

saggi

Siena e il DNA della commedia rinascimentale

Marzia Pieri

La nascita del teatro italiano rinascimentale trova nel genere della commedia e nella scena prospettica serliana la sua prima espressione colta, teoricamente attestata su basi classicistiche e fortemente modellizzata dopo alcuni decenni iniziali di sperimentazioni diverse. A partire più o meno dalla metà del secolo, il contenitore della cosiddetta commedia erudita in cinque atti, fondata sulle unità aristoteliche, quasi sempre in prosa, verosimile e di ambientazione urbana e borghese, trova anche una formalizzazione editoriale abbastanza stabile e comunicativa nelle tipografie veneziane, producendo una copiosa messe di testi nelle più varie parti della penisola e altrettante imitazioni presso le principali culture d'oltralpe, che dalla commedia italiana ricaveranno in vario modo le proprie. Ma di lì a poco, anzi quasi contestualmente, il modello scritto si dissolve nella performatività degli attori di mestiere, che proprio alla competenza comica affidano la propria identità professionale (pur essendo altrettanto esperti di musica, canto e recitazione tragica e patetica), mentre la forma tradizionale del testo scritto si divarica fra il vero e proprio intreccio (il nudo canovaccio suddiviso in atti e scene sulla base delle entrate e uscite dei personaggi) e la materia verbale e gestuale delle singole parti, contenuta nei “generici”.

All'interno di tale ben nota vicenda, la città di Siena offre un osservatorio privilegiato per cogliere alcuni snodi decisivi della parabola di questo genere drammaturgico, grazie a un irripetibile *habitat* culturale e antropologico che la rende da questo punto di vista molto remunerativa per lo studioso: un *habitat* che, come le Galápagos di Darwin, si è mantenuto relativamente separato e dunque in grado di riprodurre in miniatura e completezza un patrimonio di esperienze stratificate e molteplici altrove disperse e trasformate. Nella storia e geografia dello spettacolo cinquecentesco Siena è dunque una capitale “minore”, ma irrinunciabile: la sua è una civiltà teatrale di straordinaria ricchezza e varietà, capillarmente diffusa e consumata all'interno di quasi tutti i gruppi sociali, portatrice di un alto

saggi

9

valore simbolico e identitario che contribuisce a creare il mito – a tutt’oggi verdisimo – di una città in scena, che continuamente si autorappresenta per via ludica e cerimoniale, orgogliosamente chiusa e autoreferenziale, e nondimeno di grande fascino per chi la guardi dall’esterno. Questo mito, che resiste tenacissimo e vitale – e che neppure il business turistico del *Chiantishire* riesce in fondo a corrompere – ha radici lontane¹.

Nei limiti di questa occasione vorrei provare a ricostruirne un pezzettino, allineando e “rimontando” alcuni dati relativi appunto alla commedia, o meglio allo spettacolo comico in senso lato, mentre rimando ad un più ampio lavoro che ho in corso tutta una serie di approfondimenti. Nel 1611, quando la città è ormai rassegnata provincia medicea, un tipografo straniero da poco approdatovi in cerca di fortuna, Matteo Florimi, stampa due eleganti volumetti di *Commedie degl’Accademici Intronati*, offerte alla lettura secondo gli originali, tranne che per alcune espunzioni moralistiche «intorno a certa qualità di costumi, che pur senza scandolo, portava con seco quel secolo trapassato, quando vennero composte, troppo libero, per avventura, e licentioso nell’usar parole e maniere in conversando»². La precisazione, come vedremo, è importante. Questi testi si raccomandano per la loro impeccabile qualità linguistica e per la loro sperimentata fortuna scenica (un binomio piuttosto raro nella storia appena trascorsa):

10

Non istarò qui altrimenti a dirvi, o rammentarvi, che le Commedie di sì fatti dignissimi accademici le prime fossero, o tra le prime, che della dritta, pura e pregiata forma comica si lasciassero vedere, e udire con indicibil diletto e degnissimo compiacimento altrui, ne’ teatri del comune pregiatissimo linguaggio toscano³.

La silloge contiene: *Gl’ingannati* e *L’Alessandro* di autorialità collettiva; *L’amor costante* e *L’Ortensio* di Alessandro Piccolomini; *Gli scambi* di Belisario Bulgarini, la celeberrima *Pellegrina* di Girolamo Bargagli, consacrata nelle feste mediche del 1589, oltre ad alcuni scritti sulla recente riapertura accademica e a qualche inserto teorico di poetica aristotelica (*Breve descrizione del nuovo risorgimento dell’Accademia degl’Intronati* di Scipione Bargagli). L’operazione aveva un illustre precedente nella raccolta veneziana del 1554 di Girolamo Ruscelli (del resto qui ricordato), che aveva precocemente definito un canone di *Commedie elette*, assegnando ai senesi un primato indiscutibile con ben tre *nominations* (*Gl’ingannati*, *L’amor costante* e *L’Alessandro*) accanto alle irrinunciabili *Calandria* e *Mandragola*. È superfluo notare che l’esangue Ariosto, scelto da Ingegneri come eccellente autor comico nel suo bilancio teatrale del 1598⁴, non regge il confronto con i toscani.

1. Nella foltissima bibliografia di riferimento, ricordiamo soltanto il volume miscelaneo *Siena tra storia e mito nella cultura anglosassone*, Betti, Siena 1996 e G. Brillì, *Viaggiatori stranieri in terra di Siena*, Leonardo Arte, Milano 1986.

2. *A’ benignissimi e discretissimi Lettori Lo Stampatore*, in *Delle/Commedie/degl’/Accademici/Intronati*, in Siena, ad istanza di Bartolomeo Franceschi, MDCXI, vol. I.

3. *Ibid.*

4. Nel suo trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*.

Il primato letterario della commedia senese si gioca dunque, a cose fatte, sul terreno della lingua, come testimonia soprattutto l'inclusione degli *Scambi* del modesto Belisario Bulgarini (che aveva però, appunto, grandi benemerienze filologiche)⁵, e della garantita praticabilità scenica sul piano dei contenuti (come testimonia, invece, l'esclusione di personaggi di qualità, ma troppo spregiudicati, quali Antonio Vignali)⁶, ma la vera storia di questi testi si era svolta un po' diversamente e si collega al cuore stesso di una civiltà urbana che sin da tempi remoti privilegia l'oralità e la colloquialità, e dove le contaminazioni fra livelli sociali ed espressivi molto diversi sono l'elemento più caratteristico. Al suo interno colpiscono certe costanti, che una serie di studi recenti hanno definito e sintetizzato a vari livelli. Partendo da una semplificata sociologia, si può dire che Siena viva una lunghissima crisi, iniziata a metà Trecento quando perde la battaglia economica legata al mercato laniero (per mancanza d'acqua), mentre la cattività avignonese ridimensiona i passaggi di uomini e merci lungo la via Francigena, suo fondamentale collegamento con l'esterno⁷. Una cronica instabilità politica e una gestione modestamente mercantile della cosa pubblica soffocano inoltre l'attuazione di progetti culturali di ampio respiro e persino la capacità di accogliere e riconoscere un umanesimo di avanguardia.

Di tale crisi la definitiva perdita dell'indipendenza politica a metà Cinquecento è solo l'inevitabile compimento, e intorno a questa decadenza si consuma buona parte della sua pur splendida storia culturale. Fin dal Quattrocento i suoi maggiori intellettuali – gentiluomini-funzionari e proprietari terrieri, o borghesi di varia caratura economica – sono così condannati a cercare altrove spazi di manovra, vivono conflitti, esili, ribellioni, inquietudini religiose, che nel XVI secolo diventeranno spesso drammatici, senza poter spendere in patria i propri talenti, ma senza neanche distaccarsene mai totalmente⁸. La storia del teatro senese vive così momenti di splendore e di irradiazione internazionale alternati a disastrose chiusure e implosioni, ma non cessa mai di essere (diversamente da quanto accade altrove) una storia reale di teatro vissuto e consumato collettivamente nella relazione fortissima con un pubblico coeso e solidale; un teatro solo in seconda battuta tradot-

Discorso di Angelo Ingegneri. Al Serenissimo Signore, il Signore Don Cesare D'Este Duca di Modena e di Reggio, in Ferrara, per Vittorio Baldini Stampatore Camerale, MDXCVIII.

5. Belisario Bulgarini (1539-1619) è un letterato aristocratico dal profilo abbastanza tradizionale attivamente inserito nel dibattito linguistico di fine secolo, corrispondente di Giovan Battista Guarini e autore di due commedie di destinazione universitaria: *Le trasformazioni* (perduta) e, appunto, *Gli scambi*, rappresentata dagli scolari senesi nel 1574.

6. Personaggio di straordinario spessore intellettuale, turbolento e spregiudicato, fu tra i fondatori degli Intronati, e uno dei più importanti irradiatori europei della cultura senese; cfr. L. Kosuta, *Notes et documents sur Antonio Vignali (1550-1559)*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", LXXXIX, 1983, pp. 119-54.

7. Un'ampia ricostruzione di questo contesto socioeconomico si ricava dal volume miscelaneo *Banchieri e mercanti di Siena*, prefazione di C. M. Cipolla, Monte dei Paschi 1987.

8. Su questa attitudine di lunga durata propria dei letterati senesi scrive delle pagine penetranti 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. 203-34.

to in forma scritta ed eventualmente (ma a Siena non è affatto obbligatorio) anche stampata⁹.

Di questa storia policentrica e pendolare (fra centrifuga e centripeta), che si sviluppa intorno a nuclei sociali e istituzionali diversi ma reciprocamente comunicanti, sono protagoniste tre o quattro generazioni di letterati molto legati gli uni agli altri sia quando vanno che quando restano, e che trovano nello Studio cittadino (da sempre aperto all'Europa e soprattutto al Nord luterano) e nelle diverse congreghe e accademie alcuni poli fissi di riferimento e i principali tramite organizzativi di una vita festiva e spettacolare molto intensa nel chiuso di salotti e saloni, cortili e giardini, o nelle consuete forme aperte dello spettacolo urbano (pugna, cacce, pali, cortei, allestimenti sacri ecc.). Questa storia, che proverò a sintetizzare per sommi capi, non somiglia per niente a quella delle altre capitali italiane dello spettacolo: non, ovviamente, alle diverse corti di Mantova, Ferrara, Firenze, Urbino o Roma, ma nemmeno alla veneziana socialità teatrale delle Compagnie della Calza e dei buffoni-drammaturghi, saldamente ancorata al centralismo governativo della Serenissima¹⁰.

Nella chiusa Siena il consumo di trattenimenti teatrali è diffuso a macchia presso la piccola e media borghesia cittadina e presso i circoli nobiliari (ad esse peraltro molto contigui), ed è "dal basso" che se ne approntano eventualmente delle trascrizioni pubbliche in alcune decisive occasioni politiche, in cui le autorità di governo si rivolgono agli specialisti presenti in città (finanziariamente, sembra, autosufficienti ma in tali occasioni supportati con fondi pubblici) per organizzare quanto è necessario (per esempio le accoglienze a Carlo V nel 1536, o a Cosimo I nel 1561)¹¹; ma la più parte delle sue manifestazioni è legata agli appuntamenti interni della vita sociale (carnevale, matrimoni, feste studentesche e simili) ed è lì – questo è quello che ci interessa – che si spendono le energie e le ambizioni dei protagonisti, sfidando spesso le repressioni suntuarie delle autorità¹². A Siena è sempre stato molto importante piacere prima di tutto ai senesi. Gli stampatori attivi in città lungo il secolo XVI, dal Landi al Bonetti al Florimi, fiutano l'affare e si specializzano in materia di libri teatrali, costruendo spesso fortune postume ed eclatanti di testi che sembrano nati da occasionalità molto più circoscritte, in concorrenza con le stamperie veneziane che fanno anch'esse la loro parte in questa storia.

Molti degli intellettuali più intraprendenti esportano queste esperienze, tecni-

9. Cfr. il volume di L. Riccò, *La "miniera" accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 2002.

10. Su cui si rimanda al volume di R. Guarino, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, il Mulino, Bologna 1995.

11. Questi fondamentali appuntamenti teatrali e politici sono stati studiati da 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.

12. Per un quadro d'insieme su questo contesto si rimanda al volume miscelaneo a cura di R. Ferri e G. Vannucchi, *Siena a teatro*, Comune di Siena, Siena 2002.

camente così sapienti, e costruiscono appunto (avventurosamente e misteriosamente tutto sommato) le fortune del teatro senese, e attraverso esso della città di Siena, così risarcita della propria marginalità politica. Lo spettacolo cittadino – che è specchio di autorappresentazione e veicolo di criptica espressione politica come sempre nel Cinquecento – vive in particolare due stagioni d'oro (solo artificialmente separate in una certa storia critica, ma in realtà correlate fra loro in modo molto stretto): la prima è quella dei drammaturghi-attori del primo trentennio del secolo, i cosiddetti pre-Rozzi¹³, che raccolgono a Roma e a Napoli fama ed onori, per il tramite di Agostino Chigi (un mecenate ricco e potente come un principe) e del duca di Calabria; essi recitano e scrivono testi fortemente “romanzi” intrisi di realismo, di polemiche politiche, di una comicità aspra e spregiudicata; insieme a Ruzzante e ad alcuni buffoni e poligrafi veneti, fissano una protodrammaturgia musicale e recitativa di grande fortuna scenica ed editoriale (tanto più significativa in questi primi decenni del secolo in cui si attestano le due grandi novità del volgare e della stampa), dove si ritrovano nuclei comici e pastorali destinati a molte riprese all'interno della successiva storia del teatro cinquecentesco; subito dopo, a partire dalla metà degli anni Venti, la loro eredità è raccolta dagli Intronati, un sodalizio accademico di gentiluomini, con a capo Alessandro Piccolomini¹⁴, che formalizza in età manieristica la drammaturgia della commedia letteraria in termini aristotelici ma soprattutto recitativi e la esporta all'interno dei circoli padovani e veneziani (e poi dell'egemone cultura fiorentina), partecipando autorevolmente al dibattito intorno alla *Poetica*, e offrendo infine alle accademie di fine Cinquecento (nuove impresarie di teatro al posto dei principi in declino), da una parte, e agli attori dell'Arte, dall'altra, un dispositivo ben collaudato e iterabile *ad libitum*, che continuerà ad essere utilizzato per almeno due secoli ancora.

Fra questi due poli si svolge la vicenda ricchissima, tutta interna alla città, del teatro comico rappresentato, caratterizzata da una festosa esuberanza, da mutui interscambi fra soggetti diversi (le varie accademie, dai Rozzi agli Insipidi, dagli Accesi ai Ferraioli; gli scolari dello Studio; i conventi) e da intense pratiche collettive di musica, conversazione e gioco, di cui si innerva la vera e propria produzione

13. Roberto Alonge è stato il primo studioso moderno a occuparsi a fondo di questa materia in una fondamentale monografia del 1967 (*Il teatro dei Rozzi di Siena*, Olschki, Firenze) aggiornata in molti punti all'interno del saggio *La riscoperta rinascimentale del teatro* [in R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, pp. 5-118, ma in particolare pp. 27-51]; la sua idea è che non ci sia una significativa discontinuità fra questo nucleo di drammaturghi di primo Cinquecento definiti impropriamente pre-Rozzi e i veri e propri Rozzi organizzati in Congrega a partire dal 1531 e attivi fino al secolo XVII; una tesi da cui mi sento di dissentire sulla base del lavoro in corso, riservandomi di fornire in altra sede argomentazioni più ampie. Su questi controversi pre-Rozzi (accomunati almeno dall'appartenenza a un *milieu* pre-bembiano, relativamente cosmopolita e socialmente più alto di quello rozzesco vero e proprio), rimando intanto al mio *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Liviana, Padova 1983, pp. 85-139 e al volume di C. Valenti, *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Panini, Ferrara 1992.

14. Su di lui si rimanda alla monografia di A. Baldi, *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2001.

drammaturgica, e che soltanto può spiegare la qualità e l'efficacia dei finali approdi libreschi; voglio dire che il *Vitio muliebre* di Mariano Maniscalco, il *Lamento dello Strascino* o gli *Ingannati* risultano così fortunati perché contengono un *imprinting* performativo di grande qualità, riutilizzabile (e riutilizzato) da parte di Flaminio Scala o di Battista Guarini, di Lope de Vega o di Shakespeare. Osserviamo, per inciso, che uno dei più interessanti e spregiudicati fra gli Intronati, Antonio Vignali, organizza le prime recite spagnole di commedie regolari alla corte di Filippo II, nel 1548, con una troupe di attori senesi. Se davvero il teatro si collega alla forma simbolica degli spazi in cui si produce, come ci ha insegnato Ludovico Zorzi¹⁵, la forma urbana di Siena, sviluppata a vortice intorno all'ombelico di piazza del Campo, corrisponde perfettamente alla sua drammaturgia polimorfa ad andamento affabulante, labirintico e romanzesco.

Una forma aperta che si collega alle prove della commedia umanistica prodotta e consumata dagli scolari dello Studio (per esempio al *Partenio* del Pollastra studiato da Louise Clubb)¹⁶, come anche al vasto bacino del folklore popolare e musicale di cui Ludovico Castelvetro rilevava ancora forti tracce nelle commedie degli Intronati: alto e basso, colto e popolare si intrecciano strettamente.

La caratteristica che accomuna tutti i senesi che si occupano di spettacolo fra gli inizi e la fine del Cinquecento è quella, ampiamente messa a fuoco dagli studi più recenti, di essere prima attori che scrittori, anzi, direi, di diventare drammaturghi in quanto dicitori e conversatori. La mole dei materiali inediti collegabili allo spettacolo (contrasti, veglie, rime per musica, orazioni, commedie vere e proprie e quant'altro) che giace negli archivi cittadini è davvero cospicua; gli autori emergono poco o affatto e le stampe, senesi e non (talvolta veramente numerosissime sia nel caso dei pre-Rozzi e dei Rozzi che degli Intronati), sembrano inseguirli e sopraffarli al di là delle loro intenzioni, ben oltre la consueta *noluntas auctoris* che caratterizza tanto la storia del teatro moderno¹⁷. Si sarebbe tentati di dire, con una voluta estremizzazione, che a Siena gli autori (soggetti importanti delle rinascite teatrali per esempio ferrarese e fiorentina) contano poco, che mancano i committenti suscitatori di occasioni spettacolari di grande impegno (dai principi di Padania all'Accademia Olimpica), che mancano elaborazioni significative e originali in materia di apparati ed edifici (di cui sono artefici gli architetti-scenografi fiorentini), ma c'è un protagonista assoluto, soggetto-produttore-destinatario in proprio di questo teatro, che è il pubblico.

Un pubblico che si caratterizza simbolicamente come femminile (nel laborato-

15. Nel fondamentale *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977, su cui si vedano le riflessioni di S. Mazzoni, *Ripensando Ludovico Zorzi* (del 23 giugno 2007), in www.drammaturgia.it

16. Cfr. L. G. Clubb, R. Black (eds.), *Romance and Aretine Humanism in Siennese Comedy: Pollastra's Parthenio at the Studio di Siena*, La Nuova Italia, Siena 1993 e L. G. Clubb, *Theatrical Examples for Aretino, "Da Siena studente in libris, venuto a Roma"*, in *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, t. II, Salerno, Roma 1995, pp. 981-1008.

17. Cfr. Riccò, *La "miniera" accademica*, cit.

rio intronatico), giovanile (nell'attività del Fortini e dell'Accademia degli Insipidi) e cittadino (nell'attività volutamente claustrofobica e antivillanesca dei Rozzi), cioè quanto di più lontano dalle platee cortigiane degli invitati del Principe. Questo pubblico ha una storia molto articolata alle sue spalle: dalle brigate trecentesche protagoniste e destinatarie della poesia di Cenne e Folgore, alle folle che assistono avidamente alle straordinarie prediche drammatizzate di san Bernardino, una delle quali, la quarta, è dedicata per l'appunto ai "doveri" dell'ascolto e della comprensione¹⁸. Quando diventerà cortigiano, o si atteggerà come tale, dopo la conquista medicea, l'avventura teatrale senese si potrà considerare conclusa, pronta per essere ridotta in formule e stereotipi drammaturgici e persino musicali, di cui offrono un significativo esempio le *Veglie di Siena*, offerte da Orazio Vecchi, nel 1604, al re di Danimarca Cristiano IV, che traducono in forma di commedia madrigalistica, come in un centone dell'Arte, i materiali drammaturgici divenuti celebri «come trovato di quella antichissima e virtuosissima città»¹⁹.

La qualità e duttilità della lingua parlata e la relativa subalterità della scrittura aiutano a spiegare in parte questo contesto: quasi tutti i componimenti senesi che possediamo (spesso straziati da rifacimenti infiniti a cominciare dalla celeberrima *Pellegrina*)²⁰ sono il frutto di una drammaturgia consuntiva in cui gli autori, come si è detto spesso assenti o collettivi, erano, lo sappiamo, i primi interpreti, anzi talvolta se li cucivano addosso sulla base di concrete occasioni spettacolari: dal mitico Strascino, che già assume il proprio nome d'arte dalla menomazione fisica che lo rendeva claudicante, a Bastiano di Francesco Linaiuolo, grande interprete *en travesti* nelle parti di vecchia, ad Alessandro Piccolomini, autore o corago di commedie dove il numero spropositato dei personaggi fa veramente pensare alla volontà di offrire una partecina a tutti i membri del sodalizio intronatico organizzatore della festa (come in una specie di recita scolastica), per non parlare dei molti e vivaci veglianti (narratori, musicisti, improvvisatori di poesia, trasformisti e mimi) che i due fratelli Bargagli e Pietro Fortini ci tramandano alla memoria con scrupolo documentario e vividezza icastica in una serie di testi contigui, composti tutti fra gli anni Cinquanta e Sessanta, che in modo diverso celebrano l'autentica anima culturale e antropologica della città di Siena e ne salvano la memoria dopo la sconfitta e la fine di quell'intero mondo: il *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* di Girolamo Bargagli²¹, *I trattenimenti* di Scipione²², *Le giornate delle novelle de' novizi* e *Le piacevoli e amoroze notti dei novizi* di Pietro Forti-

18. Cfr. Bernardino da Siena, *Prediche volgari sul Campo di Siena 1427*, 2 voll., a cura di C. Delcoro, Rusconi, Milano 1989.

19. Cfr. O. Vecchi, *Le Veglie di Siena. The Night Games of Siena*, edited with an Introduction by D. Beecher, The Institute of Mediaeval Music, Ottawa 2004.

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

21. G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi*, a cura di P. d'Incalci Ermini, introduzione di R. Brusciagli, Accademia Senese degli Intronati, Siena 1982.

22. S. Bargagli, *I trattenimenti*, a cura di L. Riccò, Salerno, Roma 1989.

ni²³, a cui si dovrà affiancare il centinaio di *Quistioni e chasi di più sorte* discussi fra gli anni Trenta e Quaranta all'interno delle riunioni dei Rozzi, trascritti dal vivo da uno «scrittore» espressamente previsto per quest'ufficio negli statuti della congrega²⁴.

La parentela di questi anomali trattati con il teatro non è generica – come sappiamo verificarsi sempre quando si parla di novelle e dialoghi – bensì molto specifica, confermata e *contrario* dai fittissimi rimandi delle commedie distese alle brigate che ne sono protagoniste. Al loro interno ci sono molte tracce e molti livelli intermedi di una protodrammaturgia dove continuamente si confondono i confini fra narrazione e drammatizzazione. Come accade a corte, quando lo spettacolo della commedia emerge e si separa in forma chiusa e autonoma all'interno della varia fenomenologia della festa, così dalle veglie e dai giochi senesi si enuclea continuamente il teatro: il monologo si fa dialogo e azione, e lo spazio degli ascoltatori si separa da quello degli attori.

La conversazione vegliatica comprende infatti travestimenti veri e propri, prodezze poliglote, inserti dialettali, performance mimiche e, in parallelo, i testi delle commedie (dove i prologhi fanno sempre la parte del leone) sono gremiti di interruzioni metateatrali di vario genere, di allocuzioni dirette agli spettatori; vi predominano i monologhi e vi si allude continuamente alla vita quotidiana e politica della città circostante. In certi casi, ma il fenomeno si può qui soltanto accennare, lo spettacolo teatrale ammicca anche molto esplicitamente a fatti e personaggi noti agli spettatori, amplifica e trasfigura qualche evento recente che si pretende accaduto in città (o che è davvero avvenuto?), così come certe novelle dell'epoca che si dichiarano ricavate da una memoria cronistica (per esempio da parte di Bandello): è il caso, segnatamente, dell'*Aurelia*, gremita di minuziosi riferimenti a luoghi e personaggi circostanti e molto simile, da questo punto di vista, alla misteriosa *Veniexiana*²⁵.

Anche in quest'ottica i meccanismi della fruizione giocano un ruolo decisivo: la trasfigurazione cortigiana della città ideale, specchio del Principe, si ridimensiona qui ad autorispecchiamento, collettivamente terapeutico, della comunità spettatrice. E ci sono addirittura dei casi in cui la performance recitativa cura ferite ancora aperte, come quando, nei *Trattenimenti*, riemerge, in veste di mendicante cieco (uno dei tanti ciechi amorosi dello spettacolo egloghistico per esempio dell'Epicuro), il ricordo, vivissimo per tutti, di «un poveraccio cieco norcino, salvatosi in quel tempo [...] dalla furia e miseria che sostenuta avevano i meschinacci suoi pari, col-

23. P. Fortini, *Le giornate delle novelle de' novizi*, 2 voll., a cura di A. Mauriello, Salerno, Roma 1988 e *Le piacevoli e amorse notti dei novizi*, 2 voll., a cura di A. Mauriello, Salerno, Roma 1995.

24. *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 1532 al 1549; è un documento prezioso (e finora non studiato) di cui ho ultimato la trascrizione.

25. *Aurelia (Comédie anonyme du XVI^e siècle)*, édition critique, introduction et notes par M. Celse-Blanc, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1981.

l'altre persone chiamate bocche disutili, in quello assedio, nell'essere senza riguardo, o misericordia veruna state scacciate fuor delle porte di Siena»²⁶. Il caratteristico assemblaggio di numeri recitativi, che fa lievitare gli intrecci e tipizza fortemente il catalogo dei personaggi, produrrà quel celebre e mitizzato centone del Piccolomini (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 accopiando e moltiplicando le già dette persone insieme», cioè una serie aperta di possibili trame da articolare e ricomporre secondo una variantistica combinatoria potenzialmente molto ampia²⁷. Molti giochi di veglia sono ugualmente intrecci teatrali *in nuce*, per non parlare della materia delle novelle, o delle novelle stesse che alcuni personaggi di commedia si soffermano a raccontare a un certo punto dell'azione²⁸. La questione del retroterra genetico della commedia che il Piccolomini ha così chiara in mente – ben nota e studiata dagli storici del teatro – interessa allo stesso modo il lavoro degli attori professionisti, di cui troviamo a Siena tracce precoci, basti ricordare quella «Lucrezia senese», prima attrice italiana attestata in un contratto di compagnia, approdata al mestiere a Roma forse memore del vivaio di gentildonne recitanti e poetesse presente nella sua città²⁹.

Se la fenomenologia della conversazione di Girolamo si rifà addirittura all'archetipo del *Fedone*, vagheggiando la lieta libertà e spontaneità dei ritrovi ateniesi di Diotima e di Socrate, in questi consessi festivi vige la democrazia delle pari opportunità umane e sociali (gli importuni, i prolissi, gli sciocchi sono respinti e dileggiati) e si trapassa continuamente dal racconto alla recita. I veglianti più bravi, con i loro travestimenti di fortuna e i loro virtuosi mimetismi linguistici (che utiliz-

26. Bargagli, *I trattenimenti*, cit., p. 442.

27. Cfr. Seragnoli, *Il teatro a Siena nel Cinquecento*, cit., p. 101.

28. Si veda L. Riccò, *Gioco e teatro nelle veglie di Siena*, Bulzoni, Roma 1993.

29. Il contratto che la riguarda è rogato a Roma il 10 ottobre 1564 da un gruppo «ut vulgo dicitur commedianti» che stringono fra loro società «super faciendis commediis» (cfr. F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La casa Usher, Firenze 1982, p. 183); questa non meglio identificata Lucrezia è l'unica ad essere nominata all'interno del documento con il solo nome di battesimo e con la connotazione d'origine mentre gli altri sei membri, uomini, della compagnia sono provvisti di nome e cognome, il che la potrebbe far identificare come una delle famose «meretrici oneste» connesse forse in origine con il mestiere del recitare (cfr. ivi, p. 335). Si tratta, beninteso di una traccia minima e sfuggente, e del resto in quello stesso anno è presente a Roma un altro attore suo concittadino, tal Scevola Senese, coinvolto in un processo criminale (cfr. ivi, p. 183); e ricordiamo che le celebri sfide mantovane fra Flaminia romana e Vincenza Armani veronese (le prime *vedettes* dell'Arte, ancora nuove di zecca e circondate da molta fama), di cui ci parlano svariati testimoni, sono del 1567, appena tre anni dopo. Il problema della recitazione femminile resta comunque storicamente aperto, e forse da connettere con il dilettantismo recitativo delle donne all'interno delle accademie più vivaci. Sull'attiva partecipazione delle donne alla vita poetica e letteraria (e forse anche recitativa) a Siena si rimanda ai saggi di K. Eisenbichler, *Laudomia Forteguerri loves Margaret of Austria*, in F. Canadé Sautman, P. Sheingorn (eds.), *Same Sex Love and Desire among Women in the Middle Ages*, Palgrave, New York 2001, pp. 277-304 e *Poetesse senesi a metà Cinquecento: tra politica e passione*, in "Studi rinascimentali", I, 2003, pp. 97-104.

zano volentieri il dialetto) sono istrioni dimidiati, snobisticamente casalinghi, che coltivano un'antropologia comica e conversevole tipicamente toscana. Il buon conversatore ha caratteristiche tecnicamente molto simili a quelle dell'attore: deve essere naturale (impallidire, arrossire, piangere, creare *suspence*), disinvolto, in grado di fronteggiare gli imprevisti, capace di rompere il ghiaccio e di entrare in sintonia con l'uditorio, di ricorrere addirittura al suggeritore, se necessario³⁰, e di improvvisare con una sprezzatura che più che a Castiglione fa pensare al concertato delle compagnie professionali. La commedia degli *Ingannati* e le sue consorelle successive sembrano a tutti gli effetti stesure in bella di questi *sketches* da sciarade sulla scorta di un aristotelismo ancora molto flessibile; nelle veglie senesi si riproduce, ma in piccolo e a distanza ravvicinatissima, quel processo di articolazione distesa della drammaturgia che accompagna nelle corti la pretesa nascita della cosiddetta commedia erudita e marca la discontinuità per esempio fra il *Timone* o il *Formicone* e la *Cassaria*.

La storia ufficiale dell'attività teatrale intronatica comincia del resto, nel 1531, per la festa della Befana (un appuntamento intriso di un forte simbolismo carnevalesco) da un rudimentale *pageant* in cui gli accademici celebrano il rito misoginico del *Sacrificio*³¹ recitando una monotona serie di poesie accompagnate dal gesto di gettare nel fuoco un pegno d'amore, a cui fa seguito qualche giorno dopo, a mo' di riparazione, l'allestimento degli *Ingannati*, la madre di tutte le commedie di là da venire. La stesura collettiva del testo ne spiega il carattere accumulatorio simile a quello, per esempio, della prima *Cortegiana* (ricordiamo che l'Aretino risiede a lungo a Siena e che molti senesi si radicano a Roma), più che al rigoroso congegno della *Mandragola* o della *Calandria*.

Dopo la tragedia dell'assedio, i fratelli Bargagli identificano nella veglia (assunta a istituzione culturale di prestigio) la memoria della vita accademica e della perdita libertà e costruiscono, fra ricordi decameroniani e castiglioneschi, un modello di civile conversazione "alla maniera senese" di possibile esportazione cortigiana³², dove il teatro implode in forma di soggetto tematico nell'elenco esaustivo dei giochi che tanto spesso ricalcano l'antica tradizione romanza di contrasti, farse e mascherate, e di esso sopravvive soltanto il gusto per lo scambio sapido e garbato del contraddittorio mondano; ma una sorta di mansionario interno che distingue gli uditori/spettatori, dagli attori/protagonisti, con persino un suggeritore designato a portare soccorso in situazioni di difficoltà, segnala la persistenza di una teatralità implicita molto forte all'interno dell'agone conversativo. Del resto, negli anni Sessanta a cui risalgono questi trattati, il teatro senese vero e proprio, nato e consumato entro un contesto così peculiare, non aveva alcuna *chance* per mettersi in concorrenza con Firenze: non mancano episodi in cui l'allestimento progettato

30. Cfr. Bargagli, *Dialogo de' giuochi*, cit., p. 92.

31. Accademici Intronati di Siena, *Gli ingannati con Il Sacrificio e la Canzone in morte d'una civetta*, prefazione di N. Newbiggin, Arnaldo Forni, Bologna 1984.

32. Cfr. Riccò, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit. e R. Brusagli, *Nel salotto degli Intronati*, in Bargagli, *Dialogo de' giuochi*, cit., pp. 9-39.

di una commedia venga rimandato all'ultimo momento per la distrazione o la fretta dell'ospite di riguardo che ne doveva essere il destinatario (così nel 1529 e nel 1536, ma la storia cinquecentesca è piena di teatro mancato e di manoscritti perduti) e ricordiamo che la *Pellegrina* che Girolamo Bargagli (inventore della *fabula*, ma in team con Fausto Sozzini che la scrive e con Alessandro Piccolomini che ne progetta la regia) scrive nel 1564 per l'allora cardinale Ferdinando de' Medici, o il *Fortunio*, che Pietro Fortini aveva dedicato a Cosimo de' Medici nel 1547, restano del tutto ignorati³³.

Nessuna preoccupazione di adeguamento aristocratico turba al contrario il borghese Pietro Fortini (pentitissimo poi dell'offerta al Granduca, come spiega nel *Rivercio dell'opera intitolata Fortunio*), che si rivolge in privato ad una comunità tutta interna a Siena di ricchi «novizi», ed esibisce distesamente, all'interno della cornice delle *Notti*, una drammaturgia comica che costituisce una specie di anello di congiunzione socio-letterario fra le commedie dei Rozzi e quelle degli Intronati: le quattro commedie e i due atti unici a cui i novellatori assistono dopo aver banchettato, conversato e fatto musica in saloni e giardini sontuosi sono fedeli traduzioni sceniche di alcune delle novelle narrate, con una letterale e sconcertante esibizione di stupri, voyeurismi, promiscuità molto lontani dal composto realismo raccomandato sulle scene signorili di metà secolo. Il loro inserimento nella cornice, che sovverte del tutto le regole del genere novellistico, avviene senza alcuna particolare mediazione formale: il testo della commedia si riduce alle nude battute dialogiche dei personaggi, senza didascalie, né scansioni in scene (ma solo in atti), né liste di interlocutori; soltanto i prologhi marciano la discontinuità prodotta dallo spettacolo, che i novizi veglianti alla fine commentano a caldo fra di loro.

Le sei *pièces* recitate nelle *Notti* sono tutte di ambientazione cittadina (dove una riconoscibilissima Siena, con la sua periferia campagnola, si trasferisce talvolta a Roma, Perugia o Fiesole) e si ispirano a una mimesi idealizzatrice poco impegnativa: l'intreccio di beffa erotica è spesso duplicato o triplicato, l'unità d'azione è vincolata a un personaggio protagonista che magari dà il titolo al componimento, l'unità di tempo è generica e quella di luogo manca del tutto. Per quanto gli apparati descritti alludano a vedute urbane prospettiche tradizionali, lo spazio scenico conserva forti tracce della paratassi quattrocentesca a luoghi deputati, anzi fa pensare al celebre schizzo di cassette allineate che accompagna il manoscritto marcia-no della *Betia*. I personaggi si avvicendano in scena in simultanea e sono i dialoghi a segnalare quello che sta materialmente accadendo in luoghi diversi; spesso c'è un dentro e un fuori, con porte e finestre praticabili che marciano e separano gli interlocutori. Il *decorum* terenziano (tanto caro ai futuri teorici della commedia letteraria) è totalmente ignorato: le fanciulle interloquiscono liberamente alla ribalta, e di conseguenza vengono sedotte, ingannate e persino stuprate, i personaggi subalterni (servi e villani) si inseriscono *ex abrupto* nell'azione in monologhi comici spesso

33. P. Fortini, *Fortunio*, introduction et notes de F. Glénisson-Delannée, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1994.

avulsi dal contesto e semplicemente accostati alla vicenda principale; le nozze conclusive non costituiscono un ritorno all'ordine, ma semmai la sanzione amara del disordine e dell'inganno; le gerarchie fra beffati e beffatori non presuppongono alcun trionfo dell'intelligenza o di una condivisibile scala di valori morali e sociali. Siamo all'interno, per così dire, di moralità rovesciate nere e scanzonate, vicine a una linea teatrale (per esempio del Belo, del Lasca o del Grotto) che resta assolutamente minoritaria all'interno della storia del teatro italiano cinquecentesco.

Il modello vincente sarà invece quello intronatico per la qualità della lingua e della struttura, ma opportunamente sterilizzato, come si è visto, della sua carica realistica. *Gl'ingannati*, e poi *L'Ortensio*, *L'Alessandro*, *L'amor costante*, il *Fortunio*, *l'Aurelia* o la *Pellegrina* (totalmente rifatta a colpi di forbici per la tarda messinscena del 1589) si fondano su intrecci impeccabili ma spesso altrettanto pessimisti in origine, dove questa esuberanza tematica è saldamente incardinata entro spazi e tempi unitari e rigorosi. I personaggi sono tipizzati con uno schematismo socio-geografico che ricorda veramente il teatro professionistico prossimo venturo (padri e figli, servi e fantesche, pedanti, parassiti, spagnoli, napoletani, tedeschi e dottori, più molti frati, finché è possibile prenderli di mira), e in parallelo il linguaggio si formalizza in una galassia plurilinguistica di gerghi e dialetti perfettamente dominati (con massicce dosi di lingua spagnola, forse in omaggio ai molti spagnoli presenti all'interno del pubblico senese); il comico e il patetico trascolorano l'uno nell'altro con sapienza tragicomica di effetto sicuro e sono frequenti i chiari-oscurosceni di grande comicità.

Bisogna ribadire che tanto tecnicismo non appannava inizialmente la forza realistica di questi testi, successivamente espunti e moralizzati a man bassa da una ricezione estranea al loro contesto d'origine: ricordiamo ad esempio che Lelia, la protagonista degli *Ingannati* capostipite di tante eroine travestite da uomo e modello sicuro della Viola della *Dodicesima notte*, è sfuggita al sacco di Roma con qualche danno, come anche l'Aurelia dell'omonima commedia, mentre la Drusilla della *Pellegrina* tornerà ad essere vergine e viaggerà per il mondo ma sotto stretta tutela di istitutrici e servitori. Censure e annacquature correggono in chiave edificante l'impianto di queste commedie in corrispondenza al venir meno del loro radicamento ambientale, e della loro vitalità linguistica, destinata a trasformarsi in falso teatrale più o meno cruschevole o in gergo attoriale, interscambiabile per qualsiasi pubblico, italiano e anche non.

Le riprese delle commedie senesi da parte dei drammaturghi accademici di fine secolo, orfani di spettatori di riferimento (o meglio in cerca di costruirseli *ex novo*), come il Guarini dell'*Idropica*, lo Sforza Oddi dell'*Erofilomachia* o lo pseudo-Tasso degli *Intrichi d'amore*, non marcano ormai differenze estrinseche di impianto con gli scenari di Flaminio Scala, ma a quel punto i nostri Intronati avranno abbandonato la loro militanza teatrale e Siena si sarà richiusa nella sua sconfitta.