

Estudos Italianos em Portugal

Instituto Italiano de Cultura em Portugal

54/55/56 (1991 - 92 - 93)

SOMMARIO

| | Pag. |
|---|------|
| <i>Editoriale</i> | |
| ARCHEOLOGIA | |
| Adília Alarcão - <i>Poesia e pedagogia de Conimbriga</i> | 9 |
| Raffaele De Marinis - <i>L'uomo del Similaun</i> | 15 |
| Gianfranco Purpura - <i>Archeologia subacquea in Sicilia.</i> <i>L' itinerario archeologico di Ustica ed altre testimonianze</i> | 35 |
| Francisco Alves - <i>Storie di navi fantasma</i> | 47 |
| ARTE | |
| Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara - <i>Um processo de italianização em Portugal: os desenhos dos "Galli-Bibiena"</i> | 63 |
| LETTERATURA | |
| Maria da Conceição Vilhena - <i>Açores-Itália. Uma carta ao poeta T. Cannizzaro sobre Antero de Quental</i> | 79 |
| Arlindo José Castanho - <i>Leonardo Sciascia, Una Storia semplice: una lettura</i> | 91 |
| POLITICA | |
| Aristide Canepa - <i>Alcune considerazioni su Presidente della Repubblica e indirizzo politico in Italia e Portogallo</i> | 105 |
| STORIA | |
| Paolo Emilio Taviani - <i>Il mito di Colombo al di là delle polemiche</i> | 149 |
| TEATRO | |
| Rita Marnoto - <i>A Mandragola e o seu duplo</i> | 169 |

CELEBRAZIONI GOLDONIANE Pag.

| | |
|---|-----|
| Nicola Mangini - <i>Carlo Goldoni nel bicentenario della morte</i> | 187 |
| Mário Vieira de Carvalho - <i>Goldoni e os modelos de comunicação músico-teatral no século XVIII</i> | 193 |
| Carmelo Alberti - <i>Il segreto di un Truffaldino. L'itinerario di Antonio Sacco, comico sapiente, da Venezia a Lisbona nell'età di Goldoni</i> | 215 |

CONTRIBUTI

| | |
|---|-----|
| Vittorio Placella - <i>Metáforas</i> | 229 |
| - <i>Aeroporto</i> | 236 |
| Aldo G. B. Rossi - <i>Quattro poesie lusitane</i> | 237 |
| Invito alla lettura | 241 |

EDITORIALE

Dando continuità ad un'iniziativa editoriale che ha già superato la soglia del mezzo secolo, questo numero di Estudos Italianos em Portugal si propone ancora una volta come tribuna per quanti, studiosi italiani e portoghesi, si interessano ai legami culturali da secoli esistenti fra i due Paesi.

Negli anni a cui questo numero si riferisce si sono celebrate date importanti, quali il 5.^o Centenario della Scoperta dell'America ed il Bicentenario della Morte del grande genio che fu Carlo Goldoni, la cui opera è patrimonio non soltanto italiano, ma di tutta l'umanità. Ad entrambe le ricorrenze è naturalmente dedicato uno spazio.

Presenti anche i testi di gran parte delle conferenze che hanno dato vita al ciclo "Archeologia Emozionale", frutto di una proficua collaborazione tra l'Istituto Italiano di Cultura in Portogallo e il Museo Nazionale di Archeologia di Lisbona.

Fra gli altri contributi che

completano questo numero, e che accendono nuova luce su svariati aspetti delle relazioni fra le due culture, ci piace proporre all'attenzione dei lettori anche due voci originali, che riassumono simbolicamente in sé questo profondo legame. Si tratta di Aldo G. B. Rossi, poeta genovese, che ha composto versi ispirati dalla terra lusitana, e di Vittorio Placella, medico, scrittore e poeta, che ha scelto di scrivere parte della sua opera direttamente in lingua portoghese.

In un momento in cui tutto appare sconvolto da dolorose situazioni contingenti, ma non si abbandona la speranza di nuovi equilibri, vogliamo così dar testimonianza di quanto la cultura costituisca un forte elemento su cui far leva per abbattere barriere e creare un'Europa effettivamente unita.

Amalia Furletti

A MANDRAGOLA E O SEU DUPLO

por Rita Marnoto

Enquanto arte do duplo, o teatro é alquimia, metafísica da linguagem, dos gestos, das atitudes, da música e dos cenários, qual apelo a forças que colocam o homem perante a origem dos seus conflitos, susceptível de ser colocado em paralelo com a peste negra:

Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit.

(A. Artaud, 1964, p. 37)

Assim define Antonin Artaud a essência da representação, num célebre livro cuja primeira edição remonta a 1933, *Le théâtre et son double*.

Numa época, como a do Renascimento, em que a apreensão e o conhecimento do mundo circundante assentam num processo cognitivo que tem por base um princípio de analogia, a actividade teatral, nas suas mais variadas

formas e implicações, não pode deixar de ocupar um lugar privilegiado, enquanto arte do duplo em que a diferença entre a cena e o que para além dela fica é sanada pela semelhança que se estabelece entre esses dois planos — que é dizer, é sanada pela ilusão.

No contexto do teatro quinhentista italiano, a *Mandragola*, escrita por Niccolò Machiavelli em 1518, ocupa, porém, uma posição muito particular. Se, por um lado, ela é obra do secretário da chancelaria, adido da magistratura dos "Dieci di Libertà e di Pace", que acabara de ser deposto pela restauração mediceia, por outro lado são muito profundas as raízes que ligam o seu texto ao tecido cultural florentino.

Derrubado o governo da república, em 1512, Machiavelli é feito prisioneiro, e depois exilado em San Casciano. O ócio forçado oferece-lhe, assim, a oportunidade de concretizar vários dos projectos literários que há muito vinha maturando. Mas se a sua intensa e sagaz actividade diplomática dele fizera um exímio conhecedor da arte da representação e da dissimulação, o interesse que manifesta pelo universo do teatro, enquanto homem de letras, não é facto ocasional (Russo, 1957, cap. "Machiavelli uomo di teatro e narratore"). Ainda muito jovem, traduz a *Andria* de Terêncio, e compõe uma peça, hoje perdida, intitulada *Le maschere*, que se supõe inspirada em Aristófanes. Em 1525, escreverá ainda uma outra comédia, intitulada *Clizia*. Mas, para além disso, o seu talento dramático deixa marcas indeléveis em toda a sua obra. No *Dialogo intorno alla nostra lingua*, põe em cena o próprio Dante; o tratado *Dell'arte della guerra*, por sua vez, é escrito em diálogo; e muitas das suas cartas e dos seus escritos menores são autênticos guiões cénicos.

Florença é uma das cidades italianas onde encontramos, em data mais ancestral, associações de laicos que organizam pequenas representações, as companhias dos *laudesi*, que entoam cantos em louvor da Virgem. Quando Lorenzo de' Medici assume o governo, logo se apercebe do prestígio que o florescimento das artes e da filosofia poderá oferecer à sua cidade. Ao tempo do Magnífico, Florença chega a ser a rampa de lançamento de um projecto de hegemonia cultural

em relação ao resto da Itália, e reúne condições excepcionais para isso, pois a sua riqueza cultural de modo algum é inferior ao seu poderio económico (Dionisotti, 1984). O primado do florentino em relação aos restantes dialectos é legitimado pelo nome dos três maiores escritores das letras italianas, Dante, Petrarca e Boccaccio, que, no século XIV, o haviam eleito língua literária. Lorenzo, poeta ele mesmo, abre-se a influências muito diversas, que se traduzem no apoio que fornece, enquanto governante, quer a uma instituição de índole tão erudita como a Academia neoplatónica, quer a todo o tipo de jogos e tradições populares, com relevo para as três grandes festas da cidade, Carnaval, Calendas de Maio e S. João. Neste contexto, a arte dramática ocupa um lugar privilegiado (Mamone, 1981). A participação em representações dramatizadas traveja verticalmente os vários grupos sociais, coaglomerando elementos antropológicos de proveniência muito diversificada, pelo que se oferece como factor não secundário de sedimentação da unidade da pólis.

É a partir destes pressupostos que melhor poderemos entender o lugar que, na *Mandragola*, fica reservado à ilusão cénica. De facto, a simulação pode ser considerada o grande motivo desta peça, onde tudo gira em torno de enganos, disfarces e ~~d~~ arte do ser e do parecer.

De acordo com as convenções de género, a comédia renascentista abre-se com um prólogo onde são apresentadas as personagens em cena e onde fica contido um pequeno resumo da acção, ou é feita alusão às fontes manejadas. Do prólogo da *Mandragola* resulta valorizado, logo à partida, o objectivo de estabelecer uma relação directa com o público ao nível pragmático, com base no ver e, muito especialmente, no ouvir:

Idio vi salvi, benigni auditori,
quando e' par che dependa
questa benignità da lo esser grato.
Sei voi seguite di non far romori,
noi vogliàn che s'intenda
un nuovo caso in questa terra nato.

Vedete l'apparato,
 qu al or vi si dimostra:
 quest' è Firenze vostra,
 un' altra volta sarà Roma o Pisa,
 cosa da smascellarsi delle risa.
 Quello uscio, che mi è qui in sulla man ritta,
 la casa è d' un dottore,
 che imparò in sul Buezio legge assai;
 quella via, che è colà in quel canto fitta,
 è la via dello Amore,
 dove chi casca non si rizza mai;
 conoscer poi potrai
 a l'abito d'un frate
 qual priore o abate
 abita el tempio che all' incontro è posto,
 se di qui non ti parti troppo tosto.
 Un giovane, Callimaco Guadagno,
 venuto or da Parigi,
 abita là, in quella sinistra porta.
 (Mandragola Prólogo, pp. 69-70)

O vivo apelo aos "benigni auditori" vai de par com uma forma muito particular de apresentar as personagens, cuja individualidade ganha consistência em função do lugar que lhes é reservado no enquadramento cénico — um "uscio sulla man ritta", "quella via in quel canto fitta", "el tempio che all'incontro è posto", "quella sinistra porta", e um Doutor, os percalços de amor, um frade, e um jovem acabado de chegar de Paris. Ao escolher para pano de fundo da *Mandragola* um espaço público, o secretário florentino celebra a cidade e a praça, que se tornara, ao seu tempo, significante privilegiado de uma dinâmica urbana operosa e intensa, pois tempo é dinheiro.

A chamada de atenção para aquilo que se ouve faz-se um só com o convite a que o público aprecie aquilo que vê, o "apparato", ou seja, os cenários. De facto, ouvir é ver em perspectiva. Se aquela que se presume ter sido a primeira representação desta comédia, em 1518, se encontra associada a um evento da vida pública florentina dotado da maior

importância, as bodas de Lorenzo de' Medici junior com Marguerite de la Tour d'Auvergne, a encenação de 1525, em casa de Bernardino Giordano al canto di Monteloro, com cenários de artistas tão famosos como Bastiano da Sangallo e Andrea del Sarto, marca um passo decisivo no âmbito da entrada da cidade para o teatro.

A associação do espectáculo teatral a eventos relacionados com a vida pública de há muito oferecia ensejo às grandes famílias de se fazerem, também elas, com a sua presença, espectáculo de magnanimidade. Mas quando, a partir dos alvares do século XVI, a solução conferida aos problemas de figuração especial deixa de ser equacionada a partir da adaptação da cena à estrutura real da cidade, e os próprios espaços públicos são integrados no seu seio através de representações icónicas, perspécticas ou em volumetria, as vantagens propagandísticas que podem decorrer de tal projecção simbólica fazem-se evidentes — como se fossem a opulência da cidade e o prestígio do seu governo a subirem à cena.

Daí que Giulio Ferroni, ao estudar o teatro de corte quinhentista, destaque a "continuità e sostituibilità" que se estabelece entre os espaços da cidade e do teatro (Ferroni, 1980, p. 9). É em função de tal efeito de integração que, segundo este crítico, poderemos entender o espectáculo teatral como proposta de encontro e de sobreposição celebrativa das diversas formas e dos múltiplos instrumentos da cena cortesã.

Mas se o convite para que o espectador ouça e veja o que se vai passar é uma constante ao longo de todo o texto da comédia, o ver, o falar, e o ouvir são atitudes que se revestem de uma função fundamental no âmbito do modo de acordo com o qual se desenrola a acção representada. A sua evolução processa-se a partir de um *complot* entre o dizer, o ouvir e o olhar. A dinâmica da peça muito deve, aliás, aos sucessivos relatos em discurso indirecto do que foi feito e do que foi dito, e às sucessivas reacções em cadeia de certas personagens, quando interpeladas por outras. Callimaco enamora-se de Lucrezia apenas por ouvir louvar a sua beleza e os seus costumes, e é tão intenso o desejo de a ver, que abandona todos

os seus negócios em Paris, para regressar subitamente à Florença que tinha deixado ainda criança (*Mandragola* I 1). Este comerciante granjeia a confiança do seu marido utilizando uma linguagem pomposa, e falando latim. Mas o grande mestre da arte da persuasão através da palavra é Ligurio. É ele quem fornece a Callimaco todas as instruções acerca da sua actuação, quem persuade Nicia a consultar o médico por que esse se faz passar, e o leva a fingir que é surdo quando mais lhe convém, quem suscita o apoio da mãe de Lucrezia, e quem convence Fra' Timoteo a colaborar na tramóia.

Da integração dramatizada, conjunta e global, de várias artes e técnicas resulta uma aparência múltipla, corroborada pelos efeitos decorrentes da diversificação dos pontos de fuga, o que nada tem a ver, acrescente-se, com aquilo que, ao tempo de Artaud, se chamava o teatro total, enquanto síntese de todos os meios de acção directa utilizados. No teatro renascentista, a pluralidade tem por sucedâneo uma mais nítida afirmação do significado único e absoluto da abstracta essência cénica da corte, qual centro que absorve em si mesmo qualquer mecanismo particular, ainda que divergente ou desorgânico (Ferroni, 1980, p. 9). Os efeitos perspécticos que, na *Mandragola*, se geram entre o ver e o falar, criam uma grande variedade de pontos de vista, que se erige em fonte de cómico decerto não secundária, mas que é explorada a partir da não coincidência do seu alcance.

Cada um dos momentos da peça, ou cada gesto e cada tirada dos seus protagonistas, adquire um significado diferente, em consonância com o horizonte da personagem por quem é interpretado. O ridículo disfarce usado por Nicia, na noite da batalha nocturna, é pormenorizadamente descrito por Ligurio (*Mandragola* IV 7) aquando da sua entrada em cena, mas entre esse momento e o seu encontro com a brigada que o espera é incluído um pequeno monólogo (*Mandragola* IV 8), onde ele mesmo descreve a sua figura, com uma vaidade e um orgulho próprio que a sua actuação desmentem. O ver projecta-se no contar, e o contar desdobra-se sobre si mesmo, em consonância com a voz que conta, Ligurio ou Nicia. Um outro exemplo é o do episódio que se lhe segue,

e ninguém vê, o encontro dos amantes, descrito em duas versões, a de Nicia (*Mandragola* V 2) — escutada e comentada por Fra' Timoteo (*Mandragola* V 1 e 3) —, e a de Callimaco (*Mandragola* V 5), cada um dos quais conta a Ligurio (e também a Siro, no caso de V 2) a sua versão dos factos, em dois relatos diferentes como água do vinho.

Mas também ao nível ~~petra~~ literário o modo como muitos dos grandes temas abordados são tratados decorre da intersecção de elementos de proveniência signíca muita diversa, quando não contraditória. Sirva-nos de exemplo o tema do amor, perspectivado sob ângulos claramente divergentes, e com recurso a códigos literários muito díspares.

No *intermezzo* cantado no fim do terceiro acto, fica contida uma desmontagem bastante explícita do amor espiritualizado:

Si suave è l'inganno
al fin condotto imaginato e caro,
ch'altrui spoglia d'affanno,
e dolce face ogni gustato amaro. O rimedio alto e raro,
tu mostri il dritto calle all'alme erranti;
tu, col tuo gran valore,
nel far beato altrui, fai ricco Amore;
tu vinci, sol co' tuoi consigli santi,
pietre, veneni e incanti.
(*Mandragola*, Canzone dopo il terzo atto, p. 103)

Neste pequeno poema, é celebrado o engano do qual se podem tirar proveitos, e exaltado o remédio que conduz ao "dritto calle", que é expressão dantesca. Mas se tal caminho nada tem a ver com as vias através das quais, para Dante, se processava a dignificação do género humano, também o contraponto entre doçura e amargura nada tem a ver com a intersecção de contrários que, em Petrarca, sustentava o aprofundamento da dimensão existencial do sentimento amoroso. O uso de adjectivos como "suave" e "dolce", num texto onde são louvados os efeitos beatificantes de amor, bem como os seus conselhos santos, remete, de um modo muito

claro, para o formulário e para a base conceptual da poesia stilnovista, que foi cultivada, na Itália do século XIII, em área centro-setentrional, para depois ser recuperada pelo *Quattrocento* mediceio, e pelo próprio Lorenzo poeta. As vias que, na *Mandragola*, conduzem ao "dritto calle" são as do embuste, preparado com uma perfidia que em muito supera a dos ardis descritos em várias novelas do *Decameron* cuja memória textual vai aflorando ao longo da peça. A verdadeira solução passa por um enganoso recurso à feitiçaria que nada deve aos bons costumes. Também as artes mágicas não ficam impunes, pela fácil cobertura que oferecem às artimanhas de Ligurio. Este facto reveste-se de um significado muito particular, em virtude das estritas relações que se estabelecem entre ciências ocultas e neoplatonismo. Machiavelli encontra-se mais próximo da Antiguidade romana, feita força e ambição de domínio imperial, do que da dimensão humanista do helenismo. Neste sentido, é o autor do elogio do burro, contido no poema inacabado que se intitula *L'asino*, e dos *Canti carnascialeschi*, postos na boca de diabos que descem à terra para governar o mundo, ou o perscrutador dos meandros da intimidade humana que, no décimo oitavo capítulo de *Il Principe*, observa que o bom governante deve saber ser animal e homem, a subir ao proscénio.

O desdobramento das formas de percepção a que o texto faz apelo, entre o ver e o ouvir, a multiplicação dos pontos de vista à luz dos quais é perspectivada a acção, em consonância com as vozes das personagens em cena, e o recurso a códigos literários de índole muito diversificada, conforme foram sinteticamente analisados, corroboram os efeitos de ilusão cénica que dominam a *Mandragola*. Se este processo reentra nas características genéricas do teatro da época, Machiavelli vai mais longe, ao tematizar, de uma forma incisiva e directa, o jogo da ilusão, associando-o à perfidia e ao engano.

Neste sentido, a trama da *Mandragola* resume-se a um enorme e divertido simulacro. Tudo gira em torno dos enganos que permitirão ao próspero comerciante Callimaco Guadagno entrar na intimidade de Lucrezia, a jovem e bela esposa de Messer Nicia. Para isso, o astuto Ligurio, tirando partido da

grande vontade que o casal tem de ter filhos, dissuade o velho advogado de seguir o conselho dos vários físicos que o aconselham a ir para as termas, levando-o a consultar o médico acabado de chegar de Paris por que Callimaco se faz passar. Convencido de que este ministrará à sua mulher uma bebezagem de mandrágora que resolverá o problema de esterilidade, Nicia empenha-se na resolução dos subsequentes problemas, que são convencer a sua mulher a passar a noite seguinte com outro homem, que ele acredita credulamente que puxará para si toda a infecção e depois morrerá, e pensar como encontrar a vítima, ao passo que aqueles que fingem ajudá-lo preparam o embuste que permitirá a Callimaco fazer-se passar pelo *garzonaccio* fortuitamente escolhido. Para convencer Lucrezia a passar a noite com um outro homem, Ligurio serve-se da devassidão da sua mãe, e utiliza as suas melhores artes retóricas para trazer Fra' Timoteo à sua causa, nos magníficos diálogos do terceiro acto. Fingimento e corrupção são, como se vê, ingredientes que não escasseiam.

A colaboração nesta estratégia exige, pois, que as várias personagens que nela se encontram implicadas entrem num constante jogo de máscaras. O episódio da batalha nocturna mostra-se, a este propósito, um dos mais significativos momentos da comédia, conforme já o mostrou Ferroni (Ferroni, 1980, pp 49-53). Todos os intervenientes em cena se encontram disfarçados. Callimaco faz-se passar por vagabundo, e Fra' Timoteo, por Callimaco. Siro, Ligurio e Nicia mascaram-se de agressores. Mas tanto o disfarce do frade como o de Callimaco são disfarces de disfarces. Timoteo finge ser o agressor de que se disfarça Callimaco. O verdadeiro Callimaco, por sua vez, faz-se passar por médico, e, além disso, por *garzonaccio*. Se tivermos em linha de conta que o disfarce de Timoteo se implanta sobre o de Callimaco, o jogo de máscaras ganha um alcance vertiginoso.

No quarto acto da *Mandragola*, todas as personagens estão mascaradas, a começar pelo próprio Nicia, o grande enganado, que, além de ser o único que desconhece que a batida nocturna é uma encenação que só ele toma por ver-

dadeira, é também o único a acreditar na identidade Callimaco - médico - Timoteo, e a ignorar a identidade entre o *garzonaccio* e Callimaco. O disfarce leva até ao ponto culminante o jogo de perspectivas que tinha vindo a tomar forma ao longo da peça. Põem-no em relevo as atitudes contraditórias de Nicia, que embebecido pela beleza da sua figura, se imagina um valentão, e toma o comando das operações, apesar de estremecer perante o menor sinal de perigo.

Quando o homem do poder põe em cena uma estratégia de poder, vai mais longe do que os homens de teatro que lhe são contemporâneos, pela lucidez com que monta a arte do duplo, fazendo subir à cena, e expondo claramente aos olhos do público, todo o jogo de paixões que domina a cena, e todos os enganos que vão sendo urdidos. Neste âmbito, Machiavelli contraria a essência do espectáculo de corte, na medida em que representa situações donde o negativo não é excluído, mas apresentado como parte integrante do humano. Não é só ao nível literário que se verificam desvios em relação aos códigos dominantes na época. Também a exemplaridade ética e cultural dos princípios em função dos quais se processa a evolução da intriga muito deixa a desejar. Os próprios meios de persuasão utilizados tocam assuntos tabu, tais como a manipulação de raiz de mandrágora, uma das mais suspeitas plantas utilizadas na bruxaria, ou o aborto de que se fala na quarta cena do terceiro acto e o concubinato de Callimaco, ambos corroborados pelo frade. A relutância de Machiavelli em aceitar subordinar-se a uma medida comum é simbolizada, aliás, pelo uso de palavras que transcendem o sistema linguístico padrão, tais como o *badalucco* anunciado no prólogo da comédia (*Mandragola*, p.70), que estará por *spasso*, ou por *passatempo*.

No episódio que serve de desfecho à peça, vem à tona, de forma caricatural, quanto de eticamente reprovável fica contido no comportamento das personagens, minadas por interesses corruptos e malévolos. Apesar disso, todos os intervenientes experimentam a maior das felicidades. Lucrezia e Callimaco, porque podem dar largas ao amor que os une, e que vivem intensamente, à margem de todas as possíveis

interdições. Sostrata, por ter levado a filha a perder o pudor. Fra' Timoteo, por ganhar mais uma alma, e pelas esmolas que irá receber. Ligurio e Siro, pela vitória estratégica e por todos os proveitos materiais daí advindos. Mas mais feliz do que todos parece Nicia — que é, afinal, o grande burlado —, por ter a certeza de que será pai do menino que tão ardentemente deseja. Este quadro de harmonia é conseguido, pois, não através da exterminação de vícios, mas, pelo contrário, a partir da manipulação da carga negativa contida no ilusório jogo de simulacros representado — a saber, a desenfreada intensidade das paixões, a ingenuidade do letrado, os interesses materiaiscos, ou o oportunismo videirinho.

Apesar de tudo, os valores institucionais permanecem incólumes. A solidez do casamento de Lucrezia parece até reforçada, e todos se dirigem à Igreja para ouvir o ofício das laudes. Neste sentido, as personagens que o secretário florentino põe em cena mostram-se mais distanciadas do homem total preconizado por Artaud no manifesto *Le théâtre et sa cruauté*, do que do homem social cujo perfil cénico recusa — "soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes" (Artaud, 1964, p. 147). A "purificação" a que este crítico tão frequentemente alude, enquanto sucedâneo do duplo, carece de sentido em Machiavelli.

Ao desfecho canónico da comédia clássica (e também de vários tipos de novela) com uma cerimónia nupcial, corresponde, na *Mandragola*, um ritual iniciático (Vanossi, 1970, pp. 56-57), simbolizado pela hora matutina, ao qual algumas personagens fazem directa alusão:

Nicia:[...] perché gli è proprio, stamani, come se tu rinascessi
(*Mandragola*, p.122)

Frade:[...] che Dio vi dia a fare un bel figliuolo mastio!
(*Mandragola*, p.123)

Frade: E voi, madonna Sostrata, avete, secondo che mi pare, messo un talo in sul vecchio.
(*Mandragola*, p.124)

O ritual celebrado por este grupo de *laudesi*, quando colocado em paralelo com a arte do duplo, tal como Artaud a perspectiva, não redime o "negro" da peste — exhibe-o.

Desta feita, mantém-se a dualidade já patente no *intermezzo* inicial, no qual ninfas e pastores entoam, em ambiente idílico, um canto dedicado aos prazeres e aos enganos da vida:

perché la vita è breve
 e molte son le pene
 che vivendo e stentando ognun sostiene;
 dietro alle nostre voglie,
 andiam passando e consumando gli anni,
 ché chi il piacer si toglie
 per viver con angosce e con affanni,
 non conosce gli inganni
 del mondo; o da quai mali
 e da che strani casi
 oppressi quasi — sian tutti i mortali.
 Per fuggir questa noia,
 eletta solitaria vita abbiamo,
 e sempre in festa e in gioia
 giovin' leggiadri e liete Ninfe stiamo.
 Or qui venuti siamo
 con la nostra armonia,
 sol per onorar questa
 sí lieta festa — e dolce compagnia.
 Ancor ci ha qui condutti
 il nome di colui che vi governa,
 in cui si veggon tutti
 i beni accolti in la sembianza eterna.
 Per tal grazia superna,
 per sí felice stato,
 potete lieti stare,
 godere e ringraziare — che ve lo ha dato.
 (*Mandragola* Canzone, p. 69)

Mas, como diz este coro de ninfas e pastores, as alegrias e os enganos representados têm por objectivo honrar a personalidade do Senhor que promove o espectáculo (que não importa, para o caso, saber a que entidade civil concreta corresponda; cf. *Mandragola*, p. 69, nota).

Considerada sob este prisma, a *Mandragola* recupera toda a sua especificidade enquanto espectáculo de corte, na medida em que a celebração do Senhor a quem é dedicada é susceptível de ser colocada em paralelo com a apoteose da estratégia de poder nela contida. Em ambos os casos a multiplicidade dos pontos de fuga é colocada ao serviço de uma mais nítida afirmação do significado único, absoluto e apriorístico, que corresponde, segundo Ferroni, à abstracta essência cénica da corte. Desta feita, gera-se um círculo vicioso entre o teatro, cidade e corte, fruto do qual à especificidade que é característica de cada um destes espaços se sobrepõe o valor de uma aparência niveladora. Nomear um espaço é construí-lo como cena, e transformá-lo em técnica cénica, inserindo-o numa permutabilidade fictícia. Daqui resulta a natureza simulatória da cena cortesã, que, "indiferente ad ogni possibile sostanza del contenuto, si impone in quanto costruttrice di forme innumerevoli che rimandano tutte ad una sostanza che non c'è" (Ferroni, 1980, p. 11) — tal como a mandrágora, símbolo de todo o artil, é a planta mágica que, na realidade, dele se encontra ausente. Na verdade, a erva de que tanto se fala, e que dá o nome à peça, nunca chega a ser manipulada.

Assim se compreende o apelo a que o leitor ouça e veja, porque toda a comédia é um falar e um ouvir falar acerca de algo que só existe na retórica das palavras. A personagem cuja linguagem se encontra mais apegada ao real, e cuja profissão tem a ver com o uso ilocutório da palavra, Nícia, é, afinal o grande enganado, ao passo que Callimaco, o falso médico que fala latim, Ligurio, o intriguista capaz de se adaptar a todo o tipo de situações, e o frade, exímio em encontrar sentenças e conselhos bons para todas as ocasiões, são os beneficiados (Vanossi, 1970).

Pôr em cena a vacuidade dos artificios do poder, junta-

mente com quanto de negativo o sustenta, não deixaria de se mostrar, todavia, uma atitude suspeita aos olhos do Príncipe, o único que mantém uma perspectiva de exterioridade em relação ao espectáculo de corte. Mas neste ponto é a figura do encenador que resulta valorizada, que é dizer do exímio conhecedor da arte da manipulação de todos os vícios que é o funcionário no desemprego que compôs a *Mandragola*, "Per fuggir questa noia", conforme diz na canção inicial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, A. (1964) - *Le théâtre et son double, Oeuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard

DIONISOTTI, C. (1984) - *Geografia e storia della Letteratura Italiana*, Torino, Einaudi.

FERRONI, G. (1980) - *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni

MACHIAVELLI, N. - *Mandragola. Clizia*, apresentação de E. Raimondi, comentário de G.M. Anselmi, Milano, Mursia, 6.^a ed. 1984

MAMONE, S. (1981) - *Il teatro nella Firenze medicea*, Milano, Mursia, nova edição atualizada.,

RUSSO, L. (1957) - *Machiavelli*, Bari, Laterza.

VANOSSI, L. (1970) - "Situação e desenvolvimento do teatro machiavelliano", in L.V. et alii, *Lingua e estruturas do teatro italiano do Renascimento. Machiavelli, Ruzante, Aretino, Guarini, Commedia dell'arte*, Padova, Liviana (Quaderni del círculo filológico linguístico padovano, 2).

Nota sobre a tradução e encenação da *Mandragola* em Portugal:

Existem três traduções portuguesas da *Mandragola*, uma de Gino Saviotti (Cosmos), outra de Carmen González (Estampa), e uma terceira de Alexandre O'Neill, que nunca foi editada. Se para os compiladores dos índices da Inquisição Machiavelli é um autor maldito, a Comissão de censura respondeu pela negativa aos vários pedidos de autorização da sua representação que a seu tempo lhe foram dirigi-

dos. Foi necessário esperar pelo ano de 1976 para a ver subir aos palcos, com o grupo *Os cómicos*, encenada por Ricardo Pais, na magnífica tradução de O'Neill. Esta mesma versão de Ricardo Pais da tradução de O'Neill foi novamente posta em cena em 1992, pelo *Teatro de Portalegre*, e em 1993, pela *Escola da noite*, com encenação também de Ricardo Pais.