

CARMELA PANARELLO

*Dal mito alla quotidianità, dall'intervento soprannaturale alla magia:
«Il Marito» di Lodovico Dolce*

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]

CARMELA PANARELLO

*Dal mito alla quotidianità, dall'intervento soprannaturale alla magia:
«Il Marito» di Lodovico Dolce*

Lodovico Dolce riscrive l'«Amphitruo» declinando i capisaldi della comicità plautina e nel contempo testimoniando le trasformazioni culturali e sociali del Cinquecento. Nel «Marito» una umanità consona ai tempi e il gioco del caso si sostituiscono alla solennità dei personaggi e alla sacralità dello scambio tra divinità e uomini. La baldanza del giovane Fabrizio, innamorato sprezzante del pericolo e incurante dell'altrui disonore, prende il posto della maestosità di Giove; a Mercurio subentra Roscio, attaccabrighe e stereotipo del rapporto servo-padrone. La commedia, basata sulla dialettica degli opposti, si arricchisce di temi boccacceschi e la beffa scioglie il dramma attribuendogli una valenza comica. Anfitrione dux gloriosus diventa Muzio, più sciocco e timido di Calandrino, alla cui fede superstiziosa si contrappone la straordinaria dirittura morale di Virginia, in cui rivive il mito di Alcmena. Rappresentazione della Virtù opposta alla Fortuna, con logica razionalità rifiuta la spiegazione dell'intervento soprannaturale di un folletto, addotta a sostegno della beffa di cui è stata vittima. Anche il motivo tragico della condanna della guerra diventa un elemento burlesco, trasformando la pace agognata dal servo Nespilo come fine delle violenze della guerra in quella che assicura ai due sposi "congiunti con un santo spozalizio" Fra' Girolamo, un uomo di Chiesa spregiudicato nel mescolare sacro e profano e disinvolto nell'alternare il registro burlesco a quello liturgico.

Lodovico Dolce: un intellettuale al servizio dell'industria editoriale

Nel 500 la diffusione dell'editoria provoca una importante rivoluzione nel mondo della cultura. La stampa si evolve da produttrice di una cultura d'élite riservata ai clienti dello scrittorio medievale a un'attività che con la diffusione del libro presso i nobili e i borghesi non letterati favoriva la conoscenza di opere della letteratura classica e contemporanea. La crescita del pubblico modifica le strategie e le prospettive editoriali: alle pregevoli edizioni dei classici della letteratura latina e greca si sostituiscono opere di autori che scrivono in volgare, meno costose e contenenti indici, apparati e commenti che rendono più agevole la lettura. Questa esigenza segna il passaggio ad una produzione che mira a rendere accessibile ad un pubblico sempre più vasto di "non addetti ai lavori" il prodotto libro e a privilegiare nella scrittura un carattere esplicativo piuttosto che culturale-erudito. Il prestigio dei classici in volgare si consolidò con opere di carattere divulgativo, integrate da apparati critici e commenti, che avevano formati più maneggevoli e offrivano sussidi di lettura: tavole, apparati, indici. In questo contesto si colloca la scrittura del *Marito*¹ di Lodovico Dolce, non un poeta, ma un intellettuale e poligrafo promotore di cultura presso gli editori veneziani Manuzio e Giolito de Ferrari. Anche se scrisse testi storici, saggi di argomento esoterico, opere linguistiche e filosofiche, tragedie e cinque commedie, la sua attività prevalente fu quella di curatore editoriale e di traduttore. Premise dedicatorie, corredò di indici, tradusse, commentò, volgarizzò opere greche, latine e italiane, tra cui le *Rime* di Francesco Petrarca, il *Decameron* di Giovanni Boccaccio e la *Commedia* di Dante Alighieri, che fu il primo a denominare *Divina* in un'edizione del 1555. Da redattore curò la pubblicazione delle commedie di Ludovico Ariosto, del Bibbiena e di Pietro Aretino e delle tragedie di Gian Giorgio Trissino, Giambattista Giraldi Cinzio e Sperone Speroni. Senza trascurare il legame tra il suo lavoro *privato* e la produzione destinata alla pubblicazione manteneva i rapporti tra l'industria editoriale, divenuta ormai la principale committente, e i letterati di tutta l'Italia. Infatti, la Repubblica veneta, pur essendo ricca per i suoi rapporti commerciali e per gli scambi con l'oriente, non poteva gloriarsi di una solida tradizione letteraria come Firenze o Ferrara. Invece, Venezia, oltre a una solida industria editoriale, era la prima città italiana che poteva

¹ STEFANO TERMANINI, ROBERTO TROVATO, *Teatro comico del 500*, Torino, UTET, 2005, pp. 413-465.

vantare un'attività teatrale non destinata al diletto delle corti, ma fruibile da un pubblico pagante². Nella produzione teatrale alla riproposizione di modelli legati alla imitazione dei classici si preferiva l'innovazione, ricorrendo a commedie in dialetto, a commedie moderne come *La venexiana* e soprattutto alle commedie letterarie plautino-boccaccesche, le più richieste. Pertanto la produzione comica per l'articolazione e il realismo del suo repertorio e per la comicità satirica e beffarda, era sottoposta a un rigido controllo da parte della censura, molto severa in epoca postconciliare.

Il Marito

È in questo contesto che il Dolce garbatamente contamina i modelli della tradizione con la realtà del suo tempo, coniugando il sostegno all'industria editoriale al diletto della scrittura. *Il Marito* è una riscrittura dell'*Amphitruo*³ in cui sono testimoniate le trasformazioni culturali in atto attraverso il personaggio di Fabrizio che introduce l'*homo novus*, consapevole della sua dignità, mentre la contrapposizione tra Virtù e Fortuna e la denuncia dell'ipocrisia e dell'avidità dei religiosi arricchiscono la *vis comica* plautina. Una umanità consona ai tempi e il gioco del caso si sostituiscono alla solennità dei personaggi. La comicità si fonda sul tema del doppio e sulla dialettica degli opposti: l'intelligenza, l'astuzia e l'energia di Fabrizio e Roscio prevalgono sulla vanità, la credulità e l'inerzia di Muzio e del suo servo Nespilo. La scelta dei protagonisti rispecchia la cultura rinascimentale che considera l'uomo non più soggetto al volere divino, ma capace di utilizzare al meglio le proprie qualità rendendosi artefice del proprio destino. Personaggi umani si sostituiscono a Giove e Mercurio, che avevano conferito straordinarietà all'opera plautina, in quanto per la prima e unica volta nel teatro classico sono introdotti nella commedia due divinità, che, in quanto tali, potevano essere protagoniste di tragedie, non di commedie. Nel prologo, con una *captatio benevolentiae*, l'autore chiede al pubblico di essergli compagno nello svolgimento dell'azione che prende l'avvio dalla somiglianza straordinaria e dovuta al caso di Fabrizio con Muzio e del suo servo Roscio con Nespilo. La contrapposizione tra questi personaggi si declina come un dramma per la sovrapposizione e la perdita dell'identità «chi fu, Nespilo, colui che t'ha così mal concio? / Nespilo, cioè fu' io»⁴; o in accuse ingiuste verso Virginia «Essendo gravida, se' una bagascia»⁵ e, per finire, nel tradimento di cui è vittima Muzio «Io vo' che tu mi dica chi è quell'asino che giace teco / Egli fu messer Muzio: voi, e non altri»⁶. La risoluzione della vicenda è affidata a Fra' Girolamo che ricorrendo al soprannaturale genera una comicità fondata su equivoci e intrighi: il cornuto ringrazia e per redimersi di colpe esistenti solo nella sua fantasia si confessa e fa una ricca donazione al convento dell'astuto frate. Confrontando la prima edizione della commedia, che risale al 1545⁷, poco prima dell'avvio del Concilio di Trento⁸, con quelle successive⁹, risaltano alcune correzioni del testo che si succedettero per adattare contenuti e linguaggio ai dettami della Controriforma. Infatti la borghesia colta che aveva riso di sé stessa, esaltando l'Umanesimo, da quella data fu costretta a misurarsi con una censura e un rigore che limitarono molto la produzione editoriale, indirizzandola verso traduzioni di autori classici, per lo più storici, e di opere religiose. In particolare, la seconda

² CARMELA PANARELLO, *L'«Amphitruo» nel teatro italiano del 500: «Il Marito» di L. Dolce*, in *L'«Anfitrione» ovvero la modernità di Plauto*, a cura di Anna Castellani, Firenze, Le Monnier, 1995, pp. 154-171.

³ TITUS MACCIUS PLAUTUS, *Amphitruo*, a cura di Fernando Marani, Milano, C. Signorelli, 1936.

⁴ LODOVICO DOLCE, *Il marito. Comedia di m. Lodouico Dolce*, Venezia, Giolito de Ferrari, 1545, vv. 367-369.

⁵ Ivi, vv. 485-486.

⁶ Ivi, vv. 495-497.

⁷ LODOVICO DOLCE, *Il marito. Comedia di m. Lodouico Dolce*, Venezia, Giolito de Ferrari, 1545.

⁸ Dicembre 1545.

⁹ Del 1547 e 1560 presso Giolito de Ferrari; nel 1580 e 1586 da Rubin.

edizione della commedia risalente al 1547¹⁰, sulla quale è stato condotto questo studio, risente del clima di cambiamento: confrontandola con l'edizione del 1545, risultano le modifiche apportate dall'autore per non urtare la sensibilità e la moralità che si andavano diffondendo. In particolare, il Dolce elimina dalla seconda edizione i riferimenti all'amore passionale per cui il «presi licenza da te con doglie, sospiri e lacrime» dell'edizione del 1545¹¹, nella successiva diventa «presi licenza da te ben lo sai tu con quante lacrime»¹². Modifica le espressioni legate al corpo o che possano essere riferite alla sessualità facendo dire a Muzio nella prima edizione «Moglie, tu m'ha trafitto il corpo e l'anima»¹³, che si trasforma in «Moglie, tu m'ha trafitto il cor e l'anima»¹⁴. Al contrario sia nell'edizione del 1545 che in quella del 1547 il focoso Fabrizio si rivolge a Virginia «Moglie dolcissima, ben sai che m'hai trafitto il corpo e l'anima»¹⁵. Infine, sono corrette espressioni sboccate come «le corna attaccati»¹⁶ e sostituite dai versi «la tua Virginia [...] ha commesso bruttissimo adulterio e vuol che credi che di te sia gravida»¹⁷.

Tra rispetto delle regole e sperimentazione di nuovi linguaggi

L'autore nella scrittura del *Marito* oscilla tra l'osservanza delle regole codificate dalla poetica aristotelica e la sperimentazione di nuovi linguaggi senza trascurare le esigenze del committente, l'industria editoriale. Questa si è sostituita ai mecenati nella protezione e nell'indirizzo delle attività culturali e per conquistare un pubblico di lettori richiede di adattare gli esiti della vicenda rappresentata ai modelli di vita contemporanea. Prendendo come modello l'*Amphitruo*, il poeta si propone di scrivere «quest'altra favola fatta con altri versi et con altri numeri, dall'uso dei moderni assai dissimili»¹⁸. Per cui introduce nella forma e nei contenuti delle innovazioni, dettate dal gusto personale, dalla cultura e dalle sensibilità dell'epoca in cui scrive, il momento più felice del Rinascimento. La rappresentazione della quotidianità si sostituisce alla sacralità dello scambio tra divinità e uomini, mentre il tema boccaccesco della burla conferisce al dramma una valenza farsesca. Il risultato è una commedia latina ambientata in Italia, con allusioni a eventi e personaggi contemporanei. Al verso usato comunemente nel teatro molti commediografi del Cinquecento avevano sostituito la prosa, che potendo essere articolata più facilmente nell'uso delle lingue o dei dialetti permetteva una più adeguata caratterizzazione del personaggio e accentuava il realismo dell'azione scenica¹⁹. Possono essere considerati un tentativo di variare il linguaggio poetico per produrre effetti comici l'uso mai appropriato da parte di Nespilo del Latinorum per una professione di fede «Questo è ver, come il credo e l'imprincipio»²⁰, o del lessico ecclesiastico «Io dirò alor che Nespilo sia *vangelista* e possa far miracoli»²¹. Il Dolce, seguendo l'esempio della commedia classica,

¹⁰ ID., *Il Marito. Comedia di m. Lodovico Dolce, di nuovo corretta e ristampata*, Vinegia, Giolito de Ferrari, 1547.

¹¹ ID., *Il Marito*, cit., 1545, v. 454.

¹² ID., *Il Marito*, cit., 1547, v. 454.

¹³ ID., *Il Marito*, cit., 1545 v. 471.

¹⁴ ID., *Il Marito*, cit., 1547, v. 471.

¹⁵ ID., *Il Marito*, cit., 1545, v. 581; ID., *Il Marito*, cit., 1547, v. 581.

¹⁶ ID., *Il Marito*, cit., 1545, v. 757.

¹⁷ ID., *Il Marito*, cit., 1547, vv. 757-760.

¹⁸ Ivi, vv. 8-10.

¹⁹ Si consideri il parlato del Lasca, al dialetto del Ruzante, al gergo gli autori veneti, allo spagnolo dei militi, al tedesco maccheronico degli studenti e al latino dei pedanti, imitato dai servi con l'aggiunta dei suffissi bus e bas.

²⁰ Ivi, v. 352.

²¹ Ivi, vv. 379-380.

adotta il verso²², ovvero l'endecasillabo sdrucciolo usato anche da Ludovico Ariosto nella *Lena* e nel *Negromante*²³ e definito «dolce e facile [...] a prosa simile»²⁴, quasi a voler evidenziare un'impercettibile divergenza tra il verso comico e la prosa. Da questa contiguità e dalla capacità dell'uno di sembrare l'altra è introdotto il tema della trasformazione dei personaggi e del trasferimento della vicenda dall'antica Tebe in una Padova contemporanea. È ugualmente innovativa l'introduzione del tema della magia come elemento risolutore della *fabula*; ciò permette al nostro autore di aggirare l'ostacolo rappresentato dall'impossibilità di ricorrere alla tematica mitologico-religiosa²⁵, che nell'*Amphitruo* è fondante per l'epilogo della storia. Per il resto la vicenda del *Marito* segue le linee generali della comicità plautina, con gli amori di Fabrizio e Virginia che ripropongono il filone narrativo sentimentale-drammatico²⁶; così come la beffa a Muzio, un prode capitano che, con evidenti riferimenti al Boccaccio, apparirà nella misera condizione di un Calandrino cornuto e rassegnato reiterando la vena comico-farsesca²⁷. Contrariamente a quel che si ritiene generalmente, ovvero che la produzione del Dolce sia poco più che un rifacimento dell'opera di Plauto, cercheremo di evidenziare le innovazioni apportate al modello di riferimento non tanto nella struttura della *fabula* quanto nello sviluppo e nell'esito della storia. Evidenziando quei motivi di originalità che, secondo il Salsa²⁸, fanno della commedia il genere letterario in cui il nostro autore ottenne i risultati migliori.

Dal mondo degli dei alla quotidianità degli uomini

Per il periodo storico in cui è stata pubblicata, quel 1545 che vide l'inizio del Concilio di Trento, *Il Marito* sembra essere una delle ultime testimonianze di un'epoca felice, la civiltà rinascimentale, in cui all'arte e alla letteratura non viene richiesto di rappresentare la tensione morale e affermare la giustizia divina, ma di istruire o divertire il pubblico senza remore di carattere religioso. Viene messa in scena la quotidianità della vita reale, denunciate le false credenze in forze soprannaturali e le forze positive dell'intelligenza prevalgono sulla dabbennaggine. La funzione educativa della commedia è indicata nel prologo «da scena si può dire un lucido specchio: nel qual ciascuno puote discernere quello che in questa vita incerta e misera per l'uom seguir si debba, e quel che fuggere»²⁹. Quindi non una rappresentazione della realtà in tutte le sue sfaccettature, ma, come in uno specchio, la messa a fuoco di un mondo in cui acquistano sempre più importanza le esigenze edonistiche di una società borghese. Nei singoli personaggi, liberati del sentimento religioso che la straordinaria presenza delle divinità conferiva all'*Amphitruo*, prevalgono sentimenti umani come il desiderio di gloria, la concupiscenza nel soddisfare i propri piaceri, il gusto della beffa, l'aspirazione a vivere in pace e, infine, l'affermazione della logica sulla superstizione. Mentre l'uso del linguaggio poetico non permette una differenziazione secondo l'origine o la condizione sociale, i tipi della commedia classica sembrano acquistare caratteri in qualche modo anticipatori delle tendenze successive. Le tematiche rivisitano motivi presenti in Plauto, ma sono adeguate alla società del XVI secolo per i riferimenti storici: alla pace tra Pterelao, re dei Teleboi e il re di Tebe Creonte, delle cui truppe è

²² Usato anche nel *Capitano*; invece nel *Ragazzo* aveva fatto uso della prosa.

²³ Il Dolce aveva curato prima del 1545 la pubblicazione di queste commedie che ripubblicherà su un autografo di Ariosto nel 1551, 1553 e 1560 per Giolito.

²⁴ Ivi, vv. 23-24.

²⁵ Cfr. Bromia nell'ultimo atto.

²⁶ Cfr. Alcmena, II e III atto.

²⁷ Cfr. Sosia, I e II atto.

²⁸ ABD EL-KADER SALZA, *Delle commedie di Lodovico Dolce*, Melfi, Liccione, 1899.

²⁹ LODOVICO DOLCE, *Il marito*, cit., vv. 18-21.

comandante Anfitrione, corrisponde la pace di Bologna (1530) tra Carlo V, papa Clemente VII e Gasparo Contarini in rappresentanza della repubblica Veneziana. O in alternativa la pace di Crépy del 1544 che pose fine alle guerre contro Francesco I e i Turchi, alleati dei Francesi, condotte da Carlo V con i veneto imperiali, tra cui verisimilmente avrebbe potuto militare lo stesso Muzio³⁰. Quest'ultima ipotesi troverebbe conferma nel riferimento alla Sicilia da dove il nobile condottiero afferma di esser tornato in patria insieme con Pietro d'Argere. Il rigore morale introdotto dalla Riforma e volto ad arginare il lassismo dei costumi³¹, deve confrontarsi col motivo dell'adulterio riconducibile alla condizione femminile: «è una prova della profonda corruzione morale di quel tempo [...] Le fanciulle da marito [...] Sovente venivano date per miseria o per avarizia dei genitori, a vecchi ricchi e imbecilli, e le tristi conseguenze di tal fatto erano inevitabili»³². In Fra' Girolamo, un personaggio nuovo e autonomo rispetto all'opera plautina si concentrano le critiche alla condizione degli ecclesiastici. Dichiarandosi esperto di negromanzia, come una sorta di *deus ex machina* in cui la meschinità umana ha occupato il posto dell'autorevolezza divina, risolve la vicenda proponendo una soluzione accettabile per tutti. Tranne che per Virginia, che si ostina a proclamare con assoluta sicurezza quella che è la realtà dei fatti: ovvero che non esiste alcun essere soprannaturale, come può affermare lei stessa che ha conosciuto l'uno e l'altro amante.

I personaggi

Nel *Marito* il sistema dei personaggi gioca sulla contrapposizione tra nomi che evocano l'antica nobiltà e il valore dell'età classica e la miseria umana della condizione presente. Al centro dell'azione c'è Fabrizio, il protagonista della commedia, il cui nome richiamerebbe l'*homo faber fortunae suae* del Rinascimento. Studente ma non intellettuale, abile nel coniugare l'intelligenza con l'astuzia e la spregiudicatezza per godere dell'amore di Virginia, non possiede nessuna delle qualità del padre degli dei, suo equivalente. L'amore gaudente, spregiudicato e libero da ogni vincolo, del giovane Fabrizio, che si rivela un egoista, incapace di reagire in qualsiasi modo al mutare degli eventi non può sostenere il confronto con l'autorità e l'assennatezza di Giove. Roscio, servitore di Fabrizio, alter ego di Mercurio, dio dei commerci e complice dell'avventura amorosa del padre, potrebbe essere ricollegato per il nome a Quintus Roscius Gallus, famoso attore romano³³, difeso in un'orazione giovanile dallo stesso Cicerone³⁴. La litigiosità pretestuosa e le straordinarie capacità drammaturgiche e dialettiche nel tener testa agli interlocutori con convinta determinazione accomunano i due personaggi. L'eroico Muzio Scevola, che seppe soffrire coraggiosamente per la patria, mostrandosi inflessibile nel punire la mano che aveva sbagliato, sembrerebbe essere ricordato da Muzio, il corrisponde dell'*Amphitruo* plautino, a cui non si può adattare il detto «Et facere et pati fortia Romanum est»³⁵. Il nostro, che crede nel mistero e nell'ignoto, non brilla per coraggio, né per eroismo: è un vanaglorioso che si compiace nel ricordare le imprese eroiche compiute in guerra e si vanta del titolo di cavaliere ricevuto dall'imperatore Carlo V. Il nome del

³⁰ Ivi, v. 507.

³¹ Ivi, vv. 519-520.

³² GAETANO GATTO, *L'«Amphitruo» di Plauto e le imitazioni di Ludovico Dolce e Molière*, Catania, Monachini, 1921, p. 75.

³³ Autore di un manuale di recitazione; a lui viene attribuita l'introduzione nel teatro dell'uso della maschera.

³⁴ Cfr. CICERONE, *Pro Roscio comoedo*. A Quinto Roscio Gallo, attore e uomo di grande cultura, era stato affidato dal padrone Caio Fannio Cherea lo schiavo Panurgo, affinché ne facesse un buon attore. Essendo lo schiavo morto prematuramente Roscio intenta causa a Cherea chiedendo un risarcimento danni per la morte di Panurgo, che avrebbe dovuto pagare per i suoi insegnamenti la metà di ciò che avrebbe guadagnato.

³⁵ LIVIO, *Storie*, 11: «l'operare e il soffrire da forte è degno di un Romano».

suo servo Nespilo, Sosia in Plauto, ricorda lo spagnolo o il latino medievale *nespilus* la nespola, una pianta da innesto. La semplicità del personaggio è sottolineata dal legame del nome con la terra e dalla caratteristica del frutto, che appena colto è acerbo e diventa commestibile solo col passar del tempo. L'appellativo di questo personaggio è l'unico che non si rifà al mondo classico ma alla realtà contadina, quasi a volerne sottolineare le umili origini. Il nome è anche utilizzato come sostantivo col significato di pugno, «dati i nespili mi fur in sul mostaccio, e sopra gli omeri, su le tempie e per tutto»³⁶. Forse Perché le nespole appena raccolte hanno la durezza dei pugni di Roscio. Virginia evoca la Virtù, intesa come pudicizia, «senza la qual non pensar vi sia femmina degna di vita»³⁷, rappresentata in Plauto da Alcmena, integerrimo simbolo del *mos maiorum* romano fondato sulla castità femminile e sulla fedeltà coniugale. La scelta del nome del personaggio appare se non sarcastica, almeno maliziosa, anche per il richiamo nel gioco del nome alla Lucrezia della Mandragola. A parole Virginia appare dotata di una straordinaria dirittura morale «farei quel che fè Lucrezia»³⁸; nella realtà rappresenta l'ideale rinascimentale della Virtù, intesa come capacità di cogliere al volo le occasioni, in contrapposizione al Caso, artefice della somiglianza di Fabrizio con Muzio e di Roscio con Nespilo. A differenza di Alcmena, incinta dall'inizio della azione scenica e ingravidata per la seconda volta da Giove, aspetta un figlio da Fabrizio e, come l'eroina greca, ha peccato di adulterio inconsapevolmente scambiando un altro per il marito. Con il nome di Fra' Girolamo, un uomo di Chiesa spregiudicato nel mescolare sacro e profano e disinvolto nell'alternare il registro burlesco a quello liturgico si allude a San Girolamo, Dottore della Chiesa studioso di filologia latina ed ascetismo, considerato esponente di spicco dell'Umanesimo cristiano. Il personaggio del Dolce, avido di danaro e spregiudicato introduce il tema della corruzione dei religiosi³⁹: spinto dalla prospettiva di un lauto guadagno, per ingannare Muzio non esita a ricorrere in maniera fraudolenta al *Latinorum* nell'uso della terminologia ecclesiastica⁴⁰, così come per la citazione di testi sacri, «maladetto è dal Signor giustissimo l'uom, qui confidit, com'ei dice, in homine»⁴¹. Nella caratterizzazione di questo personaggio il Dolce potrebbe aver usato come modello di riferimento, oltre al fra' Timoteo della Mandragola, il Lasca per la condanna della corruzione della chiesa, lo scandalo delle indulgenze e il parassitismo degli ordini religiosi. Giulio, dal latino Julius, dotato di intelligenza e acume, rappresenta l'*homo novus* dell'Umanesimo nella sua accezione più nobile. Con pacatezza ed equilibrio ricerca una verità sostenuta dalla intelligenza e dalla logica, a differenza di Muzio che ritiene Fra' Girolamo, tra quanti vivono a Padova, il più santo e il più esperto padre nella interpretazione delle Scritture. Infine Emilio e Celio, nomi comuni nella commedia quasi a sottolinearne la banalità e l'inconsistenza drammatica. Amici di Fabrizio, esasperano l'arte di arrangiarsi fino alla mancanza di scrupoli e alla negazione della libera autonomia; assoldano fra' Girolamo per cavar d'impiccio Fabrizio che, perso il lume dell'intelletto per soddisfare le sue voglie amorose, appare inconsapevole delle conseguenze che potrebbero derivare dal ritorno del legittimo marito della sua amante.

³⁶ LODOVICO DOLCE, *Il marito*, cit., vv. 390-391.

³⁷ Ivi, vv. 296-297; cfr anche ID., *Dialogo della istituzione delle donne di Messer L.D.*, Venezia, Giolito de Ferrari, 1547.

³⁸ ID., *Il Marito*, cit., 1545, v. 301; Lucrezia si dette la morte per la vergogna dopo la violenza subita.

³⁹ Ivi, vv. 1063-1067.

⁴⁰ Ivi, vv. 1249, 1254, 1268.

⁴¹ Ivi, vv. 1236-1237.

Il tema del doppio tra razionalità e superstizione

Anche nel *Marito*, l'azione scenica prende avvio e si sviluppa intorno alla tematica del doppio: qui, a differenza della commedia di Plauto, i protagonisti si assomigliano non per effetto di una trasformazione sovranaturale, ma per uno scherzo del caso che ha fatto nascere Fabrizio e il servo Roscio con le stesse sembianze fisiche di Muzio e Nespilo. Da ciò è provocata una serie di equivoci che rivela le differenze psicologiche tra i quattro personaggi che si contrappongono fino allo scontro fisico per affermare la propria identità. Nella disputa iniziale davanti alla casa di Muzio alla baldanza e alla sicurezza di Ermes si sostituiscono la prepotenza e la violenza di Roscio che, sottomettendo alla sua tracotanza la benevola umanità di Nespilo «Non è uomo più stupido di questo sciocco»⁴², riesce a far propria un'identità che non gli appartiene e a farne accettare all'altro la perdita: «concedoti che tu sii tu: pur, che non dichi Nespilo»⁴³. Lo stesso Roscio per proteggere Fabrizio che è in casa con Virginia non esita a minacciare Muzio quando, di ritorno dalla guerra, vorrebbe entrarvi. Quest'ultimo si sente definire da colui che sembra il suo servo Nespilo «un dimonio mandato qua dal negromante a tessere insidie al mio padron»⁴⁴. Nella sua semplicità Nespilo percepisce la reale natura di Roscio definendolo un ladro ed evoca il magico potere dell'elitropia⁴⁵ o dell'anello di Angelica⁴⁶ per contrastare una tale incontenibile forza della natura. L'ingenuo servitore crede che, per mezzo di questi elementi riconducibili alla sfera del magico, verità rivelate per il sentire comune, gli sarà possibile entrare nella casa del padrone senza esser visibile a Roscio. Diversamente l'ingenuo Muzio, scacciato dalla moglie e dal servo dalla casa tanto anelata quando era in guerra, attribuisce l'esistenza di due Muzio e di un doppio Nespilo al malefico intervento di un Negromante o del diavolo in persona. L'autore testimonia l'interesse per gli eventi che superano la sfera del reale, evocando a seconda delle situazioni la magia bianca, che produce solamente effetti di aiuto o di tutela, sempre positivi, o la negromanzia, più vicina alla stregoneria e che, come in questo caso, può essere utilizzata per fini loschi da qualsiasi ciarlatano. Non tutti sono disposti a credere ciecamente agli eventi soprannaturali: Giulio, uomo di buon senso che si trovava con uno dei due presunti Nespilo nello stesso momento in cui l'altro minacciosamente insultava il suo padrone⁴⁷, rimane perplesso e incapace di fornire una spiegazione: «Tu di' ch'in casa hai ritrovato un Nespilo, ch'è teco insieme una cosa medesima; e così il tuo padrone un altro Muzio il quale ha fatto la sua moglie gravida?»⁴⁸. Successivamente mostra presenza di spirito nel far notare all'amico Muzio che, dal momento che il servo Nespilo si trovava con lui, non può essere la stessa persona che ha minacciato il padrone. Nell'attimo in cui prende forma l'ipotesi dell'esistenza di un doppio Nespilo, che comporterebbe l'ipotesi dell'esistenza di un doppio Muzio si rivela l'arguzia di Giulio: «Sariami caro, che come diventano d'un uomo due, così si raddoppiassero i danari c'ho in borsa, e le mie rendite»⁴⁹.

⁴² *Ivi*, vv. 71-72.

⁴³ *Ivi*, vv. 199-200.

⁴⁴ *Ivi*, vv. 810-812.

⁴⁵ *Ivi*, vv. 102-103.

⁴⁶ *Ivi*, v. 105.

⁴⁷ *Ivi*, a. IV, sc. II.

⁴⁸ *Ivi*, vv. 468-471.

⁴⁹ *Ivi*, vv. 874-876.

Duplicità dell'essere e dell'agire

Anche nelle azioni si può individuare una duplice valenza: il valore militare di Muzio viene drasticamente ridimensionato da parte di Emilio che svela come la narrazione delle imprese eroiche compiute combattendo al seguito di Carlo V siano «Favole»⁵⁰. Quello che si è presentato come un valoroso condottiero in realtà è definito «più sciocco e timido che non fu 'l Calandrin di Gian Boccaccio»⁵¹: un antesignano della maschera del soldato fanfarone. La vanagloria, che già aveva fatto dichiarare al pavido soldato di essere stato nominato Cavaliere da Carlo V per le sue nobili gesta, si coniuga alla stupidità del personaggio impedendogli di prendere in considerazione la più banale delle evidenze: ovvero che la gravidanza della moglie Virginia non è attribuibile a lui. E, per placare incredulità e rabbia senza ammettere la propria dabbenaggine, preferisce allontanare da sé l'onta di un plausibile tradimento attribuendone la responsabilità a un intervento sovranaturale. Anche se in precedenza Muzio non aveva nascosto il suo scetticismo per aver letto come una storia non vera, una favola, «che Apulegio fosse da streghe trasformato in asino»⁵², ora con disappunto deve riconoscere che Virginia è ricorsa alla stregoneria per tradirlo: «con gli incanti soliti che usano le puttane hammi di Muzio trasformato in un beco»⁵³. Come Calandrino attribuiva alla moglie la colpa di aver privato dei suoi poteri magici l'elitropia⁵⁴, così Muzio inveisce contro «de ladre femmine» definendo la moglie «scrofa»; infine, manifesta incredulità per dimostrare la sua buona fede «chi avrebbe mai creduto che Virginia non sarebbe stata meco una Lucrezia?»⁵⁵. Il richiamo ricorrente all'esempio della nobildonna romana introduce il tema della labilità del confine tra vizio e virtù: Virginia anche se ha peccato di adulterio, non ha perso la sua dirittura morale, è rimasta pura nell'anima, in quanto «chiunque conserva il corpo mondo, e corrotto ha l'animo, indegnamente si attribuisce il nome e la laude della verginità»⁵⁶. Per cui, pur esibendo con la gravidanza la testimonianza della mancata fedeltà rifiuta decisamente di ricorrere alla giustificazione priva di credibilità⁵⁷, suggeritale da Fabrizio, alla notizia del ritorno di Muzio: «Ho inteso che in Padova si trova un Negromante, il qual per arte magica in quante forme vuol spesso tramutarsi; e in questa guisa suol goder le femmine che son più belle et or questa or quella ingravida et fa molti noi montoni e pecore»⁵⁸.

«Beffa, amore gaudente e magia ingredienti di questa pochade rinascimentale»⁵⁹

Nel *Marito* la centralità dell'uomo e le critiche alla concezione religiosa sono trattati in chiave laico-libertina: Fabrizio, avuta Virginia, scompare, anche se lei aspetta un figlio, dando un'ennesima prova del suo egoismo e della sua immaturità. Non rivendica dinanzi al marito il suo agire, a differenza di Giove che dall'alto della sua autorevolezza dichiara di essere stato l'amante di una incolpevole Alcmena, soggiogata dal suo potere, nonché il padre dell'eroe Ercole, che assicurerà ad

⁵⁰ Ivi, v. 722.

⁵¹ Ivi, vv. 719-720.

⁵² Ivi, vv. 878-879; in realtà la trasformazione di Lucio in asino avvenne per aver bevuto per sbaglio una pozione magica.

⁵³ Ivi, vv. 881-883.

⁵⁴ GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1985, giornata VIII, novella terza.

⁵⁵ LODOVICO DOLCE, *Il marito*, cit., vv. 855-856.

⁵⁶ ID., *Dialogo della Istituzione delle donne*, cit.; cfr. anche ID., *Il Marito*, cit., vv. 1108-1112.

⁵⁷ ID., *Il Marito*, cit., v. 604 «Favole».

⁵⁸ Ivi, vv. 593-598.

⁵⁹ MARIA VITTORIA BRUSCHI, *Il "Doppio" plautino e il "Doppio contemporaneo"*, in *L'«Anfitrione» ovvero la modernità di Plauto*, cit., p. 130.

Anfitrione fama eterna; il Dolce nello svelare l'inganno che permetterà la risoluzione della delicata vicenda denuncia la corruzione degli ecclesiastici e il commercio delle indulgenze introducendo il tema della riforma. In questo modo al mito della nascita di Eracle che ancora in fasce aveva ucciso i serpenti inviati da Era nonché alla leggenda di Alcmena la forte⁶⁰, ormai lontani dal sentire comune, sostituisce tematiche più confacenti alla società e alla cultura del sedicesimo secolo. Alla soddisfazione di Anfitrione che, onorato di aver condiviso la moglie con il padre degli dei, chiede assicurazione che venga mantenuta la promessa di fama eterna assicurategli da Zeus, corrisponde la dabbennaggine di Muzio, che crede che la moglie sia stata ingravidata da lui per interposta persona. Il tema boccaccesco della falsificazione delle reliquie⁶¹ e la condivisione dell'insofferenza verso i monaci già manifestata dal Machiavelli e dal Lasca⁶² sono qui rappresentati in Fra' Girolamo. Vanta fama di santità questo religioso che non ha remore a millantare capacità soprannaturali al fine di imbrogliare ingenui e creduloni: «ghiotto. E ha a le man tutte le astuzie, che puote avere un frate dotto e pratico de le cose del mondo». Ad Alcmena, moglie devota che assiste in silenzio alle spiegazioni fornite dal dio e alla gratificazione del marito per una fama conquistata a sue spese, si contrappone una Virginia realista, lucida nel giudizio, che rifiuta di prestar fede al soprannaturale ma che, nello stesso tempo, non prende iniziative, subisce: «Io non so la cagion che indotto v'abbia a dileggiarmi»⁶³. Liquidata con *ciance*⁶⁴ le elucubrazioni di Fra' Girolamo che pur riconoscerebbero la sua innocenza, permettendole di liberarsi della scomoda condizione di adultera. Il Dolce, non può, visto il rigore morale dell'epoca in cui scrive, far manifestare alla donna compiacimento per essere stata l'amante del giovane e determinato Fabrizio, sicuramente più interessante dello scipito Muzio, che però è suo marito. Si potrebbe pensare che la conoscenza approfondita dei due uomini e l'esperienza pratica delle loro caratteristiche peculiari l'abbiano indotta a essere scettica sull'esistenza dello spirito folletico? Se così fosse, Virginia, come la Lucrezia della Mandragola, attraverso una considerazione personale potrebbe, in qualche modo, rivendicare un'autonomia di giudizio; ma soprattutto farebbe intravedere, al di là della vittima delle voglie maschili, una donna in grado di saper cogliere al volo e senza remore morali le opportunità che il caso può offrire. Nel finale il motivo mitologico-religioso lascia posto al meraviglioso-magico-folkloristico dei negromanti e degli spiriti folletti: dal dramma attraverso la beffa deriva la comicità. L'epilogo comico dell'azione scenica dominata dalla povertà spirituale di Muzio prende corpo intorno alle false credenze, coniugando la dirittura morale con le miserie umane e la fede con la magia. Il marito che ha strepitato credendo di essere cornuto, si è rivelato un credulone nel prestar fede a spiegazioni surreali; e infine, soggiogato dalla spregiudicatezza e dall'avidità del religioso, ingenuamente da vittima si lascia trasformare in un peccatore. Oltre a fare una ricca donazione per espiare un peccato che non ha commesso, promette a Fra' Girolamo un dono e una ricca offerta per la Chiesa, a condizione che lo liberi dal Negromante o Demonio che se ne sta con la moglie, in casa sua e nel suo letto⁶⁵. L'uomo di Chiesa dopo aver spregiudicatamente invocato la fede in difesa dalle forze soprannaturali, esordisce affermando che non possono essere stati i diavoli a introdursi nella casa

⁶⁰ Il nome deriva dalla radice ἄλκ-, “respingere un pericolo, un nemico” e significa dunque “la valorosa, forte”. Secondo Room (*Room's Classical Dictionary*, p. 37) la seconda parte deriverebbe da μῆνις, “ira” e il nome significherebbe “ira potente”; ma non ci sono riscontri di formazioni analoghe.

⁶¹ GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, cit., giornata X, novella sesta.

⁶² Che *definiva onesto il profitto dei laici, disonesto l'ozio dei religiosi*.

⁶³ LODOVICO DOLCE, *Il Marito*, cit., vv. 433-434.

⁶⁴ Ivi, v. 1307.

⁶⁵ Ivi, vv. 1073-1074.

coniugale: essi sono incapaci di generare perché Dio non ha concesso loro il seme per unirsi a una donna battezzata. Quelli che si sono impadroniti della casa e del letto coniugale sono spiriti, dotati di una natura benevola e che non possono danneggiare l'uomo. Alcuni appaiono in sogno e possono assumere diversi aspetti, mentre altri vanno in giro durante la notte e si percepiscono come fantasmi. Con l'introduzione di questo elemento soprannaturale benefico, frutto della fantasia del frate, un negromante col carisma della fede, viene trovata una soluzione che renda giustizia a Muzio vittima del tradimento, che liberi Fabrizio da qualsiasi colpa e non condanni moralmente Virginia che ha dovuto sopportare inconsapevolmente un inganno crudele. Muzio è felice di credere che, pur trovandosi lontano da casa, è stato lui stesso ad ingravidare la moglie per mezzo dello Spirito Folletico, che prende corpo dalle parole del frate e che può esistere solo nella fantasia di un povero sciocco. Il religioso spiega in che modo l'essere immateriale, desiderando la donna e non potendo congiungersi con lei a causa della natura incorporea, per godere idealmente dell'amore di Virginia, ogni notte trasportasse il valoroso Muzio dal campo di battaglia nel letto maritale. Lo spirito della burla che scioglie il dramma in farsa si adatta anche all'aspirazione a por fine ai rischi e alle fatiche della guerra per vivere in pace. È Nespilo, che, individuando nella volontà di appropriarsi di ciò che non è proprio, l'origine di ogni genere di conflitti esprime una condanna della crudeltà della guerra carica di sensibilità tragica e manifesta l'anelito alla pace evocato in presenza di contrasti in tutta la commedia. «Maladette sian l'armi, i Duchi, i Principi che 'l mondo spesso sottosopra volgono! Oh che viver saria dolce e pacifico, se ognun non cercasse togliere quel ch'è d'altrui, spingendo a morte gli uomini!»⁶⁶. È da sottolineare come l'autore affidi a questo personaggio, sempliciotto e ingenuo come il suo padrone, una considerazione che a prima vista sembrerebbe derivare dall'esperienza personale del servitore, ma che generalizzata avrebbe provocato conseguenze politiche, socioeconomiche e strategiche dirompenti. Nella conclusione della commedia l'aspirazione alla pace acquista una valenza burlesca: le incredibili spiegazioni di un Fra' Girolamo poco disinteressato e per niente pio garantiscono ai due sposi la fine del contrasto: «Vi lascio nella pace o fida copia congiunta con un santo sposalizio»⁶⁷. Così, dal motivo tragico della deprecazione dei conflitti emerge un elemento burlesco «il bue lasciato ha volgersi dal santo padre»⁶⁸. La commedia si conclude con la cinica considerazione che anche a Muzio come a molti altri uomini sarà concesso di allevare un figlio non suo: «Né vi maravigliate, ché ben trovansi molti tra voi che tal costume seguono senza noia o disturbo»⁶⁹.

Bibliografia

BERTINI FERRUCCIO, *Plauto e dintorni*, Roma, Laterza, 1997.

BERTINI FERRUCCIO, *Plauto e il doppio nel teatro moderno*, Genova, Il Melangolo, 2010.

BERTINI FERRUCCIO, *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, Liguori, 1981, pp. 307-336.

BOCCACCIO GIOVANNI, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1985

⁶⁶ Ivi, vv. 42-47.

⁶⁷ Ivi, vv. 1300-1301.

⁶⁸ Ivi, vv. 1314-1315.

⁶⁹ Ivi, vv. 1327-1329.

DA POZZO GIOVANNI, BALDUINO ARMANDO, VALLONE ALDO, LUTI GIORGIO, ROSSI VITTORIO, *Storia letteraria d'Italia - Il Cinquecento*, t. 2, *La normativa e il suo contrario (1533-1573); le nuove regole e l'estensione dell'analogia*, Padova, Piccin Nuova Libreria, 2007.

DOLCE LODOVICO, *Il Marito. Comedia di m. Lodovico Dolce, di nuovo corretta e ristampata*, Vinegia, Giolito de Ferrari, 1547.

DOLCE LODOVICO, *Il marito. Comedia di m. Lodouico Dolce*, Venezia, Giolito de Ferrari, 1545.

DOLCE LODOVICO, *Dialogo della Istituzione delle donne di messer Lodouico Dolce da lui medesimo nuovamente ricorretto ed ampliato*, Vinegia, Giolito de Ferrari, 1547.

GATTO GAETANO, *L'«Amphitruo» di Plauto e le imitazioni di Ludovico Dolce e Molière*, Catania, Monachini, 1921.

L'«Amfitrione» ovvero la modernità di Plauto, a cura di Anna Castellani, Firenze, Le Monnier, 1995.

PADOAN GIORGIO, *La commedia rinascimentale veneta 1433-1565*, Verona, Neri Pozza, 1982.

PLAUTUS TITUS MACCIUS, *Amphitruo*, a cura di Fernando Marani, Milano, C. Signorelli, 1936.

SALZA ABD EL-KADER, *Delle comedie di Lodovico Dolce*, Melfi, Liccione, 1899.

TERMANINI STEFANO, TROVATO ROBERTO, *Teatro comico del 500*, Torino, UTET, 2005.