MAURO DISTEFANO

Contaminazioni e intersezioni nella commedia Gl'Ingannati

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

MAURO DISTEFANO

Contaminazioni e intersezioni nella commedia Gl'Ingannati

Il seguente intervento propone il focus sulla commedia Gl'Ingannati *degli Accademici Intronati di Siena, opera apripista ed* exemplum *della fortunata tradizione della commedia degli equivoci. L'intreccio della commedia contamina in modo assai originale i modelli drammaturgici dei* Menaechmi *plautini, della* Calandria *del Bibbiena e dei* Suppositi, *amalgamando a sua volta una derivazione narrativa attinta dal* Decameron *(VII, 7 e II, 9), sino al rimaneggiamento di Bandello (XXXVI, 2) presentando un registro linguistico che si interseca tra il boccaccesco e il motteggiante. Nell'opera, inoltre, si coglie un risentimento antispagnolo alludendo metaforicamente alle lotte politiche per la libertà senese segnando una stretta continuità tra finzione scenica e vita reale.*

1. Introduzione

Nel Rinascimento la città di Siena può essere descritta – senza indulgere alla mitografia – come una vera "città del teatro", incline a mettersi in scena e a riconoscersi, in forma spettacolare, nella propria vita urbana.[1] Fin dal Medioevo, l'antropologia civile senese si salda a una comunicazione orale e a una cerimonialità festiva, laica e religiosa, particolarmente vivaci; e proprio la dimensione performativa, nelle sue molteplici manifestazioni, diviene nel Cinquecento lo spazio privilegiato in cui si incarna un forte spirito comunitario e si elabora un senso condiviso dell'identità cittadina – senso che, dopo la fine della Repubblica, sarà a sua volta oggetto di intensa mitizzazione storiografica. In tale contesto, la costellazione delle accademie senesi (in particolar modo, Rozzi e Intronati) non rappresenta soltanto un fenomeno letterario, ma un vero dispositivo di socialità con pratiche di gioco, veglie, imprese araldiche e palii che scandiscono il calendario civico, mentre la produzione drammatica e musicale trova nella rappresentazione uno dei suoi luoghi elettivi.[2]

Se è difficile isolare costanti assolute in una vicenda tanto ricca, è tuttavia possibile individuare alcune linee di lunga durata che, nell'età rinascimentale, definiscono la specificità del teatro senese. Anzitutto la centralità del pubblico: più che la figura dell'autore o il prestigio del testo, è lo spettatore a determinare la fisionomia dello spettacolo, orientandone i ritmi, i registri e l'efficacia. Ne deriva un teatro precocemente moderno, partecipe e critico, non subordinato a una committenza signorile, ma inserito in una dialettica politica cittadina che tende a far emergere – spesso con vena anticlericale e antipedantesca, talora con accenti antispagnoli – le tensioni più vive della vita municipale e i rapporti fra ceti e gruppi sociali. A ciò si accompagna la coltivazione di un realismo complesso, incline a mescolare comico e tragico e a mettere in attrito registri diversi; nonché un'attitudine marcata alla divulgazione, che assume forme differenti nelle due principali tradizioni accademiche: quella dei Rozzi, "senza lettere" e digiuni di latino, rivolta ad artigiani e popolo; e quella degli Intronati, programmaticamente filogina, che si indirizza alle donne nel solco decameroniano di una letteratura dall'ampio spettro.[3]

Infine, un tratto decisivo riguarda la subordinazione della scrittura drammaturgica alla recita: la composizione tende a essere collettiva e spesso adespota, perché concepita innanzitutto come struttura flessibile al servizio della performance. È anche per questa eccellenza performativa che il teatro senese, può essere esportato con successo fuori della città, attraverso attori-drammaturghi

[1] M. PIERI, *Siena e il DNA della commedia rinascimentale,* «Il Castello di Elsinore», LVII (2008), 9-20, M. PIERI, *Fra vita e scena. Appunti sulla commedia senese cinquecentesca*, «Il Castello di Elsinore», LXVIII (2013), 9-34.

[2] L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, Roma, Bulzoni, 1993 e L. RICCÒ, *La "miniera" accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento,* Roma, Bulzoni, 2002; D. SERAGNOLI*, Il teatro a Siena nel Cinquecento. "Progetto" e "modello" drammaturgico nell'Accademia degli Intronati,* Roma*,* Bulzoni, 1980.

[3] D. SERAGNOLI, *Riflessioni su un archivio del teatro rinascimentale. Note (con una premessa storiografica) sul teatro senese del Cinquecento,* «Teatro e Storia», II (1987), 2, 383-405.

molto richiesti, e che il suo "calco" drammaturgico offrirà più tardi ai Comici dell'Arte e alla cultura barocca un modello fecondo per la costruzione della *romantic comedy*.[4] In tale orizzonte, l'esperienza teatrale senese non si riduce a fenomeno locale, ma si configura come laboratorio di forme e di pratiche che, a partire da una comunità spettatoriale fortemente implicata, elaborano modelli destinati a una lunga circolazione europea.

È proprio in un clima cittadino estremamente libero e variegato, con un *humus* teatrale proveniente direttamente dal volgo, che gli Intronati danno alla luce *Gl'Ingannati*; quest'ultima costituisce la «palinodia» dell'immenso meccanismo di feste e giochi in pubblico, che diverrà l'architrave portante della società senese cinquecentesca, descritto e canonizzato dal Bargagli e dal fratello Scipione.[5]

2. Tra modelli e invenzione: fonti, innesti, struttura

La vicenda degli *Ingannati*,[6] ambientata a Modena, si apre con due *senes*, Gherardo e Virginio, intenzionati a stringere un'alleanza familiare. Virginio, provato dal sacco di Roma, ha subito gravi perdite economiche e soprattutto la scomparsa del figlio Fabrizio, gemello di Lelia, di cui non si hanno notizie. In questo quadro i padri progettano un matrimonio che dovrebbe ricomporre l'ordine domestico.[7]

L'asse dell'azione si sposta subito sul desiderio e sull'iniziativa della protagonista, Lelia, che ama il giovane Flamminio, un tempo ricambiante del sentimento ora però invaghito di Isabella, figlia di Gherardo. Per non perdere l'amato, Lelia fugge dal convento in cui si trova per volere del padre, si traveste da uomo e assume l'identità di Fabio:

> LELIA: Oh che sorte è la mia! Amo chi m'ha in odio, chi sempre mi biasma; servo chi non mi cognosce 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 cognosciuta: il che se avviene, io resto vituperata per sempre e divento una favola di tutta questa città. E per questo sono uscita fuora 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 giudicaremo il migliore. Ma prima vo' vedere s'ella in questo abito mi cognosce.[8]

Così riesce a entrare al servizio di Flamminio come paggio: non riconosciuta, viene impiegata come messaggera nel corteggiamento di Isabella, mentre proprio quest'ultima, ingannata dal travestimento, finisce per innamorarsi del paggio:

---

[4] Riconosciuta come fonte per *The Twelfth Night* di Shakespeare, si veda G.L. CLUBB*, Italian Drama in Shakespeare's* Time, New Haven-London, Yale University Press, 1989.

[5] ACCADEMIA DEGLI INTRONATI, *Gl'Ingannati*, a cura di M. Pieri, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009, 11-30: 18, d'ora in poi GI; per la canonizzazione delle feste senesi si vedano: G. BARGAGLI*, Dialogo de' giuochi,* a cura di P. d'Incalci Ermini, introduzione di R. Bruscagli, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1982 e S. BARGAGLI*, I Trattenimenti*, a cura di L. Riccò, Roma, Salerno, 1989.

[6] Per comodità, e per evitare confusione con *Gli Inganni* di Niccolò Secchi (1566), citeremo semplicemente con *Ingannati*, privati dell'articolo. Sottolineiamo che, per via della similitudine sia nei titoli che nella materia trattata, in passato le due opere sono state confuse e/o amalgamate in un errore filologico bibliografico, come sottolinea in apertura del saggio Melzi, R.C. MELZI, *From Lelia to Viola*, «Renaissance Drama», IX (1966), 67-81.

[7] GI, I, 1, 41-42.

[8] Ivi, I, 5, 49-50. Con il travestimento, Lelia mette alla prova la sua serva Clemenzia che, non riconoscendola, dirà: «Se' tu forse Lelia? Dolente a la mia vita! Sciagurata a/me! Sì, che gli è essa. Oimè! Che vuol dir questo, figliuola /mia?», ivi, I, 5, 53-54.

> 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 giudicarete 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).[9]

L'intrigo è alimentato anche da figure di mediazione e complicità (in particolare Clemenzia, balia di Lelia, e Pasquella, serva della rivale), e si intreccia con una trama comica affidata ai servi e a personaggi "di colore", tra cui lo spagnolo Giglio, millantatore *miles gloriosus*, destinato a sua volta a essere beffato e derubato.[10]

Il ritorno improvviso di Fabrizio, accompagnato dal pedagogo e dal servo Stragualcia, moltiplica gli scambi di persona e conduce alle agnizioni risolutive; Fabrizio dirà «Altri sono stati oggi che m'hanno còlto in iscambio: tanto ch'io dubitavo quasi che l'oste non m'avesse scambiato».[11] Lo scioglimento ricompone l'ordine matrimoniale: Isabella sposa Fabrizio, mentre Lelia, finalmente riconosciuta e "svestita" la maschera, riottiene l'amore di Flamminio:[12]

> 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 cognoscendovi; 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: Clemenzia, io non voglio aspettare altro tempo, ché qualche disgrazia non m'intorbidasse questa ventura. Io la vo' sposare adesso, se gli è contenta.[13]

Sebbene gli Intronati proclamino, nel prologo della commedia, l'originalità della stessa definendola «nuova e non altronde cavata dalla industriosa zucca degli Intronati»;[14] un tale assunto va ricondotto all'originalità con la quale la commedia ricompone e rifunzionalizza materiali preesistenti, rielaborando *topoi* di ascendenza classica e innestando motivi desunti da una tradizione tanto dotta quanto volgare.

Una rapida disamina delle fonti svela le tangenti e i punti di contatto tra gli *Ingannati* e varie opere, che spaziano da rappresentazioni classiche, con il tema alessandrino dei gemelli ritrovati e non solo,

[9] Ivi, II, 6, 90-93: 92-93. Per la beffa e il bacio omoerotico, si veda L. GIANNETTI, *Lelia's kiss. Imagining Gender, Sex, and Marriage in Italian Reinaissance Comedy*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
[10] Ivi, IV, 7, 148-149; per una spiegazione dell'utilizzo scenico – e culturale, per quanto concerne il teatro senese – del personaggio Spagnuolo, si veda sempre ivi, 37-38.
[11] Ivi, V, 6, 177. Uno degli ulteriori inganni, cronologicamente l'ultimo, è quello ai danni di Isabella. Invaghitasi di Leila/Fabio, pronta a giacere con quest'ultima/o, – vedi *supra* nota 9 – rimane beffata alla scoperta di aver sì consumato la sua passione, ma con un altro personaggio, Fabrizio, identico al personaggio di Leila in quanto gemello.
[12] Per quanto concerne la svestizione dell'eroina, ma soprattutto per un'ampia veduta delle declinazioni comico-dialogiche dell'opera, mi si consenta il rimando a M. DISTEFANO, *L'equivoco come libertà: declinazioni comico-dialogiche nella commedia de Gl'Ingannati*, in *Letteratura e Potere/Poteri*, Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Catania, 23-25 settembre 2021, a cura di A. Manganaro-G. Traina-C. Tramontana, Roma, Adi editore 2023, 1-10: 4, 8.
[13] GI, V, 5, 172-173.
[14] Ivi, 36.

caro alle opere plautine e terenziane,[15] attingendo egualmente da opere precedenti quali i *Suppositi* ariosteschi e la *Calandria* del Bibbiena, passando per la fucina inesauribile della novellistica boccacciana – e anche boccaccesca. Se dalle prime opere la commedia eredita rimaneggiando le tematiche dei gemelli separati dalla nascita – uno dei quali creduto deceduto – per poi ritrovarsi, come nei *Menaechmi* plautini, unito alle beffe ordite dai servi ai danni dei padroni, introduce la novità sostanziale della libertà di movimento dell'eroina – nubile – travestita da uomo all'interno dell'opera. Si nota il legame con i *Suppositi* di Ariosto, dove lo studente Erostrato assume le vesti del servo per guadagnare accesso alla casa di Damone e rimanere vicino all'amata Polinesta. Chiarito, però, che la novità non risiede nel travestimento in sé, l'originalità de *Gl'Ingannati* consiste nello spostamento del gesto: a travestirsi non è più l'uomo, bensì una donna. L'innovazione è decisiva perché offre agli autori un congegno capace di porre in primo piano la *puella honesta* di ascendenza classica, conferendole un raggio d'azione pressoché inedito, tanto sul piano dell'agire scenico quanto su quello della gestione dell'informazione e dell'equivoco.

Nei *Suppositi* Polinesta resta, in larga misura, figura passiva e oggetto del desiderio altrui; al contrario, Lelia negli *Ingannati* si configura come personaggio dinamico, non solo per la sua "libertà" di movimento in scena, ma perché imprime direzione all'intera macchina drammaturgica: l'antefatto e l'avvio dell'azione (almeno fino ai primi due atti) dipendono in modo preponderante dalle sue scelte e dalle sue strategie. Proprio questa centralità sottrae l'eroina alla penombra funzionale cui spesso la commedia la relega, e la colloca invece al cuore del dispositivo teatrale, inaugurando una linea destinata a ulteriori sviluppi.[16]

La vicenda ruota attorno a uno schema di amanti tripartito: Lelia/Fabio-Flamminio-Isabella.[17] La gemellarità bisessuale della protagonista devia dal sistema lineare, come avviene nella *Calandria*: il gioco scenico di derivazioni erotiche è un sistema a rotazione; un personaggio ne ama un secondo, questo personaggio ne ama un terzo che, a sua volta, ama il primo. Tale sistema cortocircuitato trova l'arresto con l'inserimento del doppio, Fabrizio, il cui incontro e inserimento nella vicenda non solo blocca il meccanismo, ma ne svela l'inganno. Pur fondata su una strategia di raddoppiamento e su uno scioglimento apparentemente riconciliativo, la commedia lascia affiorare un residuo di disallineamento – quasi un sospetto di incompiutezza – nel modo in cui la "felicità" finale dei personaggi risulta inevitabilmente filtrata dall'inganno che ne ha deformato l'origine. Il lieto fine, infatti, non distribuisce in maniera simmetrica premi e compensazioni: l'esito pienamente desiderato sembra spettare soprattutto a Lelia, che attraverso la maschera di Fabio riesce a riottenere l'amore di Flamminio. Per contro, Gherardo non conquista Lelia; Virginio non vede sanate le proprie perdite economiche; Isabella non ottiene Flamminio e, soprattutto, non può consumare il desiderio rivolto al paggio – che ella crede uomo – ma lo trasferisce, per scambio, su Fabrizio, del tutto ignaro, in un legame che nasce come soluzione meccanica più che come esito autenticamente passionale.

---

[15] Oltre al *Menaechmi*, si ravvisano delle influenze anche da opere quali: *Mastellaria* e *Curculio* per quanto concerne Plauto, nell'*Andria* di Terenzio nel personaggio di Glicerio. Si vedano: *Dal teatro greco al teatro rinascimentale: momenti e linee di evoluzione*, a cura di L. de Finis, Trento, Associazione italiana di cultura classica, 1992 e ACCADEMICI INTRONATI DI SIENA, *La commedia degli Ingannati*, a cura di F. Cerreta, Firenze, Olschki, 1980, 21-25. Per una panoramica degli elementi essenziali del romanzo alessandrino si vedano: G. HIGHET, *The Classical Tradion*, London-New York, Oxford University Press, 1967, 164 e C. SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, 149.

[16] Non a caso, nella coeva tradizione degli *Inganni* del Secchi, la figura di Ginevra «rappresenta il pieno sboccia dell'eroina nella commedia italiana del secolo sedicesimo», M. HERRICK, *Italian Comedy in the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1960, 129.

[17] G. FERRONI, *Il testo e la scena. Saggio sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni editore, 1980, 63-64.

Anche il ravvedimento di Flamminio è, in questa prospettiva, meno "spontaneo" di quanto la convenzione comica farebbe attendere: la sua conversione amorosa è sollecitata dal racconto di Clemenzia (V, 2), che riproduce in forma riflessa la vicenda stessa di Lelia, costruendo un vero *mise en abyme* narrativo. Lo scioglimento, insomma, non cancella l'asimmetria che l'inganno ha prodotto, ma la ricompone senza neutralizzarla del tutto; ed è precisamente tale sfasatura – fra desiderio e oggetto, fra credenza e verità – uno dei punti di maggior fascino dell'opera.[18]

In questo quadro, la storia di Lelia istituisce con Flamminio e Isabella un regime di relazione fittizia che può precipitare in situazioni comico-omoerotiche e, più in generale, rende percepibile la dipendenza del desiderio da ciò che si crede di vedere. Il travestimento implica infatti una sovrapposizione teatrale dei corpi e dei ruoli – mutamento di persona e di genere – che si fonda su condizioni alternanti di visione e cecità: i personaggi "vedono" segni, non essenze; interpretano superfici, non verità interiori. Non a caso, già il prologo tematizza il rapporto fra vedere e non vedere, rovesciando ironicamente i piani della percezione: la commedia sarà "vista" dai ciechi, cioè da coloro che sanno comprendere l'inganno scenico, mentre gli uomini – distratti dalla bellezza delle spettatrici – restano prigionieri di uno sguardo che guarda ma non intende.

Se da un lato si è visto, per ovvie ragioni di spazio, i punti di contatto con le opere teatrali, dall'altro è innegabile scorgere antecedenti provenienti dal mondo decameroniano. In particolare, si può notare una pluralità di affinità a partire dalla novella VII, 7, nella quale Boccaccio racconta di Lodovico che, trovandosi in Francia, ode celebrare la bellezza di Beatrice, moglie di Egano de' Galluzzi di Bologna, e decide di farne l'oggetto del proprio desiderio.[19] Giunto in Italia, si introduce nella casa dell'uomo assumendo una maschera servile: si traveste da domestico e, sotto il nome fittizio di Antichino, entra al servizio dello stesso Egano, guadagnandone la fiducia per poi ottenere l'amore della moglie. Il travestimento opera qui come dispositivo di accesso e di prossimità, poiché consente al desiderante di superare, mediante un ruolo subordinato, le barriere sociali e domestiche che proteggono l'oggetto amoroso.[20]

Un precedente di segno diverso, ma ugualmente significativo, si ravvisa nella novella di Bernabò da Genova (II, 9), dove la moglie, minacciata di morte, assume abiti maschili per sottrarsi al pericolo e trasformare la propria vulnerabilità in risorsa d'azione.[21] Travestita da uomo, entra al servizio del Sultano, rintraccia Ambrogiuolo, provoca la ricomposizione della vicenda ad Alessandria e conduce il marito dinanzi alla verità, ottenendo la punizione del colpevole. Solo a giustizia ristabilita, riprende gli abiti femminili e rientra nell'ordine coniugale. In entrambi i casi, il cambio di veste non è mera

[18] R. ANDREWS, *Gli "Ingannati" as a Text for Performance,* «Italian Studies», XXXVII (1982), 26-48.

[19] Particolare da sottolineare il collegamento con la città di Bologna e i comportamenti libertini; negli *Ingannati*, i due *senes* sono certi della loro autorità sulle donne della propria famiglia, ma il testo, per natura goliardico allude a una condotta assai diversa di queste ultime, parla così Virginio: «Ti dirò. Tu sai che m'accadde l'andare a Bologna per saldar la ragione. […] e perch'io sono in casa solo ed abitavo in villa, non volsi lasciar mia figliuola in man di fantesche; ma la mandai nel monister di San Crescenzio, a suor Camilla sua zia, ove è ancora, ché sai ch'io tornai iersera. Ora io ho mandato il famiglio a dirgli che la torni», GI, I, 1, 43.

[20] A. STÄUBLE, *Antecedenti boccacciani in alcuni personaggi della commedia rinascimentale,* «Quaderns d'Italià», XIV (2009), 37-47.

[21] La novella V, 5 del *Decameron* (gli amanti di Agnesa) risulta impiegata, nella tradizione drammaturgica, tanto per integrazioni all'intreccio dei *Captivi* quanto per la costruzione dell'*Aurelia*, attestando la produttività teatrale dei materiali boccacciani. Quanto a *Gl'Ingannati*, il suo reticolo di fonti combina, accanto all'ossatura plautina dei *Menaechmi*, già rifunzionalizzata in ambito moderno dalla *Calandria* e dai *Suppositi*, un nucleo decisivo di novelle decameroniane di peripezia (III, 9 e X, 10), cui si affianca, per la figura dell'eroina *in travesti* e la trama avventurosa, l'orizzonte ariostesco della Bradamante; R. BIGAZZI, *La via romanzesca degli "Ingannati",* in *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2002, 51-68.

superficie narrativa, ma strumento che rende praticabile l'azione: o come via d'accesso al corpo desiderato, o come strategia di sopravvivenza, riconoscimento e reintegrazione sociale.

3. Nicuola e il sentimento antispagnolo

La notevole fortuna degli *Ingannati* ha fatto sì che il *topos* dell'eroina nel teatro venisse replicato e riutilizzato in tutta Europa;[22] tale fortuna non si esaurisce soltanto nelle opere teatrali, ma si riscontra anche nella novellistica in particolar modo nella novella del Bandello, *Nicuola innamorata di Lattanzio va a servirlo vestita da paggio e dopo molti casi seco si marita, e ciò che ad un suo fratello avvenne* (II, 36). La scrittura bandelliana conserva e talora ricrea elementi propriamente performativi innervandoli di una pateticità romanzesca che rende l'inganno amoroso più compatto e, per così dire, più "leggibile" come prova. In questa prospettiva, la relazione con *Gl'Ingannati* non va pensata come mera dipendenza, ma come dialogo fra due modalità di organizzazione dello stesso congegno: da un lato, la scena, con la sua polifonia e la sua vocazione all'accumulo; dall'altro, la novella, con la sua tendenza a consolidare l'unità strutturale e a selezionare ciò che non deve distrarre dal nucleo tematico.[23]

Se negli *Ingannati* l'intreccio viene attraversato da una via romanzesca che ne rilegge il motivo archetipico dei gemelli e dell'amore da recuperare, l'eroina, come già detto, non rimane un oggetto passivo, bensì diviene un personaggio dinamico, volto alla riconquista dell'amato, in un'ottica certamente comico-cortese, e al suo *status*. Al contrario, Bandello opera per concentrazione: l'elemento cardine del travestimento viene adoperato in maniera più lineare, epurando il registro popolare e le deviazioni comico-satiriche.

Ciò è ravvisabile soprattutto sul piano della protagonista; a parità di gesto, la divergenza tra Lelia/Fabio e Nicuola/Romulo mutano in modo netto la condizione di partenza e l'intonazione morale del travestimento: nella commedia senese, durante un dialogo tra Lelia e Clemenzia, si comprendono meglio le radici profonde di un trauma:

> CLEMENZIA: Parti forse che si vergogni? Saresti mai diventata femmina del mondo?
> LELIA: Sì, che io sono del mondo. Quante femine hai tu vedute fuor del mondo? Io, per me, non ci fu' mai, ch'io mi ricordi.
> CLEMENZIA: Adunque hai tu perduto il nome di vergine?
> LELIA: Il nome no, ch'io sappi, e massimamente in questa terra. Del resto si vuol domandarne gli spagnuoli che mi tenner prigiona a Roma.[24]

Proprio durante questo periodo di crisi profonda da un tale e nefando dolore prende vita l'amore per Flamminio da parte di Lelia:

> LELIA: […]. Sai anco quanto, in que' tempi, fu aspra e dura la mia vita e, non pur lontana dai pensieri amorosi, ma quasi da ogni pensiero umano, pensando che, *per essere io stata in mano ai soldati, che ognuno*

[22] Si veda la sezione *La fortuna* di Florindo Cerreta nella sua edizione critica: ACCADEMICI INTRONATI DI SIENA, *La commedia*…, 34-44.

[23] A. GUIDOTTI*, Due testi a confronto: la commedia de "Gl'Ingannati" e la novella di Nicuola e Lattanzio (II, 36),* in *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Torino, Tortona, Alessandria, Castelnuovo Scrivia, 8-11 novembre 1984), a cura di U. Rozzo, Centro studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, Tortona 1985, 183-203; A. GUIDOTTI, *Specchiati sembianti. Il tema dei gemelli nella letteratura*, Milano, Franco Angeli, 1992, 49-72.

[24] GI, I, 3, 52. Si ricorda che la commedia fu rappresentata per la prima volta nel 1532, in un periodo non troppo lontano al nefando Sacco di Roma; di fatto, all'interno del testo, questa sottotraccia è presente e ben marcata nella società: la perdita di proprietà di Virginio e del figlio Fabrizio, nonché la perdita della verginità di Lelia. Una forte critica antispagnola divenuta maschera con il personaggio di Giglio.

> *m'additasse*; né credevo poter vivere sì onestamente che bastasse a far che la gente non avesse che dire. E tu 'l sai, che tante volte me ne gridasti e mi confortasti a tener vita più allegra.[25]

La novella bandelliana, invece, tende a ricondurre Nicuola entro un paradigma più normativo: è prioritario fugare ogni sospetto sulla perdita della verginità – e di onore – anche quando interviene il medesimo scenario di rapimento da parte di soldati spagnoli:

> La fanciulla, il cui nome era Nicuola, venne a le mani di due fanti spagnuoli ed ebbe in questo favorevole la fortuna, che, dicendo loro che era figliuola d'uomo ricco, fu tenuta *onestamente*, sperando i dui compagni trarne un gran profitto.[26]

In questo caso, il travestimento appare, più che segno di audacia, come conseguenza dell'ingenuità scaturita dal "primo amore", declinata in chiave edificante. Questo indugio descrittivo serve a Bandello per risaltare la purezza d'amore, dunque far focalizzare il lettore su una tematica alta, come quella dell'amore cortese, e non su una "ribellione" scenica dell'eroina: Nicuola risulta essere un personaggio più tradizionale, scegliendo il travestimento per puro amore, a differenza di Lelia, che sovverte l'unità d'azione teatrale travestendosi da uomo. Ed ancora, Nicuola viene dissuasa dalla balia dall'idea del travestimento, che comunque attua indossando «vestimenta da uomo», accondiscendo all'amato Lattanzio nel vestire interamente di bianco.[27]

Ne risulta un diverso statuto dell'azione: gli *Ingannati* espone sulla scena la forza perturbante del travestimento come dispositivo che riorganizza desideri, gerarchie e credenze; Bandello, pur conservando la stessa impalcatura narrativa, la riconverte in una prova di pazienza e costanza, coerente con una morale che privilegia l'occultamento di sé e la mortificazione dello *status* come prezzo "ammissibile" perché l'amore trionfi. In questo scarto – fra una teatralità che moltiplica l'ambivalenza e una narratività che la disciplina – si misura, in filigrana, la specifica originalità degli Intronati e, insieme, la funzione selettiva della riscrittura bandelliana.[28]

In conclusione, come già anticipato precedentemente, la sottotrama antispagnola assai presente nella commedia, dalla quale Bandello ne riprende soltanto la prigionia sottraendola dai moralismi di ogni genere per mantenere linda la caratura della protagonista e della novella, deriva da un contesto in cui il teatro non è intrattenimento neutrale. La scena registra tensioni civili di tipo politico-militare tramite l'equivoco comico e maschere allusive. È in questa prospettiva che acquista rilievo Giglio, non un semplice personaggio di contorno, bensì catalizzatore scenico di un risentimento diffuso nel quale racchiude una funziona satirica e liberatoria. Eredita tratti riconducibili al *miles gloriosus* di ascendenza plautina, ma li fonde con le peculiarità del "soldataccio" di guarnigione; la sua lingua "altra" – uno spagnolo italianizzato, utile per rimarcare la sua figura negativa e un latino maccheronico

---

[25] Ivi, 54, corsivo mio.

[26] M. BANDELLO, *Le Novelle*, a cura di G. Brognoligo, vol. III, Bari, Laterza, 1911, corsivo mio.

[27] Ivi, 258-259. Il vestito di bianco rimanda anche alla commedia senese, ricordando che il bianco è il colore della purezza d'amore. Va sottolineato altresì, che l'attore che interpretava Lelia/Fabio indossava una veste bianca utile a creare scompiglio visivo tra il pubblico, acuitosi con l'entrata in scena di Fabrizio: «Frulla: Per certo, padron mio, che, se io non vi avesse veduto vestir questi panni, io giurarei che voi fusse un giovinetto, servidor d'un gentiluomo di questa terra, che veste come voi di bianco e tanto vi s'assomiglia che quasi parete lui», GI, III, 4, 115. Possibile notare anche una tangente con il *Furioso* ariostesco, in particolare nella vicenda di Bradamante, Ricciardetto e Fiordispina: L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 2015, II, 739-747; G. FERRONI, *Da Bradamante a Ricciardetto. Interferenze testuali e scambi di sesso*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, 137-159.

[28] Si segnala l'imprescindibile E. MARINAI, *"Scenari" europei del Rinascimento italiano: Dagl'inganni di Nicuola (già Lelia) a Viola ne "La dodicesima notte"*, in *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali,* a cura di G. Carrascón e C. Simbolotti, Torino, Accademia University Press, 2015, 217-233.

– non mira soltanto al comico, ma sottolinea la presenza straniera in città rendendolo estraneo a sé stesso. Ne consegue un paradosso decisivo: lo Spagnolo è ospite delle feste teatrali e, al tempo stesso, fantasma quotidiano della vessazione; è destinatario possibile della rappresentazione e bersaglio privilegiato della beffa; è parte del rito comunitario e oggetto della sua vendetta simbolica.[29]

Se da un lato, le maschere sceniche con annessi i loro "inganni" producono un regime di visibilità, la maschera dello straniero è simile a quella di uno specchio deformato, riflettendo, in chiave latente, la violenza dell'ordine estero sdoganandolo come un'immagine dominabile e scongiurabile. Entrambe le linee, pur diverse, convergono nel medesimo esito: la scena mostra che l'identità – individuale o collettiva – non è una sostanza stabile, ma un patto continuamente esposto a scarti, fraintendimenti, invasioni.[30]

Così, chiudendo il cerchio, si può dire che gli *Ingannati* non innova soltanto perché mette in movimento una *puella en travesti* per riconquistare amore e reputazione, ma perché innesta la vicenda dentro una scena civica dove l'inganno non è mai puro e mero gioco scenico, bensì forma di conoscenza e di compensazione. E se il travestimento di Lelia ci permette di leggere la commedia come macchina di specchi, dove maschera e volto si inseguono senza coincidere perfettamente, la figura di Giglio ne costituisce l'angolo più dichiaratamente politico: lo specchio deformante attraverso cui la comunità, per mezzo della beffa e del riso, prova a riconoscersi libera.[31]

[29] Per la questione scenica senese, si rimanda alla ricchissima introduzione di Pieri in GI, 11-13; per la questione storico-politica si veda J.C. D'AMICO, *Nemici e libertà a Siena. Carlo V e gli Spagnoli*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena. Politica e istituzioni, economia e società,* a cura di M. Ascheri e F. Nevola, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2007, 107-139.

[30] Non sorprende, allora, che nelle riscritture di area ispanica la figura del soldato venga talora espunta: la rimozione di Giglio in *Los Engañados* di Lope de Rueda segnala, con evidenza, la non trasferibilità di una marca comica che nasce da un conflitto locale e da una memoria condivisa. Ciò che per Siena è satira riconoscibile e riparazione simbolica, per un pubblico spagnolo rischierebbe di risultare opaco o inaccettabile: il bersaglio non è più "altro", e la beffa perderebbe la sua funzione comunitaria. Proprio questo attrito di ricezione conferma la natura storicamente situata degli *Ingannati*: la loro fortuna europea dipende dalla flessibilità del congegno (travestimento, triangolo del desiderio, agnizione), ma alcuni elementi restano iscritti nella specifica topografia politica e affettiva della Siena del tempo, vd. P.L. CROVETTO, *Limiti di compatibilità ideologica in un caso di traduzione: da "Gli ingannati" degli Accademici senesi a "Los engañados" di Lope de Rueda*, in *Studi in ricordo di Guido Favati*, Genova, Tilgher, 1975, 41-70.

[31] 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, D. Pini, Firenze, Alinea editrice, 2011, 71-86.