GIUSEPPE TRAINA

Da Lorenzino a Lorenzaccio: l'«Aridosia»

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIUSEPPE TRAINA

Da Lorenzino a Lorenzaccio: l'«Aridosia»

Ci si propone di studiare la commedia «Aridosia» di Lorenzino de' Medici (1536) per individuarne i meccanismi del comico (e i loro nessi con la tradizione classica, machiavelliana e novellistica), il “sistema dei personaggi”, il rilievo assunto dal cinismo e dalla “crudeltà” nel comportamento di essi, il rapporto con lo spazio urbano, nonché le connessioni del testo con la vita del suo autore e con l'unica altra sua opera rimarchevole, l'«Apologia».

Appartenente a un ramo cadetto della famiglia Medici, Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, detto Lorenzino, nasce a Firenze nel 1514 e viene assassinato da sicari del granduca Cosimo I nel '48 a Venezia, una delle città che gli aveva dato rifugio dopo che, la notte dell'Epifania del '37, aveva ucciso il duca Alessandro de' Medici, di cui era consigliere fidato e compagno di bagordi, nonché cugino¹.

Lorenzino fu «uomo di sangue e di corrucci»², un personaggio bislacco e versatile il cui «profilo enigmatico e complesso»³ di tirannicida risulta tutt'altro che limpido, benché in tali vesti si presenti con orgoglio in un'altra sua opera degna di nota, l'*Apologia*, un testo costruito stilisticamente come un'orazione che non fu mai pronunciata e che Folena ha potuto acutamente definire una «lucida requisitoria a sé stesso e ai propri fantasmi»⁴.

Dell'*Aridosia* esiste un'edizione critica⁵ ma qui preferisco rifarmi, per tutte le citazioni⁶, a una buona edizione moderna ad ampia diffusione, pubblicata per le cure di Emilio Faccioli nella gloriosa «Collezione di Teatro Einaudi» diretta da Paolo Grassi e Gerardo Guerrieri.

L'*Aridosia* nei suoi cinque atti paga debiti tematici e talvolta testuali nei confronti dell'*Anulularia* e della *Mostellaria* di Plauto e degli *Adelphoe* di Terenzio. Debiti inevitabili, com'è noto, in quasi tutte le commedie del Cinquecento italiano: altrettanto inevitabili, d'altra parte, gli echi della novellistica boccacciana⁷ e soprattutto del “modello *Mandragola*” rispetto al “modello *Calandria*”⁸.

¹ Per un profilo biografico sintetico di Lorenzino cfr. EMILIO FACCIOLI, Nota biografica, in LORENZINO DE' MEDICI, *Aridosia*, a cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, 1974; per uno studio più ampio e recente cfr. STEFANO DALL'AGLIO, *L'assassino del duca*, Firenze, Olschki, 2011.

² Adatto a Lorenzino una definizione che Benedetto Croce coniò per Diego Sandoval de Castro: BENEDETTO CROCE, *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, Palermo, Sellerio, 1983, p. 24 (ma deriva da *Vite di avventure, di fede e di passione*, Bari, Laterza, 1947).

³ MATTEO BOSISIO, «Tutto involto ne' pensieri degli studi». L'«Aridosia» di Lorenzino de' Medici, in «Campi Immaginabili», 52-53, 2015, p. 21.

⁴ GIANFRANCO FOLENA, Presentazione, in *Orazioni scelte del secolo XVI*, a cura di Giuseppe Lisio, Firenze, Sansoni, 1957, p. XXXII. Per il testo dell'*Apologia* – opera di grande interesse retorico secondo l'opinione, tra gli altri, di Leopardi e che in tale chiave, unendo acutamente retorica e psicologia, viene analizzata da Folena – si veda LORENZINO DE' MEDICI, *Apologia e Lettere*, a cura di Francesco Erspamer, Roma, Salerno Editrice, 1991.

⁵ LORENZINO DE' MEDICI, *Aridosia*, a cura di Marina Marietti, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

⁶ Che d'ora in poi saranno date mediante l'indicazione del numero di pagina tra parentesi tonda, nel testo o nelle note.

⁷ Si pensi a quella strepitosa sequenza di aggettivi («egli è avaro, invidioso, ipocrito, superbo e dappoco, bugiardo, ladro, senza fede, senza vergogna, senza amore e senza sale, e insomma un mostro ingenerato da' vizi e dalla sciocchezza», pp. 20-21) con cui Aridosio viene definito da Cesare all'inizio del secondo atto: una definizione che, sia pure con meno brio e meno inventiva linguistica, fa pensare alla definizione di Guccio Imbratta nella novella decameroniana di frate Cipolla, come aveva già osservato ALDO BORLENGHI, Introduzione a *Commedie del Cinquecento*, a cura di Aldo Borlenghi, Milano, Rizzoli, 1959, p. 450, n. 7.

È importante ricordare anche la circostanza per cui l'*Aridosia* fu scritta e messa in scena: le nozze di Alessandro de' Medici con Margherita d'Austria, con fastoso allestimento scenico, curato da Bastiano da Sangallo, del quale ci dà notizie il Vasari⁹: notizie che hanno avvalorato la *leyenda negra* sull'efferata crudeltà di Lorenzino che invano avrebbe cercato di convincere Bastiano a creare una scenografia che potesse rovinare sulla testa del duca durante la recita, così uccidendolo (con la moglie e i cortigiani) un anno prima rispetto a quanto poi egli stesso fece. Veritiero o no che sia quest'aneddoto (ed è più che probabile che si tratti di un'invenzione del Vasari¹⁰, magari sollecitata dal profilo un po' *maudit* di Lorenzino), l'allestimento di Bastiano risultò uno tra i più belli nella storia delle feste medicee, ampiamente studiata dagli storici della scenografia e dell'architettura cinquecentesca oltre che dagli storici del teatro¹¹, anche per il nesso tra perfezione prospettica della scenografia rinascimentale e nobilitazione della «materia letteralmente “non degna” delle commedie»¹².

Vediamo ora di capire cosa caratterizza l'*Aridosia* dal punto di vista prettamente comico.

La trama terenzianamente propone il confronto tra due fratelli di mezz'età, Aridosio e Marcantonio, emblemi l'uno di avarizia e tradizionalismo educativo, l'altro di liberalità sia nel disporre del proprio denaro sia nell'educazione del figlio adottivo, Erminio. Il quale è in realtà figlio di Aridosio, così come Tiberio e Cassandra; quest'ultima non entra mai in scena perché è segregata dal padre in campagna, mentre l'azione si svolge a Lucca¹³, intorno alle case dei due fratelli. L'intreccio segue gli amori conventuali di Erminio e Fiammetta, la quale è in procinto di partorire un “figlio della colpa” ma alla fine potrà uscire dal monastero perché non ancora diventata monaca; quelli di Tiberio e Livia, schiava di un losco Ruffo che non vede l'ora di venderla a Tiberio ma figlia di un ricco tortonese che, alla fine, la riconoscerà e la fornirà di dote, accettandone il matrimonio che è stato favorito dal saggio Marcantonio, così come quelli tra Erminio e Fiammetta e tra Cassandra e il suo spasimante Cesare. Questo *tourbillon* nuziale è agevolato non solo dal tollerante buon senso di Marcantonio ma anche dagli intrighi di Lucido, servo di Tiberio: entrambi devono agire su Aridosio, la cui impressionante avarizia lo predispone a catalizzare le burle e il disprezzo di

⁸ Cfr. LUCIANO BOTTONI, *Il teatro del Rinascimento*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, Milano, Federico Motta - L'Espresso, 2004, vol. V, p. 65. Di diverso parere è ANDREA GAREFFI (*La scrittura e la festa. Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 227) il quale sostiene che, rispetto alle insormontabili tendenze classiciste dominanti nella Firenze del Cinquecento, è ancora prematuro parlare di un possibile influsso della commedia del Machiavelli o del Bibbiena: ma, se così fosse, come spiegare i non pochi parallelismi tra l'*Aridosia* e la *Mandragola* su cui mi soffermerò più avanti? D'altra parte, nemmeno i debiti nei confronti della *Calandria* sono del tutto assenti: cfr. MARINA MARIETTI, *Introduction a LORENZINO DE' MEDICI, Aridosia*, a cura di Marina Marietti, cit., p. XII.

⁹ Cfr. GIORGIO VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton, 1997, p. 608.

¹⁰ Tra gli studiosi moderni Gareffi dà ampiamente credito a quanto riferito dal Vasari, anzi interpreta l'*Aridosia* essenzialmente come una commedia mortifera: «L'*Aridosia*, commedia di un molto particolare “fin lieto”, letta oggi senza pensarla come una preparazione al ferale epilogo che il suo autore rivolgeva nella mente, perde il suo primo significato» (ANDREA GAREFFI, *La scrittura e la festa*, cit., p. 228).

¹¹ Cfr. almeno i classici studi di ALESSANDRO FONTANA, *La scena*, in *Storia d'Italia*, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1972, vol. I. *I caratteri originali*, pp. 793-866; LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977; SARA MAMONE, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milano, Mursia, 1981; ROBERTO ALONGE, *La riscoperta rinascimentale del teatro*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo* diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000, vol. I. *La nascita del teatro moderno. Dal Rinascimento all'età elisabettiana*.

¹² FRANCO FIDO, *Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul «Decameron»*, Milano, Franco Angeli, 1988, p. 109, con rinvio a MARIO BARATTO, *La commedia del Cinquecento. Aspetti e problemi*, Vicenza, Neri Pozza, 1977, pp. 57-63.

¹³ Ma, dietro Lucca, è ben riconoscibile Firenze: cfr. MARINA MARIETTI, *Introduction*, cit., p. XV.

tutti ma anche l'apprensione di tutti perché dal suo consenso dipende, in definitiva, la felicità dei sei giovani.

La grettezza e la morale aridità di Aridosio (*nomen omen*, ovviamente) sono ben paragonabili a quelle del Nicia machiavelliano: meno presuntuoso, più querulo e non meno stupido¹⁴ di lui, Aridosio cade nell'inganno plautino tessuto da Lucido, il quale gli fa credere che la sua casa è infestata (da «diavoli» o «spiriti» che siano) e va esorcizzata con l'aiuto di un prete Iacopo, non meno corrotto del fra Timoteo della *Mandragola* ma decisamente meno caratterizzato e interessante. Dall'esorcismo Lucido ricaverà un anello che, venduto, aiuterà Tiberio ad acquistare Livia, mentre Cesare, per disporre di una dote con la quale sposare Cassandra, ruberà ad Aridosio una borsa piena di duemila scudi che egli ha incautamente nascosto in una fogna, credendo di non esser visto.

Inevitabile, come si vede, il confronto tra il capolavoro machiavelliano e la commedia di Lorenzino, nella quale manca il tratteggio di quel deserto di valori che emerge senza eccezioni dalla *Mandragola* e che ne costituisce il lacerante sottotesto politico-morale¹⁵. È vero che nell'*Aridosia* i giovani, innamoratissimi, pur di sposarsi sono disposti a imbrogli e furti che sono stati anche interpretati come un parricidio simbolico nei confronti di Aridosio, ma l'obiettivo matrimoniale è comunque del tutto coerente con la morale comune, con la quale stride, semmai, il comportamento eccessivamente avaro di Aridosio. Se parliamo di valori, l'operazione di Lorenzino de' Medici appare, sì, meno potente rispetto al capolavoro machiavelliano, ma forse più sottilmente perfida, nella disseminazione d'una maggiore ambiguità: a livello epidermico, il sistema dei personaggi si presta a una polarizzazione esemplare, con la collocazione di Aridosio sul polo negativo e di Marcantonio su quello positivo: quest'ultimo, fin dalla prima scena del primo atto, si presenta come il vessillifero d'un'educazione liberale che, certamente, dà i suoi frutti, mentre l'ostinato misoneismo pedagogico del fratello, unito alla sua insopportabile avarizia, lo porterà ad essere odiato e disprezzato da tutti nonché oggetto di un furto e di una beffa che, si noti, non creano alcun tipo di disagio morale nel ladro Cesare e nel beffatore Lucido.

E tuttavia, se ci collochiamo a un livello d'analisi meno epidermico, non può sfuggire che, malgrado il furto e la beffa subiti, Aridosio alla fine della commedia è colui che guadagna di più dal punto di vista economico, cioè dall'unico punto di vista che realmente possa interessargli, essendo talmente impermeabile a qualunque sentimento da, letteralmente, non riconoscere il figlio Erminio nella sesta scena del secondo atto¹⁶. Dunque, l'esito più o meno "vittorioso" della vicenda per l'uno o per l'altro dei due fratelli (dei due poli valoriali) dipende essenzialmente dal punto di vista da cui guardiamo il complesso di un'opera che si rivela, allora, strutturalmente ambigua¹⁷.

¹⁴ Bisogna distinguere: Aridosio può dare l'impressione di essere un po' meno stupido di Nicia nei dialoghi con gli altri personaggi ma poi dimostra una perfetta stupidità (parla di sé in terza persona, chiede scusa a sé stesso per aver pronunciato una scurrilità, ipotizza che qualcuno possa uccidere gli spiriti che infestano la sua casa) nei soliloqui: è questo forse il motivo per cui gli altri personaggi, nel complesso, lo temono.

¹⁵ Sono tuttavia molto interessanti, dopo qualche cenno di ALDO BORLENGHI (Introduzione, cit., p. 428), le osservazioni puntuali di MATTEO BOSISIO («*Tutto involto ne' pensieri degli studi*», cit., pp. 29 e 37) circa l'influenza sull'*Aridosia* non solo del Machiavelli commediografo ma anche dei suoi scritti politici. Cfr. anche MARINA MARIETTI, *Introduction*, cit., pp. XVI-XVIII.

¹⁶ Erminio, dal canto suo, non se ne preoccupa perché giudica il padre «un uomo da non lo volere per amico non che per padre» (p. 34).

¹⁷ Secondo MATTEO BOSISIO («*Tutto involto ne' pensieri degli studi*», cit., *passim*), lo stesso Marcantonio presenta forti margini di ambiguità: in effetti, almeno una volta nella commedia (seconda scena del primo atto) egli tradisce un moto di avidità verso la «buona eredità» di Fiammetta che finisce per avvicinarlo pericolosamente al polo negativo rappresentato dal fratello. Per il resto, però, i comportamenti del personaggio non mi

Si noti, a tal proposito, un paradosso implicito nella struttura binaria che contrappone i due fratelli: dal punto di vista biologico, Aridosio ha avuto tre figli¹⁸ e Marcantonio nessuno, tanto da averne adottato uno del fratello; dal punto di vista morale, a dare frutti è la scelta educativa di Marcantonio mentre la sterilità morale è di Aridosio il quale, quasi per contrappasso, è fatto oggetto di una sequela di allusioni oscene all'impotenza (quasi tutte basate sul motivo del tenere dritta una candela¹⁹), anch'esse nella *Mandragola* indirizzate (ma occasionalmente) a Nicia, mentre qui costituiscono una sorta di *leitmotiv*. Ma, come s'è visto, Aridosio, pur non essendo affatto pentito del suo comportamento, alla fine, secondo il suo sistema di valori, viene premiato. E fino all'ultima battuta riesce a ottenere un vantaggio economico, un risparmio di spese, convincendo il fratello a tenere i matrimoni in casa sua, col pretesto che «da mia è tanto disagiata stanza che non vi si potrebbe ballare né far cosa buona». La risposta di Marcantonio è un placido «l' t'ho inteso. Faremo quel che tu vorrai» (p. 80), che sottintende una sostanziale resa alla logica utilitaristica in nome, se vogliamo, dell'antico valore aristocratico della liberalità.

La struttura comica fondata sul contrasto fra i due fratelli, allora, non è un mero omaggio all'opera di Terenzio ma diventa un elemento abbastanza moderno di frattura interna alla commedia stessa: mentre non c'è alcuna speranza che Aridosio si arrenda ai valori di Marcantonio, è fondato il timore che l'apparente vittoria di Marcantonio si rovesci in una sua sconfitta. Dipende, appunto, dal fatto che si valorizzino o no le forme del comico: se leggiamo la commedia come una dimostrazione un po' meccanica delle buone ragioni di Marcantonio, avremmo un testo che, lungo i cinque atti, serve soltanto a smentire i timori che Lucrezia, la moglie di Marcantonio, manifesta all'inizio del testo circa gli esiti positivi delle loro scelte educative.

Se invece ipotizziamo che è la logica economica di Aridosio a trionfare, come senz'altro propone Matteo Bosisio nella sua bella lettura della commedia²⁰, potremmo rileggere sotto nuova luce una serie di indizi che si collocano intorno a questo polo negativo, non per fare sistema ma per accumulare, appunto, tessere discordanti (o cifre nel tappeto) rispetto alla buona riuscita del mosaico. Il primo elemento è la rappresentazione della figura femminile: ben due delle tre giovani innamorate non compaiono in scena, e l'unica che appare, Livia, è comunque un personaggio molto sbiadito, che non arriva mai ad avere la complessità ambigua della Lucrezia machiavelliana²¹; si ricordi, peraltro, che è una schiava, un mero oggetto sessuale da «guardare e toccare» prima di essere acquistato²². L'unica battuta dell'*Aridosia* che si possa leggere in senso ironicamente filogino appartiene a Lucrezia, la moglie di Marcantonio: «Oh infelici donne, le quali a detto vostro son

sembrano altrettanto gravi come in quest'occasione, forse soltanto viziati da un'eccessiva tolleranza verso le regole non scritte del vivere sociale.

¹⁸ Ma, a dire il vero, Ruffo glacialmente ne mette in dubbio la paternità: «Penso sia vostro figliuolo; sua madre ne sapea el certo» (p. 48).

¹⁹ Si vedano, per esempio, durante la scena del finto esorcismo, le battute di Ser Iacopo all'indirizzo di Aridosio: «Pigliate qui questa candela in mano. Ve' omo da tener candela! Par un moccolo in un candeliere. Tenetela più ritta» (p. 39); e le ulteriori insistenze, con probabili allusioni omoerotiche: «Che vi guardate voi dirieto? Tenete su questa candela come voi l'avete a tenere» (p. 40); «Voi non avete turato tutti i luoghi a punto [. . .] State su ritto e ripigliate la candela» (p. 41).

²⁰ MATTEO BOSISIO, «*Tutto involto ne' pensieri degli studij*», cit., p. 36.

²¹ C'è forse un'allusione implicita e oscena alle conclusioni a cui arriva Lucrezia nella *Mandragola* quando Livia, che si diceva obbligata a Lucido, si sente rispondere che piuttosto deve essere grata a Tiberio, che l'ha liberata da Ruffo, «e dipoi non t'ha fatto dispiacere nessuno, ch'io sappia» (p. 44).

²² «Possoti io guardare e toccare senza che 'l Ruffo mi tiri da l'altro canto» (p. 15) dice Tiberio a Livia, come se davvero stesse acquistando della merce.

causa di tutti e' mali e solo allora fanno avventurate e felici le case quando inespertamente le si muoiono» (p. 8).

Un altro elemento stridente riguarda lo stile: il limite della prosa di Lorenzino è una certa legnosità raziocinante, priva di guizzi espressivi, un po' meccanica anche quando si abbandona ai doppi sensi osceni. Ci sono però un paio di momenti, nel secondo e nel terzo atto, in cui la forza del comico sembra sbloccarsi e fluire più liberamente, fino a raggiungere esiti grotteschi e quasi allucinati nella conclusione del III atto: mi riferisco ai momenti in cui Aridosio decide di nascondere la sua amata borsa sotto la lastra di una fogna e poi torna a controllare che sia ancora lì, fin quando scopre che gli è stata sottratta. È l'unica volta che la sua aridità si evolve in sdilinquimenti affettuosi e antropomorfizzanti verso il denaro anzi, metonimicamente, verso i suoi contenitori: «O fogna dabbene, quanto ti son io obbligato! [. . .] Fogna, io mi ti raccomando» (p. 29); «Ma non ti lassar trovare, borsa mia, anima mia, speranza mia» (p. 29); «fogna mia dolce» (p. 38) e, infine, la nota più grottesca, quando Aridosio dice che, pur essendo ormai vuota dopo il furto, «la borsa, in malora, non mi lascia» (p. 54). D'altra parte, l'amore esclusivo per il denaro rischia di essere contagioso, perché Cesare, prima del furto, appena Aridosio va via, addirittura santifica la fogna: «Oh fogna santa, che mi fai felice!» (p. 30).

Come nei momenti in cui i personaggi della commedia si lasciano andare all'ironia reciproca o al commento sarcastico e salace²³, agisce qui una comicità prevalentemente “di parola” perché il comico “di situazione”²⁴ è confinato soltanto nell'episodio della casa infestata dagli «spiriti» (o «diavoli» che siano): episodio che, essendo di pura derivazione plautina, non aggiunge nulla di particolarmente originale.

Se in queste lodi della fogna o della borsa antropomorfizzate rinveniamo già tracce di un processo di “rovesciamento” che ci conduce verso il “carnevalesco”, segnale un terzo punto di attrito che, invece, è pienamente attribuibile all'orizzonte bachtiniano dello scoronamento e dell'incoronazione di poteri alternativi. È affidato a un personaggio femminile secondario²⁵ ma la cui presenza “fa massa”, un po' come quella – altrettanto solo apparentemente incongrua – della vedova che si confessa a fra Timoteo nel terzo atto della *Mandragola*.

Siamo nella quarta e quinta scena del quarto atto, quando s'intromette la laida serva monna Pasqua la quale, soprattutto nel dialogo col servo Paulino, serve a introdurre nella commedia, dopo le allusioni più o meno velate che abbiamo già preso in considerazione, l'elemento dichiaratamente osceno, un po' come succede con l'episodio di Tindaro e Licisca del *Decameron*. La vecchia è già definita dagli epiteti «pazzaccia», «befana», «vecchia porca», «scanfarda» (pp. 62-65) ma quel che ci

²³ Si vedano, per esempio, i commenti affidati, molto tradizionalmente, al servo Lucido, il quale dimostra insieme capacità comiche e fortemente ironiche: quando Erminio ha auspicato che Dio faccia sì che il parto di Fiammetta avvenga in segreto e in modo che «la non vituperi sé e me ed il monasterio», Lucido commenta: «Dio non ha altra faccenda che far la guarda donna alla Fiammetta!» (p. 17). Poi, quando ha avvertito Aridosio che la casa è infestata, alla di lui battuta «Oimè! Che mi ruberanno ciò che io v'ho», risponde «Se non rubano i ragnateli...» (p. 26). Ma anche Cesare è capace di sferzare l'avarizia di Aridosio, quando dice che «farli dar mille ducati era tanto possibile quanto farlo diventar omo da bene» (p. 21).

²⁴ Molto interessante, ma direi unico in tutto il testo, è un momento in cui comico “di parola” e comico “di situazione” sono ben equilibrati. Siamo nella terza scena del quinto atto, quando appare finalmente Messer Alfonso: la sua prima battuta è un *a parte*, detto tra sé ma rivolto all'intelligenza dello spettatore, una considerazione spiritosa, leggera, dettata dai tempi comici e dall'incastro col dialogo tra Lucido e Ruffo: «RUFFO: Sapresti tu insegnare dove sia Livia e Tiberio? / LUCIDO: A gitto. / RUFFO: Dove? / LUCIDO: Nel letto. / MESSER ALFONSO: Io comincio a pentirmi di esser venuto a Lucca» (p. 72).

²⁵ Assai discutibile, come tutta la sua analisi del sistema dei personaggi, l'idea di Faccioli che nella commedia non ci siano personaggi secondari (Introduzione ad *Aridosia*, cit., pp. XI-XII).

interessa, invece, è la sua fantasticheria a proposito di un carnevalesco “mondo alla rovescia” che vien fatto risalire agli antichi Saturnali:

Oh! Almanco si facesse egli la festa di san Saturno, come si faceva al tempo antico, che dicono che per otto di le serve e i servidori diventavano i padroni e loro le serve e i servidori. A me toccherebbe a esser mona Lucrezia e vorrei star quelli otto di sempre nel letto con qualche mio innamorato. E non aspetterei tanti fischi la notte, tante letteruzze e tante imbasciate. Pur che ei m'andassi a gusto, al primo, chiuderei l'occhio (pp. 63-64).

Quest'immagine di sovvertimento sociale e soddisfacimento delle pulsioni erotiche introduce un elemento inquietante perché squarcia, sia pure per pochissimo tempo, la controllata e fredda razionalità della commedia. Quasi come contrappeso, infatti, segue una scena (IV, 6) molto convenzionale, in cui la stolidità prevedibile del servo Briga viene messa a confronto con la noiosa e altrettanto prevedibile ansia paterna di messer Alfonso che non vede l'ora di rivedere la figlia Livia.

È pensabile che una “testa calda” come Lorenzino de' Medici non introduca in questa commedia un elemento sia pure latamente politico? Si potrebbe tentarne una lettura allegorica, analoga a quelle, non molto persuasive, che sono state date della *Mandragola*. Si potrebbe, per esempio, interpretare le figure delle tre giovani donne – una chiusa in convento, ma non più vergine; una confinata fuori città; una schiava e da liberare con ogni mezzo – come allegorie della situazione di Firenze e del rapporto che con essa intrattengono i diversi soggetti politici del momento: i corruttori come il duca Alessandro, i fuorusciti costretti a vagheggiare Firenze da lontano, gli aspiranti cesaricidi sul punto di espugnarla. Ma, come spesso accade, le ipotesi più suggestive sono anche le meno fondate²⁶: meglio allora indulgiare, per concludere, su una battuta imprevista che introduce una nota scura, corrusca ed estranea al tono complessivo dell'opera.

Siamo ancora nel quarto atto, immediatamente prima dell'ingresso in scena di monna Pasqua. Erminio e Marcantonio hanno avuto un lungo colloquio serio, nel quale il vecchio ha dimostrato di sapersi immedesimare nelle pene d'amore del giovane («Figliuol mio, io t'ho gran compassione perché ho provat'anch'io che cosa è l'essere innamorato», p. 57) ma lo ha invitato a tener conto della *communis opinio* e a non calpestare le convenzioni religiose («della religione non si debbe però far sì poca stima ch'ei non ci s'abbia aver rispetto, e se non per conto tuo, per conto di quelli che veggiono, perché quelli che son tenuti empî dallo universale sono odiati sì che quando questa cosa non facessi mai altro effetto tristo che l'essere odiato li uomini se n'arebbono a guardare», *ibidem*).

Dov'è, in questo trionfo di pacatezza paterna, il punto di vista dell'autore, il sulfureo Lorenzino aspirante cesaricida? Si tratta di un modo per smarcarsi pubblicamente dalle imprese disonorevoli e sostanzialmente blasfeme nelle quali Alessandro e Lorenzino, com'era noto a tutti, erano complici? O dobbiamo leggere antifrasticamente il discorso di Marcantonio, con conseguente satira del suo perbenismo?

Non mi pare possibile né l'una né l'altra spiegazione non solo per motivi facilmente spiegabili con la biografia dell'autore (se i tempi per il cesaricidio non erano ancora maturi, perché insospettare anzitempo il proprio protettore?) ma anche per ragioni interne alla commedia: Erminio, infatti, riconosce la persuasività delle parole di Marcantonio e tuttavia non rinuncia a Fiammetta. I due si sforzano di capire le ragioni dell'altro ma alla fine ognuno resta del suo parere. Tutto banale, dunque, tutto convenzionale. Però, proprio alla fine della terza scena, ecco un breve soliloquio di

²⁶ Per una recisa negazione di una lettura politica dell'*Aridosia* cfr. MATTEO BOSISIO, «*Tutto involto ne' pensieri degli studi*», cit., pp. 22 sgg.

Erminio che si conclude con un'immagine tragica, inadatta al tono della commedia e adatta piuttosto ad esser letta – questa sì! – come un'allusione prolettica al tradimento (ovvero al tirannicidio): «L'amor [per Fiammetta] e l'affetto [per Marcantonio] mi lacerano e mi squartano con tanto dolore ch'io non m'immagino il maggior quello d'un traditore legato alle code di due possenti cavalli» (p. 61).

Al di là del richiamo a una prassi punitiva a lungo codificata (si pensi alla fine che fa Gano di Maganza nella *Chanson de Roland*) qui colpisce l'allusione al tema del tradimento, che risulta del tutto incongrua rispetto alla trama della commedia. Direi, dunque, che in questo piccolo sfaglio, così come negli altri elementi stridenti che ho segnalato prima²⁷, si può ritrovare, in una commedia complessivamente un po' convenzionale, l'impronta più personale del fosco Lorenzino, futuro Lorenzaccio²⁸.

²⁷ E non tanto nell'equivalenza un po' meccanica, suggerita da Faccioli, per cui il confronto sui criteri educativi equivale alla dialettica tiranno-oppositore, dato che il parricidio simbolico, in definitiva, manca.

²⁸ Per un'analisi della fortuna di Lorenzino de' Medici come personaggio letterario (da Margherita di Navarra ad Alfieri, da Dumas a De Musset fino a Carmelo Bene) si attende ancora un lavoro più aggiornato e più soddisfacente dal punto di vista critico rispetto alla rassegna di JOYCE G. BROMFIELD, *De Lorenzino de Médicis à Lorenzaccio. Étude d'un thème historique*, Paris, Didier, 1972.