

Apuleio, l'adulterio e la *Milesia* di Donato Giannotti¹

Paola COSENTINO

Università di Torino

Orcid: 0000-0002-8337-4504

Abstract: Partendo dalla commedia fiorentina di inizio Cinquecento, il saggio prende in esame la *Milesia* di Giannotti collocandola a fianco degli analoghi esperimenti teatrali in versi realizzati da Jacopo Nardi e da Lorenzo Strozzi. Insieme ai testi comici antichi, l'opera sembra guardare alle novelle contenute nel IX libro delle *Metamorfosi* di Apuleio legate al tema dell'adulterio, tenendo altresì conto delle riscritture fornite da Boccaccio nel *Decameron* (V, 10 e VII, 2) e dal Mantovano nel *Formicone*.

Keywords: Firenze, commedia cinquecentesca, Giannotti, Apuleio, adulterio

I. All'interno di un quadro assai composito, e già più volte indagato², quale è quello della commedia fiorentina di inizio Cinquecento, acquista un ruolo di spicco Donato Giannotti, soprattutto conosciuto quale autore del ponderoso trattato in quattro libri dedicato alla repubblica di Firenze³. Naturalmente il primo nome cui fare riferimento è quello di Niccolò Machiavelli commediografo: il contesto da cui nascono la *Mandragola*, prima, e la *Clizia*, dopo, acquista importanza proprio in virtù degli esperimenti teatrali di uno scrittore attento ad indagare i fenomeni della vita politica fiorentina ed italiana. Attorno al Segretario fiorentino si muovono numerose figure che ne condividono gli intenti e la formazione legata a una tradizione capace di rinviare, almeno sul fronte drammaturgico, alle riflessioni del Poliziano sulla commedia antica come alle conversazioni oricellarie nate a ridosso della riscoperta dei classici. Da un lato, Machiavelli si esercita sull'*Andria* di Terenzio, dall'altro Jacopo Nardi, Lorenzo Strozzi⁴ e, appunto,

1 Leggo la *Milesia* in Giannotti 1850: 291-369. Il curatore ricava la commedia dal ms Magliabechiano VII 62, dichiarandola autografa (come ha poi ribadito anche Albonico 2013: 217-34): tuttavia, in tempi recenti, sia A. Decaria (Decaria 2016: 136), sia D. Conti (Conti 2019: 104), hanno attribuito ad altra mano la stesura del testo (mano che è probabilmente quella di Biagio Bonaccorsi). Esiste un altro manoscritto che tramanda la commedia, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze e segnato Ms. II, II, 50, cc. 78-136: si tratta però di un codice risalente al XVIII secolo, appartenuto ad Antonmaria Biscioni.

2 Si vedano, ad esempio, Bausi (2005b) e Figorilli (2005) (poi ripreso e aggiornato in Figorilli 2006: 112-136).

3 A questo andrà aggiunto il volume dedicato alla *Repubblica de' Veneziani*, pubblicato a Roma, presso Blado, nel 1540.

4 Di recente, Paquale Stoppelli ha attribuito alla penna di Machiavelli la stesura della *Commedia in versi*, tradizionalmente assegnata a Lorenzo Strozzi, autore di *La Pisana* e *La Violante*, che, come si legge proprio in una lettera del Giannotti allo Strozzi (datata 18 febbraio 1535:



Donato Giannotti tentano la strada del teatro in versi: quest'ultimo scrive in terzine la *Milesia*, collocabile a fianco dell'*Amicitia* e de *I due felici rivali*, come anche della *Commedia in versi*⁵. Siamo, all'incirca, nel secondo decennio del XVI secolo, quando viene concepita la prima delle commedie di Machiavelli che, secondo Bausi, molto ha in comune con questi testi, soprattutto sul fronte degli evidenti rimandi politici⁶. Si vuol dire, insomma, che non è affatto casuale la scelta di un intreccio in cui a un vecchio borioso e pieno di sé si contrappone un giovane baldanzoso, destinato a trionfare: se le trame si rifanno esplicitamente al recupero erudito di Plauto e Terenzio, sono tuttavia facilmente riconoscibili sullo sfondo precisi rinvii all'ottusità dell'oligarchia fiorentina, come all'auspicata necessità di un nuovo principe (Medici). Nella *Milesia*, ad esempio, il vecchio Cratilo sarà spinto dall'amico Nicerato a concedere la giovane moglie all'astuto Gilippo, come accade, se pure attraverso una soluzione decisamente più ardita, nella *Mandragola* machiavelliana, ove sarà addirittura celebrato un blasfemo "matrimonio" finale⁷. Non voglio però, in questa sede, affrontare il complesso rapporto esistente fra le commedie prodotte all'interno di una realtà ove si confrontano appassionati cultori dell'antico e protagonisti di primo piano della vita politica della città: mi interessa, invece, focalizzare l'attenzione su un testo il cui

qui si parla tuttavia solo di «commedie»), erano state inviate in lettura al primo, il quale aveva, a sua volta, mandato a Lorenzo il suo *Vecchio amoroso* affinché la riducesse «in versi» (cito da Giannotti 1974: 39-40). Da questi scambi si comprende la natura dei rapporti esistenti fra Giannotti e Strozzi e, naturalmente, anche fra quest'ultimo e Machiavelli: di conseguenza, Stoppelli ipotizza che il Segretario fiorentino abbia redatto un primitivo testo comico – i cui punti di contatto con la *Mandragola* sono peraltro numerosi – e che, in un secondo momento, Lorenzo ne abbia allestita una copia, modificando il testo poi confluito nell'autografo denominato B (Ashburnham 579). Per una ricostruzione accurata della vicenda, si veda comunque l'introduzione a *Commedia in versi* 2018: XVI-XXXVII. Completamente diversa l'analisi di Decaria (2016): qui l'autore esamina la tradizione mettendo a confronto A (ovvero il ms Banco Rari 29 trascritto dal Machiavelli), C (ms Ashburnham 578), che presenta una serie di interventi riconducibili alla mano del Segretario, e B, ribadendo infine la paternità strozziana della commedia.

5 Ma si potrà pure aggiungere la commedia di Eufrosino Bonini intitolata *Iustitia*: di questa, probabilmente rappresentata insieme ai *Due felici rivali* del Nardi nel 1513, riferisce l'introduzione di Stefani in *Tre commedie fiorentine* 1986. La curatrice insiste sulle caratteristiche specifiche di una produzione in versi strettamente legata all'ambiente fiorentino, anche in virtù della scelta dei modelli (le due commedie del Nardi risultano essere, infatti, la rielaborazione di alcune novelle del *Decameron*, ovvero la X, 8, per l'*Amicitia*, e la V, 5, per i *Due felici rivali*).

6 Nella sua indagine sul teatro comico fiorentino, lo studioso sottolinea infatti le analogie esistenti non solo fra la *Milesia* e la *Mandragola*, ma anche fra queste e la *Commedia in versi*: «le tre commedie, pressoché contemporanee», afferma Bausi, potrebbero farsi «portatrici del medesimo significato allegorico» (cfr. Bausi 2005b: 14, ma anche Bausi 2005a: 288-90).

7 Sulla scena finale della *Mandragola*, si vedano Perocco (1973) e Danelon (2004: 39-67). Riprende il tema delle "nozze" finali fra Callimaco e Lucrezia, che appunto conferma la presenza «sotterranea» del motivo dell'annunciazione all'interno della commedia, Boggione (2016: 49).

titolo sembra rimandare non solo alla tradizione comica classica, ma anche alla cosiddetta *fabula milesia*, esplicitamente ripresa nelle novelle che, nelle sue *Metamorfosi*, Apuleio dedica all'adulterio (perché di questo, del resto, si tratta). Tenendo presente il profilo di scrittore comico del Giannotti, che approderà, anni dopo, a un testo in prosa, ovvero al più noto *Vecchio Amoroso*⁸, esemplato sul *Mercator* di Plauto, trovo utile indagare sulla forse precedente *Milesia*, che potrebbe costituire una tappa significativa della fortuna apuleiana nel primo Rinascimento fiorentino.

2. Nell'*Asino d'oro* un libro, il IX, risulta interamente dedicato al tema dell'infedeltà femminile, grazie a quattro novelle in esso contenute e destinate a una notevole fortuna volgare. Il motivo riappare più volte all'interno del romanzo e tuttavia sembra costituire, qui, il punto di partenza per un «ciclo unitario»⁹ che sarà bene ripercorrere rapidamente anche per individuare uno specifico modello comico, fondato su tre personaggi – il marito (nella variante dello sciocco, oppure del burbero), la moglie (giovane, insoddisfatta e talvolta dissoluta), l'amante (innamorato, a volte passivo, a volte più intraprendente). Tale modello si lega poi strettamente alla beffa, in genere perpetrata ai danni del primo e a tutto vantaggio della terza figura evocata. Apparentemente connesse al gusto dell'intrattenimento narrativo e quindi al recupero della leggerezza costitutiva della *milesia*, le novelle del IX libro sono funzionali alla rappresentazione di un mondo «infernale» dal quale il protagonista della storia principale (Lucio) prenderà progressivamente le distanze, avviato a quel cammino di purificazione e di asceti iniziato con la trasformazione bestiale: ciononostante, proprio quelle storie, così vicine alla rappresentazione della vita quotidiana attraverso la miseria dei beffati, ma anche attraverso la furbizia e l'ingegno degli artefici della burla, godranno di una diffusione capillare e proficua nell'ambito della letteratura volgare, da Boccaccio fino alla commedia primo-cinquecentesca¹⁰.

Il racconto di Lucio-asino si apre a seguito di una serie di peripezie vissute nel timore della macellazione, peripezie che lo conducono presso una locanda dove egli sente raccontare la prima delle storie del libro, quella nota come novella del *faber* (*Met.* IX, 4-7). La trama è assai esile e si fonda sull'astuzia della consorte dell'operaio, che, all'improvviso ritorno in casa del marito, nasconde il giovane amante in un *dolium* in procinto di essere venduto. La vicenda è nota soprattutto perché, della novella apuleiana, ha fornito una versione volgare proprio Boccaccio nella VII giornata del *De-*

8 Il *Vecchio amoroso* si legge ancora in Giannotti (1850: 193-290). Sull'opera, compresa nelle *Commedie del Cinquecento* 1962: 1-83, cfr. Radcliff (1974). Ma si vedano ancora le considerazioni di Figorilli (2006: 126-27).

9 Mutuo questa formula dall'introduzione di S. Mattiacci ad Apuleio (1996: 10).

10 Alla fortuna delle *Metamorfosi* nel Rinascimento sono dedicati Carver (2007) e Gaisser (2008). Un contributo recentissimo è quello di Severi (2022).

cameron, dedicata ai raggiri delle donne nei confronti dei loro mariti. Nella seconda novella Filostrato narra dell'astuta Peronella, che, proprio grazie all'espedito della giara, riesce a trarsi d'impaccio da una situazione pericolosa¹¹. Come nel racconto di Apuleio, anche nella rielaborazione boccacciana, realisticamente ambientata a Napoli, la coppia dei protagonisti vive una difficile situazione economica che sarà, in questo frangente, risolta dalla buona vendita del «doglio» a Giannello, giovane e focoso amante – il madaurense parla di un «adulter bellissimus» (Apuleio 1996: 62) – che appartiene a una delle famiglie più importanti della città¹². Tuttavia, a fronte del breve e divertito resoconto di Lucio, soprattutto volto a sottolineare il gustoso intreccio della «lepidam de adulterio [...] fabulam» (Apuleio 1996: 58), l'autore del *Decameron* recupera l'antico *plot* per enfatizzare il ruolo della «bella e vaga giovinetta chiamata Peronella» (Boccaccio 2013: 1084)¹³ che, grazie a un'intuizione rapidissima, non solo mette in salvo sé stessa, ma beffa abilmente il marito, arrivando pure a soddisfare le voglie dell'amante. Un esito felice, dunque, che prelude, nel libro delle *Metamorfosi*, a un nuovo racconto, quello del mugnaio (*Met.* 14-31), divenuto, dopo una serie di rocambolesche avventure, il nuovo padrone di Lucio-asino. Quest'ultimo, data la sua paradossale e “privilegiata” condizione, può ascoltare e quindi narrare una novella, concernente l'uomo che lo ha comprato e che, complice un destino non benevolo, si ritrova sposato a una donna assai depravata. Votata a tutte le nefandezze, dall'uso smodato del vino fino alla prostituzione, questa *mulier* è affiancata da una vecchia mezzana, capace di coprire le sue malefatte e di procurarle gli amanti che desidera. Proprio a lei, in questo che è il primo dei due inserti narrativi della storia del mugnaio, è affidato un nuovo racconto, ancora una volta fondato su una storia di adulterio: quella di Filiesiterio (*Met.* 17-21). Il triangolo amoroso qui descritto è, al solito, costituito

11 Sul rapporto fra questa novella e il racconto apuleiano si veda Bajoni 1994. L'autrice non solo sottolinea il carattere milesio della *fabula* latina, ma evidenzia come, nel Boccaccio, sia «l'audace spirito di iniziativa a dare maggiore risalto alla beffa: l'inganno non si evolve in una burla da farsa: si ride per un erotismo allusivo potenziato da suggestioni classiche» (p. 225). Più in generale, sul Certaldese imitatore del romanzo di Apuleio cfr. Sanguineti White (1977); mentre sui codici laurenziani attestanti l'attenzione dello scrittore fiorentino nei confronti delle *Metamorfosi* rimando a Fiorilla 1999. Sull'utilizzo sapiente del IX libro dell'*Asino d'oro* da parte del novelliere, che tuttavia rivendica la propria libertà creativa nei confronti del pur amatissimo modello, si leggano poi le osservazioni di Guglielminetti (1991: spec. 21-25).

12 Per una puntuale analisi del testo della novella volgare faccio riferimento alla scheda a cura di G. Alfano in Boccaccio (2013: 1054-1055).

13 La novella di Peronella è stata ripresa, se non plagiata, da G. Sercambi nel suo *Novelliere (De malitia mulieris adultere)* che tuttavia si conclude con una terribile punizione nei confronti dell'adultera Drusiana: su questo finale, teso a ribaltare il giudizio comunque positivo di Boccaccio nei confronti della donna, riflette Garbugino (2015: spec. 249), che fornisce un'utile panoramica sulle riprese cinquecentesche del romanzo di Apuleio, giungendo ad esaminare finanche le novelle latine di Girolamo Morlini.

da un marito geloso – il decurione Barbaro –, da una moglie di rara bellezza (Arete) e da un giovane risoluto, Filesiterio, appunto. Barbaro deve partire, così raccomanda la moglie a uno schiavo fidato, Mirmece, che dovrà sorvegliare la donna, preservandola dal disonore. Ai bagni, tuttavia, Filesiterio si accorge della bellezza di Arete e, deciso ad espugnare quella rocca così ben difesa («[...] ad espugnandam tenacem domus disciplinam», Apuleio 1996: 76), si ingegna a corrompere, insieme, servo e padrona. I quali, di fronte al potere del denaro, cedono su tutta la linea. Di notte, il giovane raggiunge la casa di Arete, ma non potrà approfittare dell'occasione propizia a causa dell'arrivo improvviso di Barbaro: trambusto, fuga dell'amante, apparente ritorno della quiete. Il giorno dopo, però, il ritrovamento dei sandali dimenticati da Filesiterio farà precipitare la situazione poi recuperata *in extremis* da un'astuta trovata¹⁴: accusando Mirmece del furto di quegli stessi sandali, il giovane farà svanire ogni sospetto di tradimento dalla mente del burbero, quanto possessivo marito di Arete. Questa novelletta, perfettamente incastonata nell'altra, costituisce un esempio di inganno ben congegnato, risolto, in questo caso, dalla prontezza di riflessi e di ingegno dell'innamorato protagonista. Ciò che ci interessa, tuttavia, è la fortuna di un intreccio, che sarà esplicitamente recuperato all'interno della commedia cinquecentesca intitolata *Il Formicone*¹⁵, redatta da un quasi sconosciuto studente di nome Publio Mantovano¹⁶ agli esordi del XVI secolo¹⁷.

Messa in scena nel 1503 di fronte alla marchesa di Mantova, la commedia recupera tutti gli ingredienti della novella latina, detta appunto delle “pianelle”: ci sono un marito geloso, una bella signora, un amante intraprendente, finanche un servo che si presta, per denaro, a realizzare l'impresa. Rispetto alla fonte sono introdotti alcuni cambiamenti atti ad orientare, in senso comico, la vicenda¹⁸; il Mantovano, poi, aggiunge una nuova figura che proviene dal mondo plautino e che sarà più volte impiegata all'interno dei testi comici della prima metà del secolo: quella del *parasitus*, la cui maschera è caratterizzata dall'evocazione costante del motivo topico della fame. Conosciamo il ruolo che proprio la figura del parassita avrà nella

14 Il particolare dei sandali abbandonati nella camera dove si è consumato l'adulterio ricorre pure nella commedia mediolatina intitolata *Milo* e redatta da Matteo de Vendôme (lo fa notare Pittaluga 2002: 91-93).

15 Cfr. Mantovano (1980).

16 Nell'argomento si parla infatti di un «Publio Filippo adolescente», che avrebbe composto una commedia, «per essercitazione del suo ingegno», Mantovano (1980: 33).

17 Sulla commedia, per la prima volta pubblicata all'interno della silloge di Minizio Calvo, rimando a Cosentino 2020. Un'analisi più specifica, volta soprattutto a restituire al *Formicone* il posto che gli spetta all'interno della storia cinquecentesca del genere, è contenuta in Mallamaci 2018. Sei le edizioni a stampa della commedia, da quella menzionata del Calvo (1524) all'edizione Bindoni (1537).

18 Alle modifiche rispetto alla fonte è dedicato il saggio di Mallamaci (2019: spec. 79); www.italianisti.it.

Mandragola machiavelliana, dove, attraverso una reinterpretazione geniale del personaggio, Ligurio sarà l'artefice della beffa, pago solo della buona riuscita dell'impresa. Nel *Formicone* Licopino è soprattutto alla ricerca di un protettore capace di garantirgli il cibo di cui necessita, funzionale quindi a una trama che tiene conto dell'archetipo apuleiano e, insieme, degli ingredienti mutuati dalla commedia latina¹⁹. Il lieto fine è garantito, in special modo grazie all'inventiva di un amante che si strugge d'amore come il Filesitero delle *Metamorfosi* (minacciando addirittura di uccidersi: «nam sibi statutam decretamque mortem proximare», Apuleio 1996: 76) e come poi farà, nella celebre parodia petrarchesca dell'innamorato disperato, anche il Callimaco della commedia machiavelliana. Ma, di questo, diremo a suo tempo.

3. La storia del mugnaio narrata da Lucio-asino funge dunque da cornice ad altri due racconti ed è scandita in tre tempi: la presentazione del nuovo padrone, cui segue la novella di Filisiterio, un altro inserto narrativo (ove proprio quest'ultimo sarà convocato dalla vorace signora) e ancora un'interruzione, stavolta a causa del marito rientrato a casa prima del previsto. Costui racconta, infatti, una sua avvilente esperienza in casa dell'amico tintore, il quale, scoperto il tradimento della moglie (*Met.* 23-25), aveva scatenato tutta la sua furia omicida sul rivale e sulla donna, promettendo a entrambi una punizione esemplare. A quel racconto, la «procax et temeraria mulier» (Apuleio 1996: 86) si scaglia contro l'adultera, condannando un comportamento che reputa simile a quello di una prostituta: proprio di fronte a tanta falsità, a tanta protervia, è però Lucio a intervenire, ricorrendo a un espediente per indurre l'amante, stavolta della mugnaia, a rivelarsi. Tuttavia, di fronte alla verità, il marito non reagisce con la rabbia dell'amico e, in modo beffardo, approfitta invece delle grazie del giovane, con la scusa che, nel matrimonio, ogni bene è messo in comune. Il giorno dopo vorrà poi divorziare dall'infedele consorte; la storia avrà però un esito tragico, poiché, per vendetta, la terribile moglie lo farà uccidere da una strega compiacente. Termina così una sequenza narrativa (quest'ultimo è un vero e proprio terzo tempo della novella principale) che, pur essendo cominciata sotto l'egida del racconto piacevole, dimostra, in realtà, quanto vari siano i casi umani e quanto l'adulterio, con il suo portato cupo di inganni e di umiliazioni, possa condurre alla violenza e alla morte.

Alla novella del mugnaio si rifà ancora una volta Boccaccio, che prenderà spunto proprio dalla più infausta storia di adulterio narrata dal protagonista delle *Metamorfosi* per dare alla luce un capolavoro di equilibrio e di penetrazione psicologica. Si tratta della vicenda di Pietro da Vinciolo, posta a conclusione della V giornata e raccontata da Dioneo: ambientata a Peru-

19 Su questa figura soprattutto caratterizzata dalla doppiezza si veda Guastella (2019: 33-54); la fonte del personaggio di Licopino è da individuarsi nel *Penicolo dei Menaechmi* (pp. 36-37).

gia, la novella narra di un omosessuale che ha scelto di sposarsi solo per «diminuire la generale opinione di lui avuta» (Boccaccio 2013: 931), e della moglie di lui, costretta dalle circostanze a ricorrere a un giovane amante, come pure le consiglia di fare una vecchia mezzana per non «perdere il tempo della [...] giovinezza» (*Ibidem*). Per questo, una sera in cui il marito è fuori a cena, decide di far venire presso di lei «un garzone che era de' più belli e de' più piacevoli di Perugia» (Boccaccio 2013: 936): all'improvviso ritorno di Pietro, però, dovrà celare il giovane sotto una cesta di polli. E, come nel racconto del mugnaio, anche qui il marito narrerà alla moglie dell'esperienza vissuta in casa dell'amico Ercolano, del tutto analoga a quella del tintore. Boccaccio rispetta pedissequamente la scansione narrativa del modello: oltre ai personaggi, direttamente esemplati su quelli di Apuleio (la coppia di sposi, la mezzana, il ragazzo, l'amico con moglie fedifraga), le scene si susseguono secondo lo schema previsto nel libro IX. Tuttavia l'esito tragico della novella delle *Metamorfosi* viene ribaltato: alla scoperta del «giovinetto» cui un asino – era appunto Lucio, nella fonte – ha pestato una mano costringendolo a gridare, Pietro reagisce senza il sarcasmo del mugnaio e, dopo aver chiesto spiegazioni alla moglie, si dispone a godere, di lì in poi, di un conveniente *ménage à trois*. A una prospettiva volta a mettere soprattutto in evidenza la complessità insita nelle storie di adulterio, di cui, evidentemente, il narratore latino non nascondeva i pericoli e le degenerazioni, si sostituisce qui la capacità interpretativa dell'autore del *Decameron* il quale affida proprio a Dioneo un racconto che, pur muovendo da premesse tanto drammatiche, si conclude felicemente, facendo ritrovare ai coniugi, grazie a un espediente assai licenzioso, la concordia perduta.

4. La fortuna delle *Metamorfosi* di Apuleio e, più specificatamente, del libro IX, è soprattutto attestata dalla produzione novellistica: non solo nelle due esplicite riprese contenute nel *Decameron* che abbiamo appena esaminato, ma anche nelle raccolte rispettivamente di Franco Sacchetti (*Trecentonovelle*, 207) e di Masuccio Salernitano (*Il Novellino*, III) che rielaborano, introducendo una *variatio* significativa, la novella delle “pianelle”²⁰. Nel corso del xv e del xvi secolo, del resto, appaiono non solo l'*editio princeps* (1469) dell'*Asino d'oro*, ma anche l'edizione commentata da Filippo Beroaldo (1500), poi ripresa in numerose stampe veneziane, fra cui quella di Aldo Manuzio del 1521. Di rilievo, poi, le due edizioni giuntine e quindi fiorentine

20 Il protagonista della novella di Sacchetti è Buccio Malpanno d'Amelia: proprio lui viene convinto a credere che i panni intimi lasciati dall'amante (un religioso) della sua donna appartengano a San Francesco. Analogamente, nel celebre racconto di Masuccio dedicato a Giovanni Pontano, le braghe del frate Niccolò da Narni, innamorato poi soddisfatto di Agata, vengono attribuite a San Grifone. Sul motivo, rinvenibile pure nel *Liber Facietiarum* di Bracciolini (231), si veda Nigro (1983).

del testo, risalenti al 1512 e al 1522²¹. Sul fronte dei volgarizzamenti vanno qui segnalati quello a firma del Boiardo (pubblicato, postumo, nel 1518)²² e la traduzione-rifacimento di Agnolo Firenzuola (risalente al 1524, ma dato alle stampe nel 1550)²³. Accanto ai molteplici recuperi di quella che è la più nota delle *fabulae* del libro, ovvero *Amore e Psiche*, la cui diffusione sarà garantita dal potenziale allegorico insito nella trama, il percorso fin qui tracciato mostra come il tema dell'adulterio non soltanto divenga centrale all'interno di alcune novelle, ma contribuisca pure in maniera cospicua a movimentare l'intreccio della commedia rinascimentale. Capace di combinare insieme, e lo abbiamo visto nel caso del *Formicone*, lo schema narrativo del racconto apuleiano con la tradizione teatrale latina²⁴. La milesia utilizzata come fonte dal Mantovano potrebbe poi aver ispirato l'intreccio della più nota commedia d'inizio secolo che appartiene a quel contesto fiorentino da cui abbiamo preso le mosse: alludo naturalmente alla *Mandragola*, nella quale compaiono, come nella novella di Filesiterio, un giovane e intraprendente innamorato, un marito più anziano (qui intenzionato ad avere figliuoli) e una moglie dal nome parlante la cui virtù (violata) si adatta machiavellianamente alle circostanze²⁵. Ingredienti che, non a caso, troviamo, ancora una volta abil-

21 Si tratta del *L. Apulei de Asino aureo, libelli XI* (Firenze, Filippo Giunta, 1512, con epistola di Mariano Tucci al cardinale Giovanni de' Medici) e del *Metamorphoseon sive de Asino aureo Libri XI [...]* (Firenze, presso gli eredi Giunta, 1522, con dedica di Bernardo Pisano a Filippo Strozzi). Esamina questa tradizione, che parte dalla scoperta del codice contenente le *Metamorfosi* effettuata da Zanobi da Strada fra il 1355 e il 1357 e quindi dall'interesse di Boccaccio nei confronti di quello stesso codice per arrivare alle edizioni quattro-cinquecentesche dell'opera apuleiana, Acocella 2001: 8-11. Sulla fortuna del romanzo (e soprattutto della favola di Amore e Psiche) in ambito sia letterario che figurativo cfr. Scrivano (1993: 81-102).

22 *L'Apulegio volgare* conobbe comunque una notevole diffusione, fra Ferrara e Mantova, fin dal 1479: fondata sulla *princeps* delle *Metamorfosi* edita nel 1469, questo rifacimento può essere considerato il punto di partenza per la rielaborazione della favola di Amore e Psiche di Niccolò da Correggio (il poemetto intitolato *Fabula Psiches et Cupidinis*) e di Galeotto del Carretto (*le Nozze di Psiche e Cupidine*). Su questo si veda ancora Garbugino (2015: 254). All'autore dell'*Innamoramento* e alla traduzione delle *Metamorfosi* è poi dedicato Fumagalli (1988).

23 Sulla versione di A. Firenzuola, che elimina l'XI libro dell'opera (ovvero il finale) per sostituirlo con un passaggio autobiografico in cui è il volgarizzatore stesso a redimersi per opera della donna amata, cfr. Maniscalco (1978).

24 Silvia Mattiacci fa notare che la novella di adulterio recuperata dal Mantovano è l'unica «che Boccaccio aveva traslasciato e che significativamente aveva già conosciuto una prima riscrittura nella stessa area geografico-culturale [del Mantovano]: si tratta del racconto di Doristella nell'*Orlando* del Boiardo (II. 26.20-50)» (Apuleio 1996: 27). Nell'episodio di Doristella e di Osbergo, l'amante Teodoro si diletta al rientro imprevisto del marito, ma dimentica un mantello nella stanza dell'amata. Mantello che sarà per l'appunto richiesto il giorno successivo al servo condannato a morte per non aver fatto sufficiente sorveglianza: l'espedito è lo stesso della novella delle "pianelle". Sull'insero narrativo del poema di Boiardo, Decaria (2019: spec. 78-81).

25 Per le analogie fra la novella apuleiana (poi ripresa dal Mantovano nel suo *Formicone*) e la *Mandragola* tengo presente le acute osservazioni di Bocciolini Palagi (1986: 159-170), che ricostruisce l'interesse, manifestatosi nel corso del XIV e del XV secolo, per Apuleio narrato-

mente mescolati con la trama di alcuni noti testi comici latini, nella *Milesia* di Giannotti, cui forse va restituito un ruolo non secondario all'interno del panorama teatrale fiorentino. E non solo per le implicite allusioni politiche della *pièce*, ma anche per il sapiente recupero di quei modelli narrativi, latini e volgari, che molto agiranno anche all'interno degli esperimenti drammaturgici successivi.

Probabilmente scritta durante la giovinezza dell'autore, la commedia riprende, in primo luogo, la vicenda messa in scena nell'*Eunucus* di Terenzio²⁶: se qui una bella cortigiana, Taide, è contesa dal *miles gloriosus* Trasone e dal più gentile Fedria, nella *Milesia*, la protagonista eponima compare quale sposa di Critone, ma anche quale amante (riamata) di Gilippo; e ancora, se, nel modello, sempre Trasone fa dono a Taide di una schiava chiamata Panfila di cui poi si invaghisce il fratello di Fedria (ovvero Cherea, il finto *eunucus* del titolo), nella rielaborazione di Giannotti fa la sua apparizione una serva di nome Ipolita destinata a convolare a nozze con Perdica, fratello del suddetto Gilippo. La doppia avventura dei due innamorati è quindi esemplata sull'archetipo terenziano, all'interno del quale si innestano pure una serie di rimandi alle commedie plautine²⁷. E tuttavia, proprio nella contrapposizione, tradizionalmente comica, fra mondo dei vecchi – Critone e il suo amico Nicerato – e mondo dei giovani – Gilippo e Perdica –, e quindi nella necessità di far trionfare la potenza dei desideri giovanili a discapito delle vane e inconcludenti pretese dei più adulti, possiamo riconoscere alcuni elementi delle novelle apuleiane di cui si diceva, nel momento in cui uno dei motivi-cardine della commedia è proprio l'adulterio.

Ambientata a Tebe, la *Milesia* vede muoversi sulla scena, in prima istanza, la bella donna evocata dal titolo, moglie insoddisfatta di Critone. Nell'argomento in versi che sintetizza agevolmente, offrendola agli spettatori, la trama della storia (presentandola, secondo il consueto *topos*, come «nuova»), si annuncia infatti l'arrivo di Milesia, che presto «di questo tempio uscirà fora / Non ben contenta del vecchio marito» (Giannotti 1850: 293). Costui è altrettanto infelice, perché, dice ancora l'argomento, è roso dalla gelosia:

re, a fronte di una fama legata, nel Medioevo, soprattutto allo scrittore mago e filosofo. Fra i diversi filoni legati all'imitazione del Madaurese, la studiosa individua quello legato alla figura dell'asino, alla favola di Amore e Psiche, infine a quello delle novelle di adulterio. Nello specifico, soprattutto il personaggio di Filesiterio sembra avere molti punti in comune con il Callimaco machiavelliano: impazienti e astuti, ottengono, grazie a una buona dose di intraprendenza (ben adoperata insieme al denaro), il soddisfacimento dei loro desideri.

26 All' "Eunuco" si rifacevano pure i "Suppositi" di Ariosto (come afferma esplicitamente lo stesso autore nel prologo della commedia). Come vedremo, numerosi saranno i richiami alle prime due commedie del ferrarese.

27 Sulla commedia si veda Picquet (2000) (poi confluito in Picquet 2018). Nella *Milesia*, la studiosa prende in esame tre diverse forme di comico, legato rispettivamente ai motti, ovvero al lessico, alle situazioni e ai caratteri.

per questo «Prese seco partito / Fingiersi cieco» (Giannotti 1850: 294). Dal canto suo Gilippo, vicino di casa e innamorato, ricambiato, da Milesia, ricorre a un astuto espediente: infatti, per «dare al loro amore conclusione / Per famiglio s'acconcia con Critone» (Giannotti 1850: 294). Sull'altro fronte, come si diceva, sarà Perdica ad approfittare delle grazie della misteriosa Ipolita, che, alla fine, si rivelerà essere la figlia perduta di un fratello dello stesso Critone (è ancora l'argomento a raccontare che «la nipote sua morta creduta / Essendo d'Asia in Tebe ritornata / Da Perdica veduta / Di Gilippo fratello, e forte amata», Giannotti 1850: 294). Naturalmente si arriverà a un doppio matrimonio finale, con tanto di rinuncia a Milesia da parte del primo marito²⁸: ma la commedia è anche lo spazio deputato all'esibizione di altri, significativi, personaggi, come la nutrice Lidia, il servo Carino, il parassita Milone e, infine, Mastro Galeno, la cui funzione ricorda quella del sedicente medico, che, nella *Mandragola*, è Callimaco sotto mentite spoglie.

5. Nell'atto I si presenta sulla scena il protagonista del primo dei due intrecci, ovvero Critone che rivela la sua finta cecità, legata alla gelosia nei confronti della moglie Milesia: «Ma questo male in me ritorna e viene / E darammì più doglia e più tormento» (Giannotti 1850: 297). La spiegazione di questa condizione è presto detta: Critone ha sposato «una giovane bella», la quale non può certo «d'un vecchio avere alcun diletto» (Giannotti 1850: 297). A questo monologo iniziale è quindi affidata la spiegazione di quanto accadrà: Milesia non può dirsi soddisfatta del marito (e nonostante abbia finto di accontentarsi di abiti sontuosi e di gioielli: «Dettemi ad intender che ne ben vestire / Nello esser fuor pompose et onorate / Qualche boccon le facessi inghiottire», Giannotti 1850: 297)²⁹ e sarà quindi indotta a cercare altrove. Magari approfittando del bell'innamorato vicino di casa. Balza subito in primo piano il motivo tipico della "malmaritata" che non proviene dalla commedia antica (dove difficilmente le matrone potevano essere rappresentate nelle vesti disinibite delle adultere), ma da una tradizione che, passando per la VII giornata del *Decameron* e sfruttando pure un abusato filone della letteratura popolare, arriva direttamente alla *Mandragola*. Con la quale quest'esordio ha un altro punto in comune: quello della necessità di un figlio, capace di garantire un futuro alla famiglia. Nel prosieguo del discorso, Critone fa infatti allusione al fatto di aver cercato «questa briga e questo impaccio / Per aver qualche erede» (Giannotti 1850: 297), ma, natu-

28 Alla fine della *Commedia in versi* viene attuata un'analogha soluzione (siamo all'inizio del V atto): il vecchio Cremete convince Catillo a rinunciare alla moglie Virginia (per concederla a Cammillo, innamorato di lei) e a convolare a nozze con Panfila, a sua volta precedentemente sposata allo stesso Cammillo.

29 Analogamente, la moglie di Pietro da Vinciolo, «ben vestita e ben calzata» per sua stessa ammissione, confessa che preferirebbe «andar con gli stracci indosso e scalza», se il marito fosse capace di adempiere ai doveri coniugali. Per questo passo si veda Boccaccio (2013: 941).

ralmente, senza conseguire alcun successo. Come, appunto, il vecchio ed assai compiaciuto Nicia della commedia machiavelliana³⁰. Nonostante la presenza dell'Argomento, Critone assume anche il ruolo generalmente assegnato al personaggio che narra l'antefatto poiché, ancora nel monologo, egli racconta di aver avuto un fratello, partito per l'Asia a causa della guerra, e quindi una nipote di cui tuttavia non sa più nulla. Viene avviata in questo modo la seconda storia, che coinvolgerà una fanciulla la quale, secondo il costume della commedia latina, non comparirà mai in scena. A questo esordio segue il confronto con Milone, il parassita per antonomasia che vedremo soprattutto impegnato in esilaranti richieste di ospitalità e di cibo. Appare poi Milesia, insieme alla nutrice Lidia: si dice affetta d'uno strano male, un «duol» molesto, «sotto al bellico» (Giannotti 1850: 300)³¹ che non ha spiegazione. Nella scena successiva Milesia confessa alla nutrice la sua difficile condizione, costretta com'è a sopportare le bizzarrie di un vecchio, che non solo è sospettoso, non solo è assai sgradevole d'aspetto («canuto» e «grinzo», lo definisce), ma è anche incapace di assolvere ai suoi doveri di marito. Leggiamo cosa afferma la donna:

Per me non è mai festa o carnevale
 E se pur n'ha 'd fare esperienza,
 Mi dà doppion per farmi manco male (Giannotti 1850: 302).

Ho volutamente sottolineato in corsivo l'espressione, oscena, impiegata da Milesia per raccontare le sue fallimentari esperienze erotiche con il marito. «Dare di doppioni» / «pagare di doppioni» fa riferimento esplicito alla sfera sessuale: la troviamo qui, ma anche, e con lo stesso significato, nella seconda commedia di Ariosto. Nei *Suppositi*, infatti, a proposito dell'avarizia di Damone, si dice che, per evitare di pagare la dote alla figlia, quest'ultimo sarebbe disposto ad accettare di farla rimanere «in perpetuo vòta», ovvero di farla sposare al vecchio Cleandro desideroso di avere un erede e tuttavia capace solo di metterle «dentro de li suoi doppioni» (Ariosto 2007: 215). E quindi, fuor di metafora, di fornire una prestazione amorosa insufficiente. Quel che più importa, tuttavia, è che questo modo di dire viene ripreso all'interno del machiavelliano *Dialogo o discorso intorno alla nostra lingua*: nella sua disamina dei motti che caratterizzano le commedie, l'autore prende

30 Il desiderio di Nicia di avere figli si collega a quei valori borghesi su cui si fondano *I libri della famiglia* di L. B. Alberti: come sottolinea Velotti (2014: 72), anche qui «l'accento cade sulla continuità del patrimonio, sul proprio interesse, sulla perpetuazione del casato».

31 Dello stesso male soffre la cortigiana Areusa nella *Celestina* del De Rojas: nell'atto VII, dialogando con la ruffiana protagonista della *pièce*, la donna rivela di avere uno strano dolore all'altezza dello stomaco «che sembra non mi voglia dar tregua» (*La Celestina*, 1995: 129). Sulla celebre tragicommedia spagnola tradotta in italiano nel 1506 da Alphonso de Hordognez e destinata a una grande fortuna, si veda Lampugnani (2015).

spunto proprio da questa locuzione, considerata tipicamente fiorentina, per evidenziarne l'uso improprio da parte di Ariosto, che, pur essendo citato a memoria e dunque in maniera errata, ne smorzerebbe la portata negativa in essa implicita. Al di là della polemica sottesa all'impiego di una lingua non «propria»³² all'interno della commedia che quindi si rivelerebbe poco capace di suscitare il riso, questa coincidenza rafforza l'impressione di un lavoro comune: nei primi venti anni del secolo, e proprio a seguito delle prime esperienze comiche – ovvero il *Formicone* del Mantovano, la *Cassaria* e i *Suppositi* di Ariosto, la *Calandra* del Bibbiena – il contesto fiorentino appare il luogo entro il quale l'eredità latina, Plauto e Terenzio da un lato, Apuleio dall'altro, si fonde con la tradizione volgare della novella dando luogo a uno straordinario laboratorio ove, attraverso il comico, si sperimentano intrecci e linguaggi³³.

Ma torniamo al I atto della commedia, ovvero al dialogo fra Milesia e la nutrice Lidia³⁴. Quest'ultima si dichiara disponibile, pur con qualche remora, ad aiutare la padrona, la quale, vivace e intraprendente com'è, non si lascia scappare l'occasione: c'è un giovane vicino, ben disposto verso di lei («Questo Gilippo sopra ogn'altra m'ama», Giannotti 1850: 302) che potrebbe fare al caso suo, consentendole di vendicarsi del marito e di godere dei piaceri dell'amore. Lidia viene quindi inviata presso costui per combinare un incontro, agevolato dalla cecità (falsa) di Critone: nella scena III compare infatti proprio Gilippo, insieme al suo servitore Carino, depositario d'una confessione particolarmente interessante. Il giovane si presenta infatti con le caratteristiche dell'innamorato tradizionale:

Per questa son, Carino, in tanto foco,
 Da ch'io non trovo in lei compassione:
 Né spero di trovar senza lei loco
 A tanto affanno, a tanto gran dolore;
 Perché lei sola adoro, bramo e invoco.
 Per lei mi struggo ed ardo a tutte l'ore: (Giannotti 1850: 305).

Nelle espressioni impiegate da Gilippo per spiegare il suo turbamento è facile riconoscere numerosi rimandi al lessico petrarchesco della passione amorosa: la richiesta, vana, di «compassione», l'incapacità di «trovar loco»,

32 Mutuo l'espressione dal passo relativo alla lingua della commedia contenuto in *Discorso* 2012: 461.

33 Sulla fortuna dell'espressione nella produzione comica dell'epoca, si veda Trovato (1985). Lo studioso aveva fatto riferimento, in prima battuta, proprio alla *Milesia* (per la quale sussistevano e sussistono ancora problemi di datazione), per poi passare in rassegna, oltre ai *Suppositi*, anche testi non specificatamente teatrali (il *Mambriano* del Cieco da Ferrara o il *Capitolo alla Pasquina* di Niccolò Campani). L'impiego della locuzione – che appunto allude alle deludenti prestazioni sessuali dei vecchi – è comunque diffuso nelle commedie del Cecchi, del Grazzini (nella variante del «servire a doppio»), del Della Porta.

34 In maniera analoga, i «Suppositi» si aprono con un confronto fra Polinesta e la sua nutrice.

il «dolore» e l'«affanno», infine il ricorso all'immagine del fuoco che arde costantemente. Viene recuperato qui tutto il bagaglio, ormai decisamente collaudato, della tradizione lirica, sottoposta a una banalizzazione necessaria allo spirito faceto della commedia. Tuttavia questa caratterizzazione di Gilippo richiama pure alla memoria il personaggio di Filesiterio, malato d'amore: si crea dunque una sorta di corto circuito che, da Apuleio, e passando per il *Formicone* del Mantovano e per i primi testi comici di Ariosto (penso all'esibito desiderio di Erofilo nella "Cassaria" come alle considerazioni sull'insaziabilità di amore del finto Dulippo nei "Suppositi"), arriva fino ai lamenti del Callimaco della *Mandragola*, che confessa di non poter dormire, di non poter mangiare e quindi di non godere più di nulla, preso com'è dal pensiero ossessivo di conquistare Lucrezia³⁵. Alle misure estreme cui vorrebbe ricorrere il protagonista della commedia machiavelliana («Meglio è morire che vivere così», Machiavelli 2018: 31)³⁶ corrisponde infatti la preoccupazione di Gilippo, il quale confessa al servitore di voler prendere «qualche partito disperato» (Giannotti 1850: 305): sappiamo tuttavia qual è lo scopo di tanta esibita angoscia sentimentale, che appunto prelude, in tutti i casi enumerati, al concepimento di un'azione ingegnosa e determinata, volta al soddisfacimento del proprio piacere. Nel caso della *Milesia*, poi, i desideri della protagonista come dello smanioso innamorato convergono: alla fine della scena, infatti, sarà proprio Lidia a rivelare a Gilippo le intenzioni della sua padrona, che appunto spera di combinare al più presto un abboccamento. Il primo atto si chiude sul confronto fra Critone, accompagnato dal parassito Milone, e il medico Galeno, cui vengono richiesti consigli in merito alla strana indisposizione di Milesia (Giannotti 1850: 310), consigli che generano vaghe allusioni e doppi sensi decisamente osceni, rafforzando, come dicevamo, i legami con la *Mandragola*, ove è appunto lo stesso Callimaco a procurare, al credulone Nicia, quell'erba miracolosa che dà il nome alla favola.

Nel II atto compaiono gli altri personaggi della commedia: Nicerato e suo figlio minore Perdica, intento a vagheggiare la bella Ipolita, fanciulla nobile di cui tuttavia non si conosce l'origine. Si tratta della seconda vicenda rappresentata, ancora una volta fondata sull'amore-passione di un giovane scapestrato disposto a tutto³⁷. Nella seconda scena, la conversazione fra Carino, Gilippo e la nutrice Lidia consente la definizione del piano per ingannare Critone e penetrare, con il suo stesso benessere, nella casa di Milesia.

35 Cfr. Machiavelli (2018), atto I, scena III.

36 Così continua Callimaco: «Se io potessi dormire la notte, se io potessi mangiare, se io potessi conversare, se io potessi pigliare piacere di cosa veruna, io sarei più paziente ad aspettare il tempo. Ma qui non c'è rimedio» (*ibidem*).

37 E di nuovo si può tornare ad Ariosto, che proprio due innamorati introduce nella "Cassaria" (Erofilo e Caridoro).

In effetti, è proprio Carino (e di nuovo torna in mente il luciferino Ligurio della *Mandragola*) a escogitare il da farsi:

E per dir tutto, una sola via ci è,
 Facile e certa e breve a riuscire,
 Quando a voi paia quel che pare a me.
 E' mi ricorda avere udito dire,
 Che Criton cerca d'uno el qual vorrebbe
 Li fussi guida quando fuor vuole ire:
 E come in casa sua e' lo terrebbe,
 Col farli, oltre al pagar, tal compagnia,
 Che di lui sempre contento sarebbe (Giannotti 1850: 316).

Insomma, approfittando della cecità di Critone, Gilippo potrà fingersi suo servo e incontrarsi facilmente con Milesia³⁸. Tuttavia, affinché l'impresa vada a buon fine, bisognerà garantirsi la complicità di Milone. Così, nella scena successiva, sarà ancora Carino a proporre al parassita la soluzione architettata. Che certo implica un compenso: in questo caso, la possibilità di avere «libera tornata» (Giannotti 1850: 320), ovvero libero accesso, a ogni casa ove si mangi e si beva. Nella scena IV, Milone conduce Gilippo presso Critone: glielo presenta come «un omiciatto» trovato per caso che potrebbe essergli utile, nonostante sia sordo. Proprio questa nuova invenzione genera una breve scena comica (Critone è costretto a ripetere ogni domanda. Ad esempio: «[Critone] Se' tu Teban? / [Gilippo] Deh dite un po' più forte? / [Critone] Dico se se' di Tebe / [Gilippo] Messer sì», Giannotti 1850: 322-23)³⁹ fondata sulla finta menomazione dell'uno e dell'altro. Alla fine dell'atto tornano a confrontarsi gli artefici dell'inganno, cioè Milone, Carino e la nutrice Lidia. La quale sospetta che Critone non sia realmente cieco e che quindi possa facilmente scoprire la tresca. Particolarmente vivace suona la descrizione dell'improvvisa «allegrezza» di Milesia:

Farollo; ché m'è parso di vedere
 La mie' patrona troppo ingarzullita⁴⁰,
 Poi che altra biada ha cominciato avere.
 Ell'è per l'allegrezza troppo ardita,
 E va per casa che pare un galletto:
 Però bisogna farnela avvertita (Giannotti 1850: 326).

38 L'espedito dell'innamorato che si finge servo è già nella novella VII della settima giornata del "Decameron" (poi recuperato nella trama dei "Suppositi").

39 Bausi (1998: 98) rileva la somiglianza di questa scena con la II dell'atto III della *Mandragola*: qui Ligurio, prima dell'incontro con Fra' Timoteo (incontro che si realizzerà nella IV scena) consiglia a Nicia di fingersi sordo. Un finto "mutolo" è invece nella "Cassaria" ariostesca (si tratta del personaggio del Trappola: ma si veda la scena VII dell'atto IV).

40 *Ingarzullita* sta per «ringalluzzita», «eccitata» (Dal *DGLI*, vol. VII, p. 1017).

Anche qui può essere proficuo l'accostamento alla *Mandragola*: nella scena V dell'ultimo atto, subito dopo la notte trascorsa insieme all'amante Callimaco, Lucrezia, come Milesia, ostenta un atteggiamento diverso, più sicuro e sfrontato. Che subito Nicia nota e riprende («Guarda, come la risponde! La pare un gallo», Machiavelli 2018: 125), impiegando la medesima immagine – quella appunto del «galletto» – che Lidia utilizza per definire il mutamento della sua padrona⁴¹.

Il terzo atto è dedicato per intero alla vicenda della giovane Ipolita concupita da Perdica: compare infatti sulla scena un altro personaggio, il mercante Danisco, il quale, giunto nei pressi della casa di Nicerato, rivela al servo Carino di essere stato riconosciuto da una fanciulla allevata a Mileto (un'altra *milesia*, dunque) e arrivata ora a Tebe alla ricerca dei suoi parenti più prossimi. Naturalmente si tratta della suddetta ragazza che proprio a Danisco ha chiesto aiuto, visto che entrambi provengono dalla stessa città. Nella seconda scena, è Perdica a confessarsi innamorato della ragazza, tanto da trovarsi costretto ad «averla o morire» (Giannotti 1850: 331). La tendenza all'eccesso, al parossismo del desiderio amoroso accomuna i due fratelli, indotti a ricorrere alla complicità, per conseguire i loro scopi, l'uno del parassita Milone, l'altro del servo Carino; ne seguirà una squallida vicenda di travestimenti (Perdica si fingerà, sottraendogli di nascosto gli abiti, il mercante di Mileto, con un espediente tipico della commedia: si pensi al camuffamento del Trappola nella «Cassaria») e di abuso nei confronti dell'ignara Ipolita. Dell'atto successivo, il IV, è protagonista Critone, che rivela di non essere mai stato cieco: ha potuto così scoprire le malefatte della moglie, apostrofata quale «perverso animal, falso ed astuto / senza rispetto e senza coscienza» (Giannotti 1850: 340). Contro di lei si scaglia il vecchio, il quale «pare impazzato» (Giannotti 1850: 342) e non smette di minacciarla; nel frattempo, aspettando di vendicarsi ai danni dei due fedifraghi, ha chiuso in casa Gilippo. Nella scena IV si confrontano la nutrice Lidia e Carino, preoccupati per loro stessi e per la sorte dei loro padroni, colti in flagrante da Critone «come giovani arditi e poco esperti» (Giannotti 1850: 345). La situazione sembra precipitare, anche perché Perdica, creduto Danisco, viene arrestato e accusato di «violenza grande» e di «rapina» (Giannotti 1850: 352). Tali notizie giungono alle orecchie del povero Nicerato, padre dei due irresponsabili rampolli: proverà a trovare una soluzione, sebbene il comportamento dei figli non possa preludere che a una severa punizione da parte del prefetto. Il monologo finale di Milone, personaggio pragmatico e come di consueto orientato ad appagare i suoi istinti più bassi, sembrerà tuttavia avviare la commedia verso l'inevitabile lieto fine del V atto:

41 Lo sottolineava Picquet (2000: 12).

El mondo è qua tutto a traverso andato:
 Gilippo è in gabbia e Perdica sta male,
 El padre peggio, e Criton è arrabiato.
 Si che, bisogna questo temporale
 Fuggir per ora, e cercar di bonaccia:
 Però mi parto, e vorre' metter ale,
 Per trovar presto cosa che mi piaccia (Giannotti 1850: 355).

L'avvicinarsi vivace delle scene dell'ultimo atto conclude rapidamente le due trame avviate: dopo il riconoscimento della nipote, creduta morta, Critone adotta Ipolita come figlia, concedendola in moglie a Perdica (è Danisco a suggerire questa sorta di matrimonio riparatore a Nicerato: «Andar dunque a Critone ti conforto / Ed ogni cosa far di quietarlo, / Chè ricco il tuo figliuol conduci in porto», Giannotti 1850: 360); d'altro canto, ancora Critone decide, in maniera affatto repentina, di divorziare da Mlesia per favorire le nozze di costei con l'amato Gilippo. Nella scena finale, vengono annunciati gli sponsali: gradita notizia soprattutto per Milone che la sera stessa farà diventare il suo «corpo» – si legga «ventre» – «pieno e grasso e lustro e tondo» (Giannotti 1850: 369). Nonostante l'affrettata conclusione, la commedia ribadisce la contrapposizione fra la saggezza necessaria dei vecchi e l'impeto incontrollato dei giovani: che siano questi ultimi a trionfare, però, è sancito dal perdono estorto a Critone come a Nicerato, felici d'aver risolto, e con onore, una difficile situazione, ma tuttavia consapevoli, come sarà pure Nicomaco nella *Clizia*, di dover cedere il governo della casa ai loro discendenti.

La menzione di Machiavelli ci consente di tornare alle *Metamorfosi* e alla diversa fortuna rinascimentale delle favole di Apuleio, attestata in primo luogo anche dall'incompiuto poemetto allegorico in terzine intitolato *L'Asino* (cui l'autore del *Principe* allude in una celebre lettera del 1517 a Ludovico Alamanni). Ma è soprattutto un percorso comico quello che si dipana dal romanzo latino, le cui novelle sull'adulterio, e in special modo quella di Filesiterio, hanno costituito un punto di riferimento per l'allestimento del *Formicone* come per la definizione di alcuni personaggi della *Mandragola*. All'interno di questo quadro ben si colloca la *Mlesia*: nella commedia di Giannotti l'emulazione del teatro latino, plautino e terenziano, si coniuga infatti con il recupero di un patrimonio novellistico che, pur passando attraverso la fondamentale mediazione decameroniana, attinge alle *Metamorfosi* e quindi alle edizioni, ai volgarizzamenti, ai commenti del romanzo apuleiano, legato a sua volta, soprattutto nel susseguirsi delle storie narrate nel IX libro, alla più antica tradizione della favola milesia.

Bibliografia

- Acocella, Mariantonietta, *Lasino d'oro nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*, Ravenna, Longo editore, 2001.
- Albonico, Simone, *Giannotti Donato*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, II, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, consulenza paleografica A. Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 217-234.
- Apuleio, *Le novelle dell'adulterio (Metamorfosi IX)*, con testo a fronte, a cura di S. Mattiacci, Firenze, Le Lettere, 1996.
- Ariosto, Ludovico, *Commedie. I. La Cassaria, I Suppositi* (in prosa), a cura di L. Stefani, Perugia, Morlacchi Editore, 2007.
- Bajoni, Maria Grazia, «La novella del *dolium* in Apuleio, *Metamorfosi*, IX, 5-7 e in Boccaccio, *Decameron*, VII, 2», *Giornale storico della Letteratura Italiana*, 171, 1994, pp. 217-225.
- Bausi, Francesco, *Machiavelli*, Roma, Salerno Editrice, 2005.
- , *Machiavelli e la commedia fiorentina del primo Cinquecento*, in *Il teatro di Machiavelli*, a cura di G. Barbarisi e A. M. Cabrini, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 1-20.
- , *Machiavelli e la tradizione culturale fiorentina*, in *Cultura e scrittura di Machiavelli*, Atti del convegno di Firenze-Pisa, 27-30 ottobre 1997, Roma, Salerno editore, 1998.
- Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, Bur, 2013.
- Bocciolini, Palagi Laura, «Suggestioni apuleiane nella *Mandagola*», in *Atene e Roma*, 1986, pp. 159-170.
- Boggione, Walter, *Le parole amoroze: Mandragola, Clizia, Morgante*, Venezia, Marsilio, 2016.
- Carver, Robert H. F., *The protean ass: the Metamorphoses of Apuleius from antiquity to Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Commedia in versi da restituire a Niccolò Machiavelli*, Edizione critica secondo il Ms. Banco Rari 29, a cura di P. Stoppelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018.
- Commedie del Cinquecento*, a cura di N. Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1962.
- Conti, Daniele, «Per la storia e la tradizione della *Galatea* del Sannazaro: un codice di Alessio Lapaccini, Donato Giannotti e la *Lycon*», *Interpres*, 37, 2019, pp. 62-144.
- Cosentino, Paola, *Sette commedie per Minizio Calvo*, in *Il teatro a Roma prima della Cortigiana (1525) di Pietro Aretino*, a cura di G. Crimi, Roma, Roma nel Rinascimento, 2020, pp. 43-60.
- Danelon, Fabio, *Né domani, né mai. Rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio, 2004.

- Decaria, Alessio, «Machiavelli copista, “filologo”, “capocomico”: sulla tradizione della «Commedia in versi» di Lorenzo Strozzi», in *Filologia italiana*, 13, 2016, pp. 109-138.
- , «“Non è nel mondo maggior passione”. Appunti sulla gelosia nell’Innamoramento de Orlando», *Griseldaonline*, 18, 1, 2019, pp. 52-82.
- Fiorilla, Maurizio, «La lettura apuleiana del Boccaccio e le note ai manoscritti Laurenziani 29, 2 e 54, 32», *Aevum*, 73, 3, 1999, pp. 635-668.
- Figorilli, Cristina, *Machiavelli moralista. Ricerche su fonti, lessico e fortuna*, Napoli, Liguori, 2006.
- Fumagalli, Edoardo, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell’«Asino d’oro»*, Padova, Antenore, 1988.
- Gaisser, Julia H., *The Fortunes of Apuleius & the Golden Ass*, Princeton, Princeton University Press, 2008.
- Garbugino, Giovanni, *Les contes d’adultère chez Apulée et leur réception à la Renaissance italienne*, in *La Réception de l’ancien roman de la fin du Moyen Âge au début de l’époque classique*, Actes du colloque de Tours, 20-22 octobre 2011, textes réunis et édités par C. Bost-Pouderon et B. Pouderon, Lyon, Maison de l’Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux, 2015, pp. 239-255.
- Giannotti, Donato, *Lettere italiane (1526-71)*, a cura di F. Diaz, Milano, Marzorati Editore, 1974.
- , *Opere politiche e letterarie di Donato Giannotti*, collazionate sui manoscritti e annotate da Filippo Luigi Pollidori, precedute da un discorso di Atto Vannucci, v. II, Firenze, Le Monnier, 1850.
- Guastella, Gianni, «Di malizia il cucco»: il parassita dai primi volgarizzamenti plautini alla Mandragola, in *Personaggi in scena: il parasitus*, a cura di G. Bandini e C. Pentericci, Roma, Carocci, 2019, pp. 33-54.
- Guglielminetti, Marziano, *La tecnica dell’allusione*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, dir. da G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, vol. IV, *L’attualizzazione del testo*, Roma, Salerno editrice, 1991, pp. 11-45.
- Lampugnani, Raffaele, *La prima traduzione italiana de La Celestina. Primo commento linguistico e critico agli inizi del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2015.
- Machiavelli, Niccolò, *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, edizione critica a cura di P. Cosentino, in N. Machiavelli, *Scritti in poesia e in prosa*, a cura di A. Corsaro, P. Cosentino, E. Cutinelli-Rèndina, F. Grazzini, Nicoletta Marcelli, coordinamento a cura di F. Bausi, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 427-465.
- , *Mandragola*, a cura di P. Stoppelli, Milano, Mondadori, 2018.
- Mallamaci, Stefania G., «Metamorfosi a confronto». Il «Formicone»: una riscrittura di Apuleio nella commedia di primo Cinquecento, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell’ADI (Associazione

- degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 77-85.
- , *Nel laboratorio teatrale padano: il Formicone di Publio Filippo Mantovano*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di M. C. Figorilli e D. Vianello, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 60-70.
- Mantovano, Publio Filippo, *Formicone*, edizione critica a cura di L. Stefani, Ferrara, Italo Bovolenta editore, 1980.
- Maniscalco, Silvana, «Criteri e sensibilità di Agnolo Firenzuola, traduttore di Apuleio», in *Rassegna della letteratura italiana*, 1978, pp. 88-109.
- Nigro, Salvatore S., *Le brache di San Griffone. Novellistica e predicazione fra '400 e '500*, Bari, Laterza, 1983.
- Perocco, Daria, «Il rito finale della Mandragola», *Lettere italiane*, 25, 1973, pp. 531-537.
- Picquet, Théa, *La comédie italienne de la Renaissance: miroir de la société*, Roma, Aracne, 2018.
- , «L'humour et ses limites: Donato Giannotti, Milesia», *Italies*, 4, 2000, pp. 473-486.
- Pittaluga, Stefano, *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli, Liguori, 2002.
- Radcliff, Douglas, «Conflit des générations et structure comique dans "Il vecchio amoroso" de Donato Giannotti», *Revue des études italiennes*, XX, 1974, pp. 219-237.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, introduzione e note di P. L. Crovetto, traduzione di V. Brichetti, Milano, Garzanti, 1995.
- Sanguineti White, Laura, *Boccaccio e Apuleio. Caratteri differenziali nella struttura narrativa del Decameron*, Bologna, ED.I.M., 1977.
- Scrivano, Riccardo, *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici*, Napoli, Liguori, 1993, pp. 81-102.
- Severi, Andrea, «L' "Asino d'oro" nel Furioso. Primi appunti», in C. Cassiani (a cura di), *Ariosto e gli antichi. Riscritture dei classici nell' "Orlando Furioso"*, Firenze, Franco Cesati editore, 2022, pp. 37-55.
- Tre commedie fiorentine del primo '500*, a cura di L. Stefani, Firenze, Corbo Editore, 1986.
- Trovato, Paolo, «"Pagare di doppioni" e simili», in *Lingua nostra*, 46, 1985, pp. 1-6.
- Velotti, Stefano, «Mandragola, una e bina», *Bruniana e Campanelliana*, XX, 2014, I, pp. 61-75.

