

# Il Negromante di Ludovico Ariosto, tra modelli classici e suggestioni magico-astrologiche

Autor(en): **Albergati, Noè**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **69 (2022)**

Heft 2: **Fascicolo italiano. Studi sul teatro comico del Rinascimento**

PDF erstellt am: **28.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1005914>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## *Il Negromante* di Ludovico Ariosto, tra modelli classici e suggestioni magico-astrologiche

Noè ALBERGATI

*Università di Pisa e Université de Fribourg*

Orcid: 0000-0002-7867-6313

*Abstract:* Nonostante vi siano legami con la commedia classica, Ariosto nel *Negromante* inserisce numerosi elementi originali, a cominciare dal personaggio di Iachelino e dagli aspetti magico-astrologici a lui connessi. Il saggio mira a rilevare questi aspetti e a porli in relazione sia alla cultura occulta dell'epoca sia al dibattito che interessò la sua liceità ed efficacia. Lo scarto tra le due redazioni della commedia, infatti, lascia intuire come l'acuirsi del tasso di sarcasmo mirasse a colpire coloro che dimostravano eccessiva credulità e conferivano troppa fiducia a chi esercitava tali arti, nobili compresi. La scelta di Ariosto assume inoltre ulteriore peso, nella sua volontà di denuncia, considerando l'ambiente della corte estense sempre pronto ad accogliere personaggi come Iachelino.

*Keywords:* Ariosto, commedia, negromante, astrologia, magia

Il debito di Ariosto verso la commedia latina è già stato indagato da numerosi studi, soprattutto a partire dai saggi di Guido Marpillero. Anche il *Negromante* non fa eccezione, poiché vi si ritrovano elementi desunti da Plauto e Terenzio (in particolare dall'*Andria*), quali la figura del *servus callidus* o la costruzione della trama su una serie intricata di inganni ed equivoci risolti dall'agnizione finale; persino Iachelino è un'evoluzione del personaggio del lenone. Eppure è proprio il protagonista dell'opera a segnare uno scarto rispetto ai modelli classici, diventando il perno su cui si basa la satira nei confronti di coloro che sono troppo inclini a credere agli effetti mirabili promessi da maghi e astrologi.

Il parallelismo istituito dalla commedia con la realtà delle corti, da un lato, e dall'altro con il dibattito coevo sulle arti occulte, oltre a risultare il tasso di maggiore originalità del testo, rimarca chiaramente l'intento satirico di Ariosto, confermato altresì dallo scarto tra le due redazioni del *Negromante*; aspetti che il presente saggio mira appunto a rilevare.

La triplice truffa ideata dal negromante è il fulcro dell'intero testo: tutte le azioni e i personaggi sono ad essa legati, a dimostrare come Ariosto non mirasse a scrivere la solita commedia degli equivoci, ma proprio a riflettere sul tema dell'inganno e della finzione mistificatrice. Si consideri che l'autore scrive nella cornice della corte estense, dove astrologi e maghi erano ancora tenuti in grande considerazione, nonostante ormai il dibattito coevo sulle arti occulte inclinasse progressivamente verso una loro messa

in discussione, dovuta al clima di condanna propugnato all'interno della Chiesa dall'Inquisizione, oppure all'ampliarsi del fronte degli scettici, come Pomponazzi, dubbiosi nei confronti dei prodigi promessi dalla magia o addirittura della sua stessa esistenza<sup>1</sup>. Una commedia incentrata su astrologia e magia, in cui viene declinato il tema dell'inganno e della follia umana, risultava quindi in quegli anni estremamente attuale. Non si dimentichi che le commedie erano composte per essere recitate in occasione del carnevale, momento tradizionale di irrisione dei costumi e di rovesciamento dei valori sostenuti dai signori, cosicché all'autore si presenta il contesto ideale per portare un affondo ai danni delle arti occulte, ideando un protagonista innovativo e devolvendo per la prima volta un'intera commedia alla figura del negromante, come suggerisce il titolo (Radcliff-Umstead 1986: 79).

Nonostante la grande originalità del personaggio e la sua complessità, che lo distanziano da tutti i precedenti modelli, Ariosto non è il primo autore a introdurre la figura del negromante nelle rappresentazioni teatrali: l'idea gli venne verosimilmente dalla *Calandria*, inscenata a Urbino nel 1513, da cui trae altresì il motivo, peraltro novellistico, dell'amante chiuso in una cassa al fine di penetrare nell'abitazione dell'amata, o quello del ricorso «alle arti negromantiche per risolvere una presunta anomalia sessuale» (Sanesi 1911: 188-189). La presenza di incantatori e astrologi va tuttavia fatta risalire agli albori del teatro in volgare, poiché la commedia latina non rappresentava sulla scena gli aspetti sinistri della magia, ma affidava ai personaggi il compito di riportarli dialogicamente (Radcliff-Umstead 1986: 74). Nelle sacre rappresentazioni, infatti, ai personaggi tradizionali vengono accostati «altri personaggi tolti dalla vita reale quotidiana: medici e astrologi» e incantatori, le cui caratteristiche erano esagerate in funzione caricaturale (Sanesi 1911: 50).

Ad esempio la *Rappresentazione o Miracolo di Teofilo*, che «conobbe larghissima diffusione dal VI secolo fino al 1400 e oltre» (Bonfantini 1942: 536), si pone l'obiettivo edificante di dimostrare quanto sia pericoloso rivolgersi ai demoni, ma allo stesso tempo di sottolineare come Dio sia pronto a perdonare chi se ne penta. Il protagonista perde infatti la sua posizione di vicario in seguito agli intrighi del diavolo, e per riottenerla si rivolge all'incantatore Manovello, affinché gli procuri un aiuto. Naturalmente il demone evocato tenta di guadagnarsi l'anima di Teofilo, che si salva solo grazie all'intervento della Vergine. Lucifero sfoga allora la sua frustrazione per il fallimento su Manovello, portandolo vivo all'inferno: punizione che rispecchia anche l'astio diffuso nel confronto degli ebrei – etnia che il mago condivide con Iachelino (Sanesi 1911: 51).

---

<sup>1</sup> Su questo tema è incentrata la mia tesi di dottorato. In questa sede non è possibile fornire tutti i riscontri testuali e bibliografici per rendere conto del fenomeno, pertanto mi limiterò a quelli strettamente connessi con la commedia.

Nella *Rappresentazione di Santa Orsola* di Castellani a essere derisi sono invece gli astrologi, sulle cui labbra è posta «la franca e precisa dichiarazione che “questo astrologare è cosa sciocca”», non così lontano, come sintagma, dalle «magiche sciocchezze» del *Furioso* (54-55). Il re della Bretagna convoca infatti gli astrologi per sapere sotto quali auspici nascerà sua figlia Orsola, ed essi si dimostrano incapaci di fornire un pronostico, affermando esplicitamente, mentre si consultano, che nella loro arte a contare è soprattutto l'apparenza:

e chi non vuol parer huom vile, e grosso  
parli con chi non sa spesso in latino,  
l'haver talvolta un bel vestire in dosso  
fa che l'huomo è tenuto un'huom divino;  
che giova haver voltato libri, e carte  
se l'huom non ha con la dottrina l'arte? (Castellani 1589: c. iv)<sup>2</sup>.

Quando il re caccia gli astrologi, il narratore chiude l'episodio con il commento ironico che «quanto studian più, poi men ne sanno» (c. 2r), portando a compimento la loro desacralizzazione parodica, già avviata da loro stessi. Bernardo Pulci inscena parimenti, nella sua *Storia di Barlaam e Josafat*, degli astrologi intenti a predire il futuro alla prole di un regnante, e anche in questo caso la loro presenza è ridotta a poche battute quasi in apertura della rappresentazione (Pulci 1942: 400-432)<sup>3</sup>. Benché gli astrologi siano in questa opera figure più serie, il loro pronosticare risulta ugualmente di scarsa utilità, dato che si contraddicono l'un l'altro.

È tuttavia nell'*Epirota* (Venezia 1483), commedia in latino di Tommaso Medio (o Mezzo), che, secondo Sanesi, «la figura del ciarlatano, ignota all'antico teatro, apparisce [...] per la prima volta sulle scene» (Sanesi 1911: 122); e senza dubbio il Iachelino ariostesco è un ciarlatano, poiché finge di possedere doti magiche.

Il ciarlatano dall'*Epirota*, gli astrologi derisi dalla *Rappresentazione di Sant'Orsola* e il negromante “giuntatore” dalla *Calandria* testimoniano di come esistessero, oltre ai maghi e agli astrologi accolti nelle corti, le loro controparti operanti nelle fasce più umili della popolazione, spesso con intenti più smaccatamente truffaldini (Radcliff-Umstead 1986: 76). Inoltre essi sono i pallidi antenati scenici di Iachelino (77), il quale deriva la sua caratterizzazione soprattutto dal Ruffo di Bibbiena, che finge parimenti di possedere poteri magici al fine di ingannare il prossimo. Quest'ultimo è però un personaggio secondario, non particolarmente astuto e introdotto soltanto per moltiplicare gli equivoci: non è lui il motore della trama e, piuttosto che creare l'occasione con le sue truffe, si adagia a sfruttare i piani altrui (soprat-

3 L'opera viene rappresentata nel 1474 a Firenze.

tutto di Fannio). Iachelino al contrario trasforma i tre imbrogli di cui viene incaricato<sup>4</sup> in tre truffe interconnesse, che imprimono movimento all'intero testo teatrale, spezzando l'iniziale situazione d'attesa. Come osserva Scalabrini, al negromante si presenta uno spazio, aperto dagli intrighi degli altri personaggi, ed egli vi s'insinua con acuta sensibilità psicologica, manipolando le altre persone e piegando le loro trame secondo le proprie esigenze (Scalabrini 1996: 165).

Le sue caratteristiche ne determinano il successo e la conseguente emulazione, misurabili tramite il moltiplicarsi di negromanti e astrologi ciarlatani nel teatro del Cinquecento. Dal falso negromante che finge di liberare la casa di Giovanguualberto dagli spiriti per sottrargli un forziere di tremila scudi nella *Spiritata* (1561) del Lasca, ad Albumazar (nome molto significativo), che nell'*Astrologo* di Della Porta (1606) mira a vuotare la casa del ricco Pandolfo, passando per Bonifacio, aggirato dal falso negromante Scaramurè nel *Candelaio* di Bruno (1582), e per Aristone, orchestratore di un triplice inganno erotico nella commedia *Lo spirito* di Cecchi (1585), si vedono inscenati numerosi discendenti di Iachelino, a «dimostrare, non tanto la fallacia delle arti magiche, quanto la stupidità di chi in esse credeva» (Sanesi 1911: 354). La fortuna del personaggio evidenzia altresì come l'approccio più razionalmente scettico all'occultismo tenda ad affermarsi con sempre maggiore perentorietà (Radcliff-Umstead 1986: 73), benché non fosse ancora quello predominante. I falsi negromanti, ispirati a personaggi della realtà coeva, passano così «direttamente dalla vita reale a popolar la scena della commedia erudita, come già avevano, in parte, occupato quella della drammatica religiosa nelle sacre rappresentazioni del sec. xv» (Sanesi 1911: 368).

Iachelino quindi incarna e al contempo parodia una figura all'epoca molto familiare, per la sua diffusa presenza, ma ormai, come si è visto,

già da tempo, oggetto di una dura polemica che, col passare degli anni, diventava sempre più decisa. I documenti storici, le cronache, le fonti letterarie del tempo sono ricchissime di esempi del genere [...] di astrologhi annunziatori di sventure o successi futuri, di maghi convinti di dominare le forze demoniache delle stelle e di asservire, con la parola e con il segno, le occulte potenze che dalle sfere celesti guidano il corso delle cose terrene (Vasoli 1977: 470).

Nel caso di Iachelino, grazie alle parole sue e del suo aiutante Nibbio, si sa che egli finge soltanto di avere determinati poteri, ben conscio della maschera che indossa, ma quando ci si imbatte nei suoi colleghi reali, è difficile

---

4 Massimo richiede la guarigione di Cintio affetto da impotenza, Cintio vorrebbe che a Massimo Iachelino dicesse incurabile la sua impotenza e Camillo vuole ottenere l'amore di Emilia e lo scioglimento del suo matrimonio con Cintio, prolungando l'impotenza di quest'ultimo.

«intendere dove passi il confine tra l'inganno deliberato e la sicura fede nei propri poteri» (470).

Anticipa l'ammissione di frode, ovviamente diretta solo al pubblico, una scena che funge da presentazione *in absentia* di Iachelino e in cui si discute delle sue abilità magiche. Essa è impostata secondo una strategia di esaltazione e conseguente accresciuto smorzamento: alle lodi di Cinzio si contrappongono le scettiche confutazioni di Temolo, e infine i controcanti di Nibbio confermano la bassezza di Iachelino, per nulla avvicinata ai *magi* rinascimentali, teoricamente in grado di eseguire incanti straordinari, al pari di quelli millantati dal negromante (Sartini Blum 1993: 223).

Dopo che egli viene definito massimo esperto nella sua arte («Ma pur ne l'arte magica / credo che intenda ciò che si può intendere, / e non ne sia per tutto il mondo un simile», I III, 345-347), Cintio elenca infatti le «cose mirabili» che l'astrologo è in grado di compiere grazie al proprio potere: «fa risplendere / la notte, e il dì oscurarsi», «fa la terra muovere», «invisibile va a suo piacer» e trasforma le persone «in varii animali e quadrupedi» (I III, 351-352, 361, 367-368 e 372-373)<sup>5</sup>. In risposta si ha il controcanto di Temolo, che nega il carattere miracoloso della magia, riportandola con ironia a cause naturali, quali l'accensione di un lume o la chiusura della finestra per i primi incanti, oppure le metafore animali impiegate come nomignolo per persone macchiate da un certo difetto per l'ultimo. Il suo scetticismo razionalizzante lo avvicina alla filosofia materialista di un Pomponazzi, parimenti intento a riportare i presunti fenomeni occulti a cause naturali, e la somiglianza si fa ancora più stringente considerando la sua posizione sulla magia in generale («Ch'egli sia mago, et eccellente, possovi / credere; ma che farsi li miracoli, / che dite voi, si possino per magica, / non crederò», I III, 405-408) e sulla congiurazione degli spiriti (I III, 413-417):

Di questi spirti, a dirvi il ver, pochissimo  
per me ne crederei; ma li grandi uomini,  
e principi e prelati, che vi credono,  
fanno col loro esempio ch'io, vilissimo  
fante, vi credo ancora.

Pomponazzi infatti non nega interamente la magia, ma ritiene che la maggior parte dei suoi effetti sembrino miracolosi soltanto perché se ne ignorano ancora le cause (Caroti 1983: 274). In altre parole rimane effettiva la magia naturale, ossia quella che sfrutta le proprietà occulte insite in alcuni elementi, come era ritenuta ad esempio la capacità del magnete di attrarre il ferro, e non ancora spiegabili dalla razionalità umana. Verardi infatti

---

<sup>5</sup> Tutte le citazioni sono tratte da Ariosto 2009. Le poche citazioni della prima redazione sono precedute da una A.

suggerisce che Temolo, nella sua concessione alla possibilità che esistano alcuni fenomeni magici, si rifaccia al versante naturale della magia, poiché esso non permette di ottenere gli effetti straordinari attribuiti all'arte di Iachelino, pertinenti piuttosto alla negromanzia (Verardi 2019: 30). Va tuttavia anche considerata la *captatio benevolentiae* per cui il servitore concede che Iachelino sia un mago, ma nega poi che possa eseguire incanti miracolosi: un incantatore incapace di prodigi è, in sostanza, un uomo qualunque.

Per quanto riguarda gli spiriti, qui sinonimo di demoni, il filosofo mantovano ne nega l'esistenza, attribuendone la creazione a filosofi e religiosi come mezzo per spiegare fenomeni apparentemente inspiegabili: «chi non è filosofo [...] non può arrivare a capire che Dio, i cieli e la natura possono produrre questi effetti; crede invece che con le Intelligenze le cose vadano come con gli uomini, poiché è capace di afferrare solo il corporeo», di conseguenza «per la gente ignorante si sono inventati angeli e demoni, anche se chi li ha inventati sapeva benissimo che non possono affatto esistere» (Pomponazzi 2013: 224); alla medesima posizione si allineerebbe anche Temolo, se non avesse l'esempio contrario di «grandi uomini». In questa battuta di Temolo, che segue il suo dialogo teso a desacralizzare i miracoli di Iachelino, «la punta satirica è tanto più efficace in quanto sgorga dal fare alla buona e dalla sorniona umiltà del “vilissimo fante” che si rimette a chi ne sa più di lui, mentre ha già dimostrato la superiorità del suo acume e della sua chiara saggezza» (Verardi 2019: 88-89). Infatti quando decide di fare a pezzi la cassa, al timore di Fazio per gli spiriti, risponde deciso «Voi date fede a tai sciocchezze? O semplice / uomol!» (IV IV, 1524-1525), dimostrando quanto effettivamente si rimetta ai «grandi uomini». Di nuovo viene riecheggiato il sintagma del *Furioso* «magiche sciocchezze», non tanto lontano dalla posizione di Pomponazzi nei confronti dell'arte occulta e infatti nel suo trattato il filosofo afferma che «gli incantesimi [...] sono “muliercularum figmenta”» (Vallone 1961: 39).

Tra i «grandi uomini», naturalmente, sono da annoverare anche gli Este, cosicché il brano «ha un preciso riferimento alla grande considerazione che anche nella sua Ferrara avevano avuto e avevano gli studi negromantici, di cui tutta la commedia nel suo personaggio-tema diventa sorridente denuncia» (Coluccia 2001: 195), possibile sia per le voci sempre più numerose che si levavano contro magia e astrologia, sia per il contesto carnevalesco in cui veniva recitata la commedia, tollerante persino verso una garbata derisione della famiglia ducale. La satira di Ariosto si distanzia così dai precedenti scenici di astrologi e negromanti, poiché in essi a essere derisi erano i personaggi stessi o, più raramente, le loro vittime stolte e di condizione media: non si era ancora assistito a una denuncia diretta ai potenti signori delle corti, quasi tutti accostumati a stipendiare astrologi.

Naturalmente nel corso dei secoli non erano mancate le voci satiriche nei confronti di negromanti e astrologi. Per limitarsi al territorio ducale, Aulo Greco precisa che

a Ferrara il negromante o indovino era già stato oggetto di satira, allorché Pietro, detto il Gonnella, al tempo del duca Borso, [...] rallegrò con le sue amenità la corte Estense [...] E naturalmente in quei sapidi e gustosi racconti di tono popolare e popolareggiante anche il negromante diveniva oggetto di satira o addirittura di scherno (Greco 1976: 64)<sup>6</sup>.

Anche in ambito letterario qualche stoccata a queste figure era stata vibrata, come ad esempio in un sonetto del Pistoia:

Quanta infelicità in due pianelle  
che sonan il tambur quando camina  
sotto due stanghe che son sorelle!  
Tacete olà, lo astrologo indovina,  
inginocchiato, in su volto a le stelle,  
col volto d'una carta pecorina.  
Potenza di farina!  
A tener vivo un om senza cervello,  
miracol da dipingerlo in bordello (Renier 1888: 94).

Essendo i componimenti del Pistoia più vicini al sentire popolare, si può individuare in questi versi una traccia di quell'ambivalenza che contraddistingueva l'atteggiamento del popolo nei confronti degli astrologi, da un lato aperto ad accogliere i loro pronostici e a credervi, dall'altro pronto a deriderne i fallimenti. Ariosto tuttavia si spinge oltre, indirizzando la satira a chi prestava fiducia a queste figure.

Infatti, tramite le parole di Temolo, l'ironia di Ariosto, oltre al negromante, colpisce al contempo anche le sue vittime, che sono in prima istanza vittime della propria credulità. Come afferma Nibbio, a garantire la buona riuscita degli intrighi di Iachelino è «la sciocchezza, che al mondo è in abbondanza» (II 1, 541), tanto che neppure «principi e prelati» ne sono esenti: basta però una sola persona che vi si sottragga, come Temolo, e le sue finzioni sono smascherate e vanificate (Ferroni 1980: 128). Nel medesimo monologo, Nibbio ribalta la magnificazione del suo padrone e della sua conoscenza della magia e dell'astrologia, affermando che «sa di queste e de l'altre scienze / che sa l'asino e 'l bue di sonar gli organi» (II 1, 532-533). Nelle scene seguenti le sue battute fungono costantemente da controcanto ironico a quelle di Iachelino, svelandone il vero significato dietro la maschera della finzione.



Nel medesimo percorso di derisione si colloca la ripresa degli incanti negati. Il negromante, proponendo a Camillo le opzioni per mandarlo nascostamente nella camera di Emilia, elenca come possibilità la trasformazione in alcuni animali e l'invisibilità, per scartarle subito dopo adducendo varie scuse, come il rischio di essere cacciato a mazzate fuori dalla camera, perché non riconosciuto, o la mancanza di tempo per acconciare l'eliotropia (pietra che fornisce l'invisibilità). La scelta finale ricade su una banalissima cassa, priva di qualsivoglia risvolto magico, innescando non più un'irrisione esplicita, come nelle parole di Temolo, ma un'ironia obliqua e implicita, che opera sul contrasto tra la millanteria di Iachelino e la sua effettiva azione, poiché il preteso grande negromante ripiega su una beffa da novella.

Ariosto, per incrementare l'efficacia del depotenziamento della magia, ricorre alla precisione dei termini tecnici ad essa inerenti. Tra gli oggetti che Iachelino finge di necessitare vi sono due bacini d'argento, un camice, un pentacolo, «dua torchi, assai candele, et erbe varie / e varii gumi per li suffumigii» (III IV, 1215-1216), per l'acquisto dei quali si rivolge a Massimo, con la chiara intenzione di intascarsi i soldi. La richiesta del negromante risulta una parodia dell'armamentario magico realmente utilizzato dai maghi, non tanto per gli oggetti in sé, conformi a quelli reali (alle suffumigazioni, ad esempio, dedica numerose pagine Ficino, rifacendosi al *Picatrix*)<sup>7</sup>, ma in quanto i soldi non saranno investiti per realizzare incanti, bensì in qualcosa di assai più immanente, come suggerisce l'acquisto di due capponi «che di grassezza colino», eseguito con una somma già ricevuta in precedenza per scopi affini (II II, 576). Nella prima versione della commedia il collegamento era maggiormente esplicito, poiché Iachelino chiede direttamente, oltre agli altri oggetti, un vitello di latte nero e grasso. Parimenti parodico può essere ritenuto lo spirito chiuso nella cassa che Iachelino intende scongiurare, sia perché non esiste, essendo in verità Camillo, sia per il rimando iperbolico allo spirito nell'ampolla, che si vantavano di possedere, ad esempio, Sosena e Albini (riguardo al primo ci informa lo stesso Ariosto nella settima satira, mentre il secondo, presentando alcune predizioni astrologiche ad Ercole I, afferma nella lettera di accompagnamento essere dovute a «certi spiriti quali io aveva incluso in una ampollina»; Gabotto 1891: 7).

Nella commedia si riscontra un ulteriore elemento tipicamente associato alle dottrine occulte: l'esigenza della segretezza. Naturalmente in testi quali il *Picatrix* la raccomandazione alla segretezza mira a proteggere una dottrina arcana ed estremamente potente, la cui diffusione presso il volgo va evitata (Rossi 2011: 27). L'importanza di questo tema e la sua persistenza presso

7 Il *Picatrix* è una compilazione di magia realizzata nella parte di Spagna sotto il dominio arabo tra l'XI e il XII secolo, diffusasi poi in una traduzione latina in tutta Europa e ripresa da Marsilio Ficino (1433-1499), medico e filosofo fiorentino, nella sua opera di riscoperta e diffusione della magia ermetica e neoplatonica.

i cultori di arti occulte si intuisce dallo spazio che vi dedica Agrippa nel suo *De occulta philosophia*, poiché, dopo il capitolo introduttivo al terzo libro, appunto dedicato a una forma di magia più arcana, il secondo è interamente speso ad ammonire il lettore circa l'esigenza della segretezza nell'utilizzo della magia e la discrezione nella sua diffusione (Agrippa 1988: 166-168). Ci informa di quanto la segretezza fosse un elemento tipicamente associato alle arti occulte anche l'immagine di Mercurio – dio ad esse preposto nelle vesti di Ermete Trismegisto – che invita al silenzio, tratta dal *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque* di Achille Bocchi (Bologna 1555, fig. 1). Oppure tale esigenza serve a celare informazioni che potrebbero fornire vantaggi a un nemico, come emerge dalla lettera di Giovanni Maria Albini a Ercole I, in cui le predizioni dei giorni fausti e infelici sono seguite dalla raccomandazione di non diffondere a terzi la missiva: «questa la S. V. la tenga oculta et non la mostri ad alcuno, anzi non se possono aiutare et che loro ge preveda» (Gabotto 1891: 8). Nel *Negromante* invece è fondamentale per tenere coperte le truffe di Iachelino, poiché essendo esse interconnesse, comportano molteplici ruoli per le vittime, le quali, parlando tra loro, potrebbero scoprire non collimare con quanto dato loro a intendere dal negromante. Cosicché egli intima la segretezza a Camillo e a Cintio, mentre non è necessaria la medesima cautela con Massimo, l'unico che lo ha assunto scopertamente per curare Cintio dalla presunta impotenza.

Anche in questo caso Ariosto si rifà a credenze coeve, che tra le cause dell'impotenza ascrivevano incanti e maledizioni. Ad esempio quando Iachelino informa Massimo che, prima di accettare l'incarico, deve appurare se l'impotenza di Cintio sia curabile o meno («Vuo' veder [...] se sanabile / è questo male o no [...] ma potria questa [malia] ancora esser stata opera / d'alcun incantator sì dotto e pratico, / che la cura saria lunga e impossibile», III IV, 1153-1155 e 1164-1166), si legge in filigrana una convinzione accolta anche in seno alla Chiesa, come si intuisce dal *Malleus maleficarum*:

*i* Dottori cattolici fanno la seguente distinzione: l'impotenza creata dalla stregoneria è temporanea o perpetua: se è temporanea, non costituisce impedimento: si presume che sia temporanea quando nel lasso di tre anni i conviventi, facendo tutti gli sforzi possibili, possono essere guariti o con i sacramenti della chiesa o con altri rimedi (Institor e Sprenger 1982: 113).

La convocazione di Iachelino appartiene quindi agli «altri rimedi» e in effetti nei grimori dell'epoca erano spesso compresi dei riti per supplire a questo problema, uno dei quali è riportato anche da Agrippa nel proprio trattato: «Nella tredicesima [casa della luna] per cementare l'affetto tra gli sposi e per rimuovere i malefici del coito, formavano due immagini, l'una dell'uomo su cera rossa, l'altra di donna su cera bianca, le riunivano e le esponevano a fumigazioni di aloe e di ambra» (Agrippa 1988: 128).

Oltre all'ironia che investe Iachelino, Ariosto, probabilmente per incrementare la negatività del personaggio, lo definisce di etnia ebrea, cosicché su di lui si proietta l'ombra di secoli di sospetti e dicerie: fin dall'epoca carolingia nei loro confronti «l'accusa di stregoneria diventa [...] un luogo comune», e nel corso del Medioevo in alcune regioni «le leggi contro gli stregoni fanno parte degli statuti che regolano la condizione degli ebrei, tanto sembra evidente che essi sono dei maghi» e infatti le masse li ritengono versati nelle scienze occulte (Poliakov 2004: 39 e 130), come testimonia sul piano letterario la *Rappresentazione di Teofilo*. Si noti che lo stesso nome del personaggio ne denuncia l'etnia ebrea, essendo simile a Iacodino, che «è un apparente nome proprio costruito sul pl. ebraico *yehudim* 'ebrei'» (Franceschini 2018: 52).

Vengono però rilevate anche la capacità camaleontica del personaggio e le sue doti metamorfiche, grazie alle quali modifica costantemente la propria maschera, plasmandola a seconda dell'esigenza e del contesto. Non so quanto tali caratteristiche possano risultare un richiamo scherzoso alla principale qualità che Pico della Mirandola riconosce all'uomo nella sua *Oratio*, secondo quanto supposto da Scalabrini («Non era infatti "camaleonte" l'uomo dell'orazione di Pico della Mirandola? E non si fondava appunto sulla "metamorfofi" la sua *dignitas*?»; Scalabrini 1996: 168), ma senz'altro rientrano nella versatilità che si supponeva appartenesse ai *magi* rinascimentali.

La complessità del personaggio finora rilevata e la sua connotazione parodica relativa a una certa figura di mago e astrologo non sono tuttavia tratti che caratterizzano da subito Iachelino. Il *Negromante* infatti ci è pervenuto in due stesure, la prima conclusa nel 1520 e la seconda del 1528; tra le due redazioni si registra uno scarto interessante, causato verosimilmente da un leggero mutamento della disposizione di Ariosto verso l'astrologia e verso coloro che ad essa si affidavano.

Nella prima redazione, dal tono più disilluso e maggiormente incentrata sugli istinti più bassi dell'uomo – d'altra parte essa è stata revisionata negli anni dei *Cinque canti* –, il negromante riesce a fuggire dignitosamente una volta che il suo inganno è stato scoperto; al contrario nella seconda, dove «il motivo conduttore» diventa «la dabbenaggine umana riscontrabile nei suoi aspetti più vari», egli «è riportato in scena e sottoposto alla gogna pubblica attraverso la spoliatura dei suoi attributi taumaturgici» a certificarne il fallimento (Coluccia 2001: 25 e 176).

Se quindi in Iachelino «affiora un superiore gusto dell'intelligenza con cui egli mette in scena le sue trappolierie e il compiacimento di contemplare la "sciocchezza", la pazzia degli uomini che si lasciano illudere e giuocare» (Grabher 1947: 90-93), egli stesso non è immune da tale sciocchezza, punita soprattutto nella seconda redazione. Infatti non si può annoverare tra i «più cauti e più saggi uomini / del mondo» (IV III, 1323-1324), come denuncia Nibbio, ritenendo sciocchi gli eccessivi rischi a cui il suo padrone si espone per

una maggiore percentuale di guadagno. In più risulta a sua volta ingannato, prima da Temolo, che gli sottrae la veste, e poi dal suo servitore, che invece di raggiungerlo dopo aver rubato il possibile «ne la camera / de l'oste» (V v, 2131-2132), come d'accordo, lo abbandona. Si noti che Temolo, completata la spoliatura del negromante e indossata la sua veste, esclama «or lo Astrologo, / son io, e non voi» (V v, 2067-2068), smascherando il ruolo fittizio di Iachelino e sancendone il passaggio alla propria persona, in virtù dello scambio di travestimento, cioè della maschera di astrologo. Il ruolo infatti è a tal punto svuotato da esaurirsi nel simbolismo iconico della veste; inoltre la finzione serve a Iachelino per truffare le sue vittime e Temolo, circueandolo, lo soppianta anche in questo ruolo, confinandolo in quello di vittima. Si ricordino le parole espresse dagli stessi astrologi nella *Storia di Barlaam e Josafat* riguardo all'importanza della veste e dell'uso del latino (a cui ricorre anche Iachelino in III iv) rispetto alle effettive abilità.

Un'ulteriore differenza tra le due stesure risiede nel nome del protagonista e nella sua caratterizzazione, poiché è nominato "Fisico" nella prima versione, inviata a Leone X, e il suo agire non rimanda quasi mai all'astrologia. Soltanto nella versione del '28 Iachelino è conosciuto come Astrologo e afferma di eccellere in tale arte, mentre nella redazione precedente si hanno tre sole referenze all'astrologia, in due delle quali essa è associata alla negromanzia (A I II, 337-338 e A II III, 647-649; Portner 1982: 317). In entrambe le redazioni Iachelino afferma di aver saputo fin dall'inizio che Cintio stesse fingendo («Cintio, renditi certo che narratomi / alcuna cosa non hai che benissimo / io non sapessi prima», A III II, 963-965, con leggere variazioni lessicali in I III, 878-880) e tale conoscenza su aspetti celati del presente potrebbe essere derivata tanto dalla lettura degli astri, quanto dalla congiurazione di demoni. Tutti gli altri riscontri sicuramente astrologici sono invece introdotti soltanto nella redazione del '28. Ad esempio Iachelino non si occupa direttamente di sorvegliare la cassa perché intento ad allestire un pronostico per la vita di «un certo giovene», da cui spera un pagamento di quattro scudi: da Avogaro a Gaurico, agli astrologi operanti alla corte estense era spesso richiesto di stendere pronostici e a tale attività era legata parte dei loro guadagni (Caroti 1983: 223-225). Oppure il negromante menziona «una coniunzion, che per me ideonea / ora si fa, di Mercurio e Venere» (IV v, 2061-2062) per convincere Temolo a prendere la sua veste, affinché porti in fretta i bacini d'argento a Massimo.

Nonostante la seconda redazione incrementi la presenza dell'astrologia, perde una scena ricca di echi di magia astrale, quantunque commista alla demoniaca. Iachelino intende fondere «tre lame, ne le quali [...] scrivere / con certa orazion certe carattere», da nascondere poi sotto la soglia dei bersagli; successivamente deve «far tre imagini» che vuole «tener in casa sette ore continue / il giorno, e sette altre continue [...] / la notte scongiurar», in

modo da mutare il proposito dei bersagli riguardo al matrimonio (A III II, 1044-1060). Le immagini infatti rimandano a numerosi rituali del *Picatrix*, ad esempio, oltre ad essere menzionate da Ficino, e ottengono tradizionalmente il loro potere dall'influsso degli astri, benché qui non siano nominati. Lamine e pergamene contenenti formule magiche o orazioni pertengono invece piuttosto al versante demoniaco, essendo rivolte non a intelligenze astrali, ma a spiriti demoniaci che tali scritte possano leggere e comprendere; parimenti legato al contesto della stregoneria è la sepoltura di oggetti sotto la soglia, menzionata sia nel *Malleus* («gli stregoni usano certe immagini e certi strumenti che talvolta pongono sotto la soglia all'ingresso della casa»; Institor e Sprenger 1982: 45) sia da Biondi, il quale rimarca proprio a Ferrara il ricorrere nelle testimonianze dell'epoca della «soglia delle case, sotto cui si celano le sostanze stregate o i biglietti con le formule sconvolgenti» (Biondi 1977: 171).

La mancanza del versante astrologico è compensata da un incremento della negromanzia, poiché Iachelino propone di eseguire sopra un altare contenente un cadavere un rituale, che nel suo parodiare i riti canonici può dirsi una messa nera, celebrata in aggiunta per un santo dal nome parlante: San Godenzio (A I III, 411-412 e A IV III, 1271-1272; Portner 1982: 326).

Il mutamento della denominazione di Iachelino da Fisico ad Astrologo, nonché l'aggiunta di rimandi a tale disciplina, avviene nell'arco di tempo significativo che comprende, oltre al dibattito relativo ai demoni, a cui lo scetticismo di Temolo sembrerebbe rimandare, l'*annus mirabilis* delle piogge torrenziali che avrebbero dovuto investire l'Europa. Il 1524, infatti, avrebbe dovuto essere un anno contraddistinto da un'eccezionale piovosità, o addirittura da un diluvio, a causa di una congiunzione astrale di pianeti acquei nel segno dei Pesci, secondo quanto predetto da numerosi pronostici (cfr. Caroti 1983 e Zambelli 1982). Quanto il terrore per tali calamità fosse diffuso è testimoniato dalla «massiccia presenza del diluvio nel carnevale del 1524 – nel quale esso costituì uno dei bersagli preferiti dell'irrisione collettiva» (Caroti 1983: 264). E se l'irrisione carnevalesca era il modo di esorcizzare il terrore, poi essa si trasformò in derisione degli astrologi, quando le loro predizioni risultarono false. Un esempio concreto si ha grazie a un pronostico satirico di Pietro Aretino. In esso la penna aguzza dell'autore fustiga la torma di astrologi che avevano predetto un anno di piogge torrenziali, in testa a tutti proprio Gaurico: «ma quello che io voglio inferire è che il Gaurico bufalo cogli altri erranti astronomi buoi non essendo in loro piovuto dal cielo se non pecoraggine giudicano tutte le cose al contrario» (Luzio 1900: 3). Si osservi che il sintagma «astronomi buoi» e gli altri epiteti animaleschi sono analoghi al commento di Nibbio sulle effettive conoscenze dell'arte occulta del suo padrone. In una commedia dove il bersaglio principale dell'ironia è la sciocchezza della gente che crede alla magia, fornire a Iachelino anche le caratteristiche dell'astrolo-

go permetteva di bersagliare altresì tutte le persone che ai pronostici prestavano cieca fiducia, nonostante si dimostrassero frequentemente inattendibili.

Se quindi Ariosto riprende elementi e personaggi della commedia latina, seguendo il costume del teatro colto italiano di fine Quattrocento e inizio Cinquecento, il protagonista del *Negromante*, proprio in quanto «figura originale come tipo e reagente comico, privo di riscontro nel teatro antico» (Doglio 1976: 433), ci permette di cogliere il tasso d'innovazione introdotto dall'autore. I precedenti nel teatro in volgare non bastano a spiegare né l'aderenza di Ariosto all'immaginario occulto coevo, dato i loro rimandi molto meno precisi, né la carica satirica presente nella commedia, rivolta a bersagli di qualsiasi rango. Soprattutto lo scarto che separa le due redazioni, concomitante all'episodio dell'*annus mirabilis* del 1524, dimostra la consapevolezza di Ariosto riguardo al dibattito sulle arti occulte, nonché la sua volontà di inserirsi con la propria visione razionalizzante e ironica.



Fig. 1: Giulio Bonasone, *Symb. LXIII*, in Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bologna, 1555 (Zurich, ETH, Graphische Sammlung).

## Bibliografia

- Agrippa, Enrico C., *La filosofia occulta o La magia*, a cura di A. Fidi, Roma, Edizioni Mediterranee, 1988.
- Ariosto, Ludovico, *Commedie*, vol. II, a cura di L. Stefani, Perugia, Morlacchi, 2009.
- Biondi, Albano, «Streghe ed eretici nei domini estensi all'epoca di Ariosto», in Rossi 1977, pp. 165-199.
- Bonfantini, Mario (a cura di), *Le sacre rappresentazioni italiane. Raccolta di testi dal secolo XIII al secolo XVI*, Milano, Bompiani, 1942.
- Caroti, Stefano, *L'astrologia in Italia*, Roma, Newton Compton, 1983.
- Castellani, Castellano, *La rappresentazione di s. Orsola vergine, e martire. Nuovamente ristampata*, Firenze, Giovanni Baleni, 1589.
- . «Miracolo di Teofilo», in Bonfantini 1942, pp. 538-567.
- Coluccia, Giuseppe, *L'esperienza teatrale di Ludovico Ariosto*, Lecce, Manni, 2001.
- Doglio, Maria L., «Lingua e struttura del "Negromante"», in Cesare Segre (a cura di), *Ludovico Ariosto: lingua stile e tradizione*, Atti (Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974), Milano, Feltrinelli, 1976, 427-443.
- Ferroni, Giulio, «Gioco, trucco, illusione: La corte nel corso del tempo», *Il testo, la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 99-162.
- Franceschini, Fabrizio, «Giudeo-romanesco a Livorno. L'ebreo stregone e il teatro delle lingue nelle "Nozze in sogno" (1665)», *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, XXI, 1, 2018, pp. 47-68.
- Gabotto, Ferdinando, *Nuove ricerche e documenti sull'astrologia alla corte degli Estensi e degli Sforza*, Torino, La Letteratura, 1891.
- Grabher, Carlo, *Sul teatro dell'Ariosto*, Roma, Edizioni Italiane, 1947.
- Greco, Aulo, «Ludovico Ariosto: modelli per l'istituzione di un teatro comico», *L'istituzione del teatro comico nel Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1976, pp. 49-71.
- Institor, Heinrich (Krämer) - Sprenger, Jakob, *Il martello delle streghe*, Venezia, Marsilio, 1982.
- Luzio, Alessandro, *Un pronostico satirico di Pietro Aretino*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1900.
- Marpillero, Guido, «"I Suppositi" di Ludovico Ariosto», *GSLI*, 31, 1888, pp. 291-308.
- . «"Il Negromante" di Ludovico Ariosto», *GSLI*, 33, 1890, pp. 309-339.
- Poliakov, Léon, *Storia dell'antisemitismo*, vol. I, Firenze, Sansoni, 2004.
- Pomponazzi, Pietro, *Le incantazioni*, a cura di V. Perrone Compagni, Pisa, Edizioni della Normale, 2013.
- Portner, Irving A., «A non-performance of "Il Negromante"», *Italica*, 59, 4, 1982, pp. 316-329.

- Pulci, Bernardo, «Storia di Barlaam e di Josafat», in Bonfantini 1942, pp. 400-432.
- Radcliff-Umstead, Douglas, «The Sorcerer in Italian Renaissance Comedy», in D. Beecher - M. Ciavolella (a cura di), *Comparative Critical Approaches to Renaissance Comedy*, Ottawa, Dovenhouse, 1986, pp. 73-98.
- Renier, Rodolfo (a cura di), *I sonetti del Pistoia giusta l'apografo trivulziano*, Torino, Loescher, 1888.
- Rossi, Paolo (a cura di), *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, Bari, De Donato, 1977.
- Rossi, Paolo A. (a cura di), *Picatrix*, Milano-Udine, Mimesis, 2011.
- Sanesi, Irene, *La commedia*, Milano, Vallardi, 1911.
- Sartini Blum, Cinzia, «The Shifting Role of Magic in Ariosto's "Il Negromante"», *Quaderni d'italianistica*, XIV, 2, 1993, pp. 221-238.
- Scalabrini, Massimo, «La schiatta di mastro Iachelino. Una proposta per il "Negromante"», *Lingua e Stile*, XXXI, 1, 1996, pp. 161-175.
- Vallone, Aldo, «Ariosto e la magia», *Modi e testimonianze di cultura e stile*, Palermo, Palumbo, 1961, pp. 35-52.
- Vasoli, Cesare, «L'astrologia a Ferrara tra la metà del Quattrocento e la metà del Cinquecento», in Rossi 1977, pp. 469-494.
- Verardi, Donato, «Ludovico Ariosto e le "magiche sciocchezze"», in T. Artico - A. Chiarelli (a cura di), «*Al suon de' mormoranti carmi*». *Magia e scienza nell'epica tra Cinque e Seicento*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2019, pp. 21-40.
- Zambelli, Paola, «Fine del mondo o inizio della propaganda?», in *Scienze credenze occulte livelli di culture*, Convegno Internazionale di studi (Firenze, 26-30 giugno 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 291-368.



