



Fra vita e scena.

Appunti sulla commedia senese cinquecentesca

Marzia Pieri

La città di Siena – con la sua storia politica e sociale, i suoi spazi urbani, i suoi luoghi teatrali, i suoi autori e il suo pubblico – appare fra Quattrocento e Cinquecento come un centro di produzione e di consumo teatrale peculiare, dove gli spettacoli recitativi e drammatici si rivolgono a un’udienza cittadina molto identificata, di cui esprimono vitali istanze politiche e culturali. In seguito, però, il teatro senese, schematizzato e riprodotto in forme seriali e astratto da quel contesto di riferimento, risulterà esportabile e riproducibile in tutta Europa con straordinaria duttilità e fortuna; una tale capacità di espansione e diffusione è legata anche a un vasto processo di sistemazione memoriale che, a ridosso dei fatti nella seconda metà del Cinquecento, organizzerà il ricordo di esperienze comunitarie molto localistiche in una sorta di “racconto” unitario, costruendovi attorno un canone drammaturgico e storiografico che sarà di lunga durata¹.

Ci possiamo chiedere, esaminando questa vicenda nel suo complesso, se esista una specie di “senesità” specificatamente incline ad esprimersi per via teatrale, e persino se oggi questa eventuale marca genetica continui ad alimentare la “vetrinizzazione” della città², il mito turistico-culturale del Chianti e della Val d’Orcia che la circondano, le *locations* cinematografiche, così fortunate, che l’hanno sfruttato e lanciato nel mondo³, l’ipertrofia antropologica del Palio (un evento ancora

1. Un primo nucleo di questa riflessione è contenuto nel mio saggio *Siena e il DNA della commedia rinascimentale*, in “Il Castello di Elsinore”, XXI, n. 57, 2008, pp. 9-20. Sulla vita teatrale a Siena nel Rinascimento resta fondamentale il volume di D. Seragnoli, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. “Progetto” e “modello” drammaturgico nell’Accademia degli Intronati*, Bulzoni, Roma 1980; con un approfondimento nel saggio *Riflessioni su un archivio del teatro rinascimentale. Note (con una premessa storiografica) sul teatro senese del Cinquecento*, in “Teatro e Storia”, II, n. 2, ottobre 1987, pp. 383-405.

2. Si veda in materia il saggio di V. Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

3. Lo straordinario lancio turistico della Val d’Orcia, a partire dall’eco del *Paziente inglese* di Anthony Minghella del 1996 (vincitore di nove Oscar), è solo uno dei molti casi della fortuna cinemato-

fondamentale nella vita interna senese, ma altrettanto internazionalizzato e “universale”), la persistenza vitale di maggi e bruscelli nelle campagne circostanti, e magari il Teatro Povero di Monticchiello: qui ancora si verificano il paradosso e il miracolo di un teatro che scaturisce da una comunità autentica, sopravvissuta con forti marche identitarie all’omologazione postmoderna, come fondamentale espressione della sua vita interna e come banco di prova e di denuncia delle questioni più scottanti e complesse della contemporaneità (l’“ecomostro” edilizio, la fine della civiltà contadina, la museificazione turistica del territorio), e che attira da quasi quarant’anni, con immutata costanza, un pubblico appassionato e fedele⁴.

Siena è dunque una città del teatro, incline a mettersi in scena. La sua antropologia civile e le forme della sua vita urbana e sociale si collegano, fin dal Medioevo, a una comunicazione orale e a una cerimonialità festiva (laica e religiosa) molto vivaci. La vita spettacolare, in tutte le sue manifestazioni, diventa, nel corso del Rinascimento, lo spazio privilegiato in cui si incarna un profondo spirito comunitario, e attraverso cui si esprime il senso forte dell’identità cittadina, fatta oggetto, dopo la fine della Repubblica, di un’intensa mitizzazione storiografica⁵. La vita delle numerose accademie cinquecentesche (soprattutto i Rozzi e gli Intronati, ma anche gli Insipidi e i Ferrajoli) produce specifiche forme letterarie, drammatiche e musicali che trovano nella pratica del gioco⁶, nella conversazione delle veglie, nelle imprese araldiche e nelle rappresentazioni drammatiche le loro forme privilegiate, mentre i palii, i cortei e le battaglie scandiscono il calendario delle feste municipali⁷. Siena diventa così un grande vivaio di attori e di drammaturghi, che esportano ben presto fuori città – a inizio secolo soprattutto a Roma e a Napoli, più tardi in Veneto e in tutta Europa – le loro ambite competenze. Qui nasce l’editoria teatrale moderna, qui si inventano le forme della commedia d’intreccio, che aggiorna il modello comico e realistico plautino (di marca soprattutto fiorentina) in direzione patetica e romanzesca.

In questo contesto l’occupazione medicea, con le pesanti censure che determina (non a caso mirate particolarmente a colpire il vasto tessuto associazionistico e festivo cittadino), è il fattore determinante che congela e conserva artificialmente

grafica di questi territori, sempre più assaliti da un turismo massificato ed entusiasta. Cfr. J. Urry, *Lo sguardo del turista: il tempo libero e il viaggio nella società contemporanea*, Edizioni SEAM, Roma 1995.

4. Sull’esperienza di Monticchiello ha scritto una bella monografia Giampiero Giglioni, nella sua tesi di laurea *Per un teatro necessario: in piazza e in scena a Monticchiello. Il teatro povero*, discussa a Siena sotto la mia direzione nel 2007, che dovrebbe presto tradursi in un libro.

5. Su questo tema sono fondamentali gli studi e le edizioni di Laura Riccò, fra cui ricordiamo *Gioco e teatro nelle veglie di Siena*, Bulzoni, Roma 1993, e *La “mimiera” accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 2002.

6. Cfr. V. Marchetti, G. Zucchini, *Le regole del gioco e l’eresia*, Centro Stampa “Lo Scarabeo”, Bologna 1981, e V. Marchetti, *Le désir et la règle. Recherches sur le “Dialogo dei giuochi” di Girolamo Bargagli (1572)*, in P. Ariès, J.C. Margolin (éds.), *Les jeux à la Renaissance*, Vrin, Paris 1982, pp. 163-184.

7. Per un quadro d’insieme su questo contesto si rimanda al volume miscelaneo a cura di R. Ferri, G. Vannucchi, *Siena a teatro*, Comune di Siena, Siena 2002, e al saggio di A.M. Testaverde, *L’immagine di Siena tra Seicento e Settecento*, in M. Fagiolo (a cura di), *Le capitali della festa. Italia centrale e meridionale*, De Luca Editori d’Arte, Roma 2007, pp. 159-167.

il patrimonio di competenze e di saperi teatrali senesi: ridotta all'impotenza, chiusa in un provincialismo nostalgico e angusto, la città si mette a raccontarsi, si vota al culto di una perduta grandezza, diventando (come ho scritto altrove) un *habitat* ideale per lo studioso di spettacolo, come le Galapagos per Darwin. Nel tardo Cinquecento e nel corso del Seicento, in particolare sotto il governatorato di Mattias de' Medici⁸, Siena diventa un referente autorevole per i Comici dell'Arte (già ben accolti e apprezzati dagli Intronati fin dai tempi di Vincenza Armani⁹), un laboratorio sperimentale di architettura e scenografia e un vivaio di cantanti di grande valore. Ancora nel Settecento personaggi come Alfieri e Goldoni sarebbero rimasti colpiti da questa peculiare dimensione della socialità senese, dove si esibivano gli ultimi eccellenti improvvisatori di poesia ed erano vive consuetudini di teatro amatoriale di notevole qualità¹⁰.

È difficile identificare le costanti di una vicenda simile senza cadere nella mitografia, ma è possibile tracciare con cautela alcune linee di tendenza di lunga durata, che potrebbero identificarsi in età rinascimentale con la centralità e l'attivo coinvolgimento dello spettatore; con la forte implicazione in senso lato "politica" connessa con il teatro (sempre anticlericale e antipedantesco e spesso antispagnolo); con la coltivazione di un realismo complesso, incline a mescolare comico e tragico; con una peculiare attitudine alla divulgazione, nell'accezione dei Rozzi ("senza lettere" e digiuni di latino, che fanno teatro per artigiani e popolo) e in quella filogina e "femminista" degli Intronati (che si rivolgono alle donne, nel solco decameroniano di una letteratura per tutti); e infine con la totale subordinazione della scrittura drammaturgica alla recita, prediligendo le composizioni collettive e adespote.

8. Cfr. S. Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Le Lettere, Firenze 2003.

9. «Recitava questa signora [...] in tre stili differenti, in Comedia, in Tragedia ed in Pastorale; osservando il decoro di ciascuno tanto drittamente che l'Accademia de gli Intronati di Siena, in cui fiorisce il culto delle Scene, disse più volte che questa donna riusciva meglio assi parlando improvviso che i più consumati Autori scrivendo pensatamente» (*Orazione di Adriano Valerini Veronese in morte della Divina Signora Vincenza Armani, Comica Eccellentissima*, in F. Marotti, G. Romei, *La professione del teatro*, Bulzoni, Roma 1991, p. 35). Anche accogliendo l'iperbole celebrativa con un certo beneficio d'inventario, il riferimento di Valerini è molto specifico e, all'altezza del 1570, niente affatto consueto. Cfr. Riccò, *La "miniera" accademica*, cit., pp. 142 sgg.

10. In *Mémoires* I, XII Goldoni descrive il suo viaggio a Siena per assistere all'esibizione del Cavalier Perfetti, celebre improvvisatore pindarico, presso l'Accademia degli Intronati; un'esperienza che lo entusiasma: «je trovai les sociétés de Sienne charmantes: il n'y a pas de parties de jeu qui ne soient précédées par une conversation littéraires: chacun lit sa petite composition, ou celle d'un autre, et les dames s'en mêlent aussi bien que les hommes». Anche Alfieri, alcuni anni più tardi, ammira profondamente gli improvvisatori toscani, a cui dedica il sonetto *Quanto divina sia la lingua nostra*, in *Rime* II, XXXVIII (a cura di F. Maggini, Casa d'Alfieri, Asti 1954, p. 226) e si lega alla città, come è ben noto, di un legame intenso e felice: «passai l'Arno e mi trovai tosto in Siena. E sempre ho benedetto quel punto in cui ci capitai, perché in codesta città combinai un crocchietto di sei o sette individui dotati di un senno, giudizio, gusto e cultura, da non credersi in così picciol paese» (*Vita*, a cura di G. Dossena, Einaudi, Torino 1967, p. 173).

Siamo abituati a dare molto peso agli autori e ai testi, ma dentro Siena sono decisamente gli spettatori a fare la parte del leone; il teatro si relaziona e si struttura rispetto a un pubblico precocemente moderno, partecipe, critico (e non, per esempio, a una committenza mecenatesca e signorile), è parte di una vivace dialettica politica, contribuendo spesso a denunciare le questioni più scottanti sul tappeto, i passaggi aspri della vita municipale, le dinamiche aperte fra ceti e gruppi sociali. Fuori di Siena, e lontano da un tale pubblico, questo stesso teatro, fin dagli anni Venti del Cinquecento, viene esportato con successo – in ragione della sua peculiare eccellenza performativa – da una serie di attori-drammaturghi molto richiesti e apprezzati¹¹, mentre il suo calco drammaturgico (grazie ad una struttura tecnicamente scaltrita e flessibile connessa *ab origine* con lo spettacolo) offrirà più tardi al teatro dei Comici dell'Arte e alla cultura barocca seicentesca il modello base della *romantic comedy*¹².

In questo processo la drammaturgia senese appare come un fiume carsico, resta sempre fluida e dinamica fra i due poli della narrazione e della drammatizzazione, si tiene tendenzialmente lontana dai libri e dalle stampe, nasce dal racconto orale, si struttura in termini rappresentativi in varie forme, per poi ritornare, dallo spettacolo, al racconto e alla novella. L'oralità costituisce a Siena un territorio di eccellenza, prediletto e frequentato anche dai colti, ben oltre i limiti cronologici legati all'avvento della stampa. Sappiamo bene che la civiltà della conversazione è il sostrato e il DNA della commedia cinquecentesca un po' in tutta la penisola. Uno studio recente¹³ ne rivendica la primogenitura italiana rispetto a un grande fenomeno di sociologia letteraria che la cultura francese ha dichiarato proprio a partire dal *grand siècle*¹⁴, ma che avrebbe invece le sue radici nelle cornici dei novellieri medievali, nel Pontano, in Poggio Bracciolini, nel *Libro del Cortegiano* e, tornando a Siena, in una serie di testi strettamente interconnessi con lo spettacolo recitato, come il *Dialogo de' giuochi* di Girolamo Bargagli, i *Trattenimenti* di suo fratello Scipione, le *Giornate delle novelle de' novizi* e le *Piacevoli e amorose notti dei novizi* di Pietro Fortini, dove si celebrano le veglie senesi in cui si conversa e si recita¹⁵. Restano tuttora inedite e da studiare, in quest'ottica, le trascrizioni (conservate in un manoscritto di metà secolo) delle conversazioni fra i Rozzi su casi e aneddoti della vita cittadina, che vengono allo stesso modo tradotti in forme recitative e

11. Sulla loro esperienza è fondamentale il volume di C. Valenti, *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Panini, Ferrara 1992.

12. Cfr. G.L. Clubb, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, Yale University Press, New Haven-London 1989.

13. A. Quondam, *La conversazione. Un modello italiano*, Donzelli, Roma 2007.

14. Cfr., ad esempio, il classico B. Craveri, *La civiltà della conversazione*, Adelphi, Milano 2001.

15. Tutti questi testi, composti fra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo, sono stati riediti modernamente: G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi*, a cura di P. d'Incalci Ermini, Introduzione di R. Brusca-gli, Accademia Senese degli Intronati, Siena 1982; S. Bargagli, *I Trattenimenti*, a cura di L. Riccò, Salerno Editrice, Roma 1989; P. Fortini, *Le giornate delle novelle dei novizi*, a cura di A. Mauriello, 2 voll., Salerno Editrice, Roma 1988 e *Le piacevoli e amorose notti dei novizi*, a cura di A. Mauriello, 2 voll., Salerno Editrice, Roma 1995.

drammatizzati all'interno della Congrega, secondo processi che ancora oggi si verificano a Monticchiello relativamente a fatti salienti della cronaca e della vita comunitaria, o memorie letterarie fortemente condivise¹⁶. Ed è parimenti ancora da analizzare – e prima di tutto da recuperare nella sua integrità filologica – il novelliere quattrocentesco del misterioso Gentile Sermini, che assembla, accanto a novelle di chiara ascendenza letteraria, squarci cronistici, brani di conversazione, invettive e materiali narrativi legati alla vita spicciola della città¹⁷.

In questo quadro ci sono naturalmente alcuni dati storici di partenza che spieghino molte cose (ma non tutte): a fine Quattrocento Siena è una Repubblica di simpatie imperiali dilaniata da lotte intestine inguaribili, dotata di un'importante università che la collega all'Europa (soprattutto al Nord, che sarà luterano), strategicamente collocata lungo la via francigena, e dunque da secoli in una relazione stretta e privilegiata con Roma, ma sta vivendo anche l'onda lunga di una crisi (cominciata con la peste trecentesca) che sarà strutturale e irreversibile, e che la porterà, a metà Cinquecento, alla perdita definitiva dell'indipendenza politica dopo il sanguinoso ed eroico assedio mediceo e a un'implosione provinciale segnata da tragiche diaspore e dispersioni dei suoi intellettuali¹⁸. La vita politica interna è organizzata intorno a un'intricata rete istituzionale che fa capo ai Monti¹⁹, cioè a un'antica divisione territoriale e amministrativa dello spazio urbano: l'appartenenza ai Monti è molto forte e sentita ed è talvolta in conflitto con le istituzioni centrali, il che determina un cronico caos politico, ma anche una vita sociale più moscia di quanto si verifichi in molti altri luoghi d'Italia, con prossimità e solidarietà interclassiste altrove inimmaginabili, che saranno evidentissime, per esempio, nel serpeggiare dei fermenti ereticali trasversalmente diffusi fra monache, aristocratici, artigiani e personaggi del popolo²⁰.

Un altro elemento propulsore dello sviluppo teatrale cittadino è legato all'attività di alcune stamperie, nate intorno all'università, che molto precocemente si

16. Cfr. *Quistioni e chasi di più sorte recitate in la Congrega de' Rozi per i Rozi*, il manoscritto è conservato presso la Biblioteca Comunale degli Intronati con segnatura H.XI.6 e contiene i resoconti delle riunioni della Congrega dal gennaio 1532 al 1549; è un documento prezioso (e finora non studiato) di cui ho ultimato la trascrizione.

17. L'unica, ma inattendibile, edizione moderna oggi disponibile è quella a cura di Giuseppe Vettori: G. Sermini, *Novelle*, 2 voll., Avanzini e Torraca Editori, Roma 1968, ma è in corso di stampa presso la ETS di Pisa l'edizione critica di Monica Marchi, che ha riconosciuto il carattere miscelaneo e poliautoriale della raccolta, attribuita a uno pseudo-Sermini, mai esistito; si anticipa dunque di un secolo una tendenza a comporre zibaldoni drammaturgico-lirico-narrativi che a Siena sembra costituire una costante.

18. Un'ampia ricostruzione di questo contesto socio-economico si ricava dal volume miscelaneo *Banchieri e mercanti di Siena*, prefazione di C.M. Cipolla, Monte dei Paschi 1987; e si veda anche il quadro culturale tratteggiato da P. Orvieto, *Siena e la Toscana*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da A. Asor Rosa, vol. II, *L'età moderna*, Einaudi, Torino 1988, pp. 203-234.

19. Cfr. A.K. Chiancone Isaacs, *Popolo e Monti nella Siena del primo Cinquecento*, in "Rivista storica italiana", LXXXII, 1, 1970, pp. 32-80.

20. Come illustra il saggio di V. Marchetti, *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento*, La Nuova Italia, Firenze 1975.

specializzano su una produzione volgare legata alla musica e all'intrattenimento, e che stampano testi e materiali considerati altrove (per esempio nella vicina Firenze) opere meccaniche e subalterne, e infatti dispersi. Qui dunque si stampano i primi *best-sellers* cinquecenteschi di commedie e tragedie, come la *Calandria* di Bibbiena (1521) o la *Rosmunda* di Rucellai (1525), e la prima silloge a stampa di componimenti polifonici dell'Europa moderna²¹. Prima dello Zoppino, del Giolito, o dei Giunti, i grandi stampatori veneziani che lanciano con successo il libro di teatro²², sono Simone Nardi (attivo in città dal 1502) e il suo socio Alessandro Landi, Cartaio Libraio e Bidello di Sapienza, detto «Giovanni delle comedie», a mettere sul mercato contrasti, egloghe, farse, commedie, appunto, destinati inizialmente a un consumo interno, ma che presto si irradiano in Veneto grazie alla mediazione di alcuni agenti teatrali *ante litteram*, come il senese Giovanni Manenti, che fa conoscere al grande pubblico settentrionale le produzioni teatrali dei suoi concittadini, o un altro testo di forti radici orali come i *Reali* dell'Altissimo²³.

Ma la relazione fra il libro a stampa e lo spettacolo è da subito fortemente biunivoca, per cui può anche accadere che un'opera di alta filologia umanistica come le *Bucoliche elegantissime* del 1486, la prima traduzione volgare di Virgilio fatta a quattro mani da autori fiorentini e senesi, venga riusata, attraverso una serie di riscritture e passaggi molto interessanti registrati e accreditati da stampe adespote, in termini teatrali, riadattando le egloghe in senso scenico con farciture tragicomiche e pastorali²⁴, o che, al contrario, dal *corpus* nutrito delle sacre rappresentazioni fiorentine si ricavino libretti devozionali destinati alla lettura dopo il loro declino teatrale²⁵; e ancora registriamo, restando in questo ambito, un caso di diversa ma

21. Nel 1515 esce a Siena la prima silloge a stampa di componimenti polifonici a cura di Pietro Sambonetto di Napoli: un libro di *Canzone sonetti strambotti et frottole*, spesso di destinazione carnevalesca, per metà opera di compositori senesi (cfr. F. Luisi, *Dal frontespizio al contenuto. Esercizi di ermeneutica e bibliografia a proposito della ritrovata silloge del Sambonetto (Siena 1515)*, in "Studi Musicali", XXVIII, 1999, pp. 65-115, e anche Id., *Musica in commedia nel primo Cinquecento*, in M. Chiabò, F. Doglio [a cura di], *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento*, Torre d'Orfeo, Roma 1994, pp. 259-311).

22. Sulla nascita e lo sviluppo delle stampe di teatro rimando al mio saggio *Problemi e metodi di editoria teatrale*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 1073-1101, e al recente volume di L. Riccò, "Su le carte e fra le scene". *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Bulzoni, Roma 2008.

23. Luca Degl'Innocenti ha ricostruito in modo assai persuasivo l'attività di agente letterario e di mediatore culturale di Giovanni Manenti, un mercante senese naturalizzato veneziano, che finanzia vari stampatori, appalta lotterie private, finanzia feste e commedie, è un proto-impresario per la Compagnia dei Trionfanti, promotore della recita veneziana della *Mandragola* nel carnevale del 1526. Autore in proprio di poemetti didascalici, è forse identificabile con il Gian Manente, già attore e musicista negli anni Dieci presso la corte di Leone X, che l'Aretino cita in varie pasquinade: un personaggio versatile e sfaccettato su cui sarà opportuno approfondire le ricerche (cfr. Id., *I "Reali" dell'Altissimo. Un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2008, pp. 65 sgg.).

24. Cfr. il mio *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Liviana, Padova 1983, pp. 31-42 e 90-92, e il prezioso studio di F. Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento*, Bulzoni, Roma 2008.

25. Cfr. P. Ventrone, *Fra teatro libro e devozione: sulle stampe di sacre rappresentazioni fiorentine*, in "Annali di Storia Moderna e Contemporanea", IX, 9, 2003, pp. 265-313.

altrettanto interessante intertestualità: la quasi immediata trascrizione novellistica della commedia degl'*Ingannati* da parte di Bandello: *Nicuola, innamorata di Lattanzio, va a servirlo vestita da paggio e dopo molti casi seco si marita, e ciò che ad un suo fratello avvenne* (II, XXXVI)²⁶.

I legami fra editoria e spettacolo nel Cinquecento sono stati finora esplorati soprattutto in relazione alla più tarda attività dei Comici dell'Arte, ma l'imprenditorialità attoriale ed editoriale si lega al libro assai prima della loro comparsa sul mercato, giust' appunto a Siena, dove nasce e si sviluppa un'editoria teatrale rivolta a un vivace bacino interno di spettatori/lettori, e a Venezia, dove il libro di teatro diventa a tutti gli effetti un prodotto commerciale indirizzato a un mercato dell'intrattenimento più vasto, spesso slegato da uno specifico contesto festivo. Dopo la perdita dell'indipendenza anche la vita editoriale senese subisce gravi contraccolpi, ma il suo consolidato prestigio e il suo potenziale rendimento economico attirano, significativamente, l'attenzione di alcuni tipografi come Luca Bonetti e Matteo Florimi, che, a partire dagli anni Settanta, impiantano in città i loro torchi proprio con l'obiettivo di rimettere in circolazione vari testi teatrali e accademici negletti o dimenticati; e si deve all'iniziativa culturale di questi "immigrati", in collaborazione con gli accademici di ultima generazione, il recupero e la valorizzazione di una gran parte della produzione intronatica²⁷, pur con le inevitabili distorsioni storiografiche che talvolta comporta una prospettiva a posteriori.

Finora, negli studi, non si è riflettuto a fondo su cosa leghi gli spettatori agli intrecci e ai personaggi del nuovo teatro profano, non più didattici ma destinati soprattutto a divertirli; c'è una zona storica e antropologica, localizzata in Italia tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, in cui il teatro emergente (non ancora acculturato) parla senza filtri della vita quotidiana, rispecchia immediatamente la conversazione e la cronaca, presuppone un pubblico alla pari, coinvolto e attivo, molto diverso da quello che prevarrà nel XVII secolo, che si aspetta di essere intrattenuto, abbagliato, scandalizzato, edificato, educato dalla sua postazione separata di osservatore esterno. La sociologia teatrale relativa al Rinascimento italiano si è limitata, un po' genericamente, a privilegiare un evolu-

26. Cfr. A. Guidotti, *Due testi a confronto: la commedia de "Gl'Ingannati" e la novella di Nicuola e Lattanzio* (II, 36), in *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Torino, Tortona, Alessandria, Castelnuovo Scivria, 8-11 novembre 1984), a cura di U. Rozzo, Centro studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, Tortona 1985, pp. 183-203 e, sulla "precedenza" della commedia, le persuasive argomentazioni di N. Borsellino, *Novella e commedia nel Cinquecento*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), vol. I, Salerno Editrice, Roma 1989, pp. 476-477.

27. Questa vicenda, e il contributo specifico di Scipione Bargagli al suo interno, è stata ricostruita e spiegata brillantemente da Laura Riccò: «si danno al torchio opere 'senza padrone', 'derelitte' e in cerca di tutela contro il 'rischio' di un'appropriazione indebita da parte di plagiari senza scrupoli. Da questo punto di vista le pagine prefatorie del Bonetti all'*Ortensio* sono un vero e proprio manifesto, che disegna il panorama di una città un tempo prestigiosa negli studi e adesso in abbandono culturale, della cui tradizione si recuperano preziose reliquie» (*La «miniera» accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 2002, p. 53); e si veda anche "Su le carte e fra le scene", cit.

zionismo lineare legato alla politica culturale delle signorie o all'egemonismo crescente dei canoni classicistici, invece c'è anche molto altro. Anni fa gli studiosi dello spettacolo cinquecentesco si sono dedicati con una certa enfasi alla festa cortigiana e alla committenza dei principi²⁸, privilegiando l'asse portante della commedia erudita in cinque atti rivolta a spettatori via via più numerosi e meno aristocratici, indotti a un passivo *voyeurismo* di nuovo conio, in parte rivisto e corretto da moderate dosi di metateatro epicizzante (prologhi, ammicchi, inserti vari, ecc...), ma la questione è assai più complessa, come il caso senese dimostra con grande ricchezza ed evidenza.

A Siena dunque fiorisce, in età repubblicana, un teatro ricco e originale, consumato in forme pubbliche e private e in diversi scomparti sociali, capace di collegarsi in senso dialettico e critico con le istanze più vive della vita cittadina e di rappresentare, in molte circostanze, un'immagine alta e idealizzata della comunità all'esterno; un teatro che unisce a questo cuore vitale un notevole spessore tecnico, che si misura concretamente con la realtà della rappresentazione e che si traduce con grande successo in libri che circolano in tutta Europa. Questo teatro senese produce una gran messe di forme drammaturgiche "minori" di natura rusticale, egloghistica e musicale, spesso "camuffate e inabissate" all'interno di testi tecnicamente narrativi, ma la sua forma egemone è quella della commedia erudita in prosa e in cinque atti, erede di quella plautina e terenziana, contaminata con l'eredità novellistica e cavalleresca.

Le connessioni fra il narrare e il recitare, così frequentemente esperite nella vita quotidiana, sono chiare ai senesi anche in senso tecnico e teoretico, in questo agevolati dal possesso di una lingua duttile e musicale²⁹; fra le molte testimonianze in proposito si può richiamare un passo abbastanza celebre del *Dialogo de' giuochi* di Girolamo Bargagli, che delinea una sorta di precettistica del novellare molto vicina a un trattato di drammaturgia e di recitazione: la materia della novella deve essere unitaria («un'azione e uno avvenimento solo et non molti la novella dee contenere») per quanto eventualmente distribuita in «ispazio di tempo»; è prevista una stratificazione stilistica e sociologica relativa a «persone basse e vili», «mediocri», cioè «cittadinesche e nobili», oppure «grandi e illustri», ma sono sempre obbligatori il rispetto del verosimile e la garanzia di una *suspence* adeguata («un

28. Di questa vasta messe di contributi ricordiamo qui i volumi a cura di Jean Jacquot: *Les fêtes de la Renaissance*, vol. I, 1956; vol. II (*Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*), 1960; vol. III, 1975 e *Le lieu théâtral à la Renaissance*, 1964; F. Cruciani, *Per una epistemologia del teatro rinascimentale: la festa*, in "Biblioteca teatrale", 5, 1972, pp. 1-16; L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977; E. Garbero Zorzi, *La festa cerimoniale del Rinascimento. L'ingresso trionfale e il banchetto d'onore*, in E. Garbero Zorzi, S. Romagnoli (a cura di), *Scene e figure del teatro italiano*, il Mulino, Reggio Emilia 1985, pp. 63-80; AA.VV., *La fête et l'écriture. Théâtre de Cour-Cour Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Université de Provence, Aix-en-Provence 1987; M. Casini, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Marsilio, Venezia 1996.

29. Si veda il denso saggio di L. Riccò, *L'Accademia e la novella nel Cinquecento: Siena e Firenze*, in *La novella italiana*, cit., vol. II, pp. 923-937.

verosimil raro [cioè che] verisimilmente possa accadere, ma che però di rado addivenga»). Sono obbligatori l'«ordine», la «chiarezza» e la semplicità:

colui oltre a questo che la novella racconta non ha da esser sempre puro narratore, ma talora, come se istrione fosse, dee parlare or in persona di questo e or di quello di cui si tratta nella novella, e parlare anco in tal modo che colui stesso, quando avesse ottimamente detto, non potesse altrimenti aver parlato. Né basta il dire tutto quello che, o per persuadere, o per muovere, o per spaventare si fosse potuto dire, ma bisogna anche accompagnarlo con la voce, con i gesti e con la pronunzia in modo che la persona si contraffaccia della qual si racconta.

L'obiettivo di questa complessa attrezzatura è quello di instaurare con l'ascoltatore/spettatore una stretta relazione di empatia e di attesa, che può essere ulteriormente raggiunta con l'avvertenza di adottare nomi propri, nomi di famiglia e soprannomi coerenti con i luoghi dove è ambientata la vicenda, di cui si curerà con altrettanta precisione l'onomastica delle contrade, in modo da «aiutare a mettere dinanzi agli occhi e a far credere come vero il caso che si racconta». Fondamentale è evitare ripetizioni, lungaggini, divagazioni, e possedere un acuto senso del ritmo, narrando la novella «prontamente e con salda memoria»³⁰; *ça va sans dire* che si prediligono le novelle di peripezia amorosa con protagoniste femminili pazienti e infelici (la sposa di Bernabò da Genova, Giletta di Narbona, Griselda) alle prese con sublimi eroismi. Quando scrive questa pagina, Girolamo Bargagli ha certo in mente un *corpus* di commedie abbastanza cospicuo e caratterizzato, che gli è naturale prendere a modello di riferimento per delineare la sua «drammaturgia narrativa» così aristotelica e così teatrale, ma, per quanto tardiva e un po' artificiale, la sua testimonianza riassume e focalizza con grande chiarezza questo nucleo antropologico e teatrale profondamente senese di cui stiamo seguendo le tracce: il verosimile, la *suspence*, la precisione onomastica e toponomastica, l'unitarietà nella molteplicità, caratteristiche di quasi tutte le commedie degli Intronati, dove si traduce in pratica scenica e in teorizzazione tecnica un patrimonio di competenze orali e relazionali diffuso e condiviso nella comunità cittadina, che precede e travalica il teatro.

Le storie letterarie assegnano un primato cronologico, nell'invenzione della commedia volgare, alla *Cassaria* ariostesca del 1508, e privilegiano un asse classicistico la cui valorizzazione storiografica risale a un trattato riassuntivo di fine Cinquecento: il *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* di Angelo Ingegneri del 1598, dove si traccia un bilancio piuttosto tendenzioso e molto ferrarese della storia scenica cinquecentesca in chiave aristotelica, identificando nella triade Ariosto-Trissino-Tasso (integrato con l'inclassificabile ma irrinunciabile *Pastor fido*) i modelli eccellenti della moderna drammaturgia. Per varie ragioni Ingegneri trascura e cassa una gran parte della storia reale alle sue spalle, che invece ha caratteri assai più contaminati e variegati e in cui, per quanto riguarda la commedia, Siena ricopre un ruolo decisivo.

30. Bargagli, *Dialogo de' giuochi*, cit., pp. 217 sgg.

Le commedie in prosa e in cinque atti sono il genere in cui si specializzano i giovani Intronati, riunitisi in accademia dal 1525 con prevalenti interessi teatrali, che cominciano a scriverne e ad allestirle con grande perizia e successo intorno al 1530, mettendo a frutto il patrimonio straordinario di esperienze performative a cui si faceva riferimento. Essi sanno di latino, sono aggiornati sulle novità della nascente letteratura volgare che distingue e formalizza i vari generi, ma sono anche scaltriti e competenti in materia di spettacolo: sanno recitare e fare musica, prediligono le «insalate di mescolanze» tragicomiche consuete sui palcoscenici della loro città³¹ e sono sensibili alla relazione attiva con gli spettatori e a un modo di fare teatro profondamente radicato nella comune esperienza di attori e di pubblico. Così, adottando la novità della commedia volgare portata in auge nelle corti, la rimodellano in proprio, in forme abbastanza diverse sia dal classicismo antiquario di marca ariostesca, sia dal modello comico fiorentino di Jacopo Nardi, Machiavelli, o Bibbiena, che trova negli anni Trenta una precoce sistemazione teorica (plautina e moralistica) nel *Dialogo chiamato il Vespro* di Bartolomeo Tasio³².

Una naturale contiguità li avvicina semmai ai circoli romani, e in particolare a Pietro Aretino, profondamente legato a Siena e già membro dell'Accademia Grande che precede quella Intronatica³³. Le loro composizioni, infatti, somigliano piuttosto alla prima *Cortigiana* e probabilmente al primo, perduto, *Marescalco*³⁴, affollate di personaggi numerosi e montate accumulando in parallelo una serie di sequenze sceniche molto vivaci che sono quasi autonomi *sketches* a sé stanti; o, per meglio dire: le prime commedie degli Intronati, come già gli esordi drammaturgici di Pietro Aretino, sono vicine al mondo di Strascino, ai monologhi buffoneschi, al grottesco tragicomico della cultura popolare.

Tracciando una sommaria cronologia della storia della commedia senese, dovremmo però prendere in considerazione anche due cruciali rappresentazioni, che ne costituiscono la remota origine, e dove già si ritrovano alcuni tratti distintivi della futura drammaturgia intronatica: la prima è la recita, il 17 gennaio 1494, dell'*Opera nuova intitolata Virginia* dell'aretino Bernardo Accolti per le nozze di Bernardo Spannocchi: una "commedia" in ottave in cinque atti, ancora strutturata come una sacra rappresentazione, che contamina la novella III, 9 del *Decameron* con le *Heroides*. L'intreccio inaugura la galleria molto senese di eroine coraggiose e spregiudicate costrette da ripudi amorosi a travestirsi rischiosamente per riconquistare amanti crudeli o smemorati, come questa Giletta di Nerbona che insegue

31. Il riferimento è al prologo dell'*Ingannati*, ma si può anche ricordare il «paneretto d'insalatella» di cui parla lo pseudo-Sermini a proposito della sua opera così aperta e mescolata (*Novelle*, cit., p. 73).

32. Su questo precoce trattato intorno alla commedia si veda il saggio di R. Leporatti, *Il "Vespro" di Bartolomeo Tasio. Dialogo su una commedia cinquecentesca intitolata "Il Negromante de' Negromanti"*, in "Per leggere", n. 8, 2005, pp. 111-171.

33. Sui suoi legami senesi si veda il saggio di G.L. Clubb, *Theatrical examples for Aretino, "Da Siena studente in libris, venuto a Roma"*, in *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, tomo II, Salerno Editrice, Roma 1995, pp. 981-1008.

34. Sulle strutture epicizzanti della commedia aretinesca si rimanda al volume di G. Ferroni, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Liguori, Napoli 1977.

il marito dalla Francia a Firenze. L'autore è un acclamato improvvisatore di poesia, che si vanta di aver fatto «piangere i marmi con i *suoi* versi»³⁵. Un'altra sposa infelice riconquista con l'inganno e la perseveranza un marito smemorato e fedifrago nel *Parthenio* di Giovanni Lappoli, detto il Pollastra, recitata dagli scolari dello Studio nella sala del Concistoro del Palazzo Comunale nel carnevale del 1517, e stampata dal Landi nel 1520: protocommedia romanzesca in ottave con ben 38 personaggi, scritta da un canonico aretino, precettore di nobili rampolli senesi³⁶.

Sta in questi testi, a cui forse se ne potrebbero aggiungere altri sia narrativi che rappresentativi³⁷, il DNA delle commedie degli Intronati, che costantemente adottano la cifra tragicomica della peripezia amorosa; strutturano unitariamente azioni romanzesche e intrecciate, intarsiate di *sketches* comici squisitamente carnevaleschi e "popolari" e di monologhi effusivi e oratori; portano in scena personaggi molto numerosi (forse per assicurare a un gran numero di accademici il piacere del recitare)³⁸; prevedono spesso farciture danzate e musicali e sequenze di zuffe e travestimenti.

Da questi due archetipi deriva una serie davvero cospicua di testi "regolari" (forse ancora in parte da disseppellire dagli archivi), fra cui ricordiamo qui, in una sommaria cronologia: i *Prigioni*, composta a cavallo fra il 1529 e il 1530 (e preceduti, a detta del prologo, da un'altra commedia perduta)³⁹; *Gli Ingannati*, recitata nel febbraio 1532 e uscita a stampa nel 1537; *L'Aurelia*, composta nel 1532; una commedia non meglio identificata recitata ad Arezzo dagli Umidi per Alessandro de' Medici; *l'Amor costante* di Alessandro Piccolomini, recitata nel 1536 e stampata nel 1540; *L'Alessandro*, dello stesso Piccolomini, recitata a Siena nel 1544 e stampata a Roma

35. La *Virginia* uscì a stampa a Firenze nel 1513; sono stati gli studi di G.L. Clubb a sottolinearne la rilevanza, insieme al *Parthenio*, nella formazione del teatro senese; cfr. il suo saggio *Pre-Rozzi e pre-Intronati allo Studio di Siena*, in E. Cioni, D. Fausti (a cura di), *Umanesimo a Siena. Letteratura, arti figurative, musica*, Atti del Convegno (Siena, 5-8 giugno 1991), Siena 1994, pp. 149-170.

36. Cfr. l'edizione del testo in L.G. Clubb, R. Black (eds.), *Romance and Aretine Humanism in Sienese Comedy*, La Nuova Italia, Firenze 1993.

37. Ricordiamo, ad esempio, la quattrocentesca *Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini, che adombra probabilmente un episodio di cronaca vera, il poemetto *la Bella Camilla* di Piero da Siena, o anche tre componimenti "neri" e molto intrecciati recitati a Siena nel 1518, come *la Pietà d'amore* di Mariano Maniscalco, che ricalca, a lieto fine, la novella di Ghismonda, *la Pharsa di Pamphylio* di Iano Damiani, o la *Commedia della gelosia* di P.A. Franceschi.

38. «Anno, furno appuntati per aver fatta una comedia tanto breve che e' non ne toccò a ognuno la parte sua, e per questo ne hanno oggi recata una un poco più grande, ne la quale sonno tante diversità di casi che facilmente potrà essere che per ognuna [delle gentildonne presenti nel pubblico] ce ne sia qualche particella che le piaccia» (*I Prigioni di Plauto tradotti da l'Intronati di Siena*, a cura di N. Newbiggin, Accademia senese degli Intronati, Siena 2006, p. 5). La volontà di assicurare almeno una partecina a tutti può spiegare il peculiare affollamento di personaggi in queste commedie (diversamente, ad esempio, da quanto accade a Firenze), ed è evidentissima nel caso specifico del *Sacrificio*. Ma è anche vero che gli Intronati hanno alle spalle, come si è detto, i modelli della *Virginia*, del *Parthenio* o della prima *Cortigiana*. È interessante ricordare che in certe circostanze (probabilmente in occasioni di carattere più privato) è attestato il contributo recitativo delle donne, per esempio durante il carnevale del 1542, ma la questione (molto interessante per gli studi di spettacolo) è ancora tutta da approfondire (cfr. Riccò, *La «miniera» accademica*, cit., p. 155).

39. Cfr. la nota precedente.

nel 1545; la commedia recitata a Siena nel carnevale del 1542 in casa di Buoncompagno di Marcantonio della Gizzaia sfidando il divieto delle autorità, e che costò dure condanne ai partecipanti; il *Fortunio* di Pietro Fortini del 1547; l'*Ortensio*, recitata a Siena davanti a Cosimo I nell'ottobre 1560 e stampata nel 1571; *Gli Scambi* di Belisario Bulgarini, recitata allo Studio nel 1574 e stampata nel 1611; la *Fortuna*, dei primi anni del Seicento. A questo parzialissimo elenco si potrebbero aggiungere due commedie così profondamente rimaneggiate nelle stampe superstiti, dopo la morte dei loro autori, da aver perduto molti tratti salienti della fisionomia originaria: e cioè la *Floria* del Vignali, edita a Firenze da Ludovico Domenichi nel 1560, e la celeberrima *Pellegrina* di Girolamo Bargagli, recitata per le nozze medicee del 1589, quando i revisori granducali rimaneggiarono in profondità un testo nato circa venticinque anni prima⁴⁰ in tutt'altro ambiente.

Pur dando per scontate lacune documentarie di ogni genere, e inevitabili discontinuità legate alle turbolenze della cronaca politica, colpisce l'aspetto laboratoriale di questa storia, concentrata soprattutto nella prima metà del secolo, focalizzata sullo spettacolo piuttosto che sul libro e davvero poco "autorale". Molti di questi testi, infatti, sono scritti a più mani e lasciati inediti; il loro prevalente statuto è quello empirico e sperimentale del copione (destinato infatti a perdersi senza rimpianti). Anche a questo proposito ci soccorrono le tarde, ma precise, dichiarazioni di Scipione Bargagli (il mitografo ufficiale di questa vicenda), che ricorda i tre distinti livelli del lavoro compositivo praticato in accademia, e cioè «l'invenzione» scaturita dalla «caldezza di que' giovanili cuori», la «disposizione», cioè la sceneggiatura dell'intreccio, «l'esecuzione», cioè la stesura vera e propria del testo, che veniva sottoposto quindi a una revisione conclusiva⁴¹. Ricordiamo che gli accademici si erano proposti «debitori d'una commedia l'anno quasi per tributo ordinario» alle gentildonne senesi⁴² e, anche se in moltissime circostanze il progetto non andò probabilmente a buon fine, stante la serie infinita di chiusure, disastri e pause forzate che segnano la vita del sodalizio, è sicuro che di commedie ne abbiano scritte assai di più di quelle che ci restano; ed è auspicabile, in quest'ottica, leggere finalmente con occhi diversi i testi superstiti e interpretare di conseguenza le loro costanti strutturali. La competenza intronatica in materia di commedie che deriva da questo costante esercizio è confermata dagli inviti che gli accademici ricevono spesso per recitare anche fuori Siena (diversamente dai claustrofilici Rozzi, che nel 1548 si vietano ufficialmente il permesso di rappresentare propri testi fuori Siena)⁴³: nel 1545 *Gl'Ingannati* viene allestita a Napoli nel palazzo del principe

40. Cfr. A.M. Testaverde, *La scrittura scenica infinita: "La Pellegrina" di Girolamo Bargagli*, in "Drammaturgia", 1, 1994, pp. 23-38.

41. S. Bargagli, *Orazione della morte del Reverendissimo Mons. Alessandro Piccolomini Arcivescovo di Patraso ed Eletto di Siena*, per Giovanni Rossi, Bologna 1579, p. 13.

42. Così dichiara il prologo dell'*Ortensio*.

43. Cfr. il documento della delibera relativa in C. Mazzi, *La congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*, Le Monnier, Firenze 1882, vol. I, p. 355n.

Sanseverino con le musiche dello Zoppino⁴⁴; nel 1558 è l'*Alessandro* a essere rappresentato a Napoli nel palazzo di Chiaia di Maria d'Aragona, a conferma dei forti legami di Siena con l'area partenopea. E ricordiamo che l'*Amor costante* era stato recitato, nel 1536, davanti a Carlo V a Bologna, dove viene replicato anche l'*Alessandro* nel 1544, e che è un intronato senese, Antonio Vignali, ad allestire i *Suppositi* a Valladolid davanti alla corte di Filippo II, inaugurando in Spagna, nel 1548, la tradizione della commedia classicistica.

Siamo di fronte a una zona di cultura teatrale fortemente specializzata, dove la pratica drammaturgica comunitaria, con il suo ostentato *understatement* creativo, presuppone la condivisione di ideali di vita molto alti e creatori di una forte identità esterna⁴⁵. Gli autori con nome e cognome compaiono tardi o in modo del tutto pretestuoso: se si esclude il caso complesso e specifico di Alessandro Piccolomini (che dovrà molto ostinarsi per disconoscere la paternità forzatamente attribuitagli dell'*Ortensio*), Antonio Vignali e Girolamo Bargagli "firmano" commedie profondamente interpolate dopo la loro morte, mentre Pietro Fortini e Belisario Bulgarini emergono alla storia del genere tardivamente e per volontà altrui. Le consacrazioni letterarie vengono semmai da fuori, e segnatamente dall'antologia di Girolamo Ruscelli, che nel 1554 fissa un canone *Delle commedie elette*, comprendente ben tre commedie senesi su cinque (*Gl'Ingannati*, l'*Amor costante* e l'*Alessandro*, accanto alla *Calandria* e alla *Mandragola*)⁴⁶. L'obbligata caccia all'autore verrà di conseguenza e produrrà ipotesi bizzarre e accanite come tutte le ricerche forzate di paternità; e del resto – in assenza di edizioni moderne, complete e filologicamente testate, di questo *corpus* testuale così ingiustamente negletto – è davvero incredibile che ancora oggi, in molte biblioteche, sia difficile reperire *Gl'Ingannati* (catalogati come *Sacrificio*) o l'*Ortensio*, schedato regolarmente sotto il nome di Piccolomini.

Le radici della sperimentazione intronatica intorno al genere, che marca una profonda discontinuità con la tradizione precedente, sono dunque filologiche, nel solco degli interessi antiquari dei giovani accademici, che si dedicano a un fitto programma di volgarizzamenti di testi classici in cui approfondiscono insieme una ricerca sulla moderna cultura volgare, simbolicamente rivolta alle loro concittadine: nel 1540 pubblicheranno a Venezia la traduzione dei primi sei libri dell'*Eneide* (ciascuno dedicato a una gentildonna diversa), e sempre in quell'anno uscirà a Venezia l'*Economica di Senofonte* di Alessandro Piccolomini per Eufrasia Venturi,

44. Sul peculiare spessore musicale di quella rappresentazione cfr. G. Moppi, "Mena le lanche su per le banche". *Musica nella commedia italiana del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 2008, p. 131.

45. Su questa mitizzata solidarietà accademica, che sarebbe arrivata a mettere in comune «i libri, i cavalli, le case, le ville», a detta di Girolamo Bargagli, cfr. Seragnoli, *Il teatro a Siena nel Cinquecento*, cit., p. 147.

46. Sulla genesi, le caratteristiche e l'influenza letteraria di questa «unica antologia teatrale del Cinquecento confezionata in modo premeditato selezionando i testi in base a espliciti criteri normativi», si rimanda a Riccò, "Su le carte e fra le scene", cit., pp. 172 sgg.

mentre resterà manoscritta la traduzione del XI e XII libro dell'*Eneide* che l'esule Antonio Vignali dedica da Siviglia a Camilla Saracini⁴⁷.

Questa attitudine divulgativa, dove la "popolarità" perseguita si connota come galanteria amorosa, resta anche alla base delle loro sperimentazioni drammaturgiche, che iniziano ancora da un volgarizzamento molto rielaborato dei *Captivi* di Plauto, di cui resta un manoscritto, intitolato *I prigionieri*, risalente agli anni Trenta, e che forse venne anche recitato⁴⁸. Negli stessi mesi vengono composte *Gl'Ingannati* e quindi l'*Aurelia*⁴⁹, passando con naturalezza dalla traduzione all'invenzione e sempre aggiornando il modello latino (unitario in prosa e in cinque atti preceduti da un prologo) con forti riferimenti alla realtà cittadina circostante e peculiari aggiustamenti della *fabula*: i prologhi si rivolgono alle spettatrici con audace erotismo, l'intreccio si dipana su più linee ed è costruito "montando" per accumulo *skechtes* già in apparenza rigidamente codificati, le ambientazioni sono riconoscibili grazie a una fitta trama di precisi indicatori onomastici e toponomastici, le vicende rappresentate mescolano elementi comici di derivazione carnevalesca (con acri polemiche contro il clero, i soldati occupanti e la cultura pedantesca) e spunti patetico-amorosi ricavati da fonti novellistiche e cavalleresche, che conferiscono ai personaggi femminili un'inedita centralità ben poco aristotelica⁵⁰, e sono contestualizzate rispetto a fatti recenti, per esempio la rotta di Ravenna e l'assedio di Firenze nel caso dei *Prigionieri*, il sacco di Roma in quello degli *Ingannati* e l'occupazione spagnola di Siena per l'*Aurelia*; il parlato della recita è sempre arricchito da elementi plurilinguistici (irresistibilmente comici per la confusione e gli equivoci che ingenerano) e da inserti performativi di grande impatto scenico, come zuffe e moresche; i personaggi sono numerosi (sempre 16-17) e fortemente tipizzati sulla base di un catalogo fisso, che prevede vecchi, innamorati, servi, parassiti, ruffiane e pedanti.

Tutti elementi che confermano la compattezza e la linearità di questa ricerca

47. Cfr. F. Cerreta, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo senese del Cinquecento*, Accademia senese degli Intronati, Siena 1968, pp. 12-15.

48. N. Newbigin, *Una commedia degli Intronati: "I Prigionieri"*, in "Rivista italiana di drammaturgia", VII, 1978, pp. 3-16. Sempre a sua cura la recente edizione del testo: *I Prigionieri di Plauto tradotti da l'Intronati di Siena*, cit.

49. Facciamo riferimento alle seguenti edizioni: *Aurelia (Comédie anonyme du XVI^e siècle)*, édition critique introduction et notes par M. Celse-Blanc, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1981, e Accademia degli Intronati, *Gl'Ingannati*, a cura di M. Pieri, Titivillus, Corazzano 2009. Ricordiamo inoltre che Florindo Cerreta ha curato le edizioni critiche dell'*Alessandro* (Accademia degli Intronati, Siena 1966), della *Pellegrina* (Olschki, Firenze 1971) e degli *Ingannati* (Olschki, Firenze 1980); che dell'*Amor costante* esiste un'edizione a cura di Nerida Newbigin in forma di *reprint* della *princeps* con un'introduzione (Forni, Bologna 1990), e che la *Fortuna* è stata pubblicata da Daniele Seragnoli all'interno del suo *Il teatro a Siena nel Cinquecento*, mentre si deve a Françoise Glénisson-Delannée la messa a stampa del *Fortunio* per i tipi delle Presses Universitaires de Nancy, nel 1994.

50. La novella V, 5 del *Decameron* sugli amanti di Agnesa è utilizzata sia per le integrazioni drammaturgiche all'intreccio dei *Captivi* che per l'*Aurelia*; tra le fonti degli *Ingannati*, oltre ai *Menaechmi* già riscritti nella *Calandria* e nei *Suppositi*, le novelle di peripezia decameroneiane (II, 9, III, 9, X, 10) e la Bradamante ariostesca (cfr. R. Bigazzi, *La via romanzesca degli "Ingannati"*, in F. Bruni [a cura di], *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 51-68).

collettiva intorno al teatro⁵¹; una ricerca per gli Intronati filologicamente ben salda, ma capace di coniugarsi anche con le concrete ragioni dell'intrattenimento, in un dialogo serrato e vitale con il pubblico dei destinatari. È bene ricordare che non sempre, in questi decenni di sperimentazioni sceniche a largo raggio, le cose vanno in questo modo: in alcuni centri, per esempio a Ferrara, il dirigismo culturale del Principe impone un rigore antiquario (esigendo per esempio dai letterati di corte traduzioni quasi letterali dei testi plautini) che va a scapito dell'efficacia scenica⁵²; in altri, come a Roma o a Venezia, sopravvive a lungo un polimorfismo drammaturgico relativamente estraneo alla modernità classicistica. Il *corpus* delle commedie senesi – che va letto come profondamente unitario nel suo complesso –, al di là dell'eccellenza tecnica in senso teatrale che gli è propria, ha uno spessore di contenuti di qualità e ricchezza davvero notevoli, intimamente collegati sia con la grande storia coeva che con il tessuto realistico della vita quotidiana della città; è insomma, a tutti gli effetti, un documento antropologico e sociologico autorevole, che solo un accurato lavoro di edizione e di puntuale commento, ormai irrinunciabile, potrebbe portare finalmente in luce.

Gli anni del violento scontro fra Carlo V e Clemente VII si ripercuotono dunque nella vita politica della ghibellina e antiflorentina Siena, generando una turbolenza molto forte, fra intrusioni spagnole in appoggio al partito dei Noveschi e insofferenze dei Popolari, colpi di mano da entrambe le parti, sostituzioni di luogotenenti imperiali⁵³, esilii e rientri di fuoriusciti, appelli alla pacificazione interna affidati a celebri quanto inascoltate orazioni, come quella del *Parlamento a la plebe* o l'*Orazione al signor Marchese del Vasto*, pronunciate da Alessandro Piccolomini⁵⁴. In un tale contesto la scena festiva, a dispetto di tante professioni di disimpe-

51. Cfr. Clubb, Black (eds.), *Romance and Aretine Humanism in Siense Comedy*, cit.

52. Cfr. G. Guastella, "Menaechmi" e "Menechini": *Plauto ritorna sulla scena*, in R. Raffaelli, A. Tontini (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates X Menaechmi*, Quattroventi, Urbino 2007, pp. 69-150. Lo stesso "dirigismo" classicistico estense influenzerà, a Ferrara, i primi esperimenti di tragedia volgare, quando Giraldo Cinzio dovrà scrivere su commissione la *Cleopatra* e la *Didone* (soggetti epici e storici "regolari" che gli sono ben poco congeniali), sottoporle a preliminari prove d'ascolto presso il duca e garantire che la rappresentazione duri almeno sei ore (contro le quattro-cinque di una commedia) per compensare l'investimento finanziario e assicurarne un conveniente decoro (cfr. il mio saggio *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giraldo*, in "Schifanoia", n. 12, 1992, pp. 129-142).

53. Il duca di Amalfi, membro degli Intronati, fu allontanato da Siena il 23 novembre 1530 e sostituito come governatore da don Lope de Soria, ma la tracotanza dei Noveschi, riammessi in città dall'esilio, indusse Carlo V ad allontanare don Lope che li proteggeva, affidando al marchese del Vasto il comando militare e a don Pietro de la Queva l'incarico di oratore cesareo; il duca di Amalfi (cognato del marchese) fu richiamato come Capitano del Popolo e l'esercito spagnolo, ristabilito l'ordine, ripartì infine da Siena nell'aprile 1531. Le nostre tre commedie si collocano sullo sfondo di questi avvenimenti. Si veda N. Newbiggin, *Politics and Comedy in the Early Years of the Accademia degli Intronati of Siena*, in M. de Panizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Edizioni di Comunità, Milano 1980, pp. 123-134.

54. Cfr. M. Celse, *Alessandro Piccolomini, l'homme du ralliement*, in A. Rochon (éd.), *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance (première série)*, CNRS-Université de la Sorbonne Nouvelle, 1973, pp. 7-76. Secondo il Kosuta queste orazioni sarebbero invece da attribuire a Bartolomeo Carli Piccolomini (cfr. L. Kosuta, *L'Académie siennoise: une académie oubliée du XVI^e siècle*, in

gno politico più o meno prudentziali, non resta affatto neutrale, come del resto si registra anche in coevi componimenti rozzeschi. Non a caso nel 1533 le veglie accademiche saranno proibite per un decennio proprio a causa di queste violente lotte di fazione, di cui talvolta amplificano gli echi, anche se è interessante registrare, contemporaneamente, il tentativo di utilizzare la pratica del teatro come strumento per promuovere una pacificazione interna, o almeno per abbassare il livello dello scontro.

All'interno dell'Accademia si riuniscono infatti gentiluomini di entrambi i fronti politici, soprattutto schierati (con funzioni diplomatiche o incarichi istituzionali) dalla parte degli imperiali, ma si contano anche dei popolari, come ad esempio Mario Bandini e Achille Salvi, e ne è autorevole membro, con il nome di Desiato, il potente duca di Amalfi Alfonso Piccolomini, soppiantato per alcuni mesi come rappresentante imperiale da don Lope de Soria, quindi reintegrato nelle sue funzioni come Capitano del Popolo; entrambi vengono messi in commedia in un sottile gioco di rimandi alla cronaca politica.

L'esercizio della scrittura e della recita si configura dunque come una sorta di psicodramma collettivo, è occasione per ripercorrere giocosamente vicende traumatiche e per disinnescarne l'impatto in chiave amorosa e cavalleresca; la destinazione di questi testi resta però ambiguamente sospesa fra pubblico e privato: c'è un gioco di fitti rimandi interni a luoghi e personaggi cittadini (analogo a quello della misteriosa *Veniexiana*), ma c'è anche l'ambizione di farne una sorta di manifesti, che ricompongano simbolicamente le lacerazioni interne in modo pacificato e unitario⁵⁵. È probabile infatti che *I prigionieri* fossero destinati a una rappresentazione da tenersi alla presenza di Carlo V, impaziente e ingombrante tutore dell'indipendenza senese, mentre è certa la medesima destinazione prevista per *Gl'Ingnati*, a cui l'imperatore avrebbe dovuto assistere passando da Siena di ritorno dal congresso di Bologna del 1530. In entrambi i casi non se ne fece di niente e l'impegnativo obiettivo politico affidato alle commedie fu mancato; la successiva storia della commedia senese avrebbe collezionato un altro "fiasco" clamoroso dello stesso genere, quando, nel 1536, la recita dell'*Amor costante*, preparata per lo stesso imperatore all'interno di una complessa trama di festeggiamenti ufficiali, non poté

"Bullettino Senese di Storia Patria", LXXXVII, 1981, pp. 123-157), ma è Antonio Pinelli a fare ora persuasivamente il punto sulla questione nel suo *La bellezza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 2004.

55. Anche Stefano Mazzoni insiste sulla necessità di non prendere alla lettera l'esibito disimpegno politico degli Intronati «perché il programmatico *de mundo non curare* dichiarato dai sodali non stava a significare un vero sganciamento dalla sfera politica: enunciava invece un'ideale visione umanistico – cortigiana di quel mondo; un'utopia accademica di libertà intellettuale, vissuta sul filo di un'elitaria cultura dell'intrattenimento (la festa privata, il gioco, la veglia, il teatro), che per essere perseguita imponeva scelte politiche e sottomissioni funzionali e tempestive che puntualmente non mancarono. D'altronde non dichiaravano gli Intronati della prima generazione di 'fingere di non intendere'?» (*Lo spettacolo delle accademie*, in R. Alonge, G. Davico Bonino [a cura di], *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Einaudi, Torino 2000, p. 875).

tenersi nei modi previsti (con tutte le implicazioni del caso) e si realizzò soltanto a Bologna, più tardi e in tono minore. Del resto l'intera storia del teatro cinquecentesco è costellata di simili disavventure, che confermano l'*impasse* politica che lo sovrasta (e che alla fine ne avrebbe strangolato lo sviluppo storico).

Ma, se molte ambiziose rappresentazioni offerte ai principi per guadagnarne il favore o fornire buoni consigli andarono a monte, se molti manoscritti presentati con grandi speranze finirono perduti, se molte dediche generose furono trascurate dai destinatari, o alla fine persino rinnegate dai proponenti⁵⁶, queste disavventure delle commedie intronatiche verso il monarca sono particolarmente intriganti, e somigliano molto a degli atti mancati: fino alla definitiva perdita della sua indipendenza la città sembra, in sostanza, orgogliosamente autosufficiente e dominata da una totale claustrofilia culturale evidentissima nel caso dei Rozzi e praticata con convinzione anche dagli Intronati, i cui testi restano profondamente radicati all'interno della comunità e ad essa rivolti in modo privilegiato.

I prigionieri – composti fra il dicembre 1529 e il gennaio 1530 e forse destinati a una recita prevista nello stesso mese di gennaio –, come si è detto, rielaborano profondamente la trama plautina di riferimento in relazione all'immediata cronaca politica: dei 1036 versi dell'originale latino (riscoperto da Cusano nel 1428 e stampato per la prima volta nel 1472) solo quattrocento sono letteralmente tradotti; l'intreccio è abbastanza mutato, soprattutto nel quarto atto, con l'aggiunta di un personaggio femminile (la prigioniera Gostanza, intorno a cui si dipana la vicenda amorosa) e di svariate moresche (cantate e in versi) che vivacizzano il parlato della recitazione a cui il pubblico non era ancora pienamente avvezzo. La vicenda è ambientata a Siena, durante la guerra di Firenze all'indomani della difesa di Monte Peccioli da parte delle truppe imperiali; nel corso della campagna militare ci sono prigionieri da ambo le parti. Il vecchio senese Alessandro tenta di riscattare il figlio Alfonso (arruolatosi fra gli imperiali e catturato dai fiorentini con grave pericolo) comprando tre prigionieri fiorentini per avviare una trattativa. La vicenda si sviluppa fra scambi di identità, rivalità amorose (riguardanti Gostanza, sposa clandestina di Claudio, che gli imperiali non vogliono vendere ad Alessandro), agnizioni risoltrici e conflitti in moresca fra soldati spagnoli, tedeschi e napoletani, finché il duca di Amalfi rimetterà a posto le cose come un classico *deus ex machina*. Sono così pertinenti i riscontri con la realtà complessa e tragica dell'epoca che il comico della rappresentazione ne risulta inevitabilmente ridimensionato, per cui il congedo agli spettatori sottolinea come la commedia sia «stata più rigida che amorosa [...] accomodata ai tempi»⁵⁷.

56. È il caso del *Fortunio*, che Pietro Fortini dedicò nel 1547 a Cosimo I, salvo dichiararsene pentito in un *Rivercio dell'opera intitolata Fortunio*; a proposito di queste vicende ricordiamo ancora che Guarini si dispera per la perdita del manoscritto dell'*Idropica* inviato ai Savoia o che Luigi Groto, esasperato e insofferente, lascia ufficialmente «indedicate» le sue commedie, ma gli esempi si potrebbero moltiplicare.

57. È Godenzo, nella quinta scena del quinto atto, a congedarsi in questi termini dalle spettatrici, promettendo, per il futuro, «cosa più piacevole».

La successiva prova degli *Ingannati*, recitati per il carnevale del 1532, è ormai interamente originale e ripropone molti temi e motivi messi a punto nei *Prigioni*; anche questa volta i fatti rappresentati sono riferiti a vicende traumatiche recenti: l'ambientazione è a Modena, più o meno alla fine del 1529, quando sono ancora vivi e laceranti gli strascichi politici del sacco di Roma, ma molti dettagli interni rimandano alla realtà senese. Il *plot* contamina audacemente i *Menaechmi* (oggetto in questi anni di molte riscritture, culminate nella prova straordinaria della *Calandria*) con motivi derivati dal *Decameron* e dall'*Orlando Furioso*, ripropone la centralità del tema amoroso, il plurilinguismo (con massicci inserti di spagnolo e latino maccheronico) e, soprattutto, quella stretta contiguità con la musica che aveva prodotto l'inserito delle moresche nei *Prigioni*. Questa volta la mescolazione si fa strutturale, giacché gli *Ingannati* nascono a dittico con un primitivo *Sacrificio*, recitato la notte dell'Epifania precedente di qualche settimana la recita di quel 12 febbraio, martedì grasso, e ne risultano bibliograficamente inscindibili nella successiva tradizione a stampa: durante una festa allegorica allestita in forma di *pageant* i giovani accademici (una trentina), stanchi di ricevere rifiuti amorosi, avevano abbandonato il culto di Venere e sacrificato a Minerva i pegni d'amore ricevuti dalle rispettive dame, ma poi se ne erano pentiti e avevano allestito la commedia a mo' di pentimento e di scuse.

Questa specie di festa in due tempi (che apre e chiude il carnevale) produce dunque un testo unitario, dove la trama dei riferimenti allegorici si fa, questa volta, sornionamente privata: la vicenda è ancora strutturata intorno ai temi amorosi ed economici tipici della commedia, ma tutti i personaggi sono reduci dai disastri della guerra, che sembra finalmente conclusa e che ha segnato pesantemente le loro esistenze. La grande novità (destinata a enorme fortuna nella drammaturgia europea cinque e seicentesca) è costituita dalla centralità di un'eroina femminile scampata allo stupro dei lanzichenecchi che, vestita da maschio, lotta per riconquistare l'uomo amato che l'ha dimenticata, arricchendo la serie consueta delle *gags* carnevalesche tipiche della commedia (affidate ai servitori, al *miles gloriosus* spagnolo e al pedagogo omosessuale) di un intenso patetismo quasi tragico. Benevolo *patron* della rappresentazione è l'onnipresente duca di Amalfi, già coprotagonista del *Sacrificio*, a cui è indirizzato, nella seconda scena del terzo atto, un ammiccante *résumé* della recente vicenda politica italiana, dove tutti i partiti in campo vengono ironicamente accomunati in una dissacrazione molto carnevalesca⁵⁸. Se l'imperatore Carlo V avesse assistito a quella festa ne avrebbe certo raccolto il messaggio irenico e le speranze riposte.

La scommessa dei giovani accademici di intervenire positivamente nella vita della loro città attraverso lo strumento del teatro si rinnova con l'*Aurelia*, composta probabilmente nell'estate del 1532, quando il benevolo duca di Amalfi aveva ripre-

58. Il carattere allegorico e metateatrale di questa scena, che passa in rassegna tutti i principali attori politici contemporanei alla commedia, è stato illustrato da R. Andrews, *Gli "Ingannati" as a Text for Performance*, in "Italian Studies", XXXVII, 1982, pp. 26-48 (in particolare alle pp. 30-33).

so il suo posto alla guida di Siena dopo i mesi di luogotenenza dell'assai meno malleabile don Lope de Soria⁵⁹, che campeggia nell'intreccio come un temibile signore. È probabile, come attestano vari riferimenti fatti dal prologo, che il testo fosse destinato a una recita privata carnevalesca tenutasi durante gli anni del silenzio accademico, sfidando i divieti ufficiali⁶⁰ delle autorità. I nomi dei personaggi e le circostanze dell'azione sono, di nuovo, così precisi e congruenti da aver fatto ipotizzare che la commedia porti in scena un episodio realmente accaduto, cioè una contesa fra tre pretendenti – fra cui uno spagnolo, protetto appunto da don Lope – per la mano di una ragazza; l'imbroglio si risolve senza traumi, grazie a una serie di agnizioni che mettono fuori gioco due dei tre rivali, rivelandoli, rispettivamente, fratello carnale e fratello adottivo della medesima. È interessante constatare come in questo componimento il verosimile sia ormai un obbligo vincolante e ben assolto e come – qui a Siena e a quest'altezza cronologica – la commedia sia “specchio” davvero fedele di una comunità fisica e sociale immediatamente traspota in palcoscenico; un palcoscenico dove non ha ragion d'essere il raffinato allegorismo cortigiano che, altrove, ricostruisce in teatro delle città ideali come metafore del provvidenziale buon governo dei principi padroni della festa.

Questi tre testi, così vicini nel tempo, sono accomunati da molti elementi: la loro genesi è poliautoriale⁶¹, come testimoniano le strutture composite, costruite sulla base di una serie di “teatrogrammi”⁶², cioè di sequenze drammatiche di base suscettibili di molti possibili montaggi, che verranno più tardi in gran parte inventariate come *lazzi* nella Commedia dell'Arte⁶³, e che trovano precoci formalizzazioni iconografiche nella pittura e nelle incisioni sugli spettacoli italiani e sulle ma-

59. Carlo V lo aveva inviato a Siena per tentare una mediazione fra i Popolari al potere e i Noveschi, banditi dalla città in seguito alla disfatta di Pavia del loro alleato Francesco I; la loro riammissione in città significava per l'imperatore spagnolo non solo una sanzione politica del proprio prestigio, ma soprattutto la garanzia di sottrarre la piccola irrequieta repubblica a possibili influenze esterne. L'intransigenza dei Popolari, appoggiati dal duca di Amalfi, lo obbligò a forzare la mano: il sostituto don Lope, infatti, controllava militarmente la città e il territorio grazie all'appoggio di un potente esercito guidato da don Ferrante Gonzaga, verso le cui angherie polemizzano con durezza tanti testi teatrali di questi anni. I contrasti fra le magistrature senesi e don Lope furono aspri e culminarono, nel febbraio 1531, nella richiesta all'imperatore di un suo allontanamento; il marchese del Vasto, cognato del duca di Amalfi, che era nel frattempo subentrato a Ferrante Gonzaga, mediò fra le parti fino al 22 marzo, quando l'imperatore richiamò finalmente indietro don Lope. L'azione dell'*Aurelia* si collocherebbe dunque nei primi mesi del 1531, anche se ci sono alcune incongruenze, su cui cfr. l'Introduzione di Mireille Celse-Blanc alla sua edizione, alle pp. 24-25.

60. Ivi, p. 28.

61. Molte ipotesi sono state avanzate dalla critica per identificare, a tutti i costi, degli autori (per esempio il Castelvetro o il Molza per gli *Ingannati*, o il Vignali per l'*Aurelia*), ma la peculiarità dell'esperienza intronata è proprio questo voluto anonimato collettivo.

62. Cfr. Clubb, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, cit.

63. Le testimonianze della rapidissima traslazione delle commedie senesi nel vasto archivio dei repertori attoriali come fonte di generici di vario genere sono molteplici; ricordiamo qui la presenza dell'*Amor costante* nella *Libreria* di Giulio Cesare Croce del 1592; un riutilizzo zannesco, ricordiamo però, assolutamente parallelo e complementare alla consacrazione letteraria da parte, per esempio, di Bernardino Pino da Cagliari nel suo trattatello sulla commedia premesso all'*Erofilomachia* di Sforza Oddi nel 1578. Si vedano le osservazioni di Riccò, “*Su le carte e fra le scene*”, cit., pp. 127 e 262.

schere diffuse in tutta Europa fra Cinquecento e Seicento. Su un impianto di derivazione latina gli Intronati innestano dunque una serie di materiali drammaturgici di derivazione sia colta che popolare, rifondendoli, da molteplici fonti, in calchi unitari, pronti per essere replicati nelle commedie successive dei loro più giovani colleghi e più tardi nel linguaggio seriale dei canovacci degli attori.

Pochi anni dopo questo esordio, così compatto e promettente, il più esperto drammaturgo del gruppo, Alessandro Piccolomini, lascerà una testimonianza molto dettagliata (e molto celebre) a proposito del modo suo e dei suoi compagni di comporre commedie. Egli racconterà, infatti, di avere accumulato un centone (poi perduto) che raccoglieva trecento «scene», abbinando «tutte quasi quelle sorti di persone che possono o soglion rappresentarsi in comedia, secondo quelle diversità che occorreno trovarsi per varie cause e fortune nella vita comune degli uomini» con i relativi «soliloqui [...] incatenando et in vari modi accoppiando e moltiplicando le già dette persone insieme», cioè una specie di *data-base* delle componenti di molte possibili trame da articolare e ricomporre secondo una variantistica combinatoria potenzialmente assai ampia.

Questi testi – frutto (a quanto sembra) di un sapere alquanto tecnico, eppure così carichi di messaggi e di passioni – strutturano un modello di commedia di intreccio patetica e amorosa, che sarà destinato, come si è detto, a grande fortuna. L'unità d'azione viene in parte compromessa dagli intrecci compositi e contaminati, e altrettanto flessibile risulta l'unità di spazio: la scena di città rappresentata sul palco sintetizza infatti in modo abbastanza estrinseco una pluralità di luoghi solo simbolicamente riuniti nella scena prospettica raffigurata nel telero della scenografia. L'unità di tempo, invece, è rispettata con più rigore, circoscrivendo gli eventi nell'arco di una giornata, dall'alba al tramonto; *Gli Ingannati* ci sono pervenuti in una stampa del 1537, le altre due in forma manoscritta⁶⁴; mancano sempre supporti paratestuali e didascalie di riferimento riferibili alla messa in scena. Le battute dei personaggi contengono tuttavia al loro interno precise indicazioni relative all'azione recitata, che risulta molto varia e spettacolare: il verosimile della rappresentazione è ancorato a un patto con gli spettatori ispirato a una sorta di “mimesi idealizzatrice”, che richiede una buona dose di collaborazione da parte loro: i personaggi entrano ed escono dalle reciproche case, si incontrano, si nascondono gli uni agli occhi degli altri, monologano senza essere uditi, si spiano a vicenda in uno spazio relativamente ristretto, che allude a una scena di città connotata da pochi elementi.

La recitazione prevista è dinamica molto agita, non certo verbale e oratoria; gli attori si muovono sul palco in una girandola di travestimenti, di trovate, di zuffe, prevalgono le controcene e gli “a parte”; le agnizioni risolutive sono abbastanza sbrigative. Molto fluida e ricca è invece la lingua, che accosta a flussi di parlato

64. Per la complessa filologia di questi componimenti si rimanda alle singole note al testo delle edizioni citate.

estremamente vivaci inserti stranieri, già quasi gergali, destinati anch'essi a grande fortuna nel teatro dei comici di mestiere.

Questo, appunto, accadrà: le commedie senesi composte dopo gli anni Trenta dagli Intronati e da altri accademici attivi in città (fra cui si cominceranno a distinguere autori specifici) itereranno con fortuna il dispositivo così duttile ed efficace messo a punto dai primi di loro, ma svuotandone il guscio di sangue e di vita; i messaggi dei testi si faranno via via più generici e compiacenti verso i nuovi padroni, e finiranno per degenerare nella piaggeria cortigiana; l'audacia del comico si stempererà in un cauto moralismo, ma resteranno intatte la robustezza e la tenuta degli intrecci romanzeschi e patetici; i riferimenti diretti all'immediata cronaca politica diventeranno via via più sbiaditi e irrilevanti, fino a sparire: l'ambientazione si sposta a Pisa (un'altra città toscana e universitaria con caratteristiche analoghe a quelle senesi, altrettanto antiflorentina e ghibellina) nell'*Amor costante*, nell'*Alessandro*, nella *Pellegrina*, negli *Scambi* e nella *Fortuna*. La Siena che fa da sfondo all'*Ortensio* è tutta funzionale all'occasione rappresentativa in presenza del granduca mediceo, quella del *Fortunio* è carica di dettagli affettuosi e quasi privati; la *Floria* del Vignali è addirittura ambientata a Firenze presumibilmente per un'interpolazione dell'intraprendente Domenichi, che deve averla sfrondata di molti tratti distintivi (sia tematici che linguistici), pur senza riuscire ad occultare del tutto quella che doveva essere la sua struttura originaria⁶⁵.

Le soluzioni drammaturgiche adottate nella triade di partenza *Prigioni-Ingannati-Aurelia* (così simili e contigue) saranno invece ampiamente riutilizzate nelle commedie della seconda metà del secolo, ormai drammaturgicamente attestata su schemi ricorrenti: ad esempio la sequenza degli innamorati colti in flagrante e minacciati di morte o di pene severe ritorna nell'*Alessandro*, nell'*Ortensio*, nell'*Amor costante*, nella *Pellegrina* e negli *Scambi* (e del resto anche nel *Travaglio* del Fumoso del 1552)⁶⁶; il tema comico dell'innamorato ridicolo obbligato a travestimenti infamanti compare identico nell'*Ortensio* e negli *Scambi*; irrinunciabile la

65. È solo un'ipotesi, naturalmente, ma alquanto attendibile: dandola in luce a Firenze presso i Giunti nel 1560 (a ridosso dunque della recita dell'*Ortensio* a Cosimo I), il curatore dichiara di averne deciso la pubblicazione dopo la morte del Vignali, di cui ricorda la «piacevolezza» e l'«arguzia», apprezzandola come «cosa ingegnosa». Il paratesto è accurato, ma sterile; la lingua non reca tracce plurilinguistiche, la trama è asciugata in tre atti, mancano inserti musicali ed egli sembra non cogliere alcuni riferimenti interni al testo, per esempio quello alle «monache» autrici dello spettacolo fatto dal prologo. Potrebbe infatti trattarsi delle senesi monache di San Martino, cioè le puttane. Tuttavia persistono la mistione tragicomica e molti elementi tipici delle commedie senesi. La questione è da approfondire, ma ricordiamo che il Domenichi era solito rimaneggiare profondamente i testi di cui si occupava (valga per tutti il caso emblematico del *Pecorone*) e che avrebbe potuto recuperare il testo della *Floria* a Milano, dove il Vignali era morto nel 1559, durante il suo soggiorno lombardo degli anni 1558-59, quando lavora a lungo alla Trivulziana.

66. È del tutto evidente che i prestiti e i reciproci interscambi fra la produzione dei Rozzi e degli Intronati dovevano essere molto stretti e che la ricostruzione di una griglia drammaturgica sostanzialmente unitaria che stiamo sommariamente proponendo per la commedia dovrebbe allargarsi, a maggior ragione, a comprendere i componimenti villaneschi e rusticali della Congrega. Cfr. il capitolo *Gli Intronati "a la villana"*, in Riccò, *Gioco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 29-38.

presenza della serva-ruffiana, memore della *Celestina* e identificata, a Siena, in vari cloni della Raffaella protagonista dell'omonimo dialogo di Piccolomini (spregiudicato galateo al femminile che entra in profondità nella drammaturgia intro-natica); altrettanto seriali saranno le divagazioni cibarie da paese di Cuccagna da parte di servi e parassiti, le scene di zuffa e duelli, i travestimenti o la babele pluri-linguistica comprensiva di molto spagnolo, di un po' di latino maccheronico, di inserti napoletani, lombardi o tedeschi, legati alle forti presenze a Siena di un pubblico internazionale di studenti, militari e ospiti politici, ma ben presto anche al gusto per virtuosismi gergali che i Comici dell'Arte faranno propri con analoga volontà di stilizzazione teatrale. Molto consueti ancora gli ammiccamenti metateatrali, le stoccate anticlericali, le polemiche contro i pedanti, le incursioni nel mondo popolare dei servitori.

Le costanti strutturali degli spettacoli sono evidenti anche in materia di musica e di spazio scenico e si riferiscono evidentemente a una poetica condivisa e molto discussa all'interno dell'accademia, di cui il Piccolomini è il più lucido artefice e il tardo estensore sistematico nelle sue *Annotazioni alla Poetica di Aristotele*, uscite a stampa a Venezia nel 1575 ma concepite già a partire dagli anni Cinquanta: il *fil rouge* è quello di un verosimile rigoroso ma teatralmente duttile, che presuppone ad esempio il drastico rifiuto degli intermezzi (giudicati artificiosi e fuorvianti). La loro funzione di alleggerimento e di *variatio* è assolta da abili inserti di canto e di danza interni all'azione e ad essa complementari, che spesso utilizzano repertori di musica popolare perfettamente congrui con l'universo del genere. Se si pensa ai grandiosi intermezzi buontalentiani che annientarono la *Pellegrina* nel 1589, e al prologo dialogato fra Commedia e Intermezzo (che addirittura si sposano insieme) nel corso di quel mitico spettacolo, dove gli Intronati recitanti furono del tutto marginali e deludenti rispetto ai nuovi astri del professionismo attoriale⁶⁷, si misura appieno lo stravolgimento profondo operato dai sovrintendenti medicei sulla drammaturgia originaria dell'opera. Del resto a quel punto il teatro di prosa aveva perso la sua battaglia, e un simile destino toccò anche ad altri⁶⁸.

La consapevolezza che il verosimile è un problema scenico e non solo teorico agisce in profondità, in questi testi, a proposito del trattamento specifico che si riserva alle unità di spazio e di tempo, a cui già si è accennato: molto scrupolosamente rispettata la seconda, abilmente risolta la prima in chiave simbolica e con forti integrazioni recitative, che sottolineano continuamente agli spettatori la convenzione in atto e risarciscono, grazie a un ritmo serratissimo, eventuali *défaillance* spaziali interne alla *fabula*. Non sappiamo molto degli apparati di queste recite, che

67. Cfr. C. Molinari, *L'altra faccia del 1589: Isabella Andreini e la sua «pazzia»*, in AA.VV., *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, vol. II, Olschki, Firenze 1983, pp. 565-573.

68. Esemplare, a conferma, l'esperienza del Guarini, che nella sua *Idropica* attinge esplicitamente al modello senese, e che subisce tradimenti, ritardi e disavventure editoriali di ogni genere; cfr. il mio *Le "Idropiche" fra corte, accademia e tipografie: il nuovo pubblico di Guarini*, in B.M. Da Rif (a cura di), *"Rime" e "Lettere" di Battista Guarini*, Atti del Convegno di Studi (Padova, 5-6 dicembre 2003), Edizioni dell'Orso, Padova 2008, pp. 475-504.

dovevano comunque essere all'altezza della drammaturgia dei testi. A giudicare dalle sommarie indicazioni dei prologhi, lo spazio scenico sembra replicare simbolicamente la forma chiave della spazialità senese, che si irraggia in modo policentrico intorno al nucleo della piazza del Campo, luogo per eccellenza spettacolare, chiuso dalla parete scenografica del Palazzo Pubblico⁶⁹. Così nelle commedie, di solito affollate, come si è visto, di molti personaggi, è la scenografia che sembra aiutare a fare ordine, distribuendo su uno sfondo unitario, dominato da un edificio simbolico riconoscibile, una serie di casette appartenenti ai diversi nuclei familiari implicati nell'azione, in modo da aiutare il pubblico a orientarsi in queste intricate reti di relazioni.

Non bisogna dimenticare, in questa vicenda, l'apporto che dovette venire agli Intronati da Baldassarre Peruzzi, uno dei più importanti e creativi pittori-scenografi del primo Cinquecento, che contribuiscono alla definizione sperimentale della scena prospettica poi teorizzata da Serlio: architetto ufficiale della Repubblica, egli matura negli ambienti romani all'ombra del Chigi una ricerca visiva e spaziale legata all'antico e strettamente connessa con i problemi del teatro, e, per inciso, è coinvolto personalmente nelle traversie del sacco e torna fortunatamente a Siena negli anni Trenta come tanti protagonisti delle nostre commedie. Uno schizzo del suo *Taccuino* e i bozzetti scenici superstiti a lui attribuiti presentano impianti prospettici affollati di edifici privati e monumentali (analoghi a quelli sperimentati dal Genga per la *Calandria* di Urbino nel 1513 o da Girolamo da Carpi a Ferrara), e certamente da lui utilizzati nelle sue celebrate *performance* di apparatore e scenografo romano: per le feste in Campidoglio del 1513, per la rappresentazione della *Calandria* in Vaticano nel 1514 e poi delle *Bacchidi* del 1531⁷⁰; tutti esempi in cui la mescolanza di "alto" e di "basso" – che ha "disturbato" alcuni storici dello spettacolo troppo affezionati alle posteriori distinzioni di genere fra tragedia e commedia – risulterebbe perfettamente omologa alle nostre commedie. A detta di Vasari le sue scene

furono meravigliose et apersono la via a coloro che ne hanno poi fatto a' tempi nostri. Né si può immaginare come egli in tanta strettezza di sito accomodasse tante strade, tanti palazzi e tante bizzarrie di tempii, di loggie et d'andari di cornici, così ben fatte che parevano non finte, ma verissime, e la piazza non una cosa dipinta e picciola, ma vera e grandissima⁷¹.

Unità nella molteplicità e mescolanza di diversi livelli stilistici, caratteristici nei componimenti intronatici, vengono ripresi dall'altro grande protagonista della sce-

69. Daniele Seragnoli, nel suo studio più volte ricordato, ha finemente analizzato in questo senso i percorsi trionfali e gli apparati festivi allestiti dalle autorità cittadine nelle due diverse, capitali, occasioni della visita ufficiale di Carlo V nel 1536 e di Cosimo I nel 1560.

70. Sulle sue prove romane si rimanda alle preziose ricostruzioni di F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma 1983.

71. G. Vasari, *Vita di Baldassarre Peruzzi*, ivi, p. 447.

na artistica coinvolto in questa storia: il senesissimo Domenico Beccafumi, a cui viene commissionata, nell'aprile 1529 (mentre stanno nascendo i *Prigioni*, *Gl'Ingan-nati* e *l'Aurelia*), la decorazione pittorica della sala del Concistoro del Palazzo Pubblico. Un saggio di Antonio Pinelli dimostra che il programma iconografico fu steso probabilmente da Alessandro Piccolomini e da Bartolomeo Carli Piccolomi-ni secondo un impegnativo progetto filoimperiale e irenico a cui Carlo V prestò effettivamente molta attenzione, e dimostra, soprattutto, che il bozzetto del Bec-caffumi con la *Veduta di Pisa* (noto da tempo agli studiosi ma finora non contestua-lizzato) era destinato appunto all'*Amor costante*. Si tratta di una veduta dell'Arno pisano «che s'inoltra a cannocchiale dal ponte di mezzo in Borgo Stretto, facendo intravedere sullo sfondo, con veniale approssimazione topografica, le tre superbe emergenze di Piazza dei Miracoli, vanto e infallibile marchio di riconoscimento della città»⁷², replicando le caratteristiche strutturali delle scenografie peruzziane. Ritroviamo un impianto analogo, nel 1560, nell'apparato dell'*Ortensio* allestito da Bartolomeo Neroni, detto il Riccio, sempre nel Palazzo Pubblico, dove lo spazio scenico si approfondisce ulteriormente e si arricchisce, forse per la prima volta, di un arcoscenico⁷³. I prologhi delle nostre commedie alludono dunque a scenografie lignee dipinte, dominate di solito da qualche edificio "ufficiale" e affollate di edi-fici minori in parte praticabili: il prologo dei *Prigioni* chiede semplicemente agli spettatori di immaginare che quella raffigurata in scena sia la loro città di Siena e indica con precisione la casa di Alessandro; nella Modena degli *Ingan-nati* dovevano essere riconoscibili Palazzo Rangoni, il Duomo, il canale, le osterie dello "Spec-chio" e del "Matto" e le varie case dei personaggi; l'apparato dell'*Aurelia* allude al palazzo degli Spannocchi, ora sede di don Lope de Soria (che dunque domina anche fisicamente l'intera vicenda); della Pisa dell'*Amor costante* si è detto; alle tre case (di Anselmo, Nastagio e Virginia) intorno a cui si struttura il triplice intreccio parla il prologo dell'*Ortensio*; due ritornano negli *Scambi* del Bulgarini e altre tre nella *Fortuna*, mentre il Fortini si limita a sottintendere una prospettiva di due strade e nella solita *Floria* siamo addirittura trasferiti dal Domenichi in via dei Servi a Firenze, con lo sfondo della chiesa dell'Annunziata e del mercato.

Come è lecito far parlare italiano un turco per renderlo comprensibile⁷⁴ agli spettatori, contravvenendo a un'interpretazione troppo letterale del principio del verosimile, così la recitazione naturale e icastica degli istrioni può supplire in mol-

72. Pinelli, *La bellezza impura*, cit., p. 114. Si veda anche M. Maccherini, *Domenico Beccafumi e l'Amor costante* di Alessandro Piccolomini, in "Prospettiva", n. 65, gennaio 1992, pp. 63-65.

73. Su questo storico apparato cfr. E. Garbero Zorzi, R. Zangheri (a cura di), *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, vol. I, *Siena e provincia*, Multigrafica, Roma 1990, pp. 67-90: «l'incisione [dovuta a Girolamo Balsi e risalente presumibilmente al 1589] rappresenta l'arcoscenico sormontato dallo stemma mediceo e decorato con il simbolo dell'Accademia degli Intro-nati, la zucca. Ai due lati vi sono le statue della Poesia e della Commedia in alto e di Augusto e Scipio-ne in basso. È raffigurata la via del Capitano in prospettiva verso piazza del Duomo (sulla destra è visibile la cattedrale); in basso vi sono due scalette» (p. 81).

74. Cfr. l'analisi di Seragnoli al prologo dell'*Ortensio* che discute queste questioni, in *Il teatro a Siena nel Cinquecento*, cit., p. 143.

ti casi all'eventuale inadeguatezza dell'apparato. Gli spostamenti, gli arrivi dall'esterno, gli incontri casuali lungo la via sono sempre da supporre avvenire in uno spazio ristretto e teatrale con la collaborazione del pubblico e non manca quasi mai una scena, o un gruppo di scene dove qualcuno risponde dal di dentro a un altro che sta fuori, affacciandosi magari all'uscio o alla finestra con tutte le possibilità performative del caso. È la perfezione dell'invenzione dell'intreccio, unita al decoro nella coerente costruzione del personaggio e al verosimile della recitazione, che assicura il piacere della fruizione e la perfetta riuscita della mimesi, grazie a una ragionevole collaborazione degli astanti:

primamente io suppongo che gli spettatori [...] abbian notizia e conoscenza che le cose che si fanno o si dicono nelle scene non accaschin quivi allora come vere e senza finzione alcuna, ma che siano imitazioni delle già accadute, o che accascar potessero; altrimenti, se gli spettatori le stimassero non come imitazioni ma come vere quivi avvenute, come avverrebbe se a sorte tra gli istrioni o ver recitatori occorresse qualche vera altercazione o briga o quistione per la quale eglino, lasciato l'imitare, cominciassero veramente villaneggiarsi o a darsi; certamente gli spettatori, subito che stimassero o se accorgessero non essere imitazioni le cose che essi udissero o vedessero, resterebber privi di quel diletto che l'imitazione apporta quando è conosciuta per imitazione⁷⁵.

Gli accademici senesi sembrano ben consapevoli che tutto il bello dello spettacolo e tutto il piacere di assistervi stanno in quel margine ambiguo e dissimulato di possibile confusione fra realtà e finzione, e si regolano di conseguenza. Dopo aver mescolato a man bassa i due piani del comico e del patetico nei primi liberi anni in cui fanno un teatro per sé e per i loro concittadini, cambieranno progressivamente registro, attenuando fortemente i toni, espungendo i dettagli, sterilizzando e parlando sulle generali via via che le cose di Siena si complicano tragicamente.

Così, rispetto al manipolo delle tre commedie fondatrici degli anni Trenta, in quelle successive si verifica una progressiva "sterilizzazione" letteraria, si attenuano i riferimenti sessuali e anticlericali e spariscono le polemiche politiche troppo scoperte; i dettagli icastici sulla vita quotidiana di Siena diventano di maniera, il catalogo dei personaggi si schematizza, i prologhi, da complici e provocatori nei confronti del pubblico, si fanno appunto "teatrali", ufficiali, depositari di messaggi ansiosi e impegnativi, che talvolta travalicano di gran lunga l'orizzonte festivo. È significativo, per fare soltanto una piccola esemplificazione, il progressivo trascolorare dell'eroina virile di partenza – già ribelle e spregiudicata – in amorosa casta e passiva, custode di segreti onerosi, ai quali si lega l'obbligata simulazione di identità diverse (presto non più maschili): la Gostanza dei *Prigioni* – portata in scena in catene e fatta oggetto di una conturbante trattativa fra i vari aspiranti al suo possesso – è scappata di casa disubbidendo al padre e fronteggia con audacia

75. A. Piccolomini, *Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotele*, presso Giovanni Guarisco e Compagni, Vinegia 1575, p. 23.

e passione una serie di azioni sceniche che la vedono protagonista attiva; l'ardente Lelia degl'*Ingannati*, stuprata dagli spagnoli durante il sacco, è veramente artefice del proprio destino; così come, in tono minore, la Virginia/Aurelia dell'*Aurelia*, passata per altrettante traversie e fermamente decisa ad avere il suo Silvio. Ma della Lucrezia dell'*Amor costante*, segretamente sposata a un innamorato perduto, si specifica con molta precisione che si è mantenuta vergine pur attraverso tante traversie, chiudendosi in una sorta di autoreclusione; quanto alla Celia/Ortensio dell'*Ortensio* è stata costretta ad assumere un'identità maschile da una madre vedova per non perdere l'eredità del marito; per non parlare della Drusilla della *Pellegrina*, già fanciulla devota e ubbidiente, trasformata dalle pene amorose in un'improbabile penitente che gira il mondo accompagnata da ben due tutori della sua virtù (il fedele Ricciardo e Madonna Tommasella) a scampo di ogni possibile sospetto, e degli *Scambi* del Bulgarini, dove le fanciulle oggetto del desiderio ormai compaiono soltanto brevemente da una finestra e si biasima con esplicito sdegno ogni tentativo di seduzione e di inganno.

A Siena, nel frattempo, il teatro vissuto e condiviso dai cittadini subisce i contraccolpi e le censure del tracollo politico della Repubblica: dopo la conquista medicea implode e si miniaturizza nelle veglie (eroicamente condivise anche nei giorni tragici dell'assedio, secondo il racconto di Scipione Bargagli), si fa memoria galante e civilissima di una società perduta e rimpianta, mentre i suoi magnifici fossili raggiungono i quattro angoli d'Europa – attraverso una fitta serie di stampe, traduzioni di testi, e migrazioni di persone fisiche – e finiscono nei canovacci di Flaminio Scala (dove 18 su 50 si rifanno agl'*Ingannati*), nei generici di tanti amorosi dell'Arte, nella commedia aurea spagnola ed elisabettiana, negli intricati libretti del melodramma e nelle veglie musicali di Orazio Vecchi per il re di Danimarca.