

STEFANIA GIOVANNA MALLAMACI

“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 Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

[http://www.italianisti.it/Atti-di-](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164)

Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione:
gg/mm/aaaa]

“Metamorfosi” a confronto.

Il «Formicone»: una riscrittura di Apuleio nella commedia di primo Cinquecento

Il «Formicone» di Publio Filippo Mantovano (1503) viene, nel presente articolo, analizzato a paragone con la propria fonte: Apuleio, «Metamorfosi» IX 16-21. Il confronto evidenzia come la trama originaria sia stata nella pièce rimodellata attraverso strutture e codici desunti dal teatro plautino-terenziano, che, da poco più di un decennio, veniva riproposto sulle scene in versione volgarizzata. Il «Formicone», elaborato su quei modelli, costituisce la prima commedia regolare della nostra storia letteraria.

I decenni a cavallo tra i secoli XV e XVI sono caratterizzati, in area padana, dalla convivenza tra l'emergente pratica dei volgarizzamenti di commedie plautino-terenziane e l'insieme di alcune tipologie drammaturgiche – drammi mescolati, pastorali, sacre rappresentazioni, ecc. – che continuano a venir apprezzate nonostante l'inarrestabile rinascita delle forme teatrali della classicità¹.

Le due maniere di fare teatro sono ancora tutt'altro che ben distinte, e anzi, come è stato scritto, la «coscienza [...] di che cosa sia o possa diventare il teatro moderno, classicistico e unitario»² è «ancora limitata»³.

Emblematiche, in questo senso, le testimonianze dei cronisti⁴ relative alle prime rappresentazioni di commedie classiche portate in scena in traduzione: l'attenzione degli spettatori era più spesso catturata dal fasto dei costumi, dall'ingegnosità degli strumenti scenici⁵ e dagli intermezzi mitologici, che non dalla zoppicante resa volgare⁶ delle battute pronunciate dai personaggi latini.

¹ In merito cfr. almeno MARZIA PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 36-37 e 63-66 e GIORGIO PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1996, pp. 1-14.

² Cfr. MARZIA PIERI, *La nascita del teatro moderno*, cit., p. 64.

³ *Ibidem*.

⁴ «Nella corsa allo spettacolo di corte tardo-quattrocentesco e di primo Cinquecento non è solo urgente procurarsi testi da recitare, ma anche fissare in manuali e tecniche organizzate il ricordo di allestimenti per il momento sperimentali e disomogenei: [...] si inventa il genere della recensione che conserva e diffonde la memoria della festa, prima come cronaca interna (basti pensare ai solleciti e pettegoli informatori di Isabella d'Este sulle rappresentazioni di Ercole I), poi come resoconto ufficiale di eventi particolarmente prestigiosi e reclamizzati» (cfr. MARZIA PIERI, *Spettacolo di corte e di accademia nell'Italia cinquecentesca*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi, Prefazione di Giulio Ferroni, Introduzione di Gian Mario Anselmi, Avellino, Sinestesie, 2015, pp. 51-66: 52-53).

⁵ Si ricordi, in proposito, la nave che apparve in scena durante i *Maenechmi* del 1486 a Ferrara: «venne una fusta di verso le caneve e cusine, e traversò il cortile con dieci persone dentro con remi et vela». La cronaca dello spettacolo è parzialmente riportata in ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro italiano. Libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, Torino, Loescher, 1891 (Roma, Bardi, 1971), vol. II, p. 128.

⁶ «Queste traduzioni sono invero povere cose, dal punto di vista sia dell'interpretazione sia dell'efficacia espressiva comunicando solo una pallida ombra del testo classico. È ben vero che gli originali latini si presentavano irti di difficoltà e zeppi di errori; ma i volgarizzamenti tesero a rendere con libertà, anche modificando e restringendo o, più spesso, ampliando il testo, fin'anche in qualche caso ad aggiungere personaggi di contorno [...]. Rimane [...] il fatto che proprio in quelle variazioni è ravvisabile un timido ma prezioso primo passo verso la commedia in volgare di imitazione classica, ma originale» (cfr. GIORGIO PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., p. 8). Sullo stile dei volgarizzatori delle corti padane e sui celebri pareri espressi in merito dalla marchesa Isabella d'Este Gonzaga: cfr. LUIGINA STEFANI, *Sui volgarizzamenti plautini a Ferrara e Mantova nel tardo Quattrocento*, in «Paragone», XXX, 358, 1979, pp. 62-75.

Il nuovo gusto in materia di drammaturgia andava però diffondendosi rapidamente ed è noto il moltiplicarsi delle recite plautino-terenziane che seguirono agli inaugurali *Menechini* ferraresi del 14867.

Rappresentativa di questo processo *in fieri*, che condurrà, nel 1508, all'inaugurazione della fortunatissima stagione della commedia rinascimentale⁸, è la composizione del *Formicone* di Publio Filippo Mantovano.

Il testo – che, allo stato attuale delle conoscenze, costituisce il primo esempio di commedia regolare in prosa volgare della nostra storia letteraria – venne composto quasi certamente nel 1503 a opera degli studenti dello Studio Pubblico mantovano, presso il quale si leggevano e volgarizzavano opere di Plauto e Terenzio che venivano poi allestite a beneficio della corte gonzaghesca⁹.

Al di là tuttavia della questione del primato cronologico, ciò che in questa sede interessa approfondire è la modalità in cui il racconto di Apuleio¹⁰ fonte del *Formicone* – *Metamorfosi*, IX 16-21 – venga riscritto attraverso codici e strutture desunte dai testi plautino-terenziani.

La novella dell'*Asino d'oro* narra come il decurione Barbaro, in procinto di partire per un viaggio, raccomandi la custodia della propria incantevole moglie Arete – di cui è estremamente geloso – al servo Mirmece. Quest'ultimo, nonostante le minacce del padrone, si lascia corrompere dal giovane Filesitero, al quale concede, in cambio di dieci monete d'oro, di introdursi in casa e trascorrere una notte con la donna. L'inatteso rientro di Barbaro costringe però Filesitero a una fuga precipitosa, nel corso della quale dimentica le proprie calzature nella camera da letto dei due coniugi, rendendo così manifesto il tradimento. Fingendo di aver subito il furto delle proprie scarpe da parte del servo, il giovane riuscirà però a motivarne la presenza all'interno della casa e a salvare Mirmece dalla dura punizione che il padrone gli avrebbe inflitto.

Il modo in cui la trama è stata rimodellata sino ad assumere le foggie di una commedia di ispirazione classica è evidente sin dalla lettura dell'*Argomento* del *Formicone*:

Ancora sulla traduzione del teatro classico: MARCO VILLORESI, *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 15-107.

⁷ Cfr., tra gli altri: ANNA MARIA COPPO, *Spettacoli alla corte di Ercole I*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna. Storia del Teatro*, Milano, Pubblicazione Università cattolica del S. Cuore, 1968, pp. 30-59; MARZIA PIERI, *La nascita del teatro moderno*, cit., pp. 63-66; GIORGIO PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., pp. 11-12; SIRO FERRONE, *Il teatro*, in *Storia della Letteratura italiana*, vol. III, *Il Quattrocento*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 982-990; MAUDA BREGOLI-RUSSO, *Teatro dei Gonzaga al tempo di Isabella d'Este*, New York, ecc., Peter Lang, 1997, pp. 7-22 e 45-57; GIOVANNI GUASTELLA, *Plauto e Terenzio in volgare*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, Atti di convegno, Rende, 25-27 maggio 2016, a cura di Maria Cristina Figorilli e Daniele Vianello, con la collaborazione di Rossella Agosto e Stefania Giovanna Mallamaci, Bari, Edizioni di Pagina, 2018.

⁸ Naturalmente il riferimento è alla *Cassaria* ariostesca. Sul coinvolgimento dell'Ariosto nella prassi teatrale ferrarese cfr. GIULIO FERRONI, *Ariosto*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 47-84.

⁹ Cfr. LUIGINA STEFANI, Introduzione a PUBLIO PHILIPPO MANTOVANO, *Formicone*, Ferrara, Italo Bovolenta Editore, 1980, pp. 9-30; MATTEO BOSISIO, *Il teatro di corte pre-classicista: geografia e storia, opere e ricezione*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Milano, ciclo XXVII, a.a. 2013-2014, Tutor: Prof. Francesco Spera, pp. 400-403; STEFANIA GIOVANNA MALLAMACI, *Nel laboratorio teatrale padano: il «Formicone» di Publio Filippo Mantovano* in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, cit.

¹⁰ Tra la ricca bibliografia sulla fortuna di Apuleio presso le corti estense e gonzaghesca cfr.: RICCARDO SCRIVANO, *Avventure dell'Asino d'oro nel Rinascimento*, in *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici*, Napoli, Liguori, 1993, pp. 81-102: *passim*; SALVATORE USSIA, *Amore innamorato. Riscritture poetiche della novella di Amore e Psiche. Secoli XV-XVII*, Vercelli, Mercurio, 2001, pp. 41-45; VÉRONIQUE GÈLY, *L'invention d'un mythe: Psyché. Allégories et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006, pp. 190-197; JULIA HAIG GAISSER, *The fortunes of Apuleius and «The Golden Ass». A study in transmission and reception*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2008, pp. 173-196.

Silenzio, vi prego, benignissimi spettatori. Lucio Apuleio, ne l'Asino aureo, narra una elegantissima favola, la quale Publio Filippo adoloscante, per essercitazione del suo ingegno, al presente ha composta in una comedia, della quale, se benignamente m'ascoltarete, brevemente narrorovi l'argomento. Ora alongàti gli orecchi tanto che gli asini de Arcadia superiate. Barbaro, cittadino anconitano, uomo ricchissimo, de mediocre età, senza moglie e figli, partendosi per una sua importante faccenda, con istanza grandissima ricomanda e dà in custodia Polifila, sua concubina, a Formicone, suo servo. Licopino parasito annunzia a Filetero, amante de essa Polifila, la partita de Barbaro, sperando avere per questo un buon pasto; per il che Filetero spera, con denari e opera da esso parasito, corrompere il servo guardiano; ma esso, in tutto ostinato, li rifiuta. Sirisca, serva innamorata de Formicone, manda un suo conservo a quello per cinque ducati, per liberarsi da uno mercatante che essa dal padron suo aveva comperata; per la qual cosa Formicone, costretto da l'amore, è sforzato accettar li danari e condur Filetero in casa. Barbaro, da contrari venti agitato, la notte seguente ritrovossi nel porto dove la matina s'era partito, e come geloso, andatosene al letto de la concubina, ritrovò le pianelle de Filetero su la banca del letto, el qual con gran fretta era uscito a l'entrata de Barbaro. La seguente matina, Barbaro, pien de ira e de sospetto, fa condurre Formicone in publico, legato e stretto, per punirlo de la mala guardia fatta a Polifila. Filetero, come amante prudentissimo, vedendo questo, con una sua repentina fallacia acquistò ogni successa perturbazione, la quale al presente non vi narro, però che io vedo Barbaro uscir de casa. Non vorrei quello sapperla, che ogni cosa seria turbata¹¹.

Come è evidente, variazioni significative interessano lo *status* di alcuni personaggi.

L'uomo tradito, infatti, viene presentato nella commedia come «Barbaro, cittadino anconitano, uomo ricchissimo, de mediocre età, senza moglie e figli»¹², laddove sul suo omologo e omonimo¹³ latino, un decurione «quem Scorpionem prae morum acritudine vulgus appellat»¹⁴, non possediamo invece informazioni di natura anagrafica.

Attraverso questa prima modifica, la vicenda inizia ad assumere i contorni di una situazione topica nella novellistica e nella commedia classica: lo *scontro* tra un vecchio e un giovane per il possesso della medesima donna.

In proposito è interessante rilevare come Sacchetti, nella novella CCVII del *Trecentonovelle* (che – quanto allo spunto narrativo offerto dall'oggetto dimenticato in camera dell'amante – è stata messa in relazione con il medesimo racconto apuleiano¹⁵) pur non precisando l'età dell'uomo, mi pare ne lasci intuire la senilità quando specifica che sua moglie è «d'etade di venticinque anni, assai bella e non meno cortese»¹⁶.

Ancor più chiaramente, Masuccio Salernitano, nella celeberrima terza novella del *Novellino*, contenutisticamente affine alla precedente, scrive che il marito «quantunque de anni fusse pieno, prise per moglie una giovenetta chiamata Agata»¹⁷.

¹¹ Cfr. PUBLIO PHILIPPO MANTOVANO, *Formicone*, cit., pp. 33-34.

¹² *Ibidem*.

¹³ In Apuleio il nome *Barbarus* è parlante ed evidentemente riferito al carattere del personaggio (cfr. SILVIA MATTIACCI, *Le novelle dell'adulterio (Metamorfosi IX)*, Firenze, Le Lettere, 2003, p. 145). In una diversa novella del IX libro, un altro marito tradito, nel rassicurare Filesitero per meglio potersene poi vendicare, lo tranquillizzerà dicendo di non essere un barbaro. Cfr.: APULEI, *Metamorphoseon Libri XI*, IX 27.

¹⁴ *Ivi*, IX 17.

¹⁵ ALDO SCAGLIONE, Note di commento a MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando innamorato*, Torino, UTET, 1969, vol. II, p. 421. Davide Puccini, nelle note di commento a FRANCO SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, Torino, UTET, 2004, scrive però che «il tema, diffuso fin dall'antichità, ha un illustre precedente nelle *Metamorfosi* di Apuleio (IX, 17 sgg.), ma più vicino al Sacchetti è il fabliau *Des Braies au cordeliers*» (p. 597).

¹⁶ *Ivi*, p. 598.

¹⁷ MASUCCIO SALERNITANO, *Il Novellino. Con appendice di prosatori napoletani del '400*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1957, p. 40.

Lontano però dagli eccessi del *senex lepidus* della commedia latina e dei suoi discendenti moderni, il Barbaro tratteggiato dal Mantovano è, per dir così, più un antenato di Nicia che di Nicomaco. A differenza del settantenne protagonista della *Clizia*¹⁸, Messer Nicia viene infatti descritto nella *Mandragola* come un uomo «ricchissimo [...] che [...] se non è giovane non è al tutto vecchio»¹⁹.

Nel *Formicone* allo scontro generazionale si fa riferimento solo in conclusione della vicenda, quando – nella penultima scena della commedia – il servo Formicone dichiara compiaciuto di apprezzare quegli «amanti [...] che con suo ingegno sanno provveder alla necessità de li gioveni»²⁰.

Più in generale, forse anche a causa della filiazione dal temibile e per nulla ridicolo personaggio dell'*Asino d'oro*, a Barbaro è risparmiata la crudele ironia riservata dalla tradizione comica agli uomini che ostinatamente perseguono un legame con una donna più giovane²¹.

Infatti, vi è un unico luogo in cui Barbaro ci appare come un *becco* credulone, ovvero in apertura della *pièce*:

- BAR. Orsù, la mia Polifila, cessa ormai de piagnere che certo queste lagrime, che da li tuoi occhi cascano, me paiono del mio sangue e tutti questi gemiti sono saette al mio cuore e il tanto sospirar minaccia venti contrari al mio navigare. Non te voler tanto affliger, che se certo se non fusse la gran necessità che te ho detto, mai non saria possibile partirme da te e se ben col corpo me parto, il cuor sempre riman teco. So ben io quanto dolor me sia questo viaggio, ma la necessità mi sforza e però resta contenta e vivetene in pace.
- POL. Ohimè! Ch'io resti contenta partendoti da me e che questo miser corpo viva partendosi l'alma sua? Ma questo mai non fia possibile: tu sei l'alma che dal mio corpo si parte.
- BAR. Deh, non piangere, dolce mia Polifila.
- POL. Non posso astenerme, partendoti da me.
- BOR. Cessa, ormai, te ne prego.
- FOR. Guardate un poco come questo becco gli andarà dietro a verso.
- POL. Adesso ogni forza e ogni vigore me manca e quasi de l'anima me vedo priva.
- BAR. Fa buon animo. Questo non è già tua usanza, imperò che, mentre sei stata meco, sempre sei stata animosa e gagliarda.
- POL. E per questo mi doglio io esser priva d'un tal uomo: che mentre son stata teco, sempre son stata d'uno animo gagliardo e franco, ma, mancandote, l'animo, la forza e già quasi l'anima me manca.
- BAR. Deh, non affliger tanto questo miser corpo e non dar tanta pena a questi tuoi occhi, li quali con le assidue lagrime guastano le tue delicate e rosse guance. Cessa ormai e raffrena l'animo tuo.
- POL. Mo a che modo debb'io raffrenar l'animo mio? Perché, partendote, me privi de l'animo, anzi de l'anima?
- BAR. Vanne in casa, e fa sacrificio alli dei, che me diano prospera fortuna, acciò che possa ritornare sano e salvo. [...] ²²

¹⁸ Come dichiarato dallo stesso Nicomaco in IV 2 (cfr. NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Clizia*, in *Clizia – Andria – Dialogo intorno alla nostra lingua*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, BUR, 2008, p. 157). Sulla derivazione della *Clizia* dalla *Casina* plautina cfr. FRANCESCO BAUSI, *Machiavelli*, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 290-297.

¹⁹ Così lo presenta Callimaco in I 1 (cfr. NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Mandragola*, a cura di Pasquale Stoppelli, Milano, Mondadori, 2006, p. 20).

²⁰ Cfr. PUBLIO PHILIPPO MANTOVANO, *Formicone*, cit., p. 65.

²¹ Sul motivo del commento crudele che condanna le smanie amorose senili cfr. MARIA CRISTINA FIGORILLI, *Sul teatro di Machiavelli nelle commedie di Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca*, in «Filologia Antica e Moderna», XXII-XXIII, 39-40, 2012-2013, pp. 173-196: 189 sgg. Sul ridicolo come *ignoranza di sé*, cfr. NUCCIO ORDINE, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 3-10 e 76-82.

²² Cfr. PUBLIO PHILIPPO MANTOVANO, *Formicone*, cit., pp. 34-35.

Benché gli esiti stilistici e comici della scena siano limitati, l'innovazione rispetto alle *Metamorfosi* resta interessante: Apuleio non aveva infatti narrato il commiato tra i due amanti, inserito da Mantovano proprio come occasione di ironia sui sentimenti di Barbaro – la cui ingenuità è sottolineata dal derisorio commento di Formicone – oltre che sul linguaggio degli innamorati, infarcito di iperboli e metafore smisurate²³.

In proposito, è già stato evidenziato che «la parodia della tematica amorosa di origine platonica [...] costituisce un “pezzo” di attualità»²⁴: nel corso del dialogo Polifila ripete infatti per ben nove volte le parole «anima», «animo» e «alma», rendendo evidente il divertito riferimento dell'autore alla speculazione neoplatonica.

Anche Polifila subisce, oltre alla mutazione onomastica²⁵, una trasformazione di rilievo: moglie di Barbaro in Apuleio, nel *Formicone* ne diviene invece concubina, in linea con la tradizione del teatro romano, in cui, per dirla con Stäuble, «le donne sposate non danno adito generalmente a situazioni comiche»²⁶.

Inoltre, se l'Arete apuleiana era *di buona famiglia*²⁷, Polifila, come le omologhe giovani di oscuri natali che popolano il teatro latino, si trova in una situazione di indigenza: in II 2 si legge infatti che benché reciproci sentimenti la unissero a Filetero, venne concessa dalla madre a Barbaro «per povertà»²⁸.

Proprio la ragione del tradimento costituisce un ulteriore elemento di differenziazione della commedia rispetto alla novella dell'*Asino d'oro*. Elemento che accomuna invece il testo del Mantovano al rifacimento del racconto apuleiano proposto da Boiardo nell'episodio di Doristella e Teodoro (*Orlando Innamorato*, II 26 20-50)²⁹.

Infatti, se nelle *Metamorfosi* ciò che spinge Fileterio alla conquista di Arete non è altro che il desiderio di ottenere una donna tanto bella quanto inaccessibile³⁰, nella commedia e nel poema le due coppie di giovani sono presenti sin dall'inizio, prima che Polifila sia costretta dalla madre al

²³ La commedia cinquecentesca successiva dedicherà a questo tema pagine di incomparabile ironia. Si ricordi almeno la scena terza del primo atto del *Candelaio*: «Bartolomeo. Crudo amore, essendo tanto ingiusto e tanto violento il regno tuo [...] perché fai che mi fugga quella ch'io stimo e adoro? Perché non è lei a me, come io son cossi strettissimamente a lei legato? Si può immaginar questo? Ed è pur vero. Che sorte di laccio è questa? Di dui fa l'un incatenato a l'altro, e l'altro più che vento libero e sciolto. Bonifacio. [...] Veggo ben che siete percosso, vi veggio cangiato di colore, vi ho udito adesso lamentare, intendo il vostro male, e, come partecipe di medesima passione e forse peggior, vi compatisco. Molti son de' giorni che ti ho visto andar pensoso ed astratto, attonito, smarrito, – come credo ch'altro mi veggano – scoppiar profondi sospir dal petto, co gli occhi molli. – Diavolo! – dicevo io, a costui non è morto qualche propinquo, familiare e benefattore; non ha lite in corte; ha tutto il suo bisogno, non se gli minaccia male, ogni cosa gli va bene; io so che non fa troppo conto di soi peccati; ed ecco che piange e plora, il cervello pare gli stii *in cimbali male sonantibus*, dunque è innamorato, dunque qualche umore flemmatico o colerico o sanguigno o melanconico – non so quale sii questo umor cupidinesco, – gli è montato su la testa. – Adesso ti sento proferir queste dolce parole: conchiudo più fermamente che di quel tossicoso mele abbi il stomaco ripieno» (cfr. GIORDANO BRUNO, *Candelaio*, a cura di Giorgio Bárberi Squarotti, Torino, Einaudi, 2004, p. 39).

²⁴ Cfr. LUIGINA STEFANI, Introduzione a PUBLIO PHILIPPO MANTOVANO, *Formicone*, cit., pp. 26-27.

²⁵ Sul nome della donna in Apuleio (poi banalizzato nel *Formicone*) cfr. SILVIA MATTIACCI, *Le novelle dell'adulterio*, cit., p. 145.

²⁶ ANTONIO STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968, p. 180.

²⁷ Cfr. APULEI, *Metamorphoseon Libri XI*, IX 17.

²⁸ Cfr. PUBLIO PHILIPPO MANTOVANO, *Formicone*, cit., p. 43.

²⁹ Sul legame tra il *Formicone* e l'episodio dell'*Innamorato* mi permetto di rimandare al mio *Nel laboratorio teatrale padano: il «Formicone» di Publio Filippo Mantovano*, cit.

³⁰ Cfr. APULEI, *Metamorphoseon Libri XI*, IX 18.

legame con Barbaro e che Doristella sia dal «vecchio patre»³¹ data in sposa a un «malvaggio, perfido, bricone»³².

Proprio la riscrittura del personaggio dell'amante, del resto, è in qualche modo rappresentativa dell'intero processo di rielaborazione della trama originaria operato dalla commedia.

«Quanto melior Philesitherus adulescens et formosus et liberalis et strenuus et contra maritorum inefficaces diligentias constantissimus!»³³, commenta nel testo apuleiano una anziana donna, introducendo il personaggio nella narrazione attraverso il paragone con un altro uomo.

Di queste caratteristiche, Filetero ne condivide ben poche³⁴.

Il giovane appare per la prima volta in scena in II 2 mentre confida al parassita Licopino – servo da lui stesso manomesso – il tormento che la separazione da Polifila gli provoca. A differenza del proprio antecedente apuleiano, l'amante della commedia necessita, come nella tradizione del teatro latino, di avvalersi della pratica astuzia³⁵ di un servitore per riuscire a ottenere il proprio scopo³⁶.

È questo uno dei luoghi del testo in cui il processo di assorbimento della drammaturgia classica risulta più evidente: Mantovano introduce un personaggio assente nella fonte ma fondamentale nel repertorio del teatro latino. A lui assegna l'intero ruolo programmatico nell'organizzazione dell'adulterio, ruolo che, nelle *Metamorfosi*, spetta invece unicamente al giovane amante³⁷.

Inoltre, dove Filesitero appariva intraprendente e impavido³⁸, Filetero si rivela invece poco astuto e insicuro sino a rendersi *fastidioso*³⁹, come infatti commenta Licopino in III 2:

FIL.	Ti priego, Licopino, non dormi sopra questa cosa, metti la fantasia, fa che a ogni modo, mentre Barbaro è assente, abbia la mia Polifila.
LIC.	Cessa ormai de rompermi el capo: farò quello che te ho detto.

³¹ Cfr. MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., p. 416.

³² *Ibidem*.

³³ Cfr. APULEI, *Metamorphoseon Libri XI*, IX 16.

³⁴ I tratti del personaggio di Filesitero si indeboliscono però in un'altra delle novelle del IX libro, in cui il giovane amante appare nuovamente.

³⁵ Così Filetero a Licopino: «Io sempre te ho conosciuto astutissimo, per il che adesso è bisogno dimostrar lo ingegno tuo in far che almanco io possa parlar a costei» (cfr. PUBLIO PHILIPPO MANTOVANO, *Formicone*, cit., p. 43).

³⁶ Nell'episodio dell'*Innamorato* il personaggio più dinamico è invece quello di Doristella. È lei stessa a presentarsi come una *malmaritata*, dichiarando che il marito, benché «gagliardo era tenuto e molto ardito, / nel letto era un poltrone» (cfr. MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., p. 417). E quando l'uomo rientrerà improvvisamente, nel corso della notte che lei sta trascorrendo con l'amante, sarà proprio Doristella ad organizzare con prontezza la fuga del giovane. Interessantissime le ottave 27-29, in cui la donna, dopo aver inveito contro la condizione femminile, rivendica la propria libertà: «[...] Macon non potria fare / che mai segua sua legge e sua misura, / poi che mi volse femina creare, / ché nasciemo nel mondo a tal sciagura, / che ocelli e fiere ed ogni altro animale / vive più franco ed ha di noi men male [...]. Crudel Fortuna, perfida e fallace! [...] Se ogni proverbio è veramente esperto, / l'un pensa il giotto e l'altro il tavernaro. / Se lo amor mio potrò tenir coperto / che non lo intenda alcuno, io lo avrò caro, / e non potendo, io lo farò palese; / per un bon giorno io non stimo un mal mese» (ivi, p. 416). Ovviamente non ci sarebbe spazio per una figura femminile come quella di Doristella in una commedia fortemente esemplata sugli antecedenti latini qual è il *Formicone*. Nella *pièce*, infatti, dopo l'apparizione in I 1, Polifila non comparirà più in scena e saranno gli altri personaggi a prendere le decisioni per lei (cfr. PUBLIO PHILIPPO MANTOVANO, *Formicone*, cit., p. 55).

³⁷ L'espedito finale, tramite cui l'amante salva il servo e la donna, è infatti coerente con la trama della novella (Apuleio scrive che Filesitero gestisce la situazione con la sua *solita prontezza*: cfr. ivi, IX 21) – ma non con quella della commedia.

³⁸ Cfr. APULEI, *Metamorphoseon Libri XI*, IX 18 e 20.

³⁹ Persino un po' spilorcio, quando non si lascia subito convincere a spendere dieci ducati per corrompere Formicone (cfr. PUBLIO PHILIPPO MANTOVANO, *Formicone*, cit., p. 46). In Apuleio a essere corrotto non è solo il servo, ma anche la stessa Arete, alla quale Filesitero offre venti monete d'oro (cfr. APULEI, *Metamorphoseon Libri XI*, IX 18-19).

- FIL. Che cosa?
 LIC. Che dormirai seco questa notte.
 FIL. Ch'io dormirò seco questa notte?
 LIC. Sì, te dico.
 FIL. Con la mia Polifila?
 LIC. Vah, tu sei mo troppo *fastidioso!* Lascia far a me, se tu vuoi che conduca a buon porto.
 FOR. Te lascio fare⁴⁰.

Anche la figura di Formicone⁴¹ subisce modifiche rilevanti nella versione drammatizzata.

Il bellissimo racconto apuleiano di come Mirmece, dopo una breve battaglia interiore, si lasci corrompere dal bagliore dell'oro offertogli da Filesitero⁴², cede il posto, nella commedia, a una innovazione significativa.

Come già anticipato nell'*Argumento*, Formicone è costretto ad accettare il denaro di Filetero per poter riscattare Sirisca – serva di cui è innamorato – la quale è stata venduta a un mercante pronto a condurla via con sé⁴³.

Più semplicemente rappresentabile rispetto a un intimo tormento, la versione del Mantovano è più funzionale a un testo drammatico. Essa consente inoltre di aggrovigliare leggermente un intreccio altrimenti troppo snello e di introdurre in scena una nuova figura, quella del *ragazzo* (Sirisca viene invece soltanto nominata).

Quest'ultimo fa parte di un gruppo di personaggi⁴⁴ – come quello, già analizzato, di Licopino – assenti nel racconto apuleiano e accomunati dall'appartenenza all'universo di servitori e sottoposti che affolla le commedie classiche.

Il *ragazzo* appare per la prima volta in scena in III 1 ed esordisce compiangendo la propria condizione servile:

- RAG. Veramente io conosco la servitù esser uno gran tormento ai miseri uomini che sotto al giogo de quella se ritrovano, come ora io disgraziato me ritrovo: non solamente sotto la servitù d'i padroni, ma ancora me bisogna esser schiavo de li schiavi e massare. Adesso Sirisca, mia conserva, m'ha imposto che ad ogni modo ritruovi il suo amante Formicone [...]⁴⁵.

I riferimenti alla servitù sono numerosi nel corso dell'intera commedia. Ettore Paratore ha scritto, a proposito dei testi plautini, che

⁴⁰ Cfr. PUBLIO PHILIPPO MANTOVANO, *Formicone*, cit., p. 53. Il corsivo è mio.

⁴¹ Il nome del servo è, evidentemente, fedele traduzione del corrispettivo nome parlante apuleiano, sul quale cfr. SILVIA MATTIACCI, *Le novelle dell'adulterio*, cit., p. 146. La scelta di intitolare a Formicone la commedia, risponde, oltre che al ruolo di primo piano svolto dal personaggio all'interno della *pièce*, alla tradizione plautina. «Quattro commedie plautine – *Epidicus*, *Pseudolus*, *Stichus*, *Truculentus* – s'intitolano dal nome di un servo, una – la *Casina* – dal nome di una schiava, una – il *Curculio* – dal nome di un parassita, categoria equiparabile a quella dei servi, e una – le *Bacchides* – dal nome di una coppia di cortigiane. E ad eccezione dell'*Amphitruo*, che è una tragicommedia, e dei *Menaechmi*, che sono basati proprio sull'equivoco nascente dal nome comune ai due gemelli simili come due gocce d'acqua, non ci sono altre commedie plautine che s'intitolino al nome di un personaggio» (cfr. ETTORE PARATORE, Introduzione a PLAUTO, *Amphitruo* – *Asinaria* – *Anulularia* – *Bacchides*, Roma, Newton, 2011, p. 11).

⁴² Cfr. APULEI, *Metamorphoseon Libri XI*, IX 18-19.

⁴³ La versione del Mantovano si distanzia anche dall'episodio dell'*Innamorato*, in cui Doristella racconta: «Teodoro [...] portato avea seco assai tesoro, / onde Gambone [il servo] in tal modo acquetava, / che ciascaduna notte a suo diletto / l'uscio gli aperse e meco il pose in letto» (cfr. MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., p. 418).

⁴⁴ *Ancilla*, Licopino, *comare*, *ragazzo* e i servi Geta e Dromo.

⁴⁵ Cfr. PUBLIO PHILIPPO MANTOVANO, *Formicone*, cit., p. 51.

non c'è occasione in cui il servo s'incontra con un collega o con un altro personaggio e comincia a esercitarsi nello sport degli scambi ingiuriosi [...], che non spuntino subito fuori termini alludenti al logorio che i ceppi producono agli stinchi o alla gragnuola di staffilate che piovono sulle spalle⁴⁶.

Questa osservazione ben si attaglia anche alla commedia del Mantovano.

Si consideri come esempio lo scambio di battute tra i servi Dromo e Geta nella scena seconda dell'atto quarto:

GET. Per Dio, io sono molto carco. O Dromo, non so come sii tu.
 DRO. Non monta niente, a ogni modo tu hai buona schiena.
 GET. Sì, tu l'hai buona a sopportar le bastonate!
 DRO. Anzi, quando sopporto le bastonate, l'ho trista, perché la me duole.
 GET. Tuo danno!
 DRO. Questo so io⁴⁷.

O ancora il dialogo che segue alla liberazione di Formicone – legato dagli stessi Dromo e Geta per ordine di Barbaro – grazie all'astuta trovata di Filetero:

BAR. Desligatelo e lasciatelo venir a casa.
 FOR. Affrettatevi.
 DRO. Tu non dicevi così quando te legavamo.
 FOR. Voi ben el facesti senza ch'io dicessi; ma s'el m'accade mai far tal atto a voi, fornirove da uom da ben.
 DRO. Orsù, va là.
 FOR. Veniteme drieto. Voi sarete i servi e io sarò el padron.
 DRO. Tu ne dileggi, an?
 GET. L'asino è disligato, ch'el tra' de' calci⁴⁸.

Infine, in questo senso va almeno ricordata la minaccia, dal sapore più che mai classico e plautino, dell'essere mandati al mulino⁴⁹.

Si è già sottolineato come Mantovano specifichi che Barbaro è «cittadino anconitano»⁵⁰. La precisazione resta senza conseguenze sul piano dell'attualizzazione della *pièce*; mancano infatti nel *Formicone* quei riferimenti alla contemporaneità di cui sarà intrisa la commedia rinascimentale e che sono presenti già nel testo inaugurale di quella stagione: la *Cassaria*⁵¹, che Ariosto ambienterà, però, a Metellino.

⁴⁶ Cfr. ETTORE PARATORE, Introduzione a PLAUTO, *Amphitruo – Asinaria – Aulularia – Bacchides*, cit., p. 13.

⁴⁷ Cfr. PUBLIO PHILIPPO MANTOVANO, *Formicone*, cit., p. 59.

⁴⁸ Ivi, pp. 64-65.

⁴⁹ Ivi, p. 36.

⁵⁰ Ivi, p. 33.

⁵¹ Si pensi al dialogo tra Lucrano e Trappola in III 3: «LUC. Potrebbe essere: e chi cerchi tu? TRA. Un baro, un pergiuro, uno omicidiale. LUC. Va' piano, che sei per la via di trovarlo: come è il proprio nome? [...] TRA. Ben tel saprò con tanti contrasegni dimostrare, che non sarà bisogno che del proprio nome si cerchi: è bestemiatore e bugiardo. LUC. Queste son de le appertenenzie al mio esercizio. TRA. Ladro, falsamonete, tagliaborse. LUC. È forse tristo guadagno saper giocare de terza? TRA. È ruffiano. LUC. La principal de parte mia. TRA. Reportatore, maldicente, seminatore di scandoli e zizzanie. LUC. Se noi fussimo in corte di Roma, si potria dubitare di chi tu cercassi; ma in Metellino non puoi cercare se non di me, sì che 'l mio proprio nome ti vo' ricordare anco: mi chiamo Lucrano» (cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *La Cassaria*, in *La Cassaria, I Suppositi (in prosa)*, a cura di Luigina Stefani, Perugia, Morlacchi Editore, pp. 101-183: 132-133).

Se sotto questo rispetto il *Formicone* resta al di qua dello spartiacque rinascimentale, mi pare molto rilevante la presenza nella commedia di scene il cui valore comico risiede nella combinazione tra parola e gesto; prove se ne trovano ad esempio in IV 2, scena in cui i servi si affaticano nel trasporto dei beni del padrone mentre si stuzzicano a vicenda.

Durante il XV secolo, come è noto, ci si era interrogati sulle modalità della recitazione classica. Il *Formicone*, tentando di resuscitare quell'esperienza in una maniera globale – che comprenda cioè il testo e la sua resa scenica –, dimostra di aver recepito la lezione del teatro latino.

In merito è significativo il confronto con un'altra drammatizzazione delle *Metamorfosi* apuleiane, per molti versi connessa al *milieu* in cui venne composta la commedia del Mantovano⁵²: *Nozze de Psiche e Cupidine* di Galeotto del Carretto⁵³.

Benché nel testo siano presenti didascalie che lasciano supporre come, almeno a un certo punto, l'opera sia stata pensata per la recitazione⁵⁴, le *Nozze* sono prive di ritmo drammatico, al punto da essere state definite un testo «narrativo»⁵⁵.

Nel *Formicone*, al contrario – sebbene il suo carattere di *esercitazione* scolastica ne marchi i limiti –, la riscrittura della novella in forma drammaturgica è compiuta.

In conclusione, se la commedia del Mantovano, benché «gradevole e snella»⁵⁶, non può certo essere annoverata tra i capolavori del teatro cinquecentesco, rimane un testo importante per osservare, nel suo farsi, la nascita della drammaturgia alla maniera moderna.

⁵² Del Carretto intrattenne solidi rapporti con i Gonzaga per oltre tre decenni. Cfr. almeno: GIUSEPPE TURBA, *Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova*, in «Rinascimento», Serie II, XI, 1971, pp. 95-169; ANTONIA TISSONI BENVENUTI, MARIA PIA MUSSINI SACCHI, Introduzione a *Comedia de Timon greco e Nozze de Psiche e Cupidine*, in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino, UTET, 1983, pp. 559-567; RICCARDO SCRIVANO, *Dalla letteratura al teatro: Galeotto del Carretto*, in *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici*, Napoli, Liguori, 1993, pp. 181-192; MARZIA MINUTELLI, *Poesia e teatro di Galeotto dal Carretto. Riflessioni in margine al carteggio con Isabella d'Este*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», VII, 1-2, 2004, pp. 123-178.

⁵³ Come è evidente, a essere drammatizzata è una diversa sezione delle *Metamorfosi*, quella in cui è narrata la *fabula* di Amore e Psiche (IV 28 - VI 24).

⁵⁴ Su queste didascalie: PIER MARIO VESCOVO, *Figurando una historia. Della «teatralità» o «teatralità» del Decameron*, in «Quaderns d'Italia», 14, 2009, pp. 46-76: 59-60.

⁵⁵ Cfr. GIORGIO PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., p. 12.

⁵⁶ Ivi, p. 15.