

Valerio Vianello

Dal testo letterario al testo spettacolare: I prologhi di Ludovico Ariosto

SOMMARIO / Nei prologhi delle sue commedie Ludovico Ariosto muove da un'argomentazione letteraria del nuovo modello comico per definire, in accorto equilibrio tra imitazione ed emulazione, la triade costitutiva («giochi», «fabula», «vulgar lingua») ed approda all'autosufficienza di un preliminare spettacolare, che aziona scenicamente la teoria.

RESUMÉ / Ludovico Ariosto, dans les prologues de ses comédies, part de la dialectique du nouveau modèle comique pour aboutir à la définition, dans un équilibre avisé d'imitation et d'émulation, de la triade qui le constitue («giochi», «fabula», «vulgar lingua»); il parvient ainsi à un preliminaire spectaculaire qui suffit à lui-même, dans l'action scénique de la théorie.

SUMMARY / Ludovico Ariosto, in the prologues of his plays, in order to define the constitutive triad (which is: «giochi», «fabula», «vulgar lingua») moves from the literary argumentation of the new comic pattern in clever equilibrium between imitation and emulation and reaches the self-sufficiency of a preliminary performance which scenically sets the theory in action.

All'incrocio tra l'umanistica predilezione lusoria e l'intensa sperimentazione di recite plautine e terenziane, nella dinamica aderenza ad una produzione artistica nobilitante, ad un patrimonio da piegare alle istanze di una mondanità attuale, ma da cui distinguersi, il teatro moderno assurge in Ferrara a segno di prestigio che proietta nella dimensione "eternizzata" la dinastia estense¹.

La confidente cornice della corte, contemporaneamente produttrice e spettatrice, e la naturale passione per la rappresentazione comica suggeriscono a Ludovico Ariosto il progetto di una commedia «regolare», trascendente l'effimero gioco festivo, allestita con la volontà di imporre uno spettacolo in equilibrio tra l'imitazione di schemi e modelli classici e la loro emulazione nel nuovo tessuto linguistico, focalizzata nelle interne dimensioni strutturali dai prologhi, testi con assialità temporale presente e spazialità deittica, aggiustabili secondo le occorrenze.

Il prologo si inventa, pertanto, sede privilegiata di una comunicazione intellettuale con il pubblico per individuare le convenzioni soggiacenti e le proprietà testuali che presiedono al prodursi del senso nell'inevitabile confronto con l'antico, il cui valore è confermato tanto più fortemente, quanto più si rivendica la 'novità' dell'iniziativa².

Come pratica diegetica, rivolta alla comprensione dell'autore, con cui il prologista s'identifica fin dalla consuetudine di presentarsi in scena ornato di una corona d'alloro,³ il prologo ariostesco, di tipo «relati-

¹ Nell'analisi semiotica più aggiornata la festa rinascimentale è concepita come «architettura del tempo che catalizza i diversi elementi che in essa compaiono»: F. CRUCIANI - F. TAVIANI, *Discorso preliminare per una ricerca in collaborazione*, in «Quaderni di teatro», 7, 1980, pp. 31-66: p. 35. E v. le fini osservazioni di P. LARIVAILLE, *La vita quotidiana in Italia ai tempi di Machiavelli*, Milano 1984 (ed. orig. Paris 1979), pp. 68-69 e M. VAINI, *Economia e società a Mantova dal Trecento al Cinquecento*, in AA. VV., *La corte e il «Cortegiano»*. Un modello europeo, a cura di A. Prosperi, Roma 1980, II, p. 290.

Sull'ambiente ferrarese di Ercole I e di Alfonso I d'Este v. A. PIROMALLI, *La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto*, Roma 1953, in particolare pp. 113-121; C. MOLINARI, *Scenografia e spettacolo nelle poetiche del '500*, in «Il Veltro», VIII, 1964, pp. 885-902: p. 886; AA. VV., *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, Bari 1977; L. ZORZI, *Ferrara: il sipario ducale*, in *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977, pp. 3-59.

² A. GRECO, *La «nova comedia»*, in *L'istituzione del teatro comico nel Rinascimento*, Napoli 1978, pp. 25-47: pp. 25-32; N. BORSELLINO, *Il comico*, in AA. VV., *Letteratura Italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Torino 1986, V: *Le Questioni*, pp. 419-457: p. 449 (oppure *La tradizione del comico*, Milano 1989, pp. 54-55).

³ L'uso è documentato, oltre che dalle xilografie che illustrano alcune stampe cinquecentesche (v., ad esempio, quelle del *Pellegrino* di Girolamo Parabosco edito dal Giolito a Venezia nel 1552), dal Prologo ruzantiano della *Fiorina* (§3) e da Leone de' Sommi nei *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (a cura di F. Marotti, Milano 1968, p. 55): «a me pare...che siano molto convenienti quei modi de' prologhi usati da gl'antichi, cioè che in persona

vo»,⁴ simboleggia l'originale orizzonte volgare,⁵ in quanto, scandendo le tappe di un'ipotesi progettuale, si atteggia ad organismo ideato in simbiosi con la *pièce* recitata, enunciato valido per l'oggi del consumo, e non *passe-partout* adattabile ad ogni circostanza.

Semmai, accanto all'approfondimento diacronico di un itinerario personale, si espandono le dinamiche intertestuali, il dialogo sincronico a distanza con gli altri *auctores* della commedia rinascimentale, Bibbiena e Machiavelli, in un cammino trasversale, dove sia l'accettazione normativa che lo scarto innovativo rimbalzano in un fitto reticolo nazionale di codici preesistenti e di codici singolari⁶.

Il rinvio ad una topicità antica modula il Prologo della *Cassaria* (1508), percorso nel tono colloquiale delle terzine⁷ dalla cauta volontà di disquisire sul genere comico e di rivelare le proprie intenzioni in un discorso il cui soggetto è il dramma stesso.

Nella solidarietà tra funzione auditiva e visiva, l'intento letterario si integra con la transcodificazione spettacolare, la scena, probabilmente prospettica,⁸

del poeta eschi uno, togato et laureato, il cui abito richiede essere non men sontuoso che grave...»

⁴ Con questa dizione Francesco D'Ambra nella *Cofanaria* indica il prologo apologetico e polemico: A. RONCONI, *Prologhi «plautini» e prologhi «terenziani» nella commedia italiana del '500*, in AA. VV., *Il teatro classico italiano nel '500*. Atti del Convegno, Roma 1971, pp. 197-217.

⁵ Sulle traduzioni ariostesche dei *Menaechmi*, dell'*Aulularia*, dell'*Andria* e dell'*Eunuchus*, v. M. CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto*, Genève 1931, I, pp. 587-588.

Se in Plauto il prologo serve, per lo più, ad esporre ed illustrare l'intreccio, in Terenzio, distaccato dalla commedia, diventa un'istituzione per l'autodifesa e per le considerazioni sul metodo drammatico, ma, in entrambi, è una variabile rimessa alla volontà dell'autore, perché non indispensabile: F. H. SANDBACH, *Il teatro comico in Grecia e a Roma*, Bari 1979, pp. 173-177. La genesi cinquecentesca si spiega, però, anche con il retaggio dei *prolegomena* bizantini e la massiccia influenza dei *Familiaria Praenotamenta* di Jodoco Badio (premessi sicuramente alla stampa lionese di Terenzio del 1502 ed ampliati nella successiva impressione del 1504), sintesi della riflessione corsa sulla direttrice di Terenzio, Orazio, Donato ed Evanzio.

⁶ E. BONORA, *La teoria del teatro negli scrittori del Cinquecento*, in *Retorica e invenzione*, Milano 1970, pp. 143-184: pp. 145-153. Sui prologhi cinquecenteschi, oltre alla voce curata da N. BORSELLINO nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma 1958-1959, VIII, coll. 526-534, e al fondamentale contributo di A. RONCONI, *Prologhi...*, cit., è ora disponibile il ricco saggio di F. ANGELINI, *Teatri moderni*, in AA. VV., *Letteratura...*, cit., Torino 1987, VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, pp. 77-84 (*Vecchio e nuovo: i prologhi*).

⁷ C. SEGRE, *Struttura dialogica delle «Satire» ariostesche*, in *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino 1979, pp. 117-130.

⁸ M. TAFURI, *Il luogo teatrale* in AA. VV., *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Bologna 1987, pp. 53-66: pp. 56-57. Di parere contrario è Ludovi-

della città dipinta da Pellegrino da Udine sullo sfondo della Terra Nova⁹ ed il linguaggio intessuto di citazioni latine. La proiezione in un passato indefinito coglie una sfasatura dialettica, un'interna tensione, con la città ideale della scenografia (vv. 29-30: «sappiate ancor, che l'autor vol, che questa/cittade Metellino oggi si nome») ¹⁰ perché lo spazio lontano lancia un intermittente sguardo contemporaneo sull'universo delle corti, con battute scarne ed essenziali (I 7; II 2; III 3) ¹¹.

Il Prologo, accantonando le incombenze referenziali dell'argomento, legittima i personaggi «protatici» a fornire le spiegazioni preliminari alla trama (vv. 31-32: «De l'argomento, che anco udir vi resta, ha dato cura a un servo, detto el Nebbia»), ¹² mentre lo svolgimento della *fabula* è affidato al dialogato ed allo scioglimento fisiologicamente progressivo dell'intreccio, tradizione espressamente dichiarata sull'esempio plautino del *Trinummus* (Prol., vv. 16-17: «Sed de argumento ne exspectetis fabulae;/ Senes qui huc venient i rem vobis aperient») e della *Vidularia* («credo argumentum velle vos pernoscere:/ intellegitis potius quid agant quando agent») e terenziano degli *Adelphoe* (Prol., vv.

co ZORZI (*Il teatro...*, pp. 26-28) che propende ad interpretare il termine "prospettiva", adoperato da B. Prosperi nella nota lettera a Isabella d'Este (8 marzo 1508, v. M. Catalano, *Vita...*, cit., II, pp. 83-84) nell'accezione di 'scena di teatro' divulgata dai traduttori di Vitruvio.

⁹ Secondo la suggestiva congettura di Elena POVOLEDO, *Origini e aspetti della scenografia in Italia: dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589*, in appendice a N. PIROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino 1975, pp. 357-371: pp. 361-362; M. PLAISANCE, *Lo spazio ferrarese nelle due prime commedie dell'Ariosto*, in AA. VV., *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di G. Papagno e A. Quondam, Roma 1982, pp. 247-255.

¹⁰ M. BARATTO, *La commedia del Cinquecento*, Vicenza 1975, pp. 77-82; G. ATTOLINI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari 1988, pp. 42-49.

Facendo emergere la volontà dell'autore nell'indicare il luogo dell'azione, Ariosto ripercorre le orme del *Rudens* plautino (Prol., v. 32: «huic esse nomen urbi Diphilus Cyrenas voluit»); cfr. anche *Truculentus*, Prol., vv. 10-11: «Athenis...tracto ita ut hoc proscaenium/ Tantisper dum transigimus hanc comoediam».

Per i riscontri culturali nella *Cassaria* e nei *Suppositi*, oltre alle note dell'edizione critica delle *Commedie*, a cura di A. Casella, G. Ronchi, E. Varasi, Milano 1974 (da cui sono tratte le citazioni), v. L. D'ORSI, *Le commedie di Ludovico Ariosto*, Milano-Roma-Napoli 1924.

¹¹ M. BARATTO, *La fondazione di un genere (per un'analisi drammaturgica della commedia del Cinquecento)*, in AA. VV., *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch, Milano 1980, pp. 3-24: pp. 12-14 e G. FERRONI, *Il teatro e la corte* in AA. VV., *Il teatro...*, cit., pp. 186-198.

¹² In I 2 nel dialogo con Gianda Nebbia ricostruisce gli antefatti ed ulteriori particolari sono aggiunti dalle angosciate parole di Corisca ed Eulalia (I 3).

Sulla ridondanza del prologo argomentativo si estende il Prologo padovano della *Betia* (§ 8): «Altro de la cossa che se ha a recitare a' no vò dire ananzo, perché l'è cossa naturale, e perzòntena a' l'intenderli gagiardamen. A' ve domando mo solamen salinzio» (RUZANTE, *Teatro*. Testo, traduzione a fronte e note a cura di L. Zorzi, Torino 1969).

22-24: «Dehinc ne exspectetis argumentum fabulae;/ Senes qui primi venient, ii partem aperient./ In agendo partem ostendent»).

La difesa dell'autonoma creazione teatrale all'interno di moduli costruttivi e di forme prestigiose gode della cooperazione interpretativa di una platea, cortigiana ma anche borghese, ¹³ curiosa e compiaciuta di riconoscere nella raccomandazione di una sospensione del giudizio fino alla chiusura della recita la reminiscenza dell'*Hecyra* e nella reticente polemica la memoria autenticativa del prologo dell'*Eunuchus*, pure organizzato sul poliptoto del «dire» (vv. 40-43: «denique/ nullumst iam dictum quod non dictum sit prius./ Qua re aequom est vos cognoscere atque ignoscere/ quae veteres factitarunt si faciunt novi»). Infatti lo scopo conativo corre, lungo il filo dell'emulazione, sull'identità tra lo stato d'animo del prologista e quello della maggioranza degli spettatori, cadenzata nella perplessità dai reticoli lessicali (v' *appresento*, v. 1, v' *appresenti*, v. 23; *fine*, v. 6, *fin*, v. 24; *ho detto*, v. 5, *ho detto*, v. 22, *dica*, v. 24): all'uno pare di scorgere le reazioni del pubblico non appena *ha detto* nuova la commedia, all'altra non *pare* possibile che i moderni si impongano con uno spettacolo rivitalizzato, perché la perfezione si rinsera solamente in ciò che *hanno detto* gli antichi.

Perciò la strategia comunicativa si bilancia tra le motivazioni dell'innovazione, determinata all'individuazione del moderno agire artistico come genere letterario (vv. 1-21), e la canonica funzione informativa, alleggerita dell'*excursus* dell'argomento (vv. 25-34): i vv. 22-24 operano da cerniera tra la preoccupazione iniziale e l'invito «commendativo» alla paziente e benevola attesa, *topos* terenziano del tutto stereotipato (*Andria*, Prol., vv. 26-30).

L'aggettivo «nova», che connota nell'introduzione liminare la commedia (vv. 1-3: «Nova comedia v'appresento piena/ di varii giochi, che né mai latine/ né greche lingue recitarno in scena»), trascina il desiderio di misurarsi con gli antichi nel dar novella veste alle strutture latine, veicolando nell'*incipit* il significato, proprio di Terenzio di «commedia» che non è mai stata rappresentata altre volte ¹⁴.

¹³ Cfr. N. CAMPANINI, *Ludovico Ariosto nei prologhi delle sue commedie*, Bologna 1891, pp. 7-9; D. CLOUET, *Empirisme ou égotisme: la politique dans la «Cassaria» et les «Suppositi» de l'Arioste*, in AA. VV., *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, a cura di A. Rochon, Paris 1974, pp. 7-44: p. 21.

¹⁴ *Phormio*, Prol., vv. 24-26: «adporto novam/ Epidicazomenon quam vocant comoediam/ Graeci, Latini Phormionem nominant»; *Hecyra*, Prol. 2, vv. 1-2: «Hecyra est huic nomen fabulae. Haec cum data/ Novast, novum intervenit vitium et calamitas»; *Hauton timorumenon*, Prol., vv. 4-5: «ex integra Graeca integram, comoediam/hodie sum acturus Hauton timorumenon»; *Adelphoe*, Prol., v. 11: «eam nos acturi sumus novam».

Baratto ritiene di associarvi il senso di commedia che «non ha alla base della «fabula» alcun testo specifico recitato nell'antichità»: M. BARATTO, *La fondazione...*, cit., p. 7.

IT 14

Contro il pregiudizio dell'inferiorità linguistica, rafforzato dal chiasmo (vv. 10-11: «È ver che né volgar prosa né rima/ ha paragon con prose antiche o versi»), perché «la vulgar lingua, di latino mista, è barbara e mal culta» (vv. 16-17), si fa appello ad un ordine naturale immanente alla storia umana, che nel rivolgimento degli interessi abilita gli ingegni contemporanei (vv. 13-15: «Ma l'ingegni non son però diversi/ da quel che fur, che ancor per quello Artista/ fansi, per cui nel tempo indietro fersi»).

Dall'esordio Ariosto, concentrando la ricerca sul diverso livello degli esiti comici, si sforza di acquisire le movenze di un ritmo teatrale, dove la parola confina con il gesto e con lo spazio, fondato sull'eloquenza e sulle potenzialità del volgare ancora depauperato dell'ampio registro del latino¹⁵.

Con la consapevolezza teorica di una sperimentazione artistica delimita, quindi, preliminarmente il rapporto tra la *fabula* ed i *giochi* (v. 18-19: «ma con giochi/ si può far una fabula men trista»), schema di fabulazione, di minima utilità per la trama, che movimentata la labile invenzione della commedia con le trovate ingegnose ed il disinvolto *divertissement* di una lingua vivida in grado di conquistarsi il favore della platea.

Tuttavia la molteplicità di combinazioni realizzabili con i giochi, condotte con la rissosità scenica, la gestualità e gli equivoci permette soltanto agli astanti l'intera coscienza del vortice spettacolare, pur nell'incombente minaccia di un eccessivo appiattimento sul teatro classico¹⁶. Il titolo di *Cassaria*, conia-

¹⁵ Sulla spigliatezza del linguaggio comico (per cui: M. L. ALTIERI BIAGI, *Appunti sulla lingua della commedia del '500*, in AA. VV., *Il teatro classico italiano nel '500*, cit., pp. 1-48), di cui Ariosto, nella retorica della modestia, avverte la mancanza, interviene Niccolò Machiavelli in una celeberrima digressione del *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* sull'incapacità verbale dei concorrenti forestieri, imponendo «termini et motti che facciano questi effetti; i quali termini, se non son proprii et patrii, dove sieno soli intesi et noti, non muovono né posson muovere»: N. MACHIAVELLI, *Discorso intorno alla nostra lingua*, a cura di P. Trovato, Padova 1982, pp. 62-63. Ammira, invece, quei motti e quei riboboli popolareschi Giovan Battista Giraldis, che valuta persino superiori al *Furioso* le commedie, la cui fortuna fiorentina è testimoniata da manoscritti e stampe: S. SPERONI, *La Canace e scritti in sua difesa*; G. B. GIRALDIS, *Scritti contro la Canace: Giudizio ed epistola latina*, a cura di C. Roaf, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1982. Per l'attribuzione del *Giudizio* al Giraldis vedi *ivi*, pp. XXIII-XIX e C. ROAF, *A sixteenth century anonimo: the author of the «Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo»*, in «Italian Studies», XIV, 1959, pp. 49-74.

¹⁶ W. BINNI, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, Messina-Firenze, 1961², p. 59; S. FERRONE, *Sulle commedie in prosa dell'Ariosto*, in AA. VV., *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*. Atti del Congresso organizzato dai Comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a cura di C. Segre, Milano 1976, pp. 391-425; pp. 411-412; A. GUIDOTTI, *Dall'imitazione all'«arroganza»: sviluppo e maturazione della tecnica teatrale nelle commedie dell'Ariosto*, in «Rivista italiana di drammaturgia», V, 1980, pp. 17-38; pp. 19-23.

to con il suffisso alla latina su un espediente marginale della *pièce*, la cassa di ori laminati lasciata in pegno a Lucrano per il riscatto di Eulalia, ne è un indizio al pari della proliferazione dei servi, veri protagonisti di diretta filiazione plautina, che con la loro scaltrezza attingono alla propria fantasia per dipanare i più intricati intrighi. Ed il ventaglio dei giochi¹⁷ si trascrive in una rete di simulazioni, di inganni verbali di Lucrano, di Trappola, di Volpino, di Fulcio, escogitati per aggirare le vittime predestinate e la fine, più che sciogliere, prolunga le finzioni. Il diffuso ascendente terenziano¹⁸ organizza la filigrana della difesa isolando l'autore in terza persona per includere nell'originale movimento compositivo il viatico incipitario capace di istruire — perciò canonico — e di condizionare l'espressione.

Il dialogo introduttivo si tace con i residui informativi, in una partita di persistenze e di perdite: di fronte all'assenza degli antefatti e delle informazioni sull'intreccio e sulla presentazione dei personaggi, si riducono nella compartizione testuale all'accenno cursorio all'intitolazione ed all'invito all'ascolto¹⁹. Ma l'enunciazione del titolo non soddisfa alcun risvolto curioso, congelata in una sintesi criptica (vv. 26-28: «sappiate come/ la fabula che vol ponervi innanzi, / detta *Cassaria* fia per proprio nome») e l'iterata esortazione a seguire in silenzio, attraverso il piacere scenico (vv. 32-34), *leitmotiv* dei prologhi dell'*Andria*, dell'*Eunuchus* e degli *Adelphoe*, coinvolge l'autore, che inventa i modi del divertimento, ed il patrono, che dona la festa, nello specchio di una società gerarchica, al di qua dell'illusione teatrale.

¹⁷ Il termine fa capolino in una battuta di Volpino (IV 2: «Ma che cesso io di cominciare il giuoco?») come anticipazione di una scena fondata sulla incomunicabilità dei dialoganti: G. FERRONI, *Gioco, trucco, illusione: la corte nel corso del tempo*, in, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma 1980, pp. 99-162; pp. 99-108.

¹⁸ TERENCE, *Andria*, Prol., vv. 5-7: «nam in prologis scribundis operam abutitur/ non qui argumentum narret, sed qui malevoli/ veteris poetæ maledictis respondeat».

Sulla tecnica di Terenzio: H. GELHAUS, *Die Prologe des Terenz*, Heidelberg 1972; A. RONCONI, *La polemica letteraria nei prologhi di Terenzio*, in *Interpretazioni letterarie nei classici*, Firenze 1972, pp. 17-47.

Terenzio, conosciuto a Ferrara dai tempi di Guarino Veronese, era ospitato nella biblioteca estense con il commento di Donato ed un florilegio a fini forse didattici: G. BERTONI, *La Biblioteca Estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I*, Torino 1903; E. GARIN, *Motivi della cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze 1961, pp. 407-408.

¹⁹ L'esortazione all'attenzione ed all'indulgenza, oltre che nei prologhi plautini (*Casina*, vv. 21-22; *Eunuchus*, vv. 44-45; *Menaechmi*, v. 4; *Trinummus*, v. 22) e terenziani (*Andria*, v. 24); *Hauton timorumenos*, vv. 28-35; *Hecyra*, 3, v. 28; *Phormio*, v. 30), si sviluppa nelle priorie commedie volgari, dalla *Virginia* di Bernardo Accolti (1494) al *Filosttrato e Panfila* del Cammelli (1498), al *Formicone* di Publio Filippo Mantovano (ante 1506).

Quindi, l'acquisizione selettiva del patrimonio passato e l'integrazione con l'esperienza presente nell'attivazione di una lingua volgare stringono i concetti da cui muove Ariosto per definire l'ambito di un'commedia originale e per vincolare la prassi artistica del sistema comico nella sua doppia pertinenza, letteraria e spettacolare.

Il Prologo della prima redazione dei *Suppositi* (1509)²⁰ l'unico in prosa, stabilisce più direttamente triangolazioni culturali nell'area classica, conservando una griglia controllata di rimandi topici (il titolo e l'invito al silenzio), anche se è ormai definitivamente esautorato delle mansioni esplicative, perché la *fabula* «di parte in parte per se medesima si dichiara», cioè recupera le premesse narrative all'interno di una coerente soluzione.

Il tono più disinvolto è incoraggiato dalla favorevole accoglienza riservata alla *Cassaria*, che sollecita ad inoltrarsi nella provincia moderna sondandone le percorrenze.

L'esordio, come omaggio a se stesso, ideato per l'occasione (anaforicamente scandita dal locativo «qui»), rispolvera con un'autocitazione la lezione precedente per imporre un proprio stile, il generarsi di convenzioni particolari da quelle singolari: «Qui siamo per farvi spettatori d'una nuova comedia del medesimo autore di cui l'anno passato vedeste la *Cassaria*». E la formula insistita della novità anima circolarmente l'epilogo con lo stereotipo rimettersi alla benignità dell'uditorio, pregato di non esprimere verdetti prima di avere «la nuova fabula conosciuta» e si sposta sul fecondo motivo della «nuova fabula», poggiata su un caso «novo e strano», a rimarcare nei *Suppositi* la prevalenza del narrato sull'agito.

Il proposito asseverativo della compagine testuale consolida uno stile decoroso, fortemente letterario, connotato da una segmentazione speculare dei periodi, a membri paralleli, come il *calembour* sulle «supposizioni» imperniato su un duplice enunciato simmetrico, lievemente variato dagli incisi. Iperbati («di supposizioni è tutta piena»), posposizioni («Che li fanciulli per l'adietro sieno stati suppositi e sieno qualche volta oggidì, so che non pur ne le comedie, ma letto avete nelle istorie ancora»), campi semantici (supposizioni, suppositi, supponere), anafore (altra guisa, altri, altre supposizioni), chiasmi e gruppi binari («el servo per lo libero, et el libero per lo servo»), effetti fonici in allitterazione («...non lasciò ne li suoi lascivi libri») ed in assonanza (imitazione, nome; Cransunto, Plauto, Surto) ed in rima (figurato-imaginato), fino ai settenari che sigillano gli ultimi due enunciati («li darebbono nome», «per satisfarvi meno»),

²⁰ L'istrione monologante fu lo stesso Ariosto: «Lo argomento fo recitato per lo Compositore e è bellissimo e multo accomodato ali modi et costumi nostri» (Bernardino Prosperi ad Isabella d'Este, 8 febbraio 1509: M. CATALANO, *Vita...*, cit., II, pp. 87-88).

avvolgono e legittimano l'enunciazione poetica delle entità prosastiche con il doppio spartito dell'eloquenza e dell'analisi critica per un «segreto bisogno di ritmo»²¹.

Il principio paradigmatico della «poetica imitazione», contrapposta al «furto» drammaturgicamente poco produttivo, di Terenzio e Plauto, assunti «ne li argomenti», nei «modi e processi», accoglie la suggestione della continuità tra il mondo latino e quello greco (*Adelphoe* Prol., vv. 22-24: «pernoscite/ furtum- me factum existumetis an locum/ reprehensum qui praeteritu' neglegentias»; *Eunuchus*, Prol., vv. 27-29: «Si id est peccatum, peccatum imprudentias/ poetae, non qui furtum facere studuerit./ Id ita esse vos iam iudicare poteritis»);²² Ariosto adombra l'innalzamento ad *auctor* volgare per se stesso e, svelando le sue fonti nell'*Eunuchus* terenziano e nei *Captivi* plautini, rimodella la lezione degli antichi, di cui si presenta continuatore ed emulo attraverso i frequenti debiti contratti (*Andria*, Prol., vv. 18-21: «qui quom hunc accusant, Naevium Plautum Ennium/ accusant quos hic noster auctores habet,/ quorum aemulari exoptat neglegentiam/ potius quam istorum obscuram diligentiam»), per maturare nell'esperienza moderna le convinzioni teoriche²³.

Come secondo tempo di una linea vettoriale, il Prologo abbina ai «giochi» la «fabula», che riconduce l'intreccio delle sostituzioni e delle finzioni, in un allucinato raddoppiamento, dal finto Dulippo e dal finto Filogono alla stessa Ferrara, maschera ludica di sé, allorché Lico, servo di Filogono, dubita dell'identità della città estense: «Patrone, el mondo è grande. Non credi tu che ci sia più d'una Catania e più d'una Sicilia, e più d'uno Filogono e d'uno Erostrato, e più d'una Ferrara ancora? Questa non è forse la Ferrara dove sta il tuo figliolo e che noi cercavamo» (IV 4). La traslazione cittadina, con uno sguardo a rovescio, fa oscillare Ferrara tra l'immagine vecchia e quella nuova delle Addizioni con un effetto di straniamento che ne profila l'aspetto rimodernato e la divergenza con la prospettiva che la riduce a cifra emblematica: occultando le modificazioni erculee, «in questo giuoco carnevalesco... Ferrara dimostra pienamente, mascherandola, la sua forza e la coscienza che ne ha»²⁴.

²¹ C. GRABHER, *Sul teatro dell'Ariosto*, Roma, s.d. (1946), p. 178.

²² Vedi anche il prologo, attribuito al 1488, dettato da Poliziano per i *Menaechmi* (vv. 23-24: «Tantumque si quid furtivum est in eis placet,/ Quippe alienis insidiantur laboribus»); G. BOMBIERI, *Osservazioni sul Prologo ai Menaechmi di Angelo Poliziano*, in AA. VV., *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di R. Cardini, E. Garin, L. Cesarini Martinelli, G. Pascucci, Roma 1985, II, pp. 489-506.

²³ M. BARATTO, *La fondazione...*, cit., pp. 17-18; A. DE LUCA, *I prologhi delle commedie ariostesche*, in *Il teatro di Ludovico Ariosto*, Roma 1981, pp. 29-46; pp. 32-33.

²⁴ G. FERRONI, *Il teatro e la corte...*, cit., pp. 177-198, pp. 194-195; M. PLAISANCE, *Lo spazio...*, cit., pp. 247-255.

Alla fine la rivelazione delle simulazioni e l'epilogo degli equivoci paregiano personaggi e spettatori: in V. 7 Pasifilo restituisce l'eccezionalità dell'intrigo all'acquisizione lucida di un pretesto scenico («Il più bel caso di questo non accadde mai: se ne poteva fare una commedia») ed in II. 2 il servo del Senese, confessandosi incapace di ricordare il nome di Filogono, annoda con un ideale *fil rouge* l'operosa trama del teatro ariostesco: «Voi tu ch'io mi finga mutolo, come io feci un'altra volta?». La battuta si dirige verso una godibile *fabula*, di cui è spazio il palcoscenico: «Verrà che tu per gran cosa non vorresti che fossi restato di accaderti questo inganno, o come tu il vuoi nominare: che ti sarà una *fabula* piacevole da raccontare in cento luoghi» (V. 8).

L'apertura metateatrale, ammiccando a situazioni tipiche, è vidimata dal Prologo, quasi *pars pro toto* («Che li fanciulli per l'adietro sieno stati suppositi e sieno qualche volta oggidì, so che non pur ne le comedie, ma letto avete nelle istorie ancora; e forse è qui tra voi chi l'ha in esperienza auto o almeno udito referire»)²⁵, tramite privilegiato di una distinzione tra i codici avvertita della diversa fruizione e sommestamente cosparsa della definizione donatiana della commedia «imitatio vitae». Del resto, l'accento colto ai disegni di Elefantide favorisce un *excursus* sulla fissazione dei meccanismi comici: «...che bene in altra guisa si suppone che non lasciò ne li suoi lascivi libri Elefantide figurato; et in altri ancora che non s'hanno li contenziosi dialettici imaginato».

Esula dal preliminare della *Cassaria*, ma se ne riaggancia come attivazione inventiva dei «giochi», la denotazione polisemica di «suppositi», che con una storpiatura fluttua tra il significato di «sostituiti»²⁶ e quello di «sottoposti ad amori contro natura», nel rispetto delle accorte figure che «nascono dall'ambiguità» o che escono «fuor d'opinione» di cui tratta Bibbiena in tutto il secondo libro del *Cortegiano*²⁷.

²⁵ La suggestione è plautina: *Casina*, V 4, vv. 1005-1006; *Mercator*, V 4, v. 1007; *Poenulus*, III 2, v. 597; *Pseudolus*, I 3, vv. 388-389.

²⁶ In simile accezione il termine rimanda a situazioni costanti nella commedia latina: PLAUTO, *Cistellaria* I 3, vv. 151-152: «Ita properavit de puellae proloqui Suppositione». La mossa giustificativa del titolo mi pare trovi un'eco nell'analoga movenza del Prologo della *Calandra*, dove la sciocchezza di Calandro è comprovata da quella antonomastica di Martino d'Amelia (poi menzionato in *Lena* I 1).

²⁷ Con qualche riserva, si veda J. GUIDI, *Festive narrazioni, motti e burla (beffe): l'art des facéties dans le «Courtisan»*, in AA. VV., *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, II serie, Paris 1975, pp. 171-210. Secondo la migliore tradizione retorica le facezie sono impemate *in re*, cioè sull'aneddoto, o *in verbo*, cioè sulla vivacità del motto di spirito: CICERONE, *De oratore*, II LIV 218-219; II LIX 239 e LXII 252.

Pur se questi giochi ispirano lievemente la rappresentazione²⁸, il Prologo dei *Suppositi* non solo prosegue nell'inchiesta sulla nuova commedia per perseguire la consacrazione letteraria, ma in più passaggi assaggia sapide tonalità e tematiche della recita.

Il transito verso una più sicura padronanza stilistica si compie con il *Negromante*, iniziato nel 1509 e sottratto all'oblio a distanza di una decina d'anni, nel 1519-1520, su pressante sollecitazione di Leone X²⁹, senza però ottenere l'onore di una messinscena a Roma.

La condensazione dei valori esemplari in un unico grande testo ha intanto attratto attorno al centro di gravitazione del *Furioso* il rinnovamento linguistico delle *Satire*, allora in piena composizione: insomma, la sorvegliata demistificazione ironica governa in una stabilizzazione, benché frastagliata, la ragione scaltrita dal commercio contraddittorio e paradossale con gli inganni delle passioni e della vita.

Ma gli anni non sono filati solamente per l'Ariosto: la commedia rinascimentale si è avventurata per strade differenti, lastricate dalla *Calandra* di Bibbiena, dove, rintracciando la sostanza narrativa e verbale nel *Decameron*, la linea romanza si salda con quella classica e l'ambientazione si sposta in epoca dichiaratamente coeva, e dalla *Mandragola*³⁰ dove Machiavelli con la fredda analisi dello sfacelo borghese si spinge verso una totale libertà dai modelli teatrali antichi.

Il Prologo della *Calandra*, nell'illustrare prioritariamente la novità della forma e dei modi, in garbata polemica indiretta con le prudenti affermazioni della *Cassaria*, rivendica, con una serie di opposizioni — moderno/antico, prosa/versi, volgare/latino —, la precisa qualifica di «nuova commedia», perché

²⁸ Fu, infatti, il carosello degli scambi a divertire maggiormente i presenti: «Marti sira il R.mo Car. fece la sua composta per D. Lud. Ariosto, Comedia in vero per moderna tuta delevole e piena di moralità e parole e gesti da rederne assai cum triplice falacie o sia sottoposizione»: M. CATALANO, *Vita...*, cit., II, p. 88.

²⁹ «E tanto ha in me potuto l'essermi stata da parte di V. Santità richiesta, che quello che in dieci anni, che già mi nacque il primo argomento, non ho potuto, ho poi in due giorni o tre condotto a fine: ma non che però mi satisfaccia a punto, e che non ci sieno de le parti che mi facciano tremare l'animo, pensando a qual giudicio la si debbia appresentare» (a Leone X, 16 gennaio 1520): L. ARIOSTO, *Lettere*, a cura di A. Stella, Milano 1965, pp. 49-50.

³⁰ Sulla *Mandragola* cfr., almeno, F. FIDO, *Machiavelli 1469-1969: politica e teatro nel badalucco di Messer Nicia*, in «Italica», XLVI, 1969, pp. 359-375 (ora in *Le metamorfosi del centauro*, Roma 1977, pp. 91-108); L. VANOSI, *Situazione e sviluppo del teatro machiavelliano*, in AA. VV., *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padova 1970, pp. 4-57; G. FERRONI, *Mutazione e «riscontro» nel teatro di Machiavelli*, Roma 1972, pp. 19-137; E. RAIMONDI, *Il segretario a teatro*, in *Politica e commedia*, Bologna 1972, pp. 173-233.

«le cose moderne e nove delectano sempre e piacciono più che le antiche e le vecchie, le quale, per longo uso, sogliano sapere di vieto». Dispiegando l'uguaglianza delle lingue e delle loro capacità espressive sul fondamento di un'analogia legittimazione metafisica, l'amico di Bembo si integra nel progetto di una letteratura volgare in continuità e pari dignità con quella latina: «Oltre che, la lingua che Dio e Natura ci ha data non deve, appresso di noi, essere di manco estimazione né di minor grazia che la latina, la greca e la ebraica: alle quali la nostra non saria forse punto inferiore se noi medesimi la esaltassimo, la osservassimo, la polissimo con quella diligente cura che li Greci et *etiam* gli altri fanno la loro»³¹.

Così Bibbiena, rispettando le esigenze edonistiche della corte urbinata, nella *Calandra* vuole testimoniare il valore delle commedie ariostesche attraverso la tessitura di preziosi echi dai *Suppositi* («Voi sarete oggi *spettatori d'una nuova commedia* intitolata *Calandra*»)³² e respinge l'accusa di plagio da Plauto per aver ideato, con prelievi episodici, meccanismi ed organizzato personaggi e situazioni: «De' quali se fia chi dirà lo autore essere gran ladro di Plauto... lo autore giura, alla croce di Dio, che gli ha furato questo; e vuole stare a paragone».

Dell'effetto di alone si contorna il primo Prologo del *Negromante*, che esaurisce l'inventario della triade comica dentro il paradigma in cui appare inscritta e contestualmente si svincola dall'impaccio di un'enunciazione teorica per preporsi come anticipo del timbro teatrale, approdo decisivo nel diagramma comico dell'Ariosto.

Superando la demarcazione con la prosa della *fabula*, la commedia fin dall'inizio frequenta l'endecasillabo sdrucchiolo, ma la scelta, che pure godeva del prestigio di un metro ritmato sul trimetro giambico acatalettico, guida un'esposizione discorsiva, l'identica escursione sperimentata nelle *Satire*³³.

³¹ *La Calandra. Commedia elegantissima per messer Bernardo Dovizi da Bibbiena*. Testo critico annotato a cura di G. Padoan, Padova 1984, pp. 61-62.

³² G. PADOAN, *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova 1978, pp. 274-283: p. 276; ID., *Introduzione a La Calandra...*, cit., p. 10 n. 18; F. RUFFINI, *Commedia e festa nel Rinascimento. la «Calandria» alla corte di Urbino*, Bologna 1986, pp. 124-130.

³³ W. BINNI, *Metodo...*, cit., p. 88; P. M. BERTINETTO, *Il ritmo della prosa e del verso nelle commedie dell'Ariosto*, in AA. VV., *Ludovico Ariosto...*, cit., pp. 347-377; G. VENTURI *Le scelte metriche e teatrali dell'Ariosto* in «Rivista italiana di drammaturgia», I, 1976, pp. 19-42 (ora in *Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Ferrara 1979, pp. 3-34); G. DAVICO BONINO, *Nota Introduttiva a L. ARIOSTO, La Lena*, Torino 1981, p. X (anche in *Lo scandalo della Lena*, in *Letteratura e teatro. Nove studi*, 1966-78, Torino 1979, pp. 3-14).

La versificazione di una lingua intermedia si appoggia sull'esigenza di un andamento musicale sepolto nelle cadenze prosastiche delle prime prove e su una proprietà metrica lontana da vincoli strofici.

I versi del Prologo, con sapienza combinatoria, sono equamente distribuiti: nei vv. 1-28 l'illustrazione della prospettiva serve a dispensare la commendazione encomiastica di Leone X; nei vv. 29-54 sono confinati la presentazione del dramma, l'indicazione del titolo che regala alla *verve* scenica materiale per scherzare sulla finzione, la menzione dell'autore, il consueto invito al silenzio³⁴, d'impronta visibilmente terenziana. I vv. 42-51 indugiano sulla volgar lingua, però la ricerca teorica di una degna scrittura per il teatro non si affianca con lo spessore tematico precedente, quasi frutto dei percorsi obbligati del testo.

Con una mossa desueta, Ariosto ingaggia con una dotta citazione³⁵ il pretesto per rivendicare la centralità del fondale, che, inverato dall'immagine, genera la progressione inventiva (vv. 1-14). La comparazione con il codice classico, richiamando su di sé la complicità del pubblico, vanifica il mito smascherandone la mimesi e rafforzandone la dimensione di oggetto teatrale, che, per contrario, grazie alla «magia» della scena, riproduce la realtà piacevole di un mondo «altro». Con uno straniamento è Cremona in persona a trasferirsi a Roma per applaudire il vero spettacolo del trionfo di Leone X, denotato dal *climax* ascendente dell'ansiosa visione (*conoscer/ veder/ contemplar*) e delle doti eccelse del «pontefice liberal» coronate dalla «somma virtù».

Ed è il negromante effigiato nel titolo, al singolare per fissarne il carattere di perno risolutivo degli intrecci, a permettere la traslazione della città con una «mirabile» metamorfosi, che si riverbera sull'illusione del palcoscenico, dove può avvenire fino in fondo ogni invenzione ed ogni ribaltamento (vv. 32-36): «...la qual *vuol* che si nomini/ il *Negromante* e che oggi a voi si reciti./ Or non vi parrà più tanto mirabile/ che Cremona sie qui, che già giudicio/ fate che 'l negromante de la *fabula*/ l'abbia fatta portar per l'aria a i diavoli»³⁶, con una riat-

³⁴ Cfr. *Negromante*, Prologo, vv. 52-53 («Or se la sua comedia con silenzio/ udirete...»), ed *Eunuchus*, Prolog., v. 44 («cum silentio animum attendite»).

³⁵ Il mito è sfruttato con finalità seria, anche in *Satire* VI, vv. 70-87. La fonte è ORAZIO, *Epistulae*, II 3, vv. 391-396: «Silvestris homines sacer interpresque deorum/ caedibus et victu foedo deterruit Orpheus./ dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones./ dictus et Amphion, Thebanæ conditor urbis./ saxa movere sono testudinis et prece blanda/ ducere quo vellet».

³⁶ PLAUTO, *Asinaria*, Prolog., vv. 10-12: «huic nomen graecæ *Onagost fabulae*/ ... *Asinariam* volt esse, si per vos licet».

Sull'inserimento della «magia» nel genere drammatico in unione con la «sciocchezza» v. L. SCORRANO, *La «gran confidenza» di mastro Jachelino e altre osservazioni sul «Negromante»*, in «Annali della Facoltà di Magistero dell'Università degli Studi di Lecce», I, 1972, pp. 37-71.

tivazione dell'Argumento della *Calandra* («Né crediate però che per negromanzia si presto da Roma venghino qui: per ciò che la terra che vedete qui è Roma. La quale già esser soleva sì amplia, sì spaziosa, sì grande, che, trionfando, molte città e paesi e fiumi largamente in se stessa riceveva; e ora è sì piccola diventata che, come vedete, agiatamente cape nella città vestra») e del Prologo della *Mandragola* (vv. 7-11: «Vedete l'apparato,/ qual or vi si dimostra:/ quest'è Firenze vostra;/ un'altra volta sarà Roma o Pisa,/ cosa da smascellarsi delle rissa»)³⁷. Il salto tra «tempo della festa» e «tempo reale» consentito dalla trasformazione, che regola la *ficatio* del *Negromante*, inserisce il preliminare nella dimensione di un elogio del programma leonino.

Nella seconda parte la criptica indicazione del titolo si misura nel superamento della giustificazione poetica della commedia nuova, espunta per l'accertata consapevolezza di una *pièce* costruita sull'invenzione linguistica, sulla parola che conta più della *fabula*, tanto da incidere sugli stessi modelli drammatici³⁸.

L'*enjambement* dispone l'accento alla statura di *auctor* affermato riconosciuta all'Ariosto (vv. 39-41: «Questa nuova comedia/ dic'ella avere avuta dal medesimo/ autor da chi Ferrara ebbe i *Suppositi*»); tuttavia in questo caso le informazioni sono elargite su imbeccata di Cremona, di cui il prologo rispecchia la voce.

La *performance*, agendo sul tessuto verbale in cui inserire *topoi* classici e trame narrative, interseca la caratterizzazione di una lingua cortigiana interregionale corteggiata nell'intento laudativo e nell'ipotesi di un progetto teatrale intrecciato tra vari centri: «Ma, se non vi parrà d'udire il proprio/ e consueto idioma del suo popolo,/ avete da pensar ch'alcun vocabolo/ passando udi a Bologna, dove è il Studio;/ il qual le piacque e lo tenne a memoria;/ a Fiorenza et a Siena poi diede opera,/ e per tutta Toscana, all'eleganzia/ quanto poté più; ma in sì breve termine/ tanto appreso non ha, che la pronunzia/ lombarda possa totalmente ascondere» (vv. 43-52)³⁹.

³⁷ Del resto nel *Negromante* Ariosto rende velatamente omaggio alle indicazioni novelistiche del Bibbiena: oltre ad immagini ed a calchi linguistici, la figura di Camillo Pocosale è dipinta in filigrana con Calandro, che ugualmente crede di poter conquistare la camera dell'amata in una cassa, affidandosi alle arti magiche e destinandosi alla beffa. Non mancano ammiccamenti alla *Mandragola*, come in II 2, vv. 671-674 («...quante povere/ case lasciate, quante di adulterii/ contaminate, or mostrando che grivide/ volesse far le maritate sterili...»), ed in III 3, vv. 1123-1126 («...ch'io farò Cintio/ dormir alla mia stanza, sotto spezie/ di farli certi bagni li quali utili/ debbino essere a quella sua impotenzia»).

³⁸ M. L. DOGLIO, *Lingua e struttura del «Negromante»*, in AA. VV., *Ludovico Ariosto...*, cit., pp. 427-443.

³⁹ Su queste predilezioni linguistiche, fedeli ad una patina lombarda, si appuntò, come noto, Machiavelli nel *Discorso intorno alla nostra lingua* (ed. Trovato, p. 63).

L'argomento, non più accennato neanche in relazione all'esclusione, è interamente dissolto nelle due scene iniziali.

Onorato della fama di maestro della nuova drammaturgia testuale, l'Ariosto assume la nomina a sovrintendere agli spettacoli di corte, nel contempo scenografo e direttore artistico, per riaprire a circa vent'anni di distanza dall'esordio, l'esperienza scenica, forte di un'attrezzatura culturale aggiornata ai mutati orizzonti.

L'intarsio dei trentuno endecasillabi sciolti irrelati della *Lena* (1528)⁴⁰ segna una sorta di crocevia aperto ai flussi in movimento nelle direzioni agite fino ad allora ed accantona le impellenze speculative ed il tradizionale aggravio delle informazioni per animare con un'ottica straniata i tracciati della commedia.

Il Prologo, ad onta della convenzione di un «io» diegetico che parla «o in persona del poeta, o in commendazione della favola»⁴¹, apre il discorso rapportato con l'immagine di un prologhista improvvisato, non autorizzato: uno spettatore che casualmente s'intrufola nelle quinte e si attarda indiscretamente a curiosare dietro la scena, scoprendo «circa a sedici/ persone travestite in diversi abiti», «che si dicono l'un l'altro, e rispondono/ certi versi» (vv. 7-9). Soltanto in un secondo istante, superando l'equivoco, comprende che «far vogliono/ una delle sciocchezze che son soliti,/ ch'essi comedie chiamano e si credono/ di farle bene» (vv. 10-13). L'identificazione con il pubblico, complice di un divertente gioco di rifrazioni, si serve di uno sguardo estraniante, che, infrangendo il patto teatrale ed annullando la parete tra la realtà e la finzione, compendia sia l'estensione dell'illusione scenica sia il suo limite, il confine del rappresentabile.

Lo scatto aggressivo è ripetuto nel meccanismo comico quando Corbolo si atteggia a spettatore («Or l'astuzia/bisognaria d'un servo, quale fingere/ vedut'ho qualche volta in le comedie...»: III 1) e, con connivente intesa, ironizza sugli intrecci convenzionali, svelati allorché, giusto mentre sta parlando di Ilario, questi, secondo una sfruttata *gag*, arriva in lontananza: «Or eccolo/ a punto! questo è un tratto di comedia,/ che nominarlo et egli in capo giungere/ de la contrada è in un tempo medesimo» (III 1).

⁴⁰ La data è attestata dal Garofalo (citato da M. CATALANO, *Vita...*, cit., I, pp. 581-582 n.): «L'illustrissimo Signor Don Francesco da Este, che fu poi marchese di Massa, rappresentandosi nell'anno 1528 la *Lena*, che fu la prima volta a punto ch'ella venne nella scena, recitò il prologo di essa in pubblico».

⁴¹ G. B. GIRALDI CINZIO, *Intorno al comporre delle Commedie e delle Tragedie*, in *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie e di altre maniere di poesie*, Venezia, Giolito, 1554 (consultabile in F. MAROTTI, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano 1974, pp. 234-235 e 239).

Attraverso il perimetro provvisorio della rappresentazione, Ariosto, richiamando coerentemente lo schema vecchio (il nucleo tematico edificato intorno a Corbolo) ed il modello attualizzante (la narrazione con fulcro in Lena) nella struttura complessiva, accentra l'esegesi sulla quotidianità, riscattata dall'ancillarità: aggrovigliandosi su una vicenda interamente ferrarese, il vissuto contemporaneo si insinua nella *fabula*. Lo spazio teatrale cattura scorci reali di Ferrara, sfaccettata in tutte le sue componenti sociali e descritta nella minuta topografia, coinvolgendo la platea in un labirinto di allusioni, in una violazione dell'ambiente borghese, oggetto della commedia, e della rassicurante estraneità della città ideale, effigiata sul fondale, a ciò che si rappresenta⁴². La lucida immissione della satira segna l'apoteosi di un disordine istituzionalizzato retto dall'onnipotenza del denaro.

Questa breccia metateatrale salda l'affabulazione aneddotica con la meditazione teorica: sempre Corbolo, denunciando a chiare lettere la propria originalità, si distacca dalla commedia e dai servi antichi gloriandosi della superiore statura intellettuale: «Deh se ben io non son Davo né Sosia,/ se ben non nacqui fra i Geti né in Siria,/ non ho in questa testaccia anch'io malizia?/ .../ Ma che farò, che con un vecchio credulo/ non ho a far, qual a suo modo Terenzio/ o Plauto suol Cremete o Simon fingere?/ Ma quanto egli è più cauto, maggior gloria/ non è la mia, s'io lo piglio alla trappola?» (III 1)⁴³.

La seconda parte del Prologo (vv. 13-25), rinserrando le fila intessute con la *Cassaria* ed i *Suppositi*, difende con allusività ironica la prassi teatrale: discutendo del nesso *imitatio/ aemulatio* evoca l'*auctoritas* di Orazio («il mio maestro») ⁴⁴ sulla difficoltà dell'invenzione comica, la più ardua fra quelle poetiche, e polemizza con *vox* terenziana con chi prescinde dai modelli antichi, perché i poeti latini — e così si regolarono Plauto e Terenzio — ⁴⁵ ne idearono ben poche di nuove preferendo tradurre dai Greci. Risolvendo quelle questioni attorno a cui verte nel suo insieme il colloquio iniziale dell'Ariosto con la musa drammatica, «non posso non maravigliarmi e ridere/ di questi nostri, che quel

⁴² M. BARATTO, *La commedia...*, cit., pp. 108-111; P. LARIVAILLE, *Spazio scenico e spazio cittadino ne «La Lena»*, in AA. VV., *La Corte...*, cit., pp. 257-278.

⁴³ Davo e Sosia sono insieme nell'*Andria*; v. ORAZIO, *Satire*, I 10, vv. 40-41: «arguta meretrix potes Davoque Chremeta/ eludente senem comis garrire libellos».

⁴⁴ ORAZIO, *Epistulae* II 1, vv. 168-170: «Creditur, ex medio quia res arcessit, habere/ sudoris minimum, sed habet comoedia tanto/ plus oneris, quanto veniae minus» II 3, v. 128: «Difficile est proprie communia dicere».

⁴⁵ TERENCE, *Hauton timorumenon*, Prol., vv. 16-21: «nam quod rumores distulerunt malevoli/ multas contaminasse Graecas, dum facit/ paucas Latinas: factum id esse hic non negat/ neque se pigere et deinde facturum autumat./ Habet bonorum exemplum quo exemplo sibi/ licere «id» facere quod illi fecerunt putat».

che non fecero/ gli antiqui loro, che molto più seppono/ di noi in questa e in ogni altra scienza,/ essi ardiscan di far» (vv. 21-25).

L'ironico scetticismo dell'insolito prologhista ha lo scopo di far sentire che, nell'inaugurare nuovi percorsi, l'autore vuole ulteriormente descrivere la sua sperimentazione come un variegato gioco di prestiti, come un ambizioso adattamento dei classici ad una tematica moderna⁴⁶.

Se nella *Cassaria* con prudente cautela respingeva da sé la taccia di «audacia», qui con sorridente bonomia può pagare il fio della propria arroganza, qualora la commedia non sia arguta, diventando lui stesso oggetto di riso: la presunzione di Corbolo si costruisce totale meccanismo teatrale. Nell'ironia riversata sull'emittente si sbriciola l'ultimo residuo informativo, la parenesi al silenzio, neppure molto perentoria e, comunque, argomentata con l'evitare uno spreco inutile del tempo («Tuttavia, essendoci/ già ragunati qui, stiamo un po' taciti/ a riguardarli»: vv. 25-27), e, al fine, garantita dal sicuro godimento comico: rovesciata, perciò, di segno rispetto all'appello di Terenzio finalizzato a strappare un incoraggiamento per proseguire nel tentativo intrapreso.

Il cadere di qualsiasi mansione canonica trasferisce nel prologo una veicolazione dei contenuti significativi, non in base all'argomento, ma ad analogie formali o immaginarie.

Nel medesimo anno⁴⁷ Ariosto modifica, con accorti ritocchi, per una rinnovata stesura del *Negromante* il Prologo, principiando ancora dal pretesto mitico di Orfeo, Anfione ed Apollo per motivare la trasformazione prospettica della città e rinnovando l'indicazione del titolo e dell'autore: spostamenti e sostituzioni concorrono a quella maggiore armonia distributiva, a quell'unità di fondo, l'impressione con cui ci si allontana, dopo la lettura, dalle pagine rassettate della commedia⁴⁸.

Scompaiono l'encomio di Leone X e l'escursione cursoria sulla lingua cortigiana a quello strettamente coordinata, e ormai definita nei suoi connotati, e la topica esortazione al silenzio in una cancellazione dell'aspetto informativo avviata già con la *Lena*. I nuovi inserti approdano ad una struttura circolare e

⁴⁶ Questo delicato equilibrio è stato sempre rilevato dagli studiosi: il viaggio teatrale «non può nella mente dell'Ariosto realizzarsi contro, a dispetto dei classici: ma grazie ad essi ed attraverso essi» «Non è neppure sfiorato dal dubbio di potersene sbarazzare, di poterne fare a meno» (G. DAVICO BONINO, *Nota...*, cit., p. VII), perché la sua cultura è «fortemente radicata nell'età classica» (S. FERRONE, *Sulle commedie...*, cit., p. 391).

⁴⁷ La datazione non è, però, accertabile con certezza (G. PADOAN, *Momenti...*, cit. pp. 150-152): se la rappresentazione della primitiva redazione della *Moschetta* è situabile nei primi mesi del 1529, non si deve escludere che pure in quell'anno sia da fissare la recita della seconda versione del *Negromante*.

⁴⁸ M. L. DOGLIO, *Lingua e struttura...* cit., pp. 434-439.

più distesa: la prima (vv. 1-17) e la quinta (vv. 61-68) sequenza attraversano festivamente l'ambiguità semantica, la seconda (vv. 17-27) e la quarta (vv. 44-60) insistono sulla trasformazione e sui mutamenti, circoscrivendo due sezioni di estensione quasi equivalente (ventisette e ventiquattro versi) con una disposizione chiasmica; il terzo segmento (vv. 27-44) è il fulcro dell'impegno teoretico, l'unico che, almeno in superficie, abbandona le tracce altrui per congiungersi, semmai, alla *Lena*.

L'ampliamento del paragone mitologico si concentra sull'ammiccato osce-no del «montar» che, compiacendosi dell'eccitazione, trascina l'inciso parentetico per propiziarsi il pubblico con metafore boccacciane che denunciano allusioni alla varietà del costume ed introducono illustrazioni dell'ambiente, messe in evidenza dal Prologo. Accostando il lettore/spettatore al messaggio, Ariosto si dilunga in un atteggiamento confidenziale: «...Anfione in Grecia, e in Frigia Apolline/ cantando, in tanta foia i sassi poseno, che adosso l'uno all'altro si montavano/ (come qui molti volentier farebbono,/ se fusse lor concesso)...» (vv. 5-8). La fonte è probabilmente il plautino *Pseudolus* (I 1, vv. 23-24: «Ut opinor, quaerunt litterae hae sibi liberos:/ Alia aliam scandit»), tuttavia lo spettro dell'intertestualità si estende all'eco della *Mandragola* (Prologo, vv. 31-33: «E per questo ingannata/ Fu come intenderete, ed io vorrei/ Che voi fussi ingannate come lei»).

Alla polisemia allude la chiusa, dove la stigmatizzazione e la scarsa funzionalità dell'argomento divampano nella comicità del significante esteso alla terminologia ippocratica (argomento = serviziale, clistere): «Non aspettate argomento né prologo⁴⁹, che farlo sempre dinanzi fastidia./ Il variare, e qualche volta metterlo/ di dietro, giovar suol; ne la comedia/ dico. S'alcuno è, che pur lo desidera/ aver or ora, può in un tratto correre/ al special quì di corte, e farsel mettere./ che sempre ha schizzi e decozioni in ordine» (vv. 61-68). Il doppio senso, *in nuce* nel Prologo della *Calandra* («Ma ecco qua chi vi porta lo Argomento. Preparatevi a pigliarlo bene, aprendo ben ciascuno il buco dell'orecchio») e percorso abilmente da Pietro Aretino nella prima redazione della *Cortigiana* (Prol.: «Dunque io ho durato tanta fatica a comporre questo argomento, serviziale, cristioro o quel che diavol si chiami, et ora vuoi ch'io lo getti via?») e nel *Marescalco* (Prol.: «Se io venissi a farvi l'argomento (o serviziale, che lo chiami il Petrarca) non è speciale,

⁴⁹ Nel gioco dei prestiti e dei rimandi, attraverso l'endiadi, Ariosto scompone l'espansione *argumentum fabulae* plautina (*Trinummus*, Prol., vv. 16-17) e terenziana (*Adelphoe*, Prol., vv. 24-26).

⁵⁰ E più oltre: «recita quisto beato prologo e io farò l'argomento a quisti omini da bene, e poi chi ha a fare la comedia la faccia, ch'io per me non son per fare altro che l'officio mio; e ecco la calza»: P. ARETINO, *La Cortigiana*, a cura di G. Innamorati, Torino 1970, pp. 33-34.

né spedale, che io non facessi parere una bestia»), immerge negli equivoci e negli storpiamenti verbali del mondo comico e, producendosi per intersezioni di modelli, si misura in una sorta di confronto dialettico.

Nel paragone l'ironia, coinvolgendo il mito classico, costringe lo spettatore a prendere coscienza del vero rapporto tra i due poli: l'autoparodia svaluta il significato del mito e smaschera la finzione del teatro a fronte della quotidianità. Ancora sull'esempio della *Mandragola*,⁵¹ completando un procedimento instaurato nella *Lena*, Ariosto, attento all'intreccio fittizio dell'evento, dirige l'immaginazione visiva sull'invarianza scenografica della città ideale progettata dalla cultura rinascimentale: «So che alcuni diranno ch'ella è simile,/ e forse ancora ch'ella è la medesima/ che fu detta Ferrara, recitandosi/ la *Lena*» (vv. 14-17)⁵² Carnevale, però, è il tempo degli assidui camuffamenti in un vorticoso caleidoscopio di abiti: nei vv. 19-21 («e le foggie, ch'oggi portano/ questi, fur ier di quegli altri, e daranno/ domane ad altri») l'ottica correttiva è accesa dal predominio dei travestimenti, ritagliato sul declassamento di ingannatore ad ingannato di Jachelino, afflosciatosi nello scambio del mantello (v. 4).

Così da un lato la prospettiva profila il mondo come luogo di mascheramenti e di vacanza comica in cui ben si immette la magica metamorfosi spettacolare;⁵³ dall'altro, ironizzando sulla scena fissa, accenna alla consuetudine di rispolverare i medesimi abiti da un anno all'altro per personaggi e commedie diverse, quei vestiti che identificano il ruolo attoriale⁵⁴.

L'accorto richiamo alla propria statura di *auctor* non increspa più la polemica di un debito contratto da quattro lustri; intesse, invece, un fuggevole, e pure amaro, rimpianto per la fugacità degli anni, che ben altre mutazioni producono: «Oh Dio, con quanta fretta gli anni volano!» (v. 60)⁵⁵.

⁵¹ V. anche la *Cortigiana*: «io penso che inanzi che questa tela si levassi dal volto di questa città, vi credevate che ci fussi sotto la torre de Babilonia, e sotto ci era Roma» (ed. Innamorati, p. 35).

⁵² A questo passo allude Ruzante nel prologo Marciano della *Moschetta* (§ 17) recitato a Ferrara nel 1529: «E cossì sta comieria i ghe dise *La Moschetta*. E questa che è chialò, no è Cremona né Ferara: mo l'è Pava. E non v'in maravegié se l'è pizola, perché l'ha vogiù an ella frezare a vegnir chialò» (A. BEOLCO IL RUZANTE. III: *I Dialoghi La Seconda Oratione I prologhi alla Moschetta*, Testo critico, tradotto ed annotato, a cura di G. Padoan, Padova 1981, p. 181).

⁵³ G. FERRONI, *Gioco...*, cit., pp. 133-134; A. DE LUCA, *I prologhi...*, cit., p. 42.

⁵⁴ PLAUTO, *Menaechmi*, Prol., vv. 73-76: «Haec urbs Epidamnus est, dum haec agitur fabula:/ Quando alia agetur, aliud fiet oppidum./ Sicut familiae quoque solent mutari «er»:/ Modo hic agitat leno, modo adulescens, modo senex./ Pauper, mendicus, rex, parasitus, hariolus:/ *Truculentus*, Prol., vv. 1-3 e 10-11.

⁵⁵ ORAZIO, *Epistulae*, II 2, vv. 55-56: «Singula de nobis anni praedantur euntes:/ eripue re iocos, venerem, conviviam, ludum».

Giustificandosi per l'ignoranza dei motivi che li hanno condotto la commedia, Ariosto fustiga, nel concitato fluire di uno spaccato borghese, quanti sfaccendati rincorrono affannosamente tutto il giorno le notizie esterne, mentre trascurano le vicende domestiche⁵⁶.

La contrapposizione tra «fuor» e «casa» attivata dal *sapere/non sapere* ritorna amichevolmente sulla difficoltà del comico, perché, lungi dal rifugiarsi quasi nell'interiorizzazione, in una zona limbica tra pubblico e privato,⁵⁷ è il risultato di una progressione meditata, delimitando entro la quotidianità il campo della commedia, precluso alla cronaca storico-politica, per abbracciare le complesse stratificazioni del vivere umano. E gli stessi giochi finiscono per squarciare il velo sui costumi umani, che nella loro varietà consentono alla commedia di rappresentarli su scenari identici: nell'accantonamento del momento colto le dichiarazioni di poetica si traducono nella maggiore vivacità ludica.

Il secondo Prologo della *Lena* (1529)⁵⁸, atteggiato circolarmente nello spettacolo e nella festa all'insegna del piacere, fluisce nella divaricazione fra il recente passato (*allora*) ed il tentativo di un aggiornamento riproposto a stretto giro di tempo (*ora*) nel timore di un'oscillazione dei pareri dettata dalle variazioni quotidiane disegnate nel secondo *Negromante* (Prologo, vv. 19-22). Il titolo, continuamente ricorrente (vv. 1, 17, 25, 40), non alza il sipario ad una presentazione del dramma, ma ha lo scopo di ridestare la memoria del pubblico in una sorta di *captatio benevolentiae*, che immette alla nuova redazione.

La dilatazione, obbedendo alle leggi del divertimento lessicale scatenate nel *Negromante* (Prol. 2, vv. 6-8) e nei *Suppositi*, sprigiona le scintille della «coda», aggiunta delle ultime due scene interpretata oscenamente, come nel *Decameron* (VII 1. 29; IX 10. 15; X. 10 2), nella *Calandra* (IV. 6) e con il doppio senso del Prologo Marciano della *Moschetta* (§ 10 «e sì a' strafé tanto, che tal botta quel che derae andar denanzo, el metè de drio»), per coinvolgere con ammiccamenti gli spettatori a conferma di un'intesa ancora solida con l'uditorio, soprattutto femminile, pronto a seguire l'autore nello scambio desacralizzante tra denominazione sessuale ed allusività metaforica: spostandosi sulla realtà, il Prologo incornicia una festiva allocuzione denotata dalle modifiche.

Il «gioco» sulla coda aziona scenicamente la teoria, che, recuperando il canone della «novità» (vv. 39-43), intarsia il dettato letterale delle riflessioni critiche. L'equilibrato ricorso agli antichi è antagonistico all'ironico ritratto dei *laudatore temporis acti*, che amano il classico in quanto vecchio: «Ma d'alcu-

⁵⁶ PLAUTO, *Trinnumus*, I 2, vv. 199-211.

⁵⁷ G. FERRONI, *Gioco...*, cit., p. 134.

⁵⁸ Il 1530 è, invece, l'anno ipotizzato da G. PADOAN, *Momenti...*, cit., p. 274.

ni severi et increscevoli/ vecchi si teme, che sempre disprezzano/ tutte le foggie moderne, e sol laudano/ quelle ch'al tempo antico si facevano» (vv. 32-35). L'encomio apologetico del «nuovo» teatro decrittica una stratificata sedimentazione di minuti rinvi, dal blasone degli *auctores* latini, come Plauto (*Casina*, Prol., vv. 5-8: «Qui utuntur vino vetere sapientis puto/ Et qui libenter veteres spectant fabulas./ Antiqua opera et verba cum vobis placent./ Aequum est placere ante ~~halia~~ veteres fabulas»⁵⁹) ed Orazio (*Epistulae*, II 1, vv. 64-65: «Si veteres ita miratur laudatque poetas/ ut nihil anteferat, nihil illis comparet, errat»; II 3, vv. 169-176), a quello dei volgari, in una trama allargata dal Prologo della *Calandra* (§§ 3 e 4) ai rimbrotti consegnati da Baldassarre Castiglione alle pagine del *Cortegiano* (II 1)⁵⁹.

Nella riscrittura del Prologo della *Cassaria*,⁶⁰ allungandone l'estensione fino a quadruplicarlo, Ariosto realizza una *performance* autonoma nell'orizzonte dischiuso da un viaggio di fantasia; e furono i nuclei concettuali del preliminare ad imprimerli nella memoria degli spettatori: «Al sira fu la commedia di m. Ludovigo La Chasaria fata... Ma questa Chasaria non è la prima... Ve so dire che la tocha le done e li zoveni di corte e li vechi che vole piu essere zoveni e li s. re che dano credito a uno solo e non fano conto de li altri e li ufficiali»⁶¹.

Il titolo è esplicitato unicamente come appello al ricordo per una rielaborazione più bella, trascurando i contrassegni informativi, se non per allestire una giustificazione dell'aggiustamento, rimedio, forse tardivo, alle disavventure editoriali della commedia (vv. 1-18), della cui qualità anche in altre occasioni si dolse⁶².

Ma la dichiarata volontà di ringiovanire la *Cassaria* è il presupposto di una lunga divagazione sulla giovinezza, ideale traccia di tutti gli effetti della commedia introdotta, di quella vita quotidiana che la scena si propone di imitare. Il «nuovo», non più argomentato, è sceneggiato nello stesso spazio del Pro-

⁵⁹ Nel variegato incastro di prestiti e di riprese l'immagine-guida è riesumata da Ruzante nel Prologo della *Piovana* (§ 3: «La monea vegia è migliore de la nuova, el vin vegio no fa cossì schitolare con fa el mosto; e in colusion, pur che el vegio non sapia da granzo, l'è meglio tegnir a elo»: ed. Zorzi, p. 887).

⁶⁰ La seconda *Cassaria* è probabilmente stesa tra la fine del 1529 e l'inizio del 1530, come si evince da una lettera dell'Ariosto a Guidubaldo della Rovere del 17 dicembre 1532: «poi son circa tre anni che ripigliai la *Cassaria*, e la mutai quasi tutta e rifeci di nuovo, e l'ampliai...; e in questa nuova forma è stata rappresentata in questa terra, e non altrove»: M. CATALANO, *Vita...*, cit., I, p. 584.

⁶¹ *Ivi*, II, p. 320 (lettera di Girolamo da Sestola ad Isabella d'Este: 20 febbraio 1531).

⁶² Cfr. D. E. RHODES, *The printer of Ariosto's early plays*, in «Italian Studies», XVIII, 1963, pp. 13-17; G. RONCHI-A. CASELLA, *Le «Commedie» e i loro stampatori*, in AA. VV., *Ludovico Ariosto...*, cit., pp. 331-345.

logo, che Ariosto impegna sul versante romanzo con l'apostrofe diretta alle donne secondo l'illustre archetipo boccacciano. Però quel ringiovanimento che la *fictio* consente sfuma nel disincanto della realtà che rispetta una legge meno flessibile. L'*excursus*, mosso dall'inalterato invito oraziano a godere la gioventù prima che si inaridisca, si ammantava di uno squisito spirito satirico nell'irridere l'ingannevole vanità muliebre, inevitabilmente travolta dal procedere degli anni, e l'inutile anelito dei vecchi alla perduta gioventù e nel compatire i giovani cortigiani, dolorosamente consapevoli che «in corte, senza la beltà e la grazia, né mai favor, né mai ricchezze acquistano» (vv. 81-82).

Assicurato nel terzo decennio il trionfo teatrale, Ariosto non sfugge all'inevitabile paragone con gli autori più acclamati dal pubblico nel vincolo comune dell'eredità delle parole già scritte.

Pur nell'incerta direzione del debito, il Prologo Marciano della *Moschetta*, con l'appello ai giovani⁶³ sembra averlo spinto a rilavorare, con differenti argomentazioni, su un repertorio trattato nella commedia (I.5) ed accennato nelle *Satire* (V, vv. 68-72). Ariosto, però, inserendosi in una reciproca gara di recuperi per reinventarli splendidamente, accosta garbatamente nella satira contro i belletti al nome dell'antico Plauto (*Mostellaria*, I, 3, vv. 274-278) quello del moderno Bibbiena (nel Prologo scoperto e pubblicato da Isidoro Del Lungo:⁶⁴ §§ 8 e 9: «Doppo, persa la pezzetta di Levante, si dipinse un viso che pareva una maschera modenese»), il cui segnale di presenza è riconducibile alla comune matrice boccacciana (il *Corbaccio*).

Così nella descrizione dei cortigiani mutua le doti richieste, bellezza e grazia, dal *Cortegiano* (I 14), aggiungendovi l'ironia riversata anche nel *Furioso* (XXXIV 78, vv. 5-8) sugli obiettivi, il favore e le ricchezze.

La rielaborazione del Prologo dei *Suppositi* procede sulle precedenti tracce, rispettando alcune sequenze e distillando poche aggiunte che riaprono ancora la partita con i classici e con il reale.

L'asse della ripartizione testuale lascia cadere le informazioni esplicative, recuperate parzialmente attraverso la definizione del titolo, spostata verso la fine ed argomentata in modo lievemente diverso, e la riflessione poetica, per imprimere il tono di una gustosa conversazione propria di chi avverte ormai inop-

⁶³ Cfr. Prologo della *Moschetta*, § 11 («Mo digom mo de sti tosatti fantuzati») e Prologo 2 della *Cassaria*, v. 76 («Voglio dir due parole ancor a i giovani»).

⁶⁴ I. DEL LUNGO, *La recitazione dei «Menaechmi» e il doppio prologo della «Calandria»*, in *Florentia. Uomini e cose del Quattrocento*, Firenze 1897, pp. 366-378. Questo Prologo, sempre stampato innanzi alla *Calandra*, è generico e con la commedia non ha nulla a che fare: v. l'edizione curata da G. Padoan, pp. 148-155.

portuna la ricercatezza accademica dei tentativi iniziali e padroneggia con disinvoltura sicurezza il linguaggio della scena.

Nel sollecitare il pubblico, con indizi difensivi, si intrattiene sulla natura del «comico» rispolverando le concezioni aristoteliche della *Poetica* (1149 a) nella mediazione del *De oratore* ciceroniano (II 58 236)⁶⁵.

La pienezza dell'allegria si manifesta, solamente per un'intrinseca «viziosità» degli spettatori, con «sporcizie» estranee alla volontà comunicativa del prologista, perché il riso racchiude il dominio degli aspetti piacevoli dell'esistenza.

Nella teorizzazione sorridente e divertita, articolata in una rassicurante prospettiva verbale come forza del muovere la risata dell'ascoltatore, il testo ci affida la propria icona simbolica.

Infine, a suggello dell'intenzione di scartare pigli accademici a favore della quotidianità, aggiorna il riferimento ad Elefantide con l'allusione allo scandalo dei disegni di Giulio Romano stampati da Marcantonio Raimondi in *Roma santa*.

Nell'unità del percorso creativo il prologo ariostesco ha acquisito la conclusiva autosufficienza di un preliminare espressivo della commedia, passando dall'alveo di un'enucleazione di nuovi modelli all'assoluta spettacolarità, dalla ricerca di una norma agli scarti che ne assicurano la vitalità.

⁶⁵ V. G. TRISSINO, *La Poetica*, VI 57, risalente, secondo la testimonianza dell'autore, al 1529. Cfr., E. MUSACCHIO - S. CORDESCI, *Il riso nelle poetiche rinascimentali*, Bologna 1985.