

GIUSI BALDISSONE

UN NOME CONTAMINATO:  
LUCREZIA NELLA «MANDRAGOLA»

Il nome di Lucrezia è un nome “contaminato”: da quello che designa la matrona romana, simbolo di eroismo morale e politico, a quello di Lucrezia Borgia, figlia di papa Alessandro VI, poi duchessa di Ferrara, il percorso letterario e artistico si carica di valenze inaspettate, di commistioni iconografiche e mitografiche, che portano i due nomi a identificare una sola figura: modello di santità, con il volto di Lucrezia Borgia nei dipinti del Pinturicchio, di Bartolomeo Veneto, di Dosso Dossi; modello di ogni virtù nei versi dell’Ariosto e di Pietro Bembo. Chi pronuncia il nome di Lucrezia all’inizio del Cinquecento è invitato a mescolare le caratteristiche delle due Lucrezie, finendo per vedere rappresentata la matrona romana con i gioielli della duchessa di Ferrara, come nel quadro del Perugino.<sup>1</sup>

Chiave di volta dell’intreccio tra i due modelli di Lucrezia sono gli studi umanistici, la riscoperta di Livio e, soprattutto, il doppio approccio del Machiavelli, da una parte al personaggio di Lucrezia romana, nei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, dall’altra al personaggio teatrale di Lucrezia nella *Mandragola*.

Nei *Discorsi* il Machiavelli accenna appena al personaggio della suicida Lucrezia, in quattro punti del III libro, nei capitoli 2, 5, 26; solo in quest’ultimo, tra l’altro, intitolato *Come per cagione di femine si rovina uno stato*, riconosce l’importanza anche politica del gesto di Lucrezia («l’eccesso fatto contro a Lucrezia tolse lo stato ai Tarquini»); negli altri passi tende a minimizzare:

Non fu adunque cacciato costui per avere Sesto suo figliuolo stuprata Lucrezia, ma per avere rotte le leggi del regno e governatolo tirannicamente. [...] E se lo accidente di Lucrezia non fosse venuto, come prima ne fosse nato un altro, avrebbe partorito il medesimo effetto. (III, 5)

Nel *Principe*, d’altronde, di Lucrezia non si parla, né della matrona romana, né della duchessa Borgia. Le presenze degli altri Borgia, Cesare,<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Per un’analisi approfondita del tema rimando a G. BALDISSONE, *Il nome delle donne*, Milano, Franco Angeli 2005, pp. 13-54.

<sup>2</sup> Il Machiavelli incontra Cesare Borgia nel 1502 a Senigallia, durante le sue “legazioni” in

e papa Alessandro VI, loro padre, sono già abbastanza imponenti da non richiedere altre attenzioni esplicite alla casata. L'accento che il Machiavelli fa a Lucrezia Borgia nell' *Estratto di lettere ai Dieci di balìa* contiene un'allusione all'incesto, di cui ormai s'è creata la leggenda (si pensi anche al Guicciardini delle *Storie fiorentine*, al Pontano, al Sannazzaro).<sup>3</sup> In realtà, la "fusione delle Lucrezie" avviene nella *Mandragola*, che da una parte valorizza la grande presenza teatrale del personaggio liviano, dall'altra la lascia fra le quinte fino all'ultimo momento, giocata e manovrata dagli altri. Va ricordata la data e l'occasione della prima rappresentazione fiorentina della *Mandragola*, il carnevale del 1519, conclusosi il 21 febbraio del 1520: Lucrezia Borgia, arrivata a Ferrara, sposa di Alfonso d'Este, durante il carnevale del 1502, è morta il 24 giugno del 1519. Il Machiavelli, che non ha ancora ottenuto dai Medici di tornare a Firenze, scrive la sua commedia in accompagnamento di quella morte e la rappresenta subito dopo.<sup>4</sup> Lo scrittore, che ha indicato l'*exemplum* del Valentino come modello effettuale dell'uomo di governo dei propri tempi, è pronto a tradurre in metafora anche il destino di Lucrezia Borgia.<sup>5</sup>

qualità di segretario della repubblica fiorentina. Di quelle legazioni dal 1500 al 1512, esistono le relazioni epistolari tra lo scrittore in missione e la segreteria della repubblica, vere e proprie opere politiche (*Legazioni, Commissarie, Scritti di governo*), ma anche i primi trattatelli di carattere storico, alcuni dei quali proprio incentrati sui metodi di governo di Cesare Borgia: *Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, il signor Pagolo e il duca di Gravina Orsini* (1503), *Del modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati* (1503).

<sup>3</sup> F. GREGOROVIVUS, *Lucrezia Borgia nach Urkunden und Korrespondenzen ihrer eigenen Zeit*, Stuttgart, Cotta 1874, 2 voll., trad. it. *Lucrezia Borgia secondo documenti e carteggi del tempo*, Firenze, Le Monnier 1874, poi Salerno, Roma s. d. (ma 1983), infine Roma, Newton & Compton 2004. Il Gregorovivus osserva che non ci sono testimoni romani di quest'accusa a Lucrezia: «Una cosa è da fissare bene: gli accusatori e le accuse contro Lucrezia possono riferirsi solamente al suo periodo romano»: né il Guicciardini né il Machiavelli erano presenti a Roma nel periodo incriminato».

<sup>4</sup> R. RIDOLFI, *Composizione, rappresentazione e prima edizione della 'Mandragola'* (1962), in *Id., Studi sulle commedie del Machiavelli*, Pisa 1968, pp. 12-35; G. INGLESE, *Mandragola* di Niccolò Machiavelli, in *Letteratura Italiana. Le opere. 1. Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi 1992, p. 1010. L'ultima gravidanza di Lucrezia Borgia si presenta difficile e pericolosa fin dal principio: tutti gli storici, dal Gregorovivus in avanti, la descrivono come un cosciente calvario. D'altra parte, le condizioni di salute della duchessa di Ferrara sono ormai da anni molto precarie, a causa delle gravi malattie contratte a Ferrara (la peste, la sifilide, la tubercolosi), che hanno segnato gravemente la sua salute. Ridolfi fa risalire la prima stesura manoscritta all'inizio del 1518, data che, va detto, oggi desta molte perplessità, ma che non modificherebbe, se autentica, il rapporto del Machiavelli con Lucrezia Borgia.

<sup>5</sup> Scrive a Francesco Guicciardini il 17 maggio 1521: «Da un tempo in qua io non dico mai quello che io credo, né credo mai quel che io dico; et se pure e' mi vien detto qualche volta il vero, io lo nascondo fra tante bugie che è difficile a ritrovarlo»: cfr. N. MACHIAVELLI, *Opere*, IV, Torino, Einaudi 1989, p. 291. Cfr. J. B. ATKINSON, D. SICES, *Machiavelli and his Friends. Their Personal Correspondence*, Northern Illinois University Press 1997; E. RAIMONDI, *Politica e commedia*, Bologna, il Mulino 1998; L. VILLARI, *Niccolò Machiavelli*, Casale Monferrato, Piemme 2000.

La figura di Lucrezia nel testo della *Mandragola* rappresenta nello stesso tempo l'innocenza e l'audacia della passione amorosa. Va sottolineato il punto di partenza sia della storia di Lucrezia in Livio che di quella della commedia machiavelliana: la scommessa fra uomini sulla virtù della donna, in assenza della donna stessa. È un *topos*, già notato dal De Sanctis, che da Livio in poi si ripete, tant'è vero che si ritrova nel *Decameron* (II, 9 e VII, 7). Il tema della scommessa, più vicino a Livio, si sposa nella commedia del Machiavelli con quello dell'innamoramento "per sentito dire", che ha a sua volta una lunga tradizione, a partire da un certo filone di poesia trobadorica: si ricordi l' "amore di terra lontana" (*amor de lohn*) di Jaufré Rudel. Non è un caso neppure il fatto che anche l'innamoramento "da lontano" di Callimaco, nella *Mandragola*, parta da Parigi, che costituisce il luogo "occasionale" delle due novelle del Boccaccio, e il fatto che, come nel Boccaccio, a scatenarlo sia l'intervento della Fortuna, arrivata come un fulmine a ciel sereno nella quieta vita del giovane, ormai ambientato a Parigi dopo la perdita dei genitori all'età di dieci anni. La Fortuna si avvale dell'intervento umano, in questo caso di Camillo Calfucci, che, invitato a cena da Callimaco, lancia il dibattito sulla bellezza delle donne italiane e francesi, nominando «Madonna Lucrezia».<sup>6</sup>

Siro, famiglia di Callimaco, avanza la proposta boccacesca dell'inganno della mandragola, ai danni del marito, conosciuto come «el più semplice e el più sciocco omo di Firenze». Si noti che fin dall'inizio Siro presenta come vantaggio, insieme alla semplicità del marito e al suo desiderio di avere figli, la possibilità di sfruttare il passato della madre di Lucrezia, che «è stata buona compagna», ossia di costumi allegri. In sostanza, fin dall'inizio il Machiavelli presenta uno scenario in cui la sola creatura a risplendere per bellezza e virtù è Lucrezia, circondata da un insieme di figure corrotte o corruttibili, dotate di virtù comunque "trattabili". In questo contesto anche Lucrezia, subito dopo il ritratto luminoso dell'inizio, è attraversata da qualche ombra virtuale, visto che la prima ipotesi, boccacesca, di portare i due coniugi alle terme presenta per Ligurio qualche perplessità inerente l'occasione (che può sempre fare l'uomo ladro e la donna... arrendevole ad altri).

La virtù iniziale può dunque vacillare, se posta in un ambiente corrotto e pronto a ogni crimine: è la teoria del Gregorovius a proposito di Lucrezia Borgia, e sembra atagliarsi qui perfettamente alla descrizione della figura

<sup>6</sup> N. MACHIAVELLI, *La Mandragola*, per la prima volta restituita alla sua integrità, a c. di R. RIDOLFI, Firenze, Olschki 1965, pp. 61-2. Da quest'edizione critica, ricavata dal codice Rediano 129 della biblioteca Laurenziana di Firenze, saranno tratte le citazioni dell'opera. Cfr. anche l'edizione a c. di G. INGLESE, Bologna, il Mulino 1997, quella a c. di G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi 1998 e quella a c. di P. STOPPELLI, Milano, Mondadori 2006.

femminile machiavelliana, oggetto dei discorsi e dei maneggi maschili.<sup>7</sup> Va detto che il Gregorovius, secondo gli studi più recenti, a partire da quello della Bellonci fino a quello della Zarri, esagera un poco nel fare della Borgia una creatura totalmente passiva, nelle mani dei parenti: lo stesso *incipit* del libro («Lucrezia Borgia è la figura più sciagurata delle donne nella storia moderna») lo annuncia, e la linea che lo storico mantiene è poi sempre la stessa, probabilmente nello scrupolo di rintuzzare le infondate accuse e gli stravolgimenti storici di Victor Hugo.<sup>8</sup> In questo modo il Gregorovius giunge a rimproverare a Lucrezia, dopo l'annullamento del primo matrimonio sotto minaccia di morte allo sposo da parte di Cesare, e dopo l'uccisione del secondo marito, sempre per opera del Valentino, di non aver saputo ribellarsi al papa padre e al fratello; lo studioso sembra trascurare che al primo matrimonio Lucrezia aveva tredici anni e al secondo ne aveva diciotto. Lo storico, inoltre, per sua scelta, non considera il periodo ferrarese di Lucrezia, nel quale la sua statura umana e culturale, oltre che morale, cresce fino a trasformare un piccolo ducato, di interesse più che altro strategico, in una delle più splendide corti del Rinascimento. In quest'ottica trascura anche tutta la fase mistica di Lucrezia, che morì da terziaria francescana e fu l'unica esponente della famiglia Borgia a far ricorso alla preghiera nei momenti di sconforto e di depressione, a frequentare i conventi per interesse religioso autentico, a espiare con una vita di preghiera e di buone opere prima di morire di parto all'età di trentanove anni.

Nel caso della *Mandragola*, in effetti, il personaggio di Lucrezia viene meno sia all'*omen* che storicamente le compete, sia alle caratteristiche di onestà e di bontà attribuite inizialmente al suo personaggio. Fino al Medioevo, il modello romano di Lucrezia non viene intaccato nel suo significato di moglie casta e martire. Nel Rinascimento, curiosamente, il nome di Lucrezia è attestato fra le cortigiane, che lo adottano come "nome di battaglia", attingendolo dalla storia greco-romana, com'è in uso in quell'ambiente per «l'ironico contrasto che creava tra la presunta virtù dell'antica donna romana e la 'disponibilità' della donna pubblica che lo assumeva».<sup>9</sup>

<sup>7</sup> F. GREGOROVIVS, *Lucrezia Borgia*, cit., pp. 70-1: «Qual meraviglia se con morale così ridotta ai concetti del guadagno, della gloria e della magnificenza, quale il Machiavelli l'ha esposta ne' *Discorsi* e nel *Principe*, uomini come i Borgia trovassero campo amplissimo ai loro audaci delitti? [...] Tale l'atmosfera di Roma, nella quale Lucrezia Borgia viveva, senza essere essa stessa migliore né peggiore delle donne del suo tempo».

<sup>8</sup> V. HUGO, *Lucrece Borgia*, (Bruxelles 1833), ora in ID., *Tbâtre complet*, II, Paris, Gallimard 1964.

<sup>9</sup> Cfr. S. MELANI, *Polisemia dei nomi nella 'Mandragola' di Machiavelli*, in «Il Nome nel testo», Rivista internazionale di onomastica letteraria, IV, 2002, p. 129; G. D'ACUNTI, *Fonti onomastiche: un "censimento" romano del primo Cinquecento*, ivi, II, 1996, 1, pp. 17-8.

Lo confermano anche i *Ragionamenti* dell'Aretino, secondo cui i nomi più usati dalle cortigiane sono Giulia, Laura e Lucrezia.<sup>10</sup>

La Lucrezia della *Mandragola* nasce in un contesto culturalmente, politicamente ed eticamente considerato degradato dall'autore, rispetto ai tempi antichi, e la vicenda non può che rispecchiare questo degrado. Allo stesso modo il «vulgo» del *Principe* non può essere governato che da una figura come quella descritta nel trattato (che ha per modello Cesare Borgia), lasciando al ricordo della repubblica romana l'esistenza di un vero popolo di cittadini. È interessante osservare tutti i personaggi della commedia, per ricostruire il ruolo di ciascuno nella corruzione di Lucrezia, che si lascia pian piano convincere.

Nicia, nel suo desiderio di aver figliuoli, «credria ch'un asin voli», come sottolinea la *Canzone dopo il secondo atto*. Egli è disposto a credere nella mandragola come Calandrino credeva nell'elitropia,<sup>11</sup> così si adopera perché la moglie collabori all'inganno dell'erba. Callimaco, che è innamorato, vorrebbe innanzi tutto vincere l'ostacolo ai suoi occhi più spiacevole: il rifiuto di Lucrezia. Così si affida, con la collaborazione di Nicia, al rimedio di Ligurio, che consiste nell'accordarsi col confessore e poi con la madre. In poche battute, nel finale del secondo atto, sono messe in campo le forze «istituzionali» che si incaricheranno di rendere più relativa la virtù e la risolutezza di Lucrezia. Saranno proprio la famiglia e la Chiesa a fare pressioni in questa congiura fraudolenta: il marito, la madre, il confessore, tutti insieme a rappresentare il mondo reale, con la loro miseria di interessi monetari e sociali. Proprio nel finale del secondo atto si delinea per simboli l'identità del nome di Lucrezia. All'esordio del terzo, subito la madre, Sostrata, è disposta a parlare con la figlia per indurla a fare ciò che ormai deve: «Così sarà fatto. [...] e io vo a trovare la Lucrezia e la merrò a parlare al frate ad ogni modo». Si noti che Nicia esprime ancora qualche perplessità, perché conosce sua moglie e la sua virtù: si confida con Ligurio, raccontandogli che Lucrezia è già stata insidiata da un frate, mentre si recava a sciogliere il suo voto in chiesa alla prima messa, e dunque non frequenta più volentieri «que' fratacchioni». Ma Ligurio sa come trattare gli ecclesiastici e chiede venticinque ducati, per cominciare.

Frate Timoteo entra in scena come uomo di chiesa corrotto e cialtrone. Ligurio può iniziare immediatamente la trattativa con lui, e alla scena ottava dell'atto terzo il frate è ormai pronto, in nome del proprio «utile» (scena nona) a tentare la difficile impresa: nel monologo è lui stesso a prospettarsi

<sup>10</sup> P. ARETINO, *Sei giornate*, edizione critica a c. di G. AQUILECCHIA, Roma-Bari, Laterza 1975.

<sup>11</sup> G. BOCCACCIO, *Decameron*, VIII, 3; cfr. G. INGLESE, *Mandragola di Niccolò Machiavelli*, in *Letteratura Italiana. Le opere*, I, *Dalle origini al Cinquecento*, p. 1023.

questa difficoltà: «È ben vero che io dubito non ci avere difficoltà, perché madonna Lucrezia è savia e buona; ma io la giugnerò in sulla bontà. E tutte le donne hanno poco cervello». Si badi che Lucrezia entra in scena solo qui, alla decima dell'atto terzo. Sarà la madre, ora, appoggiandosi all'autorità del frate in materia di «conscienza», a usare tutti gli argomenti dell'«utile» per convincere la figlia, la quale inizialmente resiste, dicendo che ha sempre temuto il gran desiderio di Nicia di avere figli, perché il marito, impotente a generare, è disposto a commettere qualsiasi «errore» pur di averne. Il problema morale che Lucrezia accampa è duplice, e riguarda sia l'adulterio obbligato che la possibile morte dell'adultero.

Anche Lucrezia Borgia ebbe un problema simile, sia pure assai più complesso, con il suo primo marito, Giovanni Sforza, il cui matrimonio fu fatto annullare da Alessandro VI per impotenza, avendo il papa ormai in vista altre alleanze. Anche in quel caso, la trama ordita dal papa e da Cesare Borgia, per far sposare Lucrezia ad Alfonso d'Aragona, sortì un insperato risultato per la donna, che s'innamorò perdutamente del suo secondo marito (poi ucciso dal fratello Cesare).<sup>12</sup>

Gli argomenti del frate nella commedia sono degni della casistica, secondo la definizione di Luigi Russo.<sup>13</sup> Egli mette le mani avanti per giustificare la scelta del minore fra due mali, e in questo modo traduce alla lettera un passo della sezione sull'usura delle *Quaestiones Mercuriales* di Giovanni d'Andrea (1472). Il relativismo morale è giustificato dal canonista in termini di deroga ai principi generali, imposta dalle circostanze, ossia in termini squisitamente scolastici. Nel prospettare a Lucrezia un bene certo (essere ingravidata e acquistare un'anima a Dio) a fronte di un male incerto («che colui che iacerà doppo la pozione con voi, si muoia: ma e' si trova anche di quelli che non muoiono»), il frate rientra pienamente in questo relativismo scolastico del pensiero ecclesiastico, che lo scrittore adotta. Per convincere la donna virtuosa che non si tratta di corruzione, ma di capacità di "guardare al fine", l'esempio biblico citato è significativo: invece del brano di *Genesi XIX*, 4-9, presente nelle *Quaestiones Mercuriales*, cita *Genesi XIX*, 31-36, che riguarda l'incesto delle figlie di Lot con il padre: altro accenno velato, possiamo ipotizzare, alla Lucrezia storica che si nasconde sotto la protagonista della commedia.

<sup>12</sup> M. BELLONCI, *Lucrezia Borgia, la sua vita e i suoi tempi*, Milano, Mondadori 1939, ora in *Ead., Opere*, a c. di E. FERRERO, 2 voll., Milano, Mondadori, 1994-1997. Cfr. anche G. BALDISSONE, *Il nome delle donne*, cit., pp. 13-54. Tra le biografie più recenti si può segnalare S. BRADFORD, *Lucrezia Borgia: Life, Love and Death in Renaissance Italy*, 2003, trad. it. *Lucrezia Borgia. La storia vera*, Milano, Mondadori 2005.

<sup>13</sup> L. RUSSO, *Machiavelli*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 89-118. Cfr. anche C. GINZBURG, *Dalla commedia al «Principe»*, in «La Repubblica», 23 settembre 2002, p. 29. Ma la forma retorica (e tragica) del *Principe* e della scrittura del Machiavelli è già analizzata da G. BARBERI SQUAROTTI in *La forma tragica del «Principe» e altri saggi sul Machiavelli*, Firenze, Olschki, 1966.

A convalidare gli argomenti ecclesiastici incalza anche Sostrata, con un'osservazione tipica della cultura femminile del tempo: «Non vedi tu che una donna che non ha figliuoli non ha casa? Muorsi el marito, resta com'una bestia, abandonata da ognuno». Lucrezia inorridita oppone invano le sue iterate domande: «Che cosa mi persuadete voi?», «A che mi conducete voi, padre?»: sarà la madre stessa a officiare il “misterio” mettendo a letto la figlia,<sup>14</sup> e Lucrezia appare come una vittima sacrificale, che non ha scampo e si rivolge direttamente a Dio e alla Madonna, visto l'orrore che le ispira il suo intermediario istituzionale. Come Lucrezia Borgia, anche questa Lucrezia prega, con animo autenticamente credente, ed è l'unica a farlo, tra gli ecclesiastici che la circondano. La macchina dell'inganno ormai avviata, Callimaco ha comunque un po' di timore a causa della «provvidenza e durezza di Lucrezia». Di lei si saprà solo indirettamente, da Ligurio, che alla fine «è contenta», ossia persuasa.

Va notato che da questo momento Lucrezia scompare dalla scena, e anche questo ha un significato. La sua comparsa è stata necessariamente inserita nelle due scene della persuasione, la decima e l'undecima dell'atto terzo, per opera prima della madre poi del frate e della madre insieme. La sua ricomparsa si avrà soltanto nel finale, alla scena quinta e sesta dell'atto quinto, dopo gli intrighi necessari all'esecuzione dell'atto fraudolento. Il confine è la notte.<sup>15</sup> Lucrezia riappare, dunque, prima annunciata dai discorsi altrui, ma *quantum mutata ab illa!* Lo stesso Nicia si meraviglierà del suo tono ardito, dopo l'aspetto da mezza morta che aveva la sera prima. La sua risposta è già maliziosa, in piena coerenza con la metamorfosi che si è compiuta in lei: «Egli è la grazia vostra». Lucrezia pare un gallo: inizia per lei un nuovo giorno. La reazione del suo personaggio prepara, come si vedrà, il gran finale borgiano della commedia.

Certo questa Lucrezia assomiglia un poco anche a quella di Enea Silvio Piccolomini, nella novella *De duobus amantibus* (1443, a sua volta debitrice al modello della Fiammetta boccacciana), talmente innamorata da non poter resistere e altrettanto consapevole della relatività del punto di vista morale e della corruzione dei modelli. Con la Lucrezia della *Mandragola*,

<sup>14</sup> Anche questo è un rito usuale, a cui qui si allude appena, mentre è descritto con dovizia di particolari dai cronisti di Lucrezia Borgia, soprattutto dal Burchardt: cfr. G. CHASTENET, *Lucrezia Borgia*, cit., pp. 64-65. Sulle valenze simboliche inconse di questo rito nella *Mandragola*, nonché sulla preghiera e la parafrasi veterotestamentale pronunciate da Lucrezia cfr. R. ALONGE, *La «Mandragola»*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, a c. di R. ALONGE, G. DAVICO BONINO, I, Torino, Einaudi 2000, pp. 51-68; L. BOTTONI, *Il segreto del diavolo e «La Mandragola»*, in *Id.*, *La messinscena del Rinascimento*, II, Milano, Franco Angeli 2006.

<sup>15</sup> Cfr. E. LEVI, «*La Mandragola* di Machiavelli», in N. MACHIAVELLI, *La Mandragola*, a c. di G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi 1965, p. 15.

un po' degradata, né buona né cattiva, l'autore procede per sottrazione e mitigazione di eccessi: niente esasperazione e niente depressione, come invece accade sia alla Lucrezia del Piccolomini che a Fiammetta; egli lascia tuttavia intatto il sentimento che legherà i due giovani per sempre. Con Lucrezia Callimaco, l'ingannatore, finisce per essere sincero: nato per scommessa, e da lontano, per sentito dire, il suo sentimento si è sviluppato autenticamente e merita una spiegazione, un chiarimento. Così, vittima istituzionale di una truffa amorosa, Lucrezia cederà al «vituperio», che consisterà nel passare dall'inferno per giungere in paradiso, in tutti i sensi già codificati dei termini.<sup>16</sup> Il suo consenso è riferito da Callimaco come una vera e propria promessa nuziale, soavemente e cinicamente differita alla morte del marito Nicia (V, 4):

[...] poi che io me le fu' dato a conoscere, e che io l'ebbi dato ad intendere lo amore che io le portavo, e quanto facilmente per la semplicità del marito, noi potavàno vivere felici senza infamia alcuna, promettendole che, qualunque volta Dio facessi altro di lui, di prenderla per donna; ed avendo ella, oltre alle vere ragione, gustato che differenza è dalla iacitura mia a quella di Nicia, e da e' baci d'uno amante giovane a quelli d'uno marito vecchio, doppo qualche sospiro, disse: – Poi che l'astuzia tua, la sciocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessoro mi hanno condotta a fare quello che mai per me medesima arei fatto, io voglio iudicare che e' venga da una celeste disposizione che abbi voluto così, e non sono sufficiente a recusare quello che 'l cielo vuole che io accetti. Però io ti prendo per signore, padrone, guida; tu mio padre, tu mio difensore, e tu voglio che sia ogni mio bene; e, quello che 'l mio marito ha voluto per una sera, voglio ch'egli abbia sempre».

In sostanza, nel discorso riferito da Callimaco, la giustificazione addotta da questa Lucrezia è quella che tutti gli studiosi ormai accreditano a Lucrezia Borgia: famiglia e Chiesa determinano in modo così pesante questo destino femminile da rendere impossibile ogni resistenza. Non solo, ma, positivamente reattiva, Lucrezia vuole interpretare il suo destino come segno di una volontà celeste, per cui di fronte a tale imponente concorso di volontà il miglior partito rimane quello di adattarsi e accettare con gioia ciò che le viene imposto; il valore aggiunto della gioia e del piacere rappresenta anche, si noti, una rivalsea nei confronti del marito: ciò che egli ha voluto per una sera, Lucrezia ora vuole per sempre. Il gran finale si celebra addirittura in chiesa, come un matrimonio vero, o meglio, una parodia di matrimonio.

L'effettiva presenza in scena di questa donna esprime, metaforicamente, la chiave della sua funzione. Lucrezia è manipolata e strumentalizzata, nel

<sup>16</sup> L. BOTTONI, *La messinscena del Rinascimento*, vol. II, *Il segreto del diavolo e «La Mandragola»*, Franco Angeli, Milano 2006.

corso della commedia, da tutti i soggetti maschili e dalla madre, che ha forza sia istituzionale che ermeneutica: si ricordi il ruolo di Vannoza Cattanei nel destino di Lucrezia Borgia.<sup>17</sup> La rivalsa delle due Lucrezie consiste nel volere, a un certo punto della loro vicenda, proprio ciò a cui sono state costrette, e nel saperlo volgere a proprio vantaggio. Lucrezia Borgia, dopo il primo infausto matrimonio con Giovanni Sforza (1493-97), da lei stessa salvato dalle intenzioni omicide di Cesare, e dopo la clausura e la tragica vicenda amorosa con Pedro Galdes, detto Perotto, fatto uccidere da Cesare (1498), cerca di opporre un'inutile resistenza passiva alle mire paterne e fraterne, ben documentata dai cronisti dell'epoca.<sup>18</sup> Ma quando si rende conto di essere anche lei «non [...] sufficiente a ricusare quello che 'l cielo vuole che [...] accetti» inizia ad accettare la fortuna del secondo matrimonio (1498-1500) con un uomo di cui s'innamora a prima vista; quando anche questi è ucciso, dopo due mesi di depressione e di ritiro a Nepi,<sup>19</sup> nella trepidazione per il figlio, in pericolo anche se rifugiato in casa aragonese, pian piano si rende conto che accettare anche il terzo matrimonio, con Alfonso d'Este, potrà essere la sua salvezza, la via d'uscita dalle potenti mani dei suoi familiari.<sup>20</sup> In effetti questo sarà l'unico matrimonio che durerà: dal 1501 fino alla morte (1519), Lucrezia duchessa di Ferrara potrà dirsi in salvo, e in quella corte rimarrà anche dopo la morte di Alessandro VI e di Cesare, fonte di sollievo per il suocero, duca Ercole I d'Este e per il marito, poi duca Alfonso I.

L'emancipazione delle due Lucrezie nasce dall'uso dell'istituto del matrimonio, come dal matrimonio è nata la loro sventura: questa è l'arma femminile, per le donne di ceto elevato, in tempi di sopraffazione. Non è un caso che proprio con una parodia di cerimonia si concluda la *Mandragola*, con la prospettiva e l'attesa che un vero matrimonio arrivi presto a saldare i conti.

Nicia vuole sottoporre Lucrezia a una sorta di rito lustrale (*Purificazione della Vergine?*), in chiesa, e il frate accoglie tutta la compagnia. Poi sarà

<sup>17</sup> Cfr. BELLONCI, *Lucrezia Borgia*, cit., pp. 32-33.

<sup>18</sup> Cfr., tra i più importanti, J. BURCHARDT, *Liber notarum ab anno MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI*, a c. di E. CELANI, RIS2, XXXII, 1/1, fasc. 84, Città di Castello 1910; M. SANUDO, *I Diarii di Marino Sanuto (MCCCXCVI-MDXXXIII, 1496-1533)*, a c. di R. FULIN, F. STEFANI, N. BAROZZI, G. BERCHET, M. ALLEGRI, Venezia, Regia Deputazione Veneta di Storia Patria 58 voll., 1879-1903, III, p. 1228.

<sup>19</sup> Cfr. BRADFORD, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 94: «Lucrezia doveva attribuire molta importanza a queste misteriose lettere del periodo trascorso a Nepi, perché al suo ritorno a Roma ebbe cura di recuperarle, e quando lasciò la capitale per il suo terzo matrimonio le portò con sé insieme agli altri documenti importanti».

<sup>20</sup> F. GREGOROVIVUS, op. cit., p. 59. Cfr. anche G. CHASTENET, *Lucrezia Borgia*, Lattès, Paris 1993, trad. it. *Lucrezia Borgia. La perfida innocente*, Milano, Mondadori 1996<sup>2</sup>, p. 87.

sempre Nicia a volere che siano presenti alla cerimonia sia Ligurio che Callimaco, al quale chiede di dare la mano a Lucrezia. Sugli equivoci e i doppi sensi si celebra un vero e proprio matrimonio, con soddisfazione di tutti. La ratificazione dell'unione di Callimaco e Lucrezia rappresenta il vero significato di questa cerimonia. L'accoglienza e l'augurio di frate Timoteo aprono la celebrazione, ma la composizione della compagnia ne evidenzia il carattere grottesco e parodistico: all'ingresso in chiesa si presentano il marito, l'amante, la donna e la madre di lei, a ricevere un benvenuto e un augurio che rappresentano in realtà il suggello blasfemo della frode e della beffa: «Voi siate le benvenute, e buon pro vi faccia, madonna, che Dio vi dia a fare un bello figliuolo maschio!».

Sono presenti, in qualità di metaforici "testimoni di nozze", Ligurio ed, evocato da quest'ultimo, Siro, ossia gli orditori materiali della frode. Ciascuno adempie a una sua precisa funzione rituale, in quella chiesa e davanti a Dio: Nicia, come un padre e non come un marito, chiama i "testimoni" e Callimaco in qualità di "sposo", come a consegnargli la "figlia" in matrimonio e a garantirsi un «bastone che sostenga la nostra vecchiezza». La cerimonia si chiude con un pranzo nuziale e con la consegna delle chiavi della camera a Callimaco. A cerimonia avvenuta, si paga, in quattrini e in vantaggi per tutti, compresa Sostrata, che esprime la sua allegrezza. Ancora una preghiera in chiesa e poi il congedo degli spettatori-invitati, per i quali il «Valet» equivale a un «*Ite, missa est*».

La parodia anticlericale, nel suo impianto generale, non può far dimenticare la più segreta delle metafore della *Madragola*, che è proprio quella che riguarda il nome, anzi il cognome di Lucrezia e la sua identità storica. Anche i matrimoni di Lucrezia Borgia si sono svolti in chiesa, anzi in San Pietro, in modo imbarazzante e grottesco per le funzioni private e istituzionali dei protagonisti: un papa padre e celebrante, una figlia illegittima, ancora bambina nel primo matrimonio, in qualità di sposa, un'amante del papa in qualità di madre, vari testimoni in qualità di sensali e feroci padroni di quella precaria esistenza femminile. La parodia è già nei fatti, al Machiavelli basta coglierli nella loro pura e semplice effettualità. A Cesare dedica il *Principe*, a Lucrezia Borgia la *Madragola*: è strano che nessuno studioso fin qui lo abbia rilevato, tranne Silvio Melani che vi fa un breve ma puntuale accenno. Credo che incida ancora, su questa lacuna dello sguardo critico, la funesta ombra di Hugo, nonostante l'approfondimento dell'analisi porti ulteriori argomenti a riconoscere in questa Lucrezia, manipolata dalla famiglia e dalla chiesa, la più innocente dei Borgia frequentati dal Machiavelli.

Seguendo la datazione ormai più accreditata, che fa risalire la prima rappresentazione della *Madragola* al carnevale del 1520, dobbiamo ri-

conoscere alla commedia un carattere particolarmente rituale: si tratta di un rito funebre, essendo Lucrezia Borgia morta sette mesi prima, e non è privo di significato neppure il fatto che questo rito funebre venga celebrato durante il carnevale: è come se il Machiavelli volesse concludere la parabola esistenziale di Lucrezia Borgia così come era iniziata la sua rinascita come sposa del futuro duca d'Este. In questo modo, pur in commedia e pur rappresentata in un carnevale, egli le restituisce qualcosa della sua innocenza perduta. Non si dimentichi che proprio in quegli anni finali della sua esistenza come duchessa d'Este Lucrezia Borgia è approdata a una religiosità assai discussa dalla Chiesa ufficiale, con l'avvicinamento alla figura di Gerolamo Savonarola, mandato al rogo proprio da Alessandro VI suo padre, con la pratica quotidiana di uomini di chiesa assai più vicini alla cosiddetta Riforma cattolica che all'ortodossia. In realtà, fa comprendere il libro di Gabriella Zarrì,<sup>21</sup> ciò avviene non senza timori da parte del duca, gli stessi dei restaurati Medici a Firenze: frate Tommaso Caiani, frequentato da Lucrezia, apparteneva all'ala radicale del movimento savonaroliano ed era in sospetto di fomentare disordini e sette ereticali. E il Machiavelli ha pur subito, in principio, il fascino del Savonarola.

Ma la "conversione" di Lucrezia Borgia non data solo a quegli anni finali, e il Machiavelli ben deve sapere che la figlia del papa Borgia, nei suoi anni ferraresi, è cresciuta nella stima e nell'amore dei suoi sudditi anche per averli soccorsi in tempi di carestia e di peste, per aver venduto i suoi famosi gioielli pur di sfamarli, per aver fatto compiere ogni opera possibile di urbanistica, di architettura, di restauro, non solo di conventi, pur di rendere più comoda e piacevole la vita di tutti in quel piccolo ducato che ha reso grande. L'autore della *Mandragola* non ignora neppure i legami che uniscono Lucrezia Borgia alla più autorevole musa della poesia petrarchesca del momento, quella Vittoria Colonna destinata anche lei a morire poco prima che il tribunale dell'Inquisizione possa processarla per eresia.<sup>22</sup>

La figura di Lucrezia Borgia che il Machiavelli ha conosciuto da vicino è quella di una donna precocemente vessata, che ha reagito conquistandosi un ruolo di alto profilo nella vita e nella cultura delle corti rinascimentali, ed è morta a trentanove anni dopo aver dato alla luce l'ottava figlia di Al-

<sup>21</sup> G. ZARRI, *La religione di Lucrezia Borgia. Le lettere inedite del confessore*, Roma, Edizioni Roma nel Rinascimento 2006.

<sup>22</sup> La Colonna ottiene da Lucrezia Borgia che vengano liberati il padre Fabrizio e il marito Ferrante d'Avalos dopo la prigionia seguita alla disfatta di Ravenna (1512), in cui Alfonso d'Este ha avuto la meglio sui due congiunti di Vittoria. Si tratta certo di solidarietà femminile in tempo di guerra, ma anche di un legame di segreta complicità, costituito da Rodrigo, figlio di Lucrezia e Alfonso d'Aragona; inoltre Vittoria e Lucrezia non devono sentirsi tanto lontane fra loro, se Vittoria si spinge fino a esprimere nelle sue *Rime* una sorta di quieta invidia nei confronti di Lucrezia, perché immortalata dal Bembo.

fonso d'Este. La *Mandragola*, sotto le spoglie della commedia, rappresenta in realtà una tragedia, né più né meno del *Principe*. Forse potrebbe anche essere letta come un riconoscimento postumo e quasi una riparazione nei confronti dell'unica Borgia del tempo capace di liberarsi del proprio destino dinastico e onomastico. Con il riconoscimento del nome nascosto di Lucrezia Borgia, sotto le spoglie della donna manipolata, ma protagonista di un progetto di riscatto per il proprio futuro, si rivela anche un Machiavelli meno misogino e incline, sia pure «sotto il velame», a una visione ancora più complessa della realtà culturale del suo tempo.