

*Roberto Alonge*

Marzia Pieri è una dei maggiori storici del teatro dell'Università italiana, specialista emerita di Goldoni, cui ha dedicato la sua attenzione di filologa scaltrita, approntandone edizioni critiche importanti, ma soprattutto – oserei dire, ricorrendo per una volta a un'immagine retorica – massima studiosa vivente del Cinquecento. Ha avuto la fortuna di crescere alla bottega di Lanfranco Caretti, uno degli ultimi grandi maestri dell'Italianistica, della generazione dei Sapegno, dei Getto, dei Binni, dei Raimondi. Fu Caretti a indirizzare al Cinquecento Marzia Pieri, imponendole il *pènsò* di una tesi di laurea sugli *Ecatommiti* di Giraldo Cinzio. I Maestri *d'antan* avevano di queste crudeltà astute. Se l'allievo aveva l'aria ambiziosa, l'aspettativa di percorrere la carriera universitaria, lo mettevano subito alla prova: se la tesi falliva, era ambizione senza fondamento, pura velleità... A me toccarono i Rozzi di Siena, e soffrii molto, avendo chiesto una tesi su Pirandello, ma davanti agli *Ecatommiti*, forse, mi sarei suicidato... Comunque Caretti trasmise alla Pieri i preziosi ferri del mestiere filologico e al Cinquecento lei rimase fedele nei secoli, come i carabinieri, sebbene con qualche sconfinamento nella civiltà dei Lumi.

Il libro di cui voglio qui render conto (Marzia Pieri, *L'esperienza del teatro. Tessere cinquecentesche*, Mimesis, Milano-Udine 2023, pp. 280) costituisce appunto una sorta di "sintesi" – come lei stessa scrive (p. 7) – delle sue ricerche durate una vita intera. La strumentazione metodologica è già inscritta preliminarmente nel titolo del volume, il teatro come *esperienza*, cioè realtà complessa che emerge a fatica, lentamente, nei primi decenni del Cinquecento, in mezzo alla vita vissuta degli umani, ma avendo «a che fare» – scrive suggestivamente l'autrice – «con il costume e il gusto, la sensibilità e la fantasia, la noia e il divertimento» (p. 11). Non per nulla ritorna qualche volta, nello scorrere delle pagine, con sostantivi e aggettivi variati, l'immagine che collega l'occorrenza teatrale con gli «appuntamenti che offrono cibo, sesso e divertimento» (p. 119). I manuali più correvi raccontano solitamente che tra fine Quattro e inizio Cinquecento sono le corti principesche del Nord e Centro Italia a imporre la nuova tipologia del teatro classico, dapprima con i volgarizzamenti di Plauto e Terenzio, e poi con la diffusione delle commedie

composte da Ariosto Bibbiena Machiavelli e altri, punto di incontro, da un lato, dei moduli dei commediografi latini, e, dall'altro lato, della tradizione della novellistica boccacciana, percepita e utilizzata come uno straordinario serbatoio di vicende drammaturgiche. Un'esposizione riduttiva, questa, che nasconde una fenomenologia assai più articolata: il teatro è solo una tessera, e nemmeno la più importante, di una totalità festiva – organizzata indubbiamente dalla corte signorile – che prevede banchetti, danze, musiche, giostre, tornei, ecc. E che comunque non tiene conto di un contesto più ampio, in cui si esprime la cosiddetta *civiltà della conversazione*, che ritroviamo nelle manifestazioni della festività privata (nel cui seno – osserva la Pieri – «si pratica da sempre un implicito teatro da camera, su cui i documenti sono più rari e in cui la vita, la recita della vita e il suo racconto si intrecciano strettamente», p. 14), e altresì nella pratica associativa di congreghe e accademie, sul cui funzionamento siamo invece informati dai loro regolamenti e statuti. Come dire che gli spettatori di teatro si mettono in gioco prima di tutto nella loro dimensione esistenziale, materiale, nel contatto dei corpi e nella pena della loro fisicità. Le cronache degli stessi spettacoli di corte (che la Pieri ci riporta) raccontano il rischio di furti e il disagio e la fatica della fruizione teatrale: l'affollamento eccessivo (di cui approfittano appunto i borsaioli), la difficoltà del servizio d'ordine che deve far entrare solo gli invitati di riguardo, e non già «ogni poltrone», «ogni meccanico et vile plebeio», fermo restando che – anche per chi ha un posto a sedere – permane complicato muoversi, e le spettatrici, impossibilitate a raggiungere gli orinali, sono costrette a mingere là dove sono, immobilizzate sui gradoni, sicché rimane «una tal puza de tampho et de pisso del tanto pissare che haveno fatto quelle donne» che è d'obbligo spargere abbondanza di profumi nella sala... (pp. 90-96).

Il fine della ricerca della Pieri è propriamente di fare il punto dello stato dell'arte – procedendo per capitoli-campioni –, sì da disegnare via via una geografia congruente della penisola, da Siena a Firenze, da Ferrara a Venezia, da Roma al Sud eternamente attardato. Ne vien fuori una galassia variopinta, fatta di spazi molteplici, di differenti contesti economici e produttivi, dove la cosiddetta *commedia erudita* di matrice latina si fa avanti in mezzo alle molte pratiche della tradizione (lettura ad alta voce, narrazione, canto, monologhi, contrasti rusticali o di altro genere, egloghe, farse, danze con o senza apparati e costumi, mascherate, numeri di acrobazia, giuochi di intrattenimento, per esempio durante le celebri *veglie senesi*, ecc. ). Complessivamente un lavoro di scavo documentaristico pregevole, nuovo e irrinunciabile, sebbene insidiato continuamente dall'alea di una concessione al gusto *positivista* – oggi però dovremmo impiegare un aggettivo differente, *performativo* –, che però per fortuna non prevale, per la buona ragione che Marzia Pieri ha alle spalle – abbiamo detto – la scuola solida dei Maestri italiani nati nei primi decenni del Novecento, bene o male egemonizzato dall'estetica di Benedetto Croce. Se decide di pubblicare la piccola *opera omnia* dello Strascino di Siena, impareggiabile uomo di scena, ricercatissimo da tutti i potenti del primo Cinquecento, la Pieri resta consapevole che è «un bravo recitante, ma

un mediocre scrittore»<sup>1</sup>. Non per nulla a un certo punto salta fuori dal libro in esame un'immagine che alle anime dannate dei *performativi* suonerà strana, quella di «un ideale pantheon di eccellenze», di un «manipolo di “capolavori”» dove ritroviamo (citare in buon ordine cronologico) «la *Calandra*, la *Mandragola*, la prima *Cortigiana*, l'*Anconitana*, la *Moschetta*, *Gl'ingannati* o la *Veniexiana*, che declinano il comico e il realismo in modi assai diversi fra loro» (p. 82). Si può dissentire su qualche nome (sfilare dalla lista un titolo o due, aggiungerne due o forse tre) ma poco importa. L'indicazione strategica è ciò che conta. Occorre mantenere un disciplinato sistema di valori, un collegamento ordinato e organico fra la mole quantitativamente imponente delle occasioni letterarie e para/letterarie intorno a cui si coagulano i vari strati di classi sociali, da un lato, e, dall'altro lato, le espressioni alte della produzione fantastica, per evitare che nella notte nera tutti i gatti appaiano neri, nonché, preliminarmente, che la pulsione socializzante finisca per soffocare l'istanza culturale.

In verità, a voler essere noiosetto, come sempre sono e fui, si può cogliere, almeno ogni tanto, un sospiro che ricade «sullo spettatore, coprotagonista spesso dimenticato», quale «membro attivo di sodalizi festivi municipali o cortigiani», magari anche «recitante amatoriale di accademia, di convento o di collegio» (p. 11). S'indovina qualche intermittenza del cuore catto-comunista della studiosa, il sogno *politicamente corretto* di una socialità indivisa di uguali, in cui siano azzerati i ruoli gerarchici. Per esempio quando la Pieri osserva che «il teatro istituzionale, con il suo obbligato *decorum*, ha soppiantato la libera socialità festiva *fra pari*» (pp. 117-118), dove il primo corsivo, ovviamente doveroso secondo le buone regole di scrittura, è della autrice, e il secondo, allusivo e un pocolino provocatorio, appartiene invece allo scrivente. O quando sembra sfuggire questo soffocato lamento: «l'attore si separa dallo spettatore e la recita drammatica sovrasta il convito, la conversazione e i trattenimenti della tradizione» (p.143). Sono però cedimenti brevi, tentazioni che la Pieri controlla perfettamente, tenendo la barra diritta – appunto – sul suo «ideale pantheon di eccellenze».

Che è poi quanto ci basta. Accettando, per il resto, che le vette espressive risultino differenziate, cioè – come avrebbe detto Angelino Alfano – *diversamente eccellenti*. La *Mandragola* e *Gl'ingannati* forniscono due esempi di una perfetta struttura teatrale, capace di intrecciare una forma di tradizione illustre con un originale e graffiante rispecchiamento del reale, psicologico e sociale, ma la *Veniexiana* è meravigliosa, e *chi se ne importa* se ha una «struttura atipica» (per usare la definizione dell'amico Piermario Vescovo), se non sappiamo quale contesto culturale ci sia a monte, se non riusciamo a spiegarci perché mai, a metà degli anni Trenta, cioè in un tempo ormai abbastanza inoltrato, l'Anonimo Veneziano non abbia ancora imparato l'unità di tempo e di luogo, benché la *Mandragola* sia stata

1. M. Pieri, *Lo Strascino da Siena e la sua opera poetica e teatrale*, ETS, Pisa 2010, p. 42: a suo tempo debitamente recensito: cfr. R. Alonge, *Lo Strascino (quasi) perfetto di Marzia Pieri*, in [www.turin-damsreview.unito.it](http://www.turin-damsreview.unito.it), 10 ottobre 2010 (sito attualmente inaccessibile per motivi tecnici).

presentata da più di dieci anni sulle scene informali della Serenissima? Conta che la libertà spazio-temporale della commedia – qualunque ne sia la genesi, attardato gusto medievaleggiante o miracoloso lucido rifiuto delle convenzioni classicistiche contemporanee – consenta un approfondimento psicologico dei personaggi che non ha l'eguale nell'intera produzione rinascimentale. Spiace che i filologi si perdano talvolta dietro dei miraggi. Giorgio Padoan ci fornì nel 1974 una mirabile edizione della *Veniexiana*, senza pubblicare quelle che definiva «brevi liriche in volgare, a corredo della commedia (come spesso si usava nelle stampe cinquecentesche)»<sup>2</sup>. Al momento di ripubblicarla, vent'anni dopo, l'illustre studioso aveva però cambiato idea, rimproverando i precedenti editori (ma implicitamente anche sé stesso editore del 1974...) di non essersi resi conto che le sette ex «brevi liriche» avevano la funzione di «intermezzi cantati»<sup>3</sup>, che editò pertanto, facendosi (ingrato) carico di una «ipotesi ricostruttiva», al fine di individuare i punti di inserimento nel testo, dal momento che in una commedia in cinque atti gli intermezzi sono ovviamente quattro, mentre qui il filologo ha invece da sistemare ben sette brani... In realtà Padoan non si cura di inserire nemmeno una delle sette liriche in nessuno dei quattro intermezzi fra i cinque atti (ne colloca due all'interno rispettivamente del primo, terzo, quarto atto, e uno all'interno del quinto atto), ma poco importa. Non entro nel merito della questione, e tanto meno della proposta alternativa di distribuzione fornita da Vescovo...<sup>4</sup>: tra moglie e marito non mettere il dito, e così pure fra due filologi, soprattutto se non sei un filologo, e se, nella fattispecie, Padoan è il maestro di Vescovo... Mi permetto tuttavia di affermare candidamente che, sino a prova contraria, le sette brevi liriche non aggiungono assolutamente nulla alla eccezionale bellezza del testo. Ho sempre ritenuto che siamo noi ad aver bisogno dell'arte e non viceversa. I capolavori ci consolano, comunque siano stati costruiti, e nemmeno soffriamo se ne ignoriamo l'autore, come è il caso della *Veniexiana*. Abbiamo la libertà di selezionare quelli che, a posteriori, giudichiamo dei capolavori, e pazienza se le nostre valutazioni non sarebbero state condivise da spettatori e lettori del Cinquecento. E se è vero – come pensa Marzia Pieri – che Beolco arriva alla commedia letteraria, vale a dire alla *Anconitana* e alla *Moschetta*, dopo aver visto la *Mandragola*, mi sento in diritto di pensare che *Parlamento* e *Bilora* siano di gran lunga superiori alle due commedie citate, e ancora pazienza se non riesco parimenti a capire da dove venga a Beolco la suggestione della forma assai poco spettacolare del *dialogo*. Personalmente sarei meno generoso di lei con l'*Anconitana*, perorando piuttosto la causa dell'inserimento nel pantheon proprio di *Parlamento* e *Bilora*. È chiaro che la Pieri non li mette in gioco perché sono *dialoghi*, e lei insegue la tipologia

2. G. Padoan, *Nota al testo*, in *La Veniexiana*. Commedia di anonimo veneziano del Cinquecento, testo critico, tradotto ed annotato, a cura di G. Padoan, Editrice Antenore, Padova 1974, p. 41.

3. G. Padoan, *Nota al testo*, in *La Veniexiana*, a cura di G. Padoan, con versione italiana a fronte, Marsilio, Venezia 1994, p. 22.

4. P. Vescovo, *Diciotto (quasi venti) anni dopo: aggiornamenti*, postfazione alla ristampa del 2012 dell'edizione di cui alla nota precedente, cit., pp. 157-165.

della *commedia*, ma io sono laico, e prendo il mio bene dove lo trovo, che sia la forma-commedia di matrice latineggiante, reimpastata con lo spirito di Boccaccio, oppure la forma-dialogo di Beolco oppure ancora la «struttura atipica» della *Veniexiana*.

In ogni caso il mio pantheon personale non è troppo dissimile da quello della Pieri, e non è né casuale né gratuito. Un filo unitario percorre i *masterpieces* del teatro rinascimentale, nonostante le cinquanta sfumature di rosso che li differenziano, e mi pare che Marzia Pieri concordi nell'individuare il marchio di qualità nel *realismo*, nella capacità di mettere allo scoperto – in modo forse talvolta involontario ma comunque intenso e spregiudicato – la condizione sociale dei diseredati della storia, come testimonia l'attenzione al devastato cosmo contadino di Angelo Beolco, o i fantasmi dell'eros e del denaro che ossessionano il desiderio di aristocratici e ricchi borghesi. Permangono preziose, in tal senso, talune annotazioni di Marzia Pieri che aiutano a ricollocare *Gl'ingannati* nel loro contesto storico-sociale, sotto l'ombra nera del Sacco di Roma, così rimodulando la figura della protagonista quale vittima – per di più da adolescente di soli tredici anni – dello stupro di gruppo da parte dei soldati spagnoli (sottotesto *sfuggito* agli illustri rappresentanti maschili dell'italianistica, a vario titolo editori del testo, da Borlenghi a Borsellino a Cerreta, per limitarci a qualche nome, i quali tutti manco sembrano essersi accorti del *viol*, forse avevano la testa girata da un'altra parte...). E non meno felice la messa a fuoco del rapporto laido, di sfruttamento sessuale, dei due vecchi mercanti con le rispettive serve di casa<sup>5</sup>.

Proprio quest'ultima considerazione mi spinge però a dissentire garbatamente dal giudizio un po' troppo liquidatorio della Pieri nei confronti di Ariosto. Sì, è vero, il suo «classicismo antiquario»<sup>6</sup> è noiosissimo, insopportabile, ma c'è sempre l'eccezione che conferma la regola. Le sue prime commedie sono agli albori del secolo, fra il 1508 e il 1509, ma all'altezza del 1528 il clima è cambiato, e si sente bene che sono ormai dieci anni che la *Mandragola* è rappresentata in tutta Italia (a Firenze, a Roma, a Venezia, a Faenza). D'altra parte, anche alla corte di Ferrara sono arrivati spiriti differenti. A partire dal carnevale del 1528 sembrano accertate delle esibizioni teatrali del Beolco. Ariosto, da grande organizzatore teatrale di corte, si preoccupa di aiutare Beolco nelle sue *performances* ferraresi e non può fare a meno di respirare la nuova aria che circola, facendo tesoro di ciò che vede e di ciò che legge, di Beolco e di Machiavelli. Certo, la sua *Lena* composta nel 1528 (con due ultime scene importantissime aggiunte in occasione del nuovo allestimento del 1529) è tutta altra cosa dalle sue prime commedie latineggianti. C'è ancora, indubbiamente, l'impaccio dell'intreccio plautino, la trama scontata del servo che imperversa per

5. Mi riferisco propriamente all'edizione della commedia curata dalla studiosa (Accademia degli Intronati, *Gl'ingannati*, a cura di M. Pieri, Titivillus, Pisa 2009, rispettivamente note 74, 80 e 55, 59, 288, 471, 472) per la quale rinvio alla mia recensione: R. Alonge, *Una studiosa di valore, Marzia Pieri*, in [www.turindamsreview.unito.it](http://www.turindamsreview.unito.it), 11 novembre 2009.

6. La definizione in un saggio di M. Pieri, *Fra vita e scena. Appunti sulla commedia senese cinquecentesca*, in «Il castello di Elsinore», 68, 2013, p. 18.

aiutare il giovane padrone, ma abbiamo anche il duro spaccato di una scena di città contemporanea, con una fredda e implacabile *tranche de vie* relativa alla abiezione sociale di due emarginati della Ferrara del tempo: un marito inconcludente, Pacifico, che vive di espedienti, spingendo la moglie a una sorta di prostituzione dissimulata, e una moglie, Lena, che si offre come amante al vecchio padrone di casa, Fazio, in cambio della gratuità dell'affitto. Ariosto costruisce un ritratto credibile e realistico di un borghese di mezza età (se non proprio di vecchio), che ha un'autentica passione sessuale per la più giovane Lena, ma che non viene meno per questo al proprio senso del risparmio, ai propri valori dell'economia. Lena ha un soprassalto di dignità – di fronte alla brutalità di un ricco che la sfrutta sessualmente, cercando di pagare il meno possibile i favori sessuali di cui gode – e si illude di *rompere*, progetta di abbandonare la casa-trappola che la tiene prigioniera, di andare alla ventura, di andare casomai a cercarsi casa in uno dei quartieri malfamati di Ferrara (il Paradiso o il Gambaro), diventando davvero una prostituta-professionista. Ma all'ultimo le viene meno la solidarietà del marito, che è cinicamente schierato dalla parte del padrone, e che è dunque per il mantenimento dello *status quo*. La penultima scena si apre su un asprissimo scambio dialogico fra marito e moglie che non posso non citare:

146

PACIFICO Or vedi, Lena, a quel che le tristizie  
e le puttannerie tue ti conducono!

LENA Chi m'ha fatto puttana?

PACIFICO Così chiedere  
potresti a quei che tuttodi s'impiccano  
chi li fa ladri. Imputane la propria  
tua volontà.

LENA Anzi la tua insaziabile  
golaccia, che ridotti ci ha in miseria;  
che, se non fossi stata io che, per pascerti,  
mi son di cento gaglioffi fatta asina,  
saresti morto di fame. Or pel merito  
del bene ch'io t'ho fatto, mi rimproveri,  
poltron, ch'io sia puttana?

PACIFICO Ti rimprovero,  
che lo dovresti far con più modestia.

LENA Ah, beccaccio, tu parli di modestia?  
S'io avessi a tutti quelli che propostomi  
ogn'ora hai tu voluto dar ricapito,  
io non so meretrice in mezzo il Gambaro,  
che fusse a questo di di me più pubblica.  
Né questo uscio dinanzi per riceverli  
tutti bastar pareati, e consigliavimi  
che quel di dietro anco ponessi in opera.

È un crudo e spietato *flashback* che svela e scolpisce a tutto tondo un quadro di miseria e di degrado: una moglie che si prostituisce per mantenere un marito pol-

trone, che si imbestialisce facendosi «asina», animale da monta, di cento mascalzoni; e un marito che le propone una lista sempre più lunga di clienti, e la istiga a porre in opera anche *l'uscio di dietro*, che la sollecita anche al commercio anale. Pacifico è un tristo figuro, tanto più odioso nella misura in cui unisce alla sua disgustosa ruffianeria anche una vena di squallido servilismo verso i potenti, fossero pure i potenti che contribuiscono a cornificarlo, come nel caso di Fazio, da lui etichettato fra «gli uomini da ben». E il sordido Fazio mi pare anticipare proprio i due vecchi de *Gl'ingannati*, ottimamente illuminati dalla Pieri nel loro osceno sfruttamento sessuale delle proprie domestiche<sup>7</sup>.

Ecco, a pensarci, direi proprio che la struttura profonda che innerva tutti i capolavori dei primi decenni del Cinquecento è quella di una *commedia* che vira verso il *dramma*, perché mette in scena la forza devastante di un desiderio che fatica a essere soddisfatto, forse con la sola parziale eccezione della *Calandra*, per la quale giustamente la Pieri parla piuttosto di un «sostrato» che «affonda in questa civiltà al tramonto della buffoneria» (p. 172).

7. Cfr. R. Alonge, *Scene di vita dalla "Lena" ariostesca*, in AA.VV., *Hommage à Jacqueline Brunet*, textes réunis par M. Diaz-Rozzotto, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Besançon 1997, vol. II, pp. 509-517, poi in forma sintetica, in R. Alonge, *La riscoperta rinascimentale del teatro*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, vol. I, pp. 68-78. *L'incipit* del contrasto fra marito e moglie («Or vedi, Lena, a quel che le tristizie / e le puttanie tue ti conducono! // Chi m'ha fatto puttana?») modella chiaramente la replica di Clemenzia a Virginio ne *Gl'ingannati*, III, 3: «S'io son stata una trista, m'hai fatta tu».