

SILVIA SILVESTRI

*I volti del potere sulla scena europea del Cinquecento*  
*Rappresentazioni del dissenso giuridico-istituzionale nei Suppositi e nei Supposes*

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]

SILVIA SILVESTRI

*I volti del potere sulla scena europea del Cinquecento  
Rappresentazioni del dissenso giuridico-istituzionale nei Suppositi e nei Supposes*

*Partendo dalla valutazione delle affinità contestuali che legano i Suppositi ariosteschi ai Supposes di Gascoigne, il contributo indaga la relazione fra teatro e potere politico-giuridico sulla scena europea del Cinquecento, ponendo l'accento sull'esemplarità dei Suppositi e sulla loro fortuna inglese per interrogare l'intreccio di testi, culture e poteri che ha unito la rappresentazione delle forze politico-giuridiche del nostro dramma erudito agli sviluppi della commedia d'Oltremania.*

Inscenati per la prima volta durante il Carnevale estense del 1509, in prosa,<sup>1</sup> e riconfigurati in endecasillabi sdruciolati tra il 1528 e il 1532,<sup>2</sup> i *Suppositi* spiccano nel panorama teatrale del Rinascimento come prototipo della commedia erudita – forma “nuova” che, in un’epoca in cui il teatro si riscopre strumento «di primaria rilevanza nell’arte di governare e “sedurre” i popoli»,<sup>3</sup> rivitalizza il repertorio classico attraverso l’impiego della prosa vernacolare, l’innesto di elementi novellistico-buffoneschi e inediti cenni alla contemporaneità.

Questa «rivoluzione poco appariscente»<sup>4</sup> prende notoriamente avvio a Ferrara, sotto lo sguardo attento dei duchi d’Este. Pur nella sua modesta estensione territoriale – condizione resa ancor più gravosa dal necessario confronto con potenze continentali ben più tentacolari – alle soglie del Cinquecento la «più adorna di tutte le città d’Italia [...] di bei studi»<sup>5</sup> diviene crogiolo di influenze padane ed europee in cui «i molteplici atteggiamenti della teatralità quattrocentesca» trovano «unità di luogo ed unità di spirito»,<sup>6</sup> sbocciando nella reinvenzione del canone drammaturgico occidentale. «La corte estense – in una sorta di concorrenza/collaborazione con quella gonzaghesca di Mantova», ci ricorda a questo proposito Riccardo Scrivano,

Fu fin dal Quattrocento stimolatrice efficace di operazioni teatrali, si trattasse di idee, di spunti e iniziative, di opere e di autori, sullo sfondo o no di riprese umanistiche o semplicemente di traduzioni dai classici. Nell’età di Alfonso I e dell’Ariosto si passa dalla fioritura al trionfo di questa tensione al teatro e si producono spettacoli che lasciano ricordo di sé nella città e fuori e che sono veri eventi storici, artistici e sociali.<sup>7</sup>

In effetti è proprio nell’alveo di eventi di ordine pubblico, e segnatamente nell’irriverente cornice della festa cortigiana,<sup>8</sup> che si sono venute a creare le condizioni per l’inedita sperimentazione drammaturgica che ha alimentato tale «trionfo». Nell’articolato insieme di balli, tornei, musica e spettacoli patrocinati dal potere ducale e indotti da occorrenze liturgiche e dinastiche,<sup>9</sup> la rappresentazione teatrale torna a essere «momento di comunicazione e complicità intellettuale tra i fruitori dello spettacolo e gli artefici dello spettacolo stesso»,<sup>10</sup> riappropriandosi delle funzioni civili già esercitate in epoca classica. Ne consegue che, diversamente da quanto avveniva nella maggior parte delle corti italiane del tempo, la spettacolarità estense non si delinea come mera risposta a necessità ricreative o pedagogiche, ma si fa anzi ingranaggio di un più ampio meccanismo di rafforzamento politico-culturale posto «al centro di una dinamica relazionale e comunicativa che raggiungeva direttamente migliaia di sudditi, estendendosi anche ad altri governanti desiderosi di importare spettacoli»,<sup>11</sup> e studiato per proiettare l’immagine di un

principato prospero, influente, retto da un ordine immutabile di cui il reggente-mecenate è garante e promotore.<sup>12</sup>

È questo particolarissimo contesto, la rinnovata alleanza tra teatro e potere propiziata da Alfonso I ed Ercole II che dobbiamo tener presente nell'avvicinarci ai *Suppositi*, non solo per rendere conto dei velati affondi istituzionali che punteggiano la *pièce*, ma anche per provare a spiegarne la fortuna in una realtà molto diversa dalla Ferrara estense, quale quella dell'Inghilterra elisabettiana. Benché trapiantati in un contesto molto distante, sul piano geografico quanto culturale, dalle vicissitudini della Penisola,<sup>13</sup> intorno al 1566 i *Suppositi* guadagnano infatti una posizione preminente anche nella drammaturgia d'Oltremarica grazie a *Supposes* – libera traduzione a cura di George Gascoigne articolata in prosa ma in realtà frutto della collazione tra entrambe le redazioni ariostesche. Presentata per la prima volta sulle tavole improvvisate degli *Inns of Court* di Londra e successivamente fissata in tre edizioni a stampa a cavallo fra il 1573 e il 1587,<sup>14</sup> questa versione si configura come «the first really well-constructed vernacular comedy [...] on the English stage»<sup>15</sup> e, proprio in quanto tale, ha il merito di aprire la strada alla scrittura comica inglese in prosa, arrivando poi a influenzare il *subplot* di una delle prove più sfaccettate della prima drammaturgia shakespeariana, *The Taming of the Shrew*.

Lasciando necessariamente tra parentesi questa importante posterità, ai fini della nostra indagine pare innanzitutto interessante rilevare che il debutto dei *Supposes* avviene in una cornice sorprendentemente simile a quella del Carnevale estense: le celebrazioni invernali (*Christmas revels*) organizzate dall'istituto di alta formazione legale cui Gascoigne al tempo afferiva, il Gray's Inn. Sulla falsariga dei festeggiamenti ferraresi cui si accennava, i *revels* grayani erano animati da un intreccio di canti, danze, funzioni religiose che culminavano in elaborate *performances* a cura dei consociati, finanziate e indirizzate alla coeva classe dirigente e non di rado strutturate come commento indiretto all'attualità sociopolitica. Cosa ancor più significativa, essi fungevano da vetrina per gli associati che vi erano implicati, offrendo loro l'opportunità di presentarsi alla corte e alla magistratura dietro il filtro della finzione teatrale e provare così a guadagnare un proprio posto nella macchina amministrativa del Regno.<sup>16</sup>

L'interazione fra spettacolarità e potere così strutturata avvicina efficacemente il contesto accademico in cui opera Gascoigne alla realtà cortigiana dell'Ariosto. La declinazione elitaria e simbolica della rappresentazione, il legame di dipendenza o assoggettamento con i committenti-spettatori dell'evento teatrale, la necessità di lusingarli, di mettere in mostra le proprie competenze per assicurarsene il favore e la possibilità di stemperare il proprio dissenso rispetto al loro operato nella goliardia della festa sono tutti elementi comuni ai rispettivi ambienti e, in quanto tali, potrebbero spiegare perché i *Suppositi*, dotati di nuova veste inglese, si siano amalgamati così bene agli intrattenimenti grayani del 1565-1566.<sup>17</sup>

Di “veste nuova”, tuttavia, resta necessario parlare, perché, seppur in buona sostanza fedele alle fonti ariostesche, il copione dei *Supposes* offre un riflesso «treasonably faithful»<sup>18</sup> dei propri originali, frutto di un'oculata strategia di adeguamento contenutistico e formale volta ad acclimatare la *pièce* nel nuovo contesto di ricezione. Nell'accostarsi alla commedia italiana, infatti, Gascoigne «gathers a detail from the prose here, another from the verse there, often expanding on his originals, less frequently condensing them, and occasionally changing the sense completely»<sup>19</sup> per anglicizzare meglio i propri modelli. Alcune delle tracce più evidenti di tali rimodulazioni vengono in luce proprio nella resa del quadro istituzionale delineato nei *Suppositi* – nella naturalizzazione, cioè, dei volti del potere che in essi affiorano e si riflettono. Facendo in una qualche misura propria l'astuzia

cortigiana dell'Ariosto, Gascoigne dimostra di saper sfruttare bene la vena polemica latente negli originali, incanalandola nell'alveo dei *Supposes* per sfidare a sua volta il potere che patrocina e fruisce della rappresentazione: la magistratura elisabettiana. In questo modo, il traduttore mette abilmente a frutto la possibilità di colmare il divario fra teatralità e attualità offerta dalle fonti, benché, per farlo, si serva di tecniche di contestualizzazione diverse da quelle proposte dal Ferrarese. Per esplorare meglio questi aspetti della ricezione inglese dei *Suppositi* sarà opportuno rivolgersi direttamente ai testi, affiancandone le battute per evidenziarne sovrapposizioni e discrepanze, parimenti importanti per ricostruire l'evoluzione e rifocalizzazione della nostra commedia nel nuovo contesto anglofono.

Il primo punto su cui vale la pena soffermarsi, in questo senso, concerne l'ambientazione dei due drammi. Com'è noto, i *Suppositi* suggellano la transizione da *locus* scenico astratto a spazio referenziale, adottando la scena pulsante, illusoriamente tangibile della città rinascimentale dove lo spettacolo prende vita: Ferrara. Illusoriamente tangibile, si è detto, perché in effetti, per quanto topograficamente accurata, tale ambientazione resta comunque cosa altra rispetto ai luoghi "reali" del capoluogo estense. Quella che emerge dalle pieghe della commedia, in altre parole, non è una città dai «connotati realistici», sovrapponibile alla Ferrara che l'uditorio poteva esperire quotidianamente con i propri sensi, bensì un non-luogo teatrale, una «cassa di risonanza (tanto più gustosa dal punto di vista dello spettatore, quanto più familiare al pubblico) per gli scambi»,<sup>20</sup> gli omaggi e soprattutto le sottili recriminazioni che, attraverso il gioco comico, il drammaturgo intendeva rivolgere alla propria contemporaneità. Sebbene Ariosto sfugga ad attacchi diretti al Principe, le battute dei suoi personaggi non risparmiano infatti sonore stoccate ad alcune delle più importanti autorità ducali, facendo leva sulla familiarità dell'uditorio con i luoghi e le contingenze rappresentate per mandare a segno le proprie velenose allusioni.

Esemplare, in questo frangente, è la catilinarìa giuridica che attraversa la commedia, sagacemente affidata alla voce *super partes* di uno straniero, Lico:

LICO. Padrone, a chi litigare vuole, bisogna quattro cose, e tu lo sai: ragion prima, chi la sappia dire, favore e chi te la faccia.

FERRARESE. Favore? di questa parte non odo che le leggi ne facciano menzione.

FILOGONO. Non gli dare udienza, ch'egli è un pazzo.

FERRARESE. Di', per tua fé, Lico: che cosa è favore?

LICO. Avere chi raccomandì la tua causa, perché, dovendo tu vincere, presto abbia fine; e così se la conclusione non fa per te, che si differisca e meni in lungo, tanto che per molto distrazio l'avversario stanco ti ceda, o teco pigli accordo (*Suppositi* in prosa).<sup>21</sup>

LIZIO. Padrone, a chi vuol litigar bisognano  
Quattro cose: ragion, prima, bonissima;  
E poi chi ben la sappia dire; e terzio  
Chi la faccia; e favor poi.

FERRARESE. Di quest'ultima  
Parte non odo che le leggi facciano  
Menzion. Che cosa è favor? Chiariscelo.

LICO. Aver amici potenti, ch'al iudice  
Raccomandin la causa tua, che, vincere  
Dovendo, brevemente la espedischino;

E se tu hai torto, che la differischino  
 E giorni e mesi, e tanto in lungo menino,  
 Che stanco al fin di spese, affanni, e strazii,  
 Brami accordarsi teco il tuo avversario (*Suppositi* in versi).<sup>22</sup>

Benché il Ferrarese, «difensore d'ufficio»<sup>23</sup> della città, lodi apertamente l'equità del Principe e del sistema di leggi che governa Ferrara – «ci abbiamo iudici e potestà e sopra tutti uno principe iustissimo», aveva osservato quest'ultimo nelle battute immediatamente precedenti lo scambio, invitando Filogono a non «dubitare che ti sia mancato di ragione, quando tu l'abbia» (S<sup>P</sup> IV.8.36-39)<sup>24</sup> – le repliche di Lico denunciano di fatto la corruttibilità degli amministratori di giustizia, richiamando l'attenzione del pubblico sulla loro tendenza a favorire alcuni accusati, ove ammansiti da una giusta prebenda.

Nell'atto successivo, un'accusa altrettanto grave viene poi mossa ai danni del Giudice dei Savi – figura tra le più autorevoli dell'apparato giuridico ferrarese, posta sotto diretto controllo ducale e incaricata della gestione dei tributi cittadini. In vista di un legame tanto stretto con il Principe, pare significativo notare come, nei *Suppositi*, tale funzionario venga indirettamente tacciato di cupidigia attraverso l'accostamento all'opportunista Pasifilo. Invitato da Erostrato ad entrare in casa e ordinare un banchetto secondo il proprio gusto, il parassito risponde infatti:

PASIFILO. Se mi avessi fatto Iudice de' Savi, non mi davi uffizio che più secondo il mio appetito fosse... (S<sup>P</sup> V.2.58-60).

PASIFILO. Se voi certo m'aveste fatto Iudice  
 De' Savii, non mi avreste dato uffizio,  
 Che fosse più di questo a mio proposito. (S<sup>V</sup> V.2.1727-1729)

La decodifica del biasimo sotteso alla battuta poggia, ancora una volta, sulla coerenza dell'ambientazione ferrarese, nello specifico sulle voci di corridoio che dovevano rincorrersi con una certa insistenza fra i vicoli del capoluogo ducale, colpendo anche la sfera familiare dell'Ariosto. Tra il 1486 e il 1488, il padre Niccolò aveva infatti ricoperto in prima persona tale incarico, macchiandosi di corruzioni tanto evidenti da indurre i concittadini a tappezzare le mura di Ferrara con *bischi* satirici atti a denunciarne la disonestà.<sup>25</sup> Se, da un lato, la notorietà della vicenda spinge a interrogarsi sulle ragioni ultime di un'allusione tanto personale e dolorosa, dall'altro aiuta a cogliere l'amaro disappunto di un autore che, pur evitando lo scontro diretto con i propri mecenati, approfitta del velo della finzione scenica per additare uno dei più pressanti problemi del ducato – la corruzione dell'alta magistratura e la complicità dell'autorità politica che avrebbe dovuto garantirne la rettitudine.

Affondi tanto puntuali sembrerebbero suggerire che, nei *Suppositi*, Ariosto abbia strutturato spazio scenico e polemica istituzionale come sistemi di significazione fortemente interagenti, secondo un processo osmotico che gli avrebbe consentito di farsi «echotier de la vie ferraraise de son temps» senza tuttavia obbligarlo a prodursi in una «doctrine politique cohérente»<sup>26</sup> o, peggio, ad assumere posizioni di aperto dissenso nei confronti della propria committenza. Mai dimentico della propria posizione di cortigiano stipendiato, in ambito politico-civile Ariosto pare imboccare la via del compromesso, della discrezione ragionata, non rinunciando all'esigenza di «colmare il

fossato tra spazio teatrale e spazio urbano, accogliendo nella scena echi di conversazioni mondane *engagées* e quelle, ben più vive, degli umori cittadini»<sup>27</sup> ma stando comunque ben attento a salvaguardare il sottile equilibrio fra «il dettato di una ragion di stato che era per lui fatta plausibile dalla momentanea stabilità politica, e la vocazione al libero adeguamento della sua fantasia alla realtà concreta e imprevedibile».<sup>28</sup>

Portando con noi queste informazioni, rivolgiamoci ora ai *Supposes*. Innanzitutto, è opportuno rilevare che Gascoigne sceglie di non traslare l'azione nella Londra elisabettiana, rinunciando quindi alla simmetria fra spazio finzionale e reale che era stata catalizzatrice del dissenso giuridico-istituzionale nei *Suppositi*. La commedia è presentata al Gray's Inn «as it were in Ferrara»,<sup>29</sup> riproponendo una dimensione italiana che però diventa inevitabilmente esotica, avulsa dal nuovo contesto della rappresentazione. Gascoigne «does not attempt to turn the Italian city into an English one»,<sup>30</sup> ma ciò non implica che il traduttore abbia inteso mantenere il proprio *locus* scenico inequivocabilmente peninsulare. A ben guardare, infatti, tutte le indicazioni più specifiche connesse alla geografia urbana ferrarese e ai territori limitrofi – i cenni alla «Via Grande» (*S<sup>P</sup>* I.1.79-80; *S<sup>V</sup>* I.1.136), alla «Piazza» e al «Cortile» ducale (*S<sup>P</sup>* II.1.2; *S<sup>V</sup>* II.1.434), alla frazione «Pontelagoscuro» (*S<sup>P</sup>* II.2.4), sostituita dal riferimento al «Garofalo» in *S<sup>V</sup>* II.2.672 – diventano indistinti sotto la penna del traduttore, trasformando così la Ferrara estense in uno sfondo relativamente neutro sul quale proiettare l'azione inglese. Ciò non ha potuto che alterare l'effetto degli scambi summenzionati.

Il riferimento al Giudice dei Savi, forse troppo legato alla conoscenza del sistema amministrativo estense, viene del tutto eliminato, mentre il dialogo tra Lico e il Ferrarese dell'atto IV scena 8 è ripreso come segue:

LITIO. Sir, he that will go to the law must be sure of four things: first, a right and a just cause, then a righteous advocate to plead, next favour *coram iudice*, and above all a good purse to procure it.

FERRARESE. I have not heard that the law hath any respect to favour. What you mean by it I cannot tell.

PHILOGANO. Have you no regard to his words; he is but a fool.

FERRARESE. I pray you, sir, let him tell me what is "favour"?

LITIO. "Favour" call I to have a friend near about the judge, who may so solicit thy cause as if it be right, speedy sentence may ensue without any delay. If it be not good, then to prolong it, till at the last, thine adversary, being weary, shall be glad to compound with thee. (*J<sup>r</sup>* IV.8, p. 140).

In questa riproposizione inglese, l'insinuazione sulla corruttibilità di giudici e avvocati diventa ancor più difficile da ignorare. Non solo Gascoigne rispetta appieno il senso dell'originale, ma, nel caso della prima battuta di Licio, arriva addirittura ad ampliarne l'argomentazione, aggiungendo un incontrovertibile riferimento al denaro necessario per assicurarsi il favore della giustizia. Tra le «four things» di cui necessiterebbe Philogano per far valere le proprie ragioni compare infatti «a good purse» – un chiaro cenno alla possibile compravendita delle sentenze rimasto implicito nelle fonti. A differenza di quanto accade per i *Suppositi*, l'allusione resta però confinata in una città straniera, non potendo pertanto ledere apertamente alcuna autorità locale.

Posto tale *discrimen*, crediamo tuttavia che Hutson non sbagli nel suggerire che nella «Great Hall of Gray's Inn in 1566, these words must have resonated momentarily with those in the audience who

were by day preoccupied with the problems of effective detection of “faultes” by local officers»,<sup>31</sup> proprio come Alfonso I deve essere stato toccato dall’allusione ariostesca durante il Carnevale del 1509. Del resto, la sola ambientazione italiana dell’intreccio non basta ad attenuare l’aspra critica racchiusa in queste battute – una recriminazione che Gascoigne, pur consapevole di rivolgersi a una platea di uomini di legge, non fa nulla per ammorbidire.

In questo senso, è indubbio che nel teatro elisabettiano «the majority of staged trials take place abroad»<sup>32</sup> e che talvolta tale rimozione è stata funzionale alla celebrazione del *Common Law*. Altrettanto vero, però, è che «the very difference between systems enabled the occasional construction of intriguing parallels and oblique commentary»,<sup>33</sup> mettendo contrastivamente in luce le ingiustizie in cui, per mano della magistratura inglese, potevano incorrere anche i sudditi di Elisabetta. Assecondando questa prospettiva ermeneutica, le battute dell’atto V scena 5 dei *Supposes* possono allora essere lette come una pungente critica all’infallibilità della prova oculare e delle pene comminate in sua funzione, tesa a mettere in discussione l’efficacia di una giustizia fondata su «evident tokens» (*Supposes* V.5, p. 151) e inferenza. È proprio sulla labilità del dato empirico, infatti, che poggia l’intero inganno orchestrato da Erostrato e Dulippo e, in forza della credibilità da essi guadagnata nei due anni che precedono l’azione, Philogano avrebbe ben pochi mezzi per far valere la propria verità davanti a un giudice, come Cleander non manca di sottolineare:<sup>34</sup>

CLEANDRO. Ma come mostrerai tu che costui non sia Erostrato, essendoci la publica presonzione in contrario? E come che tu sia Filogono di Catania, quando questo altro col testimonio del simulato Erostrato lo nieghi, e che sia quello stesso pertinacissimamente contenda? (S<sup>p</sup> V.5.1-6)

CLEANDRO. Come potete voi provar che Erostrato / Non sia costui, essendoci contraria / La presunzion, come vedete, pubblica? / E come proverete che Filogono / Siate voi, se quest’altro dice d’essere / Il medesimo, e adduce in testimonio / Quest’altro, che ognun crede che sia Erostrato? (S<sup>v</sup> V.6.1810-1816)

CLEANDER. But how will you prove that he [Dulippo] is not Erostrato, having such presumptions to the contrary? Or how shall it be thought that you are Philogano, when another taketh upon him the same name, and for proof bringeth him for a witness, which hath been ever reputed here for Erostrato? (S<sup>s</sup> V.5, p. 147).

Come si potrà constatare, la versione inglese coincide bene con gli originali italiani, combinandone per di più le proposizioni al fine di distillarne meglio il senso: la prima domanda posta da Cleander («But how will you prove that he is not Erostrato, having such presumptions to the contrary?») ricalca la struttura sintattica del primo enunciato dei *Suppositi* in prosa («Ma come mostrerai tu che costui non sia Erostrato, essendoci la publica presonzione in contrario?»), mentre la seconda parte della battuta inglese («Or how shall it be thought that you are Philogano, when another taketh upon him the same name, and for proof bringeth him for a witness, which hath been ever reputed here for Erostrato?») ripropone la costruzione presente nella commedia italiana in versi (E come proverete che Filogono/Siate voi, se quest’altro dice d’essere/Il medesimo, e adduce in testimonio/Quest’altro, che ognun crede che sia Erostrato?).

L'*ars combinatoria* che orienta la traduzione della battuta – per nulla estranea, come di diceva, al *modus operandi* adottato da Gascoigne nel corso dell'intero lavoro – sembra finalizzata a selezionare e riprodurre le formulazioni più chiare e fluide fra quelle proposte dalle fonti italiane, con l'intento di enfatizzare il biasimo a esse sotteso. Rinunciando alla possibilità di oscurare implicazioni potenzialmente lesive per il proprio uditorio, attraverso i *Supposes* Gascoigne decide quindi di mettere le maggiori autorità giuridiche di Inghilterra di fronte all'esempio di un'ingiustizia rettificata non dalle facoltà di discernimento o dall'equità dei magistrati, bensì dal caso, dal fortuito scambio di aneddoti che, nella stessa scena, porta Cleandro/Cleander a riconoscere in Dulippo il figlioletto perduto durante il sacco di Otranto.<sup>35</sup>

Alla luce della platea cui è indirizzata, questa accusa di incompetenza risulta tutt'altro che anodina, avvicinando così i *Supposes* alle intenzioni e al contesto della prima rappresentazione italiana. In questo senso, si può guardare ai *Suppositi* come tassello dell'intricato mosaico politico e culturale che, a inizio secolo, i reggenti di Ferrara andavano componendo in limine alla goliardia del Carnevale – un processo mitopoietico di cui l'Ariosto era ben consapevole, e che pure ha deciso di intaccare immergendo le autorità cittadine in un evento «il cui tempo e spazio e la cui tematica coincidevano» per la prima volta «con quelli della realtà sociale contemporanea».<sup>36</sup> Rompendo questo sinolo tra realtà e finzione, le battute dei *Supposes* scorrono nondimeno nel solco degli originali italiani, evidenziando l'inaffidabilità e la disonestà dei potenti uomini di legge implicati nell'organizzazione e fruizione dello spettacolo. Ciò rivelerebbe, in ultima analisi, una sostanziale armonia di intenti tra fonti e traduzione per questo particolare snodo tematico, suggerendo che i *Suppositi* abbiano contribuito a dotare la nascente *learned comedy* elisabettiana degli strumenti espressivi e della cornice idonea a rappresentare e mettere scenicamente in discussione quei poteri che, nel Cinquecento, in Italia e poi in Inghilterra, hanno patrocinato la nascita della commedia moderna: la corte, le accademie e le forze politico-giuridiche che attorno ad esse gravitavano.

---

<sup>1</sup> Se le lettere di Bernardino Prosperi a Isabella d'Este ci restituiscono una testimonianza significativa su questa prima rappresentazione (cfr. G. D. BONINO (a cura di), *La commedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977, II, 414-415), la storia editoriale della commedia resta complessa. Ancora una volta grazie a una missiva – quella indirizzata dall'Ariosto al principe Guidobaldo Feltrio della Rovere, datata 17 dicembre 1532 – sappiamo che, subito dopo la prima recita, i manoscritti di questa *pièce* e della *Cassaria* vennero sottratti indebitamente «dalli recitatori» e «andaro con mia [di Ariosto] grandissima displicenza in stampa» (L. ARIOSTO, *Le Lettere*, in C. Segre (a cura di), *Opere Minori*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1954, 839), forse presso i tipi senesi di Bernardo Zucchetta. L'inconveniente è menzionato anche nel prologo della *Cassaria* in versi, dove il Ferrarese lamenta la “lacerazione” patita dal suo copione: «[Questa commedia] Ché data in preda a gl'importuni ed avidi/Stampatori fu, li quali laceraronla,/E di lei fêr ciò che lor diede l'animo;/E poi per le botteghe e per li pubblici/Mercati a chi ne volse la venderono/Per poco prezzo; e in modo la trattarono,/Che più non paréa quella che a principio/Esser soléa...» (L. ARIOSTO, *La Cassaria (in versi)*, in A. Casella, G. Ronchi ed E. Varasi (a cura di), *Commedie*, Milano, Mondadori, 1974, IV, 67, vv. 7-14). I *Suppositi* in prosa



conosceranno invece una seconda edizione nel 1524, con ogni probabilità attestata sui copioni approntati per la rappresentazione romana del 1519. Si pensa che anche questa emissione non sia stata curata direttamente dall'Ariosto. La maggiore accuratezza delle sue *lectiones* fa tuttavia ipotizzare che essa sia stata quantomeno allestita sulla scorta di una copia preparata dal commediografo stesso. Per questo motivo, tale stampa è poi divenuta modello per le successive edizioni postume pubblicate nel corso del Cinquecento, di cui si potrà trovare uno spoglio in G. AGNELLI – G. RAVEGNANI, *Annali delle Edizioni Ariostee, con CXIV tavole fuori testo*, Bologna, Zanichelli, 1933, II, 95-102. L'iter editoriale delle prime due commedie è ben tracciato in G. RONCHI – A. CASELLA, *Le "commedie" e i loro stampatori*, in C. Segre (a cura di), *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara (12-16 ottobre 1974)*, Milano, Feltrinelli, 1976, 331-406. Il più generico nodo dell'edizione cinquecentesca dei testi teatrali, con puntuali riferimenti alla produzione ariostesca, è invece affrontato in L. RICCÒ, *Testo per la scena – Testo per la stampa: problemi di edizione*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 173 (1996), 210-266.

<sup>2</sup> L'editio princeps di questa versificazione, fondata sugli autografi raccolti da Virginio Ariosto, compare a Venezia nel 1551 sotto le cure di Gabriele Giolito. Il regesto delle successive emissioni moderne e tardo-moderne della commedia in versi potrà essere rintracciato in G. AGNELLI – G. RAVEGNANI, *Annali...*, 103-106.

<sup>3</sup> S. FERRONE, *Il Teatro*, in E. Malato (a cura di), *La Letteratura Italiana*, Roma, Salerno editrice, 1996, IV, 909.

<sup>4</sup> W. BINNI, *Ariosto: Scritti 1938-1994*, Firenze, Il Ponte Editore, 2015, 279.

<sup>5</sup> C. ZAMPESE (a cura di), *Orlando Furioso*, introduzione e commento di E. Bigi, Milano, BUR, 2012, XXXV, 6.

<sup>6</sup> M. APOLLONIO, *Storia del Teatro Italiano*, Firenze, Sansoni, 1954, 275. Per il legame viscerale fra il teatro, la cultura e la politica nella Ferrara estense si può far riferimento, a titolo puramente esemplificativo, ad A. PIROMALLI, *La Cultura a Ferrara al Tempo di Ludovico Ariosto*, Firenze, La Nuova Italia, 1953; A. GRECO, *L'Istituzione del Teatro Comico nel Rinascimento*, Napoli, Liguori Editore, 1976; M. PADE – L. WAAGE PETERSEN – D. QUARTA (a cura di), *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo (1441-1598)*, Modena, Panini, 1990; M. BERTOZZI (a cura di), *Alla Corte degli Estensi: Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, Ferrara, Università degli Studi, 1994; F. CRUCIANI – C. FALLETTI – F. RUFFINI, *La Sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, in «Teatro e Storia», IX (1994), 131-217; M. VILLORESI, *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1994; M. FOLIN, *Rinascimento estense: Politica, cultura, istituzioni di un antico Stato italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2004; T. DEAN, *Ferrara and Mantua*, in A. Gamberini e I. Lazzarini (a cura di), *The Italian Renaissance State*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 112-131.

<sup>7</sup> R. SCRIVANO, *Finzioni teatrali da Ariosto a Pirandello*, Messina, D'Anna, 1982, 51.

<sup>8</sup> Una bella panoramica delle rappresentazioni susseguitesi durante la reggenza di Ercole I è offerta in F. CRUCIANI – C. FALLETTI – F. RUFFINI, *La Sperimentazione a Ferrara...*, 135-145. Sulla riscoperta del teatro classico nella Ferrara di Quattro e Cinquecento, si vedano ad esempio: E. PARATORE, *Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500*, in *Il teatro classico italiano del '500*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, 1-87 o L. BORSETTO, *Il furto di Prometeo: imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990. Sui rapporti specifici dell'Ariosto con i classici si potranno vedere anche G. ROCCUTO, *I Suppositi di Ariosto: l'inserimento dei personaggi plautini e terenziani nella società cinquecentesca*, in AA.VV., *Homo sapiens, homo humanus*, Firenze, Olschki, 1990, II, 223-236 e D. LOONEY, *Ariosto and the Classics in Ferrara*, in D. Beecher, M. Ciavolella e R. Fedi (a cura di), *Ariosto Today: Contemporary Perspectives*, Toronto, Buffalo and London, Toronto University Press, 2003, 18-31.

<sup>9</sup> Sul tema sono tuttora fondamentali gli studi di F. CRUCIANI, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, «Biblioteca Teatrale», 2, 5 (1972), 1-16; ID., *Il teatro e la festa*, in F. Cruciani e D. Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987, 31-52 e M. ANGIOLILLO, *Feste di corte e di popolo nell'Italia del primo Rinascimento*, Roma, SEAM, 1996.

<sup>10</sup> C. MANCINI, *Tradizione e Innovazione nella Commedia del Cinquecento*, «Chroniques Italiennes», 65, 1 (2001), 28.

<sup>11</sup> G. GUCCINI, *Emilia: strutture e nicchie sociali*, in F. Perrelli (a cura di), *Storia europea del teatro italiano*, Roma, Carocci, 2016, 82.

<sup>12</sup> Il nesso ineludibile fra teatralità e dimensione cortigiana è stato ben tratteggiato da Giulio Ferroni, che sottolinea come l'intera cultura cinquecentesca delle corti possa «essere definita come produzione di scena, sistema di rappresentazione che offre uno spettacolo che si riflette in se stesso in quanto la corte ne è contemporaneamente produttrice e spettatrice. [...] lo spettacolo teatrale viene a proporsi come incontro e sovrapposizione celebrativa delle diverse forme e dei molteplici strumenti della scena cortigiana, dando luogo a un'apparenza multipla» in cui emergono «in una simultaneità spaziale e temporale, le forme pure delle diverse arti e tecniche» (G. FERRONI, *Il Testo e la Scena: Saggi sul Teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1980, 9).

<sup>13</sup> A questo proposito, per ovvie necessità di sintesi, ci si limiterà a riportare alcuni passi de *The Scholemaster* (1570) di Roger Ascham – trattato pedagogico che ben estrinseca il sentimento ambivalente con cui

l'Inghilterra elisabettiana ha guardato al Continente e in particolare alla Penisola. «A tyme was», scrive l'autore ad appena cinquant'anni dal varo del *Supremacy Act*, «whan Italie and Rome, have bene, to the greate good of us that now live [...]; now, that tyme is gone, and though the place remayne, yet the olde and present maners, do differ as farre, as blacke and white, as vertue and vice. Vertue once made that contrie Mistres over all the worlde. Vice now maketh that contrie slave to them, that before, were glad to serve it» (R. ASCHAM, *The Scholemaster*, Londra, John Daye, 1570, ff. H<sup>3</sup> r-v). In un'epoca di transizione, colta fra irrigidimento puritano e gusto edonistico per la spettacolarità, le danze, la meraviglia, queste parole restituiscono il riflesso di un'Italia ormai lontana dall'*exemplum* classico, ridotta a una sorta di «Circe's court» dedita a corrompere l'Inghilterra protestante e puritana. A fronte di una tale temperie culturale, non stupisce rilevare un'importante dilazione nella ricezione inglese della produzione peninsulare, motivata da una diffidenza che non ha comunque impedito agli scritti ariosteschi di giungere Oltremarina.

<sup>14</sup> L'*editio princeps* della traduzione appare nella miscellanea *A Hundreth Sundrie Flowres* (1573). Ad essa fanno seguito la riedizione inclusa in *The Posies of George Gascoigne Esquire* (1575), arricchita dall'inserimento di venticinque marginalia esplicativi, e la stampa postuma in *The Whole Workes of George Gascoigne* (1587).

<sup>15</sup> C.T. PROUTY, *George Gascoigne: Elizabethan Courtier, Soldier, and Poet*, New York, Columbia University Press, 1942, 171.

<sup>16</sup> Sul tema, cfr. almeno J. WINSTON, *Lanyers at Play. Literature, Law, and Politics at the Early Modern Inns of Court, 1558-1581*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

<sup>17</sup> L'anno esatto della prima rappresentazione dei *Supposes* è tuttora incerto. Il frontespizio inserito in *A Hundreth Sundrie Flowres* cita il 1566 come anno del debutto, senza però offrire ulteriori indicazioni circa i *revels* cui pertiene. Marie Axton ipotizza che possa trattarsi delle celebrazioni invernali del 1566 (M. AXTON, *The Queen's Two Bodies: Drama and the Elizabethan Succession*, Londra, Royal Historical Society, 1977, 54), mentre G. W. PIGMAN III estende tale finestra temporale da «Christmas to Lent revels, 1565-66 or 1566-67» (G. W. PIGMAN III, *Commentary*, in G. W. PIGMAN III (a cura di), *A Hundreth Sundrie Flowres*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 475).

<sup>18</sup> D. BEECHER, *Introduction*, in D. Beecher e J. Butler (a cura di), *Supposes*, trad. inglese di G. Gascoigne, Ottawa, Dovehouse Editions, 1999, 66.

<sup>19</sup> G. W. PIGMAN III, *Commentary...*, 472.

<sup>20</sup> G. FERRONI, *L'Ariosto*, Roma, Salerno Editrice, 2008, 59. Il legame fra la commedia ariostesca degli esordi e lo spazio ferrarese era stato ben esaminato già in M. PLAISANCE, *Lo spazio ferrarese nelle prime due commedie dell'Ariosto*, in G. Papagno e A. Quondam (a cura di), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Roma, Bulzoni, 1982, I, 247-255. Sull'argomento sono molto interessanti anche le recenti riflessioni di Berzal de Dios, volte a esplorare il carattere intrinsecamente artificiale ed illusorio della scena cittadina cinquecentesca, specialmente ove posta in relazione con le scenografie prospettiche che man mano passarono a far da sfondo alle rappresentazioni rinascimentali (cfr. J. BERZAL DE DIOS, *Visual Experiences in Cinquecento Theatrical Spaces*, Toronto, Buffalo and London, University of Toronto Press, 2019, 37-71). Sul rapporto più generico fra teatro e città resta poi fondamentale L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino, 1977, mentre sulla scena e scenografia ferrarese sono imprescindibili gli studi di Povoledo, in particolare E. POVOLEDO, *La sala teatrale a Ferrara: da Pellegrino Prisciani a Ludovico Ariosto*, «Bollettino del centro internazionale di studi Andrea Palladio», 16 (1974), 115-134 e EAD., *Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589*, in N. Pirrotta (a cura di), *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Torino, E.R.I., 1969, 371-509.

<sup>21</sup> L. ARIOSTO, *I Suppositi* (in prosa), in A. Casella, G. Ronchi ed E. Varasi (a cura di), *Commedie*, Milano, Mondadori, 1974, IV, 241, IV.8.44-55. I successivi riferimenti all'opera saranno indicati fra parentesi, con la sigla *SP*.

<sup>22</sup> L. ARIOSTO, *I Suppositi* (in versi), in A. Casella, G. Ronchi ed E. Varasi (a cura di), *Commedie*, Milano, Mondadori, 1974, IV, 331, IV.8.1602-1611. I successivi riferimenti all'opera saranno indicati fra parentesi, con la sigla *SV*.

<sup>23</sup> S. FERRONE, *Sulle commedie in prosa dell'Ariosto...*, 401.

<sup>24</sup> Le battute di *SV* sono sostanzialmente speculari a quelle della versione in prosa: «FERRARESE. Ci abbiamo Podestà, ci abbiamo Iudici,/e sopra tutti un Principe iustissimo./Voi non avete da temer, Filogono,/che vi si manchi di ragione, avendola» (IV.8.1590-1593).

<sup>25</sup> Cfr. M. CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto*, Firenze, Olschki, 1930, II, 60 e S. FERRONE, *Sulle commedie in prosa dell'Ariosto...*, 401-402. Sui sonetti satirici composti contro Niccolò, si veda C. ROSSI (a cura di), *Sonetti contro l'Ariosto, Giudice de Savi in Ferrara*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

<sup>26</sup> D. CLOUET, *Empirisme ou Égotisme: la Politique dans la Cassaria et les Suppositi de l'Arioste*, in A. Rochon et al. (a cura di), *Les Écrivains et le Pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance: L'Arioste, Bernardo Dovizi da Bibbiena*,

---

*Machiavel, l'Académie Florentine, Giambattista Giraldi Cinthio*, Parigi, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1974, 44.

<sup>27</sup> L. STEFANI, *Introduzione*, in L. Stefani (a cura di), *I Suppositi (in prosa)*, Perugia, Morlacchi, 2007, 22.

<sup>28</sup> S. FERRONE, *Sulle commedie in prosa dell'Ariosto...*, 403.

<sup>29</sup> D. Beecher e J. Butler (a cura di), *Supposes...*, 91. I riferimenti successivi a questa edizione, attestata sulla stampa di *Supposes* inclusa in *The Posies of George Gascoigne Esquire* (1575), saranno indicati tra parentesi, con la sigla *Ss*.

<sup>30</sup> D. BEECHER, *Introduction...*, 64.

<sup>31</sup> L. HUTSON, *The Invention of Suspicion: Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama*, Oxford, Oxford University Press, 2007, 194.

<sup>32</sup> H. SCHOTT SYME, *(Mis)representing Justice on the Early Modern Stage*, « Studies in Philology », 109, 1 (2012), 69.

<sup>33</sup> *Ivi*, 71.

<sup>34</sup> Si veda L. HUTSON, «*Che indizio, che prova...?*»: *Ariosto's Legal Conjectures and the English Renaissance Stage*, «*Renaissance Drama*», 36/37: *Italy in the Drama of Europe* (2010), 194.

<sup>35</sup> È interessante riferire che persino il percorso verso tale agnizione pare venato da dubbi e incredulità, a riprova della fallibilità delle deduzioni su cui si impernia l'intera azione: Litio mette costantemente in dubbio la buona fede di Cleander, suggerendo in più di un'occasione a Philogano che «this gentleman [Cleander] will not only pick your purse, but beguile you of your servant also, and make you believe he is his son» (*Ss* V.5, p. 150).

<sup>36</sup> S. COSTOLA, *La prima rappresentazione dei Suppositi di Ariosto nel 1509*, in M. Bordin e P. Trovato (a cura di), *Lucrezia Borgia: Storia e Mito*, Firenze, Olschki, 2006, 91.