

MAURO DISTEFANO

L'equivoco come libertà: declinazioni comico-dialogiche nella commedia de G'Ingannati

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MAURO DISTEFANO

L'equivoco come libertà: declinazioni comico-dialogiche nella commedia de G'Ingannati

L'intervento si propone di evidenziare le declinazioni comico-dialogiche di un'opera teatrale divenuta paradigma e modello della commedia erudita dell'Italia cinquecentesca e non solo: G'Ingannati (1532). Composta collettivamente dagli Accademici Intronati per festeggiare la pace riacquistata da Siena dopo le frizioni politiche fra Clemente VII e Carlo V, la commedia degli equivoci amalgama audacemente elementi comici, rimaneggiati dal Menaechmi plautino con sfaccettature boccacesche, e dialogici innovativi come il prologo extradiegetico che sfocia in metateatro. Il comico è declinato secondo la tematica del doppio, espediente concepito per alimentare la spinta liberatoria dei rapporti gerarchici in una narrazione perturbata e scombinata dall'eros. Qui l'aspetto dialogico è declinato in libertà d'espressione che viene a crearsi grazie all'artificio scenico inducendo alla nascita di personaggi inquieti e trasgressivi, archetipi della società senese di quel breve lasso di tempo, nei confronti del giogo spagnolo. Alle spalle di quest'opera vi è un deus ex machina, Alfonso Piccolomini, che con la sua figura politica ristabilì la pace cittadina rendendo possibile per gli Intronati la messa in scena della fortunata opera.

Conosciuta prevalentemente per la sua fortunata diffusione in Italia prima, e in Europa poi nei secoli XVI e XVII,¹ l'opera de *G'ingannati* ricalca la fortunata forma teatrale della commedia degli equivoci, variazione dal consueto schema delle commedie classiche, nella quale l'espedito cardine è lo scambio d'identità di due personaggi – spesso gemelli – i quali si muovono all'interno della scena l'uno all'insaputa dell'altro, creando una sequela di scene caratterizzate da momenti confusionari, continui inganni e beffe nei confronti dei vari personaggi, travestimenti con equivalenti scambi di sesso – i quali sfociano nell'androginia –, amori e tradimenti.²

La commedia risulta un *unicum* non solo per la fortuna, ma per la capacità di sovvertire, e rivoluzionare, i canoni della stessa: sulla falsariga della tematica dell'inganno, presente già nel prologo meta-teatrale nel quale si dichiara

Ma e' ci son degli inganni, tra gli altri, d'una certa sorte che, volesse Iddio, per il mal ch'io vi voglio, che voi fusse ingannate spesso così, voi, ed io fussi l'ingannatore! che io non mi curarei di rimaner sotto all'ingannato,³

¹ *G'Ingannati* influenzeranno innumerevoli opere a tal punto che in dodici di esse è possibile riscontrare l'influenza diretta. Nel panorama italiano la fortuna fu dovuta alla stampa di almeno diciassette edizioni fra Cinquecento e Seicento, imitate in altre tre opere dal medesimo titolo composte da N. SECCHI (1562), da C. GONZAGA (1592) e D. CORNACCHINI (1605). In seguito giunsero imitazioni e rimaneggiamenti ad opera dei novellieri, è il caso della novella XXXVI del BANDELLO *Nicula, innamorata di Lattanzio, va a servirlo vestita da paggio, e dopo molti casi seco si marita*. In Francia si impose grazie alla traduzione di C. ESTIENNE con *Les Abuzes* (1540), in seguito allestita anche in Inghilterra dagli universitari del Queens' College di Cambridge con il titolo latino *Laelia* (1547). Chiara fonte d'ispirazione per SHAKESPEARE ne *Twelfth Night*, con le vicende dei protagonisti Viola e Orsino ricalcate da Lelia e Flamminio – non venne utilizzata una versione italiana dell'opera, bensì una traduzione di F. BELLEFOREST. L'eredità più proficua si ebbe con l'emigrazione del copione in Spagna nel *siglo de oro*: *Los Enganados* (1567) di L. DE RUEDA risulta il diretto discendente della commedia senese anche se opere simili, dal titolo latino, giunte nella penisola iberica funsero da modelli da copiare nei secoli successivi. Cfr. F. CERRETA, *La commedia degli Ingannati*, Firenze, Olschki, 2012, 33-44.

² Cfr. G. FERRONI, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980, 55-64: 56-57.

³ A. DEGLI INTRONATI, *G'Ingannati*, a cura di M. PIERI, San Martino (PI), Tipografia Bonghi, 2009, 36; d'accordo sia con Cerreta che con Pieri per quanto riguarda il possibile riferimento al prologo della *Mandragola*: «una giovane accorta/fu da lui molto amata,/e per questo ingannata/fu, come intenderete,/ed io vorrei/che voi fussi ingannate come lei» N. MACHIAVELLI, *Mandragola*, a cura di P. STOPPELLI (a cura di), Milano, Mondadori, 2016, 7.

passando per i personaggi, archetipi delle commedie plautine e dell'arte, terminando con un sottotesto non troppo velato di rivincita sociale nei confronti del giogo spagnolo confermando la tradizionale libertà ed autonomia dei senesi rispecchiata nelle azioni della protagonista.⁴

Messa in scena durante il carnevale senese del 1532 dagli appartenenti "all'accademia più antica d'Italia",⁵ gli Intronati, e redatta, com'era loro consuetudine, "a più mani", la trama dipanata in cinque atti a richiamare lo schema classico, avendo come sfondo le vie della città di Modena, s'impenna sulla vicenda amorosa di due personaggi, Lelia e Flamminio; la prima è promessa sposa, seppur innamorata del giovane citato, per volere del padre Virginio ormai caduto in miseria, al millantatore Gherardo, mentre il secondo è innamorato di Isabella, figlia del già precedentemente citato. Lelia per divincolarsi da questa costrizione, fugge dal convento e prende deliberatamente le sembianze di un giovane paggio, Fabio, con l'intento di avvicinarsi all'amato declinando l'inganno in libertà di scelta; Lelia, ormai Fabio, comincia il suo monologo dolente, tipico della donna amorosa, col fine di illustrare il completo e complesso antefatto

⁴ È estremamente importante segnalare l'esistenza di un antefatto, inscindibile dalla recita, che giustifica il prologo meta-teatrale, ma che ha incrementato l'addensare intorno al testo di tanti equivoci. La prima "vera" uscita in pubblico degli Intronati si era infatti consumata circa un mese prima di quel martedì grasso – nella notte dell'Epifania – con una festa allegorica in cui gli accademici inscenarono un rito, con connotazioni misogine, di rinuncia all'amore: esausti nel ricevere rifiuti sentimentali, abbandonarono il culto di Venere sacrificando a Minerva i pegni d'amore ricevuti dalle rispettive dame, recitando in musica, per l'occasione, delle rime di scongiuro e di voto. La reazione della controparte non si fece attendere tanto che, intimoriti dall'esito, dedicarono come risarcimento la commedia alle donne. Cfr. M. PIERI, *Gl'Ingannati*, 16-17; «Ora vi voglio cacciar questa meraviglia del capo. Questi Intronati, a dirvi 'l vero (e crediatemi, ch'io gli ho sentiti), si dolgono strettamente d'essere entrati in questo farnetico ed hanno una gran paura che voi, come quelle che avete di che, non pigliate quella lor faccenda per la punta di modo che, per l'avvenire, voi glie ne teniate la lingua e gli voltiate le spalle ogni volta che gli vedrete [...] Prestatemi la fede vostra; altrimenti gli è forza ch'io vel mostri, ché l'ho portato meco. Dico ch'io so' qui a posta per far questa pace e rappiccarvi insieme con loro, se ne sète contente; ché, a dirvi il vero, le lor faccende, senza voi, son fredde e presso che perdute e, se non ci si ripara, se ne vanno in un zero. Fatelo, eh! fatelo, donne; ché ve ne mettarà bene». Ivi, cit., 34-39: 35. La scelta delle festività per l'uscita degli accademici non fu casuale: l'Epifania, il carnevale e la notte di Santo Stefano erano chiamate *festa stultorum* per via delle celebrazioni di feste a sfondo parodico eseguite da studenti e chierici. La festa dei folli, in particolare nel Medioevo, aveva come caratteristica il travestimento, accompagnata da mascherate e balli osceni atti a parodiare il culto ufficiale. Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, 83-85; per un esauriente scorcio della situazione politica dell'Italia centrosettentrionale, in particolar modo della città di Siena, si veda «*Nemici e libertà a Siena: Carlo V e gli spagnoli*» in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena. Politica e istituzioni, economia e società*, M. ASCHERI, F. NEVOLA (a cura di), Siena, Accademia senese degli Intronati, 2007, 243-269.

⁵ Cfr. M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, Vol. III, 1926, 350. L'Accademia degli Intronati viene riconosciuta, cronologicamente, come «la prima regolata Accademia d'Italia»; gli eruditi senesi ne collocarono la nascita al 1525 sebbene altre date, di poco antecedenti, prendano in considerazione un circolo di intellettuali omogeneo identificato come Accademia Grande. È da segnalare lo stretto legame con un'altra accademia senese, i Rozzi, dai quali derivano i modi e le tematiche di "fare teatro"; dall'unione questi ultimi e altri eruditi nacquero gli Intronati. Il retaggio teatrale si ottenne dai giovani nobili che si riunirono attorno alla figura di spicco dell'Accademia: Alfonso Piccolomini, con il nome *de plume* Desiato, il quale è citato all'interno dell'opera stessa, elogiandolo per la sua manovra politica senza la quale la commedia non avrebbe visto la luce, cfr. M. PIERI, *Gl'Ingannati*, 109; per una biografia esaustiva del Piccolomini cfr. F. TOMASI, *Piccolomini Alfonso* in *Enciclopedia Treccani, Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Società grafica romana, vol. 83, 1979, 203-208. La data della messa in scena ha generato in passato vari errori filologici: compare datata 1531, proprio perché quest'ultima è da intendersi "alla maniera senese", ossia 1532 «giacché il computo calendariale *ab incarnatione*, allora vigente, faceva iniziare l'anno il 25 marzo data dell'Annunciazione) e non il 1 gennaio». La nota e la citazione M. PIERI, *Gl'Ingannati*, 11.

LELIA

[...]

Oh che sorte è la mia! Amo chi m'ha in odio, chi sempre mi biasma; servo chi non mi conosce ed aiutolo, per più dispetto, ad amare un'altra – che, quando si dirà, nissun sarà che lo creda – senza altra speranza che di poter saziare questi occhi di vederlo un dì a mio modo. Ed infino a qui mi è andato assai ben fatto ogni cosa. Ma, da ora innanzi, come farò? Che partito ha da essere il mio? Mio padre è tornato; Flamminio è venuto ad abitar nella città; e qui non poss'io stare senza esser conosciuta: il che se avviene, io resto vituperata per sempre e divento una favola di tutta questa città. E per questo sono uscita fuori a questa ora per consigliarmi con la mia balia, che da la finestra ho veduta venire in qua, ed insieme con lei pigliarci quel partito che giudicheremo il migliore. Ma prima vo' vedere s'ella in questo abito mi conosce.⁶

Analizzando il comportamento di Lelia, si nota come il personaggio femminile nella commedia rinascimentale sia diverso da quello della commedia classica: mentre in passato era una “muta persona”, nella *pièce* risulta essere un personaggio assai dinamico a tal punto da comparire per la maggior parte dell'opera – tre atti su cinque – e non sempre accompagnata da una balia.⁷ La svestizione scenica che priva, tramite l'illusione, la protagonista del genere e dell'identità, riesce a trasmettere un'aura mistica, quasi agiografica, che ricorda molto la svestizione dei beni del frate d'Assisi.⁸ Fabio [Lelia] si reca così dalla balia Clemenza svelandole l'inganno ordito ai danni dell'innamorata di Flamminio, sottolineando dai dialoghi come l'illusione dovuta al cambio di sesso confluisca nella tematica dell'androgino evidenziando l'attrazione fatale di Isabella

LELIA

[...]

Orsù! Fai vista di non mi conoscere, eh?

CLEMENZA

Se' tu forse Lelia? Dolente a la mia vita! Sciagurata a me! Sì, che gli è essa. Oimè! Che vuol dir questo, figliuola mia?

[...]

LELIA

Ti dirò. Flamminio, com' io ti dissi poco fa, è innamorato

⁶ M. PIERI, *Gl'Ingannati*, I, 5, 49-50.

⁷ Cfr. V. DE AMICIS, *L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo*, Pisa, Tipografia Nistri, 1871 e G. ULYSSE, *La «commedia» nel Cinquecento*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. CRUCIANI, D. SERAGNOLI, Bologna, Il Mulino, 1987, 90-91.

⁸ La tematica agiografica, probabilmente, venne attinta dall'enorme serbatoio decameroniano, in particolar modo dalla novella, X, 10, Griselda. Si rimanda a un testo di Bruni il quale ha individuato e analizzato criticamente la componente romanzesca. Cfr. R. BIGAZZI, *La via romanzesca degli "Ingannati"* in F. BRUNI (a cura di), *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Venezia, Marsilio, 2002, 51-68.

d'Isabella Foiani e spesso spesso mi manda a lei con lettere e con imbasciate. Ella, credendo ch'io sia maschio, si è sì pazzamente innamorata di me che mi fa le maggior carezze del mondo; ed io fingo di non volerla amare se non fa sì che Flamminio si levi dal suo amore; ed ho già condotta la cosa a fine, e spero, fra tre o quattro giorni, che sarà fatto e che egli la lascerà.⁹

Quest'ultima, invaghita a tal punto da desiderare Fabio [Lelia], metterà in scena uno dei maggiori *misunderstanding* dell'intera opera baciando la giovane

ISABELLA

[...]

Vorrei... Accostatevi.

[...]

Entrate un poco dentro a l'uscio.

[...]

Perdonatemi. La vostra troppa bellezza e 'l troppo amor ch'io vi porto è cagion ch'io fo quello che forse voi giudicavate esser di poca onesta fanciulla. Ma Dio lo sa ch'io non me ne son potuta tenere.

[...] Mi vi dono.

LEILA

Son vostro. (Io ho, da un canto, la più bella pastura del mondo di costei che si crede pur ch'io sia maschio; dall'altro, vorrei uscir di questa briga e non so come mi fare. Veggio che costei è già venuta al bacio; e verrà, la prima volta, più avanti, e trovarommi aver perduta ogni cosa: talché forza è che si scuopra la ragia. Voglio andare a trovar Clemenzia di quanto gli par ch'io faccia. Ma ecco Flamminio).¹⁰

Spostando la lente d'ingrandimento sul personaggio di Flamminio – come abbiamo potuto notare, l'azione è mossa da personaggi femminili, seppur travestiti – si differenzia dall'eroe del romanzo alessandrino a causa della sua arrendevolezza agli amori e alle pulsioni. Se da un lato il giovane quasi cede all'omosessualità indotta dalla visione di Fabio [Lelia], dall'altro mantiene un sentimento ambivalente per le due fanciulle.

FLAMMINIO

Gli è pure una gran cosa, Fabio, che in fino a qui non abbi potuto cavare una buona risposta da questa crudele, da questa ingrata d'Isabella. E pur mi fa creder il vederti dare sempre grata audienza e l'accoglierti sì volentieri ch'ella non m'abbi in odio; però ch'io non

⁹ M. PIERI, *Gli Ingannati*, I, 5, 53-54.

¹⁰ Ivi, II, 6, 90-93: 92-93.

gli feci mai cosa, ch'io sappi, che le dispiacesse. Tu ti potresti accorgere, ne' suoi ragionamenti, di ch'ella si dolga di me.

[...]

LELIA

Oh! Che m'importa? Importami, ch'io veggo che voi ne pigliate dispiacere; il che così duole a me come a voi. Essendovi, com'io vi sono, servidore, non doverei cercare altro che di piacervi; ché, forse, di queste risposte ne volete poi male a me.

FLAMMINIO

Non dubitar di questo, il mio Fabio, ch'io t'amo come fratello. Cognitiono che tu mi vuoi bene e però sia certo ch'io non so' per mancarti mai; e vedrallo col tempo. Prega Iddio e basti. Ma che diss'ella?

LELIA

Non ve l'ho detto? che il maggior piacere che voi le potiate fare al mondo è di lasciarla stare e non pensar più a lei, perché l'ha volto l'animo altrui; e che, in summa, la non ha occhi con che la vi possi pur guardare; e che voi perdetes il tempo e quanto fate in seguirla, perché, alla fine, vi troverete con le mani piene di vento.

[...]

Perché, s'io fusse in voi, vorrei ch'ella l'avesse di grazia ch'io la mirasse. Forse ch'a un par vostro, nobile, virtuoso, gentile, delle bellezze che sète, mancaranno dame? Fate a mio modo, padrone. Lasciatela e attaccatevi a qualcun'altra che v'ami; ché ben ne troverete, sì, e forse di così belle come ella. Ditemi: non avete voi nissuna che avesse caro che voi l'amasse, in questa terra?

FLAMMINIO

Come s'io n'ho? Ve n'è una, fra l'altre, chiamata Lelia (che mille volte ho voluto dire che ha tutta l'effigie tua) tenuta la più bella, la più accorta e la più cortese giovane di questa terra (che te la voglio un di mostrare), che si terrebbe per beata pur ch'io le facesse una volta un poco di favore; ricca e stata in corte; ed è stata mia innamorata presso a uno anno, che mi fece mille favori, di poi s'andò con Dio alla Mirandola. E la mia sorte mi fece innamorar di costei: che tanto m'è stata cruda quanto quella mi fu cortese.¹¹

La debole fibra morale, per così dire, del giovane può essere ricondotta al carattere giocoso degli Intronati stessi, di fatto il *focus* voluto da questi ultimi, che rivolgono l'opera alle donne del pubblico, ha il compito di calmiere e mitigare la propria colpa come già accennato nel prologo.¹² Proponendo una seconda interpretazione, Flamminio può rappresentare l'individuo medio, che sia

¹¹ M. PIERI, *Gl'Ingannati*, II, 1, 71-73.

¹² Vedi *supra*.

egli mercante, politico o di umile estrazione, affetto da una sorta di nicodemismo sociale, nell'opera traslitterato in indecisione amorosa, che pende per il "nuovo buon partito": altro chiaro riferimento intronato alla situazione socio-politica attraversata in quegli anni da Siena.

Si nota come la struttura dell'inganno non segue più una linearità dettata dal visivo e dal travestimento, ci si ritrova immersi in un intreccio ingarbugliato, un circolo vizioso che ruota attraverso più vicende amorose che si sommano a partire dallo scontro tra i vecchi e i giovani – Gherardo e Lelia –, passando per l'amore della protagonista che non trova soluzione con l'aggiunta del sentimento da parte dell'antagonista. Si rivela così un intreccio di vicende contorto che mette in luce un equilibrio già precario alimentato esclusivamente dai raddoppiamenti degli inganni. L'inseguimento amoroso ricco di colpi di scena, al quale sia i personaggi che il pubblico assistono, raggiunge il suo apice con l'entrata in scena del gemello di Lelia, Fabrizio: come si è visto, il travestimento della donna in abiti maschili, caso più generico dello scambio di sesso nella commedia degli equivoci, attua la beffa ai danni dell'innamorato inconsapevole, nel caso de *Gl'Ingannati* Flamminio, non è nient'altro che speculare alle vicende riprodotte nella *Clizia* di Machiavelli;¹³ nel caso di Lelia la situazione risulta più complessa. Come si è già detto, l'eroina risulta essere un personaggio "mobile" tanto che la libertà d'azione le è consentita grazie all'abito maschile, ma interagendo con Flamminio quest'ultimo non la riconosce rispettando gli schemi gemellari delle consuete commedie – anche se Lelia lo conosce. Con l'entrata in scena di Fabrizio, il raddoppiamento dovuto alla gemellarità dovrebbe risolvere il cortocircuito venutosi a creare: la somiglianza tra i due gemelli è un fatto naturale, dunque non dato da travestimenti e trucchi scenici; in genere il gemello ritrovato – tema caro al *Menecmi* plautino – è un personaggio che compare sulla scena improvvisamente. Di solito creduto deceduto, o disperso, come nel caso di Fabrizio dato per morto a causa degli spagnoli, con la sua rivelazione mostra allo specchio i due personaggi consanguinei, risolvendo così l'artificio. Nel caso de *Gl'Ingannati*, continuando la scia di declinazioni comiche e portando fede al titolo, non si ottiene esattamente questa risoluzione: la gemellarità naturale si sovrappone al travestimento fungendo da ulteriore inganno. Ciò non comporta ad altro, come si è già visto, se non a confusioni erotiche, soprattutto deviate, al limite dell'omosessualità che sfociano in essa. In realtà, l'espedito della somiglianza gemellare, in questo caso bisessuale, fa sì che un personaggio sostituendosi al consanguineo risolve ed elimini le deviazioni e l'intrecciata sequela di eventi cortocircuitati;¹⁴ ma Lelia ricopre entrambi le categorie di gemello, sia di sesso diverso, il livello naturale – sebbene l'attore che inscena Lelia e Fabio è pur sempre un uomo, ulteriore livello d'inganno tra gli spettatori che non distinguono con la sola vista il sesso –, sia il medesimo grazie al travestimento. Fabrizio è il personaggio che incarna il raddoppiamento dell'illusione scenica, il *quid* finale alla spirale di inganni. Giunto in città, si ritrova beffato anch'egli dopo esser stato scambiato per Fabio [Lelia] finendo per giacere con Isabella, beffata a sua volta

¹³ L'espedito del cambio di sesso tramite travestimento è un tema presente in varie opere teatrali: nella *Clizia* machiavelliana Nicomaco sarà ingannato dal servo Siro, credendola Clizia (conclusione cara alla *Casina* plautina, la quale fu d'ispirazione per la *Clizia*; situazione analoga nel *Marescalco* dell'ARETINO, anche se risolta in positivo per via dell'omosessualità. Come consueto, la novellistica fornisce degli spunti interessanti, dicasi le due novelle del *Decameron*, II, 3 e II, 9 l'ultima farà da modello al *Cymbeline* di SHAKESPEARE, in tal caso si veda cfr. G. ALMANI, *Il ciclo della scommessa. Dal Decameron al Cymbeline di Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1976; per quanto concerne la gemellarità bisessuale, è facile riconoscere tale schema nell'*Orlando furioso*, XXV, 19-70 con la "novella" di Fiordispina. Si rimanda cfr. P. RAJNA, *Ricciardetto e Fiordispina*, in *Todd Memorial Volumes. Philological Studies*, Vol. II, ed. by J. D. FITZ-GERALD, P. TAYLOR, New York, Columbia University Press, 1930, 91-105. Note presenti in G. FERRONI, *Il testo e la scena...*, 56-59.

¹⁴ Ivi, 63-64.

inconsapevolmente, convinta di consumare la sua passione con il paggio. Passando in disamina l'indole di Fabrizio, nel dialogo tra i due anziani Gherardo e Virginio, si attribuisce l'impeto delle pulsioni, dunque una corruzione d'animo, al trauma subito durante la prigionia spagnola;¹⁵ dopo quest'ultimo inganno l'opera si avvia alla conclusione

ISABELLA

Io credevo del certo che voi fusse un servitor di un cavalier di questa terra che tanto vi s'assomiglia che non può esser che non sia vostro fratello.

FABRIZIO

Altri sono stati oggi che m'hanno còlto in iscambio: tanto ch'io dubitavo quasi che l'oste non m'avesse scambiato.¹⁶

Sebbene non si possa parlare di risoluzione, giunge infine la conclusione; l'unica vera riuscita è l'appagamento del desiderio di Lelia, ottenuto tramite il suo inganno, di congiungersi con l'amato Flamminio. Con l'ultima svestizione della giovane, e la spiegazione dell'artificio, cadranno gli eccessi e i vari difetti dei personaggi

LEILA

Flamminio, voi mi sète signore; e ben sapete, quel ch'io ho fatto per quel ch'io l'ho fatto, ch'io non ho avuto mai altro desiderio che questo.

FLAMMINIO

Ben l'avete mostrato. E perdonatemi se qualche dispiacere v'ho io fatto, non conoscendovi; perch'io ne son pentitissimo e accorgomi dell'error mio.

LEILA

Non potreste voi, signor Flamminio, aver fatta mai cosa che a me non fusse contento.

FLAMMINIO

Clemenza, io non voglio aspettare altro tempo, ché qualche disgrazia non m'intorbidasse questa ventura. Io la vo' sposare adesso, se gli è contenta.¹⁷

Non si può parlare infine di risoluzione dell'opera. Il particolarismo de *Gli Ingannati*, che va dai problemi di datazione e attribuzione, agli inganni subiti da coloro i quali ne leggono le scene, ci proibisce di considerare il finale risolutivo. Come un sotterraneo residuo di inconciliabilità e insoddisfazione scaturito, come dal titolo, dall'inganno mostra come la realizzazione dei voleri dei personaggi sia distorta e dettata dalla meccanicità e non dai sentimenti: escludendo Lelia, il circolo di amanti venutosi a creare nell'opera non presenta barlumi di passione, bensì semplicemente

¹⁵ M. PIERI, *Gli Ingannati*, I, 2, 41-45: 44-45.

¹⁶ Ivi, V, 6, 177.

¹⁷ Ivi, V, 5, 172-173.

accetta l'affezione della controparte. Flamminio non dimostra il medesimo sentimento che Lelia prova nei suoi confronti, ma accetterà di amarla dopo lo svelamento del travestimento, dunque per la perseveranza amorosa, ma soprattutto per una storiella raccontatagli dalla balia Clemenzia – presente in V, 2 –¹⁸ perfetto esempio di *mise en abîme* per la similarità della storia raccontata con quella di Lelia [Fabio]; meccanica e puramente priva di sentimenti risulta la congiunzione finale tra Fabrizio e Isabella, assai distante dall'impeto, e desiderio amoroso, di quest'ultima nei confronti di Fabio. *Gl'Ingannati* mantengono nella sistemazione finale una sfasatura tale da costituire il fascino stesso dell'opera; un'analisi psicologica minuziosa capace di scandagliare i comportamenti dei personaggi, con i loro continui accostamenti, allontanamenti; desideri e pulsioni; beffa e verità di certo non disvelerebbe il velo dell'inganno che soltanto la messa in scena riesce a trasmettere. Il testo ha il fine ultimo di suscitare il riso nel pubblico,¹⁹ in quanto quest'ultimo si ritrova in balia delle condizioni visive dettate dallo spettacolo stesso: l'incapacità di distinzione dei personaggi amplifica ulteriormente la beffa; la capacità scenica di obnubilare le luci favorendo così la sovrapposizione delle visioni flebili non fa altro che confermare il prologo, riferendosi al tema della visione con l'alternanza tra visivo e non visivo indicando gli unici osservatori dell'opera i ciechi, perché tutti i restanti saranno occupati ad osservare le belle donne tra il pubblico – scenicamente all'apparizione dei gemelli, le vesti bianche ricordano il colore della vuotezza visiva degli occhi ciechi appunto.

Per ultima, ma non per importanza, una disamina sulla falsariga dei personaggi della commedia dell'arte – sono presenti personaggi accostabili a Pantalone, quale Gherardo, e Pedante pederasta, presente anch'egli nella commedia²⁰ – degna di menzione è la presenza di un soldato imperiale, lo *spagnuolo* Giglio, millantatore e favellatore di gesta mai compiute che calza l'abito del *Miles gloriosus* di plautina memoria. Non è di certo un caso se i giovani accademici abbiano disseminato all'interno dell'opera vari riferimenti antispagnoli inserendo anche un soldato con la funzione di catalizzare beffe: la figura del suddetto iberico incarna l'opprimente giogo straniero ai danni della città di Siena, riuscire a renderlo un personaggio non dotato di virtù militari, e di nessuna altre tantomeno capacità di seduzione – non riuscirà a sedurre nemmeno una serva – pone l'accento sulla libertà tanto ostentata, e difesa, dei senesi.²¹ In un momento storico di crisi e di passaggio, come quello

¹⁸ M. PIERI, *Gl'Ingannati*, 165-169: 166-168.

¹⁹ La componente specifica del riso nel Rinascimento ha radici antiche, direttamente dirette dalla cultura popolare del Medioevo. Se nel Medioevo la caratteristica era suscitare il riso parodiando le Sacre Scritture – o in genere opere religiose – nel Rinascimento il riso scaturisce da opere letterarie con riferimenti alla vita sociale. «La concezione del riso, nel Rinascimento, può essere caratterizzata preliminarmente e sommariamente in questo modo: il riso ha un profondo significato di visione del mondo, è una delle forme più importanti con cui si esprime la verità sul mondo nel suo insieme, sulla storia, sull'uomo; è un punto di ista particolare e universale sul mondo, che percepisce la realtà in modo diverso, ma non per questo meno importante. [...] il riso non può essere una forma universale di visione del mondo; può riferirsi soltanto a fenomeni *parziali* e *parzialmente tipici* della vita sociale [...]. Il Rinascimento ha espresso la sua particolare concezione del riso attraverso opere e giudizi letterari, ma anche attraverso elaborazioni teoriche che attribuivano al riso il valore di forma universale nella concezione del mondo». M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais...*, cit., 76-77.

²⁰ S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 2011.

²¹ L'inserimento di una figura, seppur marginale, conosciuta all'unanimità dalla cittadinanza in origine non presenta collegamenti con la Spagna. L'uomo impostore mascherato da gentiluomo, riconoscibile dal suo linguaggio artificioso e maccheronico, acquista la nazionalità spagnola a partire dal Sacco di Roma che innesta, fino ad ampliare, l'incubo della violenza. Cfr. M. PIERI, *Il soldato spagnolo in commedia nel '500: dalla cronaca storica alla stilizzazione Teatrale*, in *Leyendas negras e leggende auree*, a cura di M.G. PROFETI, I. PINI, Firenze, Alinea Editrice, 2011, 71-86.

attraversato dalla città di Siena, relegata a marginale rispetto alla più centrale e famosa Firenze, la quale però riuscì a dare i natali a quella forma teatrale capace di emigrare in Europa con la sua eco, gli Intronati sperano, tramite gli inganni e le beffe, di ridestare il popolo senese vivendo quel fiorente e irripetibile, seppur brevissimo, lasso di tempo che ha permesso a *G'Ingannati* di entrare nella leggenda.