VALENTINA LEONE

Una «nuova fabula»: la poetica della contaminazione nei Suppositi *di Ariosto*

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Il teatro delle contaminazioni: incontri, viaggi e intersezioni»
a cura di M.C. Figorilli, V. Merola
Gruppo di Ricerca AdI "Letteratura e Teatro"

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

VALENTINA LEONE

Una «nuova fabula»: la poetica della contaminazione nei Suppositi *di Ariosto*

Un anno dopo la rappresentazione della Cassaria*, l'allestimento ferrarese dei* Suppositi *nel 1509 suggella l'apertura di una nuova stagione per il teatro in volgare, mettendo a punto una «formula» che accosta i due grandi modelli della commedia latina, Plauto e Terenzio, al* Decameron *di Boccaccio, e inaugurando un dialogo con la novella che avrà ampia fortuna. A partire da una riflessione sulla posizione di Ariosto rispetto alla contaminazione dei modelli, il contributo intende allargare lo sguardo alle modalità in cui l'autore dà una forma autorevole e cangiante alla commedia moderna, a un tempo ritornando agli archetipi latini e aprendosi alla più recente tradizione della letteratura in latino e in volgare.*

1. Sulla «poetica imitazione» ariostesca: il Prologo *delle due redazioni dei* Suppositi

Messa in scena la prima volta a Ferrara durante il carnevale del 1509,[1] la commedia *I Suppositi* segna l'apertura di una nuova stagione del teatro in volgare inaugurata un anno prima, dallo stesso Ludovico Ariosto, con l'allestimento della *Cassaria* negli spazi della corte ducale estense. In continuità con il programma di sperimentazione anticipato nell'opera fondativa del genere,[2] anche la «nuova fabula»[3] dei *Suppositi* si presenta fin dal *Prologo* come un esperimento innovativo, al di là delle dichiarazioni topiche attestate nei precedenti latini.[4] In questa zona fortemente marcata del testo – rappresentato e scritto – Ariosto, che recitò in prima persona l'«argumento» nella prima ferrarese,[5] dichiara di aver guardato ai modelli dei *Captivi* di Plauto e dell'*Eunuchus* di Terenzio, con l'intento di emulare i precedenti latini non solo nella tipologia funzionale dei personaggi, ma anche nella costruzione della *fabula*, e quindi nei «modi e processi» della trama, riservandosi però uno spazio di libertà, quello della «poetica imitazione».[6] È una dichiarazione programmatica nota, che tuttavia vale la pena riportare per intero:

---

[1] A tal proposito, informa un noto passo di una lettera di Bernardino Prosperi a Isabella d'Este (Ferrara, 8 febbraio 1509): «Marti sira il R.mo Car. fece la sua composta per D. Ludovico Ariosto, Comedia in vero per moderna tuta deletevole e piena de moralità e parole e gesti de renderne assai cum triplice falacie o sia sottopositione»; la testimonianza è edita in M. CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto. Ricostruita su nuovi documenti*, 2 voll., Genève, Olschki, 1930-1931, vol. II, 87. La vicenda della commedia, ambientata a Ferrara, è centrata sull'amore tra Polinesta ed Erostrato, studente siciliano che scambia la propria identità con quella del servo Dulippo per entrare al servizio del padre dell'amata e creare occasioni di intimità con la giovane. Lo scambio di persona alimenta una catena di equivoci e raddoppiamenti che complica la contesa con il vecchio dottore in legge Cleandro, anch'egli pretendente della ragazza. La scoperta della relazione segreta tra i giovani sembra avviare la vicenda verso un esito tragico, ma una serie di agnizioni ristabilisce le identità: Cleandro ritrova in Dulippo il figlio perduto e approva le nozze tra Polinesta ed Erostrato.

[2] Per un quadro, vd. F. LUCIOLI, *La "Cassaria" in prosa: le ragioni di una «nova comedia» (e di una nuova edizione)*, «ITER – Immagini e testi per l'Europa del Rinascimento», II (2025), 1, 61-77.

[3] L. ARIOSTO, *I Suppositi* in prosa, in Id., *Commedie*, a cura di A. Casella-G. Ronchi-E. Varasi, Milano, Mondadori, 1994, *Prol.*, 11; 35. Cito sempre il testo, sia nella redazione in prosa sia in versi, dall'ed. curata da Angela Casella, utilizzando le sigle *Supp.* pr. e *Supp.* vr.

[4] Nel teatro latino di solito la *novitas* è messa in relazione ai personaggi coinvolti e ai casi narrati (cfr. PLAUTO, *Amph.*, 89-90; PLAUTO, *Cas.*, 70), oppure alla prima messa in scena (cfr. TERENZIO, *Adelph.*, 11; TERENZIO, *Heaut.*, 4-5; 7; 29; TERENZIO, *Hecy.*, 1-2; TERENZIO, *Phor.*, 24-26).

[5] CATALANO, *Vita…*, vol. II, 87. Per la prima della commedia vd. S. COSTOLA, *La prima rappresentazione dei "Suppositi" di Ariosto nel 1509*, in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, a cura di M. Bordin e P. Trovato, Firenze, Olschki, 2006, 75-96; ma si veda ora, per un discorso che mette insieme testo in scena e testo in tipografia: P. COSENTINO, *«Con mia grandissima displicenzia». Ariosto, gli attori e i tipografi*, in *I testi comici tra lo scrittoio e il torchio. Prassi compositive e dinamiche di circolazione nel Rinascimento*, a cura di C. De Cesare-M. Fantacci-V. Leone, Lecce, Pensa MultiMedia, i.c.s.

[6] Per uno sguardo all'intera produzione teatrale ariostesca vd. A. VALOROSO, *La «poetica imitazione». L'esperienza teatrale di Ariosto tra esercizio dei classici e sperimentazione drammaturgica*, «Italian Culture», XXI (2003), 1, 19-44.

 © Adi editore 2026

> E vi confessa in questo l'Autore avere e Plauto e Terenzio seguitato, de li quali l'un fece Cherea per Doro, e l'altro Filocrate per Tindaro, e Tindaro per Filocrate, l'uno ne lo *Eunuco*, l'altro ne li *Captivi*, supponersi: perché non solo ne li costumi, ma ne li argumenti ancora de le fabule vuole essere de li antichi e celebrati poeti, a tutta sua possanza, imitatore; e come essi Menandro et Apollodoro e li altri Greci ne le lor latine comedie seguitoro, egli così ne le sue vulgari e modi e processi de' latini scrittori schifar non vuole. Come io vi dico, da lo *Eunuco* di Terenzio e da li *Captivi* di Plauto ha parte de lo argumento de li suoi *Suppositi* transunto, ma sì modestamente però che Terenzio e Plauto medesimo, risapendolo, non l'arebbono a male, e di poetica imitazione, più presto che di furto, li darebbono nome.[7]

Nel passo convergono consapevolmente gli argomenti usati da Terenzio in diversi prologhi apologetici delle sue commedie, e in particolare quello dell'*Andria* scritto in risposta alle accuse di *contaminatio* di due testi di Menandro,[8] ma tiene probabilmente in conto anche il ricco apparato paratestuale che accompagnava le commedie terenziane nei manoscritti e nelle stampe, tra cui la *Vita Terentii* del grammatico Elio Donato.[9] Nel ribadire la continuità tra le opere di Menandro e Apollodoro con quelle di Plauto e Terenzio, tra queste ultime e la propria, Ariosto sottrae il proprio lavoro alle pratiche del «furto», ponendolo sotto l'illustre tradizione dell'imitazione poetica.[10] Se, da un lato, la cifra letteraria del *Prologo* rivela lo sforzo ariostesco di conferire autorità al genere della commedia e di esprimere una nuova forma di classicità in volgare, dall'altro, la stessa stratificazione di richiami a una pluralità di testi teatrali latini, la loro contaminazione, avverte di quanto la lezione di Plauto e Terenzio penetri fin dentro le pieghe del testo,[11] coinvolgendo l'intera produzione dei due autori antichi che lo stesso Ariosto aveva interpretato, tradotto e messo in scena per la corte negli anni appena precedenti.[12] Ciò avviene secondo modalità diverse, dalla ripresa dell'intreccio narrativo alla stretta aderenza verbale, di cui, nonostante l'abbondanza di sondaggi fin dall'età positivistica,[13] andrebbe condotta una ricognizione sistematica, provando a verificare se, nei *Suppositi* e in generale nel teatro ariostesco, sia individuabile una vera e propria «funzione Plauto» e una «funzione Terenzio» e se, in determinati casi, le due funzioni siano combinate.[14]

---

[7] ARIOSTO, *Supp.* pr., *Prol.*, 17-32.

[8] Cfr. TERENZIO, *Andr.*, *Prol.*, 15-21: «Id isti vituperant factum atque in eo disputant / contaminari non decere fabulas. / Faciuntne intellegendo, ut nihil intellegant? / Qui quom hunc accusant, Naevium, Plautum, Ennium / accusant, quos hic noster auctores habet, / quorum aemulari exoptat neclegentiam»; ID., *Adelph.*, *Prol.*, 22-24; ID., *Eun.*, *Prol.*, 27-29. Oltre al commento di Casella *ad locum*, vd. V. VIANELLO, *Dal testo letterario al testo spettacolare: i prologhi di Ludovico Ariosto*, «Biblioteca teatrale», XVI (1990), 81-103: 89.

[9] Per questo debito, finora non segnalato, vd. E. DONATO, *Vita Terentii*, in Svetonio, "*De poetis" e biografi minori*, restituzione e commento di A. Rostagni, Torino, Loescher, 1956, 28-46, § 10: «Duae ab Apollodoro translatae esse dicuntur comico, Phormio et Hecyra: quattuor reliquae a Menandro. Ex quibus magno successu et pretio stetit Eunuchus fabula, Hecyra, saepe exclusa, vix acta est».

[10] A. QUONDAM, *Note su imitazione, furto e plagio nel Classicismo*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di R. Gigliucci, «Studi (e testi) italiani», I (1998), 373-400: 393; ma, per la questione, è da tenere in considerazione l'intero volume.

[11] Per una valutazione, anche numerica, delle riprese vd. A. CASELLA, *Presentazione*, in ARIOSTO, *Commedie*…, IX-XLIX: XXI.

[12] Si veda la ricostruzione di CATALANO, *Vita*…, vol. I, 116-126; 304-307; 586-588.

[13] Tra di essi, si ricorda almeno G. MARPILLERO, *I "Suppositi" di Ludovico Ariosto*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXXI (1898), 291-310.

[14] Un importante contributo, in questa direzione, proviene da C. RIVOLETTI, «*E far ciò che son soliti gli astuti servi in l'antiche comedie»: Ariosto e il «metateatro» plautino*, in *L'altra antichità. Autorialità e testualità nella letteratura della prima età moderna / The Other Antiquity. Authorship and Textuality*, a cura di I. Fantappiè e B. Huss, Manziana, Vecchiarelli, 2022, 97-126.

Anche a limitare lo sguardo ai soli *Suppositi*, la questione si proietta sulla lunga durata della carriera teatrale di Ariosto, come documenta, a distanza di almeno un quindicennio, la redazione in versi della commedia, che si colloca nella seconda metà degli anni Venti, in un panorama ormai di piena fioritura del teatro rinascimentale. Il processo di riscrittura in endecasillabi sdruccioli non rivoluziona il confronto con i modelli sperimentato nella prima redazione in prosa, sebbene in alcuni luoghi si assista alla ricerca di un diverso rapporto con le commedie latine che passa da interventi macroscopici e da vie interne al testo. Esemplare, ancora una volta, è il *Prologo*, ampliato e riadattato alla nuova occasione da cui nasce il rifacimento in versi. Al momento, non sono emersi documenti che consentano di precisare con esattezza i tempi della riscrittura, né di ricavare informazioni relative a rappresentazioni della commedia realizzate in vita da Ariosto. Le uniche testimonianze note fiancheggiano gli ultimi preparativi per la stampa dell'*Orlando furioso*, rendendo arduo restringere la datazione rispetto all'arco cronologico compreso tra il 1524 e il 1532,[15] con ampie ricadute sull'interpretazione complessiva del teatro ariostesco. Nonostante la difficoltà di collocare la riscrittura, la direzione del lavoro di Ariosto nei *Suppositi* in versi rispecchia lo sviluppo della poetica dell'autore che, forte della propria esperienza teatrale, non ha più bisogno di dichiarare in apertura la combinata imitazione plautino-terenziana da cui muove la trama della commedia, senza per questo trascurare la lezione degli antichi. All'enunciazione dei principi della «poetica imitazione» si sostituisce una riflessione sulla teoria del riso, che si innesta sul preesistente «gioco» attorno al significato equivoco delle supposizioni evocate dal titolo della commedia (dallo scambio di persona alla 'sottomissione' agli amori omosessuali, fino alle congetture dei filosofi), recuperando posizioni espresse da autori latini e volgari.[16] La prevalente matrice terenziana del prologo della redazione in prosa vira verso una spiccata movenza plautina, con un esplicito riferimento alla reazione del pubblico (*Supp.* vr., *Prol.*, 11-12: «Ma voi ridete? Oh, che cosa da ridere / avete da me udita?»; Plauto, *Aul.*, IV 9, 717: «Quid est? Quid ridetis?») dinanzi alla presunta oscenità delle parole e dell'azione teatrale (*Supp.* vr., *Prol.*, 14-15: «Voi vi pensate che qualche sporcizia / vi voglia dire, o farvene spettacolo»; Plauto, *Capt.*, *Prol.*, 56: «neque spurcidici insunt versus immemorabiles»). Quanto ciò costituisca un nodo fondamentale della riflessione cinquecentesca sul comico può mostrarlo un raffronto con il prologo della *Clizia* di Niccolò Machiavelli, messa in scena a Firenze nel gennaio 1525:

> Giova veramente assai a qualunque uomo, e massimamente a' giovanetti, cognoscere la avarizia d'un vecchio, il furore d'uno innamorato, l'inganni d'un servo, la gola d'un parasito, la miseria d'un povero, l'ambizione d'un ricco, le lusinghe d'una meretrice, la poca fede di tutti gli
>
> Ma voi ridete? Oh, che cosa da ridere
> avete da me udita? Ah, ch'io mi imagino
> donde cotesto riso dee procedere.
> Voi vi pensate che qualche sporcizia
> vi voglia dire, o farvene spettacolo
> […]

[15] Il termine *post quem* del 1524 deriva dal riferimento nel *Prologo* (vv. 31-24) alle incisioni di soggetto erotico realizzate da Marcantonio Raimondi su disegno di Giulio Romano; per l'altro estremo cronologico si vedano le lettere a Giovan Giacomo Calandra e al duca di Federico II Gonzaga, entrambe inviate da Ferrara il 18 marzo 1532, in C. DE CESARE, *Edizione critica e commentata delle lettere di Ludovico Ariosto*, Tesi di Dottorato, tutor Prof.ssa Giulia Raboni, co-tutor Prof. Simone Albonico, Università di Parma, 2023-2024, num. 202-203, 518-521 (corrispondenti alle lettere num. 199 e 200 dell'edizione curata da Angelo Stella nel 1984). È in corso di pubblicazione una nuova edizione critica e commentata delle lettere ariostesche, sempre a cura di Chiara De Cesare, nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ludovico Ariosto (Roma, Carocci).

[16] Ad esempio, cfr. CICERONE, *De oratore*, II, LVIII 236; BOCCACCIO, *Decameron*, V 10, 5-6; su questo passo si vedano le osservazioni di G. BUCCHI, *«Non disonesta materia da ridere». Disciplinamento del comico e morale borghese nei "Suppositi" in versi*, in *Ariosto commediografo*, a cura di F. Arato-P. Cosentino-P. Pellizzari, Atti del Convegno di Torino (27-28 aprile 2023), Manziana, Vecchiarelli, 2024, 211-236: 214-216.

> uomini. De' quali esempli tutte le commedie sono piene, e possonsi tutte queste cose con onestà grandissima rappresentare. Ma volendo dilettare è necessario muovere gli spettatori a riso, il che non si può fare mantenendo il parlare grave e severo, perché le parole che fanno ridere sono o sciocche o ingiuriose o amorose […] dove, se fia alcuna cosa inonesta, sarà in modo detta che queste donne potranno senza arrossire ascoltarla.[17]

> E questo mostra ben che non sète anime
> sante; perché mai non veggiamo ridere
> se non a quelle cose che dilettano.
> Ma non sono io sì indiscreto, che al minimo
> uomo di voi pensassi, non che a un popolo,
> o dire, o mostrar cosa reprensibile.
> […]
> la comedia havrà nome *Li Sopposiți*;
> la qual se ascolterete con silenzio;
> vi potrà dar col suo nuovo supponere
> non disonesta materia da ridere.[18]

Al di là del rilievo, che andrebbe incrociato con il passo del *Discorso intorno alla nostra lingua* che di poco precede la critica alla mancanza di «sali» nei *Suppositi*,[19] è significativo che Ariosto scelga di concludere il discorso sul rapporto tra riso, onestà della materia e parola comica nuovamente con un calco plautino, variando rispetto alla formula ancora più tradizionale con cui si chiudeva la redazione in prosa («E se quella benigna udienza che all'altra sua vi degnaste donare, non negarete a questa, si confida non sia per satisfarvi meno»).[20] Sulla scorta del prologo dell'*Asinaria*, (vv. 13-14: «inest lepos ludusque in hac comoedia, / ridicula res est»), ripreso già in un luogo omologo della prima redazione del *Negromante* (vv. 55-57: «Or se la sua Comedia con silenzio / udirete, vi spera dar materia, / quanta vi dessi Ferrara, da ridere»), Ariosto esalta le due vene, terenziana-moralizzante e plautino-comica, che alimentano il suo teatro. Per quanto richiamata dalla posizione in clausola, la partitura plautina del prologo dei secondi *Suppositi*, oltre a sollevare nuovamente la questione cronologica per la tangenza con il primo *Negromante* che potrebbe portare ad arretrare il rifacimento alla metà degli anni Venti, mostra come Ariosto, in luoghi testuali ad alto tasso di convenzionalità, riesca a rinnovare le forme di contaminazione delle fonti, legando spunti tratti dalle commedie antiche alla propria personale interpretazione della scena teatrale.

2. Tra antichi e moderni: sperimentare la contaminazione

La «nuova fabula» ariostesca, tuttavia, è tale anche perché in essa l'autore mette a punto, in modo più netto rispetto alla *Cassaria*, quella che Angela Casella ha definito la formula «Plauto-Terenzio + Boccaccio»,[21] inaugurando un dialogo con il genere novellistico che avrà ampia fortuna nel Cinquecento, proprio perché in esso Ariosto riconosce una delle tradizioni più ricche e vicine da cui attingere per informare le situazioni e il linguaggio della nuova commedia in volgare. Anche le soluzioni narrative ed espressive offerte dal *Decameron* agiscono a vari livelli all'interno dei *Suppositi*, ma la novità ariostesca sta nella sapiente contaminazione di queste ultime con quelle delle commedie classiche e coeve, nell'intreccio dei temi della raffinata produzione umanistica con i moduli della poesia comico-burlesca, raggiungendo un esito tanto più efficace quando il recupero

[17] N. MACHIAVELLI, *Clizia*, in Id., *Teatro. Andria, Mandragola, Clizia*, a cura di P. Stoppelli, Salerno Editrice, Roma, 2017, 251-328: 258.
[18] ARIOSTO, *Supp.* vr., *Prol.*, 11-15; 21-26; 43-46.
[19] N. MACHIAVELLI, *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, a cura di P. Cosentino, in Id., *Scritti in poesia e in prosa*, a cura di A. Corsaro-P. Cosentino-E. Cutinelli-Rèndina-F. Grazzini-N. Martelli, coordinamento di F. Bausi, Salerno Editrice, Roma, 2012, 437-465: 460: «Ma perché le cose sono trattate ridiculamente, conviene usare termini e motti che faccino questi effetti».
[20] ARIOSTO, *Supp.* pr., *Prol.*, 37-39.
[21] CASELLA, *Presentazione*…, XXIV.

letterario non solo caratterizza il profilo tipico dei personaggi, ma ne amplifica l'effetto comico.[22] Una delle piste più interessanti per verificare questa convergenza inedita di antico e moderno nel testo dei *Suppositi* è costituita dall'approfondimento di due figure centrali per lo sviluppo della commedia, Cleandro e Pasifilo, entrambe introdotte nella seconda scena del primo atto. Cleandro è personaggio che nasce dall'incrocio tra le tradizioni latina e volgare: nel rivaleggiare con il giovane studente Erostrato per la mano dell'altrettanto giovane Polinesta, egli è parente stretto dei *senes* innamorati della commedia antica; in quanto dottore in legge, invece, egli esercita una professione estranea alle palliate, da cui derivano le sue caratteristiche di uomo avaro e pedante che lo avvicinano all'anziano notaio Ricciardo da Chinzica del *Decameron* (II, 10). Nell'economia del testo teatrale ariostesco, e specie nei primi due atti considerati unitamente dalla critica i più dinamici della commedia, Cleandro è vettore di una polemica antipedantesca e antigiuridica, che, se non manca di spunti classici, scaturisce soprattutto da una tradizione consolidatasi in epoca tre-quattrocentesca. Ciò avviene sia per mezzo di una attenta ripresa dei classici latini e volgari, e segnatamente della preziosa linea tracciata da Leon Battista Alberti soprattutto tra il *De commodis litterarum atque incommodis* e le *Intercenales*,[23] sia tramite il ricorso a testi che pertengono alla formazione giuridica di Ariosto, estranei al canone letterario, ma funzionali alla caratterizzazione del personaggio in senso pedantesco. Si consideri, ad esempio, l'inserimento di formule di ambito giuridico, più frequenti nella redazione in versi, che costituiscono uno dei mezzi attraverso cui i valori rappresentati da Cleandro vengono sistematicamente rovesciati:

> CLEANDRO: Gli hai fatto tu intendere che io li voglio far sopradote di duo milia ducati?
> PASIFILO: Io son stato a quest'ora.
> CLEANDRO: Che ti risponde?
> PASIFILO: Non altro, se non che Erostrato gli offerisce el medesimo.
> CLEANDRO: Come può obligarsi Erostrato a questo, essendo figliolo di famiglia?[24]

Da questo intarsio di fonti più o meno letterariamente raffinate, inoltre, si apre uno scorcio da cui guardare ad alcuni passaggi autobiografici e alla posizione personale dell'autore,[25] il quale, mediante il dominio di codici diversi e il loro confronto, intende difendere l'alto valore assegnato alla poesia e alla letteratura.[26]

---

[22] Su questo aspetto vd. M. BARATTO, *Da Ruzante a Pirandello. Scritti sul teatro*, Napoli, Liguori, 1990, 25-27.

[23] Sulla linea albertiana nelle commedie si vedano le osservazioni in L. STEFANI, *Introduzione*, in L. ARIOSTO, *Commedie. La Cassaria. I Suppositi (in prosa)*, a cura di L. Stefani, con una nota di G. Falaschi, Perugia, Morlacchi, 2007, 9-83: 25-28 e relative note.

[24] ARIOSTO, *Supp.* pr., I 2, 83-90. L'espressione *filius familias* si trova già nella commedia latina, vd. PLAUTO, *Asin*., II 2, 267; PLAUTO, *Capt*. II, 2, 205; in quanto condizione normata nel diritto romano, si riscontra anche nella corrispondenza ariostesca, vd. ARIOSTO, *Lettere*, num. 126, 369 (corrispondente alla lettera num. 124 dell'edizione Stella).

[25] Oltre al risentimento per gli anni dedicati agli studi giuridici (cfr. ARIOSTO, *Satire* VI, 154-162), si ricordi, ad esempio, l'allusione di sapore decameroniano al digiuno di Cleandro per la festa di San Nicolò, celebrata il 6 dicembre (ARIOSTO, *Supp.* pr., I 2, 106-108: «Ben ti invitarei a desinare meco, ma digiuno oggi che è vigilia di San Nicolò, el quale ho in divozione»), che potrebbe rinviare al periodo di composizione della redazione in prosa, nei mesi finali del 1508 (vd. D. CLOUET, *Empirisme ou égotisme: La Politique dans la "Cassaria" et les "Suppositi" de l'Arioste*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1974, 7-44: 9, nota 10), e al contempo accennare al padre di Ariosto, forse «evocato obliquamente nella commedia, specialmente attraverso la polemica contro gli uffici della magistratura» (vd. L. ARIOSTO, *I Suppositi in prosa*, in Id., *Le Commedie*, a cura di A. Gareffi, Utet, Torino, 2007, *ad loc*.).

[26] Su questo aspetto, sia consentito il rimando a V. LEONE, *Intersezioni ariostesche. Pieghe satiriche nei "Suppositi" in prosa e in versi*, in *Egemonie e margini nella letteratura italiana*, Atti del XXVIII Congresso Nazionale dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Genova, 11-13 settembre 2025), i.c.s.

A differenza di Cleandro, il parassita Pasifilo fin dal nome parlante ('colui che ama tutti') recupera per intero i tratti caratterizzanti dei suoi antenati latini, rappresentando insieme «la parodia del cortigiano rinascimentale, altamente diplomatico fra diversi poli e teso soprattutto alla salvaguardia dei propri interessi».[27] Si tratta di un adattamento della figura alla scena comica moderna che passa, anzitutto, dal filtro della tradizione volgare, come appare, ad esempio, dal monologo in cui Pasifilo esplicita in termini danteschi la propria strategia, favorevole a seconda della circostanza a Cleandro oppure al rivale Erostrato: «Ma sono come el bivaro o la lontra, che sto in acqua et in terra, dove io ritruovo miglior pastura».[28] In questo manifesto della doppiezza e dell'opportunismo del parassita, la ripresa della descrizione di Gerione (*Inf.*, XVII 19-22), già ricca di una memoria di Lucano (*Phars.*, IX 337), contribuisce alla caratterizzazione di questo tipo umano nella commedia in volgare, tanto da essere ripresa più avanti da Giovan Maria Cecchi ne *La conversione della Scozia* (1581).[29] Al tempo stesso, l'immagine è attestata fin dalla prima edizione dell'*Orlando furioso*, dove è adottata in ambito bellico per designare un guerriero in grado di fronteggiare diverse situazioni di scontro («Ella venia cercando un cavalliero / ch'a far battaglia usato, come lontra, / in acqua e in terra fusse»).[30] Si tratta di un fenomeno non raro di cortocircuito tra produzione teatrale e scrittura poematica, che mostra il trapasso osmotico tra i due cantieri che attraversano l'intera vicenda letteraria ariostesca.

Esemplare, in questo senso, è il monologo del giovane Erostrato travestito da Dulippo, che nella redazione in prosa conclude la seconda scena del primo atto e nella redazione in versi costituisce una scena autonoma. In alcune commedie plautine sono attestati analoghi momenti in cui l'amante lamenta la propria condizione di infelicità,[31] che Ariosto tiene presenti come precedenti strutturali, aprendo tuttavia un fitto dialogo con la tradizione in volgare. Importante è il contatto con la *Panfila* di Antonio Pistoia, tragedia in terzine che riprende la trama dalla novella boccacciana di Tancredi e Ghismonda (*Decameron*, IV 1), inviata alla marchesa Isabella d'Este con una lettera del 18 giugno 1499 e circolante in forma manoscritta prima della *princeps* edita postuma nel 1508 (Venezia, Manfredi Bono di Monferrato), poco prima della recita dei *Suppositi*.[32] All'interno di una sovrapponibilità dovuta a motivi topici, è possibile riscontrare una affinità tra le parole di Filostrato e quelle di Erostrato:

> Come colui che le dolce vivande
> mangia, e mangiando più, più n'ha apetito,
> poi gli convien tornare a pascer giande:
> Vener non fece mai meglior convito,
>
> Speravomi, come la fame per il cibo, per l'acqua la sete, el freddo per el fuoco, e mille altre simili passioni per apropriati remedii si estinguono, così l'amorosa mia brama, per il

[27] G. BOCCUTO, *I "Suppositi" di Ariosto: l'inserimento dei personaggi plautini e terenziani nella società del Cinquecento*, in «*Homo sapiens homo humanus*», vol. II. *Letteratura, arte e scienza nella seconda metà del Quattrocento*, Atti del XXIX Convegno Internazionale del Centro Studi Umanistici (Montepulciano, Palazzo Tarugi, 1987), a cura di G. Tarugi, Firenze, Olschki, 1990, 223-236: 233.

[28] ARIOSTO, *Supp.* pr., I 2, 147-149, che corrisponde a ARIOSTO, *Supp.* vr., I 2, 321-323: «Ma come il bivaro / sono o la lontra: in acqua e in terra pascere / mi so».

[29] G. CECCHI, *La conversione della Scozia*, in Id., *Commedie*, 2 voll., a cura di G. Milanesi, Firenze, Le Monnier, 1856, vol. II, 489, I 2: «siate come la lontra, in terra e in acqua / a vostra posta». Il recupero è segnalato in G. GUASTELLA, *«Di malizia il cucco». Il parassita dai primi volgarizzamenti plautini alla "Mandragola"*, in *Personaggi in scena: il* parasitus, a cura di G. Bandini e C. Pentericci, Roma, Carocci, 2019, 33-54: 48, nota 47).

[30] ARIOSTO, *Furioso*, XXXV 34, 1-3 (cfr. *OF* A e *OF* B, XXXII 3, 1-3). Il paragone e le rime si riscontrano anche in *Furioso*, XXX 5, 1, con ripresa di DANTE, *Inf.*, XXII, 32-36.

[31] Cfr. PLAUTO, *Merc.*, I 1; PLAUTO, *Pseud.*, I 1; PLAUTO, *Cist.*, II 1, cui rimanda MARPILLERO, *I "Suppositi" di Ludovico Ariosto*…, 309, nota 1.

[32] La lettera è trascritta in *Le rime edite ed inedite di Antonio Cammelli detto il Pistoia*, a cura di A. Cappelli, S. Ferrari, Livorno, Vigo, 1884, XLVI-XLVII.

né el più melifluo Iove alla sua mensa:
or più mi gusta ch'io mi son partito.
Ma un conforto ho, che la mia donna pensa
al tornar de doman; pur fusse adesso!
Perché l'ha d'un più bel fatto dispensa;
e così gli ho giurato e gli ho promesso.
O dio Cupido, quanta grazia e dono
mi concedesti quando gli fu' appresso!
Del modo che lei tenne, e' non ragiono,
quando giunsi da essa. O alato idio,
de ringraziarti insufficiente sono.
El merito di te fia el tempo mio,
e le laude che fieno a Citarea,
e 'l te servir che mi serà in desio.[33]

continuo vedere Polinesta, e spesso ragionare con essa, et a furtivi abracciamenti quasi ogni notte ritrovarmela appresso, dovesse aver fine. Ahimè! di tutti li umani effetti, solo è amore insaziabile. Sono oggimai dua anni che sotto spezie di famiglio di Damone ad Amor servo, dal qual, la sua merzé, quanto di ben possa un innamorato core desiderare, io, sopra tutti li amanti aventuroso, ho conseguito; ma quando fra tale abundanzia devrei ricco e sazio ritrovarmi, io sono e più povero e più desideroso che mai.[34]

Il lungo assolo di Erostrato si carica di motivi elegiaci e di riprese letterarie,[35] ma è soprattutto il tema del *servitium Amoris*, amplificato dalla servitù fittizia nelle vesti di Dulippo, a rievocare la memoria di Petrarca e a innescare un recupero di tessere dai *Rerum vulgarium fragmenta*.[36] Ancora una volta, tuttavia, è il versante ariostesco quello più proficuo da percorrere, anche solo per considerare alcune costanti della poetica autoriale emergenti fin dalle prime prove teatrali. Le parole di Erostrato sulla sua particolare condizione di amante privilegiato e inappagato, infatti, condividono un sostrato comune con i versi iniziali del famoso proemio del *Furioso* dedicato alla gelosia:

Che dolce più, che più giocondo stato
saria di quel d'un amoroso core?
che viver più felice e più beato,
che ritrovarsi in servitù d'Amore?[37]

Sono minimi sondaggi di un asse *Suppositi-Furioso* da proiettare su un quadro più ampio, perché contribuiscono a documentare ulteriormente l'esistenza di un lessico, di un repertorio di immagini e di funzioni narrative condivise tra il poema e gli scritti teatrali, aprendo a una varietà di possibili sovrapposizioni e commistioni tra i due generi ancora da esplorare.[38]

3. Lo spazio della rappresentazione: contaminazioni tra storia e finzione

Un aspetto interessante della seconda commedia ariostesca, come rilevato in precedenza, è la rielaborazione di schemi narrativi propri già del teatro antico e del cosiddetto romanzo ellenistico, destinati poi ad arricchire la produzione novellistica (il rapimento di bambini, il rapporto tra Oriente e Occidente o l'espediente dell'agnizione, etc.), che se da una parte inserisce i *Suppositi* in una

[33] A. CAMMELLI, *Panfila*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, in *Teatro del Quattrocento: le corti padane*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, M.P. Mussini Sacchi, Torino, Utet, 1983, 397-468, III 2, 38-56.
[34] ARIOSTO, *Supp.* pr., I 2, 187-200, che corrisponde a ARIOSTO, *Supp.* vr., I 3, 361-383. La rilevanza della *Panfila* per la seconda commedia ariostesca era già stata sottolineata in CASELLA, *Presentazione*…, XX; mentre finora non era stata segnalata la tangenza tra i due passi riportati.
[35] Per l'indicazione cronologica dei «dua anni», ad esempio, cfr. PLAUTO, *Merc.*, I 1, 12-13: «biennium iam factum est, postquam abii domo / ibi amare occepi forma eximia mulierem».
[36] PETRARCA, *Rvf*, 201, 1-6: «Mia ventura et Amor m'avean sì adorno / d'un bello aurato et serico trapunto, / ch'al sommo del mio ben quasi era aggiunto, / pensando meco: "A chi fu quest'intorno?" / Né mi riede a la mente mai quel giorno / che mi fe' ricco et povero in un punto».
[37] ARIOSTO, *Furioso*, XXXI 1, 1-4 (cfr. *OF*A e *OF*B, XXIX 1, 1-4).
[38] Accanto al contributo di Rivoletti, richiamato *supra* alla nota 14, si ricorda almeno M. MARANGONI, *In forma di teatro. Elementi teatrali nell'"Orlando furioso"*, Roma, Carocci, 2002.

tradizione riconoscibile, ampiamente sviluppata nel teatro cinquecentesco,[39] dall'altra in Ariosto favorisce un affaccio sul presente. Nel contaminare fonti letterarie e soluzioni narrative «per mettere a punto una tecnica di composizione drammaturgica volta ad alludere al mondo contemporaneo attraverso il filtro della letteratura»,[40] Ariosto ambienta la vicenda a Ferrara e, in particolare, nella città governata dal duca Ercole I d'Este (1471-1505), condividendo illusionisticamente con gli spettatori della rappresentazione del 1509 lo stesso spazio geografico. Nella redazione in prosa i tempi dei fatti narrati nella commedia sono ben circostanziati, perché la vicenda si svolge nel 1493, un anno prima dell'inizio fatale delle guerre d'Italia. A questa data si risale attraverso i riferimenti di Cleandro a un evento occorso diciotto anni prima, durante la presa turca di Otranto nel 1480,[41] ovvero il rapimento del figlio di cinque anni Carino, che nell'ultimo atto si scoprirà essere il servo Dulippo, complice di uno degli scambi oggetto della *fabula* della commedia. Il rinvio a un evento storico relativamente recente da una parte colloca la vicenda in un contesto noto al pubblico della commedia, con un procedimento recuperato in modo esemplare da Machiavelli nella *Mandragola* e nella *Clizia*, dall'altro offre un aggancio per intrecciare al motivo della minaccia turca, molto sentito nel XVI secolo, moduli narrativi propri del romanzo e della novella. Incastri imperfetti tra «storia reale» e «storia teatrale»,[42] tra dati referenziali e riferimenti letterari, che rendono la commedia ariostesca rispondente alla definizione di «imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis», attribuita a Cicerone da Elio Donato e cara ai letterati di formazione umanistica.[43] Per questo gli stessi riferimenti a tempi e a luoghi sono soggetti a modifica tra la redazione in prosa e quella in versi, a segnalare non solo una maturazione della prassi teatrale di Ariosto, ma anche l'attenzione a tornare sui dettagli. Alcune modifiche, in verità, sono imposte dall'endecasillabo sdrucciolo, per cui lo stesso riferimento di Cleandro ai «diciotto anni» trascorsi dal rapimento del figlio diventano «venti», con un ritocco che posticipa di poco la vicenda narrata.[44] Altre, invece, precisano diversamente contesti storici e geografici, come mostra la scena prima del secondo atto, in cui Dulippo, nei panni del padrone, spiega a Erostrato il modo in cui ha raggirato un Senese, facendogli credere che sia sorta una inimicizia tra i suoi compatrioti e i ferraresi a causa di un incidente diplomatico. Nella «trama» ordita da Dulippo rientra anche l'invenzione di un dono che «il re Ferrante a questo principe mandava»; un elemento modificato nella redazione in versi nel richiamo agli oggetti «che mandava a donare il re di Napoli / a la figliuola et al duca suo genero»,[45] con un doppio effetto: una maggiore verosimiglianza delle «favole» raccontate al Senese da Dulippo, per il rimando esplicito ai vincoli dinastici tra Ferrante I d'Aragona ed Ercole I d'Este, che aveva sposato la figlia del re di Napoli Eleonora d'Aragona, e, in seconda battuta, un intreccio più sfumato tra verità e finzione, essendo il re Ferrante morto nel 1493 e la figlia l'anno successivo. In parallelo, è interessante osservare la costellazione di modifiche che investono la geografia della città

[39] G. FERRONI, *Ariosto*, Roma, Salerno, 2008, 57.
[40] C. FIGORILLI, *«Aspra legge empia e severa». Un'eco plautina in "Furioso", IV 63-67*, in *Ariosto e gli antichi. Riscritture dei classici nell'"Orlando furioso"*, a cura di C. Cassiani, Firenze, Cesati, 2022, 13-26: 24.
[41] ARIOSTO, *Supp.* pr., I 2, 51-52, 68-69: «Io uscii di Otranto, che è la patria mia, quando fu preso da' Turchi […] io vi persi uno figliolino di cinque anni […]»; ivi, V 5, 137-138: «[…] questo senza dubbio è el mio figliuolo, che, già diciotto anni fa, ho perso e mille volte pianto».
[42] Vd. A. GAREFFI, *Introduzione*, in L. ARIOSTO, *Le Commedie*, 2 voll., a cura di Andrea Gareffi, Utet, Torino, 2007, vol. I, 40.
[43] *Aeli Donati quod fertur commentum Terenti, accedunt Eugraphi commentum et scholia Bembina*, recensuit Paulus Wessner, Lipsiae, Teubner, 1902, I, § 22.
[44] Cfr. ARIOSTO, *Supp.* pr., V 5, 137-138 e ARIOSTO, *Supp.* vr., I 2, 230; V 6, 1939.
[45] ARIOSTO, *Supp.* pr., II 1, 113-114 e ARIOSTO, *Supp.* vr., II 1, 549-550.

e della provincia di Ferrara, ridisegnata da Ariosto nei secondi *Suppositi*, a cominciare dal riferimento nella stessa scena del secondo atto alla Porta degli Angeli, costruita nel 1499 e tra le più importanti opere della cosiddetta Addizione Erculea.[46] Nei primi decenni del Cinquecento essa rappresentava l'unico punto di accesso sul fronte settentrionale delle mura della città, per cui la risoluzione presa rispetto alla redazione in prosa, in cui si accennava alla Porta dei Leoni sempre collocata nella zona settentrionale della città e demolita con le mura a essa collegate sempre nel 1499,[47] va compresa non solo entro ragioni metriche, ma anche in direzione di un aggiornamento della topografia cittadina in relazione ai cambiamenti verificatisi tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo. Si tratta di una linea di correzione che probabilmente spiega anche il passaggio dall'«hostaria de la Corona» situata «fuora del borgo», cui si fa menzione nei primi *Suppositi* come luogo di soggiorno del Senese, all'osteria dell'«Angelo» della redazione in versi, per cui occorrerebbe una verifica supplementare sui documenti ferraresi coevi. Alla luce di una piega moralizzante che agisce in accordo a un «disciplinamento del comico» nei secondi *Suppositi*, di recente messa in evidenza dalla critica,[48] può essere letta invece l'indicazione malaugurante di Damonio, che, scoperta la relazione tra la figlia e il finto Dulippo, dà a quest'ultimo l'ordine di cercare: «un ruotolo / di strumenti, che parlano de la vendita / che fece Ugo Malpensa a mio bisavolo / de le terre da Ro (credo rogatone fusse un ser Lippo da Piazza)». L'indicazione della località ferrarese, vicina all'argine destro del fiume Po, è aggiunta nella redazione in versi per una maggiore verosimiglianza della geografia descritta, rinunciando tuttavia a un ulteriore gioco verbale presente nella versione in prosa: «cerca tanto che ritruovi uno istrumento, rogato per ser Lippo Malpensa, de la vendita che fece Ugo de la Siepe a mio bisavolo, d'un campo di terra che si chiama el Serraglio».[49]

Anche in questi ultimi casi si tratta di primi saggi delle molteplici pratiche di contaminazione messe in atto nella commedia, da ampliare con ulteriori approfondimenti, ma che fanno emergere la diversa consapevolezza con cui Ariosto si muove tra antichi e moderni, con una spiccata sensibilità verso il proprio tempo, per dare una forma autorevole e cangiante al nuovo genere in volgare. Ed è questa una prospettiva confermata dalla riscrittura in versi della commedia che, pur con interventi e scostamenti, mostra la resistenza al tempo della contaminazione felice realizzata nei *Suppositi*, «nuova fabula» e nuovo 'classico' della produzione teatrale cinquecentesca.

---

[46] Ivi, II 1, 505, vd. E. ZEVI, *Biagio Rossetti architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*, Torino, Einaudi, 1960, 191; M. PLAISSANCE, *Lo spazio ferrarese nelle prime due commedie dell'Ariosto*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di G. Papagno e A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1982, 247-255: 253.

[47] ARIOSTO, *Supp.* pr., II 1, 74-75, vd. B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, a cura di G. Pardi, in *Rerum italicarum scriptores. Raccolta degli storici italiani dal 500 al 1500*, ordinata da L.A. Muratori, tomo XXIV, parte VII, Bologna, Zanichelli, 1935, 291.

[48] BUCCHI, *«Non disonesta materia da ridere»*…, 235-236.

[49] ARIOSTO, *Supp.* vr., III 4, 1013-1018 e ARIOSTO, *Supp.* pr., III 3, 6-10.