

MATTEO PIANIGIANI

Oltre la commedia d'inganno: Machiavelli, Girard, e i limiti della dinamica espiatoria

1. Sottolineare le qualità eccezionali della *Mandragola* è abitudine diffusa negli studi su Machiavelli (due soli esempi tra molti: FIDO 1969, 359-75; HULLIUNG 1978, 32). Non altrettanto diffusa è la disamina critica dei tratti specifici capaci di motivare analiticamente questa eccezionalità rispetto al repertorio comico antico e rinascimentale. Il mio lavoro si pone precisamente l'obiettivo di condurre una ricognizione approfondita delle peculiarità drammatiche e simboliche che fanno della *Mandragola* un *unicum* nel genere comico. Questo non vuol dire che in essa Machiavelli non riveli molti debiti consapevoli, soprattutto con il teatro latino di Plauto e Terenzio (MARTINEZ 2010, 206-222; STOPPELLI 2017, 132; FIGORILLI 2016) – e indirettamente con quello di Menandro e della commedia ellenistica –, nonché consonanze interessanti, per quanto difficilmente riconducibili a un'influenza diretta, con il mondo poetico di Aristofane¹. In generale, credo che queste investigazioni

¹ Sul problema della conoscenza diretta di Aristofane da parte di Machiavelli si vedano FIGORILLI 2016, 90; INGLESE 1997, 6-7; l'elemento cruciale in proposito è la testimonianza del nipote di Machiavelli, Giuliano de' Ricci (STOPPELLI 2017, XIV-XV), che ci informa dell'esistenza delle *Maschere*, un testo di Machiavelli poi perduto che de' Ricci sostiene scritto a imitazione delle *Nuvole* aristofanee. In un celebre saggio, Ezio Raimondi (RAIMONDI 1972, 235-52) ha cercato di corroborare l'ipotesi di questa conoscenza diretta attirando l'attenzione sull'edizione giuntina di Aristofane del 1515, di cui è documentata la circolazione nel gruppo degli Orti Oricellari (dove Machiavelli avrebbe trovato altresì gli interlocutori in grado di mediare la conoscenza di testi greci). Un altro saggio (PATANÉ, PATANÉ 2025) valorizza la testimonianza di Paolo Giovio, che paragona il segretario fiorentino al commediografo antico, e sostiene anch'esso l'ipotesi di una conoscenza diretta di Aristofane da parte di Machiavelli. Entrambi questi studi, tuttavia, mirano a far risaltare le affinità tra la poetica di Aristofane e la natura caustica della satira machiavelliana e del suo gusto per il rovesciamento: «L'héritage aristophanesque ne se manifeste pas seulement par l'ancrage dans une réalité urbaine spécifique et par la composante satirique, mais aussi et surtout dans le goût pour le renversement, pour l'absurde, pour le paradoxe, sans nul souci des bienséances» (PATANÉ, PATANÉ 2025, 5). Questa visione circoscritta della commedia di Aristofane rispecchia quella

puntuali permettano una comprensione più analitica e approfondita di alcuni aspetti cruciali del codice comico nel suo complesso.

Così come essa viene codificata nel repertorio della commedia ellenistico-romana, la grammatica della commedia prevede, tra le altre cose, un elemento fondamentale, vale a dire il carattere circoscritto, autonomo e autosufficiente della vicenda oggetto di rappresentazione: tutto ciò che riguarda la trama comica e la sua messa in scena avviene come in una bolla, il cui carattere eccezionale si contrappone al flusso dei fatti ordinari che individuano la vita a monte e a valle della vicenda. Questo carattere episodico e circoscritto si rileva tanto sul piano drammatico quanto sul piano teatrale. Sul piano drammatico, il testo comico rappresenta e racconta un 'momento' di disordine limitato nel tempo e nello spazio: la vicenda si sviluppa come una deviazione da una condizione di ordinarietà, e si conclude con il ritorno a una nuova ordinarietà largamente compatibile con la precedente. Un analogo ragionamento vale sul piano teatrale: la commedia è infatti un genere d'occasione, legato cioè a periodi specifici dell'anno, a momenti culturalmente definiti di festa e di carnevale. Il disordine di cui la commedia sembra farsi portavoce è di fatto solo una occasionale valvola di sfogo, disciplinata da norme culturali che circoscrivono i momenti di trasgressione allo scopo di confermare il carattere ineluttabile e definitivo dei sistemi di regole sociali. Sul piano dell'ideologia, questo spiega perché la commedia si configuri come un genere tendenzialmente conservatore e conformista, dal momento che, rappresentando i momenti di infrazione delle regole e il loro riassorbimento in un finale armonioso, finisce per riaffermare quelle stesse regole e per attirare l'adesione del pubblico verso di esse e verso la loro riproduzione. Questi principi – al tempo stesso descrittivi e prescrittivi – sono stati

prevalente in Europa a partire dal momento della riscoperta rinascimentale di questo autore fino agli sviluppi critici novecenteschi, quando l'attenzione è stata finalmente estesa anche a un esame approfondito delle strutture drammaturgiche e alle peculiarità della commedia attica antica rispetto alla tradizione posteriore. Inutile dire che è invece a quest'ultimo ordine di fattori che rivolgo prioritariamente la mia attenzione in questo studio.

perfettamente compresi anche durante la fioritura rinascimentale del genere, e tanto gli autori quanto il pubblico vi si avvicinavano con un atteggiamento non diverso da quello degli antichi.

Ovviamente, le trame per prime risentono della rigidità di questi tratti definitivi; esse si possono sintetizzare, con un'approssimazione che sfiora la certezza, nella seguente struttura:

1. La storia inizia in una situazione di ordine, che presenta però degli aspetti di instabilità (O);
2. Un evento scatena il disordine (D), che pone fine all'ordine iniziale;
3. La ferita del tessuto sociale causata dal disordine si rimargina, e si giunge all'instaurazione di un nuovo ordine (O_1), simile al primo, ma più stabile, reso desiderabile al pubblico, al quale è richiesto di aderirvi empaticamente.

Ne risulta un semplicissimo schema tripartito: $O \rightarrow D \rightarrow O_1$.

Più nel dettaglio, possiamo dire che nell'ordine iniziale è rappresentata una classica struttura di potere, dove a possedere i privilegi e le posizioni apicali della società sono gli adulti (spesso vecchi). All'interno di questo *status quo* si origina una frattura dovuta all'improvvisa nascita di una volontà anticulturale del *senex*, il quale decide di tentare di invertire o di bloccare il normale progresso del gruppo sociale, mettendosi, cioè, in competizione con colui che dovrebbe sostituirlo dopo la sua dipartita. In questo suo desiderio anticulturale, il vecchio si trova a contendere la donna sottraendola ad un personaggio più giovane, che, in base alle regole dei sistemi culturali, ma soprattutto alla grammatica del genere, sarebbe invece legittimato ad aspirare alla posizione che per il momento occupa il padre, all'eredità e ai beni di quest'ultimo, e all'unione con la ragazza. Non a caso è il giovane, in sinergia con il suo adiuvante servile, a ricoprire più spesso il ruolo di protagonista – praticamente in tutte le commedie da Menandro in poi. Mi limiterò a tre esempi significativi: Panfilo e Davo nell'*Andria* di Terenzio, che lo stesso Machiavelli volgarizza; Calidoro e Pseudolo nella commedia omonima di Plauto; Sostrato e Pirria nel *Dyskolos* di Menandro.

Una struttura narrativa ricorrente è anche l'imposizione da parte del *senex* di un divieto assurdo ai rappresentanti delle generazioni più giovani, sempre con l'effetto di bloccare le loro aspirazioni di realizzazione personale (che di fatto sono aspirazioni di adeguamento alla norma sociale, essendo sempre esse di unirsi ad un essere umano dell'altro sesso, e mai, per assurdo, di convolare a nozze con un animale o di abbracciare la castità). Così tenta di fare, per limitarsi a due esempi, Cnemone nel *Dyskolos*, quando rifiuta la proposta del giovane Sostrato, che è realmente innamorato di sua figlia e rappresenta effettivamente un ottimo partito; o Euclione nell'*Aulularia* di Plauto, dove cerca di costringere Fedria a sposarsi con il vecchio Megadoro. Sul piano strutturale, come si intuisce, questo legittimo esercizio della patria potestà non è diverso negli esiti drammatici dall'arbitrio di tutti i lenoni da commedia nei riguardi delle loro protette.

Northrop Frye descrive questa ribellione contro la cultura richiamandosi alla teoria degli *humours* di Ben Jonson, i cui drammi presentano situazioni drammatiche in cui l'antagonista è dominato da un'ossessione che è come costretto a ripetere e che tenta di attuare a tutti i costi (FRYE 1993, 223). È la volontà di affermazione di questa assurda legge che determina il passaggio da O a D. Tuttavia, in base alla logica elementare della dialettica drammatica, essendo il genere comico un luogo privilegiato per la rappresentazione del giusto agire sociale, il disordine portato dall'antagonista viene di necessità configurato come un elemento perturbante che deve essere del tutto superato per poter giungere a una conclusione formalmente valida della vicenda. Nello svolgimento dell'azione, quindi, tutti gli altri personaggi si impegnano a sconfiggere le istanze che ostacolano, a vario titolo, il normale avanzamento della società.

La maniera attraverso la quale viene punito questo comportamento è spesso l'organizzazione di una beffa, concertata da tutti gli altri personaggi ai danni del personaggio negativo di turno, ed è proprio la riuscita di questa beffa e il suo successivo svelamento che determinano infine il raggiungimento dell'agognato traguardo di ristabilire un ordine nuovo migliore dell'ordine

precedente. Il ridicolo di cui viene coperto il *senex* ha il potere di farlo rinsavire, e, una volta che lui si è reso conto del suo comportamento assurdo e della stravaganza dei suoi desideri, di farlo abdicare alla sua posizione privilegiata, lasciando lo scettro dell'ordine nuovo a chi gli si è opposto nel corso della vicenda. Questo passaggio di consegne forzato viene siglato da una forma di festeggiamento collettivo di tutti i personaggi, spesso il matrimonio dei giovani amanti, magari imbastito con il denaro del vecchio padre, ormai arreso e praticamente interdetto. La convergenza ideologica tra il finale festoso della commedia e il suo momento di fruizione all'interno di un contesto sociale altrettanto carnevalesco e collettivo contribuisce efficacemente a rafforzare l'adesione conformistica del pubblico nei confronti di O_1 .

Un altro aspetto estremamente importante del genere comico da Menandro in poi è portato alla luce da Frye seguendo la direzione suggerita dal cosiddetto *Tractatus Coislinianus*, un breve testo trådito in un manoscritto greco del X secolo che è stato interpretato come una schematizzazione del perduto secondo libro della *Poetica* di Aristotele (JANKO 1987). Il Trattato afferma che i due momenti in cui si esprime l'ordine sociale (O e O_1) sono contraddistinti rispettivamente dalla $\pi\acute{\iota}\sigma\tau\iota\varsigma$ (l'opinione) e dalla $\gamma\nu\acute{\omega}\sigma\iota\varsigma$ (la conoscenza): il passaggio dalla instabilità del primo alla solidità del secondo segna anche, sul piano cognitivo, il passaggio dall'apparenza alla realtà, dal falso al vero². Il genere comico, dunque, associa al suo obiettivo ideologico di verifica e mantenimento delle corrette regole sociali anche una forte istanza veritativa, il tutto veicolato da una pragmatica fortemente rassicurante. Il nuovo mondo rinato dal trionfo dell'eroe è un tipo di situazione che il pubblico vede come la più desiderabile fin dall'inizio dello spettacolo, non perché la grammatica del testo ci richieda un giudizio morale sulle due società, incarnate una nel *senex* e una nel giovane (e in tutti gli altri personaggi), ma perché

² «Il movimento dalla $\pi\acute{\iota}\sigma\tau\iota\varsigma$ alla $\gamma\nu\acute{\omega}\sigma\iota\varsigma$, da una società in cui imperano la consuetudine, il vincolo rituale, la legge arbitraria e i personaggi più anziani [O] a una società in cui regnano i giovani e la libertà di agire [O_1] è, come i termini greci suggeriscono, fondamentalmente un movimento dall'illusione alla realtà» (FRYE 1993, 225).

ci viene invece richiesto un giudizio sociale³. Molto semplicemente, il primo ordine è da scartare perché falso e assurdo, mentre il secondo risulta essere vero e consolante. Questo potrà essere vero per la maggior parte degli esemplari del genere comico, ma nella *Mandragola* la questione è più complicata: come vedremo meglio più avanti, la commedia di Machiavelli ci pone di fronte ad una situazione in cui né giudizi morali né giudizi sociali ci indirizzano con decisione verso un unico personaggio 'positivo'.

In sintesi, la commedia ellenistico-romana e quella rinascimentale condividono alcune caratteristiche di base: i drammi hanno una trama che si costituisce come un momento di deviazione, ma che si riassorbe sempre nel finale, che procede dal falso al vero, dal disordine all'ordine, e quindi dal socialmente sbagliato al socialmente giusto; la loro fruizione è legata a specifici momenti di festeggiamento; si tratta di un genere che sul piano ideologico richiede al lettore l'adesione ad alcuni valori prosociali e il respingimento di altri, anticulturali, utilizzando strumenti pragmatici consolatori e tranquillizzanti, come il lieto fine (matrimoni, feste e celebrazioni di ogni sorta). L'omogenea pervasività di questi aspetti ha portato i teorici del genere a costruire via via modelli descrittivi che affrontassero la commedia come un genere unitario, portatore di significati e messaggi sempre uguali, nonostante i suoi moltissimi secoli di storia e una larghissima diffusione. Questo è, ad esempio, sia l'approccio di Frye che della psicocritica di Charles Mauron (MAURON 1985)⁴. Come vedremo tra poco, le eccezioni esistono e indagarne le peculiarità è operazione interessante e potenzialmente produttiva.

³ «Non si tratta di un giudizio morale in senso stretto, ma sociale. Il suo opposto non è la malvagità, ma l'assurdità» (FRYE 1993, 222). Che la commedia non sia interessata all'indagine sulla moralità e la malvagità, con la convinzione comune che esse siano categorie da tragedia, è un'affermazione che cercherò di discutere più avanti.

⁴ Mauron riteneva, in sintesi, che il genere comico funzionasse da meccanismo catartico di traumi familiari costanti, attraverso la messa in scena della sconfitta del genitore-ostacolo: del padre rivale o ostile, o della madre che si allontana dal suo ruolo nell'οἶκος.

2. Bisogna innanzitutto rilevare che, al contrario di quanto viene sostenuto da diversi teorici (FRYE 1993; STOPPELLI 2017), prima che l'antagonista comico introduca la sua volontà dis-ordinatrice in O, esso non differisce in maniera sostanziale da O_1 ; infatti, le strutture di potere sono le stesse, e cambiano solo gli attori sociali che le occupano, spesso e volentieri imparentati tra loro, oltretutto. Pertanto, il fatto che il tempo comico sembri andare in avanti, progredendo dal vecchio al nuovo, è una sottile illusione volta a convincere lo spettatore che il progresso del gruppo sia giusto, ma solo se non si distacca troppo nell'essenza dal suo passato prossimo (GRILLI 2020-2021; DELL' AVERSANO 2016): il vero segreto della pragmatica consolatrice comica è che tutto resta come era prima, anche se tutto sembra cambiare. O è identico ad O_1 , e D è stato solo un goffo tentativo di autoaffermazione individuale da parte di qualche svitato. Il movimento temporale comico sembra una linea retta, ma è piuttosto spiraliforme, e il ragazzo che alla fine conquista la bella donzella diverrà a suo tempo un nuovo *senex insanus* pronto a farsi spodestare con le stesse modalità.

Questa struttura temporale, che funziona da involucro protettivo per le dinamiche pragmatiche e ideologiche descritte sopra, non è universale nella commedia; un esempio che esce completamente da questo tracciato è l'opera di Aristofane. In essa, infatti, le regole del realismo e i codici delle convenzioni sociali sono rifiutati e trascesi: la temporalità aristofanea è davvero una linea retta, che guida la vicenda verso un futuro utopico e ucronico (GRILLI 2020-2021, 209-23). Le 'assurde' pretese del protagonista, che nelle commedie 'regolari' sono interpretate come un rischio per lo *status quo* e quindi combattute e sconfitte, in Aristofane vengono sì avversate dai personaggi ostili al protagonista, ma diventano l'obiettivo ultimo dell'azione e l'oggetto dell'adesione empatica del pubblico. Esse vengono poi confermate e rese definitive nell'utopia creata dal finale, che è tutto fuorché simile alla situazione drammatica di partenza.

Il protagonista aristofaneo possiede una capacità di agire maggiore rispetto agli altri personaggi comici, e si avvale sia di mezzi leciti che di mezzi illeciti per ottenere i suoi scopi; tutta-

via, le modalità di rappresentazione specifica delle azioni immorali e la bontà dei suoi scopi riescono a rendere accettabili anche le manifeste e reiterate trasgressioni morali operate dal protagonista. Il contrasto tra la bassezza dei mezzi e la bontà del fine viene vinto da quest'ultimo elemento. L'obiettivo drammatico ha anche lo scopo di trascinare con sé l'uditorio, rendendolo empatico tanto con le 'scorrettezze' perpetrate dal protagonista, quanto con il nuovo ordine giusto, che altro non è se non il diretto prodotto di D, e pertanto interpretabile come un ambivalente ordine/disordine (O/D): il momento di disordine, cioè il rovesciamento dello stato da cui procede il dramma, porta ad un nuovo ordine che non coincide con quello iniziale ma che è completamente diverso.

Nella *Mandragola* di Machiavelli questa riconfigurazione morale di azioni ingiuste non è presente. Sia Machiavelli sia Aristofane immaginano un modello temporale diverso da quello utilizzato nelle commedie ellenistico-romane, ma le loro modalità di rappresentazione del momento successivo al disordine divergono: in Aristofane l'immoralità viene santificata dalla natura utopistica del progetto finale dell'eroe comico (GRILLI 2021); in Machiavelli le azioni sono mostrate in tutta la loro immoralità, ma divengono comunque fondamenta di un nuovo ordine funzionante, mettendo in luce la natura corrotta del consorzio umano – con la conseguenza di rendere politicamente e sociologicamente rilevante un genere, da questo punto di vista, sottovalutato (DIONISOTTI 1980, 227). Questo modello temporale minoritario ($O \Rightarrow D \Rightarrow O/D$), che potremmo definire 'lineare', in quanto si contrappone a quello spiraliforme, prevalente in tutta la storia del genere ($O \Rightarrow D \Rightarrow O_1$)⁵, è utilizzato da Machiavelli come cornice per un tipo di struttura narrativa che è invece tra

⁵ Il primo schema è minoritario anche nella produzione dello stesso Machiavelli: né *l'Andria* né *la Clizia* seguono la sequenza $O \Rightarrow D \Rightarrow O/D$. La prima è la semplice volgarizzazione dell'omonima commedia terenziana, che non è una commedia dell'inganno, ma dell'equivoco. Nella *Clizia*, organizzata intorno alla beffa del vecchio Nicomaco, lo svelamento dell'inganno fa sì non solo che il giovane Cleandro sposi Clizia, ma anche che ottenga l'eredità paterna prima del tempo. In entrambi i casi, come si vede, le vicende sono conformi allo schema $O \Rightarrow D \Rightarrow O_1$.

le più comuni della commedia, soprattutto di quella latina di Plauto e Terenzio, ovvero la trama d'inganno.

Nelle commedie d'inganno, solitamente, lo stato ordinato di partenza è retto da un *senex* ricco, con una famiglia, dei servitori, una o più case: insomma, tutto quello che può essere considerato prova di una posizione di privilegio nel sistema sociale. Il disordine si insinua nella trama quando il *senex* suddetto diventa *libidinosus* e manifesta d'un tratto istanze personali rappresentate come non congruenti con la sua posizione sociale. Queste istanze si traducono in genere in un rifiuto dei doveri di *pater familias*, in una fuga dalle attività produttive e nella volontà di possedere fisicamente una giovane donna, di cui il *puer*, generalmente suo figlio primogenito e suo unico erede, è già innamorato. Una costante di questo tipo di trama è la rappresentazione dello scontro generazionale, che il giovane, con l'aiuto di tutti gli altri personaggi, vince, guadagnandosi sia la mano della giovane che l'eredità paterna, e instaurando nuovamente l'ordine. La *Clizia*, per fare un esempio machiavelliano, è senz'altro appartenente a questo schema narrativo: il vecchio Nicomaco un momento prima è uomo serio, zelante nell'adempiere i suoi impegni e rispettoso della famiglia, un momento dopo si invaghisce perdutamente della giovane figlioccia Clizia, per la quale è pronto a dilapidare tutti i suoi beni pur di costruire un nido d'amore. Altrettanto innamorato di Clizia è il figlio Cleandro, il quale teme anche per la sua futura situazione finanziaria.

Con il suo deciso intervento, la *uxor dotata* Sofronia, dopo aver provato a convincere Nicomaco con le buone, riuscirà a farlo desistere grazie a un inganno: il vecchio, convinto di poter finalmente possedere Clizia, si troverà nel letto il servo Siro, la cui violenta resistenza lo farà finalmente rinsavire, decidendolo a favorire il matrimonio dei due giovani con il supporto dell'eredità anticipata e, di fatto, facendolo sparire dalla scena. In questa commedia Machiavelli riscrive la *Casina* di Plauto, aggiungendo, però, il pallido personaggio del figlio, che nell'originale latino non compare mai, e rappresentando con più precisione e approfondimento la dialettica generazionale. Nella commedia

plautina l'inganno ai danni dell'antagonista, spesso orchestrato dal servo, è praticamente onnipresente⁶, ma ne troviamo esempi anche in Terenzio, ad esempio nel *Phormio* e nell'*Heautontimorumenos*, anche se in quest'ultimo dramma la conclusione felice è raggiunta tramite l'agnizione, espediente preferito da Terenzio rispetto alla beffa plautina. Anche nei pochi testi oggi noti della commedia ellenistica, che naturalmente non erano accessibili a Machiavelli, lo stratagemma dell'inganno viene utilizzato per arrestare l'agire immorale dell'antagonista: nell'*Ἀσπίς* di Menandro, ad esempio, l'avidità senza confini di Smicrine viene utilizzata contro di lui per mostrare pubblicamente la sua meschinità e coprirlo di ridicolo.

3. La *Mandragola* è universalmente riconosciuta come l'apice della commedia rinascimentale italiana⁷, ma le motivazioni di questo giudizio si fermano spesso al sottolinearne l'originalità rispetto ai modelli latini, e a rilevarne, seppur giustamente, i debiti nei confronti della tradizione novellistica toscana (PICONE 2002; STOPPELLI 2017). Generalmente escluso da queste considerazioni resta un aspetto banale, su cui non si riflette a sufficienza e che però genera effetti pragmatici e ha implicazioni filosofiche e ideologiche di estrema importanza: pur essendo a tutti gli effetti un esempio grandioso di commedia d'inganno, la beffa vera e propria, ordita da Ligurio, Callimaco e dai loro complici ai danni di Nicia, a differenza che in tutte le altre attestazioni dello stesso schema narrativo da Menandro in avanti, non viene svelata nel finale della commedia. Al contrario, è proprio grazie a questo espediente che lo stato di disordine, tradizionalmente

⁶ Oltre che nella commedia d'inganno per eccellenza, lo *Pseudolus*, troviamo beffe nel *Miles Gloriosus*, nella *Mostellaria* e nell'*Amphitruo*, solo per citarne alcune.

⁷ Anche all'estero l'opera era ritenuta di valore estremamente alto. Nota è l'opinione che Voltaire aveva riguardo ad essa, riportata nell'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756): «La seule *Madragore* de Machiavel vaut peut-être mieux que toutes les pièces d'Aristophane». Anche Stendhal la lodava in *Rome, Naples et Florence* (1817): «La *Mandragore* est la seule comédie italienne qui mérite d'être lue; elle est terriblement vraie. On y trouve ce génie d'observation qui ne recule devant aucune vérité, si amère soit-elle».

temporaneo, può protrarsi indefinitamente. La scansione drammatica, che vede la fase centrale del disordine risolversi in una condizione del tutto nuova e sostanzialmente diversa da quella dell'antefatto, è più simile a quella aristofanea che a quella della tradizionale trama d'inganno ellenistico-romana. La differenza è che il desiderio di Nicia viene soddisfatto non nella maniera euforizzante, utopica e vitalistica delle commedie di Aristofane, bensì grazie ad un inganno che lo vede perfettamente ignaro e che giunge ad invadere tutta la sua vita privata, fino ad esautorarlo delle prerogative di figura maschile centrale nel suo stesso nucleo familiare⁸. L'inganno non svelato rende permanente lo stato di disordine: il desiderio dell'antagonista non ha nulla del potere rivoluzionario dell'eroe comico aristofaneo, ma anzi è un desiderio che la grammatica del testo costruisce come negativo, e ne previene qualsiasi forma di adesione empatica da parte del pubblico. Questa sua volontà viene accolta dagli altri personaggi esclusivamente perché vi leggono la possibilità di un tornaconto personale, e perché essi sono, in definitiva, ancor più meschini.

È proprio la meschinità, che tradizionalmente è una delle qualità punite dal ridicolo comico attraverso l'organizzazione della beffa di cui è vittima l'antagonista, a diventare qui la bussola im-morale, guida delle azioni di ciascuno. Facendo uso della medesima pragmatica tranquillizzante del lieto fine (condivisa, benché con diversi intenti, tanto da Aristofane quanto dalla commedia ellenistico-romana), Machiavelli ne dichiara la falsità, mostrando come il dis-ordine nuovo (D_1), che nasce dalle ceneri dell'ordine vecchio (O , a cui è proprio identico nell'apparenza), si fonda sulla menzogna e sulla sopraffazione, che si configurano quindi non come deviazioni episodiche, bensì come elementi strutturali e permanenti della cultura e della società. La tesi implicita nel progetto drammatico di Machiavelli è che non esista alcun cammino dall'apparenza alla verità, e che la società funzioni privilegiando la prima, in quanto più compatibile con il vantaggio privato.

⁸ La scena dell'atto V in cui lo stesso Nicia dona le chiavi di casa sua a Callimaco sancisce proprio questa sostituzione.

In ogni commedia d'inganno lo schema è sempre lo stesso: un gruppo di personaggi si impegna a punire un comportamento socialmente scorretto di un singolo individuo antagonista, che si ritrova nel finale battuto, privato dei suoi beni e a tutti gli effetti espulso dalla società di cui all'inizio rappresentava l'apice, ma che l'ha isolato e sopraffatto, in una dinamica di tutti contro uno. Quest'ultima dinamica è centrale nella *Mandragola*⁹, tanto che Machiavelli la raddoppia: fin dall'inizio vediamo innescato un processo di aggregazione di alcuni personaggi (e del pubblico) contro un'unica vittima, Nicia, che resta così isolata in uno scontro impari con un gruppo sociale concorde. Tuttavia, lo stesso Nicia, muovendosi all'interno dell'inganno per il quale tutti sembrano dalla sua parte, e facendo leva appunto sulla solidarietà di altri soggetti complici con i suoi fini, decide a sua volta senza troppe resistenze di sacrificare (letteralmente, per quanto ne sa lui)¹⁰ la vita di un altro individuo per ottenere i suoi scopi. Si tratta, come ovvio, del giovane che verrà selezionato per fare sesso con Lucrezia e 'purificarla' dal veleno della mandragola.

Sul piano ideologico, possiamo attribuire a Machiavelli il progetto di servirsi di un contenitore tradizionalmente ritenuto leggero e conformista per portare avanti un discorso filosofico coerente con le sue opere di genere più serio (PEDULLÀ 2023, 129). La trama d'inganno ereditata dalla commedia ellenistico-romana viene quindi estesa e trasformata in due direzioni: da un lato, come abbiamo osservato, l'inganno non viene svelato

⁹ Ma non solo nella *Mandragola*, ed è il punto finale della mia argomentazione. Infatti, il processo che descriverò nelle prossime righe è una struttura stabile e praticamente universale della grammatica del genere, ma poco affrontata con gli strumenti che presento in questo contributo (e, in realtà, poco affrontata in assoluto).

¹⁰ E non è l'unico ad accettare questa tremenda verità: sia Sostrata che Lucrezia assecondano il disegno di Nicia, Callimaco e Ligurio, la giovane moglie con appena qualche resistenza in più degli altri. Resistenza dovuta di certo non ad una necessità di rappresentazione sincera di un ultimo baluardo della moralità cristiana all'interno della vicenda (STOPPELLI 2006, XXV), quanto piuttosto a due altri motivi: il primo è costruire una parodia della figura di Lucrezia romana (STOPPELLI 2006, XIX-XX; PEDULLÀ 2023, 129); il secondo è sottolineare in maniera ancora più marcata, attraverso il contrasto con il suo iniziale candore, l'ipocrisia, la crudeltà e la meschinità della madre Sostrata e del confessore Fra Timoteo, originalissima figura aggiornata di ruffiano (STOPPELLI 2017, 136).

ma si rivela la base di un nuovo assetto stabile del sistema sociale di riferimento; dall'altro, la struttura base della dinamica di inganno viene raddoppiata, in modo da non lasciare nessuno, nemmeno la vittima Nicia, esente dalle responsabilità dell'azione immorale¹¹. Per comprendere meglio questo passaggio della poetica comica di Machiavelli, e in definitiva del suo pensiero filosofico, mi sembra opportuno utilizzare un quadro teorico che non è stato mai applicato all'interpretazione di questo testo, ma che può rivelarsi invece estremamente produttivo: la teoria del capro espiatorio di René Girard.

La teoria del capro espiatorio costituisce il secondo momento nel sistema filosofico complessivo di Girard e nasce sia per spiegare gli effetti culturali della sua prima teoria, la teoria del desiderio mimetico (GIRARD 1961)¹², sia per descrivere le dinamiche della violenza alla base dell'esistenza dei gruppi sociali. La teoria del desiderio mimetico di René Girard afferma che la tradizionale rappresentazione del desiderio è falsa: tra soggetto che desidera ed oggetto che è desiderato, infatti, esiste un terzo polo, occupato da un mediatore. Quest'ultimo, che possiede agli occhi del soggetto una qualche forma di prestigio sufficiente da stimolarne l'emulazione, è il modello da cui il soggetto copia i desideri verso l'oggetto, siano essi reali o falsamente attribuiti. Proprio per la presenza di tre posizioni questo modello di desiderio è anche detto 'triangolare'. Girard ritiene che in realtà il desiderio dell'oggetto sia solo un mezzo che il soggetto tenta di usare per arrivare a condividere (o a sottrarre) l'essenza ontologica del mediatore, che ai suoi occhi è maggiore della propria; in ragione di ciò Girard qualifica questo desiderio come 'metafisico', dal momento che la posta in gioco non è tanto l'oggetto quanto la consistenza ontologica percepita come asimmetrica dal soggetto (GIRARD 1980, 204-5).

¹¹ Infatti, il pubblico vede la cospirazione ai danni di Nicia da parte dei protagonisti, che però funziona da cornice al processo sacrificale ai danni del giovane sconosciuto da parte di tutti i personaggi.

¹² Per una sintesi estremamente chiara e accurata si veda DELL'AVERSANO 2025, cap. III.

Se la teoria del desiderio mimetico nasceva come uno strumento interpretativo prettamente letterario e si limitava all'analisi di testi romanzeschi, la visione soggiacente alla riflessione sul meccanismo del capro espiatorio è ben più ampia. La tesi di fondo di questa teoria, infatti, espressa per la prima volta nel saggio *La violence et le sacré* del 1972, è mostrare come la violenza organizzata sia una componente fondamentale della nascita della cultura e della sua conservazione. Per argomentare questa convinzione Girard fa uso di prove molto variegata, che vanno dai resoconti etnologici alle tragedie greche, e si concentra specialmente sulle situazioni in cui un unico animale o un individuo viene sacrificato all'interno di una struttura rituale precisa, o in un intreccio teatrale. Le forme di sacrificio rituale, simbolico, metaforico o letterario sarebbero, per Girard, delle rappresentazioni depotenziate, controllate, censurate, istituzionalizzate e quindi accettabili di reali violenze collettive originarie avvenute ai danni di individui o gruppi emarginati in un'epoca imprecisata della storia della società, che costituirebbero il cosiddetto «linciaggio fondatore» (GIRARD 1987). Scopo delle forme di sacro è di nascondere la realtà della effettiva violenza fondatrice, e di iterarne delle forme edulcorate e metaforiche che realizzino effetti analoghi.

Questo meccanismo fondamentale della cultura si innesca quando all'interno del gruppo sociale si sviluppano tensioni tali capaci di distruggerlo, la cosiddetta «violenza indifferenziata»¹³: l'unica via di salvezza per la collettività, secondo Girard, è la selezione di una vittima che canalizzi su di sé tutta la violenza intestina e la trasformi in «unanime»; morendo, la vittima porta con sé le tensioni del gruppo, che in questa maniera si trova rappacificato e di nuovo unito. Alla responsabilità di tutti, colpevoli del ciclo della violenza indifferenziata, viene sostituita quella di un unico individuo a cui tutte quelle colpe vengono imputate. Quest'unica vittima, una volta espulsa, diviene l'oggetto di una

¹³ In Girard la violenza indifferenziata è lo stadio che precede o lo sgretolarsi di una società, o la selezione di una vittima sacrificale sufficiente a riconsolidarla: tale violenza è la guerra di tutti contro tutti suscitata dall'impossibilità di vedere realizzati tutti i singoli desideri degli individui.

vera a propria venerazione, e tutta la comunità le si stringe intorno come ad un eroe fondatore, trasformandola in un amuleto protettivo del gruppo. Non a caso il concetto di 'sacro' denota un oggetto insieme pericoloso e salvifico (come rivela anche la semantica del suo antecedente latino *sacer*). Una cultura che sia riuscita a superare il momento drammatico della guerra di tutti contro tutti sviluppa un'istituzione religiosa atta alla riproduzione periodica di una dinamica sacrificale espiatoria simile a quella originaria, dai rituali che includevano sacrifici umani e animali, al giorno d'oggi dove ogni violenza reale è pressoché sparita. Un esempio per tutti è l'Eucaristia cristiana, che ogni domenica ripete in forma simbolica il vero sacrificio di Gesù. Sul particolare valore dell'identità di vittima sacrificale di Gesù Girard concentra praticamente tutti i suoi sforzi intellettuali successivi al 1972, e la sua figura di teologo è tuttora quella che più emerge nel dibattito sul suo lascito intellettuale.

La condizione imprescindibile perché una vittima sia una buona «vittima espiatoria» è che non possa essere vendicata. È, per questo motivo, necessario che si presti molta attenzione alla sua selezione: non deve appartenere alla cerchia degli individui ritenuti culturalmente 'normali', ma piuttosto alle categorie marginali, che, anche volendo, non avranno poi la forza di reagire; ma non la si può scegliere troppo distante dalla comunità: deve aver infatti in qualche misura esperito o percepito la violenza che si appresta ad espiare, deve essere contemporaneamente simile e diversa rispetto ai suoi aguzzini, e deve essere stata, come loro, infettata dalla violenza. Proprio al delicato momento della selezione della vittima Girard dedica qualche anno dopo un altro importante saggio, *Le bouc émissaire*, scritto nel 1982.

Nel secondo capitolo del libro vengono descritti «gli stereotipi della persecuzione», situazioni ricorrenti identificatrici di ogni dinamica sacrificale, che sono tre: «crisi», «crimini indifferenziatori» e «segni vittimari». Con il termine generico di «crisi» Girard descrive una situazione in cui eventi interni (faide politiche o scontri religiosi) o esterni alla comunità (epidemie, catastrofi ambientali e così via) indeboliscono le istituzioni culturali e portano

alla formazione spontanea di masse di persone potenzialmente violente, che effettivamente diventeranno poi i persecutori, i sacrificatori. La tensione accumulata fino a questo punto non può riversarsi sulla folla stessa, che all'apice della crisi è composta praticamente da tutta la società, ma deve piovere su un individuo solo, ritenuto massimamente nocivo poiché colpevole di uno specifico genere di crimini «fondamentali». Tra questi crimini troviamo la violenza contro figure essenziali per l'organizzazione della società, come i re, i padri, le autorità in generale o al contrario le persone più deboli, soprattutto i bambini; sono ricorrenti anche le accuse di bestialità sessuale come l'incesto o di sacrilegio contro la religione. Nella selezione vittimaria le accuse di crimini indifferenziatori possono essere il frutto della fantasia sovraeccitata del gruppo di persecutori, che sentono solo la necessità di giustificare la loro violenza attribuendo all'individuo selezionato quante più colpe e responsabilità possibile, come se l'iniziativa del singolo potesse da sola spiegare l'evento cataclismatico della crisi (la logica persecutoria è paradossale ma coerente)¹⁴.

Il terzo stereotipo persecutorio, i segni vittimari, è il più dirimente per la scelta, perché appunto le vittime della folla appartengono solo a certe categorie particolarmente esposte alla persecuzione. Queste categorie più propense a produrre vittime sacrificali sono, non sorprendentemente, quelle marginali della società: minoranze etniche e religiose e più in generale gruppi non perfettamente integrati nel tessuto della comunità (in ogni cultura valgono 'preferenze' diverse, ma il principio è universale), persone con disabilità fisiche e psichiche, menomazioni, deformazioni e così via. Nel momento della vera crisi non sfuggono alla persecuzione nemmeno le categorie che intuitivamente ci sembrano sempre più al sicuro, ovvero le classi ricche o con incarichi di governo, l'insieme dei più deboli e tutelati come bambini,

¹⁴ «[L]e vittime di una folla possono essere del tutto aleatorie, come anche non esserlo. Può persino accadere che i crimini di cui le si accusano siano sì reali, ma senza essere per questo determinanti nella scelta dei persecutori, mentre invece lo è l'appartenenza delle vittime a certe categorie particolarmente esposte alla persecuzione» (GIRARD 1987, 37).

donne e vecchi. Si capisce che, più in generale, vale come segno vittimario qualsiasi qualità estrema, alle categorie centrali dei sistemi sociali. Inoltre, è bene sottolineare che, in generale, le vittime dei crimini indifferenziatori sono parzialmente sovrapponibili alle vittime sacrificali: ad esempio, un crimine fondamentale è il regicidio, che senza dubbio segnala l'autore come individuo da colpire ed espellere, ma anche il re stesso può funzionare benissimo come capro espiatorio¹⁵.

Se confrontiamo adesso la commedia d'inganno come l'ho tratteggiata sopra con la teoria girardiana del capro espiatorio, risulta evidente che la beffa è una forma non violenta in cui si manifesta la dinamica espiatoria: il *senex* si può interpretare, al pari del re o del capo che viene colpito per il benessere del popolo, come una figura apicale che funge da capro espiatorio in una dinamica con finalità fondamentalmente successive. Nella beffa al centro della commedia d'inganno il *senex* viene colpito dalla «violenza unanime» diretta contro di lui dagli altri personaggi della commedia. A scatenare la dinamica sono i comportamenti antisociali del vecchio, che gli fanno perdere i tratti che lo tenevano al sicuro al vertice del gruppo, e acquisirne altri che invece portano alla sua emarginazione. La sua espulsione simbolica si attualizza nello svelamento dell'inganno ordito contro di lui, e dona nuova stabilità all'ordine che si crea intorno al suo 'successore sociale'. Questa figura altro non è che una copia dell'antagonista espulso, privo, però, delle caratteristiche ritenute pericolose. Il caratteristico modello temporale spiraliforme e conformista, tipico del genere comico nelle sue declinazioni ellenistico-romane, trova nella vittima, cioè nella sua neutralizzazione, che avviene marginalizzandola e privandola di agentività, la garanzia della sua sopravvivenza.

Abbiamo detto che la commedia d'inganno è una forma molto comune del genere, soprattutto in Menandro, Plauto e Terenzio, e

¹⁵ È interessante notare che la selezione vittimaria ripetuta ai danni di determinate categorie fa sì che segni vittimari e crimini indifferenziatori divengano proprietà descrittive di quelle categorie. La cristallizzazione di queste conoscenze nell'opinione comune ci fa percepire gli appartenenti a quei gruppi come se potessero compiere quei crimini o possedere quei tratti in ogni momento: sappiamo già chi incolpare.

abbiamo anche sottolineato le potenzialità analitiche della teoria girardiana in relazione ad essa. Pertanto, è lecito tentare di applicare la teoria alla *Mandragola*, che è a tutti gli effetti una variazione sul tema della beffa. Ci rendiamo presto conto che, per quanto Girard funzioni anche con Machiavelli, e per quanto quest'ultimo assorba con precisione e utilizzi tutti i significanti del codice comico a lui precedente, tuttavia il capolavoro del segretario fiorentino opera una risemantizzazione dei modelli, di grandissimo rilievo sia per le peculiarità formali che per la sua portata simbolica e ideologica.

Un importante aggiornamento dei modelli antichi è la mancanza della rappresentazione della dialettica *adulescens* vs. *senex*: è, infatti, impossibile trascurare che Callimaco e Nicia presentano molti più tratti comuni che differenze. In primo luogo, l'età: Callimaco ha trent'anni durante gli eventi della trama, ovvero ha quasi raggiunto il culmine di una vita media per gli uomini del tempo; Nicia, invece, sebbene sia presentato come non più giovanotto, è esplicitamente definito come non ancora vecchio¹⁶, autorizzando il pubblico a collocarlo intorno ai quarant'anni¹⁷. In seconda battuta, è bene sottolineare che tra i due non sussistono considerevoli differenze di capacità economica: entrambi i personaggi vivono nell'agiatezza, che hanno raggiunto grazie alle doti intellettuali, nel caso di Callimaco¹⁸, e con il proprio micragnozo zelo, nel caso di Nicia. Con tutta evidenza, quindi, non siamo di fronte alla rappresentazione di uno scontro generazionale, né nella sua componente anagrafica, né nella sua componente economica legata all'eredità del 'padre'.

Un'ulteriore analogia tra i due che va considerata è il mancato adeguamento categoriale secondo le regole imposte dalla cultura di appartenenza: nessuno dei due, infatti, può ancora considerarsi

¹⁶ CALLIMACO: «[...] e se non è giovane non è al tutto vecchio come pare» (I, i). Tutte le citazioni delle commedie di Machiavelli sono tratte da STOPPELLI 2017 e indicate nella forma numero di atto e numero di scena.

¹⁷ Sarebbe impossibile ipotizzarlo cinquantenne, attribuendogli un'età considerata al tempo ben più che matura. Sarebbe come considerare solamente maturo un settantenne di oggi.

¹⁸ Nicia, con tutta evidenza, ne è sprovvisto.

membro a pieno titolo della categoria che la società rinascimentale (e non solo) considerava come legittima detentrica di ogni prerogativa, quella del possidente adulto, capofamiglia e dotato di discendenza. A tale categoria, nella quale teoricamente potrebbero rientrare, Callimaco e Nicia non appartengono perché il primo non ha costruito una famiglia, mentre il secondo non ne possiede una del tutto completa, mancando appunto di prole (preferibilmente maschile). Questo loro statuto sospeso è la crisi girardiana che deve essere sanata dalla dinamica espiatoria che mi propongo di mettere in evidenza, ma è una crisi solo in apparenza individuale e personale, mentre il suo valore relazionale e, dunque, sociale è ben rappresentato dalla fitta rete di interessi (Ligurio e Fra Timoteo)¹⁹ e preoccupazioni (Sostrata e Lucrezia)²⁰ che essa crea.

Nel piccolo mondo comico, rappresentazione in scala di quello reale, l'instabilità delle loro condizioni scuote tutti, e rischia davvero di trascinare i personaggi verso diverse forme di rovina, nel caso non vi venga posto rimedio. È più produttivo, dunque, considerare simbolicamente Nicia e Callimaco come due 'fratelli', piuttosto che come padre e figlio: due fratelli impegnati in una particolare forma di competizione, dall'esito della quale dipende il destino di tutta la famiglia (presente e futura; legittima e adulterina). Non sono nemmeno, tuttavia, gemelli identici, in quanto reagiscono in maniere molto diverse di fronte alla consapevolezza di rappresentare un'irregolarità del tessuto sociale. Due individui anomali che partono da condizioni simili, ma arrivano a soluzioni opposte: se, da una parte, Nicia esprime il desiderio, tutto sommato legittimo, di procurarsi una prole, e di essere

¹⁹ Entrambi questi personaggi concepiscono l'inganno specifico della commedia come un mezzo utile per mantenere ottimi rapporti con più personaggi facoltosi possibile: in cambio dei loro servizi, l'uno riceverà ospitalità, cibo e gratitudine, mentre l'altro denaro. La rappresentazione del parassita e del frate corrotto che Machiavelli ci offre non è quella di due biechi accattoni: si potrebbe quasi pensare che il vero motivo della loro instancabile azione truffaldina sia, in definitiva, il divertimento e la soddisfazione personale.

²⁰ È proprio a lei che Sostrata rammenta la gravità della situazione che stanno vivendo, con il suo straordinario e cinico pragmatismo: «Lasciati persuadere [a concedersi ad uno sconosciuto], figliuola mia. Non vedi tu che una donna che non ha figliuoli non ha casa? muorsi el marito, resta come una bestia, abbandonata da ognuno» (III, xi).

disposto a tutto pur di saldare il suo debito con la società armonizzandovisi al massimo grado²¹, dall'altra Callimaco decide di mantenere il suo statuto di 'strano', e, piuttosto che cercare una moglie, preferisce trovarsi un'amante. Per il 'fratello' più giovane diventare membro a pieno titolo della categoria che idealmente gli spetterebbe non è una preoccupazione, né un desiderio.

Se osserviamo più da vicino la vita che Callimaco, fino al suo ritorno a Firenze, aveva condotto in Francia, possiamo trarne degli elementi utili per la definizione della sua specifica irregolarità. La sua condizione, che potremmo definire socialmente sterile, è causata dalla sua natura di espatriato: di famiglia fiorentina, vive oramai da vent'anni a Parigi, dove i suoi tutori hanno deciso di mandarlo alla morte dei genitori, avvenuta quando lui aveva dieci anni²²; qui, grazie alla sua agiata condizione economica, può permettersi di intrattenersi nei buoni salotti e passare il tempo, se non nelle gozzoviglie, di certo non nella fatica:

CALLIMACO Avendo compartito il tempo parte alli studi, parte a' piaceri e parte alle faccende, e in modo mi travagliavo in ciascuna di queste cose che l'una non m'impediva la via dell'altra. E per questo, come tu sai, vivevo quietissimamente, giovando a ciascuno e ingegnandomi di non offender persona: talchè mi pareva esser grato a' borghesi, a' gentiluomini, al forestiero, al terrazzano, al povero e al ricco. (I, i)

Le guerre iniziate dopo la calata di Carlo VIII di Valois in Italia gli hanno impedito di ritornare, e lo hanno spaventato a sufficienza per farlo desistere dal proposito, rendendolo sostanzialmente un esiliato. Ma un uomo celibe di trent'anni, dotato di beni e di in-

²¹ NICIA: «Pure io ho tanta voglia d'aver figliuoli, che io son per fare ogni cosa [...]», (I, ii).

²² Notoriamente, proprio dalle indicazioni autobiografiche forniteci in I, i sono state tratte le precise coordinate temporali per l'ambientazione della vicenda: Callimaco racconta di come fu mandato a Parigi all'età di dieci anni, e che dieci anni dopo il suo addio alla Toscana Carlo VIII scese in Italia (1494), e che da allora sono passati altri dieci anni. Si evince, quindi, che Callimaco sia nato nel 1474 e che abbia deciso di far ritorno a Firenze nel 1504, anno in cui si situa la storia, all'età di trent'anni. E questa età, per un innamorato da commedia, è già eccessivamente avanzata (STOPPELLI 2006, 17).

telligenza, non dovrebbe voler vivere indefinitamente in una tale precaria condizione, e, infatti, basta che un mercante fiorentino di passaggio, lontano parente di un certo Nicia Calfucci, gli parli della bella e giovane Lucrezia per far sì che egli ritorni di corsa nella città natale, in cerca non tanto dell'amore, quanto, sul piano simbolico, di una prospettiva di futuro. Potremmo, infatti, credere che Lucrezia rappresenti un sostituto simbolico della città di Firenze (SUMBERG 1961; PARRONCHI 1962; PEDULLÀ 2023, 122) e di una agognata stabilità: conquistare lei significherebbe riconquistarsi un posto in una collettività a cui si appartiene per diritto di nascita, ma, per quanto tale prospettiva possa essere in certa misura convincente, non è mai attivamente perseguita da Callimaco, il cui unico interesse, manifestato molte volte nel corso del dramma²³, sembra essere quello di giacere con la giovane (BORSELLINO 1976). Non sono credibili nemmeno le promesse che egli fa a Lucrezia durante la loro notte d'amore, «qualunque volta Dio facessi altro di lui, di prenderla per donna» (V, iv), poiché la differenza d'età tra Nicia e l'innamorato non è così grande da far pensare ad una lunga vita felice insieme dopo la morte dell'attuale marito: se Nicia morisse di vecchiaia, nel giro di una decina d'anni sarebbe seguito da Callimaco, e l'idillio degli innamorati sarebbe presto concluso.

A testimonianza dell'irregolarità del desiderio esclusivamente fisico e, quindi, antisociale di Callimaco, possiamo evidenziare le modalità con le quali viene espresso a più riprese questo afflato erotico, secondo schemi che ricordano l'amor cortese, della poesia trobadorica e stilnovistica, piuttosto che il timido amore del *puer* comico tradizionale²⁴: la descrizione di un intenso desiderio sensuale, fisico, adulterino, scisso dal bisogno di procreare, e che

²³ E con ardore da disperato, già dal primo atto: «E' non è mai alcuna cosa sì disperata che non vi sia qualche via da poter sperare; e benché la fussi debole e vana, la voglia e 'l desiderio che l'uomo ha di condurre la cosa non la fa parer così» (I, i).

²⁴ Nella tradizione comica ellenistico-romana e nelle sue declinazioni rinascimentali, non era comune leggere decise manifestazioni d'amore da parte del *puer* protagonista: egli è solitamente sobrio nell'espressione dei sentimenti, mentre è il *senex* posseduto dall'eros che ne viene travolto e li proclama a gran voce. Leggiamo, ad esempio, un passo dalla *Clizia*, in cui Nicomaco sembra più un fauno di fronte ad una ninfa che uomo: «[...] ma io non sono ancora sì vecchio ch'io non rompessi una lancia con Clizia. È egli però possibile ch'io mi sia innamorato a questo modo?» (II, i).

diventa ragione di vita o di morte²⁵, lo rendeva strutturalmente portatore di valori anticulturali. Callimaco si è pasciuto in quelle corti, non ancora influenzate dall'emersione di una attitudine imprenditoriale e borghese che, invece, nel Rinascimento aveva già invaso Firenze e l'Italia tutta.

Il substrato culturale dei due non potrebbe essere più diverso: la raffinata personalità di Callimaco, sensibile alla cultura, alle arti e alle piacevolezze, è avversaria del rozzo utilitarismo di Nicia e del mondo borghese benestante che egli rappresenta²⁶.

Callimaco presenta tutti i tratti necessari per essere selezionato come capro espiatorio: rispetto alla società fiorentina in cui ora vive, egli è un individuo anomalo, una meteora che non solo non vuole adeguarsi alla categoria di appartenenza e performare gli atti propri della normalità sociale, ma vi si oppone attivamente adoperandosi per compiere un adulterio grave, perpetrato ai danni di un gruppo (la famiglia di Nicia) che rappresenta un sostituto simbolico dell'intera società con una approssimazione quasi perfetta. Per quanto riguarda Nicia, l'abitudine del pubblico (di allora come di oggi) al disprezzo per gli antagonisti comici ce lo farebbe senz'altro valutare come candidato perfetto al sacrificio, non considerando che i suoi tratti vittimari risultano, nella porzione di società rappresentata nel dramma, tutto sommato modesti: possiamo annoverare tra di essi al massimo la limitatezza della sua intelligenza e della sua capacità in ambito professionale, la sua infertilità, ma niente che possa identificarlo come potenziale vittima oltre ogni ragionevole dubbio²⁷,

²⁵ «CALLIMACO: [...] Ma come ho a fare? Che partito ho a pigliare? Dove mi ho a rivolgere? A me bisogna tentare qualche cosa sia grande, sia pericolosa, sia dannosa, sia infame. Meglio è morire che vivere così». Tra tutte le qualità elencate, sarà l'infamia ad essere la prescelta.

²⁶ Le imprese che dovrebbero rendere cosmopolita Nicia, secondo il suo giudizio, fanno sorridere: «NICIA: Quando io ero più giovane, io sono stato molto randagio: e' non si fece mai la fiera a Prato che io non vi andassi; ed e' non c'è castel veruno all'intorno dove io non sia stato. E ti vo' dir più là: io sono stato a Pisa e a Livorno, o va'!» (I, II).

²⁷ Alcuni commentatori alludono ad una presunta omosessualità latente di Nicia, indicando come esagerata e fuori luogo, dunque molto interessata, l'ispezione corporea del giovane malcapitato: «Io lo feci spogliare: e' nicchiava. Io me li volsi com'un cane, di modo che gli parve mille anni di avere fuori e panni: e' rimase ignudo. Egli

tanto più che il suo desiderio di aver figli è estremamente prosociale. Inoltre, occorre sottolineare come il livello intellettuale del *senex* comico tradizionale, o comunque dell'oppositore del protagonista, sia molto variabile di opera in opera²⁸, e non configuri, pertanto, un tratto definitorio della vittima della risata dello spettatore all'interno del genere.

Ma allora perché il sacrificio non riguarda direttamente né Nicia né, ancora più facile, Callimaco? Perché la Mandragola arriva a rappresentare due circuiti sacrificali, uno (nella finzione primaria) ai danni di Nicia ed uno (nella finzione secondaria dell'inganno) ai danni del malcapitato giovane? La risposta è semplice: perché Machiavelli vuole mostrare da un lato che le vittime come Nicia, pur colpite dalla violenza unanime del gruppo che si fa beffe di loro, sono in ultima analisi del tutto compatibili con la loro posizione nel sistema sociale, che occuperanno in modo tutt'al più abusivo e risibile. Dall'altro, soprattutto, la spietata rappresentazione della *Mandragola* finisce per mostrare, senza alcuna riprovazione esplicita, la prevalenza della dimensione socioeconomica nell'effettivo compimento di dinamiche sociali come la violenza espiatoria. Nella visione di Machiavelli, insomma, nessun tratto vittimario è abbastanza saliente da prevalere sul potere economico e sociale degli individui: prima di qualsiasi altra caratteristica vittimaria viene la marginalità socioeconomica, che sarebbe come dire che il potere del denaro e le dinamiche relazionali che produce sono capaci anche di invalidare strutture culturali fondative del consorzio umano.

Callimaco e Nicia hanno i mezzi materiali e simbolici sufficienti innanzitutto per funzionare come centro di aggregazione di un gruppo, che identifica nella vicinanza alla strana coppia di 'fratel-

è brutto di viso, egli aveva un nasaccio, una bocca torta, ma tu non vedesti mai le più belle carne: bianco, morbido, pastoso... e de l'altre cose non ne domandare» (V, II). Per quanto mi riguarda ritengo sia più coerente con la mia interpretazione vedere in questa scena l'ennesima prova della semplicità del nostro antagonista, e della sua innata capacità di rendersi ridicolo.

²⁸ Si prenda come esempio Cnemone del *Dyskolos* di Menandro: per quanto burbero e rigido, non si può certo dire che sia uno sciocco, pur essendo senza dubbio l'ostacolo principale al desiderio di Sostrato per la figlia.

li' (Nicia e Callimaco) la certezza di superare la crisi²⁹, e, di conseguenza, per dirigere le istanze potenzialmente distruttive della loro situazione fuori da tale gruppo. Riescono così a proiettarle, sotto forma di violenza unanimemente concordata, su uno sconosciuto che non ha nulla a che fare con i loro problemi, ma che fin dalla prima volta in cui compare nelle parole di Callimaco-dottore è già indicato con ostilità, come un nemico, con l'appellativo dispregiativo di «giovanaccio» (II, vi). La forza centripeta che rinsalda la complicità dei sacrificatori fa sì che tutti accettino come propria la legge della violenza, dell'inganno e dell'immoralità³⁰.

Il giovane che sembra scelto per caso è sì Callimaco travestito, ma ha anche tutti i tratti vittimari sufficienti a porlo alla distanza perfetta dal gruppo per poter essere in grado di assorbirne le tensioni, non essendogli né troppo alieno né troppo simile. Vediamo attraverso quali elementi ci viene presentato il malcapitato: egli è «el piú bello garzonaccio» (IV, ix), che viene trovato «scioperato» (II, vi) ad un orario piuttosto tardo (circa le nove di sera) «solo, in pitocchino, sonando el liuto» mentre canta una canzonetta da taverna (IV, ix); il giovane è insomma descritto come appartenente ad una classe emarginata e senza ombra di dubbio di un ceto di molto inferiore rispetto a quello occupato da Nicia, che non deve così nemmeno temere vendette. Anche il suo sembiante, apposta scelto sano e prestante affinché possa portare a termine il suo compito, è chiaramente costruito in contrapposizione all'inefficiacia fisica del marito di Lucrezia.

È evidente, quindi, come nel loro insieme le caratteristiche del «giovanaccio» lo rendano una sorta di doppio complementare di Nicia. Rispetto a Callimaco, invece, le analogie fisiche di gioventù

²⁹ In momenti diversi tutti i personaggi della commedia entrano a far parte di questo gruppo. L'ultima è Lucrezia, mentre l'unica eccezione, e significativa, è proprio il giovanaccio.

³⁰ Lucrezia è colei che resiste più a lungo di tutti a questa richiesta, ma dopo la notte d'amore con Callimaco elegge a regola permanente della propria esistenza la meschinità condivisa: «Poi che l'astuzia tua, la sciocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessore mi hanno condotto a fare quello che mai per me medesima arei fatto, io voglio giudicare che venga da una celeste disposizione che abbi voluto così, [...] e quel che mio marito ha voluto una sera, voglio ch'egli abbia sempre» (V, iv).

e bellezza contano poco, dal momento che è lui stesso a impersonare il giovanaccio travestito; tuttavia, la vistosa differenza di ceto permane e si conferma essere, quindi, la caratteristica privilegiata per la selezione vittimaria nel contesto della *Mandragola*, inverando la tesi per la quale il tipo di società rappresentata organizza i comportamenti ritenuti accettabili seguendo come categoria la condizione economica, e non una regola morale: Callimaco può permettersi di non pensare assolutamente a costruirsi una famiglia in quanto dotato dei mezzi materiali per poter fare, sostanzialmente, quello che vuole. Il potere della coppia dei 'fratelli' nei confronti della vittima è così totalizzante che il crimine indifferenziatore, lungi dall'essere legato alla realtà delle cose, non solo è inventato, proprio come prescriveva Girard, ma addirittura è imposto al sacrificando, che è obbligato a commetterlo, giacendo con Lucrezia.

La scelta di mettere in atto una tale dinamica di potere e violenza³¹ ha in Nicia (l'unico per cui tutto quello che accade è reale e che, quindi, per così dire, non ha attenuanti) profonde radici psichiche e relazionali, indagabili a partire da questo dialogo, dove Nicia reagisce seriamente alla proposta di Callimaco, che invece lo sta semplicemente turlupinando:

- NICIA Cacasangue! io non voglio cotesta suzzacchera. A me non l'appiccherai tu! Voi mi avete concio bene!
- CALLIMACO Sta' saldo! e' ci è rimedio.
- NICIA Quale?
- CALLIMACO Fare dormire subito con lei un altro, che tiri, standosi seco una notte, a sé tutta quella infezione della mandragola: dipoi vi iacerete voi senza pericolo.
- NICIA Io non vo' fare cotesto.
- CALLIMACO Perché?
- NICIA Perché io non vo' fare la donna mia femmina e me becco.

³¹ Mi sembra interessante sottolineare che nel dramma la violenza assume la forma della pozione di mandragola (oltre che di qualche bonaria mazzata), come se Machiavelli stesso fosse consapevole che la violenza è una medicina da somministrare alla società con la giusta posologia nei momenti di malattia generale. È questa, in definitiva, una perfetta sintesi della teoria girardiana della violenza.

- CALLIMACO [...] Sì che voi dubitate di fare quello che ha fatto el re di Francia e tanti signori quanti sono là?
- NICIA Chi volete che io truovi che facci cotesta pazzia? Se io gliene dico, e' non vorrà; se io non gliene dico, io lo tradisco, ed è caso da Otto: io non ci vo' capitare sotto male.
- CALLIMACO Se non vi dà briga altro che cotesto, lasciatene la cura a me.
- NICIA Come si farà?
- CALLIMACO [...] El primo giovanaccio che noi troveremo scioperato, lo imbavaglieremo e a suon di mazzate lo condurremo in casa e in camera vostra al buio. Quivi lo metteremo nel letto, direngli quel che egli abbia a fare [...].
- NICIA Io sono contento, poi che tu di' che e re e principi e signori hanno tenuto questo modo. Ma sopr'a tutto, che non si sappia, per amore degli Otto! (II, vi)

In un genere diverso da quello comico il piano qui presentato avrebbe richiesto ben più di mezza scena per essere digerito dai personaggi, considerata la lista piuttosto lunga di crimini gravi che essi si apprestano a commettere. Tuttavia, l'argomento addotto da Callimaco che riesce facilmente a convincere Nicia è quello della condivisione di tali metodi criminosi con la classe dei potenti, con il «re di Francia e tanti signori quanti sono là». Questo è un esempio perfetto di quello che Girard chiama desiderio mimetico mediato esternamente (GIRARD 1961): nella psiche del soggetto desiderante, condividere desideri (e azioni) con figure che occupano posizioni di potere, o in generale che posseggono un certo prestigio, equivale a condividere parte della loro consistenza ontologica, che colui che desidera percepisce essere maggiore e avere più valore della propria. Emulando queste figure Nicia si sente in parte come loro, legittimato, cioè, nel compiere simili atti impunemente: «Io sono contento, poiché tu di' che e re e principi e signori hanno tenuto questo modo». L'implicito logico di tutta la scena è che il re di Francia è re per due motivi, 1. *benché* abbia commesso nefandezze, e 2. *perché* ha commesso nefandezze. Alla stessa maniera, anche Nicia riceverà il suo premio, apparterrà finalmente a pieno titolo alla categoria apicale della

società, 1. *benché* abbia corrotto un frate, costretto la propria moglie a giacere con uno sconosciuto, ucciso un uomo, e 2. proprio *perché* ha fatto tutte queste cose. Nicia aderisce volentieri alla legge del più forte perché i suoi modelli sono i detentori del potere, che sono testimonianze viventi e vincenti proprio di quella legge.

Dietro alla dinamica sacrificale vera e propria che Nicia è convinto di mettere in atto, si conclude quella metaforica proprio ai suoi danni. Dopo la notte d'amore tra i due giovani amanti, infatti, la decisione di Lucrezia, che recupera *in extremis* la propria agentività per usarla in maniera immorale (proprio come le hanno insegnato tutti gli altri personaggi), è di rendere il rapporto adulterino stabile, destituendo Nicia dalla carica 'pratica' di marito, e mantenendocelo solo come facciata, dietro alla quale sopravvive un insieme di menzogne che non saranno mai svelate, grazie alle quali, però, saranno garantiti benefici e vantaggi al maggior numero di personaggi: questa è l'essenza sacrificale dell'antagonista.

Lucrezia stessa conferma l'espulsione effettiva del marito nel colloquio amoroso con Callimaco: «Però io ti prendo per signore, patrone, guida: tu mio padre, tu mio difensore e tu voglio che sia ogni mio bene» (V, iv). In maniera estremamente aderente alla teoria girardiana, poi, il sacrificio reale trova una giustificazione istituzionale nel sacro sistema della religione cattolica: proprio Nicia dice «farò levare e lavare la donna, farolla venire alla chiesa a entrare in santo» (V, ii). Ed è proprio in chiesa che Nicia abdica inconsapevolmente anche dalla carica 'formale' di marito quando unisce le mani ai giovani come in un grottesco rito nuziale: «Maestro [rivolto a Callimaco], toccate la mano qui alla donna mia. [...] Lucrezia, costui è quello che sarà cagione che noi aremo uno bastone che sostenga la nostra vecchiezza» (V, vi). Celebrazione che si conclude ancor più beffardamente con la consegna da parte di Nicia delle chiavi della propria abitazione ai due ingannatori Callimaco e Ligurio: «E vo' dar loro [Callimaco e Ligurio] le chiavi della camera terrena» (V, vi).

La mancanza nella *Mandragola* di uno svelamento generale finale e la cristallizzazione della realtà intorno all'inganno è la conferma che questo modo di agire e di pensare paga. È anche

la conferma di uno degli assunti teorici di Girard sulla dinamica del capro espiatorio: la sua capacità di funzionare effettivamente da parafulmine per le tensioni interne al gruppo non ha nulla a che vedere con la realtà del crimine, né con la verità dei tratti vittimari, ma solo con la convinzione dei sacrificatori e la marginalità dell'espulso. Non ha davvero importanza che la pozione di mandragola non abbia alcun effetto reale, o che il giovane scelto apparentemente a caso sia in realtà Callimaco travestito: l'accordo raggiunto tra il pubblico e personaggi, ovvero tra Callimaco-dottore, Ligurio, Nicia, Fra Timoteo, Sostrata, Lucrezia, finisce per trasformare il falso in vero. La *Mandragola* ci pone di fronte, insomma, sia ad una nuova declinazione della commedia d'inganno ellenistico-romana, sia ad una trattazione inedita e approfondita dei meccanismi propri della dinamica espiatoria presente in tale tradizione letteraria, che in ultima analisi sviluppano e allargano anche le posizioni teoriche dello stesso Girard su questo tema.

MATTEO PIANIGIANI
 Università di Pisa
 matteopiani@outlook.it

ENGLISH TITLE

Beyond the Comedy of Deception: Machiavelli, Girard, and the Limits of Scapegoating

ABSTRACT

The article examines Niccolò Machiavelli's *Mandragola* as a unique case within the tradition of classical and Renaissance comedy, arguing that it departs significantly from the conventional comic structure based on the restoration of social order. Drawing on René Girard's theory of the scapegoat, the study analyzes how Machiavelli transforms the typical 'comedy of deception' by leaving the central trick unresolved and by stabilizing, rather than resolving, the disorder it generates. Unlike classical models in which deception leads to the reaffirmation of social norms, *Mandragola* exposes a society grounded in deception, violence, and self-interest as permanent conditions. The doubling of sacrificial dynamics – targeting both the deceived husband and an external

victim – reveals that no character is morally exempt and that social cohesion depends on the marginalization of the weakest. Ultimately, the play undermines the reassuring ideological function of comedy, offering instead a politically and philosophically charged vision of human relations in which truth is subordinate to utility and power.

KEYWORDS

Machiavelli – Mandragola – Comedy of Deception – Scapegoat Theory – René Girard – Plautus – Terence

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BORSELLINO N., *Machiavelli*, Bari 1976.
- DELL'AVERSANO C., *Fenomenologia del corpo comico. Il grottesco di Bachtin e la commedia di Aristofane*, «Maia» 68, 2016, 766-82.
- DELL'AVERSANO C., *Il giro della prigione*, Pisa 2025.
- DIONISOTTI C., *Machiavellerie*, Torino 1980.
- FIDO F., *Machiavelli 1469-1969: Politica e Teatro nel Badalucco di Messer Nicia*, «Italica» 46, 1969, 359-75.
- FIGORILLI M.C., *Machiavelli plautino. Qualche scheda teatrale*, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione» 13, 2016, 89-104.
- FRYE N., *Anatomia della critica*, Torino 1993 (*Anatomy of Criticism*, Princeton 1957).
- GIRARD R., *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris 1961.
- GIRARD R., *La violenza e il sacro*, tr. it. O. FATICA, E. CZERKL, Milano 1980 (*La Violence et le Sacré*, Paris 1972).
- GIRARD R., *Il capro espiatorio*, tr. it. C. LEVERD, F. BOVOLI, Milano 1987 (*Le bouc émissaire*, Paris 1982).
- GRILLI A., *Forme del gamos comico: semantica e ideologia delle strutture temporali nella commedia attica antica*, «Dioniso» n.s. 10/11, 2020-2021, 141-223.
- GRILLI A., *Aristofane e i volti dell'eroe. Per una grammatica dell'eroismo comico*, Pisa 2021.
- HULLIUNG M., *Machiavelli's Mandragola: A Day and a Night in the Life of a Citizen*, «The Review of Politics» 40/1, 1978, 32-57.
- INGLESE G., *Sei note preliminari alla "Clizia"*, in Id. (ed.), *N. Machiavelli, Clizia, Andria, Dialogo intorno alla nostra lingua*, Milano 1997, 6-7.

- JANKO R. (ed.), *Aristotle: Poetics*, Indianapolis-Cambridge 1987.
- MARTINEZ R.L., *Comedian, Tragedian: Machiavelli and Traditions of Renaissance Theater*, in J.M. NAJEMY (ed.), *The Cambridge Companion to Machiavelli*, 2010, 206-22.
- MAURON C., *Psychocritique du genre comique*, Parigi 1985.
- PARRONCHI A., *La Prima Rappresentazione Della Mandragola: Il Modello per l'apparato - L'allegoria*, «La Bibliofilia» 64/1, 1962, 37-86.
- PATANÉ A., PATANÉ S., *La Mandragore de Machiavel, ou comment éviter un Divorce à l'italienne*, «Arrêt sur scène / Scene Focus» 14, 2025, <<https://journals.openedition.org/asf/9855>> (ultimo accesso 18 marzo 2026).
- PEDULLÀ G., *On Niccolò Machiavelli*, New York 2023.
- PICONE M., *Struttura della "Mandragola"*, «Rassegna europea di letteratura italiana» 19, 2002, 103-16.
- RAIMONDI E., *Politica e commedia: dal Beroaldo al Machiavelli*, Bologna 1972, 235-52.
- STOPPELLI P., *La Mandragola: storia e filologia*, Roma 2005.
- STOPPELLI P. (ed.), *N. Machiavelli. Mandragola*, Milano 2006.
- STOPPELLI P. (ed.), *N. Machiavelli. Teatro*, vol. I, Roma 2017.
- SUMBERG T.A., *La Mandragola: An Interpretation*, «The Journal of Politics» 23/2, 1961, 320-40.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di aprile 2026