

teatro

Una *Mandragola* rivistaiola

Breve nota in margine (molto in margine) al quinto centenario della nascita di Niccolò Machiavelli.

Non credo che nei repertori dedicati alla fortuna della *Mandragola* sia stato ancora scritto il titolo de *La Florentine*, commedia di Jean Canolle rappresentata al Festival di Vaison-la-Romaine nel 1963, portata a Parigi (Théâtre en Rond) nel gennaio del 1965 e pubblicata sul numero 220 della rivista « Paris-Théâtre ».

*La Florentine*: già il titolo ci induce a due considerazioni. Primo, non si tratta di una traduzione; secondo, l'autore ha voluto dimostrare il proprio rispetto nei confronti del suo grande predecessore, che pur nomina nel sottotitolo (« *d'après La Mandragore de Machiavel* »), non facendo ricorso ai « libera riduzione di », « adattamento di »... solitamente usati da coloro che, sulla pelle altrui, lasciando inalterata la denominazione originale, operano le proprie contraffazioni. Con questa *Florentine*, dunque, Canolle, noto in Francia come autore di non pochi copioni, taglia la testa al toro, o più esattamente a tutti coloro che subito intendano stabilire paralleli e confronti. Come se egli dicesse: « Questa è *La Fiorentina*, non *La Mandragola*, l'ho dichiarato a piene sillabe in capo alle locandine esposte in teatro. Prendetela dunque per quello che è, non per quel che di rispetto tiene alla commedia italiana ». E il discor-

so, ammesso che l'autore l'abbia almeno pensato, fila dritto come una lama di Toledo. « *La Mandragola* è trasformata », scrisse da Parigi Ugo Ronfani (« Il Dramma », n. 324), perché l'autore l'ha voluta trasformare « con l'innesto di molte cose tipicamente francesi, come un lirismo vittorughiano e dei *calem-bours* da *chansonniers* ». Sul tono per così dire rivistaiolo ch'è venuta a prendere, nella permutazione, la grande commedia italiana, non v'è dubbio: lo accerta già chiaramente il 'registro' del prologo: « ... Quest'altra casa appartiene al giovane signor Callimaco. Era a Parigi, ma è a Firenze da un mese, e io lo credo nato a Firenze. Là, una delle chiese di Firenze. Sotto i miei piedi le pietre d'una piazza. Di Firenze. Ecco, se domani, raccontando questa commedia ai vostri amici, direte: 'Questo accadeva a Venezia', vuol dire che ho fatto male il mio lavoro. La commedia si chiama *La Fiorentina*. Per l'argomento, non è previsto che ve lo racconti nel prologo. A me, m'ha fatto ridere. Non ha fatto ridere mia madre. Ha fatto sorridere mia moglie. Mia figlia non l'ha capito — per fortuna, grazie a Dio —. Mio padre, tipo moralista, m'ha domandato se approvavo. Mio nonno, che è moribondo, s'è alzato nel suo letto e ha parlato: « 'A la riscossa! ', in fiorentino, si capisce... ». Nessun dubbio, dunque, almeno credo, sulla natura della *nuova Mandragola*; è però vero che, nelle battute che seguono, ci si trova spesso di fronte ad arguzie di miglior gusto e di maggior finezza. Basta comunque il prologo a dirci che Machiavelli non esiste più, anche se rimangono immutati i no-

mi dei personaggi, e se la trama è sostanzialmente la stessa.

Di Lucrezia, che mette fuori il naso solo per far la spola tra casa e chiesa (scrivo ormai col tono della *Fiorentina*, e da questa tolgo i particolari del discorso), s'innamora 'per fama' Callimaco. E Callimaco s'effonde, come scrisse Ronfani, in voli vittorughiani: « Per Petrarca, se questa Jungfrau è così incantatrice come voi dite, andrò in chiesa quando sarà in chiesa, dall'Angelus del mattino ai vespri. Crollerò sull'inginocchiatoio, mi rovinerò a forza di comprare ceri colossali, mi trasformerò in acquasantiera perché ella mi tenda le dita, consumerò le mie ginocchia sul pavimento e il mio sguardo le farà capire che la pietra è meno fredda di lei ». Le parole del giovane sembrano chiamar Lucrezia: la bella donna infatti (moglie di Nicia, che tanta pancia ha, quanta ne dovrebbe aver Lucrezia, vanamente in attesa di un figlio) compare sulla porta di casa. Altra tirata di Callimaco: « ...un collo di cigno, la guancia d'un anemone, il corpo d'una silfide, la bocca color ciliegia, l'occhio acqua marina... ». Victor Hugo? Forse no. Manca qui non solo la serietà machiavelliana, ma anche quella del poeta-drammaturgo romantico, i cui languori sentimentali, per quanto oggi ci facciano sorridere, eran dettati da intenzioni tutt'altro che ridicolose e melodrammatiche (anche se facilmente assimilabili al linguaggio del melodramma). Certo il riferimento di Ronfani era una voluta approssimazione, come dire: « tanto per intenderci ». Di fatto siamo in un clima unico, quello che lo stesso critico definisce da *chansonniers*. Le parole di Callimaco son ricolme non tanto d'en-

fasi sentimentalistica, quanto di una sorta di turgore opportunamente sottolineato ai fini dell'aperta risibilità. Non c'è lirismo, nelle parole dell'innamorato (almeno nella gran maggioranza di quelle parole): piuttosto la parodia del lirismo. E così la commedia, che pur non è un capolavoro e non sembra sollevarsi da un medio tono commerciale e digestivo, ha in questo almeno una sua unità: unità rivistaiola, che è sempre meglio di nessuna unità.

L'elemento comico, com'è naturale dati i precedenti, piomba senza riguardi sul personaggio di Nicia, impotente e stupido, giocato e deriso: deriso quando esplode nella tiritera di tutti i rimedi tentati per render gravida la moglie (qui i *calembours* e i *nonsens*, nel puro gioco fonico di rapide 'parole in libertà', raggiungono forse il loro più alto grado di divertimento: gustoso rabesco cabarettistico), e deriso quando lascia via libera a Callimaco verso il letto di Lucrezia. La comicità, ai danni di Nicia, s'avvale anche di speciosi *distingno* ignoti alla redazione-Machiavelli. Quando infatti la ribellione alla proposta 'mandragolesca' sembra irreversibile (« Arrivederci! Basta, basta. Siamo tutti perduti: un cadavere, un cornuto e una sguadrina, non c'è male »), Callimaco prontamente ribatte: « Non mi avete capito... Non si tratta di un uomo che vada a letto con vostra moglie, ma a fianco di vostra moglie, che c'è di male? ».

E frate Timoteo ha cessato d'essere un personaggio serio, di giganteggiare nel male, nella perversione, nello squalore del suo scostante cinismo utilitaristico. La sua 'forza', ora, è subito smunita dalla descrizione che ne fa Nicia

a Ligurio: «... arcimonaco, cristallino come un vetro di Murano (...). Io lo credo sentimentale, perché piange sul pulpito al solo ricordo della morte dei piccoli pesci della pesca miracolosa...». E si confronti l'esordio del Timoteo italiano con quello del Timoteo francese: sarà possibile stabilire non solo l'abissale disparità di sostanza poetica, ma la netta diversità di tono. Traduco dal francese: «... Sono forse un favorito degli angeli come quella canaglia di Dante Alighieri che è andato a spasso nei cerchi di sotto e in quelli di sopra in missione speciale?» E tutta la scena della chiesa si svolge secondo i modi d'una fin troppo disinvolta ed epidermica comicità (è forse l'episodio più facilone e dubbio della commedia): il frate, decisamente 'parodiato', viene spinto a cedere al volere di Ligurio da un'offerta di denaro tramutabile in ghiotti bocconi («*Pesto, fettuccina, saltimbocca au beurre, pommarola de Nâples...*»). Così poi conclude frate Timoteo, allettato dalle dolci offerte: «Datemi un'ora per torcere il collo ai miei rimorsi. Se resistono allo strangolamento, datemi mezz'ora in più». La coerenza di cui dicevamo all'inizio è pienamente rispettata. Com'è rispettata (e con un'arguzia però più sottile e felice) dalle maliziose e pungenti battute di Sostrata, tutta presa dalla fissazione (un ritornello!) di ricorrere a Papa Giulio per l'annullamento del matrimonio infecondo.

Se tale spirito, che abbiám definito rivistaio, non dominasse tutta la commedia, non si diffondesse sull'azione sì da smussare ogni 'punta' che cerchi d'uscire da un'uniformità fin troppo coerente (come il dialogo Callimaco-Lucrezia del 1° atto o certe asprezze pes-

simistiche e polemiche: l'onnipotenza del denaro teorizzata da Ligurio nell'atto secondo), potremmo accertare un breve momento di risentita serietà nel dialogo tra Lucrezia e Ligurio (1° atto, scena 5<sup>a</sup>):

*Li.* Signora, è importante la vita d'un signore, la vita d'un borghese, e riflettendoci bene, la vita d'un curato, forse forse. La vita d'un giovane di buona famiglia, forse forse... Ma che vale l'esistenza d'un cardatore del Mercato nuovo?

*Lu.* Io privo il pianeta d'una vita umana.

*Li.* Voi l'arricchite d'un'altra nove mesi più tardi. L'equilibrio è ristabilito. No, signora, lungi da me l'intenzione di filosofare, in questa occasione, ma quel che conta, nel vostro rango, è di mantenere viva la borghesia.

E in Lucrezia, che contrariamente a quanto accade nella *Mandragola* è personaggio ampiamente sviluppato, e parla e contrasta e non si limita ad 'affidare' ad altri (con quanta efficacia, tutti sappiamo) il proprio pensiero, in Lucrezia, dicevo, è presente una sorta di 'machiavellismo postmachiavellico'. Nel già ricordato dialogo con Callimaco la donna accampa ragioni morali contro la proposta di bere la mandragola e di provocare così la morte dell'uomo che starà durante la notte al suo fianco. Ma tali ragioni lasciano a un tratto trapelare la presenza d'una 'ragion borghese': l'adesione ad una morale formalistica che giustifica adulterio e delitto: «Mi hanno insegnato così, che la guerra era

sacra e l'adulterio spregevole. E la morte di mille uomini che io non conosco mi lascia più indifferente di quella di un uomo con cui avrei passato la notte... Date un'apparenza di moralità a questo affare e io cedo». Allo stesso modo, solo legata al rispetto delle utili apparenze è la 'morale borghese' di Nicia: «Fin tanto che questa iniziativa restava chiusa nell'ambito della famiglia e dell'amicizia, io l'approvo. Ma chi, all'infuori di me, l'approverà? Chi approverà ufficialmente la morte d'un uomo?».

Ma continuiamo con le vicende della *Florentina*. Timoteo, convinto, convince Lucrezia a cedere alla miracolosa pratica della mandragola (ed ancora una volta la commedia registra un sensibile abbassamento di tono, causa la pesantezza davvero poco godibile dei pretesti umoristici). Quindi Callimaco, travestito da mariolo, entra finalmente, *omnibus consentientibus*, nella stanza di Lucrezia. Lunga scena a due. Della Lucrezia 'originale', nessuna traccia. Parole, sospiri (con invocazioni a Petrarca). Callimaco svela alla donna la sua vera identità. Ma ogni sospiro ed ogni parola tien sempre più della scioltezza formale che dell'approfondimento psicologico.

Ancora il gusto dell'equivoco, dei giochi di frase e di parole. L'abilità dialettica di Callimaco può sembrare acuta, ma è soprattutto divertente. La rocca di Lucrezia capitola, ma senza fragori, con un lieve sussurro: «*Bonsoir, mon amour*». E Callimaco: «Avremo bambini biondi come le pepite».

Mattina. Nicia scopre Callimaco nella stanza di Lucrezia: come, non era entrato quel poco di buono? Pronta risposta: Callimaco è stato *a fianco* della donna per evitare la morte d'un infelice, e per poi lottare con la sua scienza contro le perniciose conseguenze della mandragola. A Nicia si chiede solo un favore: che non tocchi la moglie fino a che questa non abbia avuto il bambino, così da non potersi dubitare degli effetti dell'erba miracolosa. E Nicia esultante: «Amici, ecco che tutto finisce bene. La nostra coscienza è tranquilla. Nessuno morrà. Anzi, qualcuno nascerà...».

È l'ultima risata chiesta allo spettatore (o al lettore) d'una commedia, tutto sommato, scorrevole e gradevole. (Ma dopo aver letto *La Florentine*, meglio non aprire, nemmeno a caso, la commedia di Niccolò Machiavelli).

SERGIO TORRESANI

---

*Spedizione in abbonamento postale - gruppo III*

Autorizzazione Tribunale di Milano 22 luglio 1948 N. 241 del Registro  
Proprietario: Università Cattolica del S. Cuore - Direttore responsabile: Prof. Ezio Franceschini  
Stabilimento Grafico Scotti, Milano, 1969