



**CORPO: UMORI, BALSAMI, VELENI E MONSTRA**

*Il corpo nel teatro di Machiavelli  
(Mandragola e Clizia)*

JEAN-JACQUES MARCHAND

Prof. Em. di letteratura italiana dell'Università di Losanna (Lausanne: Svizzera)  
Corresponding author e-mail: [ljmarchand@sunrise.ch](mailto:ljmarchand@sunrise.ch)

**ABSTRACT**

*Il saggio mette in evidenza come la corporeità nei personaggi della Mandragola e della Clizia sia la forma che prende il realismo machiavelliano nelle opere teatrali. Tutti i personaggi si rapportano a una realtà corporea che determina i loro pensieri e le loro azioni, e che fa da rivelatore ora del loro cinismo ora del loro effettivo amore. Viceversa, la non corporeità di Clizia, mai presente in scena, permette di evidenziare la sua totale riduzione a oggetto conteso fra quattro uomini; mentre al protagonista anziano la beffa subita sul proprio corpo fa prendere coscienza dell'assurdità della conquista di una sua pupilla appena postadolescente.*

*The essay highlights how corporeality in the characters of Mandragora and Clizia is the form that Machiavellian realism takes in theatrical works. All the characters relate to a corporeal reality that determines their thoughts and actions, and that acts as a revealer of their cynicism or of their actual love. Conversely, the non-corporeality of Clizia, never present on stage, allows us to highlight her total reduction to an object disputed among four men; while for the elderly protagonist, the mockery suffered on his own body makes him aware of the absurdity of the conquest of his just post-adolescent pupil.*

**KEYWORDS**

*Italian Renaissance Theater, Machiavellian Realism, Corporeity, Body as a Detector of Sentiments, Women's Representation*



La corporeità costituisce l'elemento centrale del teatro di Machiavelli. La *Mandragola* può essere letta come il tentativo di riduzione di una persona a pura corporeità, che viene sconfitto dalla volontà e dall'intelligenza di una donna che afferma e impone ai suoi aguzzini la propria dignità di persona, fatta di mente e di corpo e intenta a salvaguardare il proprio libero arbitrio. Nella *Clizia*, il corpo viene addirittura eluso e negato in quanto componente di una donna che mai compare in scena o manifesta una qualsiasi volontà, e che costituisce un oggetto conteso, offerto, scambiato, svalutato e rivalutato in funzione del suo statuto sociale.

In questo senso l'opera teatrale si ricollega a quella molteplicità e complessità della scrittura machiavelliana che si costruisce sulla duplicità e l'ambivalenza del reale e della sua rappresentazione.<sup>1</sup> Già in altri saggi<sup>2</sup> ci siamo rifatti a quel celebre passo della lettera di Machiavelli a Francesco Vettori del 31 gennaio 1515 relativa all'ambivalenza del loro carteggio, tra alte considerazioni filosofiche ed espressioni della più vivace corporeità:

Chi vedesse le nostre lettere, onorando compare, e vedesse la diversità di quelle, si maraviglierebbe assai, perché gli parrebbe ora che noi fussimo uomini gravi, tutti vòlti a cose grandi, e che ne' petti nostri non potesse cascare alcuno pensiero che non avesse in sé onestà e grandezza; però dipoi, voltando carta, gli parrebbe quelli noi medesimi essere leggeri, inconstanti, lascivi, vòlti a cose vane,<sup>3</sup>

che trova la sua giustificazione nella complessità e contraddittorietà della natura:

Questo modo di procedere, se a qualcuno pare sie vituperoso, a me pare laudabile, perché noi imitiamo la natura, che è varia; e chi imita quella non può essere ripreso.<sup>4</sup>

Anche per le commedie il risvolto della comicità è la loro drammaticità:<sup>5</sup> una drammaticità che definiremmo «corporea». Fin dall'antefatto della *Mandragola*, il corpo si trova al centro della vicenda: l'impossibilità di procreare della coppia Lucrezia-Nicia, cioè di far nascere un corpo dalla loro unione, mette in difficoltà la loro vita coniugale. Affannosa è stata la ricerca di una soluzione al loro problema – cure varie, voto di frequentare messe propiziatorie, progetto di complesso spostamento in una città termale – conclusasi in una grande frustrazione. Ovviamente la comicità sta nel fatto che tutta la ricerca si è concentrata sul corpo di Lucrezia con l'intento di renderla fertile, mentre gli spettatori sospettano che il problema risieda nel corpo dell'anziano messer Nicia incapace di procreare. La prorompente corporeità è pure presente in un'altra componente dell'antefatto: quella di Lucrezia, che si manifesta, grazie alla descrizione che ne fa un viaggiatore al giovane Callimaco, vissuto fino allora in pace a Parigi. La donna immaginata gli turba l'animo al punto di sconvolgergli la vita e di spingerlo a tornare a Firenze per vedere se il corpo reale corrisponda al corpo descritto. Nel corso della commedia, l'ansia di possesso del corpo, che sia quello del figlio che dovrebbe nascere dalla coppia Lucrezia-Nicia o quello



di Lucrezia, turba drammaticamente gli animi, spingendo Callimaco sull'orlo del suicidio per la privazione della donna amata, inducendo Sostrata a insultare la figlia per il timore di essere privata del nipotino, compromettendo fra' Timoteo in uno spergiuro dopo essere stato coinvolto in un progetto di aborto, e spingendo messer Nicia a fare possedere la moglie da uno sconosciuto, pur di evitare la morte e per avere un figlio. La drammaticità della situazione raggiunge il culmine quando Lucrezia deve concedere il proprio corpo a un garzonaccio pur di avere un figlio e salvare la vita al marito. È proprio il corpo del figlio desiderato che infrange gli equilibri, sconvolge le menti e permette l'impensabile: il desiderio del figlio fragilizza infatti la coppia, separa messer Nicia da Lucrezia, permette a Ligurio di organizzare l'inganno, incita Sostrata e il confessore a convincere Lucrezia, induce messer Nicia ad accettare un abominio, facilitando anche, in seguito al discredito che ha subito agli occhi di Lucrezia, l'intromissione dell'amante Callimaco, fino alla sua sostituzione con esso.

Nel corso dell'azione possiamo rilevare più particolarmente come ogni personaggio si relazioni alla tematica centrale del corpo. Messer Nicia è solo desideroso di vedere coronare la sua vita professionale e sociale con la nascita di un figlio. Obnubilato da questa idea non vede più nella giovane e avvenente moglie che un grembo da cui fare nascere l'erede. Sebbene Ligurio dica di lui: «E quanto la fortuna lo ha favorito! lui ricco, lui bella donna, savia, costumata, e atta a governare un regno»,<sup>6</sup> fin dalla sua prima entrata in scena dichiara: «Pure io ho tanta voglia d'aver figliuoli che io son per fare ogni cosa».<sup>7</sup> Scartata con indignazione l'ipotesi che la sterilità della coppia provenga da una manchevolezza del suo corpo («Impotente io? Oh, voi mi fate ridere! Io non credo che sia el più ferrigno e il più rubizzo uomo in Firenze di me!»<sup>8</sup>), tutte le attenzioni si concentrano sul corpo, o meglio sul grembo di Lucrezia. Nicia, su richiesta del finto medico, non esita a richiederle in malo modo una umiliante prova corporea della sua fertilità:

Io ho fatto d'ogni cosa a tuo modo, di questo vo' io che tu facci a mio. Se io credevo non avere figliuoli, io arei preso più tosto per moglie una contadina che te. [...] To' costì, Siro! Viemmi drieto. Quanta fatica ho io durata a fare che questa mia monna sciocca mi dia questo segno!<sup>9</sup>

E tutta la scena seguente avrà per argomento l'esame da parte di Ligurio, Callimaco e messer Nicia dell'ampolla di orina di Lucrezia, richiesta con tanta ruvidezza dal marito. Di fronte alla prospettiva prospettatagli da Callimaco di avere entro un anno un figlio in braccio,<sup>10</sup> Nicia non ha praticamente più freni nell'accettare il vilipendio del corpo della moglie. Quando gli si dice che per rimanere incinta Lucrezia dovrà bere un decotto di mandragola e che la sola soluzione per evitare che lui ne muoia nel primo rapporto che avrà con lei è quella di farsi sostituire da un giovinastro, la sua resistenza non supera un paio di battute:



Perché io non vo' fare la donna mia femmina e me becco.

[...]

Chi volete voi che io truovi che facci cotesta pazzia? Se io gliene dico, e' non vorrà; se io non gliene dico, io lo tradisco, ed è caso da Otto: io non ci vo' capitare sotto male.<sup>11</sup>

E già nella seconda battuta l'onore della donna e il rispetto del suo corpo sono superati dal timore di finire in prigione. Vinta ogni remora, la sola preoccupazione di Nicia rimane quella di convincere la moglie di accettare tale prevaricazione del suo corpo: «Farne contenta mogliama: a che io non credo ch'ella si disponga mai».<sup>12</sup>

Superato l'ostacolo con l'intervento del confessore e della suocera, come vedremo, la carnalità di messer Nicia si sposta dalla moglie al «garzonaccio». Scendendo ancora di un gradino nel vilipendio della moglie e del suo corpo volge tutta la sua preoccupazione verso il vigore fisico del giovane che dovrà unirsi a Lucrezia:

Io non vorrei che noi pigliassimo un granchio: che fussi qualche vecchio debole o infermiccio, e che questo giuoco si avessi a fare doman da sera.<sup>13</sup>

Rassicurato solo a metà dalla descrizione che Siro fa di lui: «Egli è el più bello garzonaccio che voi vedessi mai. Non ha venticinque anni, e viensene solo in pitocchino, sonando el liuto»,<sup>14</sup> Nicia scivola fino in fondo al baratro della corporeità assicurandosi non solo delle doti fisiche del giovane:

Io lo feci spogliare: e' nicchiava. Io me li volsi com' un cane, di modo che gli parve mille anni di avere fuora e panni: e' rimase ignudo. Egli è brutto di viso, egli aveva un nasaccio, una bocca torta, ma tu non vedesti mai le più belle carne: bianco, morbido, pastoso... E dell'altre cose non ne domandare,<sup>15</sup>

ma anche di quelle sessuali, con un compiaciuto slittamento che fa supporre addirittura una sua tendenza omosessuale e una sua inclinazione al «voyeurismo»:

Poi che io avevo messo mano in pasta, io ne volli toccare el fondo; poi volli vedere s'egli era sano: s'egli avessi àuto le bolle, dove mi trovavo io?

[...]

Come io ebbi veduto che gli era sano, io me lo tirai drieto e al buio lo menai in camera, messilo al letto; e innanzi che mi partissi, volli toccare con mano come la cosa andava, che io non sono uso a essermi dato a intendere lucciole per lanterne.

[...]

Tocco e sentito che io ebbi ogni cosa, mi uscì di camera e serrai l'uscio.<sup>16</sup>

Il punto estremo di questa prevalenza assoluta della corporeità su una qualsiasi considerazione etica viene raggiunto nelle considerazioni di messer Nicia con la suocera durante la notte di amore di Callimaco-garzonaccio con Lucrezia:



*Ligurio*: Che ragionamenti son sut' i vostri?

*Messer Nicia*: Della sciocchezza di Lucrezia, e quanto egli era meglio che senza tanti andirivieni ella avessi ceduto al primo. Dipoi ragionammo del bambino, che me lo pare tuttavia avere in braccio el naccherino!<sup>17</sup>

Dopo questo evento reputato da lui felice, Lucrezia sarà considerata solo come un grembo da cui potrà finalmente nascere l'unico corpo che sembra interessarlo, quello del figliuolo. Per Callimaco la corporeità di Lucrezia nasce da un racconto e dalla sua immaginazione. L'evocazione di Lucrezia ascoltata dalla bocca di un Fiorentino mentre era a Parigi è stata talmente convincente che la narrazione è diventata per lui un'affascinante realtà:

E nominò madonna Lucrezia, moglie di messer Nicia Calfucci, alla quale e' dette tanta laude e di bellezza e di costumi, che fece restare stupidi qualunque di noi; e in me destò tanto desiderio di vederla che io, lasciato ogni altra deliberazione né pensando più alle guerre o alle pace d'Italia, mi mossi a venir qui.<sup>18</sup>

La visione di Lucrezia nella sua materialità corporea, invece di creare la consueta delusione nata dalla differenza tra immaginazione e realtà, non fa che accrescere la sua passione:

Dove arrivato, ho trovato la fama di madonna Lucrezia essere minore assai che la verità, il che occorre rarissime volte; e sommi acceso in tanto desiderio d'esser seco che io non truovo loco.<sup>19</sup>

A partire da questa situazione iniziale, l'atteggiamento di Callimaco nei confronti della donna amata si situa all'opposto di quello di messer Nicia. Mentre per Nicia Lucrezia diviene a poco a poco, per la sua smania di avere un figlio, solo un ventre che dovrà partorire l'erede, per Callimaco la passione è unicamente rivolta alla donna amata. Il suo desiderio è di vederla e conquistarla, potendola incontrare in un luogo pubblico come quello delle cure termali:

E io me ne andrei là, e vi condurrei di tutte quelle ragion piaceri che io potessi, né lascerei indietro alcuna parte di magnificenza; fare'mi familiar suo, del marito. Che so io?<sup>20</sup>

In tutta la vicenda Callimaco non aspira solo al corpo di Lucrezia, a incontrarla carnalmente, bensì a parlarle per dirle il suo amore. Lucrezia è amata come persona e non solo come un corpo. Quando potrà finalmente incontrarla grazie allo stratagemma di Ligurio potrà farsi perdonare il sopruso non tanto per la sua prestanta fisica, come si è scritto talvolta un po' superficialmente, ma per la sincerità del suo amore, per la sua promessa di fedeltà e di dedizione, fino all'intenzione di sposarla qualora il marito venisse a morire. È quello che già Ligurio ha intuito, dandogli questo consiglio:



Che tu te la guadagni in questa notte; che, innanzi che tu ti parta, te le dia a conoscere, scuoprale lo 'nganno, mostrile l'amore li porti, dicale el bene le vuoi; e come senza sua infamia la può essere tua amica, e con sua grande infamia tua nimica,<sup>21</sup>

e che viene confermato dalla narrazione fatta da Callimaco della notte trascorsa con Lucrezia:

Ma poi che io me le fu' dato a conoscere e ch'io l'ebbi dato ad intendere l'amore che io le portavo, e quanto facilmente per la semplicità del marito noi potavamo viver felici senza infamia alcuna, promettendole che, qualunque volta Dio facessi altro di lui, di prenderla per donna [...] <sup>22</sup>

Contrariamente a Nicia che temeva di essere imprigionato per la morte del giovinastro indotta dalla mandragola più che per l'omicidio da lui provocato, Callimaco non esita a mettere il suo corpo e la sua vita in giuoco con il suicidio se non potrà raggiungere questo suo ideale:

Ché, se fussi [un impedimento], e' fia l'ultima notte della vita mia: perché o io mi gitterò in Arno, o io m'impiccherò, o io mi gitterò da quelle finestre, o io mi darò d'un coltello in sull'uscio suo.<sup>23</sup>

Un'altra componente della corporeità dell'amore in Callimaco è il coinvolgimento di tutti gli organi del proprio corpo, che Machiavelli riprende, in senso caricaturale e comico, dalla tradizione elegiaca latina, da Lucrezio e dalla lirica romanza di derivazione trobadoriaca:

Io mi sento dalle piante de' piè al capo tutto alterare: le gambe triemano, le viscere si commuovono, el cuore mi si sbarba del petto, le braccia s'abandonono, la lingua diventa muta, gli occhi abarbagliano, el cervello mi gira.<sup>24</sup>

L'uso di un lessico di più concreta corporeità («le piante de' piè»; «le viscere»; «si sbarba»; «abarbagliano»; «mi gira»), che rovescia verso il basso quello della tradizione lirica classica o trobadorica, contribuisce appunto a creare quell'effetto comico, che viene a rafforzare quello suscitato dall'enfasi e dalla infatuazione tipica del personaggio tradizionale dell'innamorato. Grazie anche all'astuzia di Ligurio che ha intuito le sue capacità, Callimaco ricorre per ben due volte al travestimento: è un modo di presentare il proprio corpo con un'identità diversa. I due travestimenti lo trasformano in un personaggio ora di più alto livello sociale: l'attempato luminare che ha studiato a Parigi e che sa di latino, ora di livello più popolare: il giovincello povero che canterella per le vie di Firenze. Il mutamento d'identità si manifesta ovviamente anche con la voce e con le parole pronunciate, ma molto è demandato alla trasformazione dell'apparenza corporea; e difatti così lo descrive il servo Siro:

Ma ecco el dottore che ha uno orinale in mano: chi non riderebbe di questo uccellaccio?<sup>25</sup>



Lo si può dunque immaginare come una caricatura di medico, con le vesti scure del dottore («uccellaccio»), un po' incanutito, un po' ingobbito.

L'altro travestimento è doppiamente descritto: sia nelle indicazioni che Ligurio dà a Callimaco:

Fo conto che tu ti metta un pitocchino indosso e con un liuto in mano te ne venga costì, dal canto della sua casa, cantando un canzoncino,<sup>26</sup>

sia nella descrizione che ne dà il servitore Siro:

Non ha venticinque anni, e viensene solo, in pitocchino, sonando el liuto.<sup>27</sup>

Tale travestimento lo fa apparire molto più giovane («non ha venticinque anni»), più povero (veste il «pitocco» dei poveri) e più ingenuo (gira di notte «con un liuto in mano» e «cantando un canzoncino») di quanto non sia il mercante fiorentino tornato da Parigi. È comunque un'immagine degradata sul piano sociale, destinata, cinicamente, a rendere più accettabile il suo sacrificio alla causa della fertilità della coppia Lucrezia-Nicia.

I due personaggi secondari, Sostrata, madre di Lucrezia, e fra' Timoteo, il confessore, sono anche loro coinvolti dalla corporeità. Sostrata sogna solo di avere un nipote a qualsiasi prezzo: non tanto per amore del bimbo, quanto per il sostegno che costituirà, per Lucrezia certo, ma anche per lei, dopo la morte di messer Nicia:

Non vedi tu che una donna, che non ha figliuoli, non ha casa? Muorsi el marito, resta come una bestia abbandonata da ognuno.<sup>28</sup>

È come se il nipote, visto già adulto nella materialità del suo statuto sociale, fosse come una garanzia di futuro sicuro per la famiglia. E per assicurarsene è pronta a considerare di scarso rilievo l'onore e l'integrità fisica della figlia: anzi contribuisce ora con l'argomentazione ora con la minaccia alla sua umiliazione fisica e morale:

Di che hai tu paura, mocciconna? E' ci è cinquanta donne in questa terra che ne alzerebbono le mani al cielo.<sup>29</sup>

Fra' Timoteo, come Sostrata, non prende minimamente in considerazione il rispetto del corpo e dell'onore di Lucrezia. Anche lui, ma con una capacità argomentativa – tratta anche dal suo prestigio di uomo di Chiesa – molto superiore a quella di Sostrata, tenta di trasformare una violenza carnale in peccato veniale:



Quanto allo atto che sia peccato, questo è una favola, perché la volontà è quella che pecca, non el corpo; e la cagion del peccato è dispiacere al marito e voi li compiacete; [...]

Tanta coscienza vi è ottemperare in questo caso al marito vostro, quanto vi è mangiare carne el mercoledì, che è un peccato che se ne va con l'acqua benedetta,<sup>30</sup>

e di presentare la morte di un innocente come possibile ma non certa, e per altro controbilanciata dalla nascita di un cristiano: il corpo di un «possibile cristiano» (il garzonaccio) contro quello di un «vero cristiano» (il futuro bimbo della coppia Lucrezia-Nicia), con un'operazione che assicura la salvaguardia di quello di un «cristiano certo» come è messer Nicia:

Qui è un bene certo: che voi ingraviderete, acquisterete una anima a messer Domeneddio. El male incerto è che colui che iacerà con voi dopo la pozione si muoia. E' si truova anche di quelli che non muoiono, ma perché la cosa è dubia, però è bene che messer Nicia non corra quel pericolo.<sup>31</sup>

Anche Fra Timoteo, consigliato da Ligurio, si traveste da Callimaco-medico, mentre Callimaco si è travestito da giovinastro, per evitare che la sua assenza susciti sospetti in messer Nicia. Il frate, con questo travestimento, assume la forma di un altro corpo, che è quello del corpo fittizio di un altro personaggio, travestitosi a sua volta da medico. Ma la «mise en abîme» non finisce qui: messer Nicia vedendo il frate travestito pensa che si tratti di Callimaco-medico travestito per non farsi riconoscere mentre vanno in cerca del giovinastro: il travestimento o occultamento del corpo reale raggiunge in questo caso il terzo grado:

*Messer Nicia:* Oh! E si è contraffatto bene! e' non lo conoscerebbe Va-qua-tu!<sup>32</sup>

*Ligurio:* Io gli ho fatto mettere dua noce in bocca perché non sia conosciuto alla boce.<sup>33</sup>

Fra' Timoteo è inoltre sotto ricatto per avere accettato di aiutare una giovane ad abortire: cioè a sbarazzarsi – secondo la visione della Chiesa – di un corpo dotato di un'anima. È una spada di Damocle che permette a Ligurio di ottenere da lui ogni cosa:

*Ligurio:* È seguito che, o per straccurataggine delle monache o per cervellinaggine della fanciulla, la si truova gravida di 4 mesi; di modo che, se non si ripara con prudenza, el dottore, le monache, la fanciulla, Cammillo, la casa de' Calfucci è vituperata. [...] E voi solo e la badessa ci potete rimediare. [...] Persuadere alla badessa che dia una pozione alla fanciulla per farla sconciare.

[...]

*Frate:* Sia, col nome di Dio! Faccisi ciò che voi volete, e per Dio e per carità sia fatto ogni cosa. Ditemi el munistero, datemi la pozione.<sup>34</sup>

Anche se poi la fanciulla abortisce spontaneamente, l'impegno preso lo pone sotto ricatto di Ligurio con il quale si è impegnato:



*Frate*: Che è? Io sono in termine con voi, e parmi avere contratta tale dimestichezza che non è cosa che io non facessi.<sup>35</sup>

Ligurio è il solo personaggio a non essere interessato al corpo di Lucrezia: né in quanto donna, né in quanto potenziale madre. Il suo solo scopo è di manipolare i corpi e le menti degli altri per una soddisfazione intellettuale e materiale. Grazie ai travestimenti sa far apparire corpi con identità diverse (Callimaco-medico, Callimaco-giovinastro, fra Timoteo-Callimaco-medico) e spostare i personaggi come pedine su uno scacchiere, indifferente alle cause e alle conseguenze, pur di raggiungere il proprio obiettivo.

A un livello più scurrile il corpo compare anche in una scena in cui il personaggio Donna evoca la sua vita di sofferenze con il marito defunto:

Voi sapete pure quel che mi faceva qualche volta. Oh, quanto me ne dolfi io con esso voi! Io me ne discostavo quanto io potevo, ma egli era sì importuno! Uh, nostro Signore!

[...]

Dio ci aiuti con queste diavolerie! Io ho una gran paura di quello impalare.<sup>36</sup>

L'allusione ai rapporti sodomitici («impalare») impostile dal marito sembra essere il principale pretesto<sup>37</sup> della scena, in cui il personaggio Donna non ha alcuna connessione con l'intreccio principale.

Sul fronte opposto della corporeità si colloca ovviamente Lucrezia. Il suo scopo è quello di difendere il proprio corpo dagli assalti fisici e morali da parte dei familiari e delle persone di fiducia. Già nell'antefatto dell'azione Lucrezia, che con il matrimonio ha consegnato il proprio corpo al seppur anziano marito Nicia, ha dovuto difendere la propria integrità: prima rinunciando al voto di andare a messa duranate quaranta giorni per rimanere incinta, dopo essere stata insidiata da un frate:

Ben sapete che un di que' fratacchioni le cominciò a dare da torno, in modo che la non vi volle più tornare,<sup>38</sup>

e così è accaduto con il progetto di un soggiorno in una città termale.

Ma quando le si prospetta l'eventualità di un rapporto con uno sconosciuto dopo avere bevuto la mandragola, il suo rifiuto indignato è assoluto nella salvaguardia del proprio corpo:

Di tutte le cose che si sono trattate, questo mi pare la più strana: di avere a sottomettere el corpo mio a questo vituperio, a esser cagione che uno uomo muoia per vituperarmi. Perché io non crederrei, se io fussi rimasa sola nel mondo e da me avessi a risurgere l'umana natura, che mi fussi simile partito concesso.<sup>39</sup>



Alle accorate argomentazioni del frate e alle minacce della madre, lei rimane irremovibile nella difesa della propria dignità, della propria coscienza e della libera disposizione del proprio corpo: «Io sudo per la passione»; «Parlate voi da vero o motteggiate?»; «Questa mi pare la più strana cosa che mai si udissi»; «Che cosa mi persuadete voi?»; «A che mi conducete voi, padre?». <sup>40</sup>

Alla fine, capendo di non potere resistere alla pressione del marito, della madre e del confessore, ma sapendo di non poter tollerare una violenza carnale che provocherà un omicidio, pensa, come l'antica Lucrezia, alla morte come unica alternativa: «Io sono contenta: ma io non credo mai essere viva domattina»; «Dio m'aiuti e la Nostra Donna, che io non capiti male». <sup>41</sup>

È la stessa argomentazione che Lucrezia riprende dopo la notte trascorsa con Callimaco: la sottomissione a una forza più potente di lei, così impellente che sembra venire dal Cielo:

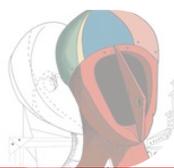
Poi che l'astuzia tua, la sciocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessore mi hanno condotto a fare quello che mai per me medesimaarei fatto, io voglio giudicare che venga da una celeste disposizione che abbi voluto così, e non sono sufficiente a recusare quello che 'l Cielo vuole che io accetti. <sup>42</sup>

Non assistiamo per niente – o solo – alla prima mossa ipocrita verso un rovesciamento da leggere in prospettiva boccaccesca, in quanto facile conversione della giovane sposa che ha gustato con Callimaco i veri piaceri della carne. <sup>43</sup> La commedia, con il mutamento a sorpresa del comportamento di Lucrezia, mira anche a questo magari, ma la sua complessità comprende anche l'arezza verso una condizione familiare e sociale che l'avrebbe condotta, in modo impietoso e per interessi egoistici altrui, alla sopraffazione sessuale e alla morte dell'ignoto compagno.

Lucrezia ha invece la forza di trasformare quella che avrebbe potuto essere la sua sconfitta in una – seppur amara – vittoria. Sposando messer Nicia aveva offerto il suo corpo – oltre che il suo affetto – esclusivamente a lui; ma il suo tradimento lo ha reso indegno di lei; il solo che si sia dimostrato degno è Callimaco, che ha usato un inganno con intento virtuoso per farle conoscere il suo amore e per dirle quanto intenda rispettarla. Lucrezia decide dunque, da donna libera entro i limiti che le circostanze le consentono, di dare a lui il proprio corpo e di assicurargli lo stesso rispetto che avrebbe per una guida o un padre:

Però io ti prendo per signore, patrone, guida: tu mio padre, tu mio difensore, e tu voglio che sia ogni mio bene. E quel che 'l mio marito ha voluto per una sera voglio ch'egli abbia sempre. <sup>44</sup>

La ripresa di possesso del proprio corpo e della propria dignità si manifesta con l'uso della prima persona rafforzata dal pronome «io», da verbi che esprimono una forte volontà («prendo», «voglio») e da un avverbio che suggerisce una durata illimitata («sempre») di questo suo volere.



Del tutto diversa è la corporeità di Clizia nell'omonima commedia. Alla forte presenza sulla scena di Lucrezia, fa da contrasto la sua totale assenza. Gli spettatori non la vedono mai comparire in carne e ossa. Quello che si sa di lei proviene da quanto ne dicono gli altri personaggi: il suo corpo esiste solo nelle parole altrui. Sempre considerata come un oggetto, il suo profilo varia a seconda del tempo e del suo statuto sociale. Nell'antefatto, narrato da Cleandro, è poco più che una schiava, rapita da bimba a Napoli da un soldato di Carlo VIII in occasione della prima campagna delle guerre d'Italia:

Avendo in tra la preda fatta a Napoli questa fanciulla, che allora doveva avere cinque anni, d'una bella aria e tutta gentile, [Beltramo] deliberò di tòrta d'inanzi a' pericoli, e per uno suo servidore la mandò a mio padre. [...] E come loro cara figliuola [i genitori] la trattarono.<sup>45</sup>

Ma con il passare degli anni, nello sguardo non solo del figlio Cleandro, ma anche in quello dell'anziano padre Nicomaco, il suo corpo assume un altro aspetto: quello della giovane desiderabile; da figlioletta orfana diventa nell'immaginario libidinoso e, in un certo qual modo, incestuoso del padre, un oggetto appetibile sensualmente. Da allora tale corpo del desiderio viene sottratto agli occhi altrui e custodito da Sofronia la moglie gelosa:

Non aspettate di vederla, perché Sofronia che l'ha allevata non vuole per onestà che la venga fuori.<sup>46</sup>

Durante praticamente tutta la commedia il suo corpo conserva lo statuto di un oggetto da contendersi fra quattro uomini: Nicomaco il padre, Cleandro il figlio, Pirro il servo e Eustachio il fattore. Innumerevoli sono le battute che lo ricordano e lo ribadiscono:

[Nicomaco] dice volerla dare a Eustachio, nostro fattore;<sup>47</sup> [...] A te che importa che l'abbia più Pirro che Eustachio;<sup>48</sup> [...] Io te la darò a loro dispetto;<sup>49</sup> [...] Noi la diano a uno ghiotto, senza cervello...<sup>50</sup>

Il punto massimo di questa reificazione, che riduce la donna allo statuto di schiava dal corpo anonimo, è il sorteggio immaginato da Nicomaco per decidere a chi dei due farla sposare fra Pirro (da lui voluto per potere poi possedere Clizia senza ostacoli) e Eustachio (voluto da Sostrata, con il consenso di Cleandro per sottrarla al marito):

Che si ponga in una borsa e nomi loro e in un'altra el nome di Clizia e una polizza bianca, e che si tragga prima el nome d'uno di loro e che a chi tocca Clizia se l'abbia, e l'altro abbi pazienza.<sup>51</sup>

Ma, un po' come Lucrezia, seppur in forma incontrollata ed eccessiva, anche Clizia finisce con il ribellarsi alla schiavizzazione e alla mercificazione del proprio corpo, per non parlare della violenza fatta al suo libero arbitrio, quando il servo Pirro si appresta a sposarla contro la sua volontà:



Pirro aveva dato l'anello a Clizia, ed era ito ' accompagnare el notaio infino all'uscio di drieto. Ben sai che Clizia, da non so che furore mossa, prese uno pugnale e tutta scapigliata, tutta furiosa, grida: «Ove Nicomaco? Ove Pirro? Io gli voglio ammazzare! [...] La si è arrecata in uno canto di camera, e grida che vi vuole ammazzare in ogni modo.<sup>52</sup>

Ritroviamo perciò per un attimo quel risvolto drammatico che segna le commedie machiavelliane. Tuttavia il sussulto di reazione di Clizia non dura a lungo e non sfocia in una libera scelta: sequestrata dalla matrigna Sofronia, sottratta a una forma di stupro da parte del vecchio Nicomaco, viene consegnata a Cleandro, grazie alla comparsa del vero padre. Il fatto che sia figlia di un ricco e nobile signore napoletano, che si manifesta nell'agnizione, cambia ancora il suo statuto sociale e fa apparire il suo corpo come quello di una nobildonna degna di essere impalmata dal giovane borghese Cleandro, che il padre Ramondo gli consegna in pegno di riconoscenza.

Nicomaco ha l'aspetto tipico, tratto dalla tradizione classica, del vecchio libidinoso invaghito di una giovane. Non mancano perciò le allusioni alle manchevolezze fisiche, che Pirro prima e Damone dopo gli fanno notare:

E' conviene che voi vi armiate bene in modo che voi paiate giovane, perché io dubito che la vecchiaia non si riconosca al buio. [...] Non vi vegg'io tanti o s'è gagliardi denti in bocca. [...] Questo vecchio impazzato, bavoso, cisposo e senza denti.<sup>53</sup>

Lui le controbatte, affermando il suo vigore, prevalentemente sessuale, ora con metafore salaci, come:

Ma io non sono ancora sì vecchio ch'io non rompessi una lancia con Clizia<sup>54</sup>. [...] Io mi sento gagliardo come una spada,<sup>55</sup>

ora con diete e cure afrodisiache:

Una presa d'uno lattovaro che si chiama satirion [...] che farebbe, quanto a quella faccenda, ringiovanire uno uomo di novanta anni, nonché di settanta come ho io [...] In prima una insalata di cipolle cotte, dipoi una mistura di fava e spezierie; [...] uno pippione grosso a rosto, così verdemezzo che sanguini un poco [...].<sup>56</sup>

La furia e la violenza tutte corporee di Nicomaco si scatenano in occasione dell'incontro notturno con quella che immagina essere Clizia, mentre sta giacendo nel letto con Siro travestito:

Vollile porre le mani sopra il petto ed ella con la sua me la prese e non mi lasciò. Vollila baciare ed ella con l'altra mano mi spinse el viso indrieto. Io me li volli gittare tutto addosso, ella mi porse un



ginocchio [...]. Ora, veduto questo, io mi volsi alle minacce e cominciai a dirli villania, e che le farei, e che le direi.<sup>57</sup>

Al mattino, in una simile furia fisica, come in un osceno contrappasso, è proprio il corpo di Nicomaco a rischiare di subire, in un tentativo di stupro, la più umiliante violenza:

A un tratto io mi sento stoccheggiare un fianco e darmi qua, sotto el codrione, cinque o sei colpi de' maledetti. Io, così fra il sonno, vi corsi subito con la mano e trovai una cosa soda ed acuta, di modo che tutto spaventato mi gittai fuori del letto, ricordandomi di quello pugnale che Clizia aveva il di preso per darmi con esso.<sup>58</sup>

Pirro ed Eustachio, come due corpi-schermi scelti da Nicomaco e da Sostrata vengono a interpersi fra quelli dei due spasimanti rivali, padre e figlio, ora per occultare ora per ostacolare le mire libidinose del padre. Il loro fisico è appena delineato, perché sono semplici «facilitatori». Eustachio è fattore: ha l'aspetto di un contadino sporco, vestito male e poco attraente; senza dovere travestirsi come altri, gli vien consigliato di cambiare l'apparenza di modo che il corpo si presenti più piacevole per Clizia

Tu hai cotesto gabbano che ti cade di dosso, hai el tocco polveroso, una barbaccia. Va' al barbieri, lavati el viso, sétolati cotesti panni, acciò che Clizia non ti abbia a rifiutare per porco.<sup>59</sup>

Pirro, servo di Cleandro, è descritto per suoi difetti più morali che fisici, almeno nel ritratto negativo che ne fa Sofronia al marito:

Uno ghiotto senza cervello, e non sa fare altro che un poco radere. [...] Non è mai se non in sulle taverne, su pe' giuochi: un cacapensieri che morrebbe di fame nello Altopascio.<sup>60</sup>

Quando i due si scontrano in un vivace dialogo, anche se Eustachio sembra avere mutato corpo o almeno apparenza («Tu se' così razzimato! Tu mi pari un cesso ripulito!»), ognuno di loro pone l'accento sui difetti dall'altro: fisici per Eustachio, morali per Pirro:

*Pirro:* Doh! Villan poltrone profumato nel litame, part'egli avere carni da dormire a lato a sì delicata figlia?

*Eustachio:* Ell'arà ben carni teco, che, se la tua trista sorte te la dà, o ella in uno anno diventerà puttana o ella si morrà di dolore.<sup>61</sup>

Come nella *Mandragola*, gran parte della risoluzione dell'intreccio della *Clizia* – tranne l'agnizione finale – avviene nel corso di un travestimento. La confusione sull'identità corporea, Siro travestito da Clizia (come Callimaco travestito da garzonaccio) fa da rivelatore. La confusione tra corpo femminile e corpo maschile permette a Nicomaco di



accorgersi di quanto la sua furia di possesso della giovane lo abbia portato fuori di ogni misura di ragione e di decenza: l'inadeguatezza del rapporto omosessuale rischiato contro la sua volontà e lo scherno del servo travestito lo portano al pentimento e al ravvedimento. In un giusto ritorno alla decenza e alla convenienza sociale, il corpo giovane di Cleandro si congiungerà in degne nozze con quello giovane di Clizia e i due sposi – sebbene non si sappia se Clizia sia veramente innamorata di Cleandro o se si sia tenuto conto della sua volontà – vedranno ricompensata l'unione di una ricca nobile con un ricco borghese. La corporeità della vicenda ingloba anche questa componente.

La corporeità nelle due commedie si ricollega certo al realismo machiavelliano presente in tutte le sue opere, ma è la forma che prende nello specifico genere della commedia per rappresentare la sua complessa visione del reale. Se si paragonano le due commedie ai modelli latini e alle opere teatrali contemporanee, vediamo come l'accento che Machiavelli pone sulla funzione corporea costituisca una spia del modo in cui egli usa la tradizione, trasformandola con grande libertà per adeguarla alla sua volontà di rappresentare tanto il mondo contemporaneo quanto la sua visione della condizione umana.

---

#### NOTE

- 1 Cfr. Raimondi 1972 e Sasso 1988.
- 2 Cfr. Marchand 2012, poi Marchand 2018: 371-394 e Marchand 2013, poi Marchand 2018: 397-414. Il riferimento d'obbligo è a Ferroni 1972.
- 3 Machiavelli 2022: 1240.
- 4 Ibidem
- 5 Inglese 2006: 161, sulla scia di Croce 1930 e Sasso 1980. usa il termine di tragedia: «La Mandragola ci viene presentata come una commedia d'amore felice, ma sulla scena vediamo rappresentarsi una "tragedia" senza catarsi e senza grandezza».
- 6 Atto I, sc. III. Le citazioni sono tratte da Machiavelli 2017.
- 7 Atto I, sc. II.
- 8 Atto II, sc. II.
- 9 Atto II, sc. V.
- 10 «E se oggi a un anno la vostra donna non ha un suo figliuolo in braccio, io voglio avermi a donare duemilia ducati» (Atto II, sc. VI).
- 11 Ibidem.
- 12 Ibidem.
- 13 Atto IV, sc. IX.
- 14 Ibidem.
- 15 Atto V, sc. II.
- 16 Ibidem.



- 17 Ibidem.  
 18 Ibidem.  
 19 Ibidem.  
 20 Ibidem.  
 21 Atto IV, sc. II.  
 22 Atto V, sc. IV.  
 23 Atto IV, sc. IV.  
 24 Atto IV, sc. I.  
 25 Atto II, sc. IV.  
 26 Atto IV, sc. II.  
 27 Atto IV, sc. IX.  
 28 Atto III, sc. XI.  
 29 Ibidem.  
 30 Ibidem.  
 31 Ibidem.  
 32 Soprannome di un celebre carceriere di Firenze.  
 33 Atto IV, sc. IX.  
 34 Atto III, sc. IV.  
 35 Atto III, sc. VI.  
 36 Atto III, sc. III.  
 37 Tranne magari quella di dimostrare il lassismo della Chiesa nei confronti delle sopraffazioni dei mariti sulle mogli e la sua indulgenza circa le pratiche sodomitiche.  
 38 Atto III, sc. II  
 39 Atto III, sc. X.  
 40 Atto III, sc. XI.  
 41 Atto III, sc. X-XI.  
 42 Atto V, sc. IV.  
 43 Si ricorderà la lunga fortuna dell'infelice formulazione di L. Russo che, in una monografia del 1945 ristampata per più di vent'anni, definiva Lucrezia: «Perfettamente buona e onorevolmente cattiva» (Russo 1966: 89). Un giudizio con il quale anche Borsellino 1996: 11 sembra concordare nell'*Introduzione* alla sua edizione della *Mandragola*, quando scrive ancora più esplicitamente: «Lucrezia, ex malmaritata, riscatta attraverso il piacere sessuale la sua libertà».  
 44 Ibidem.  
 45 Atto I, sc. I.  
 46 Prologo.  
 47 Atto I, sc. I.  
 48 Ibidem.  
 49 Atto II, sc. II.  
 50 Atto II, sc. III.  
 51 Atto III, sc. VII.  
 52 Atto IV, sc. VII.  
 53 Atto IV, sc. II e IV.  
 54 Atto II, sc. I.  
 55 Atto IV, sc. XI.  
 56 Atto IV, sc. II.  
 57 Atto V, sc. II.



- 58 Ibidem.  
 59 Atto I, sc. III.  
 60 Atto II, sc. III.  
 61 Atto II, sc. V.

#### BIBLIOGRAFIA

- Croce B. (1930), *Intorno alla commedia del Rinascimento*, «La Critica», vol. XXVII, pp. 1-29 e 81-100.
- Ferroni G. (1972), «Mutazione» e «riscontro» nel teatro di Machiavelli e altri saggi sulla commedia del Cinquecento, Roma, Bulzoni.
- Inglese G. (2006), *Per Machiavelli. L'arte dello stato, la cognizione delle storie*, Roma, Carocci.
- Machiavelli N. (1996), *La Mandragola*, a cura L. Borsellino, Roma, Newton & Compton.
- Idem (2017), *Teatro. Andria, Mandragora, Clizia*, a cura di P. Stoppelli, Roma, Salerno Editrice.
- Idem (2022), *Lettere*. Direzione e coordinamento di F. Bausi, Roma, Salerno Editrice.
- Marchand J.-J. (2012), *Lorenzo da Machiavelli a Guicciardini. La saldatura / frattura tra Istorie fiorentine e Storia d'Italia*, in *La Storia d'Italia di Guicciardini e la sua fortuna*, a cura di C. Berra e A. M. Cabrini, Milano, Cisalpino, 2012, pp. 119-135.
- Idem (2013), *L'altro asino di Machiavelli. Da una lettera di Giuliano Brancacci a Francesco Vettori del 3 marzo 1518*, in *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, raccolti da S. Albonico, a cura di S. Calligaro e A. Di Dio, Edizioni ETS, 2013, pp. 27-45.
- Idem (2018), *Studi machiavelliani*, Firenze, Polistampa, 2018.
- Raimondi E. (1972), *Il segretario a teatro*, in *Politica e commedia. Dal Beroaldo al Machiavelli*, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 173-233.
- Russo L. (1966), *Machiavelli*, Bari, Laterza, 1945, rist. 1966.
- Sasso G. (1980), *Considerazioni sulla 'Mandragola'*. Introduzione a Machiavelli N. (1980), *Mandragola*. Nota la testo e appendici a cura di G. Inglese, Milano, Rizzoli.
- Idem (1988), *Considerazioni sulla "Mandragola"*, in *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 47-122.