

BIBLIOTECA DI CULTURA

— 628 —

LAURA RICCÒ

LA «MINIERA» ACCADEMICA

Pedagogia, editoria, palcoscenico  
nella Siena del Cinquecento

BULZONI EDITORE

*Volume pubblicato con un contributo del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli studi di Firenze (Fondi MURST ex 60%) e con un cofinanziamento dei Fondi MURST ex 40% nell'ambito della ricerca nazionale Teatro, città e territori.*

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 88-8319-661-9

© 2002 by Bulzoni Editore  
00185 Roma, via dei Liburni, 14  
<http://www.bulzoni.it>  
e-mail: [bulzoni@bulzoni.it](mailto:bulzoni@bulzoni.it)

## INDICE

|   |    |     |
|---|----|-----|
| Premessa.....   | p. | 9   |
| Il problema della continuità culturale.....   | »  | 11  |
| 1. <i>Il vecchio e gli orfani</i> .....   | »  | 13  |
| 2. <i>L'ombra del padre</i> .....   | »  | 34  |
| Dietro i frontespizi: firma collettiva, anonimato,<br>nome accademico, pseudonimo, assunzione di autorialità..... | »  | 49  |
| 1. « <i>Opere nuove</i> » e « <i>che quasi senza padrone<br/>sieno havute per derelitte</i> » .....               | »  | 51  |
| 2. <i>La «miniera»: sonni e risvegli</i> .....  | »  | 71  |
| 3. <i>L'«Ortensio» e «l'intentione de gli autori»</i> .....   | »  | 91  |
| I «comici de' nostri tempi», gli «Zani», le «Dive celesti».....   | »  | 117 |
| 1. <i>La macchina delle commedie</i> .....  | »  | 119 |
| 2. « <i>In lode della Signora Vincenza Comica</i> » .....   | »  | 142 |
| Appendice.....  | »  | 165 |
| Nota ai testi.....  | »  | 167 |
| Prologhi per l' <i>Ortensio</i> :   |    |     |
| <i>La Commedia</i> .....  | »  | 169 |
| <i>L'allegrezza</i> .....   | »  | 170 |
| [Prologo della <i>Fortunata</i> ].....  | »  | 171 |
| Prologo dell' <i>Ortensio</i> .....   | »  | 177 |

Indice

|   |        |
|---|--------|
| Sonetti per Vincenza Armani:                      |        |
| <i>Costei, che Citherea somiglia tanto</i> .....  | p. 186 |
| <i>Dolce angelico riso, onde costei</i> .....     | » 187  |
| <i>Costei, che Citerea simiglia tanto</i> .....   | » 188  |
| <i>Prologo per la Signora Vincentia Comica</i>    |        |
| <i>recitato da lei in habito di maschio</i> ..... | » 189  |
| <i>Prologo della Bugia</i> .....                  | » 191  |
| Lettera di dedica della Veglia dei Cortigiani     |        |
| Ferraiuoli.....                                   | » 196  |
| Indice dei nomi.....                              | » 199  |

## Premessa

Il presente lavoro costituisce per me un ritorno a Siena dopo il libro del 1993 (*Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*), coronamento di una stagione di studi sviluppatasi intorno all'edizione dei *Trattenimenti* di Scipione Bargagli (1989), e accompagnato e seguito da vari interventi di più sintetica impostazione. Si vuole riflettere qui su alcuni dei nodi della cultura accademica locale da sempre all'attenzione degli studiosi, ripensando il gioco da veglia in una particolare accezione pedagogica legata al traumatico passaggio dello stato da repubblica a porzione dei domini medicei, facendo il punto sulla questione della 'firma collettiva' con specifico riferimento alla commedia dell'*Ortensio*, e traguardando il palcoscenico intronatico dalla prospettiva della nascente coabitazione con lo spettacolo professionistico. Il tutto immerso in quel clima di autorialità 'diffusa' e 'transitiva' che qualifica nel Cinquecento l'universo accademico e che s'impone a Siena con particolare coerenza dando vita ad una vera e propria fabbrica del testo.

Per altro deve essere chiaro che l'interesse di un'ennesima ricognizione all'interno della Zucca intronatica, la «miniera» del sale letterario, sta nel problema di metodo che si pone e non nell'accertamento delle responsabilità dirette dei singoli accademici nei vari settori presi in esame, come invece da più parti è stato fatto. In questa sede importa 'ripulire' la storia dalle incrostazioni aprioristiche, e riflettere sui modi e le forme utilizzate dalle accademie senesi per perpetuare, ostendere e mettere in discussione se stesse nel confronto con la 'concorrenza', fosse essa politica, letteraria o attoriale. Addentrandosi in un mondo in cui le ragioni della sodalità culturale prevalgono su qualsiasi istinto individualistico, appurare la 'paternità certa' di un'opera, attribuendola o sot-

Laura Riccò

traendola a personalità di spicco (anche ad un Alessandro Piccolomini), può talvolta essere meno importante del tragitto che i dubbi ci costringono a compiere: soprattutto è fondamentale (e purtroppo per niente scontato) basare le proprie affermazioni su dati certi e, là dove si formulano ipotesi, avere l'umiltà di considerarle semplicemente tali.

Il mio consueto grazie agli amici consueti.

## IL PROBLEMA DELLA CONTINUITÀ CULTURALE





### 1. *Il vecchio e gli orfani*

La storia, nella sua scansione esterna, è nota: nel 1603 le accademie e congreghe senesi, chiuse fin dal 1568 per decreto mediceo, ispirato probabilmente da cautele antiereticali e da timori politici, riaprirono i battenti per concessione granducale e in questa occasione Scipione Bargagli pronunciò quell'*Oratione in lode dell'Accademia degli 'ntronati* che rappresenta, da un lato, la *summa* delle sue quarantennali riflessioni sulle istituzioni accademiche, e, dall'altro, una sorta di stilizzazione agiografia dell'esperienza culturale degli Intronati stessi.<sup>1</sup> Si trattava quella volta del «terzo risorgimento» del glorioso sodalizio: il primo aveva avuto luogo negli anni Quaranta del Cinquecento, dopo un silenzio dovuto a disordini interni alla repubblica, il secondo dopo la cosiddetta 'guerra di Siena', che aveva portato la città sotto il dominio mediceo, trasformandola da capitale di uno stato autonomo in provincia. Anzi, in particolare, la ripresa degli studi non aveva atteso la fine della guerra (31 luglio 1559), ma si era accesa subito dopo l'annessione ufficiale di Siena ai domini di Cosimo I (19 luglio 1557):<sup>2</sup> un sanguinoso assedio aveva infatti condotto la città alla resa nell'aprile del 1555. È a questo spazio storico drammatico che fa rife-

<sup>1</sup> Solo nel 1603 Scipione Bargagli entrò a far parte degli Intronati col soprannome di Schietto; in precedenza era stato tra i fondatori dell'Accademia degli Accesi e della Corte dei Ferraiuoli. L'*Oratione* fu stampata nel 1611 nel corpo della silloge delle commedie prodotte dall'Accademia: cfr. n. 3.

<sup>2</sup> Cfr. cfr. R. CANTAGALLI, *La guerra di Siena (1552-1559)*, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1962, pp. 523-28, e L. RICCÒ, *Introduzione*, a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, a cura di L. Riccò, Roma, Salerno Editrice, 1989, p. XX.

rimento l'*Oratione* del Bargagli nel delineare la rinascita accademica, ricordando per analogia ciò che più volte era accaduto in passato, cioè la spontanea confluenza di vari sodalizi accademici, come i Desiosi e i Cortesi, negli Intronati. Infatti, nel periodo anteriore alle guerre, «i conventi accademici interi interi piegando, e riponendo i loro generali portati stendardi, vennero per essere, sì come furon, appresso quello degl'Intronati caramente uniti, e onorevolmente accolti»:

Il simigliante succeder si vidde l'anno cinquantasette sopra mille, e cinquecento dell'humana salute, allora che, quasi giovani selvaggie piante in terreno di studiata coltura portate, intromesso fu nel campo dell'Accademia vostra il drappello tutto quanto de' gentilissimi spiriti, incominciatosi in istudij accademici ad avviare, e travagliare nelle stanze proprie dell'*Impaurito* [Giulio Petrucci], fratello del *Coperto* [Antonmaria Petrucci], dignissimo nostro *Archintronato*.<sup>3</sup>

Due cose colpiscono nel brano relativo al dopoguerra: la mancanza di precisi riferimenti alla guerra stessa, evento traumatico per eccellenza della vita senese, e la metafora del transito delle «giovani selvaggie piante» da un 'limbo' non identificato verso il mondo della cultura che dovrà innestarle di sé, là dove ci si aspetterebbe, in termini di processo educativo, la metafora dell'armonioso sviluppo della pianta-uomo, in sintonia con il concetto di fluida unione che permea le precedenti simbiosi accademiche. I due aspetti sono strettamente legati: l'espianto botanico sottende il trauma storico della cultura locale in un gioco di rimandi allusivi che trova origine nella letteratura senese degli anni Sessanta di cui appunto Scipione e il fratello Girolamo (non a caso della generazione delle «giovani selvaggie piante») erano stati fra i protagonisti, creando il peculiare dittico del *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe*

<sup>3</sup> Cfr. ORATIONE / IN LODE / DELL'ACCADEMIA / DEGLI 'NTRONATI / DELLO SCHIETTO / INTRONATO, in DELLE / COMMEDIE / degl' / ACCADEMICI / Intronati, / LA SECONDA / Parte / Appreffo il Riaprimen/to dell'Accademia / Intronata, &c. / In Siena, Ad inſtanza di / Bartolomeo Franceſchi. / M. D. C. XI. (in fine: In SIENA. / Appreffo Matteo Florimi. 1611. / Con licenza de' Superiori.), pp. 534-35. Per i criteri di trascrizione adottati si rinvia alla *Nota ai testi* premessa all'*Appendice*. Si ricorda che nelle citazioni i corsivi sono sempre nostri salvo avvertenza contraria.

*sanesi si usano di fare* e dei *Trattenimenti*, rispettivamente «teorica od insegnamento» e «ben rispondente pratica, e [...] propria operatione» degli «spiritosi in uno e dilettevoli giuochi». <sup>4</sup>

Girolamo, il Materiale Intronato, aveva ambientato il *Dialogo* al tempo del «secondo risorgimento» dell'Accademia, facendo istruire un manipolo di neo accademici suoi coetanei dal Sodo Intronato, cioè da quel Marcantonio Piccolomini, uno dei fondatori del sodalizio intorno alla metà degli anni Venti, che, al servizio di un alto prelato, si trovava a passare per Siena dopo una lontananza di anni. <sup>5</sup> Il Sodo si rivolgeva ai giovani giusto utilizzando la metafora del trapianto: «E mi son nel vero molto rallegrato che la nostra Academia, la quale quasi vecchia vite era già fatta sterile, ripiantata ora nel terreno de' vostri ingegni abbia prodotte così belle e nuove propagini, che se i frutti anderanno corrispondendo a' mostrati fiori, spero che non solamente sia per conservare, ma per accrescere ancora quella fama ch'ella per l'addietro si è acquistata». <sup>6</sup> La metafora, con l'accento posto sul contrasto vecchia pianta – terreno giovane, appare 'rovesciata' rispetto a quella che verrà proposta nel 1603 da Scipione, ma in entrambi i casi la valenza interpretativa non muta e mira a suggerire la necessità di un 'salto' per superare un vuoto indefinito creatosi a causa delle guerre.

Diversamente, nell'orazione *Delle lodi dell'Accademie* del 1569, Scipione, al termine della rassegna delle più celebri accademie antiche e moderne, aveva coniugato la nozione di trapianto a quella di «seminario»:

<sup>4</sup> Ivi, pp. 486-87. Così anche nel primo volume delle *Imprese scelte*, pubblicato nel 1600 sotto il nome di Simon Biralli: cfr. L. RICCÒ, *Vent'anni dopo: un progetto di riedizione del «Dialogo de' giuochi»*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno Editrice, 1985, vol. I, p. 265 e n. 16.

<sup>5</sup> Sull'importanza di Marcantonio Piccolomini (1505-79) nella storia dell'Accademia, e per la bibliografia pregressa, si veda, diffusamente, L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, Roma, Bulzoni, 1993; si aggiunga inoltre R. BELLADONNA, *Gli Intronati, le donne, Aonio Paleario e Agostino Museo in un dialogo di Marcantonio Piccolomini, il Sodo Intronato (1538)*, in «Bullettino senese di storia patria», IC (1992), pp. 48-90.

<sup>6</sup> Cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, introduzione di R. Bruscaqli, testo e note a cura di P. D'Incalci Ermini, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982, I, 14, p. 50.

Et con ragionevol cagion per certo si dee in ciascuno honorato luogo, et civile, sì come ne' poco sopra contati dicevamo essere stato servato, haver non leggier cura che quivi regni sempre alcuna utile Academia. Poscia che nella guisa che da sperto, et diligente agricoltore c'habbia in certa ben coltivata parte delle sue terre più, et diverse sorti d'elette piante riposte, sono quindi al tempo cavate et altrove da lui trapiantate quelle che gli paiono dovere essere di maggiore ornamento alla sua possessione, et di maggior utilità a se stesso, medesimamente si posson dell'Accademie, quasi d'un ampio et fertil seminario di belli, et rari intelletti, levar di poi continuamente secondo l'occorrenze persone di molte, et speciali qualità compiute, et a diverse, importanti imprese atte sempremai non meno che pronte.<sup>7</sup>

In questo caso le accademie storiche sono assimilate a eletti vivai le cui istituzionalizzate pratiche di coltivazione intellettuale si differenziano nettamente da quelle evocate nelle pagine del 1603 e nel *Dialogo* di Girolamo, in cui non esistono naturali rotazioni e lungimiranti trapianti di organismi già sviluppati con particolare successo rispetto ai canoni culturali vigenti, e proprio per questo pregiati, bensì solo pratiche d'emergenza per proteggere virgulti selvatici, o scongiurare la scomparsa di piante domestiche estenuate.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Cfr. DELLE LODI / DELL'ACADEMIE. / ORATIONE DI SCIPION / BARGAGLI / Da lui recitata nell'Academia degli / ACCESI in Siena. / All'Illustrissimo Signore / SCIPION GONZAGA / Principe. [...] IN FIRENZA 1569. / *Con licenza, & Priuilegio.* (s. st., ma Luca Bonetti), p. 42.

<sup>8</sup> Si consideri che, restando sul piano generale, la prospettiva dell'orazione del 1569 viene mantenuta nella diversa redazione del 1589: in Italia si sono viste aprire accademie «non per altra cagione, et altro effetto certamente, se non perché in esse città un luogo aperto si ritrovasse, là dove potessero, e dovessero, quasi in non usitata, o novella scuola d'ogni studiosa alta, e gentile operazione riducersi di tempo in tempo tutti i più scelti spiriti, che mai delle belle antiche piante loro vi germogliassero, accioché di que' fiori ad ornare si venissero, e di que' frutti ad arricchire, li quali ne' campi dell'ordinarie usate scuole non si vedendo nascere, non vi si possono anco raccogliere di niun tempo. Perché non altrimenti che da sperto, e diligente cultore c'habbia in certa ben lavorata parte de' suoi terreni riposte più, e diverse specie di scelte piante, sono quindi al tempo tratte da lui, et altrove trapiantate quelle da cui più gli sembra di dover attendere eccellente frutto, si possono dall'Accademie, quasi

La chiave per comprendere cosa è venuto a mancare nella specifica dimensione locale è offerta dal noto trattato di un altro e più famoso

da molto ben coltivato semenzaio di elettissimi Ingegneri, levar tuttavolta, secondo gl'occorrenti bisogni, persone di molte, e riguardevoli qualità compiute, e sempre attissime a diverse importanti imprese, che da' Principi, e dalle Repubbliche siano date loro a fornire» (in LA PRIMA PARTE / DELL'IMPRESE DI SCIPIONE / BARGAGLI. / *Doùe; doppo tutte l'opere così a penna, come a stampa, ch'egli ha / potuto vedere di coloro, che della materia dell'Imprese hanno / parlato; della vera natura di quelle si ragiona.* / Riueduta nuouamente, e ristampata. / Appreffo. ORAZIONE Delle lodi dell'Accademie. [...] IN VENETIA, Appreffo Francesco de' Franceſchi Senese. 1589., p. 135). Inoltre è spia della continuità della visione bargagliana della storia accademica la breve frase contenuta al riguardo nella sintetica *Oratio de laudibus Academicarum*, letta all'Accademia degli Accesi, di cui Scipione era membro, il 23 aprile 1564, e incunabolo di quella volgare del '69: «Quapropter si rerum optimarum, videlicet, inventoribus gratiae sunt habendae, et referendae, quibus digni sunt illi censendi, qui primi primarum academiarum radices serendas curarunt, cum eas tam fertiles, fructuosasque omnibus esse intelligimus?» (cfr. Biblioteca Comunale di Siena [da ora in poi BCS]: K. VI. 105: ORATIO / DE LAVDIBVS ACADEMIARVM HA/ bita IX. K. Maias M D LXIII / in / ALMA ACCENSOR. ACADEMIA, c. 59v). Sull'*Oratio* cfr. L. RICCÒ, *Introduzione*, a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., p. XXXV. Nell'orazione del 1569, inoltre, è presente anche la metafora della «gentil pianta» in progressivo sviluppo desunta da Orazio (*Carmina*, I, 12, 46-47) ed applicata alla musa ispiratrice del Bargagli, Fulvia Spannocchi de' Sergardi, dedicataria dei *Trattenimenti*, «le cui singolari bellezze, alte virtù, et reali maniere fanno che la candida fama di lei, come gentil pianta per occulta forza di tempo vada ogni hor più ampia, et più illustre crescendo» (cfr. DELLE LODI / DELL'ACADEMIE, cit., p. 47). Nel 1589 l'elenco delle donne celebri senesi è omesso, ma nel secondo volume delle *Imprese scelte* (1610) pubblicato dal Bargagli sotto il nome di Simon Biralli (si vedano nel capitolo successivo le nn. 15 e 64) si fa riferimento ad un'impresa di Scipione per lo scudo di un giovane eletto Capitano della Serra degli Scolari: «[...] una pianta giovane, e teneretta, che viene alla giornata crescendo, col motto AEVO CRESCIT OCCVLTO, preso da Orazio Flacco, ove disse: / Crescit occulto velut arbor aevo / fama Marcelli. / A significare che qualche parto de' suoi studi, conceputo, e prodotto con molta cura, e fatica, prenderà vigore e riputazione dal beneficio del tempo, che conduce le piante ben allignate, e matura i lor frutti, all'opposito d'alcun'altra persona nata a similitudine di frali e lievissimi fiori» (cfr. DELLE / IMPRESE / SCELTE / DA SIMON BIRALLI. / *VOLVME SECONDO.* / DOVE SONO IMPRESE TVTTE / Nuoue ben regolate, nella forma di quelle del Pri-/mo Volume, è non più venute in luce; / *Si di varij gran Personaggi; come di diverſj eleuati Inge-/gni d'ogni qualità di nobil professione: e di dotte / Accademie, e di Studiosi Accademici d'Italia.* [...] IN VENETIA, M D C X. / Appreffo Giovanni Alberti Stampator à Santa. Fofca. / *Con licentia de' Superiori, & Priuilegio.*, p. 149).

Piccolomini, Alessandro (1508-1579), già accademicamente attivo all'inizio degli anni Trenta col nome di Stordito. L'opera, che è stata definita «uno dei più ambiziosi trattati del comportamento del Cinquecento»,<sup>9</sup> è pubblicata la prima volta nel 1542, in dieci libri, col titolo di *Institutione di tutta la vita de l'huomo nato nobile, e in città libera*, e subisce profonde revisioni ed ampliamenti nell'edizione in dodici libri del 1560, col nuovo titolo di *Institution morale*. La modifica è indotta da ragioni politiche evidenti, dato che il trattato originale era concepito come dono al figlioletto della musa ispiratrice del Piccolomini, la senese Laudomia Forteguerra, alla quale l'autore si rivolgeva direttamente nel testo e di cui ricordava più volte i meriti. Il trattato faceva quindi riferimento ideale ad un pubblico senese, ma nel '60 Siena non è più una «città libera» e il nuovo dedicatario, morta la gentildonna, diventa il fratello del Piccolomini stesso. Non mutano affatto, invece, anzi si accentuano, il carattere omnicomprensivo del testo e la sua circolarità: si parla ai genitori per l'educazione dei bambini fino ai dieci anni, si passa poi ad istruire direttamente i giovinetti accompagnandoli fino alla maturità e al matrimonio, e si affidano loro i figli per un nuovo ciclo educativo. Come introduce il Piccolomini stesso, «questa mia Institutione anderà in un certo modo circolare, sì come va parimente la generation de gli huomini». <sup>10</sup> Il ciclo della vita è pienamente rispettato e il testimone passa di

<sup>9</sup> Cfr. A. DI BENEDETTO, *Nota biografica* relativa ad Alessandro Piccolomini, in *Prose di Giovanni della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, a cura di A. Di Benedetto, Torino, UTET, 1991<sup>2</sup>, p. 455. Per quest'opera del Piccolomini, in relazione al contesto generale in cui fu stesa e successivamente rivista, si consultino L. VENDRUSCOLO, *Il problema filologico dell'«Institutione» di Alessandro Piccolomini*, in «Filologia e critica», VIII (1983), pp. 161-77, M.-F. PIÉJUS, *L'«Orazione in lode delle donne» di Alessandro Piccolomini*, con una *Postilla* di A. Di Benedetto, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXX (1993), pp. 524-51, B. CESTELLI GUIDI, *Educare a essere «anticamente moderno». L'«Institutione» del nobile secondo Alessandro Piccolomini*, in *Educare il corpo educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, a cura di G. Patrizi e A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 165-80. Si veda inoltre la n. 31 nel terzo capitolo.

<sup>10</sup> Cfr. DELLA / INSTITUTION / MORALE / DI M. ALESSANDRO PICCOLOMINI. / LIBRI XII. / Ne' quali egli leuando le cofe foverchie, & aggiugnendo molte / importanti, ha emendato, & à miglior forma, & ordine / ridotto tutto quello, che già

mano in mano fluidamente e senza ‘salti’: l’ottica è però sovracittadina, universale, e se da un lato questo rimanda ad un allargamento degli orizzonti e delle mire letterarie del Piccolomini, diventato ‘esportatore’ di un modello nato pensando ad una dimensione municipale, dall’altro ciò significa anche che quel modello ha perso il suo pubblico naturale. Non è un caso che lo Stordito, nella dedica al fratello, dati accuratamente la rielaborazione del testo, iniziata nel 1554, durante il suo lungo soggiorno romano, poi abbandonata e ripresa alacramente «la primavera passata», cioè nel 1558, visto che la dedica porta la data del 26 settembre di quell’anno, quando ormai l’autore è di nuovo in patria. Ancora più significativo l’appello rivolto direttamente al fratello Giovanbattista perché decida di tornare a Siena da cui vive lontano: «[...] sì come in questi quattro, o cinque anni, fin qui passati, per le calamitose turbulentie, che sono state in questi paesi nostri, habbiamo dovuto haver cara la vostra lontananza, così hora per contrario havremo carissima la vostra presenza, poscia che la nostra città con buona giustitia, et con sicura quiete par che non pure habbia da un anno, et più in qua cominciato a respirare, ma possa ancor con questo modo di vivere sperar d’andar prosperando di giorno in giorno».<sup>11</sup> La nuova *Institution morale*, dun-

scriffe in sua gioua-/nezza della Institution dell’huomo nobile. [...] IN VENETIA, MDLXXXIII. / PRESSO FRANCESCO ZILETTI, p. 9.

<sup>11</sup> Ivi, c. 3v (n.n.). Dopo il 19 luglio 1557, data dell’entrata in Siena delle truppe medicee, un editto aveva sancito l’obbligo del rientro in patria per tutti i senesi residenti all’estero, pena la confisca dei beni: cfr. R. CANTAGALLI, *La guerra di Siena (1552-1559)*, cit., pp. 505-7, e V. MARCHETTI, *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 143. A questo motivo deve presumibilmente ricondursi il ritorno del Piccolomini (si veda comunque anche F. CERRETA, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo senese del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1960, pp. 72-79), il quale fa esplicito riferimento alla situazione senese nelle dediche di altre opere di questo periodo. Nel 1558 esce *Della grandezza della terra et dell’acqua*, dedicata, in data 28 agosto 1557, ad Antonio Cocco: nella casa romana del prelado il senese ha lungamente soggiornato durante le guerre e l’assedio della propria città (a questo soggiorno si riferirà, come vedremo, anche la dedica al Cocco della nuova redazione del 1561 de *La sfera del mondo*, in origine offerta a Laudomia Forteguerri); adesso, di nuovo in patria, assiste, a partire dal mese di luglio, al rifiorire delle speranze. Inoltre il 19 luglio 1558, anniversario dell’entrata delle truppe medicee, lo Stordito dedica a Cosimo *La prima parte de le Theoriche overo Speculatio-*



que, è stata pensata durante «le calamitose turbulentie», ma ha potuto concretizzarsi solo dopo la fine delle guerre e il passaggio di Siena sotto il dominio mediceo: in pratica in contemporanea con la riapertura delle accademie e il riaccendersi delle speranze di una ripresa degli studi. Sono giusto i primi anni Sessanta, come noto, quelli che vedono, come reazione alla perdita dell'indipendenza, la massima fioritura di dichiarazioni di 'poetica senese' da esportare *extra moenia*, a perpetua testimonianza di una cultura in bilico fra un passato glorioso e il pericolo dell'assorbimento da parte della nuova realtà egemone. Mentre si loda il principe fiorentino e lo si riconosce fonte di una nuova stabilità politica, si tenta di preservare, stilizzandole e in un certo senso 'esasperandole', le tradizioni patrie.

Questa fase sarà di breve durata, ma il *Dialogo de' giuochi*, scritto presumibilmente nel 1564, appartiene giusto a tale momento e in esso Girolamo Bargagli ha di fatto sincronizzato il tempo del trattato ludico sul tempo del trattato morale: il Sodo e lo Stordito si trovano affiancati nello spazio letterario che diventa il reagente capace di conferire un valore particolare al dato anagrafico che accomuna i due. Entrambi, avendo superato il cinquantesimo anno d'età, sono ormai vecchi, secondo la tripartizione della vita umana fornita su modello aristotelico nell'*Institutione*, e lo Stordito forse non a caso colloca il riassetto effettivo dell'opera, scritta nella «giovanezza» («nell'anno XXXII della mia età, in mia giovanezza»),<sup>12</sup> proprio nel faticoso cinquantesimo anno della sua vita, il 1558 appunto, come simbolica consegna dell'esperienza della piena virilità. Si ricordi che l'*Institutione* accompagna l'uomo fino alla maturità e alla formazione della propria famiglia, non oltre: una maturità che per lo Stordito e per il Sodo si è dispiegata in parte lontano da Siena e dalle sue tribolazioni.<sup>13</sup> I

*ni de i Pianeti*, lodando la quiete e la sicurezza ritrovate dalla città nell'ultimo anno. In pratica l'annessione del 1557 è chiaramente indicata come il momento iniziale del 'nuovo corso' senese. Non è di mano del Piccolomini, invece, la cosiddetta *Oratione de la pace* del 1559, da ascriversi all'elaborazione collettiva di più Intronati, fra i quali Girolamo Bargagli: si veda il capitolo successivo alla n. 94.

<sup>12</sup> Cfr. DELLA / INSTITUTION / MORALE, cit., c. 3r (n.n.).

<sup>13</sup> «Andando il Sodo Intronato a Venezia per alcuni affari dell'abate, oggi Cardinal Gambara, suo signore, e passando per Siena, disegnò di fermarvisi alcuni giorni

vecchi adesso tornano, ma non trovano in patria degli uomini adulti intenti a educare i figli, trovano degli orfani: un'intera generazione si è delegata, quella della virilità, in cui, secondo il Piccolomini, «consiste lo stato e la perfettion dell'huomo»,<sup>14</sup> e per colmare la lacuna occorre un drastico trapianto che riattivi il ciclo vitale e conferisca di nuovo senso e ritmo naturali alla stratificazione generazionale. Nel *Dialogo* sembra appunto che si voglia ripristinare il circolo virtuoso dell'*Institutione*: i giovani diventeranno adulti e produrranno «frutti». Patroni di questa rinascita dovranno essere, come raccomanda il Sodo ai neo accademici, «amorevoli amici e cari figli», giusto gli «Academici antichi, li quali vi saranno sicura guida e vi mostreranno come in questi primi voli abbiate da stendere l'ali». Fra questi, al primo posto, «l' dottissimo Stordito, del quale veramente si può dire che nessuna cosa sia ch'egli non sappia; a lui ricorrete, in cui la voglia dell'insegnare è uguale all'altezza del suo sapere». <sup>15</sup> Lo Stordito diventa in

per rivedere i parenti e gli amici suoi, dalli quali era stato alcuni anni lontano»; dice il Sodo stesso: «E con tutto che io mi trovassi a gittare i primi fondamenti di questa scuola e che io andassi in essa per qualche tempo frequentemente essercitandomi, sono stato da poi per tanti e tanti anni divertito da tali studi e allontanato da simili pensieri accademici, ch'io me ne posso dire inesperto e quasi nuovo in tutto» (cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., I, 11, 21, pp. 49, 52).

<sup>14</sup> «La virilità, la quale è quella età che sta posta in mezzo tra la giovinezza e la vecchiezza, si ha a prender, secondo Aristotele nel secondo della Retorica, in quanto appartiene a' costumi ed alle operazioni che del vigor dell'animo principalmente hanno mestieri: si ha a prender, dico, dall'anno trigesimoquinto fino al quadragesimonono, ovvero al quinquagesimo; nel quale interchiuso tempo consiste lo stato e la perfezzion dell'uomo: conciosiacosaché, essendo la giovinezza troppo novella e troppo acerba, e per contrario la vecchiezza troppo matura e quasi marcida, sola la virilità, partecipando mezanamente di questa e di quella, rimane bastevolmente perfetta e matura. Di maniera che, priva di tutto quello che o nella giovinezza o nella vecchiezza è biasimevole, viene a ritenere in sé tutta quella perfezzione che la natura dell'uomo può dare» (cfr. *Prose di Giovanni della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, cit., p. 549; inoltre cfr. DELLA / INSTITUTION / MORALE, cit., libro VII, capo XIII, pp. 323-24).

<sup>15</sup> Cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., I, 19-20, pp. 50, 51. In particolare l'elenco degli «Academici antichi» fatto dal Sodo comprende, oltre allo Stordito, il Cieco (Camillo Falconetti), il Deserto (Antonio da Genova), l'Accurato (Pier Giovanni Salvestri) e lo Scacciato (Marcantonio Cinuzzi): «[...] questi sieno i vostri Socrati, questi i vostri oracoli, a' quali ricorriate per consiglio, e non a me, dove se ben tro-

un certo modo il testimone muto del particolare insegnamento ludico del Sodo che nasce da una costola della sua stessa *Institutione*, la quale fin dalla prima stampa presentava due paragrafi riservati all'*Urbanità* e, soprattutto, alla *Conversation e intertenimenti con donne nobili*. In particolare nella redazione del '60 l'appello alla «somma modestia» ed «honestà» necessarie in simili occasioni si dilata in considerazioni storiche che eleggono a *specimen* privilegiato per la cultura d'intrattenimento italiana giusto le peculiari consuetudini senesi:

E questo molto *ben conobbero e ancora oggi conoscono* gli Accademici Intronati, li quali nelle frequenti feste e ritrovi che si sogliono fare in Siena *furono sempre e sono*, specialmente alla presenza di donne nobili, tanto amici della modestia che i giuochi, i ragionamenti, le burle e gl'intertenimenti loro *avevano ed hanno* in sé tanto dell'onesto e del gentile, condito insieme con una moderata piacevolezza, che furon freno di vergogna per molto tempo a gl'insolenti, non solo in Siena, ma ancora in molte altre parti d'Italia.<sup>16</sup>

vareste affezione e desiderio del vostro bene, non vi avreste poi quello che principalmente si desidera in chi consiglia, sapere ed esperienza» (ivi, I, 20-21, pp. 51-52). Da notare che nell'*Institution morale* (libro IV, capo XI) il Falconetti, il Cinuzzi e il Salvести vengono dichiarati, insieme a Sallustio Mandoli de' Piccolomini [il Vantaggioso], fra i migliori letterati senesi moderni, per cui esiste un evidente parallelismo fra il trattato morale e quello veglistico (cfr. DELLA / INSTITUTION / MORALE, cit., pp. 115-16). Si consideri inoltre la corrispondenza con *Delle lodi dell'Accademie*, ove lo Stordito, il Sodo, il Cieco, il Deserto, lo Scacciato e l'Arsiccio (Antonio Vignali, morto nel 1559 e quindi ommesso da Girolamo che cita ovviamente solo gli accademici ancora in vita) sono indicati come i principali esponenti degli Intronati ante guerra (p. 19). Si veda anche il capitolo successivo.

<sup>16</sup> Cfr. *Prose di Giovanni della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, cit., pp. 552-53; e cfr. DELLA / INSTITUTION / MORALE, cit., libro VII, capo XVIII, p. 334. La profonda influenza del Piccolomini sulla cultura senese e in particolare sui Bargagli è stata ampiamente illustrata. Si considerino almeno: F. CERRETA, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo senese del Cinquecento*, cit., F. CERRETA, *Introduzione e Collazione dei codici e delle edizioni*, in G. BARGAGLI, *La pellegrina*, a c. di F. Cerreta, Firenze, Olschki, 1971, pp. 9-47, D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1980, A.M. TESTAVERDE, *La scrittura sceni-*

Il ripetuto accento posto sulla coerenza fra passato e presente è interpretabile come strenua asserzione di una continuità accademica tale da scavalcare il solco inciso dalle guerre: è quella stessa continuità che Girolamo Bargagli, nel *Dialogo de' giuochi*, tenta di lì a poco di restaurare, ritagliandosi, grazie ai suggerimenti dello Stordito, uno spazio peculiare. Per altro, si noti, uno spazio quasi 'rubato' al tempo e alla storia: il Sodo infatti è solo in transito, diretto, per i suoi incarichi professionali a Venezia, e la sua «passata» in patria è la visitazione inaspettata di chi reca in dono la memoria di qualcosa che non c'è più. Non a caso i giovani dipingono se stessi come «quegli uomini che vennero dopo il diluvio, [...] rozzi in quelle arti che innanzi erano venute in somma finezza» e vedono nel Sodo un novello Deucalione.<sup>17</sup>

L'illustrazione dei centotrenta giochi è stata più volte obiettivo dei moderni studi sull'argomento che hanno messo in evidenza i legami del libro senese con il modello castiglionesco e la particolare valenza culturale della scelta di un pubblico femminile in onore del quale agire i giochi stessi.<sup>18</sup> Preme qui, invece, analizzare il problema *a parte subiecti*, dal punto di vista cioè degli accademici che vengono addestrati ad intrattenere le gentildonne. Già il Piccolomini inseriva la riflessione sull'intrattenimento nell'ambito degli insegnamenti ai giovani in età precedente il matrimonio, e il Bargagli specifica che i giochi sono «cose gioveni-

*ca infinita*: «La pellegrina» di Girolamo Bargagli, in «Drammaturgia», I (1994), pp. 23-38, A. BALDI, *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*, Pisa, Maria Pacini Fazzi editore, 2001. In modo specifico, per i molti legami fra i tre tomi della *Parafrase* piccolominiana della *Retorica* (1565, 1569, 1572) e le *Imprese* di Scipione Bargagli, con specifico riferimento alla nozione di 'gioco da veglia', affine al concetto di enigma-metafora, si consideri C. VERNIZZI, *La metafora tra gioco e impresa*, in «Intersezioni», XV (1995), pp. 217-43.

<sup>17</sup> Cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., I, 35, p. 54.

<sup>18</sup> Si vedano, di Riccardo Brusca, *Nel salotto degli Intronati*, introduzione a G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., pp. 16-22, 26-31, e *Les Intronati 'a veglia': l'Académie en jeu*, in *Les jeux à la Renaissance*, Actes du XXIII<sup>e</sup> Colloque International d'Etudes Humanistes (Tours, juillet 1980), études réunies par P. Ariès et J.-C. Margolin, Paris, Vrin, 1982, 201-12. Si consideri anche A. GAREFFI, *Le paure di Girolamo Bargagli*, in *La scrittura e la festa. Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 337-85.

li». <sup>19</sup> Qui, in cerchio intorno al vecchio accademico, siede appunto una brigata di giovani e la pagina che si schiudeva nell'*Institution morale* si spalanca in una vera e propria seduta veglistica a fine didattico nel «giardino» del Sodo, ove tutti si pongono «a sedere in giro alla dilettevol ombra che *fa* un bello e antico alloro»; nel «bel pratello» ha luogo anche la cena, che segna la pausa fra la prima e la seconda tornata del dialogo, il quale prosegue poi per tutta la notte (fino a «mattutino») in una «camera terrena» della casa. <sup>20</sup> *Locus amoenus* e brigata giovanile rimandano a mondi letterari fin troppo prevedibili: è invece la figura del vecchio a spostare significativamente l'asse interpretativo, dato che la cultura senese precedente si manteneva almeno in apparenza ligia alle formule canoniche. Il Fortini, infatti, in anni poco lontani, nel cuore delle turbolenze cittadine, curava le sue *Giornate delle novelle dei novizi* e soprattutto le *Piacevoli e amoroze notti dei novizi*, ambientate nei giardini senesi durante un «poco lieto tempo», un «noioso tempo» estivo sottile e implicito rimando alla durezza del momento storico. In questi luoghi protetti si riuniva una brigata di giovani che con il loro esempio ammaestravano gli inesperti lettori nella scienza delle «vegli» e degli «amorosi ragionamenti»:

[...] la potissima cagione che n'ha incitato questo nostro fievole e basso ingegno a volere tal soggetto [di genere decameroniano],

<sup>19</sup> Cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., II, 26, p. 138. E fin dall'inizio: «[...] contentatevi di ragionare per ora solamente di quello che nell'ultime vostre parole mostraste esser cosa molto importante, cioè de' giuochi e de gli intertenimenti, li quali ogni dì più conosciamo per esperienza noi ancora quanto sieno buoni mezzi per render altrui grato alle donne e per guadagnarsi appo loro quella protezione che ne fa bisogno». In questa ciascuno, senza dar tempo l'uno all'altro, confusamente insieme cominciò con grande istanza a pregarlo che volesse ragionare sopra tal materia de' giuochi, ne' quali, sì come in molte altre ingegnose e accademiche invenzioni, sapevano molto bene quanto egli fosse felice. "Io non vorrei per altro" disse allora il Sodo "ciò che desiderate ben possedere, se non per esserne a voi liberal dispensatore; ma questa è una di quelle cose dove più vagliono i giovani che' maturi, onde come allontanato in tutto da simili concetti, o io non vi saprei dir nulla, o tutto quello che io dicessi, sarebbe più tosto inutile che profittevole" (I, 32-34, p. 54).

<sup>20</sup> Ivi, rispettivamente I, 42, p. 56; I, 427, p. 133; II, 517, p. 230; II, 26, p. 138.

tutti li altri messi da canto, è stata la troppa compassione che ho àuta di certi poveri baccelloni, che pure ora paiano venuti su a la prima acqua, e non sanno loro stessi come, e' quali, oltre che non attendino a lo eccessivo parlare e ingegnosi componimenti, non hanno però il petto sì duro e sì iacciato che ivi qualche scintilla d'amore non ce agiunga. Laonde ne nasce che si vorrebbero spesse volte trovare a veglie e a amorosi ragionamenti, e dipoi, quando vi si truovano, toccandoli così a cerchio dire, come si costuma a le veglie, qualche novella o cosa che in tal luogo si conviene, pagano poi li circostanti, o di calcagna, o di non sapere, rimanendo ivi come statue o magini pieni di vergogna, mostrando parimente lo ingegno e la suficienza loro.<sup>21</sup>

La didattica fortiniana, attraverso la descrizione diretta delle riunioni secondo il modello decameroniano, passa dalle *Giornate*, con una struttura prettamente a novelliere, alle *Notti*, che offrono uno spaccato veglistico mai sperimentato fino all'epoca nella nostra letteratura, caratterizzato da banchetti, rappresentazioni teatrali e novelle, nonché da un lungo ed articolato gioco, caso unico nell'economia dell'opera, che occupa la seconda metà della *Terza notte*.

Ippolito, colui che guida il gioco, rivolgendosi ai compagni dichiara di voler mutare e migliorare l'«arredo» del proprio giardino in vista di una prossima riunione da tenersi in esso: «[...] da ciascuno di voi piglierò aiuto con pregarvi che mi voliate acomodare di qualche leggiadra e amena pianta, a ciò che quello più copioso di piante sia e tutto con quelle farlo vago e bello. Son certo che quello più ora lo sarà, essendo da così dotte

<sup>21</sup> Cfr. P. FORTINI, *Le giornate, Al lettore*, 2-3, pp. 7-8. Sulle *Giornate* e sulle *Notti* si vedano le *Introduzioni* della Mauriello alle edizioni da lei curate: Roma, Salerno Editrice, 1988 e 1995. Sulla particolare collocazione culturale del Fortini e sul significato della sua didattica narrativa, cfr. L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 49-56. Inoltre, relativamente all'ambito di pertinenza di questo saggio, si vedano, di Mario Pozzi, l'attenta recensione all'edizione delle *Giornate* curata dalla Mauriello, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXVI (1989), pp. 617-21, e il più ampio intervento sulle *Notti*: *Appunti su Pietro Fortini in margine a una recente edizione delle «Piacevoli e amoroze notti dei novizi»*, ivi, CLXXV (1998), pp. 220-35; infine C. BINAZZI, *Le veglie prima delle «veggbie»: le «Giornate» e le «Notti» di Pietro Fortini*, in «Bullettino senese di storia patria», CV (1998), pp. 63-108.

mani coltivato quali sono quelle di voi, leggiadre donne, insieme con quelle qui di questi saputi gioveni». <sup>22</sup> Questa specie di ‘gioco della coltivazione’, non dichiarato come tale, troverà in seguito precise attestazioni sia nel *Dialogo de’ giuochi* che nei *Trattenimenti*, e può dirsi comunque di uso universale, dato che viene registrato in duplice forma anche nei *Cento giuochi liberali et d’ingegno* di Innocenzio Ringhieri (1551), il primo manuale ludico del Cinquecento. <sup>23</sup> Nel caso specifico i giovani della brigata donano piante ornamentali di cui illustrano con ampiezza di ragionamento il valore simbolico, invariabilmente mirato a stigmatizzare i vizi di Ippolito e a proporre adeguate virtù correttive. La generale metafora della coltivazione, comunque di per sé privilegiata metafora educativa, si concretizza già qui nell’immagine del trapianto di virtù morali (anticipatore del trapianto di virtù culturali a pubblico beneficio di cui si farà latrice, in chiave storica e universale, l’orazione *Delle lodi dell’Accademie*), disegnando un itinerario purificatorio, scandito sistematicamente dal giudizio della gentildonna regina della veglia al concludersi di ciascuna offerta. <sup>24</sup> Soprattutto, però, tale itinerario assume valenze didattiche anche nei confronti di quattro nuovi ospiti aggiuntisi alla brigata dopo cena, subito prima dell’inizio del gioco e ad esso invitati appunto dalla signora Corinzia. I quattro, «tutti al servizio d’amore desposti», sono ideologicamente vicini ai loro ospiti, «al servizio d’amor despostissimi», <sup>25</sup> ma, diversamente da questi, lungamente ‘allenati’ grazie al tirocinio di tutte le *Giornate* e delle prime *Notti*, appaiono dei «giovani baccelloni» allo stato puro, inesperti e stupefatti: «Stavano li quatro gioveni novellamente nel felice drappello venuti ascoltare quelli saputi parlari e, come smarriti da quelli, maladicevano la loro mala sorte che prima non fusse- no in così leggiadra compagnia entrati». <sup>26</sup> Tre dimostrano di aver imparato

<sup>22</sup> Cfr. *Terza notte, Intermezzo*, 52, p. 392.

<sup>23</sup> Si veda in particolare la nota di commento generale al *Giuoco de gl’ortolani* nei ricordati *Trattenimenti*: pp. 229-30.

<sup>24</sup> Sul valore purificatorio del gioco, cfr. C. BINAZZI, *Le veglie prima delle «veggie»: le «Giornate» e le «Notti» di Pietro Fortini*, cit., pp. 89-91.

<sup>25</sup> Si vedano, rispettivamente, la *Notte terza, Intermezzo*, 46, p. 389, e la dedica delle *Giornate: Al lettore*, 11, p. 11.

<sup>26</sup> Cfr. *Terza notte, Intermezzo*, 99, pp. 404-5.

to la lezione, e di sapere, alla lettera, 'stare al gioco', e vengono accolti in pianta stabile, su loro esplicita richiesta, nel gruppo, mentre il quarto viene intellettualmente escluso, e utilizzato, nella notte successiva, come puro zimbello, per poi scomparire dall'opera.<sup>27</sup> Pomponio, Pamfilo e Filoteo, invece, continuano la loro frequentazione con regolarità fino ad assumere compiti direttivi che mutano la struttura stessa delle *Notti*: Pomponio regge infatti la *Prima giornata delle notti* e imprime alle riunioni una sorta di ritorno alle origini, dichiarando di voler «in un sol giorno fare il giorno e la notte».<sup>28</sup> Si riprende cioè il novellare secondo lo stile delle *Giornate*, alle quali i nuovi adepti non erano stati presenti, e a questo segue la *Notte sesta* allietata dalla rappresentazione di un testo comico: «[...] mi parrebbe tenesemo la medesima ordine del novellare che già per il passato tenuto avete, a ciò che noi a quelle non ci siamo trovati, alquante ne sentiamo recitare da queste accorte e belle donne. E dipoi, finita che averemo la nostra giornata del novellare, intendo questa sera fare la mia notte [...]».<sup>29</sup> Questa sorta di recupero delle lezioni perdute si protrae nella *Seconda giornata delle notti*, anch'essa seguita dalla relativa *Notte settima*, e retta da Pamfilo, nonché nella *Terza giornata delle notti*, guidata da Filoteo, il quale promette anche la *Notte d'obbligo*, che purtroppo l'incompletezza dell'opera fortiniana ci impedisce di leggere.<sup>30</sup>

Di conseguenza il gioco della *Notte terza* assume il ruolo di vero e proprio spartiacque all'interno del percorso didattico generale, e non a caso è introdotto dalla volontà della signora della *Notte* di fare «la veglia

<sup>27</sup> Per la «brusca inversione di rotta» dell'opera e sul valore del gioco come «prova», cfr. A. MAURIELLO, *Introduzione*, alle *Notti*, cit., pp. XII-XVI.

<sup>28</sup> Cfr. *Introduzione alle Giornate delle Notti*, 19, p. 690.

<sup>29</sup> Cfr. *Prima giornata delle Notti*, *Introduzione*, 23-24, p. 697. Si noti che Fulgida cede volontariamente la propria signoria ai tre giovani: ivi, 8, p. 688. Per il modo in cui i nuovi arrivati si comportano e vengono progressivamente cooptati, si vedano, nella *Quarta notte*: 4-7, pp. 473-74; nella *Quinta notte*: 2-3, pp. 533; 20, p. 538; 28, p. 542; nella *Prima giornata delle notti*: 1-20, pp. 687-91.

<sup>30</sup> Si noti che sia Pamfilo che Filoteo dichiarano apertamente di voler seguire lo stile di Pomponio: *Sesta notte*, *Conclusione*, 12, p. 943; *Settima notte*, *Conclusione*, 17, p. 1205.



come si deve fare»,<sup>31</sup> segno del valore peculiare del gioco in sé, che consente di entrare a far parte della società e di affrontare la vita. Negli anni successivi, al momento della istituzionalizzazione del gioco come fondamento del vero e proprio genere ‘veglie di Siena’ creato dai fratelli Bargagli, le affermazioni dei *Trattenimenti* in merito alle riunioni ludiche appariranno lo svolgimento e la consapevole formalizzazione di ciò che nel Fortini era ancora allo stato embrionale:

[...] non senza degna ragione le oneste brigate a sì fatti adunamenti concorrono non in altro modo che se gravi fossero e insieme festevoli scuole dove per mirabil maniera si sentano e s'apparin cose che rechino in un medesimo tempo a' sensi e allo 'ntelletto inesplicabil piacere e contento. Si lascia qui di narrare, per tòr lunghezza di parole, come in simiglianti luoghi si faccia speienza, qual dell'argento alla coppella, dello 'ngegno, del senno e della destrezza altrui, così nel ragionare come nel trattare e nel costumare appo nobile e così fatta brigata.<sup>32</sup>

È difficile stabilire un rapporto preciso fra il dittico dei Bargagli e le *Giornate* e le *Notti*, dato che queste ultime rimasero inedite, ma è comunque probabile che il monumentale lavoro fortiniano fosse almeno in parte cognito, stando a precise corrispondenze che si riscontrano sul piano novellistico fra le *Giornate* e almeno una delle sei novelle che Scipione inserisce nei *Trattenimenti*.<sup>33</sup> Conta invece notare che la centrale *Notte terza* si articola in tre fasi (trattenimento anteriore alla cena, banchetto, trattenimento notturno fino all'alba) come il *Dialogo* di Girolamo, nel quale il Sodo rivendica alla riunione un valore in sé e per sé esemplare:

<sup>31</sup> Cfr. *Terza notte, Intermezzo*, p. 390. Inoltre sempre la signora, alla fine della *Giornata ottava*, aveva annunciato la volontà di fare «una veglia come si costuma» (*Conclusioni*, 49, p. 877).

<sup>32</sup> Cfr. S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., II, 10, p. 262.

<sup>33</sup> Si tratta della cosiddetta novella di Lavinella nei *Trattenimenti*. Per la sua dipendenza dalla decima novella della *Prima giornata* delle *Notti*, si veda la nota di commento generale nella più volte citata edizione dell'opera di Scipione: pp. 461-62.

[...] potremo starci un'ora sotto quella ombra, dando principio a quanto si ha da ragionare, e quello che da dire ci restasse, l'andremo serbando per dopo cena. E ciò desidero non solamente per godermi questo di più della vostra compagnia, ma ancora per farvi vedere un essemplio delle brevi e rozze cene che costumavano i primi Intronati, li quali disprezzando le lautezze delle tavole, volevano che la cena fosse per ritrovarsi insieme, e non il ritrovarsi, come da molti si fa, per la cena.<sup>34</sup>

«Troppo delicate vivande» per rifiutare l'invito vengono dichiarati i giochi dai neo accademici e la continuata metafora del pasto che incernia il *Dialogo* si lega a quella analoga che sigla la conclusione del gioco nelle *Notti* fortiniane (di per sé ricche di banchetti), ove la pianta di palma offerta per ultima ad Ippolito per ornare il giardino «non altromenti [...] è [...] del [...] giuoco il sollazevol fine che d'uno splendido e rico convito la grande abondanza de' confetti».<sup>35</sup> Il gioco, inteso come trapianto di virtù in menti sviolate o ignoranti, è dunque anche una sorta di cena spirituale nell'ambito del convito materiale: in particolare il Bargagli stilizza consapevolmente in chiave platonica, con espliciti rimandi,

<sup>34</sup> Cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., I, 38, p. 55. Il tema del pasto culturale ritorna puntualmente alla fine della cena: «Levate poi le tovaglie, il Mansueto [Pirro Saracini] con lieto volto, verso il Sodo rivoltato, cominciò a dire: "Gran diversità nel pascer questi nostri sentimenti si ritrova, perché avvenga che il gusto questa sera resti pienamente soddisfatto delle elette vivande che abbiamo gustate, l'orecchio non però resta sazio del ragionamento avuto sopra a' giuochi, anzi, che divenutone ingordo, desidera più che prima d'esserne pasciuto da voi. E però ancor che sia dopo pasto, nel qual tempo altri è più di riposare desideroso che di ragionar disposto, la materia non di meno è così piacevole, che sì come siamo noi per sentir sommo diletto nell'ascoltarla, così a voi non dovrà molta noia recare il ragionarne". "Meglio sarebbe" disse il Sodo "il lasciarvi con cotesto appetito che forse ristuccarvi con troppa copia, tanto più facendomi parlare di cose, non manco da' miei pensieri, che dalla matura età lontane. Ma poiché io sono del tutto disposto d'accommodar per questa sera il mio volere con la voglia vostra, seguitiamo di dire sopra i giuochi quel che ne resta, e per una volta ritrovandomi fra giovani, di cose giovenili ragioniamo. Ma partiamoci di questo pratello, poiché la notte ha fatto scuro d'ognintorno e già si comincia a sentire la sottigliezza di quest'aria» (II, 23-26, p. 138).

<sup>35</sup> Cfr. *Terza notte, Conclusione*, 246, p. 469.

appunto, al *Convito*,<sup>36</sup> ciò che nel Fortini si riferisce ad una pratica ludico-veglistica interna ad una cultura municipale che non aspira a strutturarsi in manifesto, o comunque non ha bisogno di un contesto teorico per essere compresa da un pubblico ben individuato.

Segno della tenuta culturale delle *Notti* è il fatto che i giovani siano perfettamente in grado di autoeducarsi, di essere modello a se stessi. In pratica, come accennato, funziona il meccanismo del *Decameron*, in cui il «noioso tempo» viene assimilato dal Fortini al tempo di peste del Boccaccio. In particolare i sopravvissuti in fuga da Firenze qui sono degli autosegregati all'interno di una città moralmente, se non materialmente assediata, ma ancora prodiga delle consuete delizie e in cui non solo si è acuditi da un attento personale di servizio, ma si ricevono e accolgono nuovi personaggi e si fanno intervenire interi gruppi di attori e musicisti. Ci si può anche incontrare in chiesa, come all'inizio della *Notte quarta*, non per decidere l'abbandono della città, come nell'archetipo trecentesco, bensì per stabilire nuovi appuntamenti. Dopo la perdita dell'indipendenza, dopo il «diluvio», insomma, ciò non è più possibile e la generazione dei senza padre deve ricorrere ad un maestro esterno alla brigata. La 'forma' gioco adottata dal vecchio Sodo è l'invenzione di un nuovo codice didattico, che sposa alle istanze normative di un Piccolomini gli esempi manualistici dei *Cento giuochi liberali et d'ingegno* di Innocenzio Ringhieri. L'opera è aversata da Girolamo a causa dell'intrinseca irrealizzabilità dei giochi, tutti 'teoria' e niente 'pratica',<sup>37</sup> laddove il senese propone un metodo che si fonda sull'imitazione della realtà, nonché sull'esperienza della consuetudine veglistica, e che conduce i neo accademici in uno spazio privilegiato in cui la rappresentazione della vita secondo le convenzioni dei riti mondani serve ad appropriarsi della vita stessa. Come ha osservato a suo tempo Brusciagli, infatti, «basta scorrere le argomentazioni

<sup>36</sup> «Restiamo pur» disse il Raccolto [Pier Luigi Capacci] “ch'io mi credo, che se non di quelle di Platone, almeno sia per esser di quelle cene, dalle quali Agatone sbandi le musiche, stimando che assai soave armonia dovessero essere i ragionamenti de' convivanti”» (cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., I, 40, p. 56).

<sup>37</sup> Le critiche indirette di Girolamo ai *Cento giuochi* sono espresse nel *Dialogo* in I, 382-84, pp. 124-25; si veda anche L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 101-3.

del *Dialogo* circa i “luoghi principali” donde si debbano ricavare i giuochi, per accorgersi come essi, ingegnosamente derivabili da ogni mestiere, arte, o professione, uso e consuetudine, aspirino a diventare una sorta di ricapitolazione enciclopedica del reale, un *thesaurus* ludico capace di immagazzinare secondo la sua specifica natura tutti i dati, anche i più turbativi, provenienti dal mondo circostante». <sup>38</sup> Il gioco è l'*exemplum vitae* che consente l'apprendimento simbolico della normalità quotidiana anteriore al diluvio: è così che per i giovani viene compiuto il ‘salto’ di generazione e colmata la lacuna culturale determinata dalla guerra.

Da notare però che non esistono ‘giochi di guerra’ nel *Dialogo*, anzi è giusto questa morsa che serra il passato prossimo dell’opera che i giochi in modo implicito esorcizzano e alla quale si sottraggono, riattivando i confini della normale esistenza di una comunità civile, còlta nell’esercizio delle sue attività apparentemente più ‘gratuite’ e galanti. Il ritorno al trattenimento amoroso, ai giochi di società, è da intendersi in profondo come una ‘rieducazione’ attraverso il *ludus* classico, la prima palestra intellettuale dei giovani: per gli orfani della guerra è un vero e proprio trapianto di memoria, memoria di ciò che esisteva prima del «diluvio» e che adesso essi stessi sono chiamati a far rivivere. Un autore come Bartolomeo Arnigio, certo non sospettabile di frivole inclinazioni, non ha difficoltà infatti a riconoscere l’opera senese come una branca della pedagogia. Il suo trattato, dal titolo *Le diece veglie de gli ammen-dati costumi de l’humana vita*, registra nella sesta veglia, dedicata appunto all’educazione dei giovani, il *Dialogo de’ giuochi* e i *Cento giuochi liberali et d’ingegno* del Ringhieri, specificando che «come la scuola de’ giovanetti Ludo da latini si dimandava, et da noi Giuoco; così Giuochi dimandare si ponno gli honesti, et virtuosi trattenimenti, che nelle Accademie si fanno da sublimi et affinatissimi ingegni». <sup>39</sup> Siamo alla data

<sup>38</sup> Cfr. R. BRUSCAGLI, *Nel salotto degli Intronati*, cit., p. 38. Per l’importanza del Ringhieri anche per i *Trattenimenti*, cfr. L. RICCÒ, *Introduzione*, a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., pp. XVI-XVIII, XLI-XLII.

<sup>39</sup> Cfr. L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., p. 101. Sull’efficacia pedagogica del gioco intellettuale si veda anche M. ROSSI, *Arte della memoria e codici letterari nei giochi didattici dall’umanesimo a Comenio*, in *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni e P. Corsi, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 139-67.

del 1577, cinque anni dopo la prima edizione dell'opera di Girolamo, già pervenuta alla seconda ristampa (1574, 1575), e il tempestivo accoglimento di un testo di evidente successo va a saturare la valenza aperta e lasciata libera dall'*Institution morale* del Piccolomini, precisa, per altro, nell'additare la necessità dell'«onesto» e del «gentile». Ciò è una conferma indiretta dell'influsso del trattato piccolominiano sull'impostazione del *Dialogo*, così come l'abbinamento al Bargagli del Ringhieri è a sua volta riprova della lettura parallela a cui si prestavano le due opere. Da parte senese anche un accademico intronato coetaneo del Bargagli, come Fortunio Martini, in anni imprecisati, ma comunque tardi rispetto all'uscita del *Dialogo*, avrà modo di inserire quest'opera fra i libri di rispetto del *vademecum* per un giovane nobile cittadino che aspira a crescere e a raffinarsi intellettualmente.<sup>40</sup>

Distintamente percepibili in questa veste come parte cospicua di un corretto itinerario educativo, i giochi conosceranno per altro la loro fama maggiore nel settore della letteratura d'intrattenimento, cristallizzandosi presto, in Italia e in Europa, come prodotto eminentemente senese, vero e proprio 'genere' da esportazione. *Hoc erat in votis* per molti aspetti, e soprattutto era nelle intenzioni di Scipione Bargagli, attento a confezionare i *Trattenimenti*, come vedremo fra poco, secondo canoni letterari ben accreditati e fruibili da un pubblico non senese. Ciò non toglie che i *Trattenimenti* instaurino un preciso colloquio anche con la generazione dell'assedio, qui ritratta nella sua fase pre accademica e, si noti bene, assolutamente autonoma. Scipione, fratello minore di Girolamo, non aveva potuto entrare a far parte degli Intronati perché troppo giovane (occorreva aver compiuto i vent'anni) e con altri nelle sue stesse condizioni aveva preferito non aspettare e fondare nel giugno del 1558 l'Accademia degli Accesi (nel cui ambito era fra l'altro nata l'*Oratio de laudibus Academiarum*). Sono idealmente questi «fanciulli», come Scipione e i suoi compagni si autodefiniscono giusto al momento della costituzione del sodalizio,<sup>41</sup> gli interpreti dei giochi dei *Trattenimenti*, che in seguito Scipione consapevolmente definirà, come

<sup>40</sup> Cfr. L. RICCÒ, *Gioco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., p. 100-1.

<sup>41</sup> Cfr. L. RICCÒ, *Introduzione*, a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., pp. XVIII-XX.

visto, «la pratica e l'eseguimento» della «teorica» o «arte» ludica del *Dialogo*.<sup>42</sup> Nel 'gioco giocato' ritratto secondo modalità decameroniane sta l'esemplarità dei giochi stessi, la verifica della loro capacità di metabolizzare il reale, anche quello guerresco. È noto, infatti, che i *Trattenimenti* sono ambientati durante gli ultimi tre giorni del carnevale del 1555, nel corso del feroce assedio della città di Siena, minutamente descritto nel *Preambulo* dell'opera secondo il modello retorico dell'«orrido cominciamento» del classico *Decameron* e dei modernissimi *Ecatommisti* del Giraldu, imperniati sul sacco di Roma del 1527 e pubblicati nel 1565. Appena quattro anni dopo, come i documenti ci attestano, il libro di Scipione è già realizzato (anche se verrà stampato solo nel 1587) e ciò dimostra l'estrema sensibilità dell'autore alle sollecitazioni della letteratura contemporanea, che riattiva il gusto per la cornice orrorosa e in particolare offre lo spunto e dimostra la praticabilità di una struttura claustrofobica in cui la brigata è coattamente segregata e impedita nei suoi più elementari movimenti: nel caso del Giraldu i novellatori in fuga da Roma verso Marsiglia sono chiusi in una nave.<sup>43</sup> Non le ville del contado fiorentino, dunque, nemmeno i giardini urbani o suburbani del Fortini, e neppure la spontanea riunione a casa del Sodo del *Dialo-*

<sup>42</sup> Anche Ascanio De' Mori, il cui *Giuoco piacevole* (1575) dipende dal *Dialogo* di Girolamo, offre un esempio di 'pratica' del gioco anteriore alla stampa dei *Trattenimenti* (1587), ma comunque successivo alle *Notti* del Fortini, per altro inedite: cfr. A.M.SANJUST, *Introduzione* a A. DE' MORI, *Giuoco piacevole*, a cura di M.G. Sanjust, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 9-38. Inoltre, della medesima autrice, *Il 'gioco giocato' di Ascanio De' Mori da Ceno*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno Internazionale (Pienza, 10-14 settembre 1991), Roma, Salerno Editrice, 1993, vol. II, pp. 769-76. Si ricordi comunque che la dedica dello stampatore Luca Bonetti (in realtà il Bargagli stesso, come meglio si vedrà nel prossimo capitolo) a Scipione Gonzaga dell'orazione di Scipione *Delle lodi dell'Academie* (1569) alludeva già con chiarezza, come del resto l'orazione medesima, alla struttura dell'opera: cfr. L. RICCÒ, *Introduzione*, a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., pp. XV-XVIII.

<sup>43</sup> Sulla rinascita del gusto orroroso nella cornice novellistica, si veda L. RICCÒ, *Il 'sacco' giraldiano e la tradizione dell'«orrido cominciamento» nella novella cinquecentesca*, in «Schifanoia», 12 (1991), numero speciale dedicato alle giornate di studio su Giovan Battista Giraldu Cinzio (Tortona, 27-29 aprile 1989), pp. 21-49 (anticipato in «Studi italiani», 3 [1990], pp. 5-50).

*go de' giuochi*: al contrario i *Trattenimenti* hanno luogo in una città 'murata viva'. E i giovani sono soli, come soli erano i giovani del *Decameron*. Pampinea aveva definito sé e le compagne «abbandonate: per ciò che i nostri, o morendo o da morte fuggendo, quasi non fossimo loro, sole in tanta afflizione n'hanno lasciate». <sup>44</sup> E questi orfani senesi muovono la loro sfida addirittura dal seno della patria, contro i «crudeli pubblici nimici» che vogliono privarli non solo della libertà politica, ma anche della libertà della memoria e del costume:

Ivi, tornandosi a memoria le mascherate, le livree, le musiche da loro consuete in simil giorno di vedere e d'udire gli anni trapassati, sentivano dentro in sé, come adiviene a cui sono, rimembrandosi, vietate le solite dolcezze, non legger dispiacere d'essere allora prive di quelle e di tante altre maniere di nobili e dolci dilette, ne' quali esse non di rado avevano in costume di ritrovarsi. <sup>45</sup>

## 2. *L'ombra del padre*

Ho già altrove analizzato le linee portanti dei *Trattenimenti*, evidenziando come l'opera costituisca una sorta di rito purificatorio che dal cuore dell'assedio conduce verso una nuova stagione culturale e politica, attraverso le tappe dell'imminente quaresima di penitenza e di digiuno e del successivo risveglio primaverile e pasquale: <sup>46</sup> un simile percor-

<sup>44</sup> Cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, *Introduzione*, 69, p. 36.

<sup>45</sup> Cfr. S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., I, 87, 89, pp. 41-42. Dal punto di vista pubblico, si ricordi che nel *Preambolo* è narrato l'episodio del tradizionale gioco del pallone tenuto il giovedì grasso nella piazza di Sant'Agostino dai giovani senesi giusto come sfida morale ai nemici (I, 77-78, pp. 35-36): i giochi dei *Trattenimenti* sono il corrispettivo privato del gioco di piazza che coinvolge l'intera cittadinanza. Per la solitudine dei giovani e per la loro separatezza dal mondo esterno, si consideri che non compaiono altri esseri umani intorno alla brigata, la quale rimane serrata in un «onorato salotto [...] dalla strada maestra [...] assai remoto» (I, 106, p. 48); i casi e i personaggi della vita esterna sono evocati solo attraverso il gioco e il novellare.

<sup>46</sup> Si rimanda alla più volte citata *Introduzione* ai *Trattenimenti*, in particolare alle pp. LXXII-LXXV.

so costituisce al tempo stesso una sorta di iniziazione dei giovani della brigata all'età adulta per mezzo appunto dei giochi, che, nella particolare accezione dell'opera, riescono a metabolizzare l'assedio stesso, trasformandolo da «diluvio» da cui riemergere, come in Girolamo, in esperienza di vita assimilata e quindi 'controllabile'. La brigata seleziona con piena consapevolezza e rappresenta in chiave ludica gli squarci di vita contemporanea più crudi, atti a fornire ai membri stessi precisi esempi di pedagogia storica e civile, ad assimilare, appunto, e a fissare nella tradizione del trattenimento senese, anziché rimuoverli, anche i travagli militari. È un modo assolutamente peculiare di affrontare uno dei problemi ricorrenti della nostra letteratura: come confrontarsi con fatti storici di dirompente ed assoluta traumaticità, al pari della peste del 1348 o del sacco di Roma, sul piano universale, o, come giusto l'assedio di Siena, sul piano locale. Nel caso specifico è chiaro che la storia non può essere mutata, o chiusa in parentesi, ma, grazie ai giochi da veglia, può essere fatta propria dai senesi 'alla senese'.<sup>47</sup> Bastino, per i *Trattenimenti*, gli esempi del *Giuoco dell'insegna o bandiere* e del *Giuoco dell'assedio*. Il primo è il gioco d'apertura del libro, nel quale i giovani ideano «militari bandiere» atte a dimostrare le virtù delle gentildonne presenti. Si fondono in questi elogi i giochi *De' colori* e *Delle imprese* illustrati nel *Dialogo* da Girolamo, il quale indica come serbatoio da cui estrarre gli esempi le giostre e i tornei, ove, per tradizione, i cavalieri contendenti esibiscono su scudi e sopravvesti immagini significative. Per di più, inoltre, sebbene Girolamo non lo dichiara, molteplici sono i legami fra il suo gioco *Delle imprese* e le reali manifestazioni di piazza contemporanee: l'orizzonte di Girolamo si qualifica, una volta di più, come un orizzonte di pace, attento al riaccendersi delle tradizioni cortesi munici-

<sup>47</sup> Infatti i giovani si lamentano dell'assenza dei consueti passatempi carnevaleschi facendo preciso riferimento a costumanze senesi diverse da quelle di altre città: «E di ciò si rammaricavano vie più agramente per trovarsi privi allora di quelli ingegnosi spassi e dilette, de' quali essi, per anticata e quasi prescritta propria usanza di lor patria, costumavano di godersi in questi sì fatti giorni, fuor del comune uso per avventura delle altre città, che in balli solamente e in suoni le più volte si vanno le lor feste e 'l tempo consumando» (cfr. S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., I, 108, p. 49).



pali.<sup>48</sup> Diversamente, per Scipione il *Giuoco dell'insegne o bandiere* fa riferimento ad un'attualità di guerra, apertamente evocata a contesto e occasione inventiva dal maestro del gioco:

A quest'opera ch'io ora intendo muovemi non poco ancora il corrente stato nostro, nel quale, già più e più mesi passati sono, altra cosa più da noi non si vede che schiere, né d'altra maggiormente si ragiona e si tratta che di squadre di genti non più di ferro armate che di valore si siano, passandomi anco in questo luogo davanti quelle insegne e quelli stendardi onde i capitani e i signori d'onore fanno special mostra delle pregiate qualità de gli animi loro, e sotto le quali si riducon volonterosi a seguitargli e imitargli i loro valenti soldati e compagni.

A determinar, adunque, vegnamo che per opera di militari bandiere si scuopra e si palesi, come il meglio e 'l più si possa, quanto ciascuna di queste gentilissime nostre sia per proprie virtù e meriti riguardevole.<sup>49</sup>

In modo analogo il fin troppo eloquente *Giuoco dell'assedio* riconduce sotto la bandiera d'Amore la realtà quotidiana:

Per il che al presente e simile detto mio pensiero [l'amore è guerra e assedio] e il grave assedio ancora, di cui, qual ne sia stata la

<sup>48</sup> Una delle fonti dirette del *Dialogo* è una sbarra dovuta agli scolari dello Studio senese, al cui allestimento nel carnevale del 1563 partecipò lo stesso Girolamo. Si noti che il desiderio di un immediato riscontro cittadino introduce uno strappo cronologico all'interno dell'opera, dato che il Sodo ignora in realtà l'esistenza delle imprese da lui stesso citate, non solo perché assente da lungo tempo, ma soprattutto perché la sbarra del 1563 non aveva ovviamente ancora avuto luogo nel 1559, anno durante il quale, come si vedrà nel capitolo successivo, è ambientata la 'civil conversazione ludica'. Si tratta quindi di un preciso ammicco ai lettori cittadini e ai giovani membri stessi dell'Accademia protagonisti del libro, che, per la loro età, erano diretta parte in causa degli spettacoli universitari: cfr. L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 21-24. Nel 1600, all'interno del primo volume delle *Imprese scelte*, il Bargagli (sotto lo pseudonimo di Simon Biralli) svelerà, ormai in un contesto del tutto diverso, la paternità girolamiana di queste imprese: cfr. L. RICCÒ, *Vent'anni dopo: un progetto di riedizione del «Dialogo de' giuochi»*, cit., vol. I, p. 264.

<sup>49</sup> Cfr. S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., I, 130-31, pp. 59-60.

colpa, si truova oggi cinta la nostra città, mi porge, magnanime donne, non lieve cagione, come avviso, di portarvi innanzi parte di quello conviensi a colui di fare che allogato è là dove ora io posto mi truovo. Sì che d'assedi si è per me deliberato qui tra noi per alquanto doversi tener ragionamenti. Né perciò mi posso indurre io nell'animo che alcuno di coloro che così lieti e sollazzevoli ci veggio dattorno sia per prender maraviglia, o sentir noia veruna di sì fatto mio pensiero, come se per esso gli debbano <a> quest'ora venir rinfrescati nella mente gli affanni, i disagi, le sollecitudini che pur troppe e di troppo peso certamente sostegnamo ne' presenti giorni e per alleviamento, se non in tutto sgravamento di quelli ci vegnamo ora così ragionando e così diportando insieme. Perciò che promettomi largamente che ciascuno di tutti voi, valorosissimi spiriti, sia per sé di così intera prudenza e di così forte cuore che le voci sole e semplici delle cose non gli produrranno già mai nella mente gli stessi effetti di quelle, né le immaginazioni non gli si pareranno mai avanti come casi veri. Colla voce sola, adunque, d'assedio, benché amara, tuttavia per quella d'amore raddolcita appresso e quasi confettata, sarà da noi brevemente introdotto un giuoco e per voi tirato, la vostra mercé e virtù, sì come spero, a bello e piacevol fine.<sup>50</sup>

Ancora una volta dietro l'esperienza dei *Trattenimenti* si cela quella del *Dialogo* con il gioco detto *Delle Amazzoni*, di chiara, e anodina, pertinenza mitologica, ma conta soprattutto che le parole del rettore operino il trapasso dalla tangibile concretezza della guerra alla sfera del trattenimento e dell'esemplarità educativa attraverso la ben calcolata mediazione aristotelica del concetto di imitazione dilettevole di una realtà in sé orrida.<sup>51</sup> Noto è il peso della *Poetica* nella riflessione senese sul gioco,<sup>52</sup> ed è

<sup>50</sup> Ivi, II, 211-14, p. 340.

<sup>51</sup> Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 1448b. E si veda il *Dialogo de' giuochi* di Girolamo, in merito al *Giuoco delle cirimonie*: «E quanto più le cerimonie erano stravaganti ed esquisite, tanto più diletavano, sì come più infastidirebbono dette da vero, nella guisa che d'alcuni animali avviene, che veduti da noi nella propria forma ci spaventano, e se gli miriamo imitati e finti dalla pittura ci diletano (I, 321-22, pp. 112-13).

<sup>52</sup> Si veda R. BRUSCAGLI, *Les Intronati 'a veglia': l'Académie en jeu*, cit., pp. 204-5; inoltre L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 99-100. Per

proprio questo il filo di Arianna che guida la brigata di Scipione attraverso il labirinto dell'assedio di Siena, consentendole di porre in scena la guerra, non solo mediante i giochi ma anche mediante vere e proprie rappresentazioni interne alla pratica ludica, già per sua intrinseca complessione votata alla sfera teatrale. Contano pertanto gli 'oggetti di scena', che in gran parte non sono quelli previsti dalla tradizione. Ai convenzionali strumenti musicali («monacordo», «leùto», «viuola ad arco»), ai capi di vestiario di uso comune («vagli cappelli e ornati», «tabari»), a oggetti di estrazione domestica (una «gran cassa di occhiali»),<sup>53</sup> si uniscono, da un lato, l'onnipresente «mescola» che costituisce, nella tradizione senese, lo scettro del maestro del gioco, ed è quindi l'irrinunciabile cifra locale, dall'altro, reperti di esplicita matrice militare. Così, nel *Canto di ninfe e di pastori* che chiude la prima giornata, i giovani simulano i personaggi pastorali avvolgendosi nei «loro tabari» e prendendo «alcune leggere e belle aste nella cima ferrate con nappe d'oro e di seta dintorno, sergentini, mi credo chiamate, le quali usavano in andando attorno in quel tempo di guerra di portare i nobili soldati, si può dire, sempre in mano, quasi verghe fossero di pastori».<sup>54</sup> Ancora, nel composito travestimento adottato da Lepido, il Dioneo dei *Trattenimenti*, per travestirsi da cieco nell'omonimo gioco, compagno, insieme a «un piacevol cagnuolino della padrona di casa», tenuto per un «nastro» a fare da cane guida, un «cappello di буда e paglia» e un «mantel lungo di romagnuolo, non ben chiaro se più bigio si fosse che d'altro colore, non troppo nuovo, de' pannamenti di que' poveri contadini rifuggiti allora per la guerra nella città in casa de' loro padroni mezzaiuoli, con quelle poche di robbicciuole che avevan con seco potute scampare delle furiose rapine de' soldati nimici». I nobili giovani non tengono separate la realtà dell'assedio e la finzione del gioco, bensì le trasmutano l'una nell'altra: gli oggetti sono equipollenti alle citate «voci sole e semplici delle cose», in quanto sottratti alla loro efficienza bellica o

applicazioni delle teorie aristoteliche ai giochi da parte del Bargagli, si consideri il *Dialogo* soprattutto in I, 106-10, pp. 69-70 (definizione di gioco) e in I, 385-87, p. 125 (caratteristiche della 'fabula' del gioco).

<sup>53</sup> Cfr. S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., II, 389, p. 401; I, 691-92, p. 252; III, 127-28, p. 459.

<sup>54</sup> Ivi, I, 692, p. 252.

alla loro dolorosa memoria. E dato che Lepido di fatto si è «propiissimamente trasmutato tutto nell'abito e nella persona d'un poveraccio cieco norcino»<sup>55</sup> rimasto nella città assediata nonostante la feroce cacciata delle cosiddette «bocche disutili», ecco che il gioco diventa, come accennato, la recita di un preciso squarcio di vita della Siena di allora che si trasforma in una vera e propria scena di commedia, per cui l'unico personaggio di tutti i *Trattenimenti* esterno alla brigata è un personaggio 'ficto':<sup>56</sup> i «casi veri» sono infatti riprodotti secondo i canoni comici e diventano quindi «immaginazioni».<sup>57</sup> In particolare si fa ricorso a canoni teatrali squisitamente locali: i travestimenti ridicoli, scelti o imposti, hanno sempre fatto parte della commedia rinascimentale, ma qui si ha un riferimento preciso

<sup>55</sup> Ivi, III, 79-82, pp. 441-42.

<sup>56</sup> «Pervenne adunque, come detto, questo altro cieco in mezzo delle donne, dove alcuna d'esse dolcemente giambando entrò a prima giunta con motti e proverbi a scherzare con esso lui, ed esso all'incontro, con atti e voci graziose e proprie di colui del quale vestiva la persona, rendendo pan per focaccia non dinegò le beffe di sé e la burla a veruna. E dal piacere che vedeva in quel suo abito d'aver alla brigata portato fatto più ardito, prese anco di volere andare alquanto intorno e con voce risonante diceva: – Faciate una limosina a quisto pueritto cieco, che sciate beneette da Deo e da la mamma, care sorelle. Vi diraiò un'orazione per l'arma delli muerti vostri –. E così proferiva col tuono e con gli accenti propri e così moveva i passi e portava la persona simile al detto cieco di Norcia, che era il vederlo e l'udirlo cosa a tutti non men di meraviglia che di sollazzo e di piacere tutta piena» (ivi, III, 84-85, pp. 443-45). Si consideri inoltre che anche in questo caso sottostà alla rievocazione dell'assedio da parte di Scipione la traccia dei giochi di Girolamo, di esclusiva marca civile. Si tratta in particolare del *Giuoco delli sgarbati*, o *Del contrafare* in cui si consiglia «di porsi a contrafare persona che sia nota a tutta la veggghia, ma che non si ritrovi quivi presente, e sapere per altre volte che altri si sia provato nel contrafare simil persona, d'aver grazia e di porgere dilettazone. Ma sì come ha molto del grazioso il contrafare propriamente, così per lo contrario pare che abbia molto del disgraziato il non appressarsi a quella similitudine. E questa cosa dell'imitare i gesti e i movimenti altrui, quando è ben fatta si scuopre graziosa [...]» (cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., II, 80-81, pp. 148-49).

<sup>57</sup> Per i termini tecnici teatrali introdotti in queste pagine, si veda la nota di commento num. 5 alle pp. 443-44 dei *Trattenimenti*. In particolare il *Giuoco de' ciechi* prevede che i giovani si fingano accecati da Amore, mentre le donne sono incaricate di suggerire i rimedi a tale invalidità: si tratta del diffuso motivo della passione accecante che deve essere regolata dalla ragione.

al recente *Ortensio*, allestito dagli Intronati nel 1561 davanti a Cosimo I in visita alla città soggetta, e rimasto inedito fino al 1571. La scena ix dell'atto III vede infatti il napoletano vantatore Giovancarlo indotto a travestirsi da cieco al fine di conseguire i suoi intenti amorosi (ovviamente frustrati).<sup>58</sup>

La rappresentazione dell'assedio nell'assedio è precisa al punto di ricalcare il rifiuto dell'elemosina al cieco in nome della sua inutilità militare e sociale nel momento in cui le «bocche disutili» (i poveri incapaci di fornire aiuto materiale nelle opere di difesa), vengono sistematicamente estromesse dalla città: da notare che proprio questa cacciata aveva costituito uno degli aspetti più atroci delle vicende senesi e il *Preambolo* dei *Trattenimenti* ha nella descrizione delle sventure degli abbandonati la sua acme patetica.<sup>59</sup> In modo analogo trovano spazio e dettagli nelle pagine introduttive la fuga dei contadini dalle campagne devastate e il loro ricovero, prima dello stringersi dell'assedio, in casa dei padroni cittadini, cui involontariamente forniscono adesso i mezzi per i travestimenti carnevaleschi.<sup>60</sup> In pratica è come se la brigata del *Decameron* improvvisamente replicasse in chiave comica uno degli episodi della pe-

<sup>58</sup> Per i punti di contatto fra i *Trattenimenti* e la commedia, rimando alla mia nota di commento generale al *Giuoco de' ciechi*: p. 429. Per la lunga questione sulla data di stesura e di rappresentazione dell'*Ortensio*, nonché per la paternità collettiva dell'opera, si veda, consuntivamente, F. CERRETA, *La prima recita dell'«Ortensio» degli Intronati alla luce di testimonianze inedite*, in «Quaderni di teatro», V (1982), pp. 201-11. Ma si consideri soprattutto il capitolo successivo.

<sup>59</sup> Questa la risposta di Clizia a Lepido travestito in cerca di elemosina: «– Oh, mi maravigliava bene io – tornò ella a dire – che fosse quinci intorno a questa ora altri che tuoi pari, appoioso, importuno, rincrescevole che tu sei, come sempre mai fosti ancora! Ben non ci sei tu stato levato dinanzi in cambio di alcuna povera persona e da bene di tante e tante scacciate in malora per bocche di danno, o disutili, che mai non ne fu niuna meno utile, anzi più nocevole della tua → (*I trattenimenti*, cit., III, 126, p. 458). Per la trattazione del problema delle bocche disutili da parte del Bargagli, si considerino invece le pp. 19-25 e le relative note di commento.

<sup>60</sup> Da notare che i contadini rifugiati in città furono trattati come bocche disutili, seguirono perciò la medesima sorte dei cittadini poveri e furono colpiti da bandi di espulsione fin dal settembre 1554: cfr. A. SOZZINI, *Diario delle cose avvenute in Siena dai 20 luglio 1550 ai 28 giugno 1555 con altre narrazioni e documenti relativi alla caduta di quella repubblica*, in «Archivio storico italiano», II (1842) (rist. an. Siena, Periccioli, s.d. [ma 1987]), pp. 274-75, 299, 402.

ste narrati nell'*Introduzione*, o come se la brigata degli *Ecatommiti* si producesse in rivisitazioni ludiche del sacco di Roma. La prospettiva appare sconcertante, ma i giovani dei *Trattenimenti* sono 'dentro' l'assedio, mentre gli 'orridi cominciamenti' dei predecessori bargagliani descrivevano realtà dalle quali le brigate comunque si allontanavano, o con il rifugio in villa, o con il viaggio per mare verso Marsiglia: il loro intento non era quello di 'accettare' la peste o il sacco di Roma, di farli propri. I personaggi del Bargagli sono invece obbligati a convivere con l'assedio e soprattutto devono attrezzarsi per convivere con le sue irreparabili conseguenze future, mentre negli antecessori la frattura si saldava ed era possibile ritornare a Firenze e ritornare a Roma, quest'ultima, in particolare, felicemente liberata dai barbari invasori grazie all'intervento del re di Francia e prossima a rinnovare i suoi fasti. I senesi si trovano costretti ad adottare la memoria dell'assedio e ciò avviene attraverso il gioco: in pratica il pedagogico codice rappresentativo si fonde con il carattere metaforico del gioco da veglia e con la sua capacità di fagocitazione e di rielaborazione del reale in una singolare terapia ludica.<sup>61</sup> Non a caso la metafora del banchetto, presente sia nelle *Notti* del Fortini che nel *Dialogo* di Girolamo, acquista nei *Trattenimenti*, in tempo di fame, un valore assoluto, stabilendo una precisa equipollenza fra cibo materiale e sostitutivo cibo spirituale. Davanti al rifiuto delle compagne di rimanere a cena secondo la consuetudine, la padrona di casa, Clarice, ribalta in didattica di nuova vita civile la vera causa del diniego, ossia la preoccupazione di non gravare troppo sulla dispensa dell'ospite: «[...] veggendovi io così appagate tutte e contente per li ragionamenti e spassi goduti, mi piace di credere ch'abbiate dato in modo il gusto a quelli che malagevolmente poteste rivolgere l'appetito a niuna altra

<sup>61</sup> In effetti l'esperimento del Bargagli non fu di facile comprensione e uno scrittore esterno alla realtà senese come il piemontese Alessandro Tesauro ebbe a stupirsi giusto della scelta fatta di ambientare le tre veglie in tempo d'assedio. Il Bargagli rispose con una lunga lettera apologetica, per la quale si vedano, di Laura Riccò, *Vent'anni dopo: un progetto di riedizione del «Dialogo de' giuochi»*, cit., pp. 268-70; *Introduzione* a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., pp. LVII-LIX, LXIX; e *Il 'sacco' giraldiano e la tradizione dell' 'orrido cominciamento' nella novella cinquecentesca*, cit., pp. 32-35, 42-50.

qualità di cibi e di vivande da quella diversa onde vi sete cibate fino a quest'ora e confortate». <sup>62</sup> La spaventosa carestia che costrinse Siena alla resa e che il *Preambulo* dei *Trattenimenti* dipinge senza pietà si sublima in esercizio culturale, prima ancora che spirituale.

Da questa diversa collocazione rispetto alla guerra di Siena ha origine la novità dei giochi di Scipione, che diventano così, idealmente, preliminari al *Dialogo* del fratello Girolamo, ambientato in tempo di pace recuperata, in una diversa realtà politica. Il valore di questo scavalco all'indietro del *Dialogo* sta ancora nella volontà di superare il vuoto di generazione denunciato nel *Dialogo* stesso: i giovani assediati suppliscono autonomamente, per quanto riguarda la dimensione guerresca, all'insegnamento del Sodo, sono l'anello mancante della catena non solo culturale, ma anche morale illustrata dall'*Institutione* di Alessandro Piccolomini. Scipione cerca di riempire la lacuna, disegnando un percorso che dall'opulenza delle *Notti* fortiniane si inabissa nell'assedio fino a riemergere nella sobria rieducazione del *Dialogo*. <sup>63</sup> L'assedio viene così 'adottato' e ricondotto attraverso la pratica ludica all'interno dell'universo civile e morale quotidiano, entrando a far parte del comune bagaglio della civiltà locale. In tal modo Scipione obbedisce a quelle precise aspirazioni normative e autocelebrative della Siena anni Sessanta che svaniranno già nel corso del decennio. Di questo Girolamo nel momento della stesura del *Dialogo* si mostra già ampiamente presago,

<sup>62</sup> Cfr. S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., I, 705, pp. 256-57. Si consideri che il passo è speculare a quello del *Dialogo* citato precedentemente alla n. 34.

<sup>63</sup> Sempre Scipione nell'*Oratione in lode dell'Accademia degli 'ntronati*, trattando delle accoglienze riservate dai primi Intronati agli illustri personaggi di passaggio a Siena, istituirà un preciso legame fra banchetto, veglia e giochi: «[...] gl'Intronati Accademici mettendo tavola, o come oggi si dice, facendo pasto, o banchetto, formavano lietissima veglia colla presenza delle per nobiltà, per bellezza e per ingegno più principali gentildonne, per far sentire onestamente e piacevolmente quelle trattenendo di lor nuove poesie, di dolci e salati motti, d'arguti discorsi, e di degne quistioni a' giuochi di spirito, che tanto, come s'è accennato, in quella stagione havevansi 'n costume fra le nobili persone nella città di Siena: e tanto dalle gentili forestiere si bramavano di vedere, e d'udire» (p. 533). Ancora nell'*Oratione* (pp. 521-23) vengono descritti i sobri banchetti 'moralì' della consuetudine conviviale interna all'Accademia, in tutto analoghi alla cena del Sodo nel *Dialogo de' giuochi*.

ponendosi come depositario, sulla scorta di una lunga tradizione orale di pretto uso accademico, di quel «così bel parlamento» a cui non era stato presente: «[...] mi fu non di meno così bene e distesamente raccontato e più volte poi replicato da quei che l'udirono, i quali furono de' più cari e de' più intrinseci amici miei, che se non quanto al filo delle parole e quanto all'ordine de' concetti, almeno quanto alla vera sostanza, credo che me ne sia poco uscito della memoria». <sup>64</sup> Il «memoriale» di Girolamo è dunque indiretto ed è steso a distanza di «alcuni anni», nel momento in cui si annuncia per lui e per i suoi compagni un nuovo trapasso di generazione: vedremo poi, nel capitolo successivo, cosa si nasconde dietro la 'manifattura' di un siffatto «memoriale». È comunque ormai un «modello» storicizzato dei giochi quello che viene dedicato ad Isabella de' Medici:

[...] per la professione legale e per gli studi più gravi mi conveniva lasciare quei dilettevoli e onorati intertenimenti che nella nostra città sono in usanza, mi era posto in animo di ridurre in un breve trattato, come in un memoriale, una gran parte de' più piacevoli e de' più ingegnosi giuochi che nelle nostre vegghe io abbia veduto farsi; inducendomi a questo non solo quel piacere che altri sente naturalmente nel ricordarsi di quello che già ne porse dilettazione, ma il pensare ancora che ciò potesse essere quasi un modello dell'usanza del nostro festeggiare, non pure a que' forestieri che non l'hanno veduta mai, ma alli nostri medesimi ancora, che sono stati serbati alla età più tarda. Poiché, e per li travagli delle guerre e per la declinazione della virtù e del valore antico, hanno cominciato a tralignar tanto le spiritose vegghe da quel di prima, ch'io vo dubitando che per l'avvenire non sieno i nostri cittadini più tosto per contemplarle depinte in carta, che vederle più nella bella e vera effige loro. <sup>65</sup>

<sup>64</sup> Cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., I, 6-7, p. 47. Sulla 'coralità' del *Dialogo*, si veda V. MARCHETTI, *Il gioco e l'eresia. Ipotesi sulla formazione culturale di Fausto Sozzini*, in V. MARCHETTI, G. ZUCCHINI, *Le regole del gioco e l'eresia*, Bologna, Centro stampa «Lo Scarabeo», 1981, pp. 9-51 (si consideri, nel capitolo successivo, la n. 81).

<sup>65</sup> Cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., I, 2-3, 5, pp. 46, 47.



Ancora alla fine degli anni Sessanta, invece, Scipione continua a nutrire fiducia, al punto di realizzare mediante i *Trattenimenti* il 'dittico' dei giochi senesi che salda la frattura fra due distanti generazioni. In modo analogo, allo scadere del decennio successivo, la morte di Alessandro Piccolomini vede sempre il più giovane Bargagli intento a tessere le lodi dello Stordito in un'*Oratione* d'impronta chiaramente agiografica, in cui la riattivazione degli Intronati dopo la guerra è ascritta ai meriti del defunto, il quale viene presentato come il coltivatore dei giovani ingegni cresciuti durante la guerra, i nuovi tesori, insieme agli «antichi», della «miniera» accademica:

Il benefico animo suo quietavasi forse per quello che colla penna si studiava ognora di donare a i bramosi del sapere? Non veramente: perciocché colla propria voce anchora da lui si cercava più tuttavolta quelli di beneficiare. Mostrate questo hora per me voi, spiriti nobilissimi, che forse non manco attenti, né manco dolenti degli altri, mi state ad ascoltare. Ch'essendo voi nella vostra più fresca età, gli prese del fatto vostro estrema compassione: talché *veggendovi nati nello 'nculto terreno delle civili discordie, cresciuti infra le pungenti, et mortifere spine della guerra, con paterna carità si tolse a coltivare i vostri fertilissimi ingegni*, con sue lettioni, et discorsi, et con ammendationi de' vostri componimenti essercitandovi. Voi, voi meglio d'altri sapete, ch'egli *mosso dalla speranza portagli dal vostro rinfronzire*, aiutò a tirare avanti l'acceso desiderio scorto in voi, ch'al tempo vostro si riaprìsse la non men chiara, che utile INTRONATICA Scuola, accioché con vie più caldezza poteste in ogni più vaga maniera di lettere voi anchora sperimentarvi. Aperta dunque dallo STORDITO coll'autorità sua in quel sì duro temporale sì virtuosa porta, ripose dentro la loro sapiente ZVCCA quella vostra schiera di giovani; li quali attrahendo tuttavolta colla natura de' loro ingegni, et coll'opera degli studij loro della virtù di quel sì ben purgato SALE, si renderono in breve così acconci, et saporiti per le loro private, et pubbliche attioni, che ben si facevano riconoscere tutti quanti d'una miniera medesima con quelli antichi INTRONATI. La comedia sola dell'ORTENSIO, tacendo delle molte leggiadre, et spiritose loro inventioni, pruovi, o condanni le mie parole. *Per certo questa, et tutte l'altre opere Accademiche in quel tempo, sì come dalla caldezza*

*di que' giovanili cuori d'esse usciva la 'nventione, dalla vigilanza loro la dispositione, et dalla lor fatica la essecutione, parimente dal sano giudicio, et intero dello STORDITO ricevevano la loro ultima perfettione. Da tali compositioni si ripiegava senza fallo in lui quella lode, et quell'honore che dall'ottime operationi de' figliuoli veggiamo ritorcersi ne' propi padri.*<sup>66</sup>

Queste pagine, con l'esplicito richiamo ad una selvatichezza da educare, rappresentano la stazione intermedia tra la metafora della «vite vecchia» del *Dialogo de' giuochi* e quella delle «giovani selvaggie piante» nell'*Oratione in lode dell'Accademia degli 'ntronati* del 1603. Il magistero intellettuale del Piccolomini è, si noti, di schietta marca paterna, tende cioè a colmare il 'salto' fra generazioni denunciato nel *Dialogo* di Girolamo e a riattivare di contro il fluido scambio tra padri e figli teorizzato dall'*Institution morale*, trattato che non a caso l'*Oratione* funebre menziona poco dopo.<sup>67</sup>

L'ideologia dei *Trattenimenti* continua dunque a funzionare nel '79, e soprattutto continua a funzionare, pur nelle diverse interpretazioni, l'insegnamento del Piccolomini. Ma se si considera che l'*incipit* dell'operetta congiunge nella rievocazione i due Piccolomini morti a breve distanza l'uno dall'altro, giusto Alessandro e Marcantonio, lo Stordito e il Sodo, numi tutelari, come visto, del *Dialogo de' giuochi*, è chiaro che il cerchio si sta chiudendo con la materiale estinzione dei testimoni di un'epoca.<sup>68</sup> Gli «spiriti nobilissimi» adunati idealmente intorno al feretro

<sup>66</sup> Cfr. ORATIONE / DI SCIPION / BARGAGLI / Nella morte del Reuerendissimo Mons. / ALESSANDRO PICCOLOMINI / Arcivefcovo di Patrafffo, & Eletto di Siena, &c. [...] IN BOLOGNA, / Per Giouanni Rofsi. MDLXXIX. / *Con licenza de' Superiori.*, cc. 8v-9r.

<sup>67</sup> Ivi, c. 9v.

<sup>68</sup> «Quando io pensava già di rasciugarmi da gli occhi quelle lagrime, alle quali mi ha insieme con gli amici, et co i consorti mosso la subitana morte a Roma di M. MARCOANTONIO PICCOLOMINI, persona certo degna, che col lagrimare fussero rionosciute le molte, et pregiate qualità, che erano in lui, ecco, che in Siena ne sopraggiugne cagione molto maggiore a tutti quanti (oh stagione, come a' corpi assai dannosa, così a gli animi nostri troppo, troppo invero dolorosa) non che di lagrimare, ma di piagnere, di dolersi, et di tormentarsi asprissimamente, per la mortal perdita di Monsignor ALESSANDRO, pur della stessa casata de' PICCOLOMINI» (ivi, c. 3r).

del massimo esponente della cultura cittadina sono gli stessi giovani neo accademici di un tempo, adesso in quella fase di stasi coatta, seguita alla chiusura delle accademie nel 1568, a cui allude l'*Oratione* del 1603, ove il citato riferimento iniziale all'azione promotrice del Coperto Intronato (Antonmaria Petrucci) all'indomani dell'assedio si estende al ricordo di una seconda opera di tutela accademica. Nella retrospettiva del 1603 la stasi posteriore al 1568 è 'valicata', infatti, giusto grazie all'azione del Coperto, esso stesso emblema del fuoco sotto le ceneri, cioè di una vita occulta e segretamente protetta ben diversa dall'impeto disordinato, ma propulsivo delle «giovani selvaggie piante»:

[...] essendo nella virtuosissima persona di lui la degna autorità rimasta dell'Archintronatura, o Principato dell'Accademia vostra, allora che (qual se ne fusse la cagione) cessarono in lei quei giovevoli, e cari accademici esercitij, egli, a guisa di vivo carbone acceso, da calda cenere Coperto, non che non l'abbia per sì lungo camino di variate stagioni di mesi, e d'anni lassato spegnare affatto, e consumare; ma così ben nudrire, e custodir hallo saputo, che incominciassi a riaccendere, ed aumentare il calore, e spander le fiamme, che con tanta gioiosa speranza si lassano ormai rivedere; ed in alcuna parte già si può di esse fruire, nella maniera che da quelli ultimamente per me ricordati novelli Intronati Accademici così lavorossi, e in tal guisa dintorno adoperossi alla mentionata Commedia dell'Ortensio, e ad altre leggiadrissime, quali spiritosissime Inventioni da essi ad amoroze gentildonne rappresentate nella stagione de' giorni più lunghi, nel fronzuto, e fiorito giardino, ed in quella delle più longhe notti dell'anno nell'onoratissima sala parimente dello Sfaccendato vostro [Fausto Bellanti], che 'l Gran Principe Don Francesco de' Medici degnò, e si compiacque fra quelli del lor numero esser nominato, e di *Generoso* da loro gli fu imposto il nome. Appresso a cui il Sig. Pavol Giordano Orsino Duca di Bracciano il *Largo* vi si chiamò [...].<sup>69</sup>

<sup>69</sup> Cfr. ORATIONE / IN LODE / DELL'ACCADEMIA / DEGLI 'NTRONATI / DELLO SCHIETTO / INTRONATO, cit., pp. 535-37. Le feste a cui allude Scipione sono effettivamente documentate: cfr. L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 20-29.

Il procedere argomentativo è, nel complesso dell'*Oratione* del 1603, analogo a quello dell'operetta del 1579, e in entrambi i testi culmina nell'*exemplum* teatrale dell'*Ortensio*, che non a caso aveva costituito la riattivazione ufficiale dei tipici meccanismi teatrali intronatici. Nel 1603, per altro, i due Piccolomini scompaiono dall'orizzonte accademico, ormai storicizzati e a buon diritto fra le eminenze del Pantheon delineato da Scipione nell'*Oratione*,<sup>70</sup> ma non più direttamente partecipi della vita accademica. L'attuale «terzo risorgimento» trova invece il suo simbolo nel «fruttifero antico ulivo», abbattuto dal tempo, ma sempre di nuovo prosperante: l'Accademia, cioè, è vista come un organismo vegetale domestico, come già la «vite vecchia», che però si autosostenta per intrinseca forza e che è sopravvissuto grazie alla 'coperta' preservazione delle radici, senza bisogno di trapianti:

Talché in forma di fruttifero antico ulivo, che cadutigli i rami, e 'l troncon rotto, e le fronde sparte a terra, niente di meno dal cepo pullula rigoglioso, e rampolla, quasi ad onta del tempo stesso, di tutte le cose dal cielo coperte ingordo divoratore, l'Accademia vostra fresca, bella, e giuliva, rimetter talli, e' rami rinfronzire, e rifiorire oggi si vede. Perché puossi molto acconciamente di lei colle parole medesime parlare, che nobilissimo Accademico riminese, proferì dell'Ulivo nella detta forma disegnato, formandone eletta, e perfetta impresa, e sono: *Insurgit in tempus*.<sup>71</sup>

In contemporanea e negli anni immediatamente successivi sempre Scipione, nei frammenti superstiti del suo incompiuto dialogo sulle accademie, retrodata la normativa degli stessi giochi agli anni d'oro degli Intronati, quegli anni Trenta del Cinquecento cui già il Sodo si appellava nel *Dialogo* di Girolamo,<sup>72</sup> e in questo principio di secolo ciò rappresenta il compimento della costruzione di un mito, le 'veglie di Siena', appunto, stabilmente e quasi geneticamente ancorate alla città. Al tem-

<sup>70</sup> Cfr. ORATIONE / IN LODE / DELL'ACCADEMIA / DEGLI 'NTRONATI / DELLO SCHIETTO / INTRONATO, cit., pp. 488-96.

<sup>71</sup> Ivi, pp. 538-39.

<sup>72</sup> Cfr. L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 117-21.

po stesso, però, il fatto che, all'interno dell'*Oratione*, l'autore dei *Trattenimenti* riconosca che il 'salto', nonostante il *ludus*, ci fu, è anche la sanzione dell'effimera durata di una proposta didattica che aveva assunto a inusuale crivello di vita i giochi di società, incardinandoli all'esperienza della filosofia morale e giungendo a sostituirli alle consuetudini narrative decameroniane e geraldiane. Le metafore della coltivazione e del banchetto spirituale che avevano assecondato una simile intrapresa, cedono adesso il posto all'immagine di una vita perenne e perennemente risorgente, che esorcizza ormai in ben altro modo il trauma militare della metà del secolo: non vivendolo dall'interno, come nei *Trattenimenti*, bensì eludendo la storia patria e pretendendosi verso un più gratificante confronto con i 'concorrenti':

Or a qual delle soprannominate Accademie d'Italia è infino a questi giorni incontrato (dicamisi per gratia) ciò che di questa vostra viensi con aperta verità raccontando? Ma non fie miga pensiero da sorgere nella mente mia di voler significare, o additare quanto vigorosa si renda, o buona, o cortese la sorte di questa Accademia, col narrare affrente quanto per sé indebilta sia, o male assortita, o pure alla sua ultima terminata fine pervenuta, qualunque si è dell'altre nate, o cresciute Accademie, da poi che quella degl'Intronati si gode della tanto per natura bramata aura vitale. Lassarò per tanto nella discreta consideratione di chiunque gl'aggrada, che l'Accademia degl'Infiammati [...] che quella degl'Elevati [...] quella degl'Eterij, degl'Animosi, de' Rinascenti, degl'Affettuosi, ed altre [...].<sup>73</sup>

<sup>73</sup> Cfr. ORATIONE / IN LODE / DELL'ACCADEMIA / DEGLI 'NTRONATI / DELLO SCHIETTO / INTRONATO, cit., pp. 539-40.

DIETRO I FRONTESPIZI:  
FIRMA COLLETTIVA, ANONIMATO, NOME ACCADEMICO,  
PSEUDONIMO, ASSUNZIONE DI AUTORIALITÀ



1. «Opere nuove» e «che quasi senza padrone sieno havute per derelitte»

Quando io venni l'anno passato ad aprire la stamperia in Siena, mio proposito fu, con tal occasione, di fare spesso vedere alli studiosi qualche nuova opera, o qualche ingegnosa inventione, percioché l'essere questa città di Studio e di Academie, et l'esser sempre stata piena di belli impegni, mi dava una ferma speranza d'havere ogni giorno a raccorvi qualche frutto degno d'esser partecipato col mondo. Ma io posso dire che cotal disegno quasi mi sia fallito, havendo trovati questi sanesi così alieni dalla stampa, che sono cagione che molti libri loro di scientie, d'arti liberali, d'histoire e di poesie si stieno parte sepolti, et parte sieno del tutto perduti. Hora, acciò che quel mio pensiero non resti vano del tutto, poi che fin qui non ho potuto impetrare alcuna opera che sotto il dominio di persona particolare si ritrovi, mi son dato a cercar di *quelle, che quasi senza padrone sieno havute per derelitte. Fra queste ho trovato essere la comedia dell'Hortensio de gl'Intronati, la quale quasi in abbandono se ne va già più anni per diverse copie errando, molto lacera et mal trattata. Et perché già più fa l'Academia Intronata non è aperta, et gli Intronati nelli academici essercitij sono addormentati, et in tal modo son per istare, fin a tanto che qualche importante occasione gli risvegli di nuovo*; però non ho potuto procurare, come era mio debito et desiderio, di far vedere nelle stampe con buona gratia di quella honorata scuola questo ultimo suo parto comico. Là onde sapendo io quanto questa comedia sia desiderata dal mondo, et non mi essendo nascoso il rischio che ella ha corso, et



che tuttavia corre, che altri non s'adorni delle sue bellezze, ho preso ardire di darla fuori, così come l'ho trovata, et in quel miglior modo ch'io ho saputo. Confidato che, risvegliandosi quella nobile Academia quando che sia, riceverà il men male in vece di bene, o che le sarà manco discaro il vederla uscita senza quella integra politezza et perfettione, che con la sua giudiciosa lima haveva già disegnato di darle, che ella si stesse in quello stato, con evidente pericolo d'essere spogliata de' suoi piu belli ornamenti. Non voglio già restar di dire, come alcuni m'hanno referto haver inteso da qualche particolare Intronato in quel tempo che la comedia fu rapresentata, che l'animo di quelli Academici fu che alcune cose spartevi dentro solo per servire al tempo, et all'occasione, s'havesser da poi da levar via dalla scrittura, et che il linguaggio spagnuolo introdottovi in gratia della Signora Duchessa, e della corte all'hora piena di tal natione, erano d'animo doppo la rapresentatione della favola di ridurlo con qualche buon modo al parlar toscano; così per fuggire la varietà delle lingue in comedia, come per non parere di mescolar sempre nelle comedie intronate la lingua spagnuola. Onde io havendo trovato in una copia che li due spagnuoli quando erano introdotti con italiani parlavano d'un linguaggio spagnuolo initalianato, et in un'altra dicevano parole pure toscane, mi sono andato appigliando a questa seconda, così per non mettere tante diversità di lingue, come per secondare l'intentione de gli autori, statami nel modo che ho detto referita. Se di poi, discreti lettori, troverete nel leggere errore d'ortografia o di grammatica, attribuitelo solamente a me, et alla copia, che per difetto dello scrittore non è senza qualche scorrettione. In tanto accettate la prontezza del mio animo, et il desiderio ch'io ho di darvi spesso a leggere qualche nuova opera degna del purgato vostro giudicio. Di Siena il dì 15 di settembre 1571.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cfr. LO STAMPATORE / A' LETTORI., in L'HORTENSIO, / COMEDIA / DE GL'ACADEMICI, INTRONATI. / RAPPRESENTATA IN SIENA ALLA PRESENZA / DEL SERENISS. GRAN DVCA DI TOSCANA, / IL DI XXVI DI GENNAIO MDLX. / *Quando vi fitò la prima volta quella Città.* / Con licenza de' Superiori, & Priuilegio di S. Altezza / Serenifsima, per tutto il fuo felicifsimo ftato. [impresa intronatica] In Siena per Luca Bonetti ftampatore dell'Eccell. Collegio / de Signori Dottori Legiſti 1571., pp. 3-7. Ristampata anche in M. DE GREGORIO, *La Balia al torchio. Stampatori a Siena dopo la Repubblica*, Siena, Nuova Immagine Editrice, 1990, pp. 61-62.

Nel momento in cui avvia la propria attività a Siena con la pubblicazione dell'*Ortensio* lo stampatore veneziano Luca Bonetti ha alle spalle anni di trattative: fin dal 1568, infatti, «desiderando a richiesta, et persuasione di più gentilhuomini sanesi litterati d'andare ad exercitare la stampa in Siena», aveva inoltrato supplica per ottenere «qualche habilità et privilegio come sono consueti havere tutti li stampatori». I Giunti di Firenze avrebbero voluto vedere limitata l'attività del concorrente alle sole «opere nuove» e, anche se la loro richiesta non venne accolta, in effetti l'esordio del veneziano appare all'insegna della novità editoriale.<sup>2</sup> Si tratta per altro di un particolare tipo di inediti: 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.<sup>3</sup> L'immagine della commedia orfana e ramminga, che «quasi in abbandono se ne va già più anni per diverse copie errando, molto lacera et mal trattata», attinge specificamente ad un repertorio metaforico ben radicato nell'editoria teatrale dell'epoca e rimanda

<sup>2</sup> Sulle vicende preliminari all'arrivo a Siena del Bonetti, si veda l'appena citato volume del De Gregorio alle pp. 92-98. Indicazioni generali nelle voci curate da A. CIONI nel *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. XI, 1969, pp. 794-96, e da C. BASTIANONI nel *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani, Il Cinquecento A-F*, diretto da M. Menato, E. Sandal, G. Zappella, Milano, Editrice bibliografica, 1997, pp. 171-73. Inoltre F. CERRETA, *Luca Bonetti e l'arte della stampa a Siena nel Cinquecento*, in «La bibliofilia», 71 (1969), pp. 269-79. In generale per la stampa a Siena, si consideri S. BICHI BORGHESI, *Tipografie senesi*, BCS: P. IV. 3-4, s.v.

<sup>3</sup> In particolare si noti che il Bonetti chiede di aprire stamperia a Siena giusto poco prima della chiusura delle accademie e congreghe (alle cui funeste conseguenze culturali accennerà indirettamente la dedica dell'*Ortensio*), avvenuta, per volere ducale, appunto nel 1568: l'ultima seduta della Congrega dei Rozzi è in data 8 settembre (cfr. C. MAZZI, *La Congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*, Firenze, Le Monnier, 1882, vol. I, p. 453); la supplica del Bonetti è riportata dal Vinta a Cosimo de' Medici il 26 agosto. Sulle condizioni di Siena in questi anni, si vedano i seguenti miei studi: *Introduzione*, a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., pp. XIII-LXXVIII; *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit.

ad un'intera gamma di operazioni spurie cui può andare soggetto per la sua intrinseca natura il testo nato per la rappresentazione e non condotto dal suo autore con mano sicura e veloce al porto delle stampe.<sup>4</sup>

Come si vedrà in seguito, dietro l'*Ortensio* si muove in realtà non tanto un autore, quanto un articolato laboratorio autoriale, cui rimandano gli insistiti riferimenti del Bonetti ad una proprietà collettiva della commedia da parte dell'Accademia degli Intronati, esibita già dal frontespizio che appare dominato dall'insegna accademica (la celebre Zucca da sale col motto *Meliora latent*) e in cui si dichiara l'opera giusto «de gl'Academici Intronati». Stabilito il punto di vista, conta iniziare a rilevare la sintonia fra il paratesto della commedia e le pagine che, con funzione analoga, aprono la *princeps* del *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare* del Materiale Intronato, apparsa l'anno successivo, nel 1572, sempre per i medesimi tipi:

Avendo io sentito sempre celebrare i giuochi delle vegghe sanesi e da tutti i belli spiriti tenergli in gran pregio, ho pensato di far cosa molto grata a' nobili ingegni col far vedere nelle mie stampe questo dialogo sopra cotal materia, il quale già più anni fu composto a contemplazione della Eccellentissima signora donna Isabella de' Medici; stimandomi che per lo gran numero de' giuochi che vi sono dentro, per le molte avvertenze che vi son date alli nobili giuocatori, per la vaghezza de' motti e de gli essempli positivi e per la varietà d'alcune belle e amoroze materie delle quali egli è sparato, questa sia per essere una lezione non pur grata a gli uomini, ma dilettevole alle donne ancora. *Avrei ben desiderato, benigni lettori, di farvelo vedere riveduto e con l'ultima lima del suo autore, ma essendo egli dato tutto all'avvocazione e al Foro e non istimando più questa opera per sua, non ha potuto né voluto porvi più il pensiero non che la mano. E per questo ancora, se non lo troverete stampato con quella diligenza che si richiedeva, scusimi appo voi il non aver potuto impetrare in ciò quello aiu-*

<sup>4</sup> Sui problemi generali concernenti l'approdo al torchio dei testi teatrali, cfr. S. FERRONE, *Scrivere per lo spettacolo*, in «Drammaturgia», I (1994), pp. 7-22, L. RICCÒ, *Testo per la scena-testo per la stampa: problemi di edizione*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIII (1996), pp. 210-66.

*to che vi era necessario.* In tanto vivete lieti e aspettate da me sempre qualche nuova e bella opera.<sup>5</sup>

In questo caso l'autore è esplicitamente unico, anche se latitante, ma di lui conosciamo solo il nome accademico, dichiarato nel frontespizio, così come avviene poi per tutti gli Intronati che compaiono nell'opera in qualità di interlocutori diretti o che via via sono nominati. Inoltre il Materiale, come già detto, presenta se stesso, nella dedica ad Isabella de' Medici, non come autore-inventore dell'opera, bensì come raccoglitore e depositario di una tradizione orale interna all'Accademia sviluppata per «alcuni anni» dopo la reale conversazione tenuta in casa del Sodo e alla quale proprio lui era stato assente: il suo compito è adesso quello di autore-organizzatore formale e 'verisimile' delle discussioni 'vere'. Anzi, l'approdo alla penna nasce all'insegna dell'umile riconoscimento della propria incapacità a farsi inventore, allorché, al momento di abbandonare gli studi accademici per il giure, decide di lasciare memoria dei «virtuosi dilette» veglistici:

Ma perché nel colorire questo mio disegno, trovai ch'io non era bastante a porre insieme lodevolmente quel numero di giuochi ch'io m'era proposto nell'animo, né ad ornarli di vaghi essempli, né ad abbellirli con utili ammaestramenti, come pareva convenevole e quasi necessario a cotal opera, pensai, per adempimento del mio pensiero, esser ben fatto il describer più tosto un ragionamento, che alcuni anni sono ebbe sopra i giuochi il Sodo Intronato in un drappello d'altri nostri Academici; parendomi che non solo fosse degno di memoria, ma che comprendesse ancora tutto quello che si fosse potuto dire intorno a così fatta materia. E ben che la sorte facesse che io non mi trovassi presente a così bel parlamento, mi fu non di meno così bene e distesamente raccontato e più volte poi replicato da quei che l'udirono, i quali furono de' più cari e de' più intrinseci amici miei, che se non quanto al filo delle parole e quanto all'ordine de' concetti, almeno quanto alla vera sostanza, credo che me ne sia poco uscito della memoria.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Cfr. *Lo stampatore a' lettori*, in G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., p. 45.

<sup>6</sup> Ivi, I, 4-6, pp. 46-47.

Il Bargagli di fatto si mimetizza dietro l'Accademia, l'unica vera titolare del diritto d'*inventio*, e questo indipendentemente da ogni sua concreta responsabilità autoriale: anche in questo caso l'impresa intronatica domina il frontespizio. Per altro il ritrovamento di un apografo del *Dialogo de' giuochi*, portatore di sostanziose varianti e proveniente da un fondo della nobiltà senese afferente agli Intronati, fa intravedere dietro la 'firma accademica' di Girolamo un'officina testuale legata ad una reale e consolidata pratica compositiva e fruitiva. Da questo punto di vista contano non solo le varianti ascrivibili in via d'ipotesi a cautele anticensorie in prossimità della stampa, ma soprattutto le varianti 'adiafore' rispetto a tali coazioni ed attestanti la circolazione del testo in veste pluriredazionale.<sup>7</sup> D'importanza specifica la dedica a Isabella de' Medici che nel manoscritto appare diversamente strutturata rispetto al libro, pur affrontando i medesimi argomenti, e fornisce in aggiunta la data in cui si tenne la riunione a casa del Sodo. Nella stampa Girolamo si limita ad accennare alla propria casuale assenza, mentre nell'apografo si specifica il motivo dell'assenza stessa: «E con tutto che allora io non mi ritrovassi presente a tal discorso, essendo appunto stato mandato col Testareccio [Lorenzo Griffoli] insieme dall'Academia al Sig.<sup>r</sup> Principe per ringratiarlo del favore che n'haveva fatto di voler esser del nostro numero, mi fu non dimeno così bene e distintamente raccontato nel mio ritorno [...]».<sup>8</sup> Il Principe in questione è Francesco de' Medici, fra-

<sup>7</sup> L'apografo è conservato a Livorno presso la Biblioteca Labronica 'F.D. Guerrazzi': Fondo Spannocchi, 091 ms. sez. XVI, num. 25: DEL DIALOGO DE' / GIVOCHI / Del Materiale Intronato *Alla Ill.<sup>ma</sup> et / Ecc.<sup>ma</sup> S.<sup>ra</sup> Donna Isabella de' Medici Orsina*. Sul manoscritto, cfr. L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., p. 13 n. 5: come è spiegato nel volume, le varianti del primo tipo sono relative al cosiddetto «indice de' giuochi proibiti» presente nel *Dialogo* a stigmatizzare i trattenimenti lesivi della dignità della religione cattolica. Mentre nel manoscritto due giochi, a forte carica parodica, sono interdetti ma anche ampiamente descritti e quindi di fatto esibiti alla lettura, nella stampa si preferisce sostituirli con giochi meno compromettenti (pp. 61-62 n. 109). Alla seconda categoria fanno capo l'assenza di un corredo esplicativo relativo ai giochi descritti, presente invece nella stampa (pp. 98-99 n. 168), e una serie di minute varianti spesso di natura stilistica uniformemente distribuite lungo tutto l'arco del manoscritto.

<sup>8</sup> Cfr. DEL DIALOGO DE' / GIVOCHI / Del Materiale Intronato, cit., c. 3r.

tello di Isabella, il quale era entrato a far parte dell'Accademia, col nome di Generoso, il 21 agosto del 1559.<sup>9</sup> La data della riunione ha ovviamente carattere letterario, ma stabilisce un preciso legame fra l'autore e la dedicataria, legame di cui si suggerisce l'origine proprio a Firenze in occasione del viaggio di ringraziamento («[...] essendo appunto stato mandato [...]»)<sup>10</sup> Nel manoscritto le parole rivolte ad Isabella appaiono così come la ripresa di un discorso già avviato fra autore e dedicataria e tenutosi, per una inopinata coincidenza, in contemporanea alla riunione senese sui giochi: un sottile ed allusivo rapporto che viene cassato nella stampa forse per 'spersonalizzare' al massimo il libro e cancellare al tempo stesso, insieme al ricordo dell'incarico ufficiale, un'eventuale traccia che avrebbe potuto condurre al nome dell'autore.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> La data esatta è ricostruibile grazie ad una minuta di Girolamo Bargagli ad Agostino Massa del luglio 1561, relativa ai giorni festivi dell'Accademia, uno dei quali era appunto, da due anni, il 21 agosto, ricorrenza dell' 'intronamento' di Francesco (BCS: P. IV. 27, num. 13, cc. 3v-4r); ancora minute di Girolamo in merito alle specifiche celebrazioni del 1561 (cc. 14r-15r). Cfr. L. RICCÒ, *Introduzione*, a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., pp. XXIII-XXV.

<sup>10</sup> Si consideri che a c. 4r dell'appena citato copialettere (BCS: P. IV. 27, num. 13) il Bargagli menziona giusto la sua andata a Firenze con un altro Intronato, non meglio identificato, per ringraziare il principe di aver «spontaneamente» chiesto di entrare a far parte dell'Accademia e per consegnare a lui e a don Luigi di Toledo (lo Splendido) il «Privilegio Intronatico». Si ricordi anche che il *Dialogo* si tiene «nell'entrar dell'autunno» (cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle veggie sienesi si usano di fare*, cit., I, 37, p. 55).

<sup>11</sup> A ben vedere, nel *Primo volume della scielta di stanze di diversi autori toscani* allestito da Agostino Ferentilli nel 1571 (Venezia, Giunti), ove sono presenti rime di Girolamo, si dichiara l'identità anagrafica del Materiale Intronato: un anno prima della pubblicazione del *Dialogo*, dunque, il nome circolava già ufficialmente nelle stampe. Purtuttavia l'Arnigio, nelle *Diece veglie de gli ammendati costumi dell'humana vita* (1577), e il Garzoni, nella *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585), appelleranno l'autore del *Dialogo* il Materiale Intronato, come se ignorassero del tutto la sua identità, spia dell'efficienza mimetizzatrice extra cittadina del soprannome accademico (cfr. L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 22-23, 101-2). A Siena, invece, non esistevano certo problemi di identificazione e il *Dialogo* appare ricco di ammicchi intra-accademici, destinati ai lettori immediati dell'opera, cioè a quegli stessi nuovi Intronati coetanei del Materiale e protagonisti dell'opera. Si tratta in particolare di una sbarra organizzata dagli scolari

La copia apografa è dunque spia di una conservazione privata del *Dialogo*, scissa da istanze di politica editoriale, che rispecchia gli usi accademici, cioè l'abitudine da parte dei sodali e delle persone a loro vicine di tenere presso di sé testimonianze variate e 'varianti' della vita interna al gruppo. Così accade, infatti, nel caso delle descrizioni di alcune feste accademiche organizzate al tempo della ripresa culturale successiva alla guerra di Siena, delle quali rimangono più redazioni in una sorta di compresenza di 'testi paralleli'.<sup>12</sup> I prodotti interni all'Accademia sono sentiti in pratica come patrimonio comune e la loro ricopiatura a scopo conservativo è anche una sorta di libero uso e riuso del testo, che si accampa come forma di partecipazione al farsi dell'opera collettiva stessa. Vale la pena di ricordare brevemente alcuni casi relativi ai trattenimenti della Corte dei Ferraiuoli, operante tra la fine degli anni Sessanta e il principio dei Settanta. Solo l'incrocio tra alcune descrizioni, le *Imprese* di Scipione Bargagli (1578) e le notizie del *Primo volume della scelta di stanze di diversi autori toscani* curato da Agostino Ferentilli (1571) consente di ascrivere a Fausto Sozzini la paternità di due componimenti cantati durante la festa inaugurale della Corte nel 1569. Gran parte delle invenzioni furono ideate da Belisario Bulgarini, ma il suo coinvolgimento diretto è dichiarato solo all'interno delle *Imprese* di Scipione.<sup>13</sup> Quest'ultimo, sempre nelle *Imprese*, attribuisce a sé, attraverso le parole dei dialoganti, la responsabilità della festa dell'Epifania 1570,

dello Studio senese nel carnevale nel 1563, già ricordata nel capitolo precedente (cfr. n. 48), al cui allestimento aveva partecipato lo stesso Girolamo. Il desiderio di un immediato riscontro cittadino (in particolare i neo accademici, per ragioni anagrafiche, erano diretta parte in causa degli spettacoli universitari) è tale da introdurre uno strappo cronologico all'interno dell'opera, perché tale manifestazione di piazza non aveva ovviamente ancora avuto luogo nel 1559, anno che fa da sfondo al dialogo.

<sup>12</sup> Per questo aspetto della produzione senese, si vedano i miei *Gioco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 12-13, 296, e *Scipione Bargagli fra «comune toscana dettatura» e «maniera sanese pura e gentile»*, in *Lingua e Letteratura a Siena dal '500 al '700*, Atti del Convegno Internazionale (Siena, 12-13 giugno 1991), Siena, Università degli Studi, 1994, p. 236 (anche in «Rivista di letteratura italiana», X [1992], pp. 69-103).

<sup>13</sup> Cfr. L. RICCÒ, *Gioco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 290-95.

tradotta nell'opera *Riverci delle medaglie della Ventura Befana de' Cortigiani Ferraiuoli*. Anche questa descrizione è in parte dovuta a Scipione, ma venne divulgata come impresa accademica collettiva in almeno due copie. Si tratta in particolare di un vero e proprio occultamento del nome da parte del Bargagli, operazione di cui rimangono precise testimonianze autografe.<sup>14</sup> Giusto grazie agli autografi, con diretti interventi in prima persona, è infine possibile attribuire a Belisario Bulgarini la paternità di gran parte del *Trattenimento d'Armi e di Lettere*, relativo alla festa d'annovale del 1570, celebrante il primo anno di vita della Corte.<sup>15</sup>

Non tutte le accademie per altro si comportano allo stesso modo degli Intronati e dei Cortigiani Ferraiuoli: ad esempio gli Accesi e i Travagliati non ammantano le proprie opere dell'autorialità collettiva o dell'anonimato (una sorta di autorialità collettiva non espressa), come dimostra *La Ventura degli Accademici Travagliati* (1572), pervenutaci in tre copie manoscritte lussuosamente e diversamente illustrate, in cui il nome dell'autore, Giugurta Tommasi, è tranquillamente esibito,<sup>16</sup> come quello di Scipione Bargagli, Acceso, nell'orazione *Delle lodi dell'Accademie* pubblicata nel 1569. Diversamente i Filomati daranno notizia delle loro feste di carnevale con una lettera di N.N. a N.N. stampata nel 1618.<sup>17</sup> In pratica nel variegato panorama culturale senese, ricco di voluti e differenzianti contrasti, nemmeno lo 'stile' accademico in materia di

<sup>14</sup> Ivi, pp. 13 n. 5, 298-302. Inoltre si veda L. RICCÒ, *Scipione Bargagli fra «comune toscana dettatura» e «maniera sanese pura e gentile»*, cit., pp. 240-41.

<sup>15</sup> Cfr. L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 306-13. Nel medesimo volume, per le varie motivazioni degli 'incroci' documentari, si vedano le pp. 61-62, 76-92, 128-32; inoltre ancora il mio *Scipione Bargagli fra «comune toscana dettatura» e «maniera sanese pura e gentile»*, cit., p. 234. In particolare sull'autorialità del Bargagli (e di Ascanio Marri, lo Stantio Intronato) in merito all'anonima *Cantata pastorale di calendimaggio* (prima metà anni Settanta, *princeps* 1589), svelata da Scipione stesso sotto lo pseudonimo di Simon Biralli nelle *Imprese scelte*, si veda sempre *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, pp. 34-35 n. 58, 126. Anche il libro di rime di Girolamo, manoscritto, permette di individuare la partecipazione dell'accademico all'allestimento di varie feste (pp. 21-23).

<sup>16</sup> Ivi, pp. 66-67, 75-76, 95.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 137-38.



autorialità è univoco, e sono gli Intronati a porsi per lunga tradizione, a partire dal *Sacrificio* e dagli *Ingannati*, come gli alfieri di quella ‘firma collettiva’ che ha scatenato a più riprese fra gli studiosi una vera e propria caccia all’autore nascosto.<sup>18</sup> Altri sodalizi si pongono nel solco degli Intronati, altri rifiutano, anche se dietro molte ‘firme singole’ si nascondono invece ben note procedure compositive multiple come nel caso della Congrega dei Rozzi, riservata esclusivamente agli artigiani, i cui statuti prevedevano esplicitamente un controllo diretto della comunità sui prodotti teatrali dei propri membri. Fondamentale, da questo punto di vista, l’istituzione, nella riforma del 1561 dei Capitoli della Congrega, dei Correttori, personaggi che, già in una Deliberazione del 18 ottobre 1551, erano proposti come «due omini riveditori delle composizioni e fruti che la roza Suvera farà, aciò che essi abino da discernere i maturi da li acerbi e i dolci da li aspri».<sup>19</sup> Per di più la maggior parte delle opere

<sup>18</sup> Basti qui un primo quadro bibliografico generale della ‘questione’ della paternità degli *Ingannati*, su cui torneremo in seguito (cfr. n. 96): in origine ci fu un tentativo di attribuzione della commedia al Castelvetro in G. CAVAZZUTI, *Lodovico Castelvetro e la commedia «Gli ingannati»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XL (1902), pp. 343-65; in anni più recenti Giovanni Aquilecchia ha ipotizzato la presenza delle mani di Molza e Tolomei, con particolare riferimento al primo: *Per l’attribuzione della commedia «Gl’Ingannati»*, ivi, CLIV (1977), pp. 368-79, *Di una commedia di Francesco Maria Molza in documenti inediti del 1532*, ivi, CLXV (1988), pp. 45-53 (ora, sotto il titolo *Congettura e documentazione su Molza commediografo*, nel volume dello studioso *Nuove schede di italianistica*, Roma, Salerno Editrice, 1994, pp. 65-76; alle pp. 8-9, nella sezione *Premessa e marginali*, è presente un aggiornamento della questione). A questa tesi, come a quella relativa al Castelvetro, si sono opposti vari critici, in particolare, direttamente, editori della commedia (Florindo Cerreta e Nerida Newbiggin) e, indirettamente, studiosi delle accademie senesi (Léo Kosuta): di tutto ciò dà ragguaglio Aquilecchia negli interventi citati. Ultimamente è entrato in campo Andrea Barbieri con «*Gl’Ingannati» di Molza, uomo di teatro*, sempre nel «Giornale», CLXXVI (1999), pp. 388-95.

<sup>19</sup> Per la citazione cfr. C. MAZZI, *La Congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*, cit., vol. I, pp. 389-90 e n. 1; inoltre, per le modalità di censura, correzione e rappresentazione delle commedie nei Capitoli del 1531 e in quelli del 1561, si vedano, nel medesimo volume, le pp. 115-21, 253-55, 399-401. Sulla personalità del Fumoso, coinvolto in un peculiare caso di espulsione dalla Congrega per aver violato le sue leggi in materia rappresentativa, cfr. F. GLÉNISSON-DELANNÉE, *Une figure de pointe’ du théâtre des «Rozzi»: il Fumoso*, in «Buletino senese di storia patria», CII

dei Rozzi, che non rifuggono per altro da esperienze collettive, compaiono a stampa con il solo soprannome accademico dell'autore, moltiplicando a dismisura il caso del *Dialogo de' giuochi*.<sup>20</sup> Documenti coevi alla composizione e alla rappresentazione dell'*Ortensio* (1560-61) testimoniano inoltre che il modo di tenere le sedute accademiche da parte degli Intronati, dei Travagliati e degli Accesi prevedeva comunque un'elaborazione allargata dei componimenti presentati, in cui il ruolo principale perteneva giusto agli appositi censori.<sup>21</sup> Dunque, quando nel 1571

(1995), pp. 187-227; ma si vedano anche, sull'episodio, C. MAZZI, *La Congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*, cit., vol. I, pp. 256-59, e R. ALONGE, *Il teatro dei Rozzi di Siena*, Firenze, Olschki, 1967, pp. 136-39.

<sup>20</sup> Sull'uso prescritto dei soprannomi di Congrega si veda, sempre nel lavoro del Mazzi, vol. I, pp. 376-77, 411. Ancora al Mazzi si rimanda per le opere collettive della Congrega: la raccolta poetica *Frutti della Suvera* (1547) (cfr. vol. II, pp. 251-52), e la *Rozza et amorosa Comedia da più Rozzi composta, piacevole a leggere e a recitare, intitolata Malfatto* (1547) (vol. II, pp. 185-88).

<sup>21</sup> Cfr. L. RICCÒ, *Introduzione*, a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., pp. XXVII-XXIX. Delle sedute accademiche riservate e della loro differenza rispetto alle «pubbliche dimostranze» tratterà in seguito Scipione Bargagli nell'*Oratione in lode dell'Accademia degli 'ntronati*. In particolare: «De' quali accademici esercizi così fatti la maggior parte, e ordenariamente in ristretta, o chiusa adunanza d'essi Intronati soli venivasi mostrando, per potere con più sicurezza ivi, e con libertà maggiore, e più cara familiarità fra loro, proporre, dubbitare, contradire, censurare, opporre, o pure con bel modo accennare, avvertire quanto convenisse, o d'uopo facesse intorno alle predette cose, e da qualunque di loro in campo si fussero portate: e perché vie più certo, e vie più risoluto divenisse l'acquisto si principalmente appetito, e solamente da ognuno colà ricercato, dell'apprendere ognora, e dello 'mparare, e lo 'mparato in mente saldo di ritenere. Non rimanevansi già di lassar udire tal volta, e vedere altrui alcuna dell'aperte, e delle pubbliche di tali così ingegnose, ed utili operationi» (cfr. ORATIONE / IN LODE / DELL'ACCADEMIA / DEGLI 'NTRONATI / DELLO SCHIETTO / INTRONATO, cit., pp. 476-77). Le funzioni, a vari livelli, inter e intra accademici, dei censori (uno per le opere da presentare nelle sedute accademiche, sei per quelle da ufficializzare con la stampa o mediante trascrizione, col nome dell'autore, nell'apposito libro dell'accademia) sono stabilite esplicitamente dagli ordinamenti intronatici, più volte nel corso del tempo 'riformati', ma sempre costanti per ciò che riguarda appunto il controllo della produzione interna all'Accademia. Così nella raccolta di Girolamo Gigli, *Origine e Capitoli antichi / dell'Accademia / dell'Intronati / Et altre Notitie Riguardanti la d.<sup>a</sup> / Accad.<sup>a</sup> Intronata* (BCS: Y. I. 1): capitoli IV e X. Così nella riforma in occasione della riapertura dell'Accademia cele-

l'*Ortensio* esce sotto il nome dell'intera Accademia, seguito l'anno successivo dal *Dialogo*, l'operazione a Siena non appare certo sorprendente e isolata: anzi, segna in un certo senso il ritorno ad una consuetudine, corroborata dalla contemporanea riproposta da parte del Bonetti di opere teatrali del fortunato vivaio rusticale senese come gli anonimi *Pidinzuolo* e *La simbola*.<sup>22</sup> Conta semmai notare che la commedia classi-

brata dal Bargagli: L'ORDENATIONI / O LEGGI DEGL'ACCADEMICI / INTRONATI DI SIENA / Con accurata diligentia, e con maturo discorso / de' loro deputati Accademici riformate / l'anno M D CIIII (BCS: Y. I. 4): capitoli IX e XI. In particolare l'ideologia intronatica è ben espressa nel capitolo IX, in cui l'attività del censore è esplicitamente rivolta al fine «che tutto risulti in acquisto, e profitto generale dell'Accad.<sup>a</sup> non pur del particolare Accad.<sup>co</sup>» (p. XXXV). Il singolo accademico risulta sempre e comunque subordinato all'autorità dei censori, che hanno il potere di colpire con la *damnatio memoriae* le opere giudicate indegne: come dicono efficacemente i *Capitoli antichi*, ciò che non è approvato «si debbi bruciare» (BCS: Y. I. 1, cit., c. 7r). In particolare Girolamo Bargagli, nel suo ricordato copialettere (BCS: P. IV. 27, num. 13, c. 3v), spiega ad Agostino Massa le norme vigenti all'interno dell'Accademia degli Intronati in merito ai censori, alla trascrizione dei testi approvati e all'«abbruciamiento» di quelli respinti con parole in tutto analoghe a quelle dei 'libri di leggi'. Per il modo di organizzare e sovrintendere alle feste accademiche, si veda l'esempio della Corte dei Ferraiuoli in L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 308-10. Per la prassi trascrittoria e conservativa da parte del «cancelliere» degli scritti approvati dai «correttori» all'interno della Congrega dei Rozzi, si veda M. DE GREGORIO, *L'archivio e l'archivista*, introduzione a ACCADEMIA DEI ROZZI, *L'archivio dell'Accademia*, Inventario a cura di M. De Gregorio, Siena, Protagon Editori Toscani, 1999, pp. I-VIII (in particolare pp. III-IV).

<sup>22</sup> Cfr. PIDINZVOLO / *COMMEDIA / Rusticale*. / Composta per Tal / di Tale, / A istanza de / Tali. [...] *IN SIENA*. / Per Luca Bonetti. 1571.; *COMMEDIA / NVOVA*. / *INTITOLATA / LA SEMBOLA*. [...] Interlocutori / Hortentia Cittadina. / Geua serua. / Fruca villano. / Meff. Zerone Cittadino. / Fidele seruo. / *IN SIENA*. (in fine: *IN SIENA* per Luca Bonetti. / a San Saluadore, 1571.). Il Bichi Borghesi (BCS: P. IV. 3, cit., s.v. Bonetti) attribuisce all'anno d'esordio senese del Bonetti anche *Capotondo* del Fumoso dei Rozzi, seguito in questo dal Mazzi: in generale su queste *pièces* si vedano C. MAZZI, *La Congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*, cit., vol. I, pp. 75, 158, 194, 203, 205, 276; vol. II, pp. 102-4, 129-31, 175-77. Cristina Valenti in *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Modena, Panini, 1992, ipotizza che al Bonetti siano da attribuire anche due stampe senza indicazioni di tipografo, ma comunque datate 1571: di Niccolò Campani, *Coltellino*, e, di Pier Antonio dello Stricca Legacci, *Cilombrino* (pp. 184-85, 280-81). Il Bichi Borghesi registra alla data del 1571 anche le *Provvisioni et ordi-*

cistica è legata al successivo dialogo ludico dal filo rosso del 'risarcimento' editoriale di 'usurpazioni' temute e di 'abbandoni' prematuri, e vale quindi la pena di cercare un punto di contatto con analoghe esperienze, al fine di rintracciare fra le pieghe di ciò che resta il senso e la ragione di una simile storia.<sup>23</sup>

*ni particolari delli Capitani* e la ristampa della *Riformazione del Governo della Città e Stato di Siena* emanata il 1 febbraio 1561: inizia subito, quindi, quell'attività tipografica relativa alla sfera della legislazione e della burocrazia che tanta parte avrà nella produzione del Bonetti.

<sup>23</sup> Edite nel primo anno di attività anche *ALCUNE / LETTERE / AMOROSE* / Vna dell'Arcicchio Intronato in pro-/uerbi, l'altre di M. Alessandro / Marzi Cirlofo Intronato. / *Con le risposte, è con alcuni Sonetti.* / CON LICENZA DE SVPERIORI. [Impresa intronatica] *IN SIENA* / Per Luca Bonetti [stampatore dell'Eccell. Collegio de S. Legisti. / Con Priuilegio di Sua Altezza Serenissima. 1571. Si tratta di stampe postume in quanto i due accademici, Antonio Vignali e Alessandro Marzi, appartenevano alla primissima leva intronatica. Le due operette stampate dal Bonetti sono ricordate e lodate anche in *ORATIONE / IN LODE / DELL'ACCADEMIA / DEGLI 'NTRONATI / DELLO SCHIETTO / INTRONATO*, cit., pp. 494-95. Sul noto personaggio dell'Arcicchio (1500-1559), cfr. L. KOSUTA, *Notes et documents sur Antonio Vignali*, in «Bullettino senese di storia patria», LXXXIX (1982), pp. 119-54, l'edizione della sua *Cazzaria*, testo critico e note a cura di P. Stoppelli, *Introduzione* di N. Borsellino, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1984; per l'attribuzione al Vignali della commedia *Aurelia* si veda inoltre la n. 72. Per quanto riguarda Alessandro Marzi, l'accademico è colto in dialogo col Sodo (Marcantonio Piccolomini) nel terzo dei *Paradossi* del 1564. Scipione Bichi Borghesi, nella sua *Bibliografia degli scrittori senesi* (BCS: P. IV. 10-11, s.v.) ricorda inoltre cinque sonetti del Marzi presenti nella raccolta *De le rime di diversi nobili poeti toscani* curata da Dionigi Atanagi (Venezia, Lodovico Avanzo, 1565). Come spiega l'Atanagi nella Tavola finale del tomo II, dei cinque componimenti i due indirizzati a tale Madonna Persia sono in risposta a tre (pure antologizzati nel volume) scritti da Giacomo Cenci al Marzi in nome appunto della giovane donna. Il Bonetti nel 1571 stampa i sonetti in questione inserendoli però in qualcosa di più complesso, cioè in un dialogo epistolare misto di prosa e rime fra i due corrispondenti. In particolare, nella dedica a Aldieri della Casa (datata «Di Siena il dì 12 di Settembre 1571»), il tipografo allude ai retroscena della stampa in termini simili a quelli adottati per le altre opere intronatiche: «Mi sono a questi giorni capitate alle mani più compositioni volgari, se ben tutte piccolissime et non di molto alto soggetto, state raccolte delle fatture già di questi nobili ingegni Senesi, fra le quali due, parendomi che fino adesso havessero havuto la fortuna poco favorevole a non poter essere gustate da ciascuno, come cose d'ingegno et di diletto mi risolvei metterle alla stampa, et per dar loro buono augurio indirizarle a V.S. alla quale per le

Una storia a quattro, tanto per cominciare, dato che due orazioni a stampa avevano fatto da battistrada nel 1569, a Firenze, all'avventura senese del Bonetti: *In lode di S. Giovan Battista* di Bartolomeo Carli Piccolomini, e *Delle lodi dell'Accademie* di Scipione Bargagli. Il primo, scomparso da tempo, era ben noto nell'olimpico cittadino, come membro dell'Accademia Senese (o Grande), e in seguito di quella degli Intronati, nonché come autore di rime, prose e volgarizzamenti: in pratica un perfetto accademico della generazione anteriore alla guerra di Siena, la stessa di un Marcantonio Piccolomini e di un Alessandro Piccolomini, dai quali lo separava una minima distanza anagrafica.<sup>24</sup> Il secondo era allora

belle e rare qualità che risplendono in lei, e che a tutta questa città la fanno amabile mele rendono devoto servidore» (p. 2).

<sup>24</sup> La principale studiosa del Carli letterato e linguista (1503-1538, o 1539) è Rita Belladonna: *Bartolomeo Carli, nobile senese, imitatore di Juan de Valdés*, in «Critica storica», X (1973), pp. 514-28, *Cenni biografici su Bartolomeo Carli Piccolomini*, in «Critica storica», XI (1974), pp. 507-16, *Pontanus, Machiavelli and a Case of Religious Dissimulation in Early Sixteenth-Century Siena (Carli's «Trattati nove della prudenza»)*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXVII (1975), pp. 377-85, *Some Linguistic Theories of the Accademia Senese and of the Accademia degli Intronati of Siena: an Essay on Continuity*, in «Rinascimento», XVIII (1978), pp. 229-48, *The Waning of the Republican Ideal in Bartolomeo Carli Piccolomini's «Trattato del perfetto cancelliere» (1529)*, in «Bullettino senese di storia patria», XCII (1985), pp. 154-97, *Echi aretiniani nell'Accademia Senese: il rifiuto degli «unquanchi»*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Roma, Salerno Editrice, 1995, vol. II, pp. 859-74, *Petrarchismo e antipetrarchismo a Siena nei primi decenni del Cinquecento: limiti di una moda letteraria*, in *Lingua e Letteratura a Siena dal '500 al '700*, cit., pp. 186-204 (a p. 186 la citazione nel testo). In quest'ultimo volume di Atti, cfr. O. CASTELLANI POLLIDORI, *Verso una nuova edizione del «Cesano» di Claudio Tolomei*, pp. 116-32. Inoltre si vedano, di Léo Kosuta: *Aonio Paleario et son groupe humaniste et réformateur à Sienne (1530-1542)*, in «LIAS», VII (1980), pp. 3-59, e *L'Académie siennoise: une Académie oubliée du XVI<sup>e</sup> siècle*, in «Bullettino senese di storia patria», LXXXVII (1980), pp. 123-57. Della Belladonna, in collaborazione con Valerio Marchetti, la voce sull'autore nel *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. XX, 1977, pp. 194-96. Sul valdesianesimo del Carli, che andava maturando giusto negli anni intorno all'orazione *In lode di S. Giovan Battista*, si veda, del Marchetti, *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento*, cit., pp. 17-35. La stampa del '69 sembra puntare comunque sull'importanza dell'autore in campo letterario e soprattutto come sostenitore della lingua

uno sconosciuto ventinovenne dell'Accademia degli Accesi, che, per mano dello stampatore, vedeva dedicare la propria opera al celebre Scipione Gonzaga, fondatore degli Eterei, del quale e dei quali l'orazione trattava al pari del Carli e dell'Accademia Senese.<sup>25</sup> Fra le molte personalità illustrate dallo scritto compariva anche, nel gruppo delle letterate senesi vicine agli accademici, quella Fulvia Spannocchi de' Sergardi che si vedeva offrire in contemporanea, sempre dal Bonetti, l'orazione del Carli e che in seguito si qualificherà come ninfa Egeria di Scipione grazie alla dedica dei *Trattenimenti*, voluminosa intrapresa del cui quasi compiuto allestimento giusto la dedica al Gonzaga di *Delle lodi dell'Accademie* rende testimonianza nel 1569.<sup>26</sup> In particolare l'encomio della giovane da parte del Bonetti si adatta puntualmente alla terza delle quattro «cagioni» che Scipione addita in *Delle lodi* come essenziali per la prosperità delle accademie, cioè la presenza di colte gentildonne ispiratrici, alle quali in effetti la produzione dei sodalizi senesi si era da sempre, come noto, rivolta, sia attraverso l'attività squisitamente letteraria e teatrale, sia attraverso un capillare impegno nel settore dei volgarizzamenti.<sup>27</sup> Per di più la *Parte seconda* del *Dialogo de' giuochi* si apre giusto con un'apologia delle accademie contenente il riferimento all'orazione,<sup>28</sup> mentre all'inizio dell'ope-

volgare (anche se non è da escludere, dopo le repressioni antiereticali a Siena negli anni Sessanta, la volontà di mostrare un Carli 'ortodosso'): in pratica domina la linea interpretativa piccolominiana. Nel capitolo precedente su Marcantonio Piccolomini si ricordi la n. 5, mentre su Alessandro Piccolomini la n. 16.

<sup>25</sup> Cfr. DELLE LODI / DELL'ACADEMIE, cit., pp. 40-42.

<sup>26</sup> Ivi, p. 47; sulle dediche alla Spannocchi e sul ruolo della gentildonna nell'opera del Bargagli, si veda, diffusamente, L. RICCÒ, *Introduzione*, a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., e la nota biografica a p. 3 dei *Trattenimenti* stessi. Si veda inoltre nel capitolo precedente la n. 8.

<sup>27</sup> Cfr. ALLA MOLTO NOBILE, / ET VALOROSA GIOVANE / M. FVLVIA SPANNOCHI / DE' SERGARDI. / *Signora sua offeruandissima.*, in ORATIONE DI / M. BARTOLOMEO / CARLI PICCOLOMINI. / In lode / DI S. GIOVANBATTISTA / recitata pubblicamente il Jecon/do giorno della PentecoJte / nel Duomo di Siena, / quando vi Ji moJtra / il deJtro braccio / di quello. [...] IN FIORENZA / 1569. (s. st., ma Luca Bonetti), pp. 3-4. Si ponga a confronto DELLE LODI / DELL'ACADEMIE, cit., pp. 21-23.

<sup>28</sup> Cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle veggbie sanesi si usano di fare*, cit., II, 1-22, pp. 134-38; in particolare: «Potrei, se questo fosse or mio proposito, vagar largamente nello spazioso campo delle lodi delle Accademie e molte ragioni in cele-

ra, come già visto, l'elenco degli «Academici antichi» fatto dal Sodo ai nuovi adepti ansiosi di essere educati, comprende, oltre allo Stordito (Alessandro Piccolomini), il Cieco (Camillo Falconetti), il Deserto (Antonio da Genova), l'Accurato (Pier Giovanni Salvestri) e lo Scacciato (Marcantonio Cinuzzi), in perfetta sintonia con le pagine dell'orazione di Scipione.<sup>29</sup> Ancora, entrambe le orazioni sono in volgare: quella del Carli è la prima nella consuetudine senese dell'esposizione delle reliquie del Battista, mentre quella del Bargagli deriva in realtà da una versione più breve in latino, recitata nel 1564 davanti agli Accesi, cui il Bonetti non accenna, retrodatando anzi a quell'anno il testo offerto adesso a stampa e sottolineando che è «scritto in lingua toscana» ed è di «soggetto [...] non mai più da niuno altro, ch'io per certo sappia, in niuna guisa stato accennato, non che in alcuna buona forma trattato».<sup>30</sup> Si disegna così una precisa linea culturale che da un lato recupera e custodisce la tradizione linguistica volgare e accademica cittadina anteriore alle guerre nella persona del Carli, e dall'altro propone una 'nuova leva' come l'Acceso Scipione Bargagli, assai agguerrito e ben determinato a rinverdire i fasti locali nella nuova e contrastata temperie culturale della *ex* capitale diventata patrimonio medico. *L'Ortensio* e il *Dialogo de' giuochi* fanno coerentemente parte di questo programma come documenti della moderna attività della principale Accademia cittadina.

brazione di quelle crederei d'assegnare [...], ma per non deviare dal mio primo intento, le riserbo in altra occasione, e tanto maggiormente che non è mancato qualcuno della casa nostra, che l'abbia copiosamente in una lunga orazione raccolte e cumulate» (II, 18, p. 137). Il riferimento è presente anche nel citato apografo livornese (c. 80r).

<sup>29</sup> Si ricordino nel capitolo precedente pp. 21-22 e n. 15.

<sup>30</sup> Cfr. ALL'ILVST.<sup>30</sup> SIGNORE / IL SIG. SCIPION GONZAGA / PRINCIPE. / *Padron suo sempre offeruandi fsimo.*, in DELLE LODI / DELL'ACADEMIE, cit., p. 3. Nella primitiva redazione in latino dell'orazione si fanno solo i nomi di battesimo delle gentildonne senesi vicine agli Accesi (BCS: K. VI. 105: ORATIO / DE LAVDIBVS ACADEMIARVM, cit., cc. 63v-64r), rendendole di fatto riconoscibili solo agli adepti; non si menzionano né gli usi veglistici accademici, né i *Trattenimenti* (il tutto illustrato invece alle pp. 31-32 della versione del 1569); i nomi degli intellettuali di spicco sono in parte diversi da quelli elencati cinque anni dopo: Alessandro Piccolomini, Camillo Falconetti, Jacopo Griffoli, Cesare Malvicini (c. 64r e v): nel 1564, infine, le quattro «cagioni» atte alla nascita e prosperità accademiche (cc. 61r-64v) appaiono assai meno formalizzate rispetto all'orazione volgare, che ha in esse il proprio centro (pp. 19-23).

Le due opere stampate a Firenze, inoltre, appartengono come le due successive non solo alla generazione delle «opere nuove», ma anche a quello delle abbandonate, principalmente l'opera del Carli:

Essendo giusta cosa il rendere a ciascuno quello ch'è suo, et il dare anchora altrui quanto a' suoi meriti si conviene, penserò d'operar giustamente cercando io hora che sia restituita al proprio nome di m. Bartolomeo Carli la grave, et elegante oratione ch'ei già fece in lode del grandissimo S. Giovanbattista, la quale gli era stata hormai da molti in parte, et da alcuni forse in tutto, non senza grandi imperfettioni, usurpata, et per conseguente crederò ch'a lui ne venga quella dovuta gloria, di cui egli (sì come ne rapporta la fama) cercò sempre d'esser piu meritevole per vera virtù propria, che per altre vie la desiderasse giamai.<sup>31</sup>

Diversa in superficie la posizione del Bargagli:

Et anchora, se in dedicare altrui questa Oratione si doveva da me havere alcun riguardo a chi fusse colui, per poter con la dolcezza del suo nome temperar meglio l'amarezza che sia per sentire l'autor di quella, veggendola in così fatta maniera fuore delle sue mani, a cui altri la poteva io mai indirizzare, che a lui dovesse esser maggiormente grato, che a lei medesima?<sup>32</sup>

Immediatamente dopo, però, la dedica si trasforma in un'appassionata difesa degli inediti *Trattenimenti*, quella sì opera minacciata di essere «da altrui occupata, et usurpata indegnamente». In questo modo è aperta la via alla descrizione del testo, cui accenna anche l'orazione vera

<sup>31</sup> Cfr. ALLA MOLTO NOBILE, / ET VALOROSA GIOVANE / M. FVLVIA SPANNOCHI / DE' SERGARDI, cit., p. 3. Da notare che il Piccolomini nell'*Institution morale* del 1560 fa affermazioni importanti sul Carli, dichiarando che le sue opere vanno circolando in copia e sono in mano di molti, benché inedite: cfr. R. BELLADONNA, *Bartolomeo Carli, nobile senese, imitatore di Juan de Valdés*, cit., p. 516 n. 7. Per quanto riguarda specificamente l'orazione siamo inoltre in presenza di redazioni plurime, dato che ci è pervenuto anche un manoscritto con varianti: si veda la ricordata voce sul Carli nel *Dizionario biografico degli italiani*.

<sup>32</sup> Cfr. ALL'ILVST.<sup>MO</sup> SIGNORE / IL SIG. SCIPION GONZAGA / PRINCIPE. / *Padron suo sempre offeruandissimo.*, cit., p. 5.



e propria, nonché alla specificazione che esso tratta di giochi alla sene-  
se, implicito legame con il tema del venturo *Dialogo* di Girolamo, che  
comparirà a stampa di lì a tre anni.<sup>33</sup> Se si considera che l'originaria ver-  
sione latina dell'orazione (23 aprile 1564) non menzionava affatto i *Trat-  
tenimenti* e che all'epoca nemmeno il *Dialogo* doveva essere stato  
scritto (e dal *Dialogo* i *Trattenimenti* dipendono), è chiaro che *Delle  
lodi dell'Academie* è ben 'costruita' in funzione di un progetto che non  
è relativo solo ad una comprensibile mossa pubblicitaria del giovane  
scrittore, ma guarda anche più avanti verso un orizzonte allargato.<sup>34</sup>

Tale orizzonte si disegna materialmente come una ragnatela di rap-  
porti interpersonali che avviluppa un numero cospicuo di personaggi  
protetti dall'anonimato. Le virtù di Fulvia Spannocchi sono note al Bonetti  
«per testimonii nobili, et degni di fede»,<sup>35</sup> l'orazione del Carli gli è stata  
lodata «da persone di lettere, e di giudizio, et in così fatti componimenti  
essercitate» e il nome del Gonzaga gli è suggerito, nella «libreria» di Firen-  
ze, da «alcuni honorati gentilhuomini forestieri, li quali mostravano di  
tornar dallo studio di Padova», a cui vengono rivolte domande sulle nuo-  
ve di quella città «da certi nobili Academici Fiorentini quivi presenti». La  
composizione dei *Trattenimenti*, infine, viene surrettiziamente retrodata-  
ta al 1564 grazie «alle fedì di persone dignissime, che infin di quel tempo  
gli havevano veduti, et letti», suffragate dalla testimonianza del Bargagli  
stesso: «Tutto questo m'incontrai a sentir dire io a lo stesso autore di pro-  
pria bocca, quando fui ultimamente per mie faccende in Siena».<sup>36</sup> A pro-

<sup>33</sup> Ivi, p. 6.

<sup>34</sup> Su questi aspetti della dedica, si veda L. RICCÒ, *Introduzione*, a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., pp. XV-XVIII. Si consideri che l'estate durante la quale Girolamo afferma di aver composto il *Dialogo* fu con ogni probabilità quella del 1564 (pp. XXXVIII). I riferimenti all'opera del fratello sono presenti anche nel manoscritto livornese: c. 80r.

<sup>35</sup> Cfr. ALLA MOLTO NOBILE, / ET VALOROSA GIOVANE / M. FVLVIA SPANNOCHI / DE' SERGARDI, cit., p. 4.

<sup>36</sup> Cfr. ALL'ILVST.<sup>mo</sup> SIGNORE / IL SIG. SCIPION GONZAGA / PRINCIPE. / *Padron suo sempre offeruandissimo*, cit., pp. 3-4, 6. Il Bonetti afferma che la presente orazione, contenente riferimenti ai *Trattenimenti*, era stata letta davanti agli Accesi nel 1564: in realtà a quella data appartiene *De laudibus academiarum* che non menziona l'opera ludica.

posito dell'*Ortensio*, come visto, il Bonetti accenna alla mediazione di «alcuni [che] m'hanno referto haver inteso da qualche particolare Intronato» e ribadisce di agire secondo «l'intentione de gli autori, statami, nel modo che ho detto, referita». Per quanto riguarda il *Dialogo de' giuochi*, lo stampatore esordisce con un «avendo io sentito sempre celebrare i giuochi delle vegghe sanesi e da tutti i belli spiriti tenergli in gran pregio» che completa la sua peculiare fisionomia di 'esterno' (un veneziano, appunto) alle prese con un mondo culturale che cerca di 'servire' tipograficamente, ma in cui può muoversi solo grazie a guide esperte. Il coacervo di interventi mediatori si dipana solo in parte scavando dietro le quinte delle stampe, in particolare facendo riferimento ad una lettera di Scipione Bargagli al Gonzaga di poco successiva all'uscita dell'orazione in cui sono delucidati i retroscena della dedica, della quale è anche confermata la sostanza. E non potrebbe essere diversamente, dato che si tratta di una dedica solo «in nome dello stampatore», ma in realtà proveniente dall'*entourage* bargagliano. Anche qui abbondanti riferimenti ad «alcuni famigliarissimi miei, et forse troppo gelosi delle cose mie», nonché «amici, et affettionati», tutti impegnati a tutelare e consigliare il giovane scrittore e a pubblicare con «fermo proposito» l'orazione che era nelle «lor mani». <sup>37</sup> È un muro ovattato quello che protegge i dati anagrafici di que-

<sup>37</sup> Cfr. BCS: D. VII. 10, *Lettere / Eruditi di Vari*, cc. 136r-37r: «/c. 136r/ Illustrissimo Signore et Padron mio osservandissimo. / Piacque ad alcuni famigliarissimi miei, et forse troppo gelosi delle cose mie, di provvedere in qualche modo, per quanto era in loro, ch'io non venissi dispogliato in tutto d'alcune inventioni, quali elle si sieno di giuochi di spirito spiegate già da me in carte, secondo l'usanza, e 'l costume qui nostro in Siena. Le quali esse sapevano certissimo essermi state malamente usurpate da persona a cui confidentemente l'haveva io conferite, et mostrate, et che hormai in Vinetia, dove quegli oggi si ritruova, haveva destinato il suo volume sopra la medesima materia alle stampe. Onde ritrovandosi i detti amici, et affettionati nelle lor mani una Oration di mio composta intorno al soggetto dell'Academie, pensavano che non fosse cosa del tutto fuor di proposito farla vedere al mondo, con una lettera in fronte in nome dello stampatore, il qual fu di Fiorenza, dove si facesse in buona parte mentione del predetto caso, come inverità passato fosse, indirizzando appresso quella a persona che le dovesse in ciò essere di buono, et sicuro appoggio. Hora, sentendo io cotal lor fermo proponimento, né potendo per niuna via rimuovergli da quello, gli pregai che mi compiacessero almeno della elettion di colui, del favor del quale valer si volessero in questo fatto. Il che ottenuto, rivoltai di subi-

sti personaggi che, al di là dei *topoi* letterari facilmente denunciabili in relazione all'uso di minacce di plagio, esortazioni-costrizioni alla stampa, e

to l'animo, e 'l pensier mio all'illustrissima S.V. che più nobile, invero, né più forte scudo non avrei saputo cercare, né desiderare, sotto cui più sicuramente dovesse comparire in simil campo questa mia così debole, et rozza operetta, di quello del nome, et della autorità di lei medesima. Alla quale anchora di molto tempo innanzi io era divenuto devotissimo servitore per le rarissime doti et singolari virtù che dalla publica fama di Lei haveva sentite raccontare, et per lo pieno, et degno ragguaglio da poi, che 'n confirmamento, anzi 'n accrescimento di quelle, io n'haveva in particolare havuto dal virtuosissimo ms. Pierluigi Capacci, et dal gentilissimo ms. Diomed Borghesi, gentilhuomini della nostra patria, perciò m'è paruto debito /c. 136v/ et convenevole, essendo pure uscita in luce la predetta oratione, ornata del nome di VS. di farle un di sapere con quattro righe scritte, non potendo altramenti, l'antica mia devotione verso di Lei, et insieme la conferma di propria mano di quanto è stato detto, et narrato nella sopranominata lettera a Lei dedicata. Et appresso quanto m'è lecito, et mi si conviene, di pregarla a volere scusare simile effetto, et a compensarlo in parte colla certezza, che dee havere del vero ardente affetto ch'a far ciò n'ha sospinto. Non le spiaccia dunque di risguardare alquanto con l'alta sua mente in luogo basso, si come è questo; né si sdegni di veder quivi così rozzamente dipinto il suo nome, perciocché non potendo il chiarissimo splendor di quello ricever giamai oscurità di sorte niuna per qual si voglia accidente che di fuor gli avvenga, contentisi ella in pace di vedere ciò che da quello per sua natura si può operare in dar luce et chiarezza alle cose altrui quantunque oscure, et tenebrose. Et anchora, non potendo ella riparare di non trovarsi in luogo così humile, provegasi almeno di non star sempre sicome in parte spiacevole et odiosa, il che Le potrebbe peravventura in alcuna parte succedere, levando col suo fermo sapere, et alto giudizio di quelle imperfettioni di che troppo forse troverà la casa ripiena. Da così fatto indicio io argomenterò senza fallo che non Le dispiaccia in tutto d'acceptar cotal dono, né 'l donatore per suo, cercando Lei che quello venga meno imperfetto che sia possibile. Arderei d'esser forse più lungo con VS. Illustrissima per iscusare alquanto più il grande ardimiento mio, preso questa volta con Lei, senza ch'io l'habbia in niun conto mai meritato, s'io non temessi molto d'offender non poco quella innata singolar gentilezza, et cortesia sua, la quale, sicome odo predicarne, condisce, et adorna tutthora più l'altre illustri, pregiate, et riverite parti, et virtù sue. Et con questo fine humilmente nella sua buona gratia quanto posso il più raccomandandomi, Le prego da nostro Signore /c. 137r/ Iddio ogni maggior da lei desiderata conten[...] / XXIJ di Marzo del [...] / di VS. illustrissima / servitore devotissimo / Scipion Bargagli». La lettera presenta una piccola lacerazione evidenziata qui dai puntini fra parentesi quadre. Apparato: c. 136v: et hora insieme la conferma] et insieme la conferma; spinto] sospinto; adunque] dunque. Sulla lettera si veda L. RICCÒ, *Introduzione*, a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., pp. XVI-XVIII.

così via, finisce per acquisire la corposità di un 'brodo di coltura' irrinunciabile. Pertanto accanto al personaggio-tipografo s'impone una precisa identità letteraria dei committenti-autori che non solo prescinde volutamente da ogni principio di identificabilità, ma addirittura finisce con l'intracciarsi e sovrapporsi al tipografo reale.<sup>38</sup>

## 2. La «miniera»: sonni e risvegli

La lettera privata di Scipione fornisce per altro due nomi, quelli di Diomede Borghesi e di Pier Luigi Capacci, senesi periti dei fasti accademici padovani e quindi 'responsabili' delle lodi al Gonzaga. Entrambi sono Intronati (rispettivamente lo Svegliato e il Raccolto) e pertanto costituiscono di diritto due degli elementi base di quell'insieme complesso che è l'identità letteraria degli autori dell'*Ortensio* e del *Dialogo de' giuochi*.<sup>39</sup> Il fatto che i loro nomi vengano rivelati solo in una lettera pri-

<sup>38</sup> Sull'argomento si vedano i miei *Vent'anni dopo: un progetto di riedizione del «Dialogo de' giuochi»*, cit., vol. I, pp. 251-77, e *Scipione Bargagli fra «comune toscana dettatura» e «maniera sanese pura e gentile»*, cit., pp. 237-39.

<sup>39</sup> Diomede Borghesi (1540 circa-1598) è noto soprattutto per la sua attività in campo linguistico, ma all'epoca la sua posizione era alquanto diversa: ex scolaro dello Studio senese, era stato bandito dalla patria e confinato a Portoferraio; da qui era poi riparato a Mantova sotto la protezione del cardinale Gonzaga e nel 1564, dopo la morte di questi, si era trasferito, anche se non stabilmente, a Padova, frequentando l'ambiente culturale intorno a Scipione Gonzaga e al Tasso. In tale città aveva pubblicato tre volumi di *Rime* nel 1566, 1567 e 1568. Nel 1588 il nuovo granduca di Firenze, Ferdinando de' Medici, lo nominerà gentiluomo di camera e soprattutto gli affiderà la cattedra di 'lingua toscana' presso lo Studio di Siena, la prima cattedra di tal genere in Italia. Per la figura del Borghesi, si veda complessivamente la voce curata da Gian Luigi Beccaria nel *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. XII, 1970, pp. 643-46; per i suoi rapporti con la vita accademica e universitaria di Padova, si consultino, diffusamente, A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895, voll. 3, e T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Parma, Guanda, 1995; per la sua posizione nel panorama senese, si considerino almeno N. MARASCHIO, T. POGGI SALANI, *L'insegnamento di lingua di Diomede Borghesi e Celso Cittadini: idea di norma e idea di storia*, in «Studi linguistici italiani», XVII (1991), pp. 204-32, M. VITALE, *La scuola 'senese' nelle questioni linguistiche fra Cinque e*

vata richiama l'assenza (non si sa se voluta o fortuita) del ricordo del viaggio a Firenze del Materiale nella dedica a stampa del *Dialogo* a Isabella de' Medici: qui invece non sussistono dubbi sull'elusione delle identità anagrafiche e dei tramiti esistenti fra autore e dedicatario. Volendo procedere oltre, in questo caso per via stilistica, è anche possibile seguire ulteriori tracce, relative, in particolare, al riferimento al sonno accademico fatto dal Bonetti nella dedica dell'*Ortensio*: «[...] l'Accademia Intronata non è aperta, et gli Intronati nelli academici essercitij sono addormentati, et in tal modo son per istare fin a tanto che qualche importante occasione gli risvegli di nuovo [...]». La metafora del sonno è tipica, come già è stato rilevato dalla critica, del linguaggio usato da Girolamo Bargagli nel suo copialettere per descrivere il declino degli studi nella Siena dei primi anni Sessanta,<sup>40</sup> e il fratello Scipione farà successivamente ricorso alla medesima immagine per rievocare la posteriore totale fase di quiescenza della vita accademica nell'orazione del 1603 per la riapertura degli Intronati (chiusi, come detto, dal 1568): «[...] dopo lo spatio di quaranta e tre anni scorsi ella non so se caduta, dire mi debba, o cadente, o piegata, o addormentata, od impigrita, o anneghittita, pur risve-

*Settecento*, in *Lingua e Letteratura a Siena dal '500 al '700*, cit., pp. 1-40. L'entrata del Borghesi nell'Accademia degli Intronati, col nome di Svegliato, deve risalire agli anni anteriori all'esilio, in quanto, dopo la chiusura del 1568, le accademie e le congreghe senesi riaprono i battenti solo nel 1603, dopo la morte del Borghesi: cfr. L. SBARAGLI, *I tabelloni' degli Intronati*, in «Bullettino senese di storia patria», XLIX (1942), p. 194 (erroneamente registra lo Svogliato). Lo Svegliato è ricordato fra le glorie accademiche da Scipione Bargagli nell'ORATIONE / IN LODE / DELL'ACCADEMIA / DEGLI 'NTRONATI / DELLO SCHIETTO / INTRONATO, cit., p. 505. Scarse le notizie su Pier Luigi Capacci: sappiamo, dal copialettere di Girolamo Bargagli, che recitò l'orazione d'annuale per l'intronamento del principe Francesco nell'agosto del 1561 e poco dopo si recò giusto a Padova per studiare legge. Si veda L. RICCÒ, *Introduzione*, a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., pp. XXIV-XXV; le lettere in oggetto sono contenute in BCS: P. IV. 27, num. 13, cit., cc. 12r-13v, 14r-15v, 31v-33r, 34r-35r.

<sup>40</sup> Cfr. V. MARCHETTI, *Notizie sulla giovinezza di Fausto Sozzini da un copialettere di Girolamo Bargagli*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXI (1969), pp. 67-91, R. BRUSCAGLI, *Nel salotto degli Intronati*, cit., pp. 11-14, L. RICCÒ, *Introduzione* a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., p. XXIV. Le missive di Girolamo in oggetto sono contenute nel ricordato copialettere: BCS: P. IV. 27, num. 13, cc. 10v-11v, 12r-13r, 14r-15r, 15v-16r, 42r.

gliata si sia, risorta, e rilevata [...]». <sup>41</sup> Se consideriamo che, sempre attraverso il copialettere di Girolamo, si apprende che l'*Ortensio* era tenuto in deposito accademico giusto dal Materiale, <sup>42</sup> è chiaro che la trama di relazioni dietro la ripresa dell'editoria senese comincia a farsi più chiara, mentre perdono concretezza le lamentele del Bonetti in merito all'abbandono delle opere da parte dei loro autori. Proprio Girolamo Bargagli, inoltre, si trovava a Firenze nel 1568, anno della supplica del Bonetti per aprire stamperia a Siena, occupato, sì, nel giure, ma anche impegnato nelle feste del carnevale di quell'anno, che videro in particolare il battesimo della primogenita di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria ed ebbero in Girolamo un attento osservatore dell'apparato per la commedia *I Fabii* di Lotto del Mazza recitata per l'occasione, un apparato da lui messo a confronto giusto con quello, celeberrimo, dell'*Ortensio*: come è stato suggerito in passato, forse il Bargagli è da annoverare fra i «Gentilhuomini sanesi litterati» che avevano spinto il Bonetti alla supplica. <sup>43</sup>

Bisognerà inoltre tenere conto del fatto che in quello stesso 1572 che vede la stampa del *Dialogo de' giuochi* il solerte tipografo ha modo di produrre al mondo anche un'opera 'nuova' tutt'altro che abbandonata, cioè il volgarizzamento della *Poetica* d'Aristotele di Alessandro Piccolomini, ovvero dell'intellettuale di maggior spicco nella Siena del tempo, ricordato, come visto, nel *Dialogo de' giuochi* come capofila degli «Accademici antichi», cioè degli Intronati della prima generazione ancora attivi e destinati ad essere esempio di vita e di cultura ai giovani, <sup>44</sup> e soprattutto

<sup>41</sup> Cfr. ORATIONE / IN LODE / DELL'ACCADEMIA / DEGLI 'NTRONATI / DELLO SCHIETTO / INTRONATO, cit., p. 537.

<sup>42</sup> Cfr. F. CERRRETA, *La prima recita dell'«Ortensio» degli Intronati alla luce di testimonianze inedite*, cit. Le lettere in questione sono relative al periodo 1561-62: poi dell'*Ortensio* si perdono le tracce fino al momento della stampa.

<sup>43</sup> La supposizione è di Florindo Cerreta: *Luca Bonetti e l'arte della stampa a Siena nel Cinquecento*, cit., p. 292. Per la partecipazione attiva del Bargagli alle feste di carnevale, si veda, sempre del Cerreta, *The Entertainments for the Baptism of Eleonora de' Medici in 1568 and a Letter by Girolamo Bargagli*, in «Italice», LIX (1982), pp. 284-95. Per la messa a punto delle notizie sulla partecipazione di Girolamo agli allestimenti medicei e per ulteriori documenti, si veda L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., p. 69 n. 122.

<sup>44</sup> Si ricordino nel capitolo precedente pp. 21-22 e n.15.

to additato da Scipione nell'orazione *Delle lodi dell'Academie* come «lo soprano, et perfetto Academico», sempre con la fondamentale funzione di maestro della gioventù.<sup>45</sup> In questo caso la stampa del volgarizzamento ha esplicitamente il sapore di una primizia offerta al pubblico in attesa di nuove e più sostanziose proposte culturali. Le pagine ai lettori intorno all'arte del ben tradurre premesse dal Piccolomini al volumetto costituiscono un documento importante per l'esercizio restitutivo e interpretativo dei testi filosofici e scientifici nel Cinquecento maturo e al tempo stesso si legano al particolare momento storico senese:

[...] havendo io, con osservar più ch'io ho potuto, le già dette di sopra, et altre somiglianti regole, dato termine alla traduzione di

<sup>45</sup> «La quarta, et ultima condition finalmente che si desidera per l'util vero dell'Academie, che fu l'havere huomini, che 'n tutte le honeste arti delle lettere sieno interamente savi, et intendenti maestri et dottori: quanto ve la mantengono in questi giorni certa, et sicura nella vostra città coloro, li quali deono in qualunque eccellente dottrina, et ottima operatione esser da voi per norma, et guida tenuti, et seguitati sempre? Et questi egregij, et immortali spiriti colla perfetta scienza, et col grave giudizio loro in ogni vostro bisogno buono, et fedel consiglio donar vi potranno, et con l'amore, et benevolenzia lor verso di voi sempre vorranno, né di loro da me intesi, et da voi per li lor chiari meriti, senza che io i nomi loro esprima, benissimo conosciuti, vi starò altramente hora a fare il racconto. Ma solamente uno di quelli eleggendo, eleggerolo tale che superata da lui l'anvidia d'ogni 'ntorno non sarà niuno che largamente, et volentieri non confessi, anzi non chiami, et non predichi lui per lo soprano, et perfetto Academico. Poscia che ciascuno intendente ritiene di ciò le pubbliche, et care testimonianze di quello, nelle difficili, et utili naturali, et morali materie; nelle nobili mathematiche, nelle alte astrologiche; appresso nelle dilettevoli, et belle retoriche, et poetiche facultà, et in somma ogni spirito gentile oggi sa lui essere dal mondo non manco per leale, benigna, modesta, et cortese, che per letteraria, et giudicosa persona conosciuto, et istimato insieme. Et un huomo tale ben comprendete voi non potere essere altri, che mess. Alessandro Piccolomini per singular gratia a noi dal ciel donato, et per sua benignità anchora conservato. Hora adunque lui quasi oracolo di tutti et di tutti gli altrui studi, et opere vero paragone et gli altri insieme della vostra città, senza ch'io gli nomini da voi intesi, potete ad ogni vostro uopo con la propria speienza provare ad ogni hora non manco pronti, et desiderosi nella lor matura età d'insegnare altrui, che nella tenera essi fossero già d'imparare» (cfr. DELLE LODI / DELL'ACADEMIE, cit., pp. 47-48; a p. 48 «elegerolo» è stato corretto in «eleggerolo» per analogia con l'immediatamente precedente «eleggendo»). Inoltre alla p. 40 dell'orazione il Bargagli pone in rilievo la giovanile esperienza padovana del Piccolomini, ritenuto, come altri accademici senesi non nominati, tra i suscitatori degli Infiammati.

questa Poetica d'Aristotele, sì come poco prima haveva dato fine al Commento d'essa, com'a molti miei amici è noto c'han veduto il tutto, era io in animo di mandar fuori nelle vostre mani, discretissimi lettori, ogni cosa insieme. Ma perché per alcuni impedimenti di quello stampatore c'ha da stampar questa opera, non poteva ciò haver effetto per quatro, o cinque mesi, è paruto ben fatto ad alcuni, et io son convenuto finalmente nel parer loro, che vi venga in mano primamente la sola traduttione separata dal Commento, come quasi ambasciatrice, o ver annuntiatrice del Commento c'ha da seguirle doppo, e intertenitrice in tanto della vostra aspettatione, fin ch'egli a voi venga al già detto tempo, se qualche infortunio non gli vien sopra, com'è venuto per due anni continui alla mia Parafrase del terzo libro della Retorica d'Aristotele, la qual parimente non tarderà molto, com'io spero, a comparirvi innanzi. [...] Di Cugnanello di Mont'Albano, il dì 21 d'Ottobre 1571.<sup>46</sup>

Le *Annotazioni* uscirono in realtà solo nel 1575, a Venezia, presso quel Giovanni Varisco (o Guarisco) a cui si deve anche la *Parafrase* del terzo libro della *Retorica* (1572), edizione di cui il Piccolomini denuncia proprio in questa sede il vistoso ritardo. L'anticipo del volgarizzamento sarà anche da imputare alle more dello stampatore veneziano, ma sembra più verisimile pensare a intenti concorrenziali (la puntigliosità con cui si dichiara da tempo concluso il commento risente forse della pubblicazione postuma dell'opera analoga del Castelvetro nel 1570)<sup>47</sup> e, co-

<sup>46</sup> Cfr. ALESSANDRO PICCOLOMINI / A I LETTORI., in IL LIBRO / DELLA POETICA / d'Aristotele. / Tradotto di Greca lingua in / volgare, da M. Aless[andro] / Piccolomini. / CON UNA SUA EPISTOLA A I / Lettori del modo del tradurre. [...] IN SIENA. / Per Luca Bonetti stampatore dell'Eccell. Collegio de S. Legisti. 1572. / CON PRIVILEGIO., pp. 5-6. Per il Piccolomini traduttore di Aristotele, sia per quanto riguarda la *Poetica* che la *Retorica*, cfr. M. CELSE-BLANC, *Alessandro Piccolomini disciple d'Aristotele ou les détours de la réécriture*, in *Scritture di scritture, testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. Mazzacurati e M. Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 109-45.

<sup>47</sup> Si consideri comunque che la dedica delle *Annotazioni* al Cardinale Ferdinando de' Medici è datata 20 aprile 1572, a corroborare le affermazioni piccolomiane in merito ai ritardi editoriali di «quatro, o cinque mesi» che avevano colpito



me accennato, alla volontà di cooperare ad uno dei vari tentativi di reinnesco della vita accademica che gli intellettuali senesi tentano in questi anni, sebbene la stampa non rechi l'insegna della Zucca Intronatica e l'autore non si fregi del soprannome di Stordito. Nella fattispecie si tratta della via editoriale, connotata, come visto, dal richiamo ad un non meglio identificato gruppo di 'compresenti' («amici», «alcuni») che regolano, o 'autoregolano', le uscite sulla ribalta delle stampe.

Il Piccolomini, accademicamente molto defilato, dato che non ci sono qui allusioni alla sua appartenenza ai ranghi intronatici, mi sembra comunque che debba essere considerato come parte attiva di un 'soggetto collettivo' in cui non tutti hanno il medesimo ruolo e accettano di esporsi in egual maniera: sono permesse, potremmo dire, forme di 'nicodemismo' accademico, di appoggio esterno e di aggregazione implicita, oltre che esplicita, alle sorti comuni. È in tal modo, infatti, in base ad esigenze di elasticità interna all'Accademia, legate alle istanze del momento, che acquistano senso le postume rassegne dei meriti piccolomiani nel corpo dell'orazione in morte dello Stordito stesso, nel 1579, e in quella per la riapertura degli Intronati, nel 1603. Di entrambe, opera di Scipione Bargagli, sono già stati citati i passi salienti relativi all'*Ortensio*,<sup>48</sup> nel primo dei quali si evidenzia come la «miniera» letteraria intronatica, segnatamente nella sua valenza teatrale, abbia nel 'padre' Piccolomini, secondo Scipione, un 'regista' più che un 'autore', per cui la composizione dell'*Ortensio* sembra addirittura una specie di esemplificazione del metodo da lui enunciato nella nota lettera di dedica al Cocco della riedizione del 1561 de *La sfera del mondo*, coeva alla stesura e

l'opera già pronta. Per i nessi Piccolomini-Castelvetro, si vedano F. CERRETA, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo senese del Cinquecento*, cit., pp. 119-67, B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, vol. I, pp. 543-53.

<sup>48</sup> Si vedano, nel capitolo precedente, le pp. 44-47. Per l'effettiva posizione dello Stordito in questi anni, si consideri che il Piccolomini nel giugno del 1559 appariva «como principe» degli Intronati al padre visitatore Emanuele Sà, e svolse un ruolo fondamentale nelle trattative per salvare l'Accademia nel suo insieme dalle accuse di eresia: cfr. n. 54, V. MARCHETTI, *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento*, cit., pp. 171-78, D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, cit., pp. 164-66.

rappresentazione della commedia stessa. Sul celebre manuale comico delineato nella lettera torneremo in seguito: basti qui accennare che il ruolo 'registico' attribuito allo Stordito risulta del tutto probabile nel noto caso della stesura a più mani della *Pellegrina*, rappresentata e stampata nel 1589, ad oltre vent'anni di distanza dalla composizione sotto il nome di Girolamo Bargagli.<sup>49</sup>

Il secondo brano, del 1603, in occasione del «terzo risorgimento» accademico, ripropone il medesimo percorso tracciato nell'orazione funebre del Piccolomini, tornando ancora una volta col ricordo al «secondo risorgimento», successivo all'assedio della città, ormai però aggiornato e sottratto all'omaggio di rito dell'orazione funebre. Come è già stato notato, la struttura argomentativa è analoga nelle due orazioni del 1579 e del 1603 ed in entrambe ha il suo centro nell'*Ortensio*, ma nella rievocazione più tarda scompare il 'padre' e 'regista' Piccolomini e di conseguenza la commedia è totalmente svincolata dal rapporto, sia pur indiretto, con lui. Anche nelle pagine iniziali di questa orazione, nell' 'inventario' dei successi teatrali dell'accademia, l'*Ortensio* ricade sotto l'egida di «tutta la Congregation», tranquillamente collocato, in modo cronologicamente ineccepibile, tra le lodi al Piccolomini per *L'amor costante* e *L'Alessandro*, e quelle a Girolamo Bargagli per *La pellegrina*.<sup>50</sup> È chiaro che questo 'andare e venire' dello Stordito nella sto-

<sup>49</sup> Sulle vicende compositive della commedia, che videro la cooperazione di Girolamo Bargagli, Fausto Sozzini e Alessandro Piccolomini, si vedano G. BARGAGLI, *La pellegrina*, a cura di F. Cerreta, cit., F. CERRETA, *Un nuovo autografo della «Pellegrina» di G. Bargagli: il manoscritto Patetta 357*, in «La Bibliofilia», LXXVI-LXXVII (1974-75), pp. 223-39, D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, cit., pp. 167-80, B. FERRARO, *Una ricerca in corso: la data di composizione della «Pellegrina» di Girolamo Bargagli*, in «Spunti e ricerche», 3 (1987), pp. 35-58, B. FERRARO, *Introduction* a G. BARGAGLI, *The Female Pilgrim (La Pellegrina)*, Translated, with an Introduction and Notes, by B. Ferraro, Carleton Renaissance Plays in Translation, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1988, pp. 11-16, A.M. TESTAVERDE, *La scrittura scenica infinita: «La pellegrina» di Girolamo Bargagli*, cit.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 506-9. Si consideri per altro la stretta osservanza da parte dell'*Oratio* del 1603 dell'autorialità ufficiale sotto la quale le varie opere intronatiche erano state pubblicate: cfr. n. 57.

ria dell'*Ortensio* testimonia della presenza, dietro l'elaborazione dell'opera, di quello che abbiamo definito un soggetto collettivo, che non solo è indipendente da una reale personalità anagrafica, ma che addirittura di volta in volta si accosta e allude, senza mai identificarsi con esse, alle personalità letterarie e 'agiograficamente' cogenti del momento. Se l'orazione funebre non lascia di per sé al suo estensore alcuna possibilità di dubbio sulla scelta del protagonista, nell'orazione di riapertura vengono selezionate le «giovani selvaggio piante» della generazione dell'assedio nelle quali Scipione stesso si riconosce, anche se all'epoca facente parte dell'Accademia degli Accesi e non di quella degli Intronati, come il fratello Girolamo. È una ricostruzione ideologica e non necessariamente storica delle vicende culturali intronatiche, capace di tener conto anche del trauma mai risolto della perdita dell'indipendenza repubblicana che subentra in questa sede al trauma 'transitorio' della pur lamentabile scomparsa di un personaggio quale il Piccolomini. Si mira principalmente, adesso, a far confluire le molteplici vene accademiche della Siena del Cinquecento entro un alveo ben definito e in questa chiave si spiega la metafora del 1579 della «miniera» con i suoi corollari sinonimici del 1603 di «orto, e giardino», «gallaria», «fucina», «fondaco d'ingegno», mentre gli Intronati sono definiti «huomini [...] da tutte quante l'ore». <sup>51</sup>

I dubbi sulla storicità della ricostruzione di Scipione sono alimentati in primo luogo giusto dal copialettere del fratello che, se da un lato attesta l'affidamento della commedia (chiamata sempre «nostra», cioè dell'Accademia) nelle mani del Materiale, «come custode e come depositario», durante gli anni 1561-62, dall'altro ci rende noti i nomi di due accademici direttamente coinvolti nell'elaborazione del testo: due «di quelli che hanno qualche cognitione de la comedia». Si tratta di Pier Giovanni Silvestri (l'Accurato) e di Lelio Pecci (l'Ammalbato), che non appartengono affatto alla generazione delle «giovani selvaggio piante», bensì a quella, per dirla col *Dialogo de' giuochi*, degli «Academici antichi», ovvero di quegli «antichi INTRONATI» evocati nell'orazione funebre come filone quali-

<sup>51</sup> Cfr. ORATIONE / IN LODE / DELL'ACCADEMIA / DEGLI 'NTRONATI / DELLO SCHIETTO / INTRONATO, cit., pp. 513, 517, 520, 547, 518, 519.

ficante della «miniera» accademica.<sup>52</sup> Si consideri, inoltre, che uno dei corrispondenti di Girolamo è lo Scropuloso (Giovanni Biringucci), al quale viene inviato, su richiesta diretta, solo il Prologo della commedia. Alessandro Piccolomini in persona, invece, non aveva nemmeno osato chiedere licenza di spedire copie a chi ne faceva richiesta, data l'espressa decisione accademica di non divulgare l'inedito: la spiegazione è data da Girolamo in una lettera ad Ascanio Salimbeni come motivazione del rifiuto opposto ad una sua analoga istanza.<sup>53</sup> Se aggiungiamo a tutto questo i ben noti fatti che il Piccolomini dichiarò sempre di aver composto solo due commedie (*L'amor costante* e *L'Alessandro*) e che in una lettera dell'11 gennaio 1561 negò recisamente ogni suo coinvolgimento in una

<sup>52</sup> Come detto, le minute di Girolamo sono state pubblicate da Florindo Cerreta: *La prima recita dell'«Ortensio» degli Intronati alla luce di testimonianze inedite*, cit. Per l'Accurato e l'Ammalato, cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., I, 20, 269, risp. pp. 51-52, 102; ORATONE / IN LODE / DELL'ACCADEMIA / DEGLI 'NTRONATI / DELLO SCHIETTO / INTRONATO, cit., pp. 503-4. Su Lelio Pecci, sulla sua parentela con i Sozzini e sul ruolo importante che ricopriva nel governo senese fra il 1559 e il 1560, cfr. V. MARCHETTI, *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento*, cit., pp. 169-70 e *passim*. Lelio Pecci compare anche tra i condannati per aver partecipato nel carnevale del 1542 ad una veglia in cui si tenne una commedia, contravvenendo ad un bando della Balìa senese: sull'episodio si veda nel capitolo successivo la n. 62.

<sup>53</sup> Per le lettere si rimanda all'appena citato studio del Cerreta. Giovanni Biringucci insegnava legge allo Studio, era Intronato dal 1539 e nel '59 era uno degli esponenti di spicco dell'Accademia, tanto che trattò insieme con Alessandro Piccolomini con il padre visitatore Emanuele Sà, venuto a Siena nel giugno di quell'anno per indagare sulle correnti ereticali. In seguito ai colloqui si accettò di procedere solo contro i singoli eretici e non contro l'Accademia nel suo insieme (riferimenti bibliografici alla n. 48). Nell'agosto del '59 recitò su incarico intronatico l'*Orazione della pace* (per la quale si veda più avanti la n. 94), mentre nel *Dialogo de' giuochi*, posteriore ma ambientato giusto nel 1559, «nell'entrar dell'autunno» (I, 37, p. 55), viene ricordata la sua abilità nell'imitazione del «todesco ubriaco» (II, 359, p. 200). A parte l'emergere di molteplici sfaccettature della personalità del Biringucci, si osservi che il *Dialogo de' giuochi* si finge tenuto nel momento immediatamente successivo al temporaneo sopirsi, per la morte di Paolo IV, dei problemi legati all'inquisizione: un momento di quiete indicato a distanza dal Materiale come particolarmente propizio alla riattivazione delle consuetudini ludiche accademiche e in cui anche lo Scropuloso poteva apparire in vesti assai meno ufficiali e impegnative di quelle abituali.

commedia che gli Intronati stavano allestendo per l'arrivo di Cosimo de' Medici, è evidente che i personaggi che nella letteratura intronatica ufficiale compaiono intorno all'*Ortensio* (dalle «giovani selvaggie piante» al Piccolomini stesso) scompaiono invece nei documenti.<sup>54</sup>

Sembra, in pratica, che, quando si parla ufficialmente dell'Accademia, si abbia la concessione di usare o non usare come meglio si crede, per il vantaggio dell'Accademia stessa, i nomi dei suoi membri. Questo emerge dalle parole di Scipione allorché delinea, nel 1603, il consuntivo delle diverse forme di pubblicazione degli Intronati:

[...] che debbo far io, posciaché sovviemmi bene ancora que' medesimi concetti da alcuno del vostro accademico Senato, essere stati al mondo partecipati, sì che privato non può venirne mai chiunque tenga brama, leggendoli, di saperli ed intenderli? [...] gl'Accademici Intronati dall'ambitione disgiunti, dalle cirimonie, come oggi si chiamano, spiccati, dalle vanità lontani, sotto l'ubbi-

<sup>54</sup> Per motivazioni ideologiche, e religiose in specie, dell'esibito e 'insincero' distacco del Piccolomini dal teatro intronatico, cfr. D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, cit., pp. 135-80. In realtà gli ordini sacri, presi nel 1555, potevano comportare all'epoca, al di là di ogni reale vocazione, giusto un mutamento d'indirizzo culturale: non si tratta affatto di postulare l'abbandono del teatro, quanto di porsi in una diversa prospettiva nei confronti del problema. Per considerazioni di carattere filologico-documentario sull'argomento, si vedano, di Florindo Cerreta, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo senese del Cinquecento*, cit., pp. 84-92, e *La prima recita dell'«Ortensio» degli Intronati alla luce di testimonianze inedite*, cit. Per una 'carriera' letteraria analoga, determinata dal passaggio di stato dello scrittore, si consideri, ad esempio, in anni paralleli a quelli del Piccolomini, l'attività teatrale di Girolamo Razzi, dal 1559 don Silvano presso il Monastero degli Angeli di Firenze, le cui tre commedie, *La Cecca*, *La balia*, *La Gostanza*, composte prima dei voti, vengono pubblicate successivamente (1562, 1564, 1565; la tragedia *La Gismonda* appare nel 1569) da un manipolo di 'soccorritori' (come Lodovico Domenichi, Giorgio Marescotti, Lionardo Salviati) solleciti nei confronti delle tre 'figlie' lasciate orfane dal padre: particolarmente significativi, da questo punto di vista, la dedica del Salviati della *Gostanza* a Isabella de' Medici e il Prologo della medesima commedia, che riconducono agli anni giovanili del laicato gli interessi comici del Razzi, utilizzando il *topos*, anche piccolominiano, dei diversi interessi culturali in relazione alla diversa scelta di vita.

dienza del loro Archintronato menavano lor vita così come amorevoli, e dolci fratelli sotto 'l volere, e 'l piacere di benignissimo padre si vivono, e, quello che parer può cosa strana assai, e nuova a sentire, le vesti, i libri, i cavalli, le case, le ville, ed altre cose tali, erano così fra loro comuni, che l'uno di ciò, ch'era puro dell'altro, servivasi liberissimamente come del proprio si facesse, senza licentia prenderne, od altrimenti alcuno motto usarne. E, quello che di più maraviglia puo rendersi ad alcuno, erano della propria gloria avari tanto poco, che si compiacevano le particolari studiose loro fadighe sotto 'l nome generale dell'Accademia vederle uscir fuore. Anzi, quantunque da noi siano per natura tenaramente, e con gelosia non meno, e vie più forse de gl'altri propri parti, i parti amati del nostro ingegno, di quelli però non vi mancarono che contentaronsi ciò che veramente nato era di loro da altri sopponersi e del tutto per altrui figliuolo reputarsi, e tenersi. Colà parimente leggesi oltr'a ciò di questi Accademici [...].<sup>55</sup>

Il testo cui ci si riferisce è, ancora una volta, il *Dialogo de' giuochi*, in particolare là dove, nelle pagine iniziali della *Parte seconda*, Girolamo fa l'apologia degli studi accademici e traccia un profilo dei costumi intronatici, previo rimando all'orazione *Delle lodi dell'Academie* del fratello, stampata tre anni prima, ma disponibile, nella primitiva redazione latina fin dal 1564.<sup>56</sup> Lo scritto di Scipione nasceva dal diverso contesto

<sup>55</sup> Cfr. ORATIONE / IN LODE / DELL'ACCADEMIA / DEGLI 'NTRONATI / DELLO SCHIETTO / INTRONATO, cit., pp. 524-26.

<sup>56</sup> Le coincidenze con il *Dialogo* sono al limite della citazione diretta: «Dirò bene che quella de gl'Intronati è stata sempre una universal palestra dove si sono esercitate non solo le scienze, ma le facultà e l'arti più liberali. E ch'ella con una mirabile istituzione ha composti gli animi de' suoi Accademici a quella tranquillità di vita e a quella sincerità di costumi, che tanto ne gli antichi filosofi fu ammirata. Perciò che gl'Intronati, lontani dalle ambizioni, dalle cerimonie e dalle vanità, vivevano sotto l'ubedienza del loro Arcintronato, come vivono amorevoli e dolci fratelli sotto il volere di benigno padre. E quel che pare più di maraviglia, le vesti, i libri, i cavalli, le case, le ville e l'altre cose erano fra di loro così comuni, che l'uno, di ciò che era dell'altro, si serviva liberamente, senza licenza prenderne o altrimenti motto farne. E quel che pare più mirabile, erano tanto poco avidi della propria gloria, che si compiacevano che le particolari fatiche sotto il nome universale dell'Accademia uscissero fuori. Anzi con tutto che da noi sieno teneramente amati i parti del nostro ingegno,

culturale degli Accesi e, pur citando a sua volta l'ineludibile unione degli intelletti propria per natura dei sodalizi accademici, non raggiungeva la specificità illustrativa del *Dialogo*: non a caso Scipione, ora diventato lo Schietto Intronato, si riallaccia al Materiale e non a se stesso per questo aspetto della nuova accademia della quale è entrato a far parte.<sup>57</sup>

furono di quelli che si contentarono che quel che veramente era nato di loro si supponesse e del tutto tenuto fosse per figliuolo altrui» (cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, cit., II, 18-19, p. 137). Il *Dialogo* prosegue celebrando l'unione fra diletto e studio e lodando la concordia che permeava l'Accademia a dispetto delle turbolenze civili; l'*Oratione* riprende i medesimi temi dilatandoli.

<sup>57</sup> Per altro già in *Delle lodi dell'Accademie* Scipione celebrava l'unione di più persone in una mente sola, viatico all'autorialità collegiale delle opere (pp. 15-16, 28), il fecondo e continuo scambio intellettuale fra i sodali (pp. 30-35), la possibilità per ognuno di scegliere i più esperti coaccademici per apprendere nozioni specifiche (p. 38). Per comprendere l'importanza dell'appartenenza ad una o ad un'altra accademia si consideri il diverso comportamento di Scipione a seconda del ruolo ricoperto: nel *Turamino*, il dialogo linguistico stampato nel 1602 quando ancora non apparteneva agli Intronati, svela la reale paternità dei *Paradossi* (1564) nella persona di Felice Figliucci, diversamente, nella successiva *Oratione in lode dell'Accademia degli 'ntronati*, che segna la sua entrata nell'Accademia appena riaperta, la stessa opera è dichiarata collettiva secondo il costume intronatico. Nel *Turamino*: «Leggonsi ancora le morali del padre Alesso, già Felice Figliucci; della cui penna ancora sono que' *Paradossi* che vanno attorno stampati sotto nome degli Accademici Intronati» (cfr. S. BARGAGLI, *Il Turamino ovvero del parlare e dello scriver sanese*, a cura di L. Serianni, Roma, Salerno Editrice, 1976, VII, 28 e n. 2); nell'*Oratione*: «De' quali [paradossi] vedesi andare per altrui mani volumetto così bello, e così caro del comune vostro nome in fronte improntato, e de' nomi de' vostri particolari Accademici, entro tenzonanti non d'ordenarie, né comunali materie, ma sì l'opposito dell'opinioni tenute, e trattate per ogni altri» (cfr. ORATIONE / IN LODE / DELL'ACCADEMIA / DEGLI 'NTRONATI / DELLO SCHIETTO / INTRONATO, cit., p. 481). Per le varie opere uscite dal seno dell'Accademia l'*Oratione* rispetta sempre l'autorialità ufficialmente dichiarata. Un ulteriore esempio della prassi delle accademie senesi è costituito da *Alcune Considerazioni sopra 'l Discorso di M.G. Mazzoni fatto in difesa di Dante*, pubblicate nel 1583 dal Bulgarini, a lui attribuite nelle *Imprese d'Accademici Intronati* nella silloge del 1611 (vol. II, pp. 566-67), ma da lui stesso ricondotte in gran parte a Scipione Bargagli in una lettera privata: si vedano al proposito il commento a *Al discreto lettore* della terza parte dei *Trattenimenti* (pp. 413-14) e inoltre L. RICCÒ, *Scipione Bargagli fra «comune toscana dettatura» e «maniera sanese pura e gentile»*, cit., p. 237 n. 15.

La 'catena' continua dunque a funzionare nel corso del tempo in un gioco di squadra ben collaudato e ricco di 'ritorni': nel 1611, al momento di stampare la silloge delle commedie intronatiche e, tardivamente, l'*Orazione* del 1603, la lettera dello stampatore Flòrimi ricalca, aggiorna e completa a distanza quella del Bonetti in fronte all'*Ortensio*:

Delle cagioni che, fermatomi in questa nobilissima città di SIENA, mi poterono agevolmente persuadere ad aprirvi 'l mestiero della stampa de' libri, così come a prima giunta in essa havevo fatto la stamparia delle figure, e de' disegni in rame intagliati, molto principale si fu quella del vedervi appresso *riaprire l'antica, e chiarissimamente nominata Accademia de' Signori INTRONATI, non per breve spatio stata chiusa, e da' suoi tanto utili studij, et ingegnosi litterali esercizi disgiunta*, stimandomi io alla giornata, col farmi altrui 'n questa parte conoscere, di raccogliere talora da quella de' gustevoli altrettanto, che 'nsieme giovevoli frutti de' suoi fertili, e coltivati campi prodotti, per poter indi co' nuovi arnesi dell'arte mia quelli partecipare a' pellegrini spiriti, che di gentili accademiche vaghezze bramosi, e studiosi sono. Ma è pur la verità, non prima che oggi, doppo alcun tempo, essermi succeduto d'haver liberi appo me alquanti de' cari frutti di queste loro nobili, come novelle esercitationi. Questi tali non mi temarò io niente di presentarli, gentilissimi lettori, come ora faccio con altri in maggior copia, pur de' medesimi campi, e giardini nati, ben che da voi per addietro stati veduti, e goduti, ma ben oggi da alcuni de' lor nuovi Accademici. sì come membra, o parti già divise, sono in un medesimo corpo, o volume raccolte, e ordinate. E le cose da me accennate fovi sapere altre non essere, che le bellissime, ed ottimamente formate COMMEDIE, sì dell'Accademia in comune, sì ancor de' particolari Accademici, apparite fuore pe' tempi, e cotanto generalmente gradite, della non meno conosciuta, che saporita ZUCCA loro, come ne' pubblici teatri delle stampe, così ne' magnificentissimi proscenij de' pronti, e gratiosi rappresentatori d'esse. *Le quali opere da tali 'ntendenti, e svegliati ingegni sonosi ben rivedute, ed alcuna di quelle pulita, e rimondata intorno a certa qualità di costumi*, che, pur senza scandolo, portava con seco quel secolo trapassato, quando vennero composte, troppo libero peravventura, e licentioso nell'usar parole, e maniere in conversando. Quanto poi allo stile d'esse



opare, od al parlare in cui vennero spiegate, od alla forma della pronunzia, nella quale si vengono per queste carte a proferire, altro non ho che sol questo da recarvi: ch'elle tutte sono dal proprio originale di ciascuna ritratte naturalmente, e copiate. Ch'è l'affermarvi quelle essere uscite delle veraci penne, ed inchiostro, e delle proprie voci de' Toscani SANESI Autori. Non istarò qui altrimenti a dirvi, o rammemorarvi, che le Commedie di sì fatti dignissimi Accademici le prime fussero, o tra le prime, che della dritta, pura, e pregiata forma comica si lassassero vedere, e udire, con indicibil diletto, e degnissimo compiacimento altrui, ne' teatri del comune pregiatissimo linguaggio toscano, né meno che buona, o gran parte delle medesime, si siano vedute, e lette, e si veggano, e si leggano d'un carattere stampate, e sotto uno stesso titolo di Commedie ELETTE di diversi, raccolte da Girolamo Ruscelli. Ma si ben dirò, ch'oltre alle tre degl'Intronati state raccolte da esso, ne vedrete ora tre altre aggiunte, o date loro in compagnia, et una di quelle non più stata veduta in pubblica luce, ma si bene pubblicamente stata rappresentata. Tutto ciò si può affermare essersi ottenuto, ed avanzato mercé del sopra contato Riaprimo dell'Intronatica Scuola, nella guisa ch'a tutti i discreti intelletti ne giova di credere quello dovere aggradire, e niente meno haver ciò ad incontrare per altra novella giunta, pur con cenno di sopra mostrata: questa si è della special Descrittione di esso Riaprimo, e dell'Oratione fatta in quello dintorno alle piu degne lodi della medesima Scuola, e d'alquante nobili Imprese de' loro ingegnosi Accademici Scolari, ivi nuovamente rassegnate. Piaccia vi per tanto graditamente quello di ricevere, che co' miei freschi caratteri da me potuto vi s'è porgere, e presentare: non senza sperarsi da voi, del medesimo vaso, se mostrarete questo di gradire, di simiglianti cibi, e de' migliori ancora ch'entro a quello si stanno bellamente nascosti. Conservatevi lieti, e felici.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Cfr. A' BENIGNISSIMI, / e discretifs. Lettori. / LO STAMPATORE., in DELLE / COMMEDIE / Degl'Accademici / Intronati / DI SIENA. / Raccolte nuouam.<sup>te</sup> / riuedute, e ri/stampate. / *Con Licen. de' Sup.* / La Prima Parte. / In Siena ad in/stanta di / Bartolomeo Francefchi / M.DCXI. (in fine: IN SIENA. / Appreffo Matteo Flòrimi. 1611. / *Con Licenza de' Superiori.*), cc. 4 n.n. Nel primo ed unico volume delle *Commedie elette*, curate da Girolamo Ruscelli per i tipi veneziani di Plinio Pietrasanta nel 1554, figuravano già *Il sacrificio*, *Gli ingannati*, *L'amor costante* e *L'Ales-*

Anche in questo caso lo stampatore è un 'immigrato' a Siena, terra di cultura, ma mentre il Bonetti aveva trovato intorno a sé il deserto delle accademie addormentate in attesa di qualche «importante occasione» di risveglio, ora tale evento si è prodotto e gli Intronati hanno riaperto i battenti, così da permettere il dono dei «frutti» dei «campi, e giardini» accademici, perfetto anticipo del già citato «orto, e giardino» che nel corpo della silloge Scipione utilizza nella sua orazione come si-

*sandro*, precedute dalla *Calandra* e dalla *Mandragola*. A mia notizia l'intrapresa del Ruscelli è l'unico esempio cinquecentesco di antologia comica e rappresenta un notevole tentativo di stabilire il canone linguistico del moderno teatro in volgare: di qui, dato appunto l'analogo impegno profuso nella silloge del 1611, l'importanza attribuita dal Flòrimi alla presenza dei testi senesi nella raccolta veneziana. In particolare, nel suo dialogo *Il Turamino*, propugnatore della «lengua sanese», il Bargagli indica giusto le tre commedie selezionate dal Ruscelli (omette invece *Il sacrificio*) come esemplari serbatoi dell'idioma patrio: cfr. L. RICCO, *Scipione Bargagli fra «comune toscana dettatura» e «maniera sanese pura e gentile»*, cit., pp. 252-53. Sull'antologia e sull'attività del Ruscelli e del Pietrasanta si veda almeno, diffusamente, P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991. Data la centralità della raccolta del 1611, è opportuno indicarne in forma sintetica la contenenza. Tomo I: frontespizio (sopra citato); *A' benignissimi, e discretissimi Lettori, lo Stampatore* (cc. 4 n.n.); ACCADEMICI INTRONATI, *Gl'ingannati* (pp. 1-152); STORDITO INTRONATO, *L'amor costante. Commedia rappresentata a Carlo V Imperadore in Siena nel MDXXXVI* (pp. 155-369); STORDITO INTRONATO, *L'Alessandro* (pp. 371-534); ACCADEMICI INTRONATI, *L'Ortensio. Rappresentata al Serenissimo Granduca Cosimo de' Medici in Siena MDLX* (pp. 535-779); *Colophon*. Tomo II: frontespizio (cit.: cfr. capitolo precedente n. 3); APERTO INTRONATO, *Gli Scambi* (pp. 7-199) (alla commedia segue: *Lo stampatore a' benigni lettori*, cc. 2 n.n.); MATERIALE INTRONATO, *La pellegrina. Rappresentata nelle felicissime nozze del Granduca Ferdinando de' Medici e di Madama Cristiana di Loreno MDLXXXIX* (pp. 157-408) (preceduta dalla Dedicà al Granduca di Scipione Bargagli [28-9-1589], Lettera di Antonio Riccoboni al Bulgarini sulla commedia e i suoi pregi [16-2-1590], *Lo Stampatore a' Lettori*: pp. 159-70); *Breve descrizione del nuovo risorgimento dell'Accademia degl'Intronati di Siena* (pp. 411-51); SCHIETTO INTRONATO, *Oratione in lode dell'Accademia degl'Intronati* (pp. 452-553); descrizione della celebrazione del «Natale della ZUCCA» (pp. 554-55); *De origine salis Intronati Armonici Intronati* (pp. 556-61); *Imprese d'Accademici Intronati* (pp. 562-609); *I soprannomi co' nomi propri, e cognomi degl'Accademici Intronati menzionati nelle precedenti carte* (pp. 610-16); *Correttioni* (p. 617); *Colophon*; Tavola degli errori della commedia *Gli scambi* (c. 1 n.n.).

nonimo di «miniera» intronatica.<sup>59</sup> Le difficoltà dell'accesso alle stampe comunque permangono e ne è indice, al di là delle affermazioni del tipografo («Ma è pur la verità, non prima che oggi, doppo alcun tempo, essermi succeduto d'haver liberi appo me alquanti de' cari frutti di queste loro nobili, come novelle esercitationi»), il pesante ritardo rispetto alla data di effettiva riapertura dell'Accademia nel dicembre 1603. La celebre silloge, destinata a fissare quel canone comico intronatico che solo studi recenti hanno messo in discussione, rilevandone la dissimulata complessità storica, è presentata dal Flòrimi, a ben guardare, come un organismo composito («[...] come membra, o parti già divise, sono in un medesimo corpo, o volume raccolte, e ordinate»), in parte edito e in parte nuovo. È un procedere per 'gionte', come per ben due volte si afferma, che trova il punto di amalgama nell'opera di revisione, anche censoria, da parte dei «nuovi Accademici»: «Le quali opere da tali 'ntendenti, e svegliati ingegni sonosi ben rivedute, ed alcuna di quelle pulita, e rimondata intorno a certa qualità di costumi [...]». Il discrimine fra autorialità collettiva e autorialità personale (commedie «sì dell'Accademia in comune, sì ancor de' particolari Accademici»), è chiaramente riconosciuto, così come lo sarà, all'interno della silloge, nel già ricordato passo dell'orazione bargagliana, mentre i componimenti anonimi che fanno da 'gionta' ai testi-base ripropongono con coerenza un'ulteriore formula di largo impiego accademico.<sup>60</sup> In realtà i documenti svelano ancora una volta alcune entità anagrafiche precise, individuando in Scipione Bargagli e Belisario Bulgarini (l'Aperto) due attivissimi «nuovi Accademici» coinvolti nell'operazione, i cui costi influirono sensibilmente sui ri-

<sup>59</sup> Sul Flòrimi si veda M. DE GREGORIO, *La Balìa al torchio. Stampatori a Siena dopo la Repubblica*, cit., pp. 40, 55, 87. Sul problema dell'origine non senese dello stampatore, cfr. A. LUSINI, *Matteo Florimi stampatore-calcografo del secolo XVI*, in «La Diana», 6 (1931), pp. 75-89, N. FARGNOLI, *Un editore senese: Matteo Florimi*, in *L'arte a Siena sotto i Medici (1555-1609)*, Catalogo della mostra (Siena, 3 maggio - 15 settembre 1980), Roma, De Luca, 1980, pp. 251-52.

<sup>60</sup> Si consideri per altro che in coda al secondo tomo è collocata la 'stela di Rosetta' della situazione (*I soprannomi co' nomi propri, e cognomi degl'Accademici Intronati menzionati nelle precedenti carte*): non si simula più una reale circolazione intra-accademica perché la silloge si rivolge esplicitamente a lettori 'esterni'.

tardi della stampa. Il Bulgarini è l'autore degli *Scambi*, commedia del periodo acceso e soprattutto commedia a più mani, come la *Pellegrina*, e come quella assunta in proprio da uno solo dei cooperanti,<sup>61</sup> mentre Scipione, oltre a firmare l'orazione per la riapertura, nasconde i propri cospicui interventi dietro l'anonimato della *Breve descrizione del nuovo risorgimento dell'Accademia degl'Intronati di Siena* e delle *Imprese d'Accademici Intronati*. Fondamentale la revisione linguistica alla quale vengono sottoposti i testi già editi per renderli funzionali alla causa della «lengua sanese», pertinacemente propugnata giusto dal Bargagli che, nel 1602, ad accademie ancora chiuse, e sempre per i tipi del Flòrimi, aveva stampato il dialogo *Il Turamino ovvero del parlare e dello scriver sanese*: risulta quindi falsa e strumentale l'affermazione del Flòrimi che le commedie «tutte sono dal proprio originale di ciascuna ritratte naturalmente, e copiate. Ch'è l'affermarvi quelle essere uscite delle veraci penne, ed inchiostro, e delle proprie voci de' Toscani SANESI Autori». In realtà siamo in presenza di un processo di omologazione dei testi locali precedenti alle nuove esigenze linguistiche 'antifiorentine', cui ovviamente sono ligi gli inediti compresi nella silloge.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Sugli *Scambi* si vedano F. CERRETA, *A Note on the first Performance of Bulgarini's «Scambi»*, in «Italice», XLV (1968), pp. 83-88, N. NEWBIGIN, *Two Autographs of Belisario Bulgarini's «Gli Scambi» in the Marciana Library*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XL (1978), pp. 49-59, S. PIETROSANTI, «Amor amor tu sei la mia rovina»: «Gli scambi» di Belisario Bulgarini, in «Bullettino senese di storia patria», XCVIII (1991), pp. 130-49. Sottolinea la particolarità di questa commedia (opera originariamente non intronatica, inedita e dell'unico autore comico ancora vivente) il fatto che *Gli scambi* siano i soli ad essere dotati di paratesto: sono seguiti infatti da *Lo stampatore a' benigni lettori* (2 cc. n.n.), mentre al *colophon* del secondo tomo che li contiene segue 1 c. n.n. con la tavola degli errori della commedia stessa.

<sup>62</sup> Cfr. L. RICCÒ, *Scipione Bargagli fra «comune toscana dettatura» e «maniera sanese pura e gentile»*, cit., pp. 248-53. Reali per altro gli interventi censori annunciati nella lettera prefatoria, e, benché non siano stati condotti studi specifici in proposito, la revisione degli *Ingannati* nonché dell'*Alessandro* del Piccolomini è stata segnalata in passato: cfr. G. CAVAZZUTI, *Lodovico Castelvetro e la commedia «Gli ingannati»*, cit., pp. 354-55 (l'edizione della commedia curata dal Cerreta si limita alla collazione dei testimoni vetustiori e ignora quindi le varianti del 1611: F. CERRETA, *Avvertenza a ACCADEMICI INTRONATI, La commedia degl'ingannati*, a

Ma il Flòrimi è veramente responsabile di ciò che scrive a proprio nome, utilizzando con disinvoltura la «lengua sanese», lui che senese non è? In «sanese» sono anche le pagine *A' discretissimi e virtuosissimi spiriti sanesi che leggeranno* premesse al *Turamino*, che ripropongono i *topoi* degli anni Settanta: l'immigrazione a Siena, la cerchia di «amici», di «acuti intelletti», nonché di «professori di lettere accademiche», mobilitata per approvare l'opera e promuoverne la stampa, e infine la 'pubblicità' di prossime opere bargagliane (la riscrittura in «sanese» dei *Trattenimenti* e delle *Imprese*).<sup>63</sup> Insomma, tutto come nelle lettere di dedica del Bonetti: in particolare quella per *Delle lodi dell'Academie* annunciava giusto la prima redazione dei *Trattenimenti*. Due anni dopo ancora Scipione Bargagli ricorre al Flòrimi per una diversa intrapresa che implica l'affioramento di un'opera inedita, rimasta chiusa nell'ambito della sodalità intellettuale cittadina e per di più velata dal ricorso ad uno pseudonimo, un nome *ficto*. I *Mazzetti di fiori dalle rime di più valenti Poeti Toscani raccolti* erano infatti stati inizialmente donati ad Ippolito Augustini dall'autore Bargagli sotto lo pseudonimo di Simon Coralli.<sup>64</sup> La dedica del Flòrimi, di nuovo in 'sanese', a Marcello, figlio

cura di F. Cerreta, Firenze, Olschki, 1980, p. 112), F. CERRETA, *Collazione dei codici e delle edizioni*, in A. PICCOLOMINI, *L'Alessandro*, a cura di F. Cerreta, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1966, pp. 68-69. Si ricordi, inoltre, che la *Pellegrina* subì revisioni censorie, oltre che linguistiche, da parte di Scipione già in vista della *princeps* del 1589: cfr. F. CERRETA, *Collazione dei codici e delle edizioni*, in G. BARGAGLI, *La pellegrina*, cit., pp. 36-47.

<sup>63</sup> Cfr. S. BARGAGLI, *Il Turamino ovvero del parlare e dello scriver sanese*, cit., pp. 211-13.

<sup>64</sup> Su questa vicenda, si vedano la *Nota biografica* e la *Nota bibliografica* ai *Trattenimenti*, pp. LXXX, LXXXII-LXXXIII, LXXXVI-LXXXVII. Si consideri che ci è pervenuto giusto il manoscritto dedicato all'Augustini nel 1576, il quale attesta l'uso del ricordato pseudonimo di Simon Coralli, precursore di quello di Simon Biralli di cui l'accademico si varrà per pubblicare i due volumi delle *Imprese scelte* (1600, 1610): su quest'ultima vicenda si vedano i miei *Vent'anni dopo: un progetto di riedizione del «Dialogo de' giuochi»*, cit., vol. I, pp. 262-64, e *Scipione Bargagli fra «comune toscana dattatura» e «maniera sanese pura e gentile»*, cit., pp. 247-50, 253. Si ricordi inoltre che nei *Mazzetti* non si menzionano futuri rifacimenti in senese di opere già edite (anzi, nella dedica del Flòrimi ai lettori si auspica un continuatore dell'antologia del Bargagli, ormai troppo anziano per fornire ulteriori prove in

dell'ormai defunto Ippolito (e presumibilmente la morte del dedicatario ha permesso di 'liberare' l'opera), ripropone la consueta immagine del personaggio-tipografo, che fa riferimento a varie persone non meglio identificate che l'hanno spinto a pubblicare il testo giovanile dello Schietto Intronato, il quale, secondo quanto lo stampatore è venuto a sapere («da me poi s'intese»), aveva donato il manoscritto all'Augustini molti anni prima: «Laonde io sollecitato allora non leggiermente da nobili, ingegnosi, ed altrettanto di Poeti Toscani studiosi giovani di questa città, a dover procurare, quant'era in me, di mettere sotto il mio novello torchio, questa, come nuova, così da chi render ne può sicuro giuditio, stimata ben lodevole adunanza di detti poetici, anda'mene con umil fidanza al Sig. suo padre, domandandogli s'è fatta gratia speciale: onde egli, com'era di suo natural costume, coll'atto propio del porgermi, senz'altra parola fare, il libro stesso, nella propia forma ch'a lui era stato donato, men'aggratiò cortesissimamente». <sup>65</sup> In tal modo Scipione rimane ufficialmente 'fuori' dall'operazione, utilizzando scientemente il collaudato sistema del 'tipografo-schermo'. Si noti, inoltre, che qui, come nel progetto di riedizione del *Dialogo de' giuochi* e come nella silloge comica del 1611, si insiste pertinacemente sul concetto di «originale» ovvero di «propria forma»: in particolare, dice il Flòrimi, i *Mazzetti* sono stampati «senza essere quelli stati mutati, o cambiati della forma in cui gli ricevetti». <sup>66</sup>

materia e troppo preso da altre cure), però in coda al volume viene riedita, 'tradotta' in senese, la *Cantata pastorale fatta in Calen di Maggio* già stampata anonima nel 1589.

<sup>65</sup> Cfr. ALL'ILL<sup>MO</sup> SIG. / il Signor / MARCELLO AVSTINI, / BALÌ DI SIENA, / E SIG. DI CALDANA, / *Padron fuo Onorandi fs.* / MATTEO FLORIMI., in MAZZETTI / DI FIORI, / DALLE RIME DI / piu valenti Poeti To-/scani raccolti; / ed in propi di stinti capi / ordenati, / Dallo SCHIETTO / Intronato. / *Aggiontoui nel fine una / Cantata Pastorale.* [...] IN SIENA apprefso Matteo Florimi. 1604. / Con Licenza de' Superiori., cc. 3r n.n., 3v-4r n.n. La «mezanità d'amici a lui [al Bargagli] più cari» è ricordata dal Flòrimi anche nella *Premessa* al *Turamino* di Scipione: solo grazie alla loro intermediazione lo stampatore è riuscito a dare alla luce l'opera (cfr. S. BARGAGLI, *Il Turamino ovvero del parlare e dello scriver sanese*, cit., p. 211).

<sup>66</sup> Cfr. Cfr. ALL'ILL<sup>MO</sup> SIG. / il Signor / MARCELLO AVSTINI, / BALÌ DI SIENA, / E SIG. DI CALDANA, cit., c. 4v n.n.

Il Flòrimi, in pratica, eredita dal Bonetti non solo le modalità di 'entrata' nell'editoria senese (alcune delle prime stampe sono di pertinenza accademica),<sup>67</sup> ma anche il ruolo letterario di personaggio-tipografo d'ambiente accademico, così come era stato elaborato al momento del rilancio locale, ruolo per altro estendibile anche a stampatori *extra* cittadini, come dimostra il progetto (non realizzato) di una nuova edizione del *Dialogo de' giuochi* ideato con ogni verisimiglianza da Scipione presumibilmente negli anni Novanta (comunque dopo la morte di Girolamo, avvenuta nel 1586) e destinato a torchi veneziani. La lettera prefatoria del non meglio identificato stampatore è fortemente senesizzante, promette un «originale» con «gionte, ancora, e miglioramenti fatti dal propio fabbro, colla sua candidezza naturale e nella pura forma de' vocaboli e della sì grata pronuntia delle voci proprie sanesi», si attiene scrupolosamente al nome accademico del Materiale come autore dell'opera principale, cui si unisce però la «nuova gionta» della Ventura Befana della Corte dei Ferraiuoli e quella, sempre proveniente dal medesimo serbatoio, del «disegno» della festa della Corte in occasione del primo anniversario della sua fondazione.<sup>68</sup> Le dichiarazioni del personaggio-tipografo sembrano inoltre 'risarcire' quelle del Bonetti riguardo alla man-

<sup>67</sup> La prima edizione certa del Flòrimi è, nel 1602, appunto quella del *Turamino* di Scipione Bargagli; poi, nel 1604, compaiono i ricordati *Mazzetti di fiori*, con la *Cantata pastorale* in senese; nel 1605 ristampa la *Pellegrina*, celebrando, ne *Lo Stampatore a' Lettori*, il riaprimiento dell'Accademia degli Intronati.

<sup>68</sup> Cfr. L. RICCÒ, *Vent'anni dopo: un progetto di riedizione del «Dialogo de' giuochi»*, cit., vol. I, pp. 251-77. Si consideri che a Venezia operavano tipografi senesi (Giovan Battista Ciotti, Francesco de' Franceschi) e che, ad esempio, il Bargagli stampa la redazione definitiva delle sue *Imprese* (1594) presso il de' Franceschi e il primo volume delle *Imprese scelte*, sotto il falso nome di Simon Biralli (1600), presso il Ciotti. Sui due si considerino le voci relative nel *Dizionario biografico degli italiani* (sul Ciotti M. FIRPO, vol. XXV, 1981, pp. 692-96; sul Franceschi L. BALDACCHINI, vol. XXXVI, 1988, pp. 30-34) e nel *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento A-F*, cit. (sul primo A. CONTO', pp. 293-95; sul secondo M. BRUSEGAN, pp. 450-52). Per entrambi F. ASCARELLI, M. MENATO, *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 401, 430-31. Per il comportamento di Scipione nel corso delle varie stratificazioni redazionali manoscritte delle relazioni festive, si rimanda inoltre alle *Note* ai testi pubblicati nel già citato *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*: in particolare p. 301.

canza nel *Dialogo* dell'ultima lima dell'autore («[...] ho procurato con ogni debito officio d'ottener da chi lo possiede con dritta ragione l'originale [...]»), per cui la progettata riedizione assume le caratteristiche dell'adeguato completamento di un'intrapresa non condotta ad un sufficiente grado di formalizzazione. Per di più l'anno cui si riferiscono le 'gionte' è il 1570, anno critico in cui il Bonetti effettuava il suo passaggio da Firenze a Siena: la stampa dei fasti della Corte appare dunque l'approdo di ciò che a suo tempo non era riuscito a trovare uno sbocco adeguato, come un tentativo di 'risveglio' a sua volta non andato in porto, ma perseguito secondo un protocollo già sperimentato e che verrà riproposto con successo al principio del Seicento in occasione dell'ufficiale «terzo risorgimento».

### 3. *L'«Ortensio» e «l'intentione de gli autori»*

A queste considerazioni si aggiunge quella della più che verisimile morte di Girolamo al momento del progetto di riedizione del *Dialogo* (anche se niente è dichiarato al riguardo), il che pone in modo esplicito il problema dell'uso postumo o idealmente tale dei prodotti accademici. Infatti, se il nuovo *Dialogo* appare in base ai dati anagrafici un interessato omaggio *post mortem*, come, pressoché nello stesso arco di tempo, la promozione e la stampa rivista e corretta da Scipione della *Pellegrina* (1589), l'*Ortensio*, le feste ferraiuole e lo stesso monumentale consuntivo della silloge comica del 1611 hanno comunque il sapore dell'eredità culturale di un mondo che non c'è più. La documentata disinvoltura con cui tale eredità viene gestita nel corso degli anni e lo stesso uso 'pubblicitario' del nome del Piccolomini inducono a focalizzare l'obiettivo sulla filologia accademica: le già accennate tecniche di reperimento e di presentazione degli scritti, la forma fatta assumere alle opere nella loro veste ufficiale. In primo luogo tale veste è sempre e soltanto unitaria, là dove già gli stessi paratesti, oltre ai documenti riemersi, attestano la presenza di più «copie» o più «parti». L'*Ortensio*, nelle parole del personaggio-Bonetti, è stato recuperato mentre andava «per diverse copie errando», e il frutto editoriale deriva da una comparazione fra «una copia» e «un'altra» condotta sulla base dell'«intentione de gli autori», co-



sì come gli era stata «referita». <sup>69</sup> Dall'epistolario di Girolamo Bargagli apprendiamo inoltre che una copia era in possesso di Francesco de' Medici: «La comedia nostra de l'Hortentio siamo negligentissimi nel dar ordi-

<sup>69</sup> Si consideri che il Bonetti si attiene formalmente al *topos* ricorrente nell'editoria antica della mediazione filologica di un tipografo o di un 'amico'. Bastino i casi dell'*Olimpia* del Della Porta (Napoli, Horatio Salviani, 1589) e dell'*Idropica* del Guarini (Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1613), in cui si presentano problemi in parte analoghi a quelli dell'*Ortensio*: «[...] procurai d'haverne una copia [dell'*Olimpia*], che fusse la più corretta di quante se n'erano viste per l'innanzi, acciò che le soverchie aggiuntioni fattevi da diversi non le havessero scemata l'artificiosa semplicità sua, et dato occasione a lei di farne altro giuditio di quel che ella merita: ma astretto poi dalle richieste che me ne facevano gli amici, per non durar fatica ogni giorno in farne far tante copie, et per poter così in un tempo sodisfare al desiderio di lei, gratificarmi quelli, e difendermi co 'l suo favore dal disgusto, che sentirà il Sig. Giovanbattista ch'io ardisca di mandar fuori questa sua compositione, fatta ne' suoi primi anni, senza sua saputa, mi sono indotto a farla stampare, et dedicarla a V.S. Illustrissima [...]»: cfr. dedica di Pompeo Barbarito in G. DELLA PORTA, *Teatro*, a cura di R. Sirri, Vol. II, *Le commedie (primo gruppo)*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1980, p. 549. «[...] per il corso quasi di venti anni si restò smarrita [*Idropica*]; alla fine essendosi pur ritrovata, si compiacque il serenissimo duca Vincenzo di Mantua di porla in scena, nelle nozze del serenissimo principe suo figliuolo, con apparato degno di quel principe veramente magnanimo. E perché parve che detta favola, con la rappresentazione di maravigliosi intermedi, portasse qualche lunghezza, furon in lei molte cose accorciate e molte altre del tutto levate: il che non essendo così ad ognuno piaciuto, io fui molte volte persuaso a farla stampare, come fu da quell'ingegno maraviglioso composta, avendomene egli fatto già di lei cortesissimo dono. E perché io sperava che un giorno egli la rivedesse, io di pubblicarla allora mi son ritenuto. Ma poichè è piaciuto a Dio di chiamarlo a miglior vita prima ch'io potessi conseguir il fine da me proposto, ho deliberato di più non tenerla sepolta, per non incorrer nel biasimo che per ciò da tutti i buoni potrei ricever, essendosi, per mezzo delle accademie intere che l'hanno udita, divulgata l'eccellenza di lei, che per tale è conosciuta, che può chiuder la bocca all'ignoranza e alla malignità. Non voglio lasciar di dire che il presente *Prologo* fu fatto per allora ch'ella si recitò in Venezia, e hollo fatto stampare perché altro l'autore non ne compose [...]»: cfr. dedica di Gregorio de' Monti in G.B. GUARINI, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, UTET, 1971<sup>2</sup>, p. 321. Si noti comunque che il personaggio-Bonetti non ha il compito di restituire e preservare una volontà d'autore compiuta e successivamente offuscata, bensì quello di ricostruire interpretativamente una volontà rimasta letterariamente 'non finita', inespressa. La funzione ascritta al senese è quindi assai più delicata di quella svolta dagli altri due mediatori.

ne alo stamparla, pur l'haverne il S. Principe una copia, et il sapere ch'è cortese nel lasciarla vedere ci farà uno sprone a darla fuor prima che sia data da altri, onde io credo che questo ottobre si mandarà a Venetia». <sup>70</sup> Del *Dialogo de' giuochi* è noto, come detto, l'apografo livornese, ma, come si evince dal progetto di riedizione («[...] ho procurato con ogni debito offitio d'otterner da chi lo possiede con dritta ragione l'originale [...]»), la preoccupazione dello pseudo tipografo veneziano non è solo volta ad emendare la serie sempre più scorretta di stampe succedutesi alla *princeps*, come per altro si dichiara apertamente, ma è anche intesa a garantire l'autenticità del manoscritto e della peculiare redazione da esso veicolata, che si pone, evidentemente, stando alle testimonianze, almeno come la terza: «[...] e con gionte, ancora, e miglioramenti fatti dal propio fabbro, colla sua candidezza naturale e nella pura forma de' vocaboli e della sì grata pronuntia delle voci propie sanesi [...]». Si ricordi, infine, che a corredo del *Dialogo* avrebbero dovuto essere stampate le feste ferraiuole, delle quali, come già visto, sopravvivono più copie e redazioni, al pari della *Ventura degli Accademici Travagliati* di Giugurta Tommasi. Ma già negli anni Trenta, del resto, i *Prigioni*, volgarizzamento-rifacimento dei *Captivi* plautini di esplicita manifattura intronatica, si erano diffusi per «copie» manoscritte, di cui due ci sono pervenute insieme al Prologo, conservato separatamente. <sup>71</sup> Nella loro mancanza

<sup>70</sup> Cfr. BCS: P. IV. 27, cit., num. 13, cit., c. 11v. Il passo della minuta del 16 agosto 1561, per altro segnato da vari ripensamenti e correzioni, è stato pubblicato nel citato articolo di Florindo Cerreta (*La prima recita dell'«Ortensio» degli Intronati alla luce di testimonianze inedite*, cit., p. 206), ma con notevoli errori di trascrizione: infatti Cerreta legge che il principe è «scontento nel lasciarla vedere», con evidente perdita di senso dell'intera argomentazione di Girolamo. Da segnalare a titolo informativo che in prima istanza il Bargagli ipotizza l'invio del manoscritto a Venezia nel «settembre» (la minuta al Biringucci è datata 16 agosto) e successivamente emenda in «ottobre», probabilmente a causa di una più realistica valutazione delle difficoltà che stava incontrando a riunire al capezzale della commedia accademici in grado di curarne la redazione definitiva.

<sup>71</sup> Per i *Prigioni* si vedano, di Nerida Newbiggin, *Una commedia degli Intronati: «I Prigioni»*, in «Rivista italiana di drammaturgia», III (1978), pp. 3-16, e *Politics and Comedy in the Early Years of the Accademia degli Intronati of Siena*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. De Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comu-

di tradizione a stampa i *Prigioni* si accomunano all'*Aurelia*, anch'essa di orientamento intronatico, «involata» ad un «dettator di libelli», recalcitrante all'idea di farla rappresentare senza adeguata revisione. Anche in questo caso si è provveduto, per lo meno sul piano scherzoso del genere Prologo, ad estorcere il consenso del «falotico» in questione, opportunamente 'ammorbidito' da amore, così da non tradire quella che seriamente il personaggio-Bonetti del 1571 chiamerà «l'intentione de l'autore»:

[...] quel falotico dell'autore, sdegnatosi che le cose sue andassino così in luce in prima stampa senza esser mai riviste, non ci si voleva ritrovare; e senza lui non era molto convenevole. Ma si è tenuto modo, mercé di qualc[una], che gli sono parsi mille anni di venire, abbandonando le corti e che le vedove ed ogn'altra faccenda. Io vi so dir che adesso l'amico sta in estasi e vede cosa che gli piace; e si distende e sbadiglia e sospira e fa più atti che un buon napoletano. O grandezza d'amor, o potenza meravigliosa che abbi di penetrare in un cuor procuratesco, ingombro sempre di mille travagli, fastidii, bugie, trappole e cavillazioni per occultare il vero! Iddio ne guardi i cani!<sup>72</sup>

A questo tipo di circolazione per «copie» si aggiunge e sovente s'intreccia quella per «parti», come testimonia già negli anni Trenta il lavoro

rità, 1980, pp. 123-34; R. BELLADONNA, *Dimensioni socio-culturali e rapporto sala-scena nella lingua di una commedia inedita di primo Cinquecento: «I prigioni» degli Intronati di Siena*, in «Yearbook of Italian Studies», 6 (1987), pp. 37-50. Léo Kosuta, in *Notes et documents sur Antonio Vignali* (in «Bullettino senese di storia patria», CLXXXIX [1982], pp. 119-54), trattando della presenza a Siena dell'Arsiccio durante il carnevale del 1530, epoca indicata dalla Newbiggin per la rappresentazione dei *Prigioni*, ipotizza una composizione a più mani della commedia: pp. 138-39.

<sup>72</sup> Cfr. *Aurelia (comédie anonyme du XVI<sup>e</sup> siècle)*, édition critique, Introduction et notes par M. Celse-Blanc, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, 1981, p. 63. Al di là dell'attribuzione della commedia da parte della curatrice ad Antonio Vignali, l'Arsiccio Intronato, uno dei fondatori dell'Accademia, è da rilevare che in questo caso non esiste alcuna indicazione autoriale, nemmeno collettiva, mentre nei manoscritti i *Prigioni* sono dichiarati tradotti dagli Intronati.

che sottostà, almeno secondo le dichiarazioni del Sosornione (Giovan Maria da San Miniato) al Desiato (Alfonso Todeschini Piccolomini, duca d'Amalfi), alla *princeps* del *Sacrificio*, unito agli *Ingannati* (1537):

[...] egli era molto meglio Illustrissimo Sire Desiato (per quel ch'io ne veggia) che il nostro Sacrificio così sparso in tanti parti, e così mal composto come ei nacque si fusse rimasto nella nostra Accademia, che lassarsi così senza rispetto di se stesso vedere da ogni vano, poi che a questo tempo è tanto impreggio lo biasmare, e certo havrei voluto, che poi ch'egli haveva havuto quel fine che fu ordinato, che non restasse altro di lui che quella poca rimembranza che poteva ritenere chi l'haveva veduto, o udito una volta. [...] ma da che a VS. Illustrissima piace di raccendere col mostrarlo un'altra volta scritto novo isdegno ne gli animi di queste nostre donne, io, che altro più non desidero che servirle, sono stato contento in quella istessa forma che gli fu data, ridurlo insieme.<sup>73</sup>

Il *Sacrificio*, come noto, costituisce un momento saliente del dibattito culturale-amoroso che scandisce nel corso degli anni la vita dell'Accademia: in particolare si tratta di una rappresentazione allegorica del 1532 in cui gli accademici, bruciando i pegni amorosi ricevuti, abbandonano Amore per Minerva, sdegnati per l'ingratitude delle gentildonne da loro cantate; fa seguito, in segno di pace, la commedia degli *Ingannati*. Il celebre dittico conobbe numerose ristampe nel corso del secolo e tutte segnate dal predominio nel frontespizio del *Sacrificio* sulla commedia, di norma nemmeno citata, anche se gli *Ingannati* diventò presto uno degli archetipi del teatro comico dell'epoca.<sup>74</sup> Ho già rilevato in

<sup>73</sup> Cfr. N. NEWBIGIN, *A Forgotten Manuscript of the «Commedia degli Ingannati» in the Laurentian Library, Florence, and the 'Missing' Edition of 1537*, in «La Bibliofilia», LXXX (1978), p. 220. Si veda inoltre l'anastatica della *princeps* del *Sacrificio* e degli *Ingannati* (1537) curata dalla medesima studiosa: Bologna, Forni, 1984.

<sup>74</sup> Le quindici edizioni cinquecentesche sono elencate e brevemente descritte in F. CERRETA, *Analisi delle edizioni cinquecentesche della commedia*, in ACCADEMICI INTRONATI, *La commedia degli ingannati*, cit., pp. 67-81 (si considera tale analisi come riassuntiva degli studi precedentemente editi dal Cerreta); per la *princeps* considerata perduta, cfr. N. NEWBIGIN, *Il «Sacrificio» e «Gli ingannati» nel carnevale*

altra sede che il dittico ha in realtà le caratteristiche di una 'ricostruzione' funzionale all'ideologia accademica dei tardi anni Trenta e si vale di una 'cornice' che lega, al di là dei possibili trascorsi rappresentativi, allegoria e commedia al fine di offrire alla lettura un tutto omogeneo.<sup>75</sup> Pre-me qui rilevare che tale operazione assume dal punto di vista della presente indagine il sapore di un'interpretazione 'postuma' dell'«intentione de gli autori», analoga a quella invocata dal Bonetti per legittimare la scelta redazionale operata a proposito dell'*Ortensio*. Per di più, dato che il Desiato era stato anche uno dei protagonisti della rappresentazione (anzi, il primo a bruciare il proprio pegno: un fazzoletto bagnato di lacrime), è chiaro che siamo di fronte alla richiesta, soddisfatta, di una copia-ricordo dello spettacolo, analoga a quelle manoscritte che costituiscono la tradizione di altre feste accademiche, anche se in questo caso di portata pubblica, dato l'uso della stampa. È evidente anche che può trattarsi (ed è forse l'ipotesi più probabile) della simulazione letteraria di questo processo, ma ciò che conta sono i meccanismi messi in campo che testimoniano precocemente e in modo esplicito di usi interni all'Accademia che continueranno ad imporsi e a regolare la circolazione dei testi anche in anni molto più tardi.

Importante soprattutto il richiamo alla diffrazione delle «parti» costituenti l'opera: infatti si può parlare in questo caso di vere e proprie parti scannate rimaste ciascuna nelle mani del proprio autore-attore (o comunque depositate senza ulteriori revisioni nel seno dell'Accademia, come anche nel caso dell'*Ortensio*) dato che il corpo del *Sacrificio* (introdotta e concluso dai versi del Sacerdote) consta di una sequenza di

*senese del 1532*, in ACCADEMICI INTRONATI DI SIENA, «*Gl'ingannati*» con «*Il sacrificio*» e la «*Canzone nella morte d'una civetta*», cit., pp. V-XIX. Solo la silloge del 1611 isola *Gli ingannati* (la raccolta del Ruscelli conservava invece il dittico), spia di un'operazione eminentemente autoriflessiva e drammaturgicamente censoria.

<sup>75</sup> Cfr. L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 35-36 n. 59, 74-75 n. 130. Si noti che il Fortini nella *Quarta Notte* segue il modello a stampa per la sua parodia villanesca del *Sacrificio*, in cui un villano a cavallo di un somaro fa le veci, accompagnandosi con la lira, del personaggio, sempre con la lira ma senza somaro, che rilegava la *pièce* intronatica: cfr. P. FORTINI, *Le piacevoli e amorose notti dei novizi*, cit., vol. I, I, 91-137, pp. 497-530.

trenta ‘pezzi’ poetici, ognuno relativo ad un diverso pegno amoroso e ognuno declamato da un accademico al momento di sacrificare appunto il pegno in questione. Si tratta in pratica di una sorta di ‘seduta plenaria a tema’ degli Intronati, in cui ciascuno presenta un componimento, siglandolo col proprio nome accademico: al di sotto della forma rappresentativa si intravedono chiaramente le modalità delle riunioni accademiche, quali saranno documentate, come accennato, anche negli anni Sessanta.<sup>76</sup> Qualcosa di analogo sarà registrato all’altro capo della storia intronatica all’interno della silloge del 1611, relativamente alle feste per la ripresa del tradizionale «Natale della ZUCCA» la seconda domenica di maggio del 1604: ad una brevissima ed anonima descrizione della cerimonia di ‘compleanno’ fanno seguito le scuse per la lacunosità dei documenti:

Degl’accennati discorsi, e poetici componimenti, non essendosi a questa ora potuto ottenere da chi gl’haveva in poter suo se non i versi eroici, e l’imp<res>e predette, degl’uni, e dell’altre non s’è qui voluto venir meno di parteciparne quelli che di leggerli, e

<sup>76</sup> Analoghe considerazioni si potrebbero fare per il cosiddetto *Pellegrinaggio amoroso all’Isola di Cipro*, perduto, di cui ci resta testimonianza nel *Dialogo de’ giuochi* (II 170-71, 176, 220, risp. pp. 167, 168, 177) e poi nell’*Oratione* del 1611 (p. 484) (e cfr. L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., p. 24 n. 34). Il caso dei *Paradossi* è invece più dubbio, stando alle affermazioni del Bargagli a proposito della paternità di Felice Figliucci: si veda qui dietro la n. 57. Nel testo i dialoghi sono così agiti: I, Scacciato (Marcantonio Cinuzzi), Deserto (Antonio da Genova); II, Mufrone (Giovan Battista Galli), Lunatico (Alessandro Bellanti); III, Sodo (Marcantonio Piccolomini), Cirloso (Alessandro Marzi); IV, Povero (Giovan Battista Humidi), Scalmato (Marcantonio d’Amerigo); V, Balocco (Febo Tolomei), Impacciato (Tommaso Docci); VI, Stordito (Alessandro Piccolomini), Moscone (Giovan Francesco Franceschi); VII, Affumicato (Conte Achille d’Elci), Disadatto (Muzio Pecci); VIII, Arabico (Antonio Bettini), Bizzarro (Marcello Landucci); IX, Spaventato (Giovan Battista Vignali), Sosornione (Giovan Maria da San Miniato); X, Asciutto (Mino Celsi), Cieco (Camillo Falconetti). Per le corrispondenze fra i nomi accademici e quelli anagrafici, cfr. L. SBARAGLI, *I tabelloni’ degli Intronati*, cit., pp. 187-92. Da considerare che il Figliucci potrebbe avere avuto un ruolo analogo a quello di Girolamo Bargagli nel caso del *Dialogo de’ giuochi*: raccogliitore-estensore di dialoghi fittizi o reali tenuti in ambito accademico.

d'intenderne si renderanno vaghi, come potranno appresso vedere.<sup>77</sup>

Al *De origine salis Intronati Armonici Intronati* (Agostino Agazzari) succedono, in stesura anonima, le *Imprese d'Accademici Intronati* di cui in realtà è autore o coautore Scipione Bargagli: in questo caso una minima unitarietà è offerta al lettore tramite una vera e propria interpolazione *a posteriori*. Non si possono, infatti, inventare o 'plagiare' a memoria «discorsi, e poetici componimenti» scritti da altri, ma si può ricostruire e descrivere per mano di uno o più partecipanti alla cerimonia la processione di neo accademici presentanti la propria insegna, di cui viene fornita spiegazione: non a caso il Bargagli, oltre che neo accademico, era uno dei più rinomati impresisti dell'epoca, consulente fisso, in particolare, di tutti coloro che, intorno a lui, volevano cimentarsi nella creazione di un proprio simbolo.<sup>78</sup> Analoga composizione per sezioni ebbe, ad esempio, giusto in campo impresistico, il *Rolo*, contenente le imprese dei cento Uomini d'Arme senesi (Bologna, Rossi, 1591), pubblicato senza indicazione d'autore e composto effettivamente a più mani, come testimonia il codice che conserva le imprese in questione descritte per mano dei loro autori, fra i quali, appunto, il Bargagli.<sup>79</sup> Della stessa festa d'annuale dei Ferraiuoli nel 1570, il cosiddetto *Trattenimento d'Armi e di Lettere*, ci resta la prima disputa in più redazioni autografe di Belisario Bulgarini, con precise frasi di indirizzo ai censori e supervisor della festa che attestano l'effettiva autorialità bulgariniana di questo dialogo, di cui rimangono anche le relative parti scannate: in pratica, dato che ignoriamo l'autore o gli autori della seconda disputa, siamo forse in presenza di un ulteriore esempio di composizione a più mani e, in particolare, ad 'at-

<sup>77</sup> Cfr. DELLE / COMMEDIE / degl' / ACCADEMICI / Intronati, / LA SECONDA / Parte, cit., p. 555. Si noti che le difficoltà lamentate sono analoghe a quelle esposte dal Flòrimi nella dedica ai lettori: si vedano qui dietro le pp. 83-84.

<sup>78</sup> Sulle vicende manoscritte e a stampa delle *Imprese d'Accademici Intronati*, cfr. L. RICCÒ, *Scipione Bargagli fra «comune toscana dettatura» e «maniera sanese pura e gentile»*, cit., pp. 249-50.

<sup>79</sup> A questo proposito si vedano i miei *Vent'anni dopo: un progetto di riedizione del «Dialogo de' giuochi»*, cit., p. 276, e *Nota biografica e Nota bibliografica* a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., pp. LXXXII, LXXXVIII.

ti'.<sup>80</sup> Per soffermarci infine sui celeberrimi giochi da veglia, si rifletta che Scipione, nell'apologia dei *Trattenimenti* che si trova costretto a redigere per difendere la recente stampa dalle critiche dello scrittore piemontese Alessandro Tesauro, tratta apertamente di serbatoio mentale di 'parti libere' (i «concetti») posseduto dagli accademici, per cui il gioco si configura come una polifonica concertazione 'all'improvviso':

Ch'ella [l'«elocuzione»] non sia facile e familiare, di ciò si potrà dire che i ragionamenti di così fatti Giuochi non passano così alla libera e come si parla ordinariamente con ogni domestichezza, e che i giovani e le giovani che v'intervengono vanno a simili adunanze molto ben provveduti come di concetti non vulgari, così stringati e puliti di voci o di parole, conoscendo che parlano appresso persone d'ingegno et in cospetto de' quali ciascuna delle parti si studia di comparire e rimaner in buona opinione d'accorto e leggiadro parlatore; e poi ci dee tornar a mente, come la scrittura si è, o deve esser, in parte diversa dalla parlatura [...].<sup>81</sup>

<sup>80</sup> Cfr. L. RICCÒ, *Nota ai testi*, in *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 306-23. Si consideri, inoltre, che l'intermedio fra la prima e la seconda disputa viene presentato ai censori in un momento avanzato dell'allestimento della festa, segno di un'elaborazione veramente a mosaico della rappresentazione (pp. 309-10).

<sup>81</sup> Cfr. L. RICCÒ, *Il 'sacco' geraldiano e la tradizione dell'«orrido cominciamento» nella novella cinquecentesca*, in «Schifanoia», 12 (1991), numero speciale dedicato alle giornate di studio su G.B. Giraldi Cinzio (Tortona, 27-29 aprile 1989), p. 46 (anche in «Studi italiani», 3 [1990], pp. 5-50); inoltre, sulla 'recita a soggetto' dei giochi, si veda ancora il mio *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 136-41. Anche nel *Dialogo de' giuochi*, per altro, Girolamo parla di concertazione preventiva dei giochi da tenersi in occasioni speciali (pp. 136-37 n. 240). Suggestiva, infine, a proposito della costruzione a 'parti' delle opere intronatiche, l'ipotesi formulata da Valerio Marchetti ne *Il gioco e l'eresia. Ipotesi sulla formazione culturale di Fausto Sozzini*, in V. MARCHETTI, G. ZUCCHINI, *Le regole del gioco e l'eresia*, cit., pp. 9-51: lo stesso *Dialogo de' giuochi* potrebbe costituire un esempio di pluralità autoriale, in quanto, accettando le affermazioni di Girolamo in merito alla sua assenza alla riunione e alla sua funzione di 'collettore letterario' dei ragionamenti più volte tenuti intorno all'insegnamento del Sodo, ciascuna domanda e risposta potrebbe essere stata realmente 'detta', 'scritta' o rivista dall'interlocutore, o, al limite, da lui letterariamente ideata. In tal modo il *Dialogo* registrerebbe una stratificazione di punti di vista diversi interni all'Accademia.



Non deve stupire, quindi, che dell'*Ortensio* rimangano più prologhi: nella biografia del Piccolomini il Cerreta parlava di due redazioni manoscritte conservate nel miscellaneo C. VI. 9 della Comunale di Siena, mentre il Seragnoli portava il numero dei prologhi ivi contenuti a tre, limitandosi per altro a citare solo una porzione del terzo già trascritta nella monografia del Cerreta.<sup>82</sup> Analizzando la situazione in modo più approfondito, notiamo che l'intestazione del fascicoletto, *Prolaghi di Commedie dell'Intronati*, è collocata su un foglio bianco che reca, sulla penultima facciata, varie brevi scritte cancellate (spia di un uso di servizio del foglio stesso, che funge qui da mero raccoglitore): il foglio, piegato, protegge altri due fogli autonomi (a loro volta piegati ed inseriti l'uno dentro l'altro), recanti, il primo (sulla prima facciata), due diverse 'forme' di uno stesso breve Prologo per una commedia di cui non viene dichiarato il titolo (sull'ultima facciata è scritto *prologo dlla cōmedia*), e l'altro (su quattro facciate), il cosiddetto Prologo della *Fortunata*, *pièce* che, in base all'argomento, è facilmente identificabile, come è già stato fatto, con l'*Ortensio*.<sup>83</sup> Il prologhetto in doppia versione è recitato, nel

<sup>82</sup> Cfr. F. CERRETA, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo senese del Cinquecento*, cit., pp. 84-92 (in particolare sui prologhi p. 90), e D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, cit., pp. 144-45. Nel riportare il passo del Prologo della *Fortunata* il Seragnoli ripete gli errori di trascrizione del Cerreta a pp. 292-94: entrambi leggono «nientedimanco hanno così usato» là dove il manoscritto porta «nientedimanco han così usato»; ancora «costringa» invece di «constringa», e «si usano in qualche luogo», invece di «si usan in qualche luogo». Per quanto riguarda il Prologo a stampa, si ricordi che nella *princeps* tale Prologo occupa le pp. 17-22 (ma cfr. p. 185), nella silloge del 1611 le pp. 537-48 del vol. I; modernamente è stato riproposto in *Commedie del Cinquecento*, a cura di A. Borlenghi, Milano, Rizzoli, 1959, vol. I, pp. 1041-45, 'naturalmente' sotto il nome del Piccolomini (nella *Nota ai testi* [vol. II, p. 1075] il curatore afferma di aver seguito l'edizione: Venezia, Domenico Farri, 1574). I prologhi relativi all'*Ortensio* sono trascritti in *Appendice*, corredati d'apparato. Si ricorda che l'analisi più dettagliata del Prologo a stampa e delle sue implicazioni poetiche e drammaturgiche è contenuta nel citato volume del Seragnoli.

<sup>83</sup> Il fascicoletto occupa le cc. 43-48 del miscellaneo C. VI. 9, *Opuscoli varii / di Scrittori sanesi*: il foglio-contenitore (c. 43 e c. 48) reca una filigrana analoga al num. 207 del catalogo BRIQUET; i due fogli che recano i prologhi sono piegati l'uno dentro l'altro (c. 44 e c. 47; cc. 45-46) ed hanno uguale filigrana (BRIQUET, num.

primo caso, dalla *Commedia* e, nel secondo, dall'*Allegrezza*, ma in entrambe le occasioni i temi trattati sono i medesimi, con precise coincidenze lessicali, delle battute 1, 7, 15, 25 del Prologo a stampa dell'*Ortensio*, nelle quali, in modo inusitato, la *Commedia* appare di persona nelle sue vesti canoniche e si autopresenta al meravigliato pubblico, decanta l'«allegrezza» che impera a Siena, ricorda alla sopravvenuta Tragedia, con lei dialogante, che il ritorno in città è dovuto al fatto che ormai hanno qui «ferma sedia loro la Pace, la Sicurezza, l'Abbondanza, et altre simili amiche nostre», e infine narra dell'incontro con gli Intronati, che già stavano pensando a lei, e della loro decisione di condurla «hoggi, come lor messaggiera, dinanzi a questi honoratissimi riguardanti», nel ruolo, cioè, di Prologo; in coda all'argomento, assente nel prologhetto, la *Commedia* dichiara al pubblico che la Siena odierna è più bella che mai (probabile allusione non solo alla riassetto urbanistico generale voluto dai Medici, ma anche agli specifici e trasfiguranti apparati viari in onore dell'entrata di Cosimo).<sup>84</sup> La differenza sostanziale tra le due 'forme' consiste nel fatto che nel secondo caso è l'*Allegrezza* a farsi avanti e ad autopresentarsi davanti al pubblico stupito, a narrare delle felicità senesi

1131). Notoriamente i prologhi, in bella copia con pochissime correzioni, non sono autografi di Alessandro Piccolomini (il che per altro poco rileva), ma ciò che colpisce sono le incongruenze all'interno dell'indice del miscellaneo: la sezione I reca infatti il titolo *Di M.<sup>e</sup> Alessandro Piccolomini*, sotto al quale sono elencate l'orazione della pace del 1543 e quella in morte di Aurelia Petrucci, la *Cifara*, i *Prologhi*, alcune censure alle *Annotazioni*, opera di tale H.C., e un'elegia latina di Cesare Malvicini al Piccolomini; seguono altre sezioni relative ad ulteriori autori. Ovviamente le censure e l'elegia non sono del Piccolomini, bensì di altri 'al' Piccolomini: diversamente, in modo corretto, nell'inventario dei manoscritti della Comunale, redatto da Lorenzo Ilari (*Inventario dei manoscritti della Biblioteca di Siena*), l'indice del C. VI. 9 numera uno dopo l'altro i singoli 'pezzi', ciascuno con il nome del proprio autore (ove esistente), cosicché, dopo le due orazioni e la *Cifara* del Piccolomini, compaiono al numero IV, anonimi, i *Prologhi di Commedie di Intronati* e, di seguito e autonome, le censure alle *Annotazioni* e l'elegia latina di Cesare Malvicini, nonché tutte le altre opere contenute nel miscellaneo. Diversamente, l'inventario della donazione Bandini, primo nucleo costitutivo della Comunale di Siena, considerava i Prologhi autografi del Piccolomini: cfr. Siena, Archivio di Stato: Studio 107, p. 268.

<sup>84</sup> Si veda nel capitolo successivo la n. 61.

di cui è ormai patrona da «2 anni» (in prima stesura «3 anni»),<sup>85</sup> dell'arrivo nella città, più bella di prima, della Commedia, del loro incontro, delle accoglienze degli Intronati e della decisione di questi di mettere in scena la Commedia utilizzando come Prologo l'Allegrezza: «[...] era uffizio mio più che d'altri, il venir a farvi sapere la venuta di lei et io l'ho fatto volentieri».

Il vasto Prologo della *Fortunata* è invece recitato da un anonimo personaggio (e quindi, tradizionalmente, il Prologo), inviato agli spettatori dagli Intronati, il quale articola il proprio ragionamento in base al seguente schema, parzialmente presente anche nel Prologo a stampa: si riprende l'uso di recitare commedie dopo un lungo silenzio; origine, trentacinque anni prima, dell'Accademia, tutta intesa al servizio delle lettere e delle donne; storia del rapporto Intronati-gentildonne; uso di offrire «qualche honesto sollazzo» e di dare commedie 'morate' rappresentate da nobili persone (come nel caso presente); lo «scisma» del *Sacrificio* e la pace degli *Ingannati* e dell'*Alessandro* (per quest'ultima commedia non si indica un autore specifico: ci si limita ad inserirla nella generale tradizione letteraria filogina intronatica); a causa della «malignità dei tempi» gli Intronati sono poi stati «costretti ad addormentarsi»; oggi il ritorno di Astrea, che rende Siena «più bella che fusse mai», consente alle accademie di «risvegliarsi» e agli studi di rinascere con la fondazione di nuovi sodalizi; la tutela di un «veramente generoso [...] prin-

<sup>85</sup> La correzione cronologica non offre spunti precisi per la datazione del prologo, in quanto, tra la visita di Cosimo a Siena nell'ottobre del 1560 e la recita della commedia nel gennaio successivo, durante la permanenza del duca in città per la revisione della costituzione locale (cfr. F. CERRETA, *La prima recita dell'«Ortensio» degli Intronati alla luce di testimonianze inedite*, cit.), non intercorre un lasso di tempo tale da imporre necessariamente una modifica delle date. Inoltre la 'rinascita' senese è riconducibile ad un periodo compreso fra il luglio 1557, con il passaggio della città sotto Cosimo de' Medici, dopo lo sgradito governo spagnolo del cardinale di Burgos, e la riapertura dello Studio nel dicembre 1558 (con orazioni attestanti la «detizia pubblica», come scrive il nuovo governatore Agnolo Niccolini al duca), seguita da un carnevale finalmente all'altezza delle antiche tradizioni. In questo periodo ebbero luogo sia la riapertura degli Intronati che l'inaugurazione di nuove accademie. Su queste vicende, cfr. R. CANTAGALLI, *La guerra di Siena (1552-1559)*, cit., pp. 501-20, e L. RICCÒ, *Introduzione*, a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit.

cipe» dà animo agli Intronati di tornare all'usanza antica di donare commedie alle loro donne; in particolare questa era destinata al carnevale, ma la venuta del «Signor nostro» ha suggerito di anticiparne la rappresentazione; accogliendo gli ammicchi delle dame, il Prologo dedica specificamente la commedia alla «eccellentissima Signora Padrona nostra», sottolineando che l'opera, rappresentata prima del previsto, non potrà avere tutti gli «ornamenti» dovuti e promette alle gentildonne ulteriori «passatempi» carnevaleschi. La seconda parte del Prologo s'incentra specificamente su problemi di poetica comica: si rifiuta una troppo coercitiva osservanza dei modelli plautini e terenziani, in nome della necessità di adeguarsi ai tempi mutati e quindi alla mutazione dell'oggetto dell'imitazione drammatica; si invitano gli eventuali critici a misurarsi faccia a faccia con gli Intronati; si assegna alla commedia il titolo di *Fortunata* dalla felice sorte che ha di essere rappresentata davanti alla famiglia ducale; si spiega l'argomento (dalle correzioni al quale si evince che esiste ancora incertezza sul nome della protagonista, Cintia o Virginia: comunque un nome evocante 'purezza'); si affrontano infine i nodi del plurilinguismo (con punti di contatto con la successiva lettera del Bonetti: gli spagnoli qui già parlano in italiano puro) e del rifiuto degli intermedi. I temi conclusivi sono presenti, come è ben noto, nel Prologo a stampa (anche se il problema degli intermedi è affrontato con maggiore ampiezza nel manoscritto), insieme al ricordo dell'origine degli Intronati e del loro legame con le gentildonne (anche in questo caso la stampa è più sintetica), e alla magnificazione del ruolo dei Medici e in particolare del Generoso Francesco. Il tutto, come detto, si unisce ai temi del prologhetto 'doppio' e si 'emulsiona' in una peculiare dimensione dialogica in cui Commedia e Tragedia spostano il discorso sul terreno delle differenze fra i due generi drammatici.

Il Prologo ufficiale dell'*Ortensio*, dunque, è solo uno dei prologhi ideati compiutamente per la commedia (e ignoriamo se questo sia realmente il Prologo andato in scena), ed appare molto simile nella sua 'storia' ai testi per la ricordata festa ferraiuola del *Trattenimento d'Armi e di Lettere*. Soprattutto i documenti danno ragione al personaggio-Bonetti che nella prefazione all'*Ortensio* si mostra davvero bene informato sullo 'stato delle cose'. Se poi vogliamo scendere nei dettagli, bisognerà osservare che, nella forma pervenutaci, il Prologo della *Fortunata* si

colloca, cronologicamente, proprio a causa del titolo della commedia e delle incertezze sul nome della protagonista, ben prima della rappresentazione, in quanto Girolamo Bargagli nel suo citato epistolario, ricordando la recita della commedia, usa il titolo di *Ortensio*. Nel Prologo a stampa traccia del nome primitivo resta nella giustificazione dell'anticipata messa in scena rispetto al carnevale, nella quale affiora anche l'esperienza del prologhetto declamato dall'Allegrezza: gli Intronati hanno infatti allestito la rappresentazione «per dimostrare con queste donne insieme qualche segno d'allegrezza che sentono della fortunata presenza del Signore e della Patrona loro»; inoltre in principio la Commedia aveva avvisato la Tragedia di aver trovato i senesi «in tanta allegrezza» da avere poca voglia di «sentire cose tragiche». Ancora, il Prologo della *Fortunata* attinge ad un modello locale preesistente: ho già osservato altrove che il Prologo degli *Ingannati* diventa canonico in tutta l'area teatrale senese per i doppi sensi erotici che presenta al proprio interno, veicolo di un particolare rapporto fra accademici e gentildonne,<sup>86</sup> per la *Fortunata*, invece, si segue il *plot* del cosiddetto *Prologo primo* dell'*Alessandro*, giusto la commedia citata insieme al *Sacrificio* e agli *Ingannati* come esempio di un'ulteriore forma di dialogo con la controparte femminile.<sup>87</sup> Non a caso, infine, è omesso ogni riferimento all'*Amor co-*

<sup>86</sup> Cfr. L. RICCÒ, *Gioco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 53, 114-15 n. 196. Nel Prologo della *Fortunata*, diversamente, gli ammicchi del pubblico femminile sono 'letti' dal personaggio prologante non in chiave erotica bensì encomiastica. Sono le donne, infatti, a suggerire il dono della commedia ad Eleonora di Toledo: «Ma che vuol dir questo? mi par di vedere non so che subita alteratione nei vostri volti: par che vogliate dir non so che, et non vi arrischiare. Ah sì sì, v'intendo: voi desiderareste che questo dono, che da voi ha da venire, riguardasse principalmente questa eccellentissima Signora Padrona nostra. Ci piace, havete ragione, siam contenti [...]» (c. 45v).

<sup>87</sup> In una sola edizione dell'*Alessandro* (Mantova, Venturino Ruffinelli, s.d.) compaiono i due prologhi noti, assenti perfino dalla silloge del 1611: il *Prologo primo* e il *Prologo per la seconda volta che si recitò*. Si veda a questo proposito F. CERRETA, *Collazione dei codici e delle edizioni*, in A. PICCOLOMINI, *L'Alessandro*, cit., pp. 44-52. Per quanto riguarda i punti di contatto fra i due prologhi, si noti che in entrambi è centrale la storia del rapporto Intronati-gentildonne (*Alessandro*: «or con prose or con rime, lodarvi ed esaltarvi» – *Fortunata*: «amar voi, lodarvi, onorarvi con rime, et con prose»), a cui fanno seguito la rivendicazione dell'onestà della

*stante*, opera celebre ma, in quanto composta per la venuta di Carlo V, estranea al colloquio intraccademico: un colloquio tanto stretto e codificato da far sì che l'*Alessandro* possa essere qui omologato, dal punto di vista autoriale, ai collettivi *Sacrificio* e *Ingannati*, benché notoriamente frutto della penna del Piccolomini. Se aggiungiamo che il riferimento al sonno e al risveglio accademici riconduce direttamente all'orizzonte metaforico di cui si è già trattato a proposito degli anni Sessanta-Settanta, è evidente che siamo in presenza di un Prologo che intende riattivare, aggiornandoli, meccanismi di autocitazione già sperimentati all'interno della letteratura del sodalizio e vuole anche, come quello a stampa, collocare la rappresentazione prima del carnevale (quando realmente fu messa in scena la commedia), puntando invece sull'occasione ufficiale dichiarata nel frontespizio della *princeps*: l'eccezionale presenza dei Medici a Siena dovuta alla loro prima visita (ottobre 1560).

È nello spazio cronologico ristretto fra data ufficiale e data reale della messa in scena che si generano contraddizioni legate alla peculiarità del Prologo: peculiarità che nasce dall'essere questa, salvo errore, la prima volta che la Commedia e la Tragedia personificate compaiono in scena a teorizzare se stesse, come sottolinea già la Commedia nel primo prologhetto, decrittando la meraviglia stessa degli spettatori: «[...] dove io son solita di comparir in scena, non tutta insieme, ma scoprendomi, e rappresentar facendomi a parte a parte, a questa volta ho voluto farmi visibile nela propria figura mia». La presenza anche della Tragedia nella versione scelta definitivamente accentua la consapevolezza della novità (e la citata richiesta del Prologo a Girolamo da parte di Giovanni Biringucci ne è testimonianza): per questo era importante per gli Intronati evidenziare il legame fra un simile Prologo e l'unicità della visita principesca, anche se non coincidente con il momento della reale rappresentazione, dato lo scarto sempre denunciato fra il 'tempo anticipato' del Prologo e il carnevale per il quale la commedia era stata progettata. Il Prologo escludeva la tragedia non solo perché apportatrice di pianto là dove regnava la letizia, ma perché ormai superata dalla realtà sul piano del giovamento morale:

favola e l'invito ai suoi detrattori a misurarsi direttamente con gli accademici. Questi elementi sono comuni anche al prologo a stampa.

TRAG. Ma tu non dici quanto io, oltre al dilettere, maggiormente giovi, con far vedere per gli essempli de' gran principi, quanto più habbia l'huomo da confidare nella propria virtù che nella fortuna, et che dalle gravi sentenze mie non solamente possono le persone di mezzana conditione pigliare essemplio per la vita loro, ma i principi stessi anchora.

COM. Di questo non fa mestieri hoggi in Siena, poi che 'l principe suo è tale, che non solo non ha dibisogno de' tuoi ammaestramenti, ma è bastante per se stesso a dar norma a tutti gli altri (bb. 10-11).

Ma accanto a queste considerazioni, largamente prevedibili, un'altra osservazione si faceva strada, proprio in fine di dibattito quasi *en passant*: il rifiuto della tragedia come tacita ammonizione antitirannica propria delle libere «città di Grecia» in cui soprattutto «quando più vivevano in pace, et in tranquillità [...] era [...] maggiormente stimata, et celebrata» (b. 14). Dichiarando che tale stato di grazia coincideva adesso con l'avvento «in questa città» della «Pace, la Sicurezza, l'Abondanza, et altre simili amiche nostre» (b. 15), si stabiliva di fatto un nesso fra commedia e principato, fra la classe dirigente della *ex* repubblica, rappresentata dagli Intronati, e i Medici: era una dichiarazione di fedeltà ai nuovi principi, sotto la cui egida veniva riposto il genere teatrale abitualmente praticato in loco e connesso alla celebrazione muliebri e ai ludi carnevaleschi. In pratica Atene 'doveva' rinascere a Siena con altre vesti: al modello accademico greco non a caso si rifaranno sempre le orazioni di Scipione Bargagli a partire da quella latina del 1564.

Le contraddizioni della stampa del 1571 appaiono ora in un aspetto 'politico': esiste contraddizione fra Prologo edito e Prologo congruente rappresentabile nel gennaio 1561, così come esiste contraddizione in merito alla 'questione delle lingue' in commedia come è trattata nel Prologo (a favore della pluralità) e nella dedica del Bonetti (contraria); nel frontespizio della stampa esiste poi contraddizione fra il titolo di Granduca di cui è fregiato Cosimo e il semplice titolo ducale da lui posseduto alla data della visita senese, ed infine esiste contraddizione fra la data attribuita alla rappresentazione (la prima visita) e quella vera. In pratica questo intricato sistema 'falsificatorio' ha il compito di imprimere all'operazione le stigmate più estreme: il massimo della precocità

teorica sul piano del Prologo, l'aggiornamento delle teorie ivi espresse, il massimo dell'ufficialità e il massimo della nobiltà; il tutto collegato all'omaggio politico-culturale ai nuovi signori.<sup>88</sup> Spia delle cure mai sopite

<sup>88</sup> Dopo l'*Ortensio* il primo esempio di Commedia in veste di Prologo sembra essere quello di *Prigione d'amore* di Sforza Oddi (1590), in cui la Commedia dialoga con la Tragedia, giusto come nella *pièce* intronatica (sull'Oddi, ma senza riferimenti all'*Ortensio*, cfr. G. BALDI, *Le commedie di Sforza Oddi e l'ideologia della controriforma*, in «Lettere italiane», XXIII [1971], pp. 43-62, D. RIPOSIO, *Nova comedia v'appresento. Il prologo nella commedia del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989, pp. 99-107). Di datazione incerta, ma presumibilmente posteriore all'uscita a stampa dell'*Ortensio*, *L'irifile* di Leone de' Sommi (all'epoca rimasta comunque inedita) con il prologo recitato dalla Commedia, dalla Tragedia e da Virgilio: cfr. G. DALLA PALMA, *L'irifile e la cultura letteraria di Leone de' Sommi (con un'edizione critica del testo)*, in «Schifanoia», 9 (1990), pp. 139-225. Ancora i generi teatrali in scena nello scomparso prologo tra Commedia e Intermedio che introdusse la *Pellegrina* di Girolamo Bargagli per le nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena nel 1589 (cfr. A.M. TESTAVERDE, *La scrittura scenica infinita: «La pellegrina» di Girolamo Bargagli*, cit.), e nei prologhi dell'*Euridice* di Ottavio Rinuccini (1600; Tragedia), della *Galatea* di Pomponio Torelli (1603; Tragedia) e dell'*Esilio amoroso* di Alessandro Calderoni (1607; Pastorale). Prologo e Argomento in lite, invece, nella *Strega* del Lasca, stampata nel 1582. Sui prologhi recitati da figure allegoriche, si veda A. RONCONI, *Prologhi «plautini» e prologhi «terenziani» nella commedia italiana del '500*, in *Il teatro classico italiano nel '500*, Atti del Convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, p. 213. All'elenco possono essere aggiunti numerosi ulteriori esempi: il Tempo nella *Pastoral* (1521) e uno Spirito folletto nella *Vaccaria* (1533) di Ruzante; un dialogo tra Fortuna e Fama nella commedia del Sommi *La fortunata* (cfr. L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968, p. 69, e C. DAL MOLIN, *Un'ipotesi sulla datazione della «Fortunata» di Leone de' Sommi: rappresentazione mantovana e torinese*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXVII [1997], pp. 95-106), il Riso nella *Vedova* (1569) e la Verità nel *Baratto* (1577), entrambe del Cini; il Genio buono e il Genio cattivo nelle *Due Persilie* del pittore Giovanni Fedini (1583); la Solitudine nella commedia inedita senese *Fortuna* pubblicata dal Seragnoli nel più volte citato *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, la Gelosia nella *Fantesca* del Della Porta (1592), e così via. Ma soprattutto si pensi all'incidenza delle allegorie delle 'arti' nei melodrammi posteriori: ad esempio, nel *Rapimento di Cefalo* di Gabriello Chiabrera (1600; Poesia), nell'*Orfeo* di Alessandro Striggio (1607; Musica), nella *Lealtà con valore o Il palazzo incantato* di Giulio Rospigliosi (1642; Pittura, Poesia, Musica e Magia). Per i Prologhi dei comici dell'Arte, si veda nel capitolo successivo la n. 49.



per il Prologo è l'aggiornamento ulteriore eseguito nel 1611, all'interno della raccolta comica degli Intronati, allorché fra i vari interventi dei revisori, volti non solo alla senesizzazione del dettato, ma anche alla sua lievitazione encomiastica, viene inserito un ampliamento della gamma dei sollazzi offerti alle donne dagli accademici: le «diverse sorti di giuochi, di dispute, di feste, et d'altre simili inventioni» si arricchiscono in coda di «e nuovi trattenimenti», mentre i «giuochi» diventano «ingegnosi» (come le «dispute» «amoroze», e le «feste» «baldanzose») e si qualificano come quelli «che [gli accademici] fanno alle proprie loro usitate veglie». Le parole chiave «trattenimenti» e «vegli» rimandano al dittico dei fratelli Bargagli, inedito all'epoca della pubblicazione dell'*Ortensio*, e tanto celebrato invece nell'*Orazione* di Scipione che segue le commedie:<sup>89</sup> si stabilisce così una rete di precisi e moderni legami tra le parti della silloge.

Una simile circolazione per «copie» del Prologo conferma, nei suoi intrecci e nelle sue sovrapposizioni, la prassi compositiva più volte rilevata e depotenzia eventuali tentativi di meglio definire quali 'mani' abbiano steso il Prologo e la commedia stessa. Al limite ciò potrebbe anche essere possibile, rinvenendo ulteriori documenti, come è accaduto, ad esempio, per gli scartafacci dei *Riverci di medaglie* e del *Trattenimento d'Armi e di Lettere* della Corte dei Ferraiuoli, ma sarebbe comunque ininfluenza per ciò che concerne la comprensione del mondo accademico e della sua prassi compositiva. Se è comunque benvenuto lo scavo filologico e documentario indirizzato all'acquisizione di dati certi su 'come sono andate le cose', al contrario l'accanimento, la vo-

<sup>89</sup> Cfr. ORATIONE / IN LODE / DELL'ACCADEMIA / DEGLI 'NTRONATI / DELLO SCHIETTO / INTRONATO, cit., pp. 485-87. Per le varianti si rimanda all'*Appendice*, ove sono registrate in calce al Prologo del 1571. Un controllo effettuato sulle cinquecentine dell'*Ortensio* da me rintracciate (Venezia, Domenico Farri, 1574; Siena, Luca Bonetti, 1576; Venezia, eredi di Bortolomio Rubin, 1586; Venezia, Giovan Battista e Giovan Bernardo Sessa, 1597) evidenzia che in ogni caso si ripropone il Prologo del 1571. Manca in tutte le stampe (compresa quella bonettiana) l'originaria lettera prefatoria dello stampatore. Comunque solo il Bonetti ripete nel frontespizio l'occasione e la data della messa in scena della commedia; è anche l'unico a riproporre l'impresa intronatica, anche se non più nel frontespizio bensì nel *colophon*, in cui invece compariva, nella *princeps*, la marca tipografica bonettiana.

lontà di trovare a tutti i costi un nome sotto il quale etichettare un'opera, nasce da un errore di giudizio che spinge a qualificare la firma collettiva o l'anonimato accademico comunque come anonimato *tout court*, ed è nel complesso operazione aliena dalla logica intronatica e quindi aliena da una corretta analisi e critica delle fonti. Nel caso dell'attribuzione dell'*Ortensio* al Piccolomini siamo addirittura nella fantascienza. Secondo l'Ugurgieri, l'autorità chiamata in causa per sostenere tale ipotesi, il Piccolomini

per testimonio dell'Abbate Lancillotto fu stimato il Prencipe de' Comici Italiani. Stampò l'*Ortensio Commedia*, sotto nome degli *Accademici Intronati*. La *Raffaella bellissimo Dialogo*. L'*Alessandra*, e l'*Amor costante Commedie* sotto nome dello *Stordito Accademico Intronato*. Ma quanto alla *Commedia Ortensio* ella fu recitata in Siena alla presenza di Carlo V. Imperatore, che giurò non havere mai havuto diletto pari in somigliante occasione. Scrisse, oltre a molt'opere di Filosofia, e Matematica, *Un libro di sonetti*. *Un libro detto Bella creanza delle Donne*. *Il tesoro dell'huomo diviso in tre parti*. E nelle due prime tratta del buon nome, e nella terza fa menzione dell'amor sopra naturale.<sup>90</sup>

La serie di svarioni è tale da rendere qualsiasi testimonianza dell'Ugurgieri priva della benché minima affidabilità: strano che ci si sia fidati dell'affermazione riguardo alla paternità piccolominiana dell'*Ortensio* senza notare che la *Raffaella* viene sdoppiata in due distinte opere, che l'*Alessandro* ha cambiato sesso, che non si sa cosa sia *Il tesoro dell'huo-*

<sup>90</sup> Cfr. LE POMPE / SANESI, / O' VERO / RELAZIONE DELLI / HVOMINI, E DONNE / ILVSTRI DI SIENA, / E SVO STATO, / *Sritta dal Padre Maestro Fr.* / ISIDORO UGURGIERI AZZOLINI / Dell'Ordine de' Predicatori, già publico Lettore / nell'Vniverfità di Piſa, / *ED HORA* / Profefſore della Sagra Teologia nello Studio Generale, Teologo / Collegiato, Conſultore del Sant'Offizio, ed Accademico / Filomato di Siena. / *PARTE PRIMA.* / *Al Serenisfimo Prencipe* / MATTIAS DI TOSCANA. / IN PISTOIA, Nella Stamperia di Pier'Antonio Fortunati. / *Con licenza de' Superiori.* 1649, p. 567. I corsivi sono nel testo. Cerreta nel saggio *La prima recita dell'«Ortensio» degli Intronati alla luce di testimonianze inedite* riporta questo passo dell'Ugurgieri (p. 211 n. 16), facendo però diversi errori ed omissioni di trascrizione. Ricorda inoltre anche gli errori di studiosi successivi come il Cléder e il De Angelis.

mo, che, infine, Carlo V non ha assolutamente alcuna relazione con l'*Ortensio* (era morto nel 1558), mentre è notoriamente implicato con l'*Amor costante* (che, per altro, a quanto ne sappiamo, non fu nemmeno rappresentato nel corso della sua visita a Siena nel 1536).<sup>91</sup> La netta sensazione è che nessuno, tranne il Cerreta, sia ritornato alle *Pompe senesi*, o abbia voluto esaminarle davvero, e che la 'leggenda dell'*Ortensio*' si sia propagata autoalimentandosi e lasciandosi condizionare dal fatto che attribuire un testo ad una personalità di alto pregio intellettuale è di per sé 'rassicurante', 'confortante' e 'gratificante', nonché più consono alla nostra moderna concezione dell'autorialità,<sup>92</sup> anche se ciò niente ha a che fare col senso antico e specificamente accademico dell'autorialità stessa, soprattutto in materia teatrale, appartenendo di per sé il teatro ad una dimensione compositiva e interpretativa fluida.<sup>93</sup> Si è

<sup>91</sup> Sulla mancata rappresentazione dell'*Amor costante* si veda almeno N. NEWBIGIN, *L'amor costante*, Prefazione a A. PICCOLOMINI, *L'amor costante*, a cura di N. Newbigin, Bologna, Forni, 1990, pp. 2-5.

<sup>92</sup> Ad esempio, dopo il 'rilancio' della questione da parte del volume del Seragnoli (pp. 138-39, 152-60), l'attribuzione dell'*Ortensio* al Piccolomini è ancora accolta in testi recenti destinati, in quanto trattati consuntivi, ad un vasto pubblico: ad esempio P. ORVIETO, *Siena e la Toscana*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. Il Letà moderna*, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1988, p. 227; diversamente l'autorialità collettiva è riconosciuta e accompagnata da un sunto del problema in S. MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I. *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000, p. 877. Particolarmente grave il fatto che ne *Le edizioni italiane del XVI secolo. Censimento nazionale*, in corso di pubblicazione da parte dell'ICCU, si rimandi direttamente alla voce Piccolomini, Alessandro per le edizioni di ACCADEMIA DEGLI INTRONATI, *Siena L'Hortensio*. Nel campo degli studi specifici sul Piccolomini è invece da registrare la presa di posizione pro Cerreta di A. BALDI, *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*, cit., p. 221.

<sup>93</sup> Per una panoramica dell'universo accademico, mi limito qui a ricordare il noto A. QUONDAM, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi: vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, 1982, pp. 823-98. Per le istanze teatrali delle accademie, si rimanda, anche per un'aggiornata bibliografia, al recente S. MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, cit., pp. 869-904. Da aggiungere L. DENAROSI, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, (in corso di stampa). Per le vicende accademiche della concorren-

determinato un effetto cascata dovuto all'importanza del nome del presunto autore che ha fatto velo alla ragione.<sup>94</sup> Ma un'elementare critica

te Firenze medicea, in particolare sulla nascita e lo sviluppo dell'Accademia Fiorentina, si veda la lunga stagione di studi di Michel Plaisance: *Une première affirmation de la politique culturelle de Côme I<sup>er</sup>: la transformation de l'Académie des 'Humidi' en Académie Florentine (1540-1542)*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance (Première Série)*, Études réunies par A. Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1973, pp. 361-438, *Culture et politique à Florence de 1542 à 1551: Lasca et les 'Humidi' aux prises avec l'Académie Florentine*, ivi, (*Deuxième Série*), 1974, pp. 149-242, *Les Leçons publiques et privées de l'Académie Florentine (1541-1552)*, in *Le Commentaires et la naissance de la critique littéraire. France/Italie (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Actes du Colloque international sur le Commentaire (Paris, mai 1988), Textes réunis et présentés par G. Mathieu-Castellani et M. Plaisance, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, pp. 113-21, *L'Académie Florentine de 1541 à 1583: permanence et changement*, in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, Colloquium held at the Warburg Institute (June 1991), Edited by D.S. Chambers and F. Quiviger, London, The Warburg Institute, 1995, pp. 127-35, *Le Accademie fiorentine negli anni Ottanta del Cinquecento*, in *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento: i Bardi di Vernio e l'Accademia della Crusca*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze-Vernio, 25-26 settembre 1998), a cura di P. Gargiulo, A. Magini, S. Toussaint, in «Cahiers Accademia», Prato, Rindi, 2000, pp. 31-39. Inoltre C. DI FILIPPO BAREGGI, *In nota alla politica culturale di Cosimo I: l'Accademia Fiorentina*, in «Quaderni storici», VIII (1973), pp. 527-74, e L. RICCÒ, *Lionardo Salviati e il teatro*, in *I Salviati: una famiglia nella storia*, Atti del Convegno promosso dalla Scuola Normale Superiore di Pisa e dall'Accademia della Crusca (Pisa-Migliarino Pisano, 24 novembre 2000) (in corso di stampa). In questi studi si fa menzione anche della prassi censoria interna all'accademia; per analoghe considerazioni sugli Alterati, si veda B. WEINBERG, *Argomenti di discussione letteraria nell'Accademia degli Alterati*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXI (1954), pp. 175-94. Sul Seicento: S. MAMONE, *Il sistema dei teatri e le accademie a Firenze sotto la protezione di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo principi impresari*, in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Catalogo della mostra (Firenze, I aprile – 9 settembre 2001), a cura di E. Garbero Zorzi e M. Sperenzi, Firenze, Olschki, 2001, pp. 83-97. Inoltre, complessivamente, *Carte di scena*, Catalogo della mostra (Firenze, 21 dicembre – 20 marzo, 1999), a cura di G. Lazzi, e S. CASTELLI, *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, entrambi editi dal Ministero per i Beni Culturali – Biblioteca Riccardiana, Firenze, Polistampa, 1998.

<sup>94</sup> Si ripropone il nome del Piccolomini anche in merito all'*Oratione della pace* del 1559, ricondotta allo Stordito sulla base delle affermazioni del più tardo copista

delle fonti sarebbe stata sufficiente sia nel caso dell'*Ortensio* che in

in M. CELSE, *Alessandro Piccolomini, l'uomo di raliamento*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, cit., pp. 57-63, e successivamente ripresa secondo questa attribuzione nel più volte citato volume del Seragnoli (pp. 1-57), in C. GASPARINI, *L'«Orazione de la pace agl'Intronati Accademici» di Alessandro Piccolomini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLX (1983), pp. 403-16. Da qui una 'cascata' di automatiche affermazioni di autorialità piccolominiana, come, ad esempio: F. GLÉNISSON-DELANNÉE, *Esprit de faction, sensibilité municipale et aspiration régionales a Sienne entre 1525 et 1559*, in *Quêtes d'une identité collective chez les Italiens de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. 175-308 (in particolare pp. 295-96); M.-F. PIÉJUS, *L'«Orazione in lode delle donne» di Alessandro Piccolomini*, cit. (si fonda sulla Glénisson, citata a p. 526 n. 9; nello stesso luogo rimanda alla p. 187 della ricordata biografia del Piccolomini del Cerreta: ma in quella sede [in modo più specifico: pp. 186-87] lo studioso censisce i testimoni di un ben diverso discorso politico piccolominiano del 1543); G. CATONI, *Le palestre dei nobili intelletti. Cultura accademica e pratiche giocose nella Siena medicea*, in *I Libri dei Leoni. La nobiltà di Siena in età medicea (1557-1737)*, a cura di M. Ascheri, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 1996, pp. 133-34 (la fonte è ancora la Glénisson, pur essendo presente anche uno strano rimando alla mia *Introduzione ai Trattenimenti*). In realtà (cfr. L. RICCÒ, *Introduzione ai Trattenimenti*, cit., pp. XXII-XXIII, XXXV-XXXVI, CIV-CV) una precisa attestazione del prezioso copialettere di Girolamo Bargagli (BCS: P. IV. 27, num. 13, c. 10r) e la presenza di una redazione dell'opera nel 'libro di prose' di Girolamo stesso (Firenze, Biblioteca Moreniana: Pecci 33, cc. 23r-37v; sul codice si veda diffusamente il capitolo successivo), obbligano a considerare il lavoro come collettivo, o comunque come non del Piccolomini. Secondo le parole del Materiale nella lettera ad Agostino Massa dell'agosto 1561, l'orazione «fu fatta da più» e recitata, come certifica una lettera dell'estate 1559 di Belisario Bulgarini, da Giovanni Biringucci, lo Scropuloso Intronato (BCS: Y. II. 23, c. 226r). L'autorialità (collettiva o personale di un membro dell'Accademia) non è dichiarata da Scipione Bargagli nell'*Oratione* del 1611, che loda la «dolcezza, e vigore della sua [dello Scropuloso] mirabil pronuntia» nel declamare il testo (cfr. ORATIONE / IN LODE / DELL'ACCADEMIA / DEGLI 'NTRONATI / DELLO SCHIETTO / INTRONATO, cit., p. 480); diversamente, in uno dei frammenti superstiti del suo trattato sulle accademie, ancora Scipione attribuisce al fratello la stesura dell'orazione, affidata poi, in fase esecutiva, alla facondia del più abile e disinvolto Biringucci (cfr. BCS: P. V. 15. num. 9, c. 10r; per il trattato si veda il mio *Scipione Bargagli fra «comune toscana dettatura» e «maniera sanese pura e gentile»*, cit., pp. 243-47). Ulteriore confusione attributiva è stata generata da un'altra *Orazione della Pace*, risalente alla fine del 1530 e attribuita da Kosuta a Bartolomeo Carli Piccolomini, insieme al *Parlamento alla plebe* e all'*Orazione al Signor Marchese del Vasto* (1531): tutte e tre le opere erano già state analizzate dal-

quello degli *Ingannati*:<sup>95</sup> si è partiti da un falso presupposto e ci si è avvitati su se stessi adducendo coloro che ci hanno preceduti come *authoritates* e in questo modo alimentando un processo incontrollabile di autolegittimazione. Dovremo persuaderci, alla fine, che, in primo luogo, la firma collettiva non è segno di un'ambigua anonimìa da sciogliere, bensì è esattamente ciò che afferma di essere, ovvero la dichiarazione che all'opera in oggetto hanno collaborato più persone che si riconoscono e vogliono essere riconosciute in un soggetto collettivo,<sup>96</sup> e

la Celse come di mano di Alessandro Piccolomini in base all'attribuzione dell'Ilari nel suo *Indice per materie* della Biblioteca di Siena (cfr. L. KOSUTA, *Aonio Paleario et son groupe humaniste et réformateur à Sienne [1530-1542]*, cit., p. 27, e *L'Académie siennoise: une Académie oubliée du XVI<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 153). È ovvio che siamo in presenza, invece, di tre diverse 'orazioni della pace' e che la seconda e la terza (1543 e 1559) non possono essere state composte dal Carli Piccolomini, morto nel 1538 o '39: spia di questa perdurante 'incomprensione storica' è anche il recentissimo A. BALDI, *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*, cit., p. 47 n. 81. Il Baldi pone la mia attribuzione in contrasto con quella del Kosuta (seguito invece dalla Glénisson-Delannée in *Esprit de faction, sensibilité municipale et aspiration régionales a Sienne entre 1525 et 1559*, cit., pp. 197-201), ma in realtà io e il Kosuta parliamo di opere diverse, appartenenti ad epoche diverse e di autori diversi, accomunate solo dal continuo appello alla pacificazione in un'era di travagli politici e militari, nonché dall'ostinata predilezione degli studiosi di Siena ad attribuire ad Alessandro Piccolomini tutto ciò che è stato composto in città tra la sua nascita e la sua morte.

<sup>95</sup> A rigor di logica dovremmo considerare in modo serio anche l'attribuzione degli *Ingannati* ad Adriano Politi, come vuole l'Ugurgieri, secondo il quale lo scrittore compose la commedia «in gioventù»: cfr. LE POMPE / SANESI, cit., pp. 584-85. Purtroppo il Politi (1542-1625), della generazione dei Bargagli e del Bulgarini, all'epoca degli *Ingannati* non era ancora nato.

<sup>96</sup> È questo fraintendimento, a mio avviso, il 'peccato originale' della tesi di Aquilecchia in merito alla paternità molziana degli *Ingannati* (per la bibliografia cfr. n. 18): nel saggio del 1977 lo studioso infatti lamenta che «critici ed editori de *Gli ingannanti* sembrano ormai rassegnati a non indagare oltre la possibilità di individuarne l'autore (o gli autori). La tendenza è infatti quella di attenersi alla generica specificazione della edizione principe e successive, le quali definiscono genericamente la commedia come opera degli Intronati [...]. Eppure, a non dire della evasività di una nozione quale quella di 'opera collettiva', a me sembra che il marchio di fabbrica modenese su *Gli ingannati* risulti troppo chiaramente impresso per poter essere ignorato. Direi infatti che l'ambientazione e i personaggi modenesi di una

che, in secondo luogo, un testo nato nell'ambito di questi sodalizi può

commedia destinata a un pubblico senese e rappresentata all'insegna degli Intronati di Siena non si possano giustificare altrimenti che postulando un autore (o uno degli autori) di estrazione modenese» (cfr. *Nuove schede di italianistica*, cit., p. 52). In primo luogo non è mai stato necessario essere originari di un determinato luogo per poterne parlare con sufficiente cognizione topografica e onomastica (per restare a Siena e con un esempio veramente minimo: nei *Trattenimenti* di Scipione Bargagli la seconda novella della seconda giornata è ambientata con precisione, appunto, topografica e onomastica a Bologna; dobbiamo forse 'postulare' una mano bolognese all'interno dell'opera?). In secondo luogo attribuire «evasività» alla «nozione di 'opera collettiva'» poteva essere giustificato nel 1977, quando non era ancora iniziata la moderna stagione di studi sulla drammaturgia senese e sulle accademie in genere, ma non è assolutamente accettabile in anni successivi. Invece è proprio questo che è accaduto: la 'via molziana' agli *Ingannati* si è come nutrita di se stessa e nel saggio del 1988 Aquilecchia rende noti interessanti documenti relativi all'attività teatrale del Molza, ma, pur discutendo le prese di posizione specifiche contro la sua tesi di un decennio prima, dimentica Siena: infatti non esistono accenni agli studi di Seragnoli. In tal modo lo studioso finisce col ribadire, riprendendo il se stesso del 1977, come «una paternità collettiva non abbia sempre significato, e non significhi tuttora, una paternità ignota e figliolanza spuria» (p. 73). Con tutto ciò Aquilecchia non giunge mai a pretendere la corrispondenza Molza – autore degli *Ingannati* (anche se in *Premessa e marginali* del 1994 mi sembra inclinare ulteriormente a questa posizione), mentre il Barbieri nel 1999 propone il nesso Molza – *Ingannati* fin dal titolo: «*Gl'Ingannati di Molza, uomo di teatro*. In questo caso altri documenti teatrali sul Molza e la cognizione degli studi di Seragnoli sulla drammaturgia a più mani fungono da catalizzatori per un ulteriore passo in avanti: «Credo [...] che gli Intronati si siano trovati, come dice il prologo, a dover fare "quasi in tre di una commedia" e abbiano risolto il problema cavando dalla loro zucca il testo già pronto di Molza, aggiungendovi il prologo e il personaggio dello spagnolo per meglio adattarlo alle loro esigenze di rappresentazione» (p. 390). Questa specie di 'precipitato teatrale' (una commedia di Molza adottata e rimaneggiata dagli Intronati), giustificato in base alla «pratica del teatro» e all'abituale «divisione di compiti» fra specialisti di settori diversi, si autoalimenta, nel corso delle pagine di una serie di «io non credo», «io credo», «è chiaro che [...] deve essere», «sono sicuro che se ne possedessimo il testo, constateremmo», cui si aggiunge la «rilettura critica dei dati disponibili» della biografia molziana. Fra questi, in modo disparato, accanto ad alcune coincidenze topografiche e anagrafiche, viene riportato il fatto che lo scrittore «fu presente al Sacco di Roma, che è il punto d'inizio della *fabula*» (come se l'epocale Sacco del 1527 avesse avuto bisogno di conoscenza diretta perché altrimenti non abbastanza noto e letterariamente utilizzabile), oppure si nota che «l'atteggiamento e le parole di Lelia nei confronti dell'amato corrispondono perfettamente alla dottrina d'amore

essere frutto di molteplici alchimie, all'interno delle quali il letterato di vaglia coopera con gentiluomini dilettanti, sentiti, in nome dei principi della comunità, come dei pari grado, oppure, al limite, può essere prodotto integrale di mani 'anonime', nel senso che i suoi estensori sono privi di autonome e significative credenziali culturali e si identificano invece, collettivamente, in una produzione e in una conseguente 'firma' accademica.<sup>97</sup> Il mondo delle accademie è, notoriamente, anche questo: la porta d'accesso alla letteratura per 'non professionisti' delle lettere, che dalle accademie ricevono i mezzi e gli stimoli per produrre quei 'manufatti' che costituiscono una parte rilevante della nostra tradizione colta:

Esiste, comunque, accademia, in quanto società della conversazione e/o della scrittura, solo quando si costituisce un gruppo, un'adunanza, di letterati/eruditi/studiosi: la sua forma istituzionale elementare è quella di un soggetto collettivo. Per questo non

formulata da Molza nel periodo bolognese a stretto contatto con Pietro Bembo e poi espressa nella sua opera poetica, oltre che nel *Dialogo d'amore* di Sperone Speroni»: a parte l'esistenza riconosciuta dello Speroni, la battuta di Lelia si limita a stabilire un quasi proverbiale nesso servizio d'amore – desiderio di compiacere, in particolare molto caro agli Intronati e a tutto il loro programma culturale filogino. In pratica in tutti questi anni la discussione sulla paternità molziana degli *Ingannati* mi pare che abbia prodotto due risultati: un'utilissima acquisizione di documenti sugli interessi teatrali del Molza, e nessunissimo documento su una sua possibile partecipazione alla stesura della commedia in oggetto. Il vizio di forma risiede a mio avviso nell'aver preteso di 'ribaltare' i documenti 'veri' su una semplice ipotesi attributiva, al momento indimostrata.

<sup>97</sup> Da una lettera del 1558 di Belisario Bulgarini a Scipione Bargagli sulle leggi Accese, si ricava che per accedere all'accademia occorre la nobiltà, il «far professione di attender a le lettere» e il non essere «pedante o forestiero» (cfr. L. RICCÒ, *Introduzione* a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., p. XVIII). In pratica si richiedeva come requisito minimo di essere nobili cittadini dilettanti di letteratura. Si consideri inoltre che per 'accademie' si intendevano anche i sodalizi non formalizzati, a composizione e a frequenza di riunioni variabili, aperti ad interessi diversificati; un'utile ricostruzione è quella che riguarda la cerchia letteraria e artistica del già citato Ippolito Augustini (cfr. le pp. 88-89 e nn.): R. BARTALINI, *Siena medicea: l'Accademia di Ippolito Agostini*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa - Classe di Lettere e Filosofia», s. III, XXV (1995), pp. 1475-1530.



Laura Riccò

sono molto persuaso dell'opportunità di affrontare la descrizione analitica di questa o quell'altra accademia, come dello stesso insieme, scomponendo, all'interno della loro storia e della loro attività, il *corpus* delle presenze per esaltare particolarmente quella di uno o più soci autorevoli o di prestigio, il loro trasformarsi in *membra disiecta*. Occorre pur sempre riferire il lavoro accademico di ogni membro, la sua stessa economia di produzione/scambio culturale, al lavoro complessivo dell'accademia, cercando di determinare la sua direzione generale, la sua strategia culturale sia rispetto ai lavori "privati" (esterni all'istituzione) dei membri, sia rispetto a quelli delle altre istituzioni accademiche. Il soggetto che parla/scrive è il soggetto collettivo accademia.<sup>98</sup>

<sup>98</sup> Cfr. A. QUONDAM, *L'Accademia*, cit., p. 828.

I «COMICI DE' NOSTRI TEMPI»,  
GLI «ZANI», LE «DIVE CELESTI»



### 1. *La macchina delle commedie*

Famosa è ormai la dedica ad Antonio Cocco da parte del Piccolomini della *Sfera del mondo*, nella riedizione del 1561 del trattato.<sup>1</sup> Qui lo Stordito, nel momento stesso in cui dichiara di aver composto solo due commedie (*L'amor costante* e *L'Alessandro*), illustra i meccanismi di un 'fare' teatrale quanto mai concreto, rivolto ai «comici de' nostri tempi», cioè agli scrittori di commedie (i poeti comici) che possiedono la «favola», il filo d'Arianna per orientarsi nell'universo delle «cinquecento scene» progettate (nell'edizione successiva della *Sfera*: «seicento»). Sembra che non esistano ostacoli per una simile lettura, assolutamente congruente con le consuetudini compositive accademiche in generale e senesi in specie, illustrate nel capitolo precedente: in realtà è giusto l'interpretazione semantica dell'«utenza» piccolominiana ad essere oggetto di discussione.

Nel 1973 Seragnoli, presentando i propri studi in corso, definiva l'«uso» del trattato:

<sup>1</sup> La lettera al Cocco, con le varianti principali introdotte nella successiva, ulteriore, rielaborazione dell'opera, è stata modernamente edita dal Seragnoli, con un'ampia analisi, in *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, cit., pp. 93-134, pagine in seguito riprese e riviste in *La struttura del personaggio e della «fabula» nel teatro del Cinquecento*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 297-317. La lettera di dedica con le varianti successive è riportata, nel primo caso, alle pp. 98-101, nel secondo (senza le varianti), alle pp. 298-300 (ma si veda già lo studio citato alla nota successiva).

L'insieme di questa opera, come si è osservato, avrebbe dovuto infatti permettere a qualsiasi autore di 'giocare' con scene e schemi fissi in una progressione tale da consentire la composizione di un numero elevatissimo di commedie [...]. È da questo punto di vista che si apre la prospettiva di uno studio nuovo e affascinante sul teatro rinascimentale italiano. Il progetto del Piccolomini, anche se non condotto a termine, ci permette di ipotizzare che gli autori delle commedie cosiddette 'letterarie' facessero ricorso a schemi fissi nella creazione delle proprie opere.<sup>2</sup>

Nel 1980 lo studioso, inserendo la proposta piccolominiana nel contesto accademico senese, affermava che «il trattato descritto al Cocco nelle intenzioni di Alessandro Piccolomini doveva porsi quale 'nuova invenzione': strumento ausiliario alla scrittura drammaturgica», specificando che «il procedimento, che si potrebbe ritenere analogo alla pratica in uso presso i Comici dell'Arte, rinnega il convenzionale rapporto tra "autore" e "opera". "Autore" sarà colui che sceglie e coordina strutture prefissate ai fini dell'attuabilità dell'*invenzione*. *Autore* come *inventore* dunque. Ma *invenzione* nel montaggio e come *ingegno* nella *scelta*».<sup>3</sup> Nel 1982 Taviani, facendo riferimento agli studi di Seragnoli sulla «tecnica di composizione drammatica degli scrittori di commedie» relativa ai personaggi, osservava che «i comici professionisti riproducono nella loro pratica di composizione anche questo aspetto della composizione degli scrittori», precisando in nota le sue obiezioni alle tesi di Roberto Tessari:

Le pagine dedicate da Tessari al confronto fra il 'progetto' drammaturgico esaminato dal Seragnoli e la Commedia dell'Arte [...] sono indicative di quella situazione [...] per cui una nuova intelligenza finisce continuamente per affondare nel vecchio stato della questione. Tessari, infatti, vede subito con chiarezza quanto sia importante la corrispondenza fra composizione drammatica degli

<sup>2</sup> Cfr. D. SERAGNOLI, *La struttura del personaggio nel teatro del Cinquecento: il progetto di Alessandro Piccolomini*, in «Biblioteca teatrale», 6/7 (1973), p. 59.

<sup>3</sup> Cfr. D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, cit., pp. 104-5 (corsivi nel testo).

attori e quella di uno scrittore come Alessandro Piccolomini, ma nel seguire questa traccia, invece di vedere come i procedimenti produttivi dei comici riproducano quelli dei letterati, crede di vedere un letterato che curiosamente rispecchia, nel suo specifico mezzo espressivo, quel che negli stessi anni i comici di professione cominciavano a fare.<sup>4</sup>

Il riferimento era al volume *Commedia dell'arte: la Maschera e l'Ombra* uscito nel 1981, in cui lo studioso, analizzando «la curiosa ipotesi di drammaturgia sperimentale» piccolominiana, sosteneva fra l'altro che

con Piccolomini siamo in un ambito di colta letteratura. Ma è significativo che, in un'epoca non lontana da quella supposta per la nascita dell'Arte, anche nel cosmo del Poeta e del Testo promanino linee di tendenza molto simili a quelle praticate dai comici professionisti. Proprio per offrire “un qualche aiuto” a indeterminati attori (e qui pare adombrato un riferimento a recitanti – “mercenari” o accademici – i quali o abbiano bisogno di un repertorio troppo folto e variato per accontentarsi della produzione letteraria esitante o rifiutino per altre ragioni il testo compiuto), Piccolomini ipotizza ed esperimenta la negazione della Commedia intesa quale organismo unitario e irripetibile, frantumandone la coerenza strutturale in una pluralità di sottostrutture, la cui caratteristica fondamentale sia quella della più ampia disponibilità a combinazioni reciproche.<sup>5</sup>

Nella recente e collettiva *Storia del teatro moderno e contemporaneo* Tessari torna ancora una volta sull'argomento:

Quanto alle finalità ultime che essa intendeva prospettare, ci vengono rivelate da una frase detta quasi *en passant*: “io aveva ben

<sup>4</sup> Cfr. F. TAVIANI, *La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte*, in «Quaderni di teatro», IV (1982), p. 165-66 e n. 9. Inoltre F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1986<sup>2</sup>, pp. 365-74.

<sup>5</sup> Cfr. R. TESSARI, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, pp. 76, 77.

disegnato, e già dato principio a una impresa, la quale riuscendomi avrebbe recato qualche aiuto ai comici de' nostri tempi". Abbiamo dunque a che fare con un'ipotesi di frantumazione e di rinnovamento della drammaturgia convenzionale che ruota tutta attorno alla centralità dell'attore nello spettacolo.

Ancora:

[non] siamo in grado di determinare chi siano stati, in realtà, i "comici" ai quali Piccolomini intendeva prestare aiuto. Secondo logica, solo "gente sordida e mercenaria" potrebbe aver avuto interesse a fruire d'una "drammaturgia fatta a brandelli". Ma non ci è concesso saperne di più. Dobbiamo constatare, comunque, che – sedici anni dopo la costituzione della "fraternal compagnia" di ser Maphio – un finissimo letterato teorizza e pratica (ovviamente, secondo un'ottica da specialista della parola scritta) un progetto di *disintegrazione* del testo-commedia, e di sua conversione in *drammaturgia al servizio dell'attore*, le cui linee portanti marciano parallele a quelle praticate dal gioco all'improvviso dei creatori dell'Arte. È anche possibile che si tratti di fenomeni del tutto indipendenti l'uno dall'altro. Ma è più probabile che tra di essi (come afferma l'autore) si sia verificato davvero un qualche rapporto.<sup>6</sup>

L'ulteriore accentuazione interpretativa di Tessari continua a fondarsi sull'attribuzione a «comici» del significato di 'attori', segnatamente professionisti, secondo un uso che, pur attestato all'epoca, diventerà prevalente solo più tardi, continuando però a coesistere con il significato di 'poeti comici', 'autori di commedie'.<sup>7</sup> Come già rilevato a proposi-

<sup>6</sup> Cfr. R. TESSARI, *Il mercato delle Maschere*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I. *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, cit., pp. 171, 172 (corsivi nel testo). Nei suoi due interventi sul Piccolomini Tessari cita solo il primo studio di Seragnoli del 1973, unito, nell'ultimo saggio, al riferimento al proprio volume del 1981; non menziona l'articolo di Taviani.

<sup>7</sup> È opportuno sottolineare che la semplice consultazione del *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (UTET) mostra che 'comico' è attestato con il significato di poeta comico ancora in Pascoli.

to delle 'questioni' degli *Ingannati* e dell'*Ortensio*, sembra che la tesi del 1981 in questi anni si sia come nutrita di se stessa, radicalizzandosi:<sup>8</sup> in realtà, attenendoci alle convenzioni linguistiche dell'epoca del Piccolomini, 'comico' era la forma in uso in ambito letterario per indicare il 'poeta comico'.

È opportuno fornire qualche riscontro. Nel Prologo dei *Bernardi* del D'Ambra (stampata postuma nel 1564) si fa riferimento ad un'altra commedia del medesimo autore, *Il furto*, rappresentata tre anni prima, il che, sulla scorta della data certa di tale recita (1544), permette di ricondurre il Prologo in oggetto al 1547 (o al principio del 1548): qui «comi-

<sup>8</sup> Diversamente, già Cesare Molinari, ne *La commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, illustrando il metodo compositivo di Pier Maria Cecchini nei *Frutti delle moderne comedie*, introduceva come termine di confronto il «tentativo» piccolominiano, il quale, mirando a «classificare gli uomini per carattere, condizione, età, relazioni, corrisponde, sul piano sistematico, all'elenco proposto nella *Clizia* di Machiavelli: "la avarizia d'uno vecchio, il furore d'uno innamorato, l'inganni d'uno servo, la gola d'uno parassito, la miseria d'uno povero, l'ambizione d'uno ricco, le lusinghe d'una meretrice, la poca fede di tutti gli uomini". Il tipo della commedia erudita è un'astrazione socio-psicologica, di contenuto, non è un ruolo», come, invece, nel caso del teatro del Cecchini (p. 142). E si consideri il medesimo Prologo machiavelliano anche a proposito della lingua comica: «[...] perché le parole che fanno ridere, sono o sciocche, o iniuriose, o amorose». Come detto, nel 1587 Seragnoli ha ripreso le sue pagine sul Piccolomini, inserendole, col titolo *La struttura del personaggio e della 'fabula' nel teatro del Cinquecento*, nel volume collettaneo *Il teatro italiano del Rinascimento*. Per esigenze di sintesi, rispetto al 1980 il critico compendia e omette passi, fra cui quello in cui era contenuta la definizione del trattato riportata in precedenza (e già presente nell'articolo anticipatore del 1973): parla invece per due volte del 'progetto' come di un «trattato ad uso dei comici» (pp. 302, 314), formula che ricalca quella piccolominiana e che non viene interpretata in modo diretto da Seragnoli, ma, in un certo senso, è lasciata spiegare al Piccolomini stesso, mediante due citazioni dalle *Annotazioni* (pp. 314, 315; entrambe già presenti nel volume del 1580) in cui «comico» e «tragico» valgono 'poeta comico' e 'poeta tragico', ben distinti dagli «istrioni». Una sintesi delle pagine piccolominiane, inserite nel problema della 'drammaturgia a più mani', è stata offerta da Sirotto Ferrone in *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. IV, *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 972-74. Ferruccio Marotti e Giovanna Romei, invece, semplicemente non inseriscono il 'progetto' dello Stordito nel loro volume dedicato al professionismo dell'Arte: *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.



co» è sinonimo di «autore» e coloro che recitano si autodefiniscono «istrion». <sup>9</sup> Il Lasca nelle sue ottave in lode degli attori professionisti (*Hanno i poeti questa volta dato*) loda gli «zanni» e gli «strion», come i Gelosi, a discapito dei «comici nostri fiorentini», come Vincenzo Buonanni, Giovan Battista Cini, Lotto del Mazza, Giovanni Maria Cecchi. Inoltre la cosiddetta 'Supplica di un attore', inizia con «Signore, io sono Nerino strione». <sup>10</sup> Giovanni Fedini, pittore, nel Prologo delle *Due Persilie* (1583): parla della «morale disciplina de' comici, essendo la commedia uno specchio delle azioni humane nella quale si scorge, e comprende quello sia da seguire, e quello da sprezzare che per ciò fare si affaticarono tanti famosi Greci, e Latini». <sup>11</sup> Di particolare rilievo, inoltre, la già citata raccolta di commedie a cura del Ruscelli (1554), il quale dichiara i propri intenti al dedicatario: «[...] ho tolto da principio a ridurre in volume i comici, et son venuto scegliendo i buoni; et nel metterli prima o poi, ho servato l'ordine de' tempi ne' quali essi hanno scritto. Onde potranno hora esser sicuramente letti dagli studiosi della nostra lingua [...]». <sup>12</sup>

<sup>9</sup> Gli attori chiedono di scusare l'autore per il titolo equivoco della commedia: «[...] noi altri, che la favola / vi recitiamo, adomandiam, di grazia, / a Vostre Nobilità che Quelle abbino / per iscusato questo nostro comico / così fatto che, nel vero, ingegnasi / di fare el me' che sa; ma così porgeli / la natura di dare alle sue opere / simil nomi»; e infine: «Ma ecco già gl'istrion che fuori escono» (cfr. *Commedie del Cinquecento*, a cura di I. Sanesi, Bari, Laterza, 1912: reprint a cura di M.L. Doglio, 1979, vol. II, pp. 302, 303).

<sup>10</sup> Cfr. A. GRAZZINI detto Il LASCA, *Le rime burlesche edite e inedite*, a cura di C. Verzone, Firenze, Sansoni, 1882, risp. ottave CII, pp. 430-31, ottave LXXXIV, p. 418.

<sup>11</sup> Cfr. LE / DVE PERSILIE / COMMEDIA / DI GIOVANNI FEDINI / PITTORE FIORENTINO. / FATTA RECITARE DA GLI / Illuſtri Signori, Il Signore Girolamo, e 'l Signor / Giulio Roſſi, de' Conti di San Secondo. / ALLA PRESENZA DELLE / Gran Principeſſe di Toſcana. / Il dì 16. di Febbraio. 1582. In Firenze. [...] IN FIRENZE. / Nella Stamperia de' Giunti. / M D LXXXIII. / Con licenza de' Superiori., c. 7r n.n.

<sup>12</sup> Cfr. G. RUSCELLI, *Al molto Magnifico et Eccellente Signore, il S. Dottor Nicola Manuali*, in DELLE COMEDIE / ELETTE / NOVAMENTE RACCOLTE IN-/ſieme, con le correſſioni, & annotationi di / GIROLAMO RVSCCELLI, / LIBRO PRIMO, / NEL QVALE ſi contengono l'infracſcrite Comedie. / La Calandra del Cardinal Bibiena. / La Mandragola del Macchiavello. / Il Sacrificio, & gli Ingannati degl'intronati. / L'Aleſſandro, & l'Amor Coſtante del Piccolomini. [...] IN VENETIA. M D L IIII., p. 4.

Nel campo delle riflessioni poetiche, si consideri il *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* del Giralaldi (stampato nel 1554, ma scritto nel 1543), in cui gli attori sono detti «istrioni» e gli autori «poeti», e in particolare «il comico» e «il tragico» sono i poeti dei due generi.<sup>13</sup> Analogamente, nel *Ragionamento della poesia*, letto all'Accademia della Fama nel 1559 e stampato nel 1562, Bernardo Tasso distingue gli autori dei diversi generi poetici in «il ditirambico», «il tragico et il comico» e «l'epico».<sup>14</sup> Leone de' Sommi nei suoi *Dialoghi* (forse dei tardi anni Sessanta) colloca da un lato «recitanti» e «istrioni» e, dall'altro, poeti o autori, mentre per «antichi comici» o «primi comici» intende solo e soltanto i commediografi antichi.<sup>15</sup> «Comico», «tragico» e «novellatore» sono sinonimi di poeta perito nel relativo genere nella *Lezione sopra il comporre delle novelle* di Francesco Bonciani, tenuta all'Accademia degli Alterati nel 1574.<sup>16</sup> Il Groto, nella dedica della commedia l'*Emilia* (1579), fondamentale per il quadro dei rapporti fra «auttori» e «recitanti» o «recitatori», si scusa per la sua supposta inadeguatezza letteraria, affermando che «non si è ancora fin qui trovato tragico alcuno, che con felice riuscita

<sup>13</sup> Cfr. G.B. GIRALDI CINTIO, *Scritti estetici*, a cura di E. Camerini, Milano, Daeli, 1864 (rist. an. Bologna, Forni, 1975), vol. II, pp. 47-48, 114; così anche a p. 75 («i comici ed i tragici»), nel corpo delle aggiunte apportate al testo dal Giralaldi stesso usando come copia di servizio un esemplare della *princeps*. Si noti che sempre in una di queste aggiunte (p. 48) Giralaldi si scaglia contro le compagnie dell'Arte: «[...] si dovrebbero anc'ora scacciare dalle scene e dalle città le dioneste favole che portano oggidì attorno certi uomini di niun pregio [...]. Oltreché il condurre che fa questa vil gente le donne nelle scene, invece di istrioni [...] ad essere ministre di tali cose, disonora pubblicamente quella onestà e quel rispetto che si deve avere alla onestà delle donne [...]». Al di là degli epiteti dispregiativi, anche in questo caso gli attori sono «istrioni». In particolare per il Giralaldi risulta improponibile la presenza in scena delle donne, fenomeno di sconvolgente novità per il quale si veda, diffusamente, il paragrafo successivo.

<sup>14</sup> Cfr. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, vol. II, 1970, pp. 570-71. Così anche il Capriano in *Della vera poetica* del 1555 (ivi, p. 303).

<sup>15</sup> Cfr. L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, cit., pp. 19, 25, 54.

<sup>16</sup> Cfr. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, cit., vol. III, 1972, pp. 152-53.

si sia posto a scriver comedie, o comico, che si sia dato a compor tragedie». <sup>17</sup> Situazione analoga nell'ancora inedita *Traduzione, parafrasi e commento alla Poetica d'Aristotile* di Lionardo Salviati (la redazione pervenutaci è posteriore al 1575, poiché si discutono le *Annotazioni* del Piccolomini), ove, ad esempio, ad una didascalia in margine che recita: «Comici perché oltre all'uso de' tragichi ricevessero il prologo», fa riscontro nel testo: «La cagione adunque che i comici poeti, anziché i tragichi fece piegare al prologo [...]». <sup>18</sup> Veniamo poi all'Accademico Olimpico Niccolò Rossi, dai cui *Discorsi intorno alla comedia* (1589) Tessari accoglie e più volte usa la definizione di «gente sordida e mercenaria» attribuita agli attori di professione. <sup>19</sup> Proprio il Rossi utilizza «comici» come termine equivalente di «poeti» e «poeti comici», così come gli autori di tragedie sono i «tragici», mentre gli attori sono gli «istrioni». Ad esempio, a proposito del prologo: «Alcune [commedie] fa poi esso Plauto senza tal prologo separato, facendo nel principio della comedia narrare tutto l'argomento, onde dipende il rimanente della comedia. E tale parmi migliore, benché io senta da' moderni comici si possano far i prologhi separati e per l'una o più delle ragioni che addussero gli antichi ad usarli». <sup>20</sup> Per

<sup>17</sup> Cfr. L. RICCÒ, *Testo per la scena – testo per la stampa: problemi di edizione*, cit., pp. 222-24.

<sup>18</sup> Cfr. L. SALVIATI, *Traduzione, parafrasi e commento alla poetica d'Aristotile*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (da ora in poi BNCF): II. II. 11, c. 363v. Su quest'opera e le sue fasi elaborative, cfr. P.M. BROWN, *Lionardo Salviati. A Critical Biography*, London-Glasgow-New-York, Oxford University Press, 1974, pp. 89 n. 18, 146-48, 152, 235-36. Ulteriori esempi: a c. 189r in margine «comici antichi», nel testo «poeti antichi»; a c. 359v nel margine «comici antichi» e nel testo «comici»; subito dopo, a c. 360r, interpretando un passo aristotelico: «i commedianti, cioè gli istrioni della comedia» e «per coro si dee intendere il gregge degli istrioni salariati dal pubblico». 'Istrioni' è il vocabolo comunemente utilizzato nell'opera per indicare gli attori.

<sup>19</sup> La citazione dal Rossi, già valorizzata in *La commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, cit., pp. 3-4, *passim*, è incipitaria (per altro con errori di datazione) in *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, cit., p. 15, e centrale nel primo paragrafo de *Il mercato delle Maschere*, cit., p. 122 (il titolo del paragrafo fa propria giusto la definizione del Rossi). I *Discorsi* sono pubblicati in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, cit., vol. IV, 1974 (il passo utilizzato da Tessari a p. 40).

<sup>20</sup> Ivi, p. 37; «i romani comici» a p. 38; «tragici» a p. 42.

ultimo valga il famoso *incipit* del *Discorso della poesia rappresentativa* (1598) di un altro Olimpico, Angelo Ingegneri, le cui doti e competenze di corago e teorico della rappresentazione sono notorie:

Non fiorì mai, quanto fare oggidì si vede, la scenica poesia. Con ciò sia che, se bene ella ha nei tempi migliori avuto diversi tragici e comici di chiaro grido, dai componimenti dei quali sono poscia i buoni maestri venuti raccogliendo i precetti dell'arte, quei poeti nondimeno non sono mai stati tanti in una stessa età, né di quel numero così gran parte ha conseguito cotanto applauso [...]. Di ciò (s'io non m'inganno) parmi che non picciolo obbligo abbia ad avere il presente secolo al suo vero lume Torquato Tasso [...].[...] Ben ebbe innanzi a lui la nostra lingua comici e tragici di molta stima, sì che forse non sia troppo agevol cosa l'arrivar l'Ariosto nell'uno e 'l Trissino nell'altro [...].<sup>21</sup>

Se spostiamo l'attenzione specificamente su Siena, ci accorgiamo che il cosiddetto Prologo della *Fortunata* cita i «comici dei passati tempi», con una definizione assolutamente speculare a quella di «comici de' nostri tempi» della lettera al Cocco (e le date praticamente coinci-

<sup>21</sup> Cfr. A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M.L. Doglio, Modena, Panini, 1989, p. 4. Poco oltre: «Queste cose notate da me, con quella affezione ch'io porto sin da' prim'anni a studio così diletto, m'hanno fatto metter insieme alcune considerazioni dintorno alla poesia rappresentativa, le quali avegna che pure abbian radice nei fondamenti dell'arte poetica e nei precetti dati di quella dal gran mastro Aristotele, nulladimeno né per osservazione d'altri così fatti poemi, né per avvertimento di chi abbia trattato di tal materia, ho veduto ancora (e ciò sia detto senza arroganza) che sieno state fatte se non da me. Anzi, s'egli m'è incontrato giamai di favellarne con persone intendenti, in chi le abbia biasimate non mi sono avvenuto, ché farlo non si può con buon senno; ma solo in alcuni ho trovato opinione, ovvero che esse non sieno necessarie, sì come quelle che non sono state attese dai migliori tragici e comici dei tempi andati, ovvero che tanto sieno malagevoli ad esser poste in esecuzione, ch'abbia ciò quasi dell'impossibile» (p. 5). Ancora: «tragici de' nostri tempi» (p. 17), «il poeta, e particolarmente il pastorale» (p. 20). Inoltre usa genericamente «poeta», «autore», «drammatico» o «poeti drammatici», «poeta scenico», «poeti comici». Gli attori sono «istrioni», oppure «recitanti»; anche, spregiativamente, «istrioni mercenari, detti altre volte della gazetta» (p. 6).

dono). In anni più tardi il Piccolomini è estremamente esplicito nelle *Annotazioni*, e nel commento alla particella settima della *Poetica*, in una zona del testo iniziale e quindi propedeutica al fine di illustrare il linguaggio critico dell'opera, stabilisce l'equivalenza «histrioni, o ver recitatori» e «rappresentatori, o vero histrioni»; distingue fra «colpa del poeta, o degli histrioni», fra «l'arte poetica, o l'histrionica», e fra «i poeti, et gli histrioni». A proposito dell'uso di un'unica lingua in commedia, allega l'«autorità dei comici, et tragici poeti antichi, così latini, come greci: potendo noi vedere, che i poeti greci, così tragici, come comici [...]. Et il medesimo facevano i tragici, et comici latini, facendo favellare le persone forestiere, com'a dir greche, nella lingua latina, come si vede in Terentio, in Seneca, et negli altri ancora, et nello stesso Plauto [...]». Ancora, a proposito delle «spetie» di dialogo, «difetto vengon a commettere ancora quei comici, che, con la persona dei lor prologhi, palesan gli argomenti delle lor favole, facendo conoscer che non sian veri». <sup>22</sup>

Insomma, non solo il significato di 'comico' come 'poeta comico' costituisce la norma all'epoca e oltre, ma soprattutto giusto il Piccolomini utilizza il termine in questa accezione nell'ambito delle sue riflessioni sulla poetica teatrale, cioè in uno dei 'luoghi' cinquecenteschi in cui per eccellenza ogni distinzione semantica viene preventivamente e lungamente ponderata prima di essere introdotta nella pagina. Attribuire il valore di 'attori professionisti' ai «comici de' nostri tempi» della lettera al Cocco non è quindi criticamente giustificato: esiste sempre nella sostanza storica una differenziazione dell'uso linguistico e delle sue pertinenze sociali, nonché una diversa scansione nei tempi di accoglimento di un termine 'nuovo' all'interno dei diversi strati culturali, per cui, nel caso specifico, il fatto che gli attori delle compagnie professionistiche chiamassero se stessi comici non implica di necessità che il vo-

<sup>22</sup> Cfr. ANNOTAZIONI / DI M. ALESSANDRO / PICCOLOMINI, / NEL LIBRO DELLA / Poetica d'Aristotele; / CON LA TRADVTIONE DEL / medesimo Libro, in lingua Volgare. / CON PRIVILEGIO. [...] IN VINEGIA, / PreJso Giouanni Guarifco, & Compagni. (in fine: IN VINEGIA, [...] PreJso Giouanni Guarifco, & Compagni. / M. D. LXXV), pp. 23-31. Inoltre si ricordino i passi delle *Annotazioni* riportati da Seragnoli sia nel 1980, sia nel 1987.

cabolo fosse immediatamente accolto e a tutti i livelli da chi attore non era.<sup>23</sup>

Non è un caso che il mondo del teatro sia invece affrontato in chiave definitoria dal Garzoni nella sua tassonomia, la notissima e da tutti citata *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* del 1585, cioè in un testo che si poneva esplicitamente il problema dei moderni professionismi. Diversamente tre anni dopo Battista Guarini, stampando la sua virulenta risposta al critico Giason Denores e fingendola composta dal celebre attore Verato, da lui stimato e distinto da coloro che chiama con assai scarsa simpatia «istrioni» o «commedianti della gazzetta», intitola l'opera appunto *Il Verrato* (1588), e fa apostrofare così l'antagonista: «E se, come scrivete, a voi [l'“arte poetica”] l'ha insegnata il signor Sperone, a me quanti mai furono all'età nostra famosi tragici e comici mi sono stati maestri».<sup>24</sup> Si consideri infine che, in parallelo, so-

<sup>23</sup> Da uno spoglio dei documenti della seconda metà del Cinquecento riportati in F. TAVIANI, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, si ricavano le seguenti attestazioni di parte ecclesiastica: lettere a Carlo Borromeo: «commedianti», «istrioni» (1571, 1572: pp. 19, 21); Carlo Borromeo: «commedianti» (1578: p. 23), «histriones» (1565, 1566, 1582, 1583: pp. 11, 12, 16, 32); Gabriello Paleotti: «donne commedianti» (1578: p. 39); Federico Borromeo: «histriones», «obscentitates actorum voce gestuque expressae» (1597: p. 41); Guglielmo Baldesano: «Eupoli comediante», «istrione» (1592: pp. 97, 101). Compagno accanto agli istrioni e ai commedianti anche i mimi e i buffoni, tutti gratificati da una serie di prevedibili attributi spregiativi, ma non ho rinvenuto, salvo errore, il termine 'comico' se non in Antonio Seneca (1597), il quale, oltre a ricorrere più volte a «histriones» (pp. 110-111), riferisce che uno dei Canonici Apostolici «cavet, ne sit Presbyter, vel Episcopus, vel Diaconus, vel omnino ex numero Sacerdotali, qui Mimam, Comicanque Uxorem acceperit» (p. 111). Si noti che Tessari (in *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, cit., p. 23) cita Carlo Borromeo secondo il Paleotti (riprendendo il passo dall'appena ricordato volume di Taviani: p. 39) in questi termini: «Vengono addirittura, nel 1578, accostati alle eresie: / “i comici – secondo Carlo Borromeo – sono dannosi al popolo in molti modi [...]”». In realtà «i comici» non compaiono affatto nel passo originale, ove si parla di «vagabondi» e di «donne commedianti»: Tessari ha riassunto le varie definizioni del Paleotti secondo la convenzione moderna corrente che usa 'comico' come sinonimo di 'attore', e ha poi interpolato il testo cinquecentesco.

<sup>24</sup> I brani del Garzoni relativi agli attori possono essere letti in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, cit.,

no questi gli anni in cui si evidenzia un'attività editoriale degli attori che si fanno autori, presentandosi orgogliosamente come «comici». <sup>25</sup> È una questione di codici linguistici legati ai codici letterari, codici che uno stesso autore può alternare a seconda del punto di vista da cui si pone, per cui Guarini, sprezzatore dei mercenari, fa parlare il Verato da 'attor nobile', così come a Siena Girolamo Bargagli inserisce nel *Dialogo de' giuochi il Giuoco della Comedia*, insegnando ai gentiluomini e alle gentildonne come imitare i «commedianti» e gli «istrioni», cioè «coloro [...] che sapendo qualche sorte di persona rappresentare in iscena, fatta

pp. 11-23. L'attestazione del Garzoni è la prima in ordine cronologico citata nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, ma in questo caso c'è un errore, in quanto, in campo letterario, almeno il Valerini aveva già introdotto il termine fin dal 1570: cfr. n. 41. Per *Il Verrato*, cfr. G.B. GUARINI, *Opere*, cit., pp. 733-34. Nel trattato compare anche, in modo anodino, il termine «istrioni» (p. 810), usato invece spregiativamente dal Guarini in una lettera di circa due anni prima, in cui si doleva che la sua tragicommedia «divisa in parti» fosse stata data, appunto, «in mano degli istrioni» (p. 113). Per altro Guarini utilizza il termine 'comico' nel senso di 'poeta comico' anche, ad esempio, nelle *Annotazioni al Pastor fido*, dove osserva che «né in poema comico è cosa sconvenevole rappresentare una fanciulla, che brami d'esser baciata, quand'ella coll'amante si truova sola; essendosi fatto lecito tutti i commici di produr in Scena le pubbliche meretrici, e trattare de' loro disonestissimi amori» (cfr. *La questione del «Pastor fido»*, a cura di A. Gareffi, Manziana, Vecchiarelli, 1997, II, ii, p. 39). Sul rapporto fra Guarini e i professionisti della scena, si veda anche M. PIERI, *Il «Pastor fido» e i comici dell'Arte*, in «Biblioteca teatrale», 17 (1990), pp. 1-15.

<sup>25</sup> Solo per fare alcuni esempi, mentre nel 1578 Adriano Valerini pubblica la tragedia *Afrodite*, (Verona, Sebastiano e Giovanni dalle Donne) senza definirsi comico, nel 1583 esce *L'alchimista*, commedia di Bernardino Lombardi, «comico Confidente» (Ferrara, Vittorio Baldini), nel 1584 *La Fiammella*, una pastorale di Bartolomeo Rossi, «comico» (Parigi, Abel L'Angeliero), nel 1585 *Angelica*, commedia di Fabrizio de' Fornaris «comico confidente» (ivi), nel 1588 *La Mirtilla*, pastorale di Isabella Andreini, «comica Gelosa» (Verona, Girolamo Discepolo). Diversamente, per la produzione a stampa, sempre di questi anni, che tende «a ricollegarsi con il livello più immediato dell'Improvvisa, "quello meno intellettualmente raffinato, dei ciarlatani e saltimbanchi"», con i «materiali scenici», con i «modi pratici della rappresentazione», si veda F. MAROTTI, G. ROMEI, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, cit., pp. 43-44, 97-100, 113-14, 135-36. Per le prime prove editoriali degli attori, cfr. S. FERRONE, *Arlecchino rapito*, in *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa fra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 191-222.

lor compagnia, vanno a prezzo le comedie all'improvviso rappresentando»,<sup>26</sup> e solo nel momento in cui compone un sonetto *In lode della Signora Vincenza Comica* o un *Prologo per la Signora Vincentia Comica recitato da lei in habito di maschio*, abbandona la generica individuazione di una categoria e adotta un appellativo antonomastico e, in pratica, 'di rispetto', calibrato *ad personam*, in omaggio a chi ha scelto di fregiare se stessa dell'appellativo di Comica ed occupa comunque il rango più elevato nella gerarchia attorica.<sup>27</sup>

Ovviamente questo non è il caso del dialogo fra Piccolomini e Monsignor Antonio Cocco, Coadiutore di Corfù, con il quale il senese aveva discorso «alcune volte sopra la materia de le comedie», nell'ambito di «ragionamenti» tenuti a Roma presso lo zio del Cocco, l'Arcivescovo di Corfù, nella cui casa, «concorrendo quivi spesso in quel tempo, come son solite di far sempre persone nobili e litterate, tutto 'l giorno occorreva che sopra dotte e varie materie si ragionasse e si discorresse. Ma la notte poi, restando noi soli, di cose simili in camera di Monsignore eravamo soliti di ragionare fin che l'ora de la cena s'avvicinasse».<sup>28</sup> Per di più il Piccolomini, narrando del «libro» rubatogli quando erano già state composte circa trecento scene, si augura la ventura di un ladro o di un ricettatore che sia praticamente il suo *alter ego*: «Onde giudicando io che questa im-

<sup>26</sup> Cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, cit., I, 323, p. 113 («istrioni» ancora a II, 45, 489, risp. pp. 142, 225; «recitanti», I, 233, p. 94). Sulle implicazioni di questo gioco insiste Daniele Seragnoli in *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, pp. 181-97.

<sup>27</sup> Anche Gherardo Borgogni si rivolgerà ad Isabella Andreini con l'appellativo di «comica», ma ormai sullo scorcio del secolo. Sul Borgogni e i suoi rapporti con l'attrice, si veda, diffusamente, cfr. F. TAVIANI, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in «Paragone – Letteratura», XXXV (1984), pp. 3-76.

<sup>28</sup> Su queste riunioni, più volte rievocate dal Piccolomini, e in generale sui rapporti fra il senese e i Cocco, si veda F. CERRETA, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo senese del Cinquecento*, cit., pp. 72-79. Fu nella cappella di Monsignor Giacomo Cocco che il Piccolomini prese gli ordini sacri nel marzo del 1555. Per l'ambiente e l'etichetta delle corti ecclesiastiche, si rimanda agli studi di Gigliola Fragnito, in particolare a *Buone maniere e professionalità nelle Corti Romane del Cinque e Seicento*, in *Educare il corpo educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, cit., pp. 77-109.



presa fusse per esser utilissima a tutti coloro che sieno per far comedie, rimarrei sodisfatto quando questa incominciata mia opera fusse venuta in mano di persona dotta et ingegnosa, che facendola perfetta con darle fine la lasciasse di poi vedere». Siamo nell'ambito della più canonica civil conversazione cinquecentesca, e in questo caso, dato che il Cocco predilige «cose cosmografiche et astrologiche», connotata da una sensibile *vis* erudita, alla quale la «materia de le comedie», calata in ambiente ecclesiastico, non può che attenersi, stando anche al riferimento esplicito alle trascorse esperienze piccolominate dell'*Amor costante* e dell'*Alessandro*.<sup>29</sup>

Dalla pratica teatrale diretta, corroborata anche da una reiterata esperienza di corago,<sup>30</sup> il Piccolomini passa con il 'manuale' all'illustra-

<sup>29</sup> Qui si consideri il passaggio fondamentale 'dalla prassi alla teoria': «La S.V., adunque si può ricordare come discorrendo alcune volte sopra la materia de le comedie mi domandò se io, oltre le mie due, de l'*Amor costante* e de l'*Alessandro*, aveva in animo di far de l'altre. A che io risposi, che io pensava di no: ma che io aveva ben disegnato e già dato principio a una impresa la quale riuscendo arebbe recato qualche aiuto ai comici de' nostri tempi; né le dissi altro per allora» (in D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, cit., p. 99).

<sup>30</sup> Cfr. ANNOTAZIONI / DI M. ALESSANDRO / PICCOLOMINI, cit., pp. 181-82: trattando del tempo fra gli atti, Piccolomini giudica opportuni gli intervalli in quanto permettono al pubblico di riposare («come l'esperienza stessa ci mostra nel trovarci presenti a così fatte rappresentazioni») e agli attori di scaricarsi della fatica, nonché di «ordinar qualche cosa dietro alla scena; che se non si concedesse lor quel tempo difficilmente la potrebber fare, per cagion di molti, et diversi instrumenti, et ordigni, et habiti, et altre così fatte cose, com'è manifesto a chi se è trovato a far recitar comedie, come più volte mi son trovato io, non solo nelle mie due comedie, delle quali ho fatto mention di sopra, ma ancor altre volte, eletto con altri Accademici Intronati a trovarci presenti in palco alla cura di recitation di comedie di quella già tanto fiorita Accademia». E si veda D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, cit., pp. 27-28. Per altro l'esperienza spettacolare diretta era assai più diffusa fra i letterati di quanto si ritenga abitualmente: basti pensare ai casi di Ariosto, Giraldi, Bernardo e Torquato Tasso, Ingegneri, Guarini, per l'attività dei quali sono di fondamentale importanza interpretativa le nozioni di 'servizio di corte' e di 'collaborazione accademica'. Sulla questione si vedano almeno M. CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto*, Genève, Olschki, 1930-31, voll. 2, *passim*; di Nicola Savarese: *Per un'analisi scenica dell'«Orbecche» di Giambattista Giraldi Cinthio*,

zione della tecnica compositiva generale dei testi, per approdare poi alla teoria letteraria delle *Annotazioni*: è un'evoluzione che copre l'intero arco dell'attività dell'accademico, dal *Sacrificio* del 1532 alle meditazioni aristoteliche del 1575. La dedica rappresenta il momento maturo del rapporto dello Stordito con le scene e segna propriamente il punto di snodo tra la fase 'attiva', progettata e consumata sul palco, e la fase riflessiva, che viene destinata fin dall'inizio a depositarsi nel libro e che si apre dopo un lungo periodo di stasi. Non è un 'progetto' teatrale che immagina il futuro, bensì, l'idea' del fare teatrale comico a consuntivo di una lunga esperienza: è progetto e «nuova invenzione» in quanto «libro», qualcosa di mai concepito e scritto da altri che vuole testimoniare e tramandare il passato in forma compiuta. Un «libro» disperso e non finito, però, quello descritto nella dedica al Cocco, forse mai esistito e solo pensato (la dedica potrebbe essere in realtà la partecipazione al pubblico di un'idea che non si può e non si vuole tradurre in opera compiuta, ma di cui si vuole almeno offrire testimonianza), ma non casualmente, direi, estratto dal silenzio teatrale piccolominiano all'interno di una pubblicazione del tutto all'ortria praticamente in concomitanza con l'allestimento dell'*Ortensio* (la dedica reca la data del 10 novembre 1560, da Siena; il volume uscirà l'anno successivo a Venezia, presso Giovanni Varisco), quasi a fare da implicito *pendant* alla ripresa teatrale intronatica (e all'epoca non necessariamente destinata al letargo tipografico, come in realtà avvenne), in una sorta di silenzioso fiancheggiamento destinato a

in «Biblioteca teatrale», 2 (1971), pp. 112-57, *In morte di Angelo Beolco detto Ruzante. La «Canace» dello Speroni*, in *L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento*, a cura di F. Cruciani, numero speciale di «Biblioteca teatrale», 15-16 (1976), pp. 170-90; F. TAVIANI, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, cit., pp. 73-74 n. 108, M. PIERI, *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giraldu*, in «Schifanoia», 12 (1991), cit., pp. 129-42, S. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, *passim*. E si ricordi che il dibattito sulla paternità degli *Ingannati* (si vedano nel capitolo precedente le nn. 18, 95, 96) ha portato comunque ad accertare competenze precise anche in un autore come Molza, prima non ritenuto versato nella prassi scenica. Per i molteplici aspetti dell'attività teatrale diretta dei senesi, per ciò che concerne sia la 'scena di stato' che la 'scena accademica', i rimandi bibliografici sono, oltre che agli studi di Seragnoli, al mio *Gioco e teatro nelle veglie di Siena*.

riproporsi, come visto, nel 1572 con la traduzione della *Poetica* fatta pubblicare al Bonetti che aveva giusto esordito a Siena nel 1571 con la tardiva stampa dell'*Ortensio*: e si ricordi che l'*Ortensio* esibiva puntigliosamente i più acclamati topoi drammaturgici intronatici, primo fra tutti quello della fanciulla travestita da uomo. Ciò che colpisce è che nella lettera gli anni romani rammemorati al Cocco, quelli in cui il Piccolomini «aveva ben disegnato e già dato principio» all'opera, sono quei fatidici primi anni Cinquanta («sei o sette anni sono») in cui Siena era in preda alla guerra: in sintesi, il *punctum dolens* è sempre il medesimo, e la «nuova invenzione» che presiede all'impresa ha il sapore di ciò che i fratelli Bargagli intraprenderanno di lì a non molto, cioè la ricapitolazione e l'inventario di un mondo e di un modo di fare cultura messo a ferro e a fuoco dalla storia e che adesso, in tempo di pace riacquistata, deve essere raccolto e preservato. Soprattutto vale, nel caso del Piccolomini, il 'modo', dato che il 'mondo' a cui fa riferimento per delineare «tutte quasi quelle sorti di persone che possano o sogliano rappresentarsi ne le comedie, secondo quelle diversità che occorran trovarsi per varie cause ne la vita commune» è quello della precettistica morale classica che sottende la trattatistica cinquecentesca in materia, compresa, naturalmente, l'*Institution morale* del Piccolomini stesso, dettagliatamente analizzata dal Seragnoli in relazione al manuale comico.<sup>31</sup> In realtà questo mondo è comune a tutti i 'censimenti' dell'epoca in merito alla composizione letteraria: basti pensare al terzo libro dei *Discorsi del poema eroico* del Tasso (1594), attento alla lezione del secondo libro della *Retorica* di Aristotele sulla concordanza fra costume e azione. In campo comico sono quanto mai esplicite le raccomandazioni di Bernardo Pino da Cagliari nel corso delle lodi all'*Erofilomachia* di Sforza Oddi:

<sup>31</sup> Sulle fonti dell'opera piccolominiana si consultino le note di commento alla citata antologia curata da Arnaldo Di Benedetto: *Prose di Giovanni Della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, nonché D. FRIGO, *Il padre di famiglia. Governo della casa e governo civile nella tradizione dell'«Economica» tra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni, 1985, M. DONI GARFAGNINI, *Autorità maschili e ruoli femminili: le fonti classiche degli «Economici»*, in *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo*, a cura di G. Zarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, pp. 237-51.

Non sa il volgo ignorante o la plebe ignorante o sciocca che per descrivere bene qual si sia persona e per dimostrare varie passioni e costumi in un componimento, bisogna metter mano a l'archivio della filosofia. Perché chi fingerà mai bene un vecchio se col pensiero non si trasforma per via della scienza naturale in un vecchio? Chi di vecchio tornerà a farsi giovane se con la lezione delle scienze naturali non prenderà la qualità del giovane? Come potranno esser mai ben trattate le passioni umane, o d'allegrezza o di tristezza, o di timore e di speranza, o di misericordia e di crudeltà, se non da quelli che averanno praticato tra l'ademie de' filosofi? Come se descriverà un avaro, un cortese e un forte, un timido, un audace, un stupido, un sobrio, un tutto dato a piaceri, se non s'averia prima ben veduta la scuola de la filofia morale? A chi basterà l'animo d'introdurre un dottor de leggi, un medico, un soldato, un cortigiano, un mercante, se non a chi averà letto et inteso quel che sia la mercanzia, il vivere della corte, l'arte della guerra, lo studio della medicina, e 'l valor delle leggi? Come se descriverà un patrone, un servo, un padre, un figliuolo, una matrona, una serva, una vergine, una maritata, una vedova, un cittadino, un villano, se non si sarà ben letto qualche trattato economico come quel di Senofonte, d'Aristotile, et i libri di Cicerone che si chiamano *Delli offizii*, per dare a ciascuna persona, a ciascun luogo, ad ogni tempo, il suo proprio decoro? Quanto giova d'accompagnare co' l'ingegno e con la dottrina la sperienza delle cose e la pratica delle persone, con le quali s'acquista il giudizio e si fa quasi un magazzino e dispensa di molte materie da trattare e da scrivere!<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Cfr. B. PINO DA CAGLI, *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, cit., vol. II, 1970, p. 646. Il trattatello dedicato all'Oddi, datato 1572, comparve a stampa nel 1578 insieme alla riedizione della commedia in oggetto. Si consideri anche F. CERUTI, *Dialogus de comoedia* (1593), ivi, vol. IV, 1974, pp. 221-22: le *personae agentes* la fabula «distinguebantur vel conditione, vel professione, vel officio, aetate, aut sexu». Segue una sintetica disamina analoga a quella piccolominiana che può dipendere sia dalla conoscenza diretta della lettera al Cocco, sia dalle comuni cognizioni di filosofia morale e classificazione sociale. A questo proposito si consideri la n. 8 con la relazione stabilita da Cesare Molinari fra il trattato e il Prologo della *Clizia*. Anche il Giraldi tratta dei personaggi comici e tragici, evidenziandone comportamenti propri e impropri e soffermandosi anche sul loro abbigliamento: *Scritti*

In pratica non esiste un modello comico-morale piccolominiano,

*estetici*, cit., vol. II, pp. 24, 98, 103-9, 110. Leone de' Sommi insiste sulla necessità per il «poeta» di conferire «il suo più perfetto et naturale essere a tutti i personaggi», nonché sulla recitazione degli attori nelle varie parti (l'«avaro», il «servo», lo «sciocco», la «serva») e sui loro abiti a seconda dei generi teatrali praticati: *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, cit., pp. 17-18, 41-42, 48-54. «Intorno al costume et al decoro delle persone che s'introducono», si veda G. DENORES, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema ricevono dalla filosofia morale e civile e da' governatori delle republiche; onde si raccoglie la diffinitione e distinzione della poesia nelle predette tre sue parti e la descrizione particolare di ciascheduna*, in *Trattati di poetica e retorica del '500*, cit., vol. III, 1972, pp. 404-5. Sulla «sentenza» che «dee dimostrare il costume e dee adattarsi secondo la età, il sesso, la fortuna, la nazione, l'abito e l'affetto, non meno che il costume», cfr. N. ROSSI, *Discorsi intorno alla commedia*, ivi, vol. IV, 1974, pp. 56-57. Anche Ingegneri 'censisce' i personaggi in base all'«abitudine naturale e vestimenti»: *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, cit., pp. 27-29. Soprattutto si consideri la disamina delle «quattro maniere» delle «cose piacenti, potenti a destare il riso in noi» attuata dal Castelvetro (1570), che è in pratica una ricognizione, condotta sulla scorta decameroniana, delle situazioni topiche del ridicolo, disamina che culmina in uno schema riassuntivo generale molto simile a quelli allestiti dal Seragnoli per meglio illustrare il 'progetto' piccolominiano: *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, Bari, Laterza, 1978-79, vol. I, pp. 126-35. A proposito dei ricordati *Discorsi del poema eroico* del Tasso, si consideri inoltre che l'esemplificazione dei costumi morali è preceduta da una celebre definizione del poema eroico che enumera le componenti del genere in esame, così come Piccolomini rimanda all'universo dei personaggi e delle situazioni possibili in commedia: «[...] giudico che da eccellente poeta [...] un poema formar si possa, nel quale, quasi in un picciolo mondo qui si leggano ordinanze di eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigi; là si trovino concilii celesti e infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là avvenimenti d'amore, or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli [...]» (cfr. T. TASSO, *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 589). In linea generale si considerino i molti analoghi 'censimenti' in campo artistico, almeno da Leonardo in poi (cfr. *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971-77, voll. 3), ed un repertorio concreto come quello dell'*Iconologia* di Cesare Ripa (1593). Anche Seragnoli, per altro, accosta il progetto piccolominiano ai trattati di fisiognomica dell'epoca: cfr. *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, cit., p. 109 n. 15.

che è semplicemente quello di stampo classicistico in uso al suo tempo («l'archivio della filosofia» come «magazzino e dispensa» comici): esiste invece la delucidazione sistematica di un meccanismo compositivo, di una tecnica di scrittura che avrebbe potuto concretizzarsi in un'opera nuova, un repertorio di cinquecento (o seicento) 'scene libere', precursore, nel suo assetto tipografico, di una raccolta di 'parti libere' come quelle di Capitan Spavento nella celebre silloge di Francesco Andreini (1607). Certo non un 'preventivo' per l'attore, bensì un consuntivo di scrittore che in base alla propria esperienza offre ai colleghi meno filosoficamente e letterariamente agguerriti una 'macchina per fare le commedie': anche commedie come l'*Ortensio*.<sup>33</sup> Il 'manuale' dipende e discende dall'esigenza di semplificare il processo compositivo di un testo che doveva essere per convenzione prevedibile, nel senso che lo scrittore doveva avere comunque in mente un catalogo 'possibile' degli abitanti della scena comica e delle scene comunemente in uso (e quindi congruente con i canoni correnti in materia di filosofia morale e comportamenti sociali, nonché obbediente al «decoro» e al «verisimile»): il Piccolomini esplicita questo meccanismo implicito, mentale, in cui la «favola» di volta in volta ideata gioca, secondo la normativa classicistica, il ruolo di crivello che consente all'autore la selezione fra le cinquecento scene fisse disponibili e la loro concertazione.<sup>34</sup> Ciò spiega perché

<sup>33</sup> Diversamente interpreta Tessari: «Dietro una simile ipotesi, non può non esservi – anche se l'autore non ne parla in forma esplicita – la convinzione che il testo-commedia vada ormai considerato, anziché "eccellente poema", inutile e tedioso paludamento letterario d'una macchina di comicità che è possibile rimettere in movimento solo a condizione di smontarne i pezzi, e di ricombinarli con altri criteri» (cfr. *Il mercato delle Maschere*, cit., p. 171). Corsivi nel testo.

<sup>34</sup> Il meccanismo è inverso rispetto ad una nota prassi di compagnia di ridurre a scenario testi letterari, di modo che, partendo da trame cognitive e 'd'autore', si potesse attingere ai 'generici' degli attori disponibili per la rappresentazione e sempre diversi a seconda dei nuovi contratti. Una codificazione di tale consuetudine è reperibile nel noto manuale del Perrucci del 1699 con *La trappolaria* del Della Porta: cfr. A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, a cura di A.G. Bragaglia, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 256-67 (in particolare pp. 266-67). Si pensi, inoltre, per rimanere in ambito senese, alla fortuna degli *Ingannati*, tramandati sotto forma di scenario fino al Settecento (cfr. *Gli scenari Correr. La*

Girolamo Bargagli sia sempre stato sentito in ambito senese come l'autore della *Pellegrina*: secondo la testimonianza del Piccolomini, era stato lui a trovare il «caso» e a distendere le «scene».<sup>35</sup>

È questo che colpisce del 'progetto': la sua lucidità nello svelare i retroscena della commedia classicistica, nella specifica accezione della fabbrica comica chiamata a confrontarsi con la scena. Si pensi, per valutare la caratura letteraria del 'manuale' e in genere della concezione senese della commedia, al nesso fra il Piccolomini e il Bargagli, che scrive il *Dialogo de' giuochi* nel 1564: «Diceva poi, che quella donna averebbe ben imitata una fante, e questa una matrona, quel giovane un parasito e quell'altro un innamorato, e così andai tutte le parti distribuendo, che

*commedia dell'arte a Venezia*, a cura di C. Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 281-84; e ancora la *Trapolaria* alle pp. 264-67): in questo caso ad una trama pressoché coincidente, in quanto a principio, mezzo e fine, con quella della commedia letteraria doveva far riscontro, accanto all'introduzione delle maschere, una tessitura interna delle scene mutevole e comunque indipendente dalla stesura accademica originaria. E si veda più avanti la n. 38.

<sup>35</sup> Seragnoli, nel suo ricordato volume (*Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*), si chiede sotto quale nome sarebbe stata edita la commedia se fosse stata stampata subito, pur riconoscendo che la funzione di «selezionatore ed elaboratore dei dati scenici» attribuiva questo ruolo a Girolamo (pp. 174-79). In particolare pone il problema dell'intermediazione di Scipione: «[...] la dichiarerà interamente del fratello, non sappiamo se alterando volutamente i dati o più probabilmente ignorando la committenza originaria o l'occasione della progettazione» (p. 179 n. 101). A questo proposito si osservi che nell'edizione curata dal Cerreta (pp. 45-46) sono riportate due lettere del 1582 e del 1588 in cui, dal Bulgarini e da Scipione, la *Pellegrina* è detta opera di Girolamo. Ancora, mentre sono ormai in corso i preparativi per le nozze granducali, Scipione, in una lettera del 22 febbraio 1588, avverte il fratello Celso a Macerata che il Granduca ha chiesto una commedia e si sta pensando di ricordargli della *Pellegrina* da lui stesso a suo tempo commissionata (BCS: P. IV. 26, num. 3); successivamente Celso tratta della commedia in due lettere al fratello del 4 marzo e del 1 aprile, congratulandosi per l'assenso della corte (BCS: P. IV. 26, num. 4). In tutti i casi l'autore è sempre individuato nella persona di Girolamo, segno che all'epoca non esistevano contraddizioni o dubbi sulla paternità del testo (le lettere sono già state da me segnalate in *Vent'anni dopo: un progetto di riedizione del «Dialogo de' giuochi»*, cit., p. 261 n. 12). Sui tentativi di allestimento della *Pellegrina* a Siena nel 1582 si veda anche F. SIMONCINI, *Feste toscane in funzione medicea: il viaggio di Cosimo II*, in «Medioevo e Rinascimento», XI (1997), p. 328.

in una comedia occorrer possono». È il medesimo principio piccolomiano espresso nella lettera al Cocco: «Primieramente io aveva disegnato e formato tutte quasi quelle sorti di persone che possano o sogliano rappresentarsi ne le comedie, secondo quelle diversità che occorran trovarsi per varie cause ne la vita commune de l'uomo». <sup>36</sup> Il legame più immediato fra i due è il medesimo che unisce in pratica tutti coloro che trattano di commedia nel Cinquecento, cioè il concetto di 'comune occorrenza quotidiana' di questi personaggi e delle loro azioni. Si noti, però, che entrambi (anche il Bargagli, che pure, come visto, si ispira direttamente per il suo gioco alle compagnie professionistiche) si attengono rigidamente ad un modello classicistico di commedia, in cui non esistono né zanni né maschere di alcun tipo, in cui non ci sono 'presentimenti' di commedia ridicolosa e nemmeno 'improvvisate': non c'è spazio fra gli Intronati per gli aspetti più immediatamente identificativi del teatro degli attori, nemmeno là dove a quel teatro si fa riferimento. <sup>37</sup>

<sup>36</sup> Si vedano, rispettivamente, G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle veggie sanesi si usano di fare*, cit., I, 324, p. 113, e D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, cit., p. 99.

<sup>37</sup> Per la più tarda commedia ridicolosa, si rimanda a L. MARITI, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1978. Si ricordi inoltre che la prima relazione a noi pervenuta di una recita all'improvviso, organizzata da Orlando di Lasso e Massimo Troiano con la partecipazione di nobili cortigiani nel corso delle feste per le nozze di Guglielmo di Baviera nel 1568, testimonia dell'uso delle maschere in ambito nobiliare e dilettantesco negli stessi anni Sessanta in cui scrivono il Piccolomini e il Bargagli (la descrizione di Massimo Troiano, più volte modernamente riedita, si può leggere, ad esempio, in R. TESSARI, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, cit., pp. 114-17): quella senese risulta anche da questo punto di vista, sempre di più, una via comica tradizionalmente classicistica. Da una simile prospettiva è anche opportuno riconsiderare l'opposizione al plurilinguismo comico manifestata nella dedica del Bonetti dell'*Ortensio* e in contraddizione con le parole del Prologo della commedia stessa, da interpretarsi forse anche come presa di distanza da una pratica teatrale che, all'inizio degli anni Settanta, si qualificava ormai sempre più come tipica del professionismo attorico. Si ricordi che il Perrucci, nel 1699, osserverà, a proposito delle parti dell'improvvisa: «Havendo noi dato il primo luogo alle parti degl'Innamorati, che rappresentano grave, et in lingua Toscana, o perfetta Italiana; diremo qualche cosa delle parti de' Vecchi. La diversità delle lingue suole dare gran diletto nelle Come-



Ciò che aiuta a meglio collocare il ‘manuale’ piccolominiano è semmai la nozione di ‘poesia rappresentativa’, precocemente in campo rispetto alle canoniche pagine dell’Ingegneri: da questo punto di vista acquistano una fisionomia più netta i fruitori dell’opera, cioè i «comici de’ nostri tempi», ai quali si vuol proporre un modo collaudato di fare teatro in chiave moderna, in particolare secondo la sperimentatissima accezione senese, che spaziava dalla *pièce* classicistica, alla mascherata allegorica, al gioco da sala. Come per l’Ingegneri sono ben noti l’esercizio di coraggio tragico e quello di scrittore di pastorali, ed è nota l’influenza che tutto ciò ha avuto sul *Discorso*, così per il Piccolomini conta che dietro al ‘progetto’ ci sia un’attività diretta di palcoscenico (e si sa comunque che gli Intronati curavano la messa in scena e la recita delle proprie opere), e di autore e supervisore di commedie. Se l’Ingegneri tratterà la pastorale con ampi riferimenti alla tragedia, il Piccolomini tratta il genere che gli è proprio e che ha sperimentato su più versanti. Si chiarisce in tal modo il senso della lettera al Cocco: una chiave d’accesso alle lettere anche per i non specialisti («[...] una impresa la quale riuscendo avrebbe recato qualche aiuto ai comici de’ nostri tempi [...]»), che cala dall’alto di una perizia tecnica riconosciuta dalla storia e che offre le risorse di un meccanismo comico collaudato non agli attori, bensì agli scrittori per gli attori (e questi ultimi possono identificarsi sia

die [...]» (cfr. A. PERRUCCI, *Dell’arte rappresentativa premeditata ed all’improvviso*, cit., p. 194). Le parole del Perrucci sono del tutto consentanee a quelle del Prologo dell’*Ortensio*, in cui la Commedia ricorda agli spettatori che se gli Intronati «alle volte hanno usato, come hoggi fanno, d’introdurre forestieri che parlino nella lingua loro, l’hanno fatto solo per aggiugnervi quel diletto, che suole apportare in scena la diversità delle lingue» (b. 25) (e così anche nel Prologo della *Fortunata*: c. 46v). Nella *Pellegrina*, dei tardi anni Sessanta, il plurilinguismo non esiste, benché alcuni personaggi siano stranieri: anzi, i due fratelli tedeschi che si riconoscono alla fine della commedia, dialogano fra loro in italiano; permane solo il ‘polifilescio’ simulato di Lucrezio-Terenzio, finto pedante per amore. Per soluzioni adottate a Siena negli anni Sessanta in relazione ai dialetti, si veda più avanti la n. 62; per sviluppi molto più tardi, primo settecenteschi, della drammaturgia senese all’improvviso, comunque aliena programmaticamente dall’uso esplicito e diretto delle maschere, si veda ACCADEMICI ROZZI, *Scenari*, a cura di M. Fioravanti, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1999.

con gli accademici stessi, sia con i professionisti).<sup>38</sup> E si chiarisce così anche il nesso con le *Annotazioni*, che sono il *pendant* teorico, universale, della prassi compositiva interna all'Accademia: di tutto ciò nel Prologo (anzi nei Prologhi) dell'*Ortensio* si evidenzia un peculiare punto di intersezione attraverso la 'questione delle lingue' e il rifiuto degli intermedi.

Stupisce semmai l'estrema precocità dell'idea piccolominiana: se all'epoca davvero il 'manuale' fosse stato scritto e pubblicato, sarebbe stato probabilmente uno 'scandalo'. Erano invece culturalmente integrate le *Annotazioni*, faccia ufficiale della medaglia poetica, mentre la 'macchina delle commedie' era destinata a rimanere una sorta di 'pratica segreta', interna al mondo dell'accademia e degli ammessi alle dotte conversazioni liminari (l'emergere del 'progetto' in un contesto allotrio significa anche questo). In effetti pure i *Dialoghi* del Sommi, intrisi di scena, non conosceranno la stampa, il *Discorso* dell'Ingegneri comparirà solo nel 1598 e il Guarini stenderà le *Annotazioni al Pastor fido*, testimonianza

<sup>38</sup> Il metodo piccolominiano era naturalmente a disposizione anche degli attori di professione, ma su un piano diverso: «[...] se i professionisti italiani fanno un teatro che sembra così diverso dal teatro degli scrittori è perché usano gli stessi metodi degli scrittori per ottenere altri risultati, adattano, cioè, il processo di produzione drammatica fuori dalle pratiche della scrittura. [...] In genere si pensa ai comici dell'Arte come ad uomini in possesso d'una cultura molto lontana dal mondo delle lettere. Abbiamo visto, però, nel corso di questo capitolo, per quali vie e per quali mestieri la cultura accademica poté penetrare nelle compagnie. Ma se si pensa che parlare di una cosciente riutilizzazione per fini non letterari ma teatrali dei procedimenti drammaturgici dei letterati significhi presupporre, da parte dei comici, una confidenza eccessiva con le tecniche degli scrittori, bisogna ricordare che in Italia era relativamente facile, nella seconda metà del Cinquecento, conoscere da vicino la pratica della composizione drammatica: Accademie grandi e piccole, piccole e grandi Corti erano altrettanti centri in cui si scrivevano commedie. A differenza di ciò che accadeva nei paesi in cui la cultura d'élite era accentrata, in Italia anche la pratica di scrivere commedie era decentrata, diffusa, e aveva un suo livello quasi quotidiano e dimesso. Era quindi più facile che una persona mediamente colta e interessata agli spettacoli potesse farne esperienza fino a padroneggiarne il metodo tanto da applicarlo non alla scrittura ma all'esecuzione di teatro» (cfr. F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., p. 372).

eloquente del concreto farsi della 'poesia rappresentativa', solo nel 1602, dodici anni dopo la *princeps* della tragicommedia pastorale.<sup>39</sup> Forse il «libro» venne davvero «furato» alla storia dalle mani stesse dello Stordito: il furto teatrale, per una volta, spettò all'autore e non all'attore.

## 2. «In lode della Signora Vincenza Comica»

È da questa prospettiva che la frequentazione degli attori professionisti, il problema del rapporto con la commedia dell'Arte, avvertito da tutti gli studiosi, si fa più nitido e si 'sdrammatizza'. Come noto, personalità fortemente implicate con la pratica scenica, come il Giraldi, il Guarini e l'Ingegneri, non accettavano alcuna 'contiguità' con le compagnie dell'Arte, circoscrivendo l'accesso al proprio mondo ad 'attori nobili' come il Montefalco o il Verato.<sup>40</sup> Certo anche per questo Adriano Valerini, nella sua *Orazione in morte di Vincenza Armani* (1570), non si lascia sfuggire l'occasione di dar risalto alle lodi intronatiche alla «Comica», perché esse costituivano un prezioso lasciapassare per la fama nel mondo della cultura ufficiale le cui porte non sempre si aprivano con larghezza. Nell'elenco di non meglio identificati «dotti», «Musicisti», «Poeti», «Pittori», «Scoltori», «Prencipi», «Signori d'Italia» che s'inclinano all'Armani, gli Intronati sono gli unici ad essere indicati in modo diretto: «[...] recitava questa Signora [...] in tre stili differenti, in Comedia, in Tragedia ed in Pastorale; osservando il decoro di ciascuno tanto drittamente che l'Academia de gli Intronati di Siena, in cui fiorisce il culto delle Scene, disse più volte che questa Donna riusciva meglio assai parlando

<sup>39</sup> A questo proposito si rimanda a L. RICCÒ, *Aristotele e la moscacieca: sul rapporto Ingegneri-Guarini*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», III (2000), pp. 289-346. Per i criteri compositivi della commedia letteraria cinquecentesca si fa riferimento agli studi di Taviani citati alla n. 4.

<sup>40</sup> Per i rapporti dei letterati con gli 'attori nobili', si veda più indietro pp. 129-130 e n. 24. Il Giraldi, estimatore del Montefalco, si era dichiarato contro gli attori professionisti in anni precoci rispetto al Guarini e all'Ingegneri, anche se non chiaramente definibili (comunque fra il 1554, anno della stampa del *Discorso*, e il 1573, anno della morte dello scrittore): cfr. n. 13.

improvviso che i più consummati Autori scrivendo pensatamente». <sup>41</sup> Per di più, nelle rime in onore dell'Armani, in coda all'*Orazione*, gli autori che firmano i componimenti non sono di levatura pari a quella intronatica, e solo in anni recenti Ferruccio Marotti è stato in grado di attribuire a Leone de' Sommi un cospicuo manipolo di questi versi che ufficialmente compaiono nella stampa sotto la sigla L.S.H. <sup>42</sup>

<sup>41</sup> Cfr. A. VALERINI, *Orazione in morte della Divina Signora Vincenza Armani, Comica Eccellentissima*, in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, cit., p. 35; la contenezza dell'opuscolo è descritta alle pp. 720-21. Sulla stampa si veda anche F. TAVIANI, *La commedia dell'Arte e Gesù Bambino. Intorno all'«Afrodite» del Valerini*, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, Atti del Convegno (Roma, 12-14 ottobre; Anagni, 15 ottobre 1995), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1996, pp. 49-83. Sulla mitizzazione dell'Armani, si vedano almeno, oltre al citato Taviani, C. MOLINARI, *La morte di una diva*, in *La commedia dell'Arte*, cit., pp. 161-64, F. MAROTTI, *Premessa* a F. MAROTTI, G. ROMEI, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, cit., pp. XLIII-XLVII, inoltre le pagine prefatorie, dall'eloquente titolo *La mitizzazione dell'attore*, all'orazione del Valerini (pp. 27-30); si veda anche R. TESSARI, *Il mercato delle Maschere*, cit., pp. 146-47.

<sup>42</sup> Cfr. L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, cit., pp. 84-100. Gli altri autori presenti sono elencati, come già accennato, in coda a F. MAROTTI, G. ROMEI, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, cit., pp. 720-21 (per un errore di trascrizione, Giovan Battista Gozi è però registrato come Gori). A parte il Sommi, fra le altre undici personalità è ben noto Luzzio Burchiella, celebre Dottor Graziano dei Comici Gelosi (si veda L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca e successore Lumachi, 1897 e 1805, voll. 2, s.v.); a proposito dei rimanenti (in particolare uno è anonimo) abbiamo un minimo di notizie su Giovanni Acciaiuoli, Accademico Fiorentino, registrato, fra gli altri, dal Mazzuchelli (cfr. *Gli scrittori d'Italia*, Brescia, Bossini, 1753-63, vol. I, p. 46), su Nicola Cartari (cfr. G. TIRABOSCHI, *Biografia modenese*, Modena, Società Tipografica, 1781-86, vol. I, p. 413), e su Francesco Mondella (S. MAFFEI, *Verona illustrata. Parte seconda*, Verona, Vallarsi e Berno, 1731, p. 408). A sé è il caso dell'Accademia degli Ortolani difficilmente identificabile, per ragioni cronologiche, sia con quella piacentina della quale fecero parte il Doni, il Domenichi, il Gottifredi (si veda almeno A. DEL FANTE, *L'Accademia degli Ortolani (Rendiconto di una ricerca in corso)*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622), II. Forme e istituzioni della produzione culturale*, a cura di A. Quondam, Centro studi "Europa delle Corti", Biblioteca del Cinquecento,

Come è stato rilevato da tutti gli studiosi, ciò che emerge dal breve passo, unitamente alla testimonianza del *Dialogo de' giuochi*, è la mancanza di 'competizione' nei confronti dei professionisti da parte degli accademici, quella competizione e quell'acrimonia che invece trasuderanno dalle parole di un Guarini o di un Ingegneri sullo scorcio del secolo: per gli Intronati questi attori non sono affatto la causa di un'eventuale prostituzione del teatro, e non sono neppure lo strumento di una provocazione, come per il Lasca dello stesso giro d'anni che riconosce nei professionisti la vera 'concorrenza da battere' per la commedia letteraria,<sup>43</sup> sono invece una delle molte compresenze teatrali del tempo che si affiancano, senza sottrarre spazio di manovra, a quella che fin dal 1530, come risulta dai documenti della Balìa senese, era ufficialmente individuata come 'compagnia' culturale, versata in modo specifico nel settore teatrale.<sup>44</sup> Gli Intronati 'possedevano' di diritto, oltre alla privata 'scena accademica', la 'scena di stato', come la rappresentazione dell'*Ortensio* in Palazzo Pubblico con la prospettiva del Riccio illustra inequivocabilmente (e si ricordi *L'amor costante*),<sup>45</sup> e semmai percepi-

Roma, Bulzoni, 1978, pp. 149-70), sia con le omonime citate in M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-29, s.vv.

<sup>43</sup> Per la mancanza di competizione che si evince dall'ammirazione per l'Armani, cfr. D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, cit., pp. 427-28. Per l'atteggiamento del Lasca, cfr. R. TESSARI, *Il mercato delle Maschere*, cit., pp. 119-24, e già *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, cit., pp. 30-34.

<sup>44</sup> A questo proposito si vedano F. CERRETA, *Avvertenza a ACCADEMICI INTRONATI, La commedia degl'ingannati*, cit., pp. 9-18; e, di Nerida Newbiggin, *Il «Sacrificio» e «Gli ingannati» nel carnevale senese del 1532*, cit., pp. IX-XII, e *L'amor costante*, cit., pp. 2-4. Per i *Prigioni* si veda la bibliografia alla n. 71 del capitolo precedente.

<sup>45</sup> Per altro, molti anni dopo, nelle celebri feste fiorentine del 1589 per le nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena gli accademici non solo dovranno subire gli intermedi imposti alla *Pellegrina*, contrari alla poetica intronatica, e un prologo inneggiante giusto all'unione fra Commedia e Intermedio (cfr. A.M. TESTA-VERDE, *La scrittura scenica infinita: «La pellegrina» di Girolamo Bargagli*, cit.), ma si troveranno anche a spartire il palcoscenico granducale con i Gelosi, i quali realizzeranno nel medesimo Teatro degli Uffizi, con gli stessi intermedi buontalentiani, *La pazzia d'Isabella*, interpretata dall'Andreini, e *La cingana*, appannaggio di

vano come antagoniste le altre accademie, quelle, sì, spiate in ogni loro mossa, e sottoposte a commenti assai poco generosi allorché tentavano di cimentarsi nel genere comico.<sup>46</sup> Non esisteva nemmeno competizio-

Vittoria Piissimi: si vedano, di Cesare Molinari, *L'altra faccia del 1589*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 9-4 giugno 1980), a cura di G. Garfagnini, Firenze, Olschki, 1983: vol. II, *Musica e spettacolo*, pp. 565-73, e *La scena vuota*, in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, cit., pp. 53-66. In questo modo gli accademici senesi interpreti della *Pellegrina* saranno di fatto costretti a confrontarsi con l'Andreini attraverso la blanda scena di pazzia del personaggio di Lepida (II, ii), che si finge fuori di senno per stornare un matrimonio indesiderato. Tutto ciò, per altro, ammesso che tale scena non sia stata una delle parti del testo che per necessità furono abbreviate per la rappresentazione. Infatti, dalle ricordate lettere scambiate tra Celso Bargagli (a Macerata) e il fratello Scipione (a Siena) nel 1588 in merito alla scelta della commedia e al suo *iter* nell'ambito dei preparativi per le feste dell'anno successivo, apprendiamo che in data 4 marzo Celso aveva introdotto nel colloquio epistolare la metafora del pellegrinaggio teatrale, chiedendo al fratello di ringraziare da parte sua il cavalier Sinolfo Saracini, appena «dichiarato maiordomo di ricevere i forestieri di S.A.» (Scipione a Celso, 22 febbraio), per le «amorevoli offerte fatte per incaminare nela vera strada la smarrita Pellegrina». Una successiva lettera del 1 aprile 1588, sempre di Celso a Scipione, accenna giusto all'eccessiva «longezza dele [...] veste» della metaforica pellegrina, che è «stata giudicata poco atta a far speditamente il suo viaggio» (cfr. BCS: P. IV. 26, numm. 3, 4). Di un eventuale confronto fra Intronati e Gelosi non resta comunque memoria nelle descrizioni delle feste, mentre si hanno notizie per le fasi dell'allestimento rappresentativo della commedia, anche se non relative all'aspetto qui in esame: cfr. A.M. TESTAVERDE, *La scrittura scenica infinita: «La pellegrina» di Girolamo Bargagli*, cit., pp. 33-34. In linea generale si consideri che sono questi gli anni in cui anche il Guarini sperimenta in modo diretto in ambito cortigiano il 'contatto' con le compagnie dell'Arte: nel suo caso il rischio è quello di veder entrare il *Pastor fido* a far parte del repertorio dei professionisti prima ancora di essere pubblicato: cfr. V. ROSSI, *Battista Guarini ed il «Pastor fido»*. *Studio biografico-critico con documenti inediti*, Torino, Loescher, 1886, pp. 184-85, M. PIERI, *Il «Pastor fido» e i comici dell'arte*, cit.

<sup>46</sup> Nel dicembre 1561 Girolamo scrive a Giuseppe de' Franchi a proposito di un'Accademia di Genova (data la scarsa leggibilità di alcune correzioni, si riporta la lettera senza le lezioni anteriori alla stesura definitiva): «Mi è piaciuto l'intender novelle di cotesti Academicj, né mi maraviglio punto che nel voler fare una comedia le molte anzi infinite difficoltà che si posson esser rappresentate loro davanti gl'habbia fatti ritirare indietro, perché il condurre in porto un navilio così fatto non vien fatto di gratia facilmente come altri se lo imagina da principio, e noi, che pur hieri venim-

ne, del resto, con la Congrega dei Rozzi, anch'essa appartenente ad un mondo teatrale sigillato, programmaticamente diverso da quello classicistico e che non costituiva quindi un pericoloso termine di confronto per gli Intronati. Certo questa non belligeranza fra accademici e attori di professione non è cosa da poco, ma ciò che concretamente ci resta di tale rapporto che gli studiosi hanno quasi eretto a piccolo mito,<sup>47</sup> sono i due sonetti pubblicati nella parte finale dell'opuscolo del Valerini, e alcune testimonianze, a mia notizia ancora inedite, provenienti dalla miniera degli scritti di Girolamo Bargagli (il quale, per altro, avrebbe potuto venire in contatto con l'Armani non solo a Siena ma anche a Firenze, dove l'attrice recitò e dove il Materiale fu presente in vari tempi e per

mo dala fossa, sappiamo che cosa è il morto, e i nostri academici Travagliati l'anno innanzi che [facessero l'Intronati], si misero in ordine per farne una: dieron le parti, cominciare il proscenio, e mancaron fra cammino; con tutto ciò dove è denari e voglia non è difficil nulla, et a me che non [ne vaglio] nulla, trovandomi in una Genova tra gentilhuomini che volesser fare, non mi metterebbe pensiero» (BCS: P. IV. 27, num. 13, cit., c. 30v). Consigliava poi, nel caso di una rappresentazione, il Riccio (Bartolomeo Neroni, senese), reduce dall'ottima prova della prospettiva dell'*Ortensio*: il pittore era stato concesso dalla Signoria di Lucca, che lo aveva alle sue dipendenze, e avrebbe fatto maggior cose se ci fossero stati più denari a disposizione (cc. 30v-31r). Da notare che il 'fare commedie' è trattato in modo molto concreto: si parla di pratica scenica, di apparati. Da questo punto di vista è significativo l'allestimento del *Pastor fido* nel carnevale del 1593, di cui rimangono testimonianze epistolari del Guarini in corrispondenza col Bulgarini, e di Roberto Titi, un letterato di Borgo San Sepolcro, in corrispondenza con Scipione Bargagli. Il Titi dichiara: «[...] il mio concetto di voi altri Sig.<sup>ri</sup> senesi è tale, che non reputo niente difficile in questo genere che non vi si renda facilissimo [...] dirò solo, che questa è proprietà di codesta aria, e di codesto cielo». Naturalmente in questo caso il Guarini si dichiara onorato delle cure sceniche prestate dai senesi al *Pastor fido* e loda il Prologo composto per l'occasione e recitato da uno dei figli del Bulgarini. Per le vicende rappresentative della tragicommedia pastorale a Siena, si veda C. CORSO, *Carteggio inedito fra Battista Guarini e Belisario Bulgarini*, in «Buletino senese di storia patria», LVII (1950), pp. 55-106 (in particolare pp. 61-63, 87, 105).

<sup>47</sup> Cfr. D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, cit., pp. 180-81 n. 103, 427-28; di Roberto Tessari: *La commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, cit., p. 56, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, cit., p. 77 n. 3, *Il mercato delle Maschere*, cit., p. 172 n. 93.

vario tempo):<sup>48</sup> il citato sonetto *In lode della Signora Vincenza Comica* e due Prologhi, il ricordato *Prologo per la Signora Vincenzia Comica recitato da lei in habito di maschio*, e uno, cosiddetto *Della Bugia*, al primo contiguo. Nel secondo caso non è indicato a beneficio di chi siano state scritte le pagine, che sono però del tutto compatibili con le precedenti.<sup>49</sup> Siamo di fronte ad un precoce esempio di quelle compo-

<sup>48</sup> Si veda l'elenco delle 'piazze' dell'Armani nell'*Orazione* del Valerini (p. 37): «Ha recitato in Roma, in Fiorenza, in Siena, in Luca, in Melano, in Brescia, in Verona, in Vicenza, in Padova, in Venezia, in Ferrara, in Mantova, in Parma, in Piacenza, in Pavia, in Cremona, ed in altre Città [...]». Sul Bargagli a Firenze si ricordi la n. 43 del capitolo precedente. Per il «pendolarismo» degli attori fra le città toscane, si veda S. FERRONE, *L'invenzione viaggiante*, in *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa fra Cinque e Seicento*, cit., p. 6.

<sup>49</sup> Questi testi sono riportati nell'*Appendice* al presente volume, insieme ai due sonetti intronatici in coda all'*Orazione* del Valerini, il primo dei quali già riprodotto in F. TAVIANI, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, in «Teatro e storia», I (1986), p. 69; il secondo in F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, Padova, Conzatti, 1781-82 (rist. an. Bologna, Forni, 1978), vol. I, p. 60, e in L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, cit., vol. I, p. 208. Per le rime del Bargagli, cfr. RIME / Del Materiale Intronato (BNCF: cod. Landau-Finaly, 192). Su tale raccolta si vedano i miei *Nota bibliografica* a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., p. CVII, e *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 20-29, 69 n., 122. Il sonetto non è invece presente in *Poesie varie* / di Autori Sanesi, e di / altri incerti (BCS: H. X. 15), in una sezione del quale è da riconoscersi una diversa, parziale redazione del libro di rime di Girolamo (cfr. L. RICCÒ, *Nota bibliografica* a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., p. CV). Per i Prologhi, cfr. ORAZIONI VARIE / E PROLOGO / PER LA / VINCENZIA COMICA (Firenze, Biblioteca Moreniana: Pecci 33, cit.). Su questa raccolta si vedano ancora i miei *Introduzione* e *Nota bibliografica* a S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., pp. XXII-XXIII, LX-LXII, CVII, e *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., p. 141 n. 249. Si osservi che i due prologhi e il cartello di sfida della già ricordata sbarra degli scolari del 1563, che li precede (cfr. capitolo primo n. 48, capitolo secondo n. 11), occupano la parte finale del volume (cc. 100r-101r, 101v-103v, 104r-108v) che termina con la c. 113; un numero cospicuo di carte bianche (cc. 58-99) separa questa sezione festiva, analoga a quella del libro di rime, dalla prima parte occupata dalle orazioni. Si ricordi, inoltre, che il libro di Girolamo non conserva necessariamente opere esclusivamente di sua mano, ma anche testi come la già discussa *Orazione della pace*, che, attribuita al Piccolomini, deve invece essere ricondotta ad una cooperazione accademica (cfr. n. 94 del capitolo precedente). Accanto alla questione della paternità, si pone quella della destinazione del se-



sizioni d'omaggio che gli scrittori offriranno alla illimitata capienza dei 'generici' degli attori (una consuetudine che durerà almeno fino a tutto il Settecento, secondo le testimonianze di Perrucci, Goldoni, Gozzi),<sup>50</sup> e che nel caso specifico tramanda il ricordo di una reale *performance* dell'interprete, in quanto il titolo che precisa «recitato da lei in habito di maschio» conserva l'immagine di una vera e propria esecuzione, pertinente ad un'articolata casistica illustrata anche dal primo dei sonetti in-tronatici riportati dal Valerini: «se si mostra tall'ora in viril manto». Di per sé questi versi e questo Prologo sono la prova di una positiva ricezione di un fenomeno teatrale dirompente (solo da pochi anni le donne comparivano sulle pubbliche scene),<sup>51</sup> ma lo sono nell'unica forma possibile presso letterati: il componimento letterario, appunto, scritto e fis-

condo Prologo, *Della Bugia*, anch'esso recitato da un personaggio maschile. I prologhi allegorici, d'uso generale, validi per qualsiasi occasione rappresentativa, sono sostanzialmente gli uni simili agli altri. In pratica nascono già votati ad un 'generico', indifferentemente di uso accademico o professionistico. Per i prologhi dei comici dell'Arte, come il *Novo prato di prologhi* di Giovan Donato Lombardo da Bitonto, o i *Prologhi* di Domenico Bruni, si veda la scelta di F. MAROTTI, G. ROMEI, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, cit., pp. 339-430, 709-13; per i prologhi delle commedie classicistiche, si ricordi la n. 88 del capitolo precedente. Si noti però che questo secondo prologo è costruito internamente in modo analogo al primo (si parte da considerazioni mitologiche e dotte per discendere alla casistica comica quotidiana, alla novellistica e all'arte teatrale) e che alla fine il personaggio-prologo presenta se stesso e i suoi compagni come «comici», con riferimento alla professione attoriale e al loro venire «in palco» a rappresentare «un soggetto raro», che non è detto opera di un preciso autore diverso per identità dai recitanti: sembra pertanto che anche queste pagine siano state composte per professionisti.

<sup>50</sup> Citati anche in R. TESSARI, *La commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, cit., pp. 67-68, 223-28. In sintesi il caso del Bargagli attesta la precocità dell'usanza, in sintonia con tutte le 'prove di precocità' tipiche del *milieu* senese in materia teatrale.

<sup>51</sup> Cfr. F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., pp. 331-37. Sulle donne in scena si vedano anche, diffusamente, le pagine introduttive di Taviani al ricordato volume *La commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*. Il primo documento ufficiale attestante la presenza di donne in una compagnia risale al 1564.

sato fin dall'inizio, pronto per la 'cartella dei versi in lode', o per la bravura esecutiva (e le varianti esecutive) dell'attrice, la quale forse realmente «riusciva meglio assai parlando improvviso che i più consummati Autori scrivendo pensatamente», come affermavano gli Intronati secondo il Valerini,<sup>52</sup> ma che certo dei «consummati Autori» sapeva far tesoro.

Del rapporto fra gli accademici senesi e l'Armani restano, cioè, tracce eminentemente letterarie, omaggi e 'sfide' interpretative, che, nel caso del secondo Prologo di ignoto destinatario, con il suo paradossale elogio della Bugia, retrice del mondo, sono in tutto analoghe alle prove accademiche dei *Paradossi* e dei giochi da veglia. Non solo: sembra continuare il rituale accademico di quella che per molti versi può apparire ormai un'autorialità in perpetua migrazione, dato che il primo sonetto intronatico riportato dal Valerini altro non è che una diversa redazione del sonetto conservato fra le *Rime* del Materiale: stavolta la 'caccia all'autore' funziona perché il documento esiste.<sup>53</sup> Ma a questo punto la mano del Bargagli comincia ad essere un po' troppo presente e bisogna stare attenti a non confondere gli Intronati con il singolo accademico, dato che non solo il *Dialogo de' giuochi*, testimonianza principe addotta modernamente a prova della contiguità fra Intronati e attori professionisti, è opera di Girolamo, ma appare adesso riconducibile a lui uno dei due sonetti riportati dal Valerini. I Prologhi confermano, in primo luogo, l'accesa e ben nota passione del Bargagli per il teatro, e testimoniano, in secondo luogo, della sua ammirazione per l'Armani, una delle prime donne a calcare ufficialmente le scene: ma nel 1570 Girolamo è un perfetto, e quindi 'inutile', sconosciuto, perché le sue rime e il *Dialogo de' giuochi* non sono ancora a stampa. Che ruolo può aver avuto il Valerini nell'operazione: ha ricevuto i due sonetti sotto un comune no-

<sup>52</sup> Cfr. A. VALERINI, *Orazione in morte della Divina Signora Vincenza Armani, Comica Eccellentissima*, cit., p. 35.

<sup>53</sup> Si noti, in particolare, una variante del Landau-Finally comune alla stampa: il libro di rime porta ai vv. 3-4: «et quando ride delle Gratie dato / l'è il vanto»; «vanto» è sostituito poi da «pregio» presente nella stampa. Diversa rispetto alla stampa l'ultima terzina del manoscritto. Come già detto il sonetto nella redazione del 1570 è riportato, naturalmente sotto il collettivo nome intronatico, anche in F. TAVIANI, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, cit., p. 69.

me accademico, o, ben conoscendo gli usi intronatici, li ha utilizzati provvedendo magari a 'collettivizzare' di persona due distinti e personali omaggi senesi un po' troppo anonimi compendiandoli in una *vox* mitica («[...] l'Accademia de gli Intronati di Siena, in cui fiorisce il culto delle Scene, disse [...]») per dare maggior risalto alle lodi di Vincenza? Fra l'altro sembra piuttosto il de' Sommi il latore della già ricordata opinione intronatica riferita dal Valerini in merito alla superiorità dell'improvviso dell'Armani rispetto al 'pensato' dei letterati.<sup>54</sup> Si consideri che fra gli autori dei versi solo gli Intronati erano effettivamente noti per la perizia scenica e in genere per la competenza letteraria: il Burchiella e Leone de' Sommi (nascosto dietro la sigla L.S.H.), erano uomini di teatro, ma entrambi legati alla pratica del palco, e quindi di fatto 'limitati' dal punto di vista del lustro culturale che potevano conferire; il Mondella stamperà la tragedia *Isifile* più tardi, nel 1582. Non saremo di fronte ad un 'nodo' come quello che ha legato Isabella Andreini e Torquato Tasso, illuminando di luce poetica riflessa l'attrice, un 'nodo' in questo caso sciolto dagli studiosi al contrario, cioè facendo riverberare il professionismo dell'Armani sull'identità teatrale degli Intronati, che a loro volta apparivano i più noti estimatori dell'attrice e pertanto i 'costruttori' e i garanti della fama di lei?<sup>55</sup> Con ogni probabilità gli Andreini si ricorderanno dell'*Orazione* al momento di mitizzare Isabella: il Valerini farà scuola. Come il Piccolomini, anche l'attore-autore è estremamente precoce, ma 'osa' più dello Stordito Intronato perché non ha sulle spalle il peso di un canone letterario rispetto al quale collocare appropriatamente un 'manuale' eterodosso. Il Valerini da questo punto di vista è 'solo', è un 'battitore libero', non ha termini di paragone, e si accinge all'invenzione di un mito prendendo ciò che già esiste e sfruttandolo: nella fattispecie uno dei generi letterari più codificati in tal senso, l'orazione funebre, nella cui rete, appunto mitizzatrice, sarà poi intrappolato il Piccolomini

<sup>54</sup> Si veda più avanti la citazione dalle rime del de' Sommi alla n. 69. Analoghe considerazioni, praticamente topiche, anche nella lettera di dedica della descrizione della festa ferraiuola all'attrice Vittoria-Lucilla, riportata in *Appendice*, di cui si tratterà alle pp. 158-61.

<sup>55</sup> Per il rapporto Tasso-Andreini si fa riferimento, ovviamente, al notissimo studio di Ferdinando Taviani: *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, cit.

stesso per mano di Scipione Bargagli. Il Valerini compie un'acrobatica transcodificazione, applicando all'attrice Armani un genere di alto lignaggio, ma, abitualmente, di ben diverso oggetto. Forse a causa di questa comune precocità si è prodotto un piccolo corto circuito, per cui il Piccolomini è stato in qualche misura 'abbassato' di grado letterario e spostato, in chiave pionieristica, sul piano dell'Arte, là dove è il Valerini ad innalzare Vincenza secondo i canoni dell'erudizione letteraria.

In realtà bisogna conservare le giuste proporzioni: se allineiamo gli argomenti toccati dall'epistolario di Girolamo Bargagli dal giugno 1561 al febbraio 1563,<sup>56</sup> dobbiamo registrare una serie compatta di notizie e discussioni sull'organizzazione interna degli Intronati e sulla loro attività nonché su quella delle altre accademie; particolare risalto hanno la peculiare impresistica accademica, i componimenti poetici, le orazioni. Dal punto di vista spettacolare, sono queste le lettere che affrontano la questione dell'*Ortensio*, intorno alla quale ruota tutto un mondo fatto di trattenimenti, feste pubbliche e private, tornei, tentativi accademici abortiti di comporre commedie. In tale quadro, nell'ambito di un dettagliato ragguaglio sui diversi avvenimenti cittadini fornito nel luglio del 1561 all'intimo amico Fausto Sozzini, esule a Lione, emerge la notizia di uno spettacolo dell'Arte:

[...] habbiam passate due hore del caldo con le comedie di Zani. Ci è venuta una compagnia molto buona, et oltre a due Bergamaschi et un Venetiano che piacciono assai, ci è un giovine che fa una donna tanto maravigliosamente ch'io non credo veder mai il più raro histrione. Ma hieri in cambio di comedia fummo per ritrovarci a una tragedia. Costoro hanno preso la stanza in casa d'Annibal de' Vecchi a piazza Tolomei in una sala molto capace, ma antica e a palco: ci concorsero hieri più di 100 persone e tutte cercavano d'accostarsi presso al palco di maniera che il palco dela [sala] vecchio a meza comedia cominciò a piegare e ne cascò una passina, e si tirò seco più di quaranta e quasi tutti gentilhuomini; gli altri che vedevon ruinare tutti corsero ala porta e ci fecero tan-

<sup>56</sup> Per la 'ridatazione' dell'epistolario rispetto a quanto stabilito dal Marchetti, cfr. L. RICCÒ, *Gioco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., p. 23 n. 32.

to impeto che fu miracolo che non ci crepasse dieci huomini, ma se la ruina seguitava niente più ce ne crepava molti senza scampo nissuno; quelli che cascarono hebbero ventura che cascarono in un [mezo tempo] alto cinque braccia, di maniera che pochissimi si fecer male: il Capitano Landuccio si è guasto un poco il volto e Petrino Belanti una gamba, e Febo Bechini è ferito in testa dala spada di Persio Buoninsegni che anco egli cascò, un figlioletto dello Scacciato ancora si è mal concio il viso. Si persero in quel rumore più di cento cappe, pur si vanno tuttavolta ritrovando. La bella cosa si fu che per esser quella stanza vicina a Banchi e per esser stato il rumor del cascare, et il fumo, la polvere, grandissimo, corsero quivi tutti i cittadini chi cercando del fratello chi domandando del figliuol, chi gridando e chi piangendo. Io hebbi ventura a giugner tardi perché mi soleva sempre porre in quel luogo che cascò. Se vorranno più far comedie, bisognerà che le faccino in un luogo a terreno che in sale, se l'apuntassero con le torri, non v'[ande]rebbe più nissuno.<sup>57</sup>

Le «comedie di Zani» sono avvertite come un genere ben distinto da ciò che Girolamo definisce nelle sue lettere semplicemente, e antonomasticamente, 'commedie', cioè le commedie letterarie di stampo classicistico: basta la specificazione per rendere chiaro al corrispondente di cosa si sta parlando, un qualcosa che proviene da un'area culturale separata da quella delle accademie. Per altro le «comedie di Zani» doveva-

<sup>57</sup> Cfr. BCS: P IV. 27, num. 13, cit., c. 5r e v. Apparato: c. 5r: che ci è venuta] perché ci è venuta] ci è venuta; fummo per haver una tragedia] fummo per ritrovarci a una tragedia; Hanno preso] Costoro hanno preso; hora concorsero] ci concorsero; tante persone] più di 100 persone; presso al palco di maniera che il palco vecchio cominciò a piegare] presso al palco [deli recitanti] di maniera che il palco dela [sala] vecchio a mezza comedia cominciò a piegare] presso al palco di maniera che il palco dela [sala] vecchio a mezza comedia cominciò a piegare; gli altri che erano vicini] gli altri che vedevon ruinare; che non ci morisse dieci huomini] che non ci crepasse dieci huomini; senza manco] senza scampo nissuno; alto dal'altro palco cinque braccia] alto cinque braccia; si è guasto un poco il naso] si è guasto un poco il volto; è mal concio il viso] ancora si è mal concio il viso; tuttavolta] tuttavolta; et la polvere, grandissimo] et il fumo, la polvere, grandissimo; corsero tutti i cittadini] corsero quivi tutti i cittadini; in quel luogo [...] che cascò] in quel luogo che cascò. Errori: c. 5r: gentilhuomini] gentilhuomini.

no piacere molto, dato il concorso di pubblico alle recite, alle quali assistevano volentieri nobili e accademici (lo Scacciato è Marcantonio Cinnuzzi, mentre Girolamo si autodefinisce uno spettatore fisso che ragiona anche in termini molto 'gerarchici', visto che si preoccupa soprattutto per la caduta dei nobili). C'erano adulti ma anche bambini, segno che tali spettacoli erano ritenuti sostanzialmente innocui dal punto di vista morale. Queste recite dovevano anche far parte degli svaghi abituali senesi, dato il tono del tutto neutro usato per registrare la loro presenza.<sup>58</sup> Il motivo per cui nelle pagine del Materiale si conserva la memoria di simili rappresentazioni è l'eccezionalità dell'incidente casualmente occorso: il crollo del pavimento che ha rischiato di determinare una teatralissima, ma troppo 'vera', peripezia della commedia in tragedia. In caso diverso, se tutto si fosse svolto regolarmente, non avremmo forse saputo niente dell'arrivo in città di questa compagnia: se ci atteniamo, infatti, agli interessi del Materiale, alla sua 'ricezione', notiamo che, tra il settembre e il novembre successivi alla sfortunata rappresentazione, Girolamo si fa tramite fra il Sozzini e il Piccolomini in merito ad una dotta disquisizione interpretativa su un luogo della *Poetica* aristotelica,<sup>59</sup> mentre, nonostante che l'intero epistolario attraversi

<sup>58</sup> Per la diversità dei modi in cui il teatro professionistico poteva essere agito e recepito, si consideri che «quello spettacolo [dell'Arte] non esisteva al di fuori del punto di vista di coloro che lo vedevano di volta in volta apparire e lo giudicavano in rapporto alle proprie convenzioni culturali e anche rituali. Esso fu il risultato, sempre variabile, di uno scarto e di una differenza. Fu il rinvenimento, letteralmente l'invenzione, resa possibile dal viaggio, di questa differenza. Variavano infatti, di città in città, i pregiudizi ottici, morali, linguistici, sociali, degli spettatori, e variavano anche, di volta in volta, i codici espressivi della compagnia dei comici [...]»: cfr. S. FERRONE, *L'invenzione viaggiante*, in *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa fra Cinque e Seicento*, cit., pp. 16-17. Sugli spettacoli zaneschi, oltre alla bibliografia in merito alla commedia dell'Arte, si veda in particolare A. ARTONI, *Il teatro degli zanni. Rapsodie dell'Arte e dintorni*, Ancona-Milano, Costa & Nolan – Editori Associati, 1999.

<sup>59</sup> Cfr. V. MARCHETTI, *Notizie sulla giovinezza di Fausto Sozzini da un copialettere di Girolamo Bargagli*, cit., pp. 87-88, ripreso anche in D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, cit., p. 172 n. 92, inoltre A. BALDI, *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*, cit., p. 221.

ben due carnevali, non esiste menzione di altri spettacoli del genere che abbiano allietato i senesi. Si noti infine che gli istrioni sono bravi, ma anonimi: per Girolamo si identificano con i loro ruoli (i «Bergamaschi», il «Venetiano», l'uomo che fa bene la donna: in pratica la triade Magnifico, Zanni, 'Innamorata'),<sup>60</sup> non attingono l'individualità 'irripetibile' della «Signora Vincenza Comica».

È il problema, perfettamente noto a tutti gli studiosi della commedia dell'Arte, delle gerarchie interne alla professione: l'Armani stava al vertice e la sua apparizione sulle scene non poteva che qualificarsi come evento unico, eccezionale, in sintesi come *bapax*, mentre la frequentazione quotidiana del professionismo teatrale, che in quanto tale per gli accademici nemmeno era degna di registrazione, si svolgeva su piani simili a quelli descritti nella lettera. Piani alquanto pericolanti (e non solo metaforicamente), anche se centralissimi (Piazza Tolomei si affaccia su uno dei principali assi viari cittadini):<sup>61</sup> di contro gli Intronati recitavano in Palazzo Pubblico e le feste accademiche, anche di notevole impegno spettacolare, come quelle dei Ferraiuoli, si svolgevano in signorili e solidi palazzi messi a disposizione dai nobili accademici pro-

<sup>60</sup> Sulla centralità 'contrastiva' di questo trinomio, si veda il ben noto F. TAVIANI, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 25-75.

<sup>61</sup> Sulla collocazione dei luoghi teatrali del professionismo attorico, cfr. S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa fra Cinque e Seicento*, cit. (in particolare il capitolo *Le stanze del teatro*). Un Atlante de' Vecchi era membro degli Intronati col nome di Abbrustito: su di lui il Marchetti, nel ricordato *Notizie sulla giovinezza di Fausto Sozzini da un copialettere di Girolamo Bargagli* (p. 76 n.), afferma di non aver trovato alcuna notizia. Girolamo Bargagli, per altro, accenna alla sua morte imminente dovuta alle ferite riportate a causa di un'aggressione in una lettera a Fausto Sozzini dell'inizio del novembre 1562 (BCS: P. IV. 27, num. 13, cit., c. 22r). Sempre il Marchetti, nel citato *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento (passim)*, ricorda alcuni membri della famiglia Vecchi, speciali, implicati nei processi d'eresia. L'attuale Via Banchi di Sopra e Piazza Tolomei avevano recentemente acquisito ulteriore importanza cittadina in quanto parte integrante del percorso cerimoniale da Porta Camollia verso il Campo in occasione dell'entrata e della presa di possesso di Cosimo de' Medici il 28 ottobre 1560: per la bibliografia sull'argomento si veda F. SIMONCINI, *Feste toscane in funzione medicea: il viaggio di Cosimo II*, cit., p. 314 n. 7.

prietari. La non belligeranza fra Intronati e attori dipende anche da questo appartenere a due mondi distinti, non in concorrenza fra loro, in un sistema in cui però l'elemento accademico può liberamente fruire di quello professionistico e, se vuole, ridurlo a gioco di società (e nelle feste accademiche si potevano tranquillamente recitare commediette alla villana, su modello rozzo), che è proprio quanto fa il Bargagli nel *Dialogo de' giuochi*, mantenendo rigidamente le distanze (niente Bergamaschi o Veneziani), pur inserendo senza problemi nella sua compagnia da veglia anche le donne, perché sulle scene private le donne e le gentildonne avevano sempre recitato.<sup>62</sup> In particolare, ricorda il Sodo, questo

<sup>62</sup> Sul particolare tipo di fruizione del teatro villanesco dei Rozzi da parte delle accademie nobiliari, si veda il capitolo *Gli Intronati «a la villana»* nel mio *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., pp. 29-38. Per la recitazione di gentildonne sulle scene private nobiliari rinascimentali, si consideri almeno la nota rappresentazione della storia di Ippolito Buondelmonti e Leonora de' Bardi presso la corte estense nel maggio del 1492 (cfr. M. CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto*, cit., pp. 120-22), mentre, per la presenza di dame e nobildonne sui palcoscenici pastorali, si veda L. RICCÒ, *Aristotele e la moscacieca: sul rapporto Ingegneri-Guarini*, cit., n. 86. In tutti questi casi era possibile l'interpretazione femminile di parti maschili, come sottolinea esplicitamente Muzio Manfredi nella lettera dedicatoria del suo *Contrasto amoroso* (Amore nel Prologo e il pastore Fileno, tanto giovane da essere impersonabile da una donna). Per ciò che riguarda Siena si rimanda al ben noto episodio della recita di una commedia nel carnevale del 1542, interrotta dagli ufficiali di Balìa perché tenuta nonostante un espresso divieto governativo: cfr. C. MAZZI, *La Congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*, cit., vol. I, pp. 259-63, ripreso in D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, cit., pp. 73-74; la vicenda è stata ampiamente analizzata con l'aggiunta di ulteriori documenti rispetto al Mazzi anche in L. KOSUTA, *Siena nella vita e nell'opera di Marino Darsa (Marin Držić)*, in «Ricerche slavistiche», IX (1961), pp. 77-82. Si consideri inoltre che il *Dialogo de' giuochi* prevede atti virili da parte di donne in ambito privato: si tratta di un regolato 'esibizionismo' veglistico, che però rifiuta una qualsiasi forma di ingabbiamento in un 'ruolo'. Dice il Sodo: «[...] Là onde una donna che prevaglia nel danzare averà molto caro che le sia comandato qualche sorte di danza, nella quale si creda d'aver poche donne che la pareggino, e colei che abbia bella mano o bella gamba volentieri essequirà quel comandamento dove convenga un poco o dell'una o dell'altra far mostra. E colei che sapesse tener bene una spada in mano, o maneggiar bene un'asta o che al correre o al saltare o a cose simili fosse agile, averà sempre caro che in luogo domestico e in ristretta conversazione le sia fatto qualche comandamento per cui le sia



fu «un giuoco, da me chiamato il giuoco della Comedia, nel qual mostrando io quanto lieta vita fosse quella de l'andar per lo mondo simili favole nelle scene rappresentando, proposi che tutti quelli della veggghia dovessero una compagnia fare di commedianti, e qua e là per le città

uopo di far vedere alcune di tali leggiadrie. Ed egli è ben vero che conviene avvertire se quella tal cosa le fosse stata spesso comandata, perciò che allora saria meno dilettevole a gli altri il vederla e a lei men grato il farla, parendo in tal modo ch'ella non vaglia in altro, non l'essendo mai fatto fare se non quello.” “Cotesto è verissimo” disse il Frastagliato [Fausto Sozzini] “ch'io per me non posso ripararmi che in ogni veggghia non mi sia comandato ch'io faccia il todesco ubriaco e non è cosa ormai che più mi sia a noia. E il medesimo mi par che intervenga allo Scropuloso [Giovanni Biringucci] e qui al Mansueto [Pirro Saracini] de l'aver a parlar napolitano» (cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle veggghie sanesi si usano di fare*, cit., II, 357-58, p. 200). Per quanto concerne i travestimenti in genere, anche nei *Trattenimenti* le gentildonne presenti recitano nel *Dialogo di Ninfe e di Pastori* che chiude la prima giornata (I, 684-702, pp. 249-55), nel *Giuoco degli ortolani* si travestono da ortolane (I, 637-41, pp. 231-33) e successivamente vengono attratte nel cerchio rappresentativo da Lepido che, come già visto (cfr. primo capitolo p. 39 n. 56), nel *Giuoco de' ciechi*, si traveste da mendicante di Norcia (autoappellandosi Norcino o Norciarella) ed inscena una vera e propria questua (III, 78-96, 115-32, pp. 441-48, 454-61). In tutti questi casi uomini e donne adattano alle esigenze del momento i propri abiti o ne indossano di diversi sopra i propri, senza mai giungere al vero e proprio travestimento di scena, così come in effetti raccomandava Girolamo nel *Dialogo*: si veda il mio commento ai passi citati nell'edizione più volte ricordata dei *Trattenimenti*. In particolare Lepido imita un vero mendicante cieco circolante in città durante l'assedio e da tutti conosciuto: questo tipo di mascheramento che è diretta mimesi del reale costituisce il massimo grado di prossimità 'formale' ai modi dell'Arte registrabile in ambito accademico. La scena, da un lato, ammicca, come visto, al travestimento da cieco imposto ad un personaggio dell'*Ortensio* destinato ad essere beffato (III, ix), dall'altro, propone un tipo linguisticamente caratterizzato che assume un preciso nome di scena (Norcino, Norciarella), di sapore antonomastico come Bergamasco o Veneziano. Per altro solo in epoca più tarda il Norcino diventerà una presenza ricorrente della 'ridicolosa' (cfr. L. MARITI, *Premessa a Commedia ridicolosa. Comici di professione dilettanti editoria teatrale nel Seicento*, cit., pp. XCIV, CXV), mentre nella Siena degli anni Sessanta esso costituisce il fulcro di un episodio in cui l'iterarsi di una collaudata situazione da commedia classicistica, con il consueto travestimento degradante inflitto al beffando di turno, si rinnova nella imitazione di una persona reale: il Norcino diventa così, per lo spazio di un gioco, una maschera di carnevale che 'assomiglia' a una maschera dell'Arte.

d'Italia favole andar facendo». <sup>63</sup> Il Sodo appartiene, come già più volte detto, alla primissima generazione accademica (al pari di Alessandro) e il suo compito è quello di insegnare i giochi ai neo Intronati appena usciti dall'assedio, rammemorando le consuetudini ormai trascorse degli anni anteriori alle guerre, cioè anteriori al 1552, e, in particolare, facendo riferimento alla cosiddetta 'età aurea' delle veglie senesi, gli anni Trenta: è chiaro che l'autore attribuisce al *magister* una 'memoria' del teatro dell'Arte che in realtà questi non può avere, ma che è invece l'esperienza propria della generazione del dopo guerra, quella di Girolamo, appunto, e dei suoi sodali. È, la loro, una percezione certo diretta, come abbiamo visto dal copialettere del Materiale, ma estremamente filtrata e 'addomesticata': basti notare che il nomadismo degli attori è ludicamente risolto nell'immagine di allegri giramondo che menano «dieta vita». In pratica per questa società accademica le commedie dei professionisti sono un innocuo passatempo, buono per ingannare «due hore del caldo»: niente di più. <sup>64</sup>

<sup>63</sup> Cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, cit., I, 323, p. 113. Per gli 'anticipi' cui è sottoposta la memoria del Sodo nel corso del *Dialogo* si consideri il già citato caso della sbarra del carnevale 1563 da lui 'ricordata' nel 1559 (cfr. capitolo primo n. 48, capitolo secondo n. 11).

<sup>64</sup> Il punto di vista di Girolamo sembra vicino al mito romantico dei comici dell'Arte in viaggio perenne, là dove nel tardo Cinquecento, nelle parole del Rossi e del Guarini, è proprio il vagabondaggio uno degli aspetti negativi del professionismo attorico: cfr. R. TESSARI, *La commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, cit., pp. 29-31. E si veda, anche per l'opinione disincantata degli attori sul proprio faticoso mestiere, il già ricordato saggio di Ferrone, *L'invenzione viaggiante*: in particolare le pp. 18-20 e nn. relative. Le parole di Domenico Bruni, ivi riportate, paiono giusto la 'risposta' alle affermazioni di Girolamo: «[...] mi credevo di provare una vita felice: ma la ritruovo appunto una vita da zingani, i quali non hanno mai luogo fermo né stabile». L'atteggiamento del Bargagli è accostabile a quello, ben diffuso nella nostra cultura dal Medioevo, con Ugo da San Vittore, fino a Benedetto Croce, e parallelo al filone ostracistico, che tollera e accetta l'*ars theatrica* dei giullari come dei comici dell'Arte escludendola dal mondo della cultura, della poesia, e relegandola nella sfera del mero divertimento che alleggerisce la tristezza umana. In pratica, «scomparso (o esorcizzato) il dato propriamente culturale, rimane quello di una piccola, in fin dei conti innocua catarsi»: cfr. A. ARTONI, *Il teatro degli zanni. Rapsodie dell'Arte e dintorni*, cit., pp. 149-52

E ad un gioco di società è per certi aspetti riconducibile anche una testimonianza più tarda del rapporto tra i letterati senesi e i professionisti della scena, come la lettera anonima di dedica all'attrice Vittoria, in commedia Lucilla, dell'unica descrizione completa a stampa della festa inaugurale della Corte dei Ferraiuoli, tenutasi nel carnevale del 1569 e proposta nel secondo libro delle *Lettere facete*, raccolte da Francesco Turchi nel 1575.<sup>65</sup> Le già ricordate rappresentazioni ferraiuole pertengono alla sfera del teatro allegorico, destinato ad una ristretta fruizione nobiliare, da sempre praticato dalle accademie senesi in parallelo al genere comico: basti pensare al dittico *Sacrificio-Ingannati*. Lo schermo dell'anonimato copre in questo caso anche il luogo della festa, in quanto Siena non è mai citata: sono presenti solo i riferimenti a casa Cerretani, che aveva ospitato lo spettacolo, e alla contessa Urania d'Elci. Forse anche la stessa dedicataria, l'attrice Vittoria, vive nel mondo della dissimulazione letteraria, dato che la Vittoria per eccellenza di quegli anni era la Piissimi dei Gelosi, che però, per quanto ci è noto, usava il nome comico di Fioretta. Nonostante che la dedica sia dell'aprile 1574, le *Lettere facete* escono a Venezia l'anno successivo e quindi dopo la celebre esibizione dei Gelosi alla presenza di Enrico III di Francia, giusto a Venezia, nel luglio del '74 (per altro la compagnia era stata attiva nella città anche nel febbraio precedente), con la recita della cosiddetta *Tragedia* di Cornelio Frangipane, di carattere giustappunto simbolico: «Hor vo-

(per una contrapposizione significativa delle due linee, si pensi, in ambito settecentesco, alla 'difesa' della commedia improvvisa contro la 'riforma' goldoniana fatta da Carlo Gozzi, con la sua diffusa concezione del teatro come «ricinto di passatempi», appunto innocuo per la morale del popolo). Per riprendere il già accennato parallelismo esistente fra Zanni e Rozzi nelle valutazioni dei letterati senesi, si consideri che Scipione Bargagli nel *Turamino* giudicherà in modo assolutamente analogo al fratello i cosiddetti pre-Rozzi, i Rozzi e gli Insipidi, tutti caratterizzati dalla produzione di «umili e piacevolissime commedie alla villana», e «che metton su per tali sol-lazzevoli affari le lor congreghe»: cfr. S. BARGAGLI, *Il Turamino ovvero del parlare e dello scriver sanese*, cit., pp. 81, 179.

<sup>65</sup> Sui Ferraiuoli e le loro feste, rimando, diffusamente, al mio *Gioco e teatro nelle veglie di Siena*. In particolare, per il rapporto fra la descrizione a stampa della festa e le ulteriori testimonianze, si vedano specificamente le pp. 57-59, 293-94. La lettera di dedica è riportata nell'*Appendice* al presente volume.

lendo io introdurre li Dei, che dicono sotto inespettata maniera le lodi de sì gran Re non gli conveniva altro poema che essa Tragedia, non è materia più grave che il parlar delli Dei; ne poema più grave di questo». <sup>66</sup> È possibile quindi che si sia determinata una specie 'sintonizzazione' fra l'anonimo scrittore, perfettamente edotto sullo spettacolo ferraiuolo, e con ogni verisimiglianza senese e accademico (e si ricordi fra l'altro che i Ferraiuoli accoglievano sia Accesi che Intronati), e la rappresentazione dei Gelosi, di chiara impronta cortigiana, e quindi in consonanza con il nome di Corte preso dal nuovo sodalizio: se le deità del Frangipane celebrano il re francese, le deità ferraiuole celebrano, in linea con l'ideologia locale, le gentildonne senesi. E non a caso la descrizione è 'limata' di tutti quegli elementi di sapore cittadino (fondazione della Corte, gioco preliminare alla rappresentazione) che avrebbero potuto diluire la carica simbolica della «Veglia». Chiunque fosse, o non fosse, Vittoria-Lucilla, è importante che ad un'attrice, o al suo simulacro, di nuovo si rivolgano gli intellettuali senesi addirittura con una 'prima' letteraria, anche se qui con un tono 'faceto' assai più prossimo, come vedremo, a quello del Prologo per l'Armani in vesti maschili piuttosto che a quello 'divinizzante' dei sonetti in lode della medesima Vincenza. Ancora una volta i giochi registrati da Girolamo offrono un aiuto interpretativo, soprattutto con quello *Delle lettere aperte*, in cui, fingendo che alcuni avessero trovato alla posta alcune lettere aperte dirette ai presenti alla veglia, veniva comandato dal maestro del gioco di esporre il contenuto delle missive: «“Voi, messer tale, che leggeste quella che andava

<sup>66</sup> L'opera del Frangipane è stata modernamente edita da Angelo Solerti in *Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605 per la prima volta descritte*, in «Rivista musicale italiana», IX (1902), pp. 554-58 (citazione a p. 558). Per le notizie sulla recita dei Gelosi, cfr. A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891 (rist. an., Roma, Bardi, 1971), vol. II, pp. 463-64, 466-67. Sul Frangipane, si veda la voce relativa di M. CAVAZZA nel *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. L, 1998, pp. 230-33. Si consideri inoltre che nella raccolta del Turchi la lettera precedente a quella che contiene la descrizione della Veglia (num. 153, pp. 361-73) riporta scherzi e trattenimenti di villa comunicati da Pompeo Pace ad un anonimo, relativi al soggiorno nella località marchigiana di Montebarroccio di una non meglio identificata «Signora Contessa» (lettera num. 152, pp. 353-61). Sembra quindi che si costituisca un dittico festivo dalle diverse tonalità interne.

qui a madonna tale, ditele la soprascritta, la sottoscrizione e il contenuto della sua lettera". Dove si sentirono delle belle stravaganze nel formare strane soprascritte e sottoscrizioni, e nel raccontar qualche grazioso concetto che nella lettera si contenesse». <sup>67</sup> Si consideri la 'sottoscrizione' della dedica anonima: «Baciando la vostra lingua eloquentissima, un vostro servitorissimo, che vi dirà il suo nome quando vi presenterà questa lettera». <sup>68</sup>

In pratica la chiave ludica apre molte delle porte che ci separano dalla netta comprensione del rapporto fra gli accademici senesi e gli attori professionisti, e soprattutto ci indica che tale rapporto consisteva in una sorta di pacifico parallelismo tra i diversi palcoscenici reali e mentali compresenti nella cultura senese: da un lato i letterati discettevano sulla teoria teatrale e sui modi di produzione del proprio teatro, dall'altro dedicavano le proprie opere alle professioniste con esplicita malizia e applaudivano le attrici e le loro esibizioni anche eroticamente connotate, come quelle della grande Vincenza. Infatti la specificazione «in habito di maschio» significa proprio che l'Armani, grazie ad una diffusa consuetudine interpretativa, appariva in calze, o comunque con una veste corta, scoprendo le gambe: «[...] aveva del virile nel volto e ne i portamenti, onde se tallora in abito di giovanetto si mostrava in Scena, non era alcuno che Donna l'avesse giudicata». <sup>69</sup> Acquistano così un sapore tutto

<sup>67</sup> Cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, cit., I, 93, p. 123. Ancora sull'uso delle lettere nei giochi in II, 441, p. 214.

<sup>68</sup> Nella raccolta del Turchi scarse sono le lettere con destinatario femminile, e nessuna ha una donna come mittente: è da osservare che Paolo Giovio (lettera num. 5, pp. 12-14) e Rinaldo Corso (lettera num. 107, pp. 261-63) scrivono rispettivamente alla marchesa di Pescara (Vittoria Colonna) e a Claudia Rangona di Correggio in tono scherzoso, sì, ma non equivoco, mentre le epistole di contenuto paragonabile, se pure molto blandamente, a quello utilizzato per Vittoria-Lucilla sono contrassegnate dall'anonimato o del mittente o della destinataria (lettere num. 13, pp. 30-31, e num. 66, pp. 164-70), spia del fatto che la professione d'attrice si prestava ad una libertà di dialogo ignota alla prossemica epistolare muliebre.

<sup>69</sup> Cfr. A. VALERINI, *Orazione in morte della Divina Signora Vincenza Armani, Comica Eccellentissima*, cit., p. 38. Per citare altre testimonianze sul successo dell'Armani in vesti virili, si considerino, in appendice all'*Orazione* del Valerini, le rime attribuite al de' Sommi. Il poeta ricorda infatti che Vincenza «spesso / fa di sé

speciale le arguzie del Prologo, in cui la consueta richiesta di silenzio all'uditorio si effonde in una serie di lodi del Silenzio stesso, la cui genealogia, partendo da nobili lombi mitologici, discende poi ad una casistica comico-novellistica di amanti segreti, servi e amici compiacenti, fino alle equivoche e segrete rotture del digiuno da parte di frati e pinzochere. In chiusura, l'auspicio della pace dei sensi agli uditori e la promessa da parte del personaggio-prologo di far copia di sé a chi gli doni il silenzio: un'offerta che, fuor di commedia, considerando che la bocca che la formula è squisitamente femminile, gioca tutto su un equivoco sessuale che gli Intronati erano da sempre abituati a gestire sulla scena: «Prestatecelo [il silenzio], che non potete far cosa più desiderata da tutti, et a me in particolare, per premio del diletto che vi sia per porgere, et del servizio che come vostro servidore vi sia per fare, non sarà cosa più grata del silenzio, né per lo contrario cosa più discara poi che il sentire che qualch'uno del piacer preso di me ne ristori col far romore, et stiamazzo, et colui troverà gl'occhi, la bocca, la lingua, et la persona mia più disposta a darli diletto che io troverò più pronto a usar silenzio».

«Giovanetto» appariva in palcoscenico anche «Virginia, la quale in habito di maschio è chiamato Hortensio», come informa il Prologo dell'omonima commedia, e «Lelia da ragazzo» si mostrava alla balia Clemezia negli archetipici *Ingannati*, un'identità teatrale pronta però a ribaltarsi nel suo crudo corrispettivo sociale non appena la fanciulla veniva riconosciuta dalla vecchia: «Parti forse che si vergogni? Saresti mai di-

belle e variate mostre, / hor come Giovin, c'habbia in fronte impresso / con qual arme empio amor nel sen li giostre»; «Ma tutto questo di ch'io scrivo, e canto, / è nulla, al paragon del divin raggio / ch'ella ne scopre, avolta in viril manto, / co'l parlare improvviso, accorto, e saggio; / cedino pur (che vincitrice ha il vanto) / tutti, e diano a lei sola etermo Omaggio / quei, che han più fama, con purgati detti, / esplicar saggi, e puri, alti concetti» (in L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, cit., pp. 87, 90-91). Analoghe considerazioni, praticamente topiche, anche nella lettera di dedica della descrizione della Veglia ferraiuola all'attrice Vittoria-Lucilla. Si consideri inoltre che i versi intronatici sul travestimento maschile di Vincenza, ora riconducibili a Girolamo Bargagli, sono utilizzati da Taviani nell'ambito della discussione sul «valore erotico del travestimento maschile della donna, molto in uso, fra l'altro, nel mondo delle prostitute»: *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, cit., p. 68.

ventata femina del mondo?». <sup>70</sup> La grande attrice era dunque vista come una «femina del mondo»? Oppure alla pur voluta ambiguità, all'espedito che aveva permesso di 'contrabbandare' in palco le vergini, per tradizione escluse dalla scena di città, si abbinava una 'sintonia rappresentativa'? Non si trattava semplicemente di «un giovine che fa una donna tanto meravigliosamente ch'io non credo veder mai il più raro istrione», bravo, dunque, sì, ma semplicemente un istrione impegnato in un ruolo consueto: Bargagli e i suoi sodali, assistendo e cooperando attraverso i Prologhi a simili *performances*, evocavano e si trovavano di fronte Lelia e Virginia in carne ed ossa. Il modello teatrale senese, celebre per le sue fanciulle trasformate in personaggi d'azione grazie al travestimento maschile, poteva vedere nell'Armani e nelle altre comiche d'eccellenza non tanto le maestre di una diversa drammaturgia, quanto l'inveramento epifanico della tradizionale drammaturgia accademica, che per lo spazio di «due hore» cessava di essere finzione e diventava realtà. <sup>71</sup> Come scrive il Bargagli sotto il collettivo nome intronatico:

[...] se si mostra tall'hora in viril manto  
cinta la spada sembra Marte armato,

<sup>70</sup> Cfr. ACCADEMICI INTRONATI, *La commedia degli ingannati*, cit., I, iii, pp. 130, 132. Addirittura nell'*Alessandro*, Lucrezia, «sotto credenza di maschio», sfiorava l'amore omosessuale: cfr. A. PICCOLOMINI, *L'Alessandro*, cit., II, i, pp. 150, 156. La sapida scena che funzionava da archetipo era quella degli *Ingannati* (II, vi), in cui Lelia, travestita da paggio e latrice dei messaggi d'amore dell'ingrato Flamminio alla nuova innamorata Isabella, veniva attirata dentro il portone e baciata dalla fanciulla che la credeva un uomo (e che infine impalmava il gemello di Lelia, Fabrizio, opportunamente ricomparso dopo il sacco di Roma che aveva disgregato la famiglia); il tutto era 'visto' attraverso gli occhi dei servi Crivello e Scatizza. Sulla valutazione del rapporto donna-recitazione in anni posteriori, con particolare riguardo al travestimento in abito maschile, si veda B. MAJORANA, *Finzioni, imitazioni, azioni: donne e teatro, in Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo*, cit., pp. 121-39; in generale, F. TAVIANI, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, cit.

<sup>71</sup> Sui luoghi fissi della drammaturgia senese (in particolare sulla fanciulla travestita da uomo), si veda, ancora del Seragnoli, *Annotazioni sul 'modello' drammaturgico senese: Assuero Rettori e la commedia «Lo schiavo»*, in «Buletino senese di storia patria», LXXXIX (1983), pp. 196-220.

se s'adira tall'hor par Giove irato;  
e parlando a Mercurio toglie il vanto.

Qual meraviglia hor è, s'ell'ha il valore  
delle Dive celesti, e de gli Dei,  
s'altri vinto riman, s'altri l'adora.

Per il Bargagli, nella trasfigurazione letteraria, la «*Diva celeste*» soppiantava in scena la «Comica eccellentissima» del Valerini, perché non si limitava ad interpretare una parte, dimostrando di attingere ad un virtuosismo attorico capace di ribaltare la tradizionale convenzione del maschio che fa la donna, estendendo così la gamma dei propri registri, bensì riusciva ad annullare di colpo il bozzolo del doppio travestimento (un attore maschio travestito da donna travestita da uomo) che, audace nell'ideazione letteraria (una fanciulla travestita da uomo), si 'azzerava' sul palcoscenico (un attore maschio vestito da maschio). In una possibile recita immaginaria, quando alla fine Lelia e Virginia avessero ripreso, secondo la consuetudine, le proprie vesti femminili ponendo fine alla commedia, allora, al posto del solito attore travestito da donna (solo adesso davvero travestito), sarebbe comparsa una Vincenza senza schermi teatrali. Vincenza dimostrava che la rappresentazione poteva abbattere il diaframma fra mimesi e realtà e indicava un modo peculiare di risolvere in scena i dilemmi delle «moltiplicate imitazioni», come sono definite dal Piccolomini nelle *Annotazioni*:

[...] nacque già più anni sono dubitatione in me, se convenevolmente si potesse nell'imitatione rappresentare non solo le cose che veramente accascano, o accascar possono, ma le cose etiamdio che non veramente, ma con imitation si facciano, che tanto è a dire quanto se ragionevolmente si dee conceder imitatione dell'imitatione. [...] considerando che nell'imitation che si fa degli imitanti niente altro accasca di più che se la stessa cosa ultimamente imitata s'imitasse: voglio dire che, imitando io, per esempio, uno ch'imiti un imbraccio, niente altro vengo io più o manco a fare che s'io imitasse non l'imitante un imbraccio, ma l'ultima cosa imitata, cioè l'imbraccio stesso, et il medesimo si dee dire, se con triplicità, o quadruplicità si facesse l'imitatione, cioè s'io imi-



tasse uno che imiti un altro, ch'imiti un imbrocio, riguardando sempre l'imitante la cosa che ultimamente s'imita, come a dire, nel posto essemplio, il vero imbrocio [...]. Ma ultimamente havendo io fatto forza di penetrar meglio questa cosa al vivo, mi son risoluto a credere che non solamente così fatte moltiplicate imitationi si possin fare come l'esperientia stessa ci dimostra, ma che habbian ancora particolar forza, dalle semplici differente, quantunque in vero io non giudichi degne d'esser approvate, se non solamente le duplicate, non perché non possa accascare che più oltre si moltiplichino, ma per tor via la confusione che ne rechebber con sì moltiplicata riflessione. [...] Il medesimo si può discorrer nella pittura, et nella commedia, conoscendosi per esperienza esser differente il piacere ch'alle volte si gusta in veder uno che eccellentemente imiti, et contrafaccia qualche histrione che si sia prima veduto in scena, di quello che si sentiva quando in scena si vedeva. Et invero in imitar un imitante, s'imita ancora in un certo modo il vero, essendo vero che quel tal imitato imitante, imita.<sup>72</sup>

La donna vera tagliava di netto il nodo di Gordio della «moltiplicata riflessione», posto con voluto e dedalico intrico dal Piccolomini come *specimen* di cosa la poesia potesse diventare nel momento in cui si confrontava con l'«esperientia» del palcoscenico, e di quali tranelli fosse disseminata la strada là dove l'attore che imitava una fanciulla imitante un ragazzo, si limitava ad essere se stesso in quanto maschio. In particolare l'attrice che Valerini celebrava come «novo Proteo», creando un vero e proprio *topos* di larga fortuna,<sup>73</sup> funzionava sulla scena senese esattamente in modo opposto a quello voluto dal suo dio d'elezione: anzi, sfogliava uno dopo l'altro i veli della finzione riducendo il molteplice ad uno, il verisimile a vero.

<sup>72</sup> Cfr. ANNOTAZIONI / DI M. ALESSANDRO / PICCOLOMINI, cit., pp. 36-39.

<sup>73</sup> Sulla capacità metamorfica dell'attore, nettamente percepita dai contemporanei, cfr. F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., pp. 350-53.

## APPENDICE



## NOTA AI TESTI

La descrizione e la bibliografia essenziali delle stampe e dei manoscritti da cui provengono i testi qui riportati è già stata fornita nel corso del volume: in questa sede ci limiteremo pertanto a rimandare ai luoghi relativi.

Per quanto riguarda l'*Appendice* e le citazioni nelle pagine saggistiche si sono adottati i seguenti criteri di trascrizione, intesi unicamente a conferire un minimo di omogeneità ed una maggiore agevolezza di lettura alla pluralità di testi riportati:

Si distingue *u da v*.

Si sciolgono senza segnalazione le abbreviazioni e i compendi indubbi.

La nota tironiana è risolta in *et*.

Davanti ad oscillazioni nelle locuzioni composte e nelle preposizioni articolate fra soluzioni analitiche e sintetiche, si è preferito, data la molteplicità di autori e conseguentemente di usi di scrittura, rispettare di volta in volta le forme presenti e prevalenti. Si distingue comunque *perché* da *per che*.

Per quanto riguarda le elisioni, l'apostrofo non viene conservato allorché non richiesto dall'uso moderno («il venir'a farvi», «posso trovar'io oggi luogo», «suol'accascar'a gli animi», «volger'hor'a voi»), nonché in presenza di forme isolate («può chi sia stimar' quanto dolci», «un sì vivo splendor', che scacciata», «si può ben creder' che»). L'apostrofo è invece mantenuto, eccezionalmente,

nel Prologo della *Fortunata* nei casi di «dele buone *litter*’, nondimeno» e di «risurger l’arti, risuscitar gli studii de le buone *litter*’, nascer nuove Accademie».

L’interpunzione, gli accenti, gli apostrofi e le maiuscole sono regolati secondo l’uso moderno. Si conservano le maiuscole nelle forme ‘di rispetto’ (Accademia, Intronati, ecc.)

Là dove nelle stampe in corsivo sono inserite singole frasi in tondo, si riproduce, invertita, l’alternanza. Si conserva il carattere maiuscolo usato distesamente negli originali per evidenziare alcuni termini (SIENA, INTRONATI, ZUCCA, ecc.).

Per i capoversi si seguono gli originali. In particolare, nel *Prologo della Bugia*, si interpretano come indicazione di capoverso gli spazi bianchi lineari che scandiscono la pagina, mentre nel cosiddetto Prologo della *Fortunata* si inseriscono i capoversi in corrispondenza delle sbarrette presenti nel manoscritto.

Nell’*Appendice* si inserisce fra parentesi quadre il titolo, assente nel testimone, di [Prologo della *Fortunata*].

Nel Prologo dell’*Ortensio* l’inizio delle battute è segnalato nella *princeps* dalla dislocazione nel margine sinistro dei nomi dei personaggi dialoganti. Per facilitare la consultazione dell’apparato le battute sono state numerate.

Gli apparati sono riportati in calce ai singoli testi, facendo precedere la prima redazione alla seconda. In modo analogo sono registrati anche gli errori di trascrizione nei manoscritti e i refusi presenti nelle stampe. Così, per i manoscritti, anche nel caso che le sviste siano imputabili ad imperfetto adeguamento della frase all’introduzione di varianti. Nei passi citati nelle pagine saggistiche gli errori di stampa sono emendati direttamente fra parentesi aguzze.

Le parole in tutto o in parte illeggibili sono ricostruite per congettura fra parentesi quadre, o vengono sostituite da puntini sempre fra parentesi quadre.

Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati: miscellaneo C. VI. 9, *Opuscoli varii / di / Scrittori sanesi*.

Descrizione e bibliografia: cfr. pp. 100-5 e nn.

/c. 44r/ La Commedia

Nobilissimi Spettatori. Non sarebbe forse gran meraviglia se io non fusse da voi così subito riconosciuta: prima per esser stata più anni da voi lontana; et di poi perché, dove io son solita di comparir in scena non tutta insieme, ma scoprendomi, e rappresentar facendomi a parte a parte, a questa volta ho voluto farmi visibile nela propria figura mia. Havete dunque a sapere che io son la Commedia, la quale essendo solita di habitar solamente dove habbian fermo il seggio la Pace, la Sicurezza, l'Abbondantia, et altre mie così fatte amiche, subito che io intesi ch'havevan posato il piede stabile in questo luogo, venni seguendo le lor pedate. Et questo ho fatto tanto più volentieri, quanto che io non speravo di riveder più questa città, tanto da me amata, dove io più che in luogo d'Italia, quasi che in nuova mia patria, solevo così lietamente, et domesticamente habitar. Entrata dunque che io fui in Siena, et con gran tenerezza d'animo trovatala più bella che io la vedesse mai, men'andai subito dagl'Accademici miei Intronati et trovando che a punto pensavan sui casi miei, può chi sia stimar quanto dolci accoglienze, quanto soavi congratulationi le nostre fossero. Tutti insieme a gran voce dicevano: ben venga la nostra amica; a punto a tempo sei tu arrivata. Che più? subito fecer disegno di adornarmi et di abbellirmi, per havermi in ordine da potermi condurre in questa sala, in questo giorno. Et io non solo sono stata contentissima di venir, ma ho voluto compiacergli ancora di far mostra di me oggi (cosa che non ho fatta mai) ne la mia propria forma: et dove che io son solita di mandar avanti di me messaggi, far io stessa uffitio di messaggiera. Ben è vero che questi Intronati mi han carica.

Laura Riccò

Apparato:

fecer disegno di adornarmi, abbellirmi] fecer disegno di adornarmi et di abbellirmi; ho voluto compiacergli ancora di dimostrarmi] ho voluto compiacergli ancora di far mostra di me; ne la [p] mia propria forma.

/c. 44r/ L'Allegrezza

Nobilissimi Spettatori. Se io fusse da 2 anni in dietro comparsa in questo luogo, non saria forse stata gran maraviglia se voi non mi haveste riconosciuta, ma havendo voi tutti da quel tempo in qua, et oggi più che mai, la vera effigie mia dentro nei vostri quori, si può ben creder che perfettamente mi raffigurate, riconoscendomi per l'Allegrezza. Son dunque l'Allegrezza, la quale, non le bastando di esser sentita nele menti vostre, si è voluta far visibile agli occhi vostri, in un giorno così felice. Et dove (se vogliam dir il vero) posso trovar io oggi luogo più convenevole che in questa città, poi che qui han posto stabile seggio loro la pace, la sicurezza, e l'abondantia, et altre mie così fatte amiche? Ala forma de le quali, arrivò qua a questi giorni la Commedia ancora, la quale non sperando di haver più a riveder questa città, sen'andava vagabonda per Italia. Come prima adunque ell'arrivò in Siena, città già stata da lei amata, et che la vidde più bella che la vedesse mai, postami le braccia al collo, tutta giubilando mi condusse seco a gli Accademici suoi Intronati et trovando che a punto erano col pensiero in lei, non vi potrei mai dir le carezze, l'accoglienze, et le congratulationi che insieme con essa fecero. Basta che fer subito disegno in essa, et l'adornarono, et abbellirono per poter haverla in ordine per condurla in questo giorno dinanzi a voi. Et s'ella ci vien voluntieri, dio vel dica. Et voltandosi a me et eglino et essa insieme, mi dissono che poi che io vedevo qui sì gran contento, era uffitio mio più che d'altri il venir a farvi sapere la venuta di lei, et io l'ho fatto voluntieri, et allegramente. Ben è vero che mi hanno carica.

Apparato:

da 3 anni in dietro] da 2 anni in dietro; ma havendomi voi tutti] ma havendo voi tutti; in questo giorno] in un giorno; era qua] arrivò qua; si stava per vagabonda per Italia] sen'andava vagabonda per Italia; città stata da lei amata] città già stata da lei amata; più bella che fusse mai] più bella che la vedesse mai; in ordine da condurla] in ordine per condurla; poi che io gli vedevo] poi che io vedevo in essi] poi che io vedevo qui; la venuta di lei. Ben è vero] la venuta di lei et io l'ho fatto voluntieri allegramente. Ben è vero] la venuta di lei et io l'ho fatto voluntieri, et allegramente. Ben è vero.

[Prologo della *Fortunata*]

/c. 45r/ Nobilissimi Spettatori. Son comparso qui da voi, mandato dagli Accademici Intronati, carico di tante ambasciate, che non sarà maraviglia, se alcuna mene casca in terra. Ma accioché questo non adivenga in quello che più ci importa, cominciarò da voi, virtuosissime donne. Et in prima ad ogni altra cosa, perch'io vi veggio piene in volto di maraviglia quasi che stiate dubiose di quello che voglia importare questo apparato, come che poche sien di voi che si possino ricordare d'havere altra volta visto in questo luogo così fatti apparecchi, io, per non vi tener molto in lungo, voglio che voi sappiate che qui s'ha da recitar oggi una commedia, et gli Intronati son coloro che l'han da fare come quelli che, caldi ancora di quella lor affettione antica verso di voi, vanno sempre che possano pensando di far cosa che vi diletta. Percioché gli è cosa manifesta che dala vostra bellezza, et dala vostra virtù, nacque il principio dela lor intentione, quando si mossero a fondare già 35 anni sono la loro Accademia: perché se ben disegnavano per questa via di poter con le loro essercitationi accostarsi ogni dì più ala gloria dele virtù, et dele buone litter', nondimeno questo principalmente desideravano per poter, con farsi ognidì più degni dela gratia vostra, più degnamente amar voi, lodarvi, honorarvi con rime, et con prose, procurando in un medesimo tempo varie occasioni di recar qualche honesto sollazzo ai vostri animi con diverse sorti di giuochi, di dispute, d'imprese, di trionfi, et



d'altre così fatte inventioni. Et in particolare vi si eran quasi fatti vostri debitori di tributo ordinario d'una commedia l'anno nel tempo del carnovale. Conciosiaché fra i più lodati, et dilettevoli intertenimenti che trovar si possino, fu sempre giudicato che lodatissimo, et dilettevolissimo fusse questo dele commedie, dove in un medesimo tempo si può dar diletto con la imitatione, et recar utile con lo scoprire, et riprendere le cose mal fatte, et massimamente in quella sorte di commedie, le quali non tanto guardano a muover riso, quanto l'utile, et l'honesto, sì come hanno usato di far gli Intronati sempre, li quali, fuggendo ogni essemplio di brutti amori, o d'altre vituperose attioni, han sempre temperato le lor favole, et le loro parole in modo, che con la diletatione che portin seco, possin sommamente giovare ancora. Et da questo nacque forse il costume loro d'introdurr'a recitar nele lor Commedie, persone dele più nobili dela lor città; et spetialmente in questa commedia d'oggi han con maggior ardir confirmata questa consuetudin loro. Seguirono di pagarvi il già detto tributo molti anni, come molte di lor commedie ne fanno al mondo chiara testimonianza. Nacque poi fra voi et loro quel grande scisma che fece lor partorire quel Sacrificio, nel quale gittaron nel fuoco quelle cose che havesser potuto recar lor memoria dei casi vostri. Et poco di poi havendo essi conosciuto /c. 45v/ nei vostri volti mollificato alquanto quell'orgoglio che vi era prima, subito, secondo che suol accascar agli animi generosi, li quali, sì come presto si sdegnano, così presto si mitigano, fecer pace con voi: et vene fecer segno con la commedia degli Ingannati, et del'Alessandro. Ma essendosi per la malignità dei tempi intorbidata l'aria di questo bel paese, et rivoltasi ogni sua luce in tenebre, gli Intronati parimente nele solite lor attioni furon constretti di addormentarsi. Ma Dio potentissimo ha voluto nel tempo che men s'aspettava, mandar dal Cielo un sì vivo splendor, che scacciata ogni nebbia intorno, rasserenasse questa città, et la rendesse più bella che fusse mai, dove avesse tra le braccia dela celeste Astrea a trovarsi la Pace, la Sicurezza, et l'Abbondantia per molti secoli. Onde, con incredibil contento di tutti i buoni, si veggono risurger l'arti, risuscitar gli studii de le buone litter', nascer nuove Accademie, risvegliarsi l'antiche: et in somma ogni parte dela città tornar florida più che mai fusse di maniera che si può molto bene tener per certo che sieno stati di guadagno tutti i passati danni, poi che così salda è la salute che ci han portata. Gli Intro-

nati adunque per questa cagione, et per trovarsi oggi la lor Accademia sotto perpetuo principato intronatico d'un veramente generoso ... non meno amatore dei virtuosi, che potentissimo principe, hanno ancor essi preso animo, et ale lor solite essercitationi son ritornati, et conservano nele lor menti quell'antica intentione, che hanno havuta sempre verso di voi, bellissime donne. Et han già (come sapete) procurato di farvi con varie loro inventioni honore, et porgervi qualche diletto, et vi si son di nuovo obligati a quel tributo lor antico di darvi qualche commedia di tempo in tempo: et vi havevan già destinata la presente per questo carnovale. Ma essendo essi certi dela vostra cortesia, han preso sicurtà di questa commedia, come di cosa vostra, per dimostrare a vostro, et a lor nome qualche segno del'infinita allegrezza che han presa dela fortunatissima presentia del Signor nostro. Ma che vuol dir questo? mi par di vedere non so che subita alteratione nei vostri volti: par che vogliate dir non so che, et non vi arrischiare. Ah sì sì, v'intendo: voi desiderareste che questo dono, che da voi ha da venire, riguardasse principalmente questa eccellentissima Signora Padrona nostra. Ci piace, havete ragione, siam contenti et tanto più che salendo questo dono in cotal modo a maggior grado di benignità, siam certi ch'ei troverà qui tal cortesia, che farà di lui partecipi gli altri ancora. Ci dogliam bene, che non si sarà potuto per l'anticipar del tempo dare a cotal commedia quegli ornamenti, che al carnovale forse l'harebbe havuti: ma ci offeriam bene di recarvi a quel tempo ancora passatempi, da non esser forse sprezzati punto. Et questo è quanto io havevo, donne belle, da dir a voi. Adunque gentilissimi spettatori (per volger hor a voi le mie parole), havete da me saputo onde venga principalmente il dono, /c. 46r/ che vi si fa oggi. Et se per se stesso non finisce di sodisfarvi, potrà suplire a farvelo accetto il pregio, e 'l valor ch'egli acquista là dov'egli nasce; et molto più quel che guadagna là dond'egli passa. Vi voglian hor pregar gli Intronati, et io con lor insieme, che se alcuno di voi avvertisse in questa commedia alcuna cosa, che a pieno non gli sodisfacesse, per non vederne essempro in Terentio, o in Plauto, sia contento di sospendere il giuditio, et la reprehensione fin ch'habbia occasione un giorno di dirne con qualchedun dei nostri, perciocché spero che non mancherà tra noi di quelli che ai dubbi, che saran lor proposti, responderanno in guisa, che faran chi dubita restar capace dele lor ragioni. Et maggiormente che questa materia dele

commedie, essendo fondata nela vita comun del'huomo, se ben ha le sue regole, che le dà l'arte, fuor dele quali non può uscire, nondimeno sì come la vita humana porta in molte cose di tempo in tempo, diversità di usi, et di costumi, così la commedia, che la deve imitare, ha necessariamente da accommodarsi ai tempi, senz'alteration del'arte, sì come fanno i buon sartori; li quali senza trapassare punto le regole sostanziali del'arte loro, quelle accommodano di tempo in tempo a diverse foggie di habiti, et di vestiri. Et se questo non fusse, ditemi come si saria potuto nei primi tempi lasciar la commedia antica, et accontar la nuova; con trovarsi nondimeno poeti eccellentissimi così nel'una, come nel'altra. Ma riserbandosi gli Intronati a mostrar le ragioni loro a quelli che gliene ricercaranno, voglio che in tal proposito mi basti haver detto fin qui. Il nome di questa commedia è la Fortunata, non tanto per la straordinaria buona fortuna che vi si dimostra di Virginia, come vedrete, quanto perché, dovendosi pigliar la denomination dala più nobil parte, è paruto agli Intronati che a tutte le qualità di questa lor commedia prevaglia la buona sorte che ha havuta d'esser stata fatta nel'a pien fortunata, et felice prima venuta del magnanimo Signor nostro, et del'escellentissima nostra Padrona, et recitata ala presentia loro et dela felice lor prole. L'argomento dela favola comprenderete, se starete attenti, nele due prime scene. Il luogo dove la si finge sarà Siena stessa, non havendo noi voluto darvi scommodo di levarvi pur da sedere non che di portarvi in un subito in qualche città lontana, nela qual subita mutatione si incorrisse in pericolo di perdere, o smarrire qualchuna di queste donne, che noi tanto amiamo. Questa casa è habitata da Anselmo Paporoni, padre d'una Leonida amata da molti, et da uno in cambio d'un altro con honesto fine posseduta. Questa altra casa qua è d'un Nastagio Saladori. Questa qua d'una Cintia allievata per maschio et chiamata Hortensio. Il resto intenderete per voi stessi, se starete attenti.

Oh, mi ero scordato di dirvi che se voi sentirete in questa Commedia parlar alcuno d'altra natione in lingua nostra toscana, non vi maravigliate, perché gli Intronati han per cosa certa che l'arte comica non ricerchi di necessità che persona alcuna di qualsivoglia natione parli d'altra lingua, che di quella sola, nela quale il poeta scrive. Et se ben in altre lor commedie hanno ale volte usato di intromettervi qualche lingua forestiera, com'han /c. 46v/ fatto questa volta ancora dela lingua spagnola et napoli-

tana, introducendo oltraciò spagnoli parlare tal'hora con lingua propria e tal'hora con toscana lingua nostra, nientedimanco han così usato non perché l'arte a questo o gli constringa o glielo vieti, ma accioché oltra 'l diletto essenziale che porta l'arte, ci si aggiunga ancora questo accidentale che suol recar a le volte la diversità dele lingue in scena. A Dio.

Mi maravigliavo se non andava in pericolo di cadermi qualche ambasciata. Questi Intronati non vorrebbero che alcuno si maravigliasse se in questa lor commedia han seguito la lor consuetudine di non mettere intermedij in scena tra atto et atto. Percioché se i comici dei passati tempi tolser già dala prima antigua commedia i chori, che come intermedij eran posti tra atto et atto, parendo loro che tal cosa divertisse gli animi dala favola principale, non ostante che tai chori contenessero solamente cose che a proposito fosser degli atti, che precedevano, che doviam dir oggi noi di questi intermedij, che da pochi anni in qua si usan in qualche luogo? Certamente ei sono così disgiunti dai casi dele commedie, che disviano gli animi da esse favole; et con un mischiamento di più materie diverse et disgiunte tra di loro in tutto, confondano a maraviglia le menti degli ascoltanti, in modo che nel principio del'atto che segue, non si ricordano di quanto si contenga nel precedente. Han dunque giudicato sempre gli Intronati che nele divisioni, et distinzioni degli atti, a volere in un medesimo tempo ricreare gli animi et dar qualche riposo all'attentione, senza divertir dala prima favola, non sia cosa più a proposito che qualche dolce melodia di concerti musicali: onde solamente si pasca l'udito, mentre che ala vista il proscenio si mostra voto.

Ma di questo et d'altre così fatte cose, non è questo il luogo da disputar: riserbandole adunque ad altro tempo, mi parto da voi, per dar luogo a quei dela prima scena, li quali non potendo stare ale mosse, cominciano a venir fuora

a Dio.

Apparato:

c. 45v: d'un veramente generoso ... et non meno amatore] d'un veramente generoso ... non meno amatore; mi par di vedere non so che alte] mi par di vedere non so che subita alteratione; dare ala lor commedia] dare a cotal com-

Laura Riccò

media; Havete dunque] Adunque gentilissimi spettatori (per volger hor a voi le mie parole) havete. c. 46r: la straordinaria buona fortuna che vi si dimostra di Cintia] la straordinaria buona fortuna che vi si dimostra di Virginia; quanto perché è paruto agli Intronati] quanto perché, dovendosi pigliar la denomination dala più nobil parte, è paruto agli Intronati; che a tutte le buone fortune che si contengano in essa lor commedia] che a tutte le qualità di questa lor commedia. c. 46v: tolser già dala antica] tolser già dala prima antigua.

L'HORTENSIO, / COMEDIA / DE GL'ACADEMICI INTRONATI. / RAPPRESENTATA IN SIENA ALLA PRESENZA / DEL SERENISS. GRAN DVCA DI TOSCANA, / IL DI XXVI. DI GENNAIO MDLX. / *Quando visitò la prima volta quella Città.* / Con licenza de' Superiori, & Priuilegio di S. Altezza / Serenifsima, per tutto il fuo felicifsimo ftato. [impresa intronatica] In Siena per Luca Bonetti ftampatore dell'Eccell. Collegio / de Signori Dottori Legifti 1571.

Descrizione e bibliografia: cfr. pp. 51-54, 61-63, 66, 71-73, 76-80, 83-85, 91-116 e nn.

/p. 17/ PROLOGO

COMEDIA, TRAGEDIA

1. COM. Mi pare, nobilissimi ascoltanti, che la mia venuta vi faccia tutti maravigliare, come di cosa nuova, la quale non abbiate più veduta; et pure da qualche tempo in là sollevate vedermi spesso, et vi era oltre a modo grata la mia presenza; et ora, per quanto possa comprendere, non mi riconoscete. Et se bene non vi sono più venuta innanzi con questo habito, pure questo apparato, questa maschera, et questa sferza vi dovrebbero dare indicio chiarissimo dell'esser mio. È pur gran cosa: voi non sete qui per altro, che per vedermi, non istate a disagio per altro, che per amor mio, non desiderate per hora altro che me, anchora non mi riconoscete?
2. TRAG. Hora che io sono giunta in Siena, chi havrò che mi conduca dove habitano gli Academici di questa città? A tempo veggo chi potrà darmene notitia, perché, se io non m'inganno, questa, che viene di qua, è la Comedia mia sorella. Ella è essa veramente. O sorella mia?
3. COM. Chi mi chiama sorella?
4. TRAG. La Tragedia sono, non mi riconosci?
5. COM. Non ti maravigliare, se così subito non t'ho raffigurita, perché ad ogni altra cosa havrei più tosto pensato, che al vederti in questo tempo qui, dove, dimmi di gratia, chi ti ci ha condotta? /p. 18/

6. TRAG. La fama degli Academici sanesi, perché non essendo più in parte alcuna ricevuta et favorita, come già soleva, sono venuta qui con ferma speranza di ritrovar luogo appresso questi gentilissimi spiriti, de' quali tu meglio che altri mi potrai dare piena notitia, essendo tu, come intendo, tanto amata et accarezzata da loro.
7. COM. Temo, sorella, che tu non resti ingannata, perché ho trovato questi sanesi in tanta allegrezza, che non solo non vorranno sentire cose tragiche, ma né vedere te anchora.
8. TRAG. Havrebbero il torto veramente, perché, con tutto che io tratti di cose meste, nondimeno soglio portare molto diletto, non pure con l'imitatione, come fai tu, ma col muovere anchora pietà in altrui, oltre che soglio parimente recare altrui giovamento grandissimo purgando gli animi da certe passioni.
9. COM. Egli è vero, ma per imitare io cose piacevoli, mostro di porgere maggior diletto, et, per lo scoprire et riprendere l'attioni degne di biasimo delle persone di mezzano stato, appare più manifesto il mio giovamento, per essere così fatte attioni più communi nella vita humana, che non sono quelle grandi imitate da te.
10. TRAG. Ma tu non dici quanto io, oltre al dilettere, maggiormente giovi, con far vedere per gli essempli de' gran principi, quanto più habbia l'huomo da confidare nella propria virtù che nella fortuna, et che dalle gravi sentenze mie non solamente possono le persone di mezzana conditione pigliare essemplio /p. 19/ per la vita loro, ma i principi stessi anchora.
11. COM. Di questo non fa mestieri hoggi in Siena, poi che 'l principe suo è tale, che non solo non ha dibisogno de' tuoi ammaestramenti, ma è bastante per se stesso a dar norma a tutti gli altri.
12. TRAG. Tu non mi negherai che per quest'altra cagione almeno io non vi dovrei essere tenuta in poco conto, perciocché quanto più savie e potenti sono le persone alla presenza delle quali intervengo, tanto più sono solita d'essere favorita, et tenuta in pregio.
13. COM. Quanto a questo, noi siamo del pari. Non sai tu quanto ne' tempi che noi più fiorivamo i principi desiderasseno d'havere così me, come te alla presenza loro? Ma da qualche tempo in qua, per lo spavento che recano con esso loro le cose tragiche, pare che dove

sia felicità, come è hoggi in Siena, sia così odioso il nome tuo, che tu non possa haverci quel luogo che tu vorresti.

14. TRAG. Ti concedo che quelli che sanno poco sieno in questo errore, nel quale non deono cader già questi Academici, sapendo essi molto bene che nelle mie città di Grecia, quando più vivevano in pace, et in tranquillità, allhora era io maggiormente stimata, et celebrata. Ma lasciando per hora questo da parte, tu quando venisti qua? et dove sei inviata?
15. COM. Tu sai, che noi non siamo solite d'habitare se non dove habbiano ferma la sedia loro la Pace, la Sicurezza, l'Abondanza, et altre simili amiche nostre: onde, subito che dalla fama intesi che havevano posto il piede più che mai stabile in questa città, ci /p. 20/ venni anch'io, seguendo le loro pedate, et arrivata, me ne andai da' miei Academici Intronati, et trovando che apunto pensavano a' casi miei, puoi stimare quanto dolci, et grate accoglienze fossero le nostre. Tutti dicevano: ben tornata la nostra amica; quanto a tempo sei tu venuta. Non potevano satiarsi d'abbracciarmi; che più? fecero subito disegno sopra di me per condurmi hoggi, come lor messaggiera, dinanzi a questi honoratissimi riguardanti.
16. TRAG. Intendo, ma dimmi: che cosa t'ha indotta a fare tu stessa quello ufficio, che per l'adietro sono stati soliti di fare i tuoi ministri?
17. COM. La voglia che io tengo di compiacere a questi Intronati, et il desiderio di vedere, et di conoscere queste belle donne che fioriscono hoggi, havendomi essi affermato che né di bellezza, né di valore non sono punto inferiori a quelle che io ci lasciai, dalle quali nacque l'origine della loro Academia, et d'ogni loro virtuosa operatione.
18. TRAG. Le donne dunque furono cagione che si ponessero a così onorate fatighe?
19. COM. Le donne furono, perché se bene essi disegnavano di salire per questa essercitatione academica a maggior grado di fama, et d'onore, tutto era per poter più degnamente amare, lodare, et celebrare le donne, procurando di continuo con diverse sorti di giuochi, di dispute, di feste, et d'altre simili inventioni di porgere qualche honesto solazzo a gli animi loro. Et per la medesima cagione si erano fatti loro debitori d'una Comedia l'anno, quasi per tribu/p. 21/to



ordinario, il quale per la malignità de' tempi hanno già molti anni intermesso di sodisfare. Ma hoggi che i passati travagli sono rivolti in quiete, et in tranquillità, et che è stata presa la protectione loro dal GENEROSO perpetuo lor Principe, hanno ripreso animo, et sono ritornati alle loro solite essercitationi, et vogliono cominciare a pagare questo debito, et acciò havevano destinata la presente favola, uscita nuovamente della lor Zucca, per li giorni del Carnovale.

20. TRAG. Perché dunque la fanno innanzi?
21. COM. Non per altro, che per dimostrare con queste donne insieme qualche segno d'allegrezza che sentono della fortunata presenza del Signore, e della Patrona loro.
22. TRAG. Se così è, io per avventura debbo impedirti, interrompendoti con questo nostro ragionamento, et per colpa mia lasci forse di fare quello che t'hanno imposto.
23. COM. Anzi, così ragionando ho essequito in parte quello che m'havevano commesso, et poco mene resta hormai da fare.
24. TRAG. Finisce adunque, che non mi rincrescerà l'udirte, et l'aspettarvi, per venirmene poi teco da questi tuoi Intronati.
25. COM. Così farò. Resta, nobilissimi ascoltanti, che io vi avertisca che se voi sentirete parlare oggi persone forestiere nella lingua propria, et talhora nell'altrui, non vene maravigliate, perché, se bene è stato solito che quelli d'altra nazione parlino nella lingua nella quale il poeta scrive, non dimeno io ho dimostrato a' miei Intronati più tempo fa che l'ar/p. 22/te a questo non gli costringe, né lo vieta loro. Onde se essi alle volte hanno usato, come hoggi fanno, d'introdurre forestieri che parlino nella lingua loro, l'hanno fatto solo per aggiugnervi quel diletto, che suole apportare in scena la diversità delle lingue. Intermedi non aspettate in altro modo che in musiche fatte dentro, che così è stato sempre costume de gli Intronati, parendo loro, che gli intermedi apparenti, che si fanno in palco tra atto, et atto, divertiscano gli animi dalla favola principale. Onde io mi stimo, che non per altro fossero da principio posti in uso questi tali intermedi, se non perché facendo alcuni recitar comedie composte da altri, volessero almeno per questa via fare apparire qualche loro nuova inventione. Il nome della comedia è l'HORTENSIO, dipendendo da questa persona il nodo di tutta la favola. Questa città che vedete, è Siena stessa per-

ché dovendovisi condurre queste donne, non hanno voluto dar loro disagio pur di levarle da sedere. Et se vi paresse più bella del solito, non vene maravigliate, perché gli Intronati l'hanno così fatta adornare mossi da certa speranza, che tengono, che ella sotto così felice governo habbia ogni giorno a crescere in felicità, et in dignità. Questa casa è d'uno Anselmo Paparoni, padre d'una Leonida. Quella è d'un Nastagio Saladori siciliano. In quell'altra habita una Virginia, la quale in habito di maschio è chiamato Hortensio, et da lei, che già viene fuori con la sua balia, intenderete gran parte dell'argomento. Noi andiamocene dentro da' miei Intronati.

Apparato (1571] 1611):

N.B.: la *é* e la *et* della *princeps* sono risolte in *e* nella stampa del 1611 (nei rari casi in cui persiste la nota tironiana, questa è stata sciolta in *et* nell'apparato), nella quale è soppressa la *b* etimologica o pseudoetimologica in *Ortensio, ora, talora, ancora, onore, oggi, abito*, e nelle voci del verbo *abitare*.

Prologo] Prolago. Comedia] Commedia. b. 1: più veduta] mai più veduta; oltre a modo] oltr'a modo; et hora] ma ora; comprendere] comprendere; non vi sono più venuta innanzi con questo habito] venuta non vi sono davanti in questo abito; maschera] mascara; et questa sferza] questa sferza ch'io tengo in mano; dovrebbero] dovrebbero; indicio] inditio; dell'esser mio] del proprio esser mio; vedermi] vederme; a disagio] addisagio; per amor mio] per amor di me; non desiderate] non bramate. b. 2: giunta] gionta; chi avrò che mi conduca dove] chi avrò io che mi mostri, e conduca là dove; gli Academici] gl'Accademici; a tempo veggo] attempo io veggo; notitia] certa notitia; se io] s'io; Comedia] Commedia; essa] dessa. b. 3: Chi mi chiama] Chi è che mi chiama. b. 4: La Tragedia sono] La Tragedia son io; b. 5: subito] subito; raffigurita] raffigurata; perché] perciò che; havrei più tosto pensato] havrei ora più tosto voltato il pensiero; al vederti in questo tempo qui] a vederti a questo tempo in questo luogo. b. 6: La fama degli Academici] La chiara fama degl'Accademici; perché non essendo] poiché non essendo io; et favorita] né favorita; solleva] sollevo; qui] qua; ritrovar luogo] ritrovare alcun luogo; che altri] che verun'altri; mi potrai dare piena notitia] dare mi potrai piena contezza; accarezzata] carezzata. b. 7: resti rimanga forte; perché ho trovato] imperoché trovati ho; non solo non vorranno sentire cose tragiche] non solamente sentir non vorranno in alcun modo co-

se dolenti o tragiche; né vedere] né pur vedere. b. 8: il torto] il torto in ciò; perché, con tutto che io] perciocché, quantunque io di mia natura; di cose meste] cose meste, e dolenti; nondimeno soglio portare molto diletto] nientimeno usata sono di apportare molto nobil diletto; con l'imitatione, come fai tu] con l'opera dell'imitatione, nella maniera ch'usi di fare ancor tu; col muovere anchora pietà] col venire a muovere insiem pietà, e compassione; oltre che soglio parimente recare altrui] Oltre che ho in costume altrui di recar parimente; gli animi da certe passioni] gl'animi, e sgombrando le menti da certe affettuose doglie, e da non miga leggiere passioni. b. 9: Egli è vero] Egli è vero, questo che tu dici; per imitare io cose piacevoli] perch'io vengo ad imitar cose vaghe, e piacevoli; maggior diletto] maggior diletto assai, e vie più gratioso che da te non si fa; et, per lo scoprire] E per iscoprire io; mezzano] mezzano; appare] apparisce assai; essere] esser; communi nella] comuni della; de' grandi] de' gran personaggi; imitate da te] imitate, e rassomigliate da te. b. 10: Ma tu] Sì, ma tu; oltre al] oltr'al; con far vedere] facendo vedere; gli essempli] li esempi; quanto più habbia l'huomo da confidare nella propria virtù, che nella fortuna, et che dalle gravi sentenze mie] come debba l'huomo molto più nella propria virtù confidare, che nella fallace fortuna; gravi sentenze] savie, e gravi sententie; pigliare esempio per la vita loro] prendere esempio, e ammaestramento a prò, e utilità della vita loro. b. 11: non fa mestieri hoggi in Siena] non fa mestiero intendere oggi; poi che 'l] poscia che il; è tale] tal è invero; non ha dibisogno de' tuoi ammaestramenti] de' tuoi ammaestramenti non ha bisogno; per se stesso] per se medesimo; norma] sicura norma; gli altri] gl'altri. b. 12: negherai] negarai; non vi dovrei esser] non dovrei qui esser tenuta; poco conto] poca stima; perciocché] poi che; et potenti] e più potenti; alla presenza delle quali] alla cui presenza; sono solita d'essere] sono consueta d'esser. b. 13: Quanto a questo noi siamo del pari. Non sai tu quanto ne' tempi che noi più fiorivamo, i principi desiderasseno d'havere così me, come te alla presenza loro?] Quanto a ciò noi caminiamo di pari passo. Non ti rimembri tu come ne' secoli andati, che noi più risplendevamo, i principi desiderassono di veder comparire così me veramente, sì come te, al chiaro cospetto loro?; da qualche tempo] ben da alcun tempo; che recano con esso loro le cose tragiche] che naturalmente recano con seco le atroci rappresentazioni tragiche; dove sia felicità] là ove dimori felicità; è hoggi] avviene a questi giorni; sia così odioso] si renda così odioso; che tu non possa haverci quel luogo che tu vorresti] che sperar non possa di ritrovarvi quel luogo che per avventura vai cercando. b. 14: Ti concedo, che quelli che sanno poco sieno in questo errore] Concedoti che coloro, che poco sanno, e meno intendono ghiacino immersi in cotesto errore; deono] deon; questi Academici] questi sì fatti Accademici; in pace, et in tranquillità] in dolce pace, e

in lieta tranquillità; era io] io ero; lasciando] lassando; questo da parte] simil ragionamento da parte; quando venisti qua? et dove sei inviata?] quando ti conferisti in queste contrade? E dove sei a quest'ora inviata? b. 15: Tu sai] Molto ben sai; siamo solite] costumiamo; habitare] abitar; habbiano ferma la sedia] tengono il fermo seggio; Abondanza] Abbondanza; simili] simiglianti; onde, subito che dalla fama intesi che havevano posato il piede] Laonde, subito che dalla fama certa intesi quelle haver posato il piede; città] egregia città; ci venni anch'io, seguendo le loro pedate] volontarosa ci venni anch'io, seguitando le vestigia loro; me ne andai da' miei Accademici] di volo andamene verso i miei dilettezzissimi Accademici; che apunto] ch'apponto; a' casi miei, puoi stimare quanto dolci, et grate accoglienze fossero le nostre] alle proprie occorrenze mie, puoi stimare per te stessa quanto amorevoli carezze, e come gratiosi, e cari passassero gl'incontri, e l'accoglienze nostre; nostra amica] dolcissima nostra amica; a tempo sei tu venuta] attempo sei venuta; d'abbracciarmi] di mirarmi, e d'abbracciarmi; fecero subito disegno] subbitamente disegno fecero; honoratissimi] sì degni, onoratissimi. b. 16: a fare] a far; quello ufficio] quell'uffitio; per l'adietro] per l'addietro; di fare i tuoi ministri?] di fare da per sé i tuoi ministri? b. 17: La voglia che io tengo di compiacere a questi Intronati] La volontà grande ch'io tengo sempre di compiacere a questi così seguaci miei; et il desiderio] e 'l desiderio non minore; queste belle donne che fioriscono hoggi] queste non men gratiose che gentili e belle donne che qui fioriscono al presente; affermato] affermato per certo; né di valore non sono inferiori] né di valore, né d'onesta cortesia non rimangon un passo addietro; che io ci lasciai, dalle quali nacque] già ch'io vi lassai, dalle singolari maniere, e dall'accorto giuditio, e pronto, vivace spirito delle quali, quasi come da fonte rivo, nacque; della loro Accademia] dell'Accademia loro; virtuosa operatione] ingegnosa, e virtuosa operatione. b. 18: dunque furono] dunque furon; si ponessero] s'impiegassero; fatighe] imprese. b. 19: Le donne furono, perché] Le donne si furon veramente, imperoché; essercitatione academica a maggior grado di fama, et d'honore, tutto era] esercitatione accademica a maggior grado ognora d'onore, e di fama, tutto pur incontrava; le donne, procurando di continuo] le degne, e le meritevoli donne, procacciando continuo; di giuochi, di dispute, di feste, et d'altre simili inventioni] di ingegnosi giuochi che fanno alle proprie loro usitate veglie, di amoroze dispute, di baldanzose feste, e d'altre grate inventioni, e nuovi trattamenti; qualche honesto solazzo a gli animi loro] alcun leggiadro onesto solazzo a' belli animi di quelle; si erano fatti loro debitori] s'erano dichiarati loro debitori; una comedia l'anno] una commedia ciascun anno; per tributo ordinario, il quale per la malignità de' tempi] per convenevol proprio tributo ordinario, al quale per la malvagità de' trascorsi tempi; intermesso] tralassato; sono ri-

volti in quiete, et in tranquillità, et che è stata presa la protettione loro] in salda quiete sono rivolti a comune sodisfattione e che la protettion di loro è stata presa; animo, et sono ritornati alle loro solite essercitationi, et vogliono cominciare a pagare questo debito, et acciò havevano destinata] animo vivamente, e ritornati sono alle antiche loro studiose esercitationi, e intendono di voler cominciare di nuovo a pagare e sodisfare a simil debito, havendo a ciò destinata; uscita nuovamente della loro Zucca] nuovamente uscita della lor sì ben formata Zucca; del carnevale] del prossimo carnevale. b. 20: dunque] dunque; la fanno innanzi?] la vengono a rappresentare pure innanzi tempo? b. 21: altro] altra cagione; donne] nobili donne; segno d'allegrezza] speciale segnale dell'allegrezza; sentono] sentono negli animi; fortunata] ben fortunata; del Signore, e della Patrona loro] del riverito Signore, e dell'osservata Padrona loro. b. 22: per avventura debbo impedirti, interrompendoti] per avventura devo impedire lo 'ntendimento tuo, interrompendo; et] sì che; lasci forse di fare] non seguiti di recare ad effetto; che t'hanno imposto] ch'a piacimento, et onore de' tuoi devoti proposto t'eri di mostrare. b. 23: essequito] eseguito; m'havevano commesso] commesso m'havevano; mene resta hormai da fare] poco mi resta ormai da effettuare. b. 24: Finisce adunque] Finisci adonque; mi rincrescerà] mi 'ncrescerà; teco] con esso te; Intronati] tanto amabili Intronati. b. 25: Resta, nobilissimi ascoltanti] Rimane, prestantissimi ascoltatori; che io vi avvertisca] ch'io vi renda avvertiti; parlare hoggi] oggi parlare; lingua propria] lingua propria; vene maravigliate] ne prendiate maraviglia; perché] perciòché; è stato solito] stato è costume; lingua, nella quale] linguaggio, nel quale; dimostrato a' miei Intronati] mostrato a questi miei; fa] ha; arte] arte propria; costringe] costregne; lo vieta loro] ad essi lo vieta; hoggi] a quest'ora; lingua loro] nativa favella; l'hanno fatto] sono venuti a ciò fare; aggiugnervi] aggiugnare a gl'altri; suole portare in scena] apportar suole; delle lingue] de' parlari; Intermedi non aspettate in altro modo] Intermedii non v'aspettate d'altra maniera; musiche fatte dentro, che così è stato sempre costume de gli Intronati] musicali concetti, e questi dentro al proscenio. Che tale è stato sempre il costume degli Accademici Intronati; gli intermedi] gl'intermedij; si fanno in palco] in palco s'introducono; tra atto, et atto] fra atto, e atto modernamente; divertiscano gli animi dalla favola principale] divertiscono gl'animi altrui dalla 'ntrecciatura, e dal dritto scioglimento della favola principale; io mi stimo, che non per altro fossero da principio posti in uso questi tali intermedi, se non perché] mi stimo senza dubbio non per altra cagione fussero le prime volte messi in opera questi sì fatti intermedij, se non per quella che; comedie] commedie; da altri] da altri, e altrove sentite; per questa via] in questa foggia; qualche loro nuova inventione] di loro alcuna cosa di nuovo, o novella inventione; comedia è l'HORTENSIO] presente

commedia si è l'ORTENSIO; il nodo] il nodo o gruppo; vedete] vedete rappresentarsi; dovendovisi] dovendocisi; donne] gentilissime donne; dar loro disagio pur di levarle] recar loro incommodo, o disagio pur di levarsi; se vi paresse] s'ella vi paresse; del solito] della sua usanza; perché gli Intronati l'hanno così fatta] perciocché gl'Intronati hannola fatta così; certa speranza] speranza certa; che ella sotto così felice] che sotto a così benigno, e felice; habbia ogni giorno a crescere] debba ogni giorno crescere; et in dignità] et avanzarsi in bramata dignità; Questa casa è d'uno] Questa casa qui è d'un; Quella] Quella là; siciliano] ciciliano; Verginia] Virginia; viene fuore] uscendone vien fuore; intenderete] intenderete; da' miei Intronati] con buon piacere, e migliore aspetto da gli stessi miei Intronati.

Errori di stampa:

1571: b. 25 viene fuora co' la sua balia] viene fuora con la sua balia.

1611 (limitatamente alla porzione del testo interessata da varianti e quindi trascritta in apparato): b. 2 bramai te] bramate. b. 6 piena contentezza] piena contentezza. b. 13 naturalmente recavo] naturalmente recano. b. 25 costume degli Accademici Intronati] costume degli Accademici Intronati; modernatamente] modernamente.

Si consideri, per quanto riguarda la *princeps*, che la numerazione delle pagine del Prologo è errata, rispetto alla compagine del libro, in quanto procedente dalla p. 17 alla p. 22, là dove avrebbe dovuto iniziare a p. 9 e terminare a p. 14, di seguito alle 8 facciate che precedono: frontespizio (1 c. n.n.), dedica del Bonetti ai lettori (pp. 3-7), tavola dei personaggi (verso di p. 7 n.n.). L'errore dipende dal fatto che, come spiega il *Registro* alla fine della stampa, il primo e l'ultimo dei fascicoli (A e M) non sono «quaderni» bensì «mezzi fogli» e pertanto contano un numero dimezzato di facciate: il testo della commedia (B-M) è stato probabilmente composto ignorando che il fascicoletto iniziale A sarebbe stato solo un «mezzo foglio» e non un «quaderno». Ciò induce a ritenere che l'importantissima dedica sia stata composta separatamente dalla commedia. Si noti infine che la tavola degli errori corregge alla b. 25 del Prologo HORTENTIO in HORTENSIO.

Laura Riccò

ORATIONE / D'ADRIANO VA-/LERINI VERONESE, / In morte della Diuina Signora / Vincenza Armani, Comica / Eccellentissima. / ET ALCVNE RIME DEL-/Isteffo, e d'altri Auttori, In lode / della medefima. / CON ALQVANTE LEG-/giadre è belle Compofitioni di det-/ta Signora Vincenza. [marca tipografica] In Verona, Per Baftian dalle Donne, & / Giouanni Fratelli.

Descrizione e bibliografia: cfr. pp. 142-43, 146, 147-50 e nn.

/c. 17v/ L'Academia de gli Intronati.

Costei, che Citherea somiglia tanto,  
e nel saper sede a Minerua a lato,  
e quando ride delle Gratie dato  
l'è il pregio, e vince delle Muse il canto,

se si mostra tall' hora in viril manto,  
cinta la spada sembra Marte armato,  
se s'adira tall' hor par Giove irato,  
e parlando a Mercurio toglie il vanto;

qual merauiglia hor è, s'ell'ha il valore  
delle Dive celesti, e de gli Dei,  
s'altri vinto riman, s'altri l'adora,

e se dal proprio albergo uscendo fuore  
volano l'alme ad annidarsi in lei,  
poi ch'apre in scena un paradiso ogn' hora?

Dolce angelico riso, onde costei  
che ha del mortale e del terren sì poco,  
accender può d'inestinguibil foco  
gli huomin gelati, e i più superbi Dei,

quall'hor cortese in aprir dolce sei  
le belle labra ove hanno Amor e Gioco  
più caro seggio, e scopri a poco a poco  
perle, qual non han l'Indi o i Nabathei,

tacciono intorno le tempeste e i venti,  
s'aprono i cieli, e ne i profondi abissi  
Sisifo e Titio al suo dolor han pace.

Così di te, che i tenebrosi eclissi  
da ogn'alma sgombri, noi spesso contenti  
Amor, che in tua virtù se stesso sface.



Laura Riccò

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale: Landau-Finally 192, RIME / Del Materiale Intronato.

Descrizione e bibliografia: cfr. pp. 143 n. 53, 161 n. 69.

/c. 69r/ In lode della Sig.<sup>ra</sup> Vincenza Comica.

Costei, che Citerea simiglia tanto,  
e nel saver siede a Minerva allato,  
et quando ride delle Gratie dato  
l'è il pregio, et vince dele Muse il canto,

se si mostra talhora in viril manto,  
cinta la spada sembra Marte armato,  
se s'adira talhor par Giove irato,  
et parlando a Mercurio toglie il vanto;

che meraviglia hor è s'ella ha 'l valore  
dele Dive celesti, et deli Dei,  
s'altri vinto riman, s'altri l'adora?

Che meraviglia hor è se con stupore  
corre ciascuno a contemplar costei,  
se scuopre in scena un paradiso ogn'hora?

Come già osservato (cfr. p. 149 n. 53), al v. 4 è presente una variante: «delle Gratie dato / l'è il vanto» si trasforma in «delle Gratie dato / l'è il pregio». Tale variante è presente nella stampa del 1570. Da segnalare al v. 7 un errore di copia: *contempar*] *contemprar*.

Firenze, Biblioteca Moreniana: Pecci 33, ORAZIONI VARIE / E PROLOGO / PER LA / VINCENZIA COMICA.

Descrizione e bibliografia: cfr. pp. 131, 147-50, 160-64 e nn.

/c. 101v/ Prologo per la Signora Vincenzia Comica  
recitato da lei in habito di maschio.

Io vengo, nobilissimi et giuditiosi spettatori, a domandarvi quello che a voi sarà molto facile il concederlo, et a noi molto grato il riceverlo, et a pregarvi di ciò che suole essere non men lodevole nel donatore, che honorevole nel ricevitore. Questo è il vostro silentio, il quale, quanto più sarà lungo, et maggiore tanto più ci darà diletto. Non domandarei già il silentio così ad ogn'uno, perciò che non ogn'uno ha, né ogn'uno sa usare il silentio quando conviene; ma voi, i quali cognosco generosi, et adorni d'ogni perfettione son certo che havete anche il silentio, ornamento delle virtù tutte, et non solo ornamento delle virtù, ma padre, et figlio dell'istessa Natura: padre, poiché prima che le cose fussero create da lei non era altri che il silentio, /c. 102r/ figlio, poiché quando il mondo, et le cose si disfaranno non resterà altro che uno indicibile et beato silentio.

Il Silentio è fratello della Fede et è un dio così potente che contrastando con Apollo a chi di loro dovesse essere il tempo soggetto, vennero in questa concordia, che ad Apollo appartenesse il giorno, et al Silentio fusse la notte tutta sottoposta. Et infelici coloro che, non curando la deità del Silentio vanno seguendo la sua nemica Loquacità, come fra gli altri molti ne rende testimonio il corvo che, per non riverire il Silentio, di bianco diventò negro. Alla deità del Silentio ogn'uno è soggetto, et i bassi, et i grandi huomini porgono preghi. Che fanno altro i principi nei gran maneggi, e trattati loro, che raccomandarsi al Silentio? Che pregano i capitani degl'esserciti nelli strattagemmi loro se non silentio? Che aspettano altro maggiamente /c. 102v/ gl'avventurosi amanti che 'l silentio della not-

te? Che ricerca l'amico nel comunicare i secreti del cuore al'altro amico, se non silentio? Che cosa rende grato il servo al giovane figlio, quando fa denari contra 'l volere del'avarò padre se non il silentio? Perché accresce la buona padrona il salario alla sua fante, se non perché usi silentio? E finalmente che domanda con caldi preghi la donna al suo amante da poi che gli è stata pietosa, se non silentio? Ben la grandezza, et l'importanza del silentio han cognosciuto gl'accorti, et proveduti frati, poiché nel più degno, et eminente luogo lo tengono scritto a lettere d'oro, et bene hanno ragion di farlo, poiché sotto la sicurtà del silentio intendeno dagl'huomini, et dalle donne i più belli, et importanti secreti loro, et col silentio ammoniscano i fraticini, et le pinzocore che quando qualche /c. 103r/ volta gli vien rotto il digiuno, osservino inviolabil silentio. Hor voi ancora spettatori mostratevi devoti del Silentio, et concedetecelo benignamente come, la vostra mercé, havete fatto altre volte, che noi in ricompensa di ciò pregheremo Amore che vi conceda spesso quel soave silentio che in compagnia della lassezza suol venire doppo l'amoroso conflitto, senza essere interrotto per alquanto spatio se non da qualche lento, et soave sospiro. Prestatecelo, che non potete far cosa più desiderata da tutti, et a me in particolare, per premio del diletto che vi sia per porgere, et del servizio che come vostro servidore vi sia per fare, non sarà cosa più grata del silentio, né per lo contrario cosa più discara poi che il sentire che qualch'uno del piacer preso di me ne ristori col far romore, et stiamazzo, et colui troverà gl'occhi, la bocca, la lingua, et la persona mia più disposta a /c. 103v/ darli diletto che io troverò più pronto a usar silentio.

Apparato:

c. 101v: a pregarvi di quello] a pregarvi di ciò; hornamento] ornamento; hornamento] ornamento. c. 102r: è dio] è un dio; vennero in concordia] vennero in questa concordia; corbo] corvo. c. 102v: cosa fa grato] cosa rende grato; accresce] accresce; poi che] da poi che; se non il silentio] se non silentio; diggiuno] digiuno.

Lacune di trascrizione emendate dal copista:

c. 102v: proveduti frati, [*poiché*] nel più degno

/c. 104r/ Prologo della Bugia

Mi par vedere, spettatori nobilissimi, che la mia venuta in questo habito così vario vi apporti novità, et maraviglia, et mi par sentire che tutti in voi medesimi diciate: chi è questi, chi sarebbe costui? Sappiate, signori gentilissimi, che io sono un mandato, un nuntio, o vogliate dire ambasciadore della maggior donna, della più grande regina, e se fra persone battezzate m'è lecito di dirlo, della più antica, et più potente dea che sia stata nel mondo.

La quale, perché non tien cura et non regna se non fra persone ingegnose, ha mandato me suo ministro, quantunque indegno, in questo nobil theatro, sapendo che vi concorrono tanti belli ingegni e tanti svegliati spiriti, acciò che per la bocca mia faccia sapere a tutti il grave torto che vien fatto a' suoi gran meriti, et quanto mal conosciuto sia il gran bene ch'ella fa al mondo.

La donna, la regina, la dea ch'a voi mi manda è la Bugia. La Bugia, sì, non ve ne fate beffe, ch'io son qui per farvi vedere /c. 104v/ che la Bugia è quella che governa, et mantiene il mondo. Questa, chi ben considera la sua antichità, nacque insieme col mondo, et fu compagna del primo Angelo, et del primo huomo, et quando anche il mondo si disfarà non mancherà di regnare. Appresso alla gentilità si può con ragion dire che la Bugia fusse la vera Cibele madre di tutti li dei: ella diede a tutti l'imperio, la potestà, et le varie forme, nelle quali li dei si andarono cangiando, ella fece far loro i sacrificij, gl'altari, et i voti. Questa mantenne gl'idoli, et sostenne gli oraculi, et particolarmente quel sì famoso d'Apollo in Delo. Questa fu quella che quanto più cercarono di fuggire gl'antichi filosofi, tanto più se le diedero in preda, et la loro materia prima, et la quinta essenza da loro ricercata, et la privatione che alcuni posero fra' principij della natura, era però altro che Bugia?

La grandezza della Bugia si può considerar facilmente dalla moltitudine de' nomi, et delli attributi, che le sono dati da tante scienze, et da tant'arti che le sono sottoposte, et da tutte le sorti et qualità di persone che le sono soggette.

/c. 105r/ Quanto a i nomi, se fu in tanto pregio la dea detta triforme, per essere con tre varij nomi chiamata, che diremo di questa di tante

forme, che non solamente si chiama Bugia, ma, secondo varij rispetti, hor favola, hor menzogna, hor novella, hor fintione, hor panzana, hor carota, et hor simulatione si nomina?

Intorno alla sua potenza, se un principe si fa conoscer per grande da' baroni, et da' cortigiani grandi che gli stanno appresso, chi non dirà che la Bugia sia potentissima vedendole sempre intorno personaggi tanto importanti sì come è l'Adulatione, la Fortuna, la Speranza, la Fintione, l'Apparenza, la Boria, l'Ippocrisia, il Sogno, l'Astutia, la Chimera, i Ghiribizzi et Castelli in aria. Considerate un poco quante scienze, et quant'arti, quasi provincie, sono alla Bugia soggette. La Filosofia co' suoi filosofanti già s'è detto venire sotto lo stendardo della Bugia, l'Astrologia, et la Chiromantia, con l'altre compagne ogn'un sa esser della Bugia, et della Fallacia seguaci. Della Poetica et delle Muse non parlo, essendo la Bugia tanto lor propria che senza essa non sarebbe né Muse /c. 105v/ né poesia: qui tiene la Bugia il suo proprio seggio, et sopra i poeti tiene il mero, et misto impero, et quei di loro che hanno voluto separarsi dalla Bugia col cantare il vero alla scoperta, come fece Pietro Aretino, et qualcun altro seguace di Pasquino, sanno ben essi il bel viso che n'hanno cavato.

La Retorica, et la Logica sofistica ogn'un sa che il lor primo oggetto è la Bugia, né fu mai oratore, o avvocato pregiato che non acquistasse honore, et ricchezza con la Bugia. La Pittura, et la Scultura poi, hanno altro fondamento che la Bugia? Fin l'Alchimia, et la Mercatura senza la Bugia sarebbero nulla.

Venendo poi a i sudditi della Bugia, chi è colui nel mondo che non le sia vassallo? Non vi ricordate di quella diffinitiva sentenza: omnis homo mendax? Discorrite un poco, signori, qual huomo qual persona si trovi nel mondo, sia pure di qual conditione, stato, sesso, o grado che vogliate, che non sia o sostenuta, o aiutata, o scampata, o ingrandita, o arricchita /c. 106r/ dalla Bugia? I guadagni, gli honori, i dilette, et i piaceri maggiori di questo mondo si hanno tutti per mezzo della Bugia.

Non sapete che la Verità, avversaria et emula antica della Bugia, genera l'odio, et procaccia nemici, dove l'ossequio per la Bugia produce amore, et acquista amici? Chi scampa tutto il giorno i poveri delinquenti mal fattori dall'ingnomina, dalla morte, et dalle forche, se non la negativa, et la Bugia? Et chi li fa con disonor morire, et impiccare altri che la Verità?

Tutti quelli che con franchezza, et con ardire ne i gran pericoli ove si ritrovano, et massimamente gl'amanti sono ricorsi, et ricorrono all'aiuto della santa Bugia, a tutti dona astutia, inventione, et modo da scamparne, et d'uscirne con salvezza, et tutti li dappochi, pusillanimi che non confidano in lei, né sanno partirsi dalla Verità, restano in preda, con loro danno, della Confusione, et della Vergogna.

A' bravacci et alli squarta cantoni chi dà intertenimento più che la Bugia, col millantare con le trasonerie, col bravare a credenza, et col'into/c. 106v/nare spesso con alta voce il: mente per la gola. A' soldati, et a' capitani delli esserciti chi dà spesso vittoria, et gloria altro che l'insidie, et gli strattagemmi, creature della Bugia? La quale bene spesso alla gente assediata, et al campo attendato serve i mesi interi per paga, et per capo soldo.

Non si vede tutto il giorno che i principi, et i gran signori si fan servire con diligenza, et con assiduità col mezzo principalmente della Bugia? Col dire spesso a quei che li servono d'haver un grand'animo [...] di far lor del bene, et alle prime occasioni di restorarli. Dall'altra parte egli è più che manifesto che i cortigiani accorti, et i servitori destri col'usar a tempo l'Adulatione, la Simulatione, et la Bugia acquistano la gratia dei padroni, et i maggior gradi. A' mercanti non serve la Bugia per capitale et per sensale a spacciare la mercantia, et i debitori col: doman farò, aspetto il tale assegnamento, non si vaglion della Bugia per denari contanti? A voi altri innamorati poi, chi fa conseguire le desiderate dolcezze più che /c. 107r/ le fintioni, et le bugie? Ben lo seppe l'amico della Belcolore, che non rihaveva mai il suo gonnellino dalla sua vicina da poi c'hebbe fatto il sapore nel suo mortaio, se con la Bugia non s'aiutava. Né quell'altro Ricciardo Minutoli del Boccaccio havrebbe havuto mai in braccio la donna tanto da lui amata, se con quella ben colorita bugia non la conduceva a quella stufa.

Il favoleggiar de' poeti, i romanzi, le canzone, i sonetti col dar credere all'amata donna che ella è assai più bella di Venere, più lucente che il sole, più splendente che le stelle, sono altro che bugie? Quando il Petrarca dava ad intendere con le sue rime a Laura che i suoi capelli erano d'oro, la fronte d'avorio, la bocca di rubini, li denti di perle, le guancie di rose, il petto di latte, erano elle pastocchie, e delle fine? Quel viver in altrui, non in se stesso, gelar la state, ardere il verno, quel'esser un fonte

di lacrime, un vento di sospiri, un mongibello di fiamme, quell'impallidire, quel fare il languido, et il trafitto, quelle promesse, /c. 107v/ quei giuramenti sono altro che menzogne ministre dela Bugia, con le quali voi sagaci amanti vincete, et incantate l'incaute donne, piegando con queste carote et espugnando tal animo che a tutte altre percosse sarebbe stato una salda torre? Se ci rivolgiamo dall'altra parte verso le donne, troveremo che la Bugia, come femina, è stata, et è più che mai liberalissima della sue gratie alle femine. Vedete che la Bugia col mezzo delle pianelle fa tenere grandi tutte le donne piccole, co' lisci, co' le bionde, co' belletti, con le faldiglie, et con altre molte artificiose fintioni fa di maniera che le negre appariscon bianche, le scolorite rosse, le magre grasse, le smilze piene, l'attaccate svelte, et in somma fa che tale, che in camera con la cuffia della notte, et alla guasta è una strega, o una befana, acconcia fuor per le strade pare un angelo et una stella.

Quelle donne poi che sentono le punture d'amore, o non gusterebbon mai alcuna delle sue dolcezze, o da' mariti sarebbono scannate come capretti, si non ricorriseno all'aiuto della Simulatione /c. 108r/ et della Bugia. Con l'Astutia, et con la Bugia le donne ingegnose, et non da poche si fanno tenere per onorate, et per buone da' mariti, et dolci, et saporite da' loro amanti. Per mezo della Bugia tengon lontana da' mariti la gelosia, et se pure divengon gelosi, bene, et presto della gelosia li guariscono. Non vi si ricorda della Tessa, et della Beatrice, o della proveduta moglie di Tofano, o di quella di Nicostrato? Che più? Il carnevale co' suoi giuochi, et con le sue feste et con tutte le sue maschere non è il trionfo della Bugia? Le livree, le sbarre, le giostre, e' torneamenti son altro che finte, et bugiarde battaglie? Le favole, le tragedie, le comedie, gl'intermedij apparenti, le scene, le prospettive non sono elle tanto belle, et dilettevoli in quanto con la fintione, et con la bugia vanno imitando il proprio? A' recitanti, et agl'istrioni che vengono in palco, chi dona la gratia, chi desta la maraviglia, chi procaccia il riso, et il diletto se non la Bugia? Non considerate hora come il fare il prologo, et l'essere ambasciatore della Bugia è tutt'uno? Et che con molta ragione io son venuto a farvi conoscere che la Bugia è una gran cosa, /c. 108v/ et che senz'essa mal si può vivere fra gl'huomini. Però, signori miei, riconoscete per l'avvenire la Bugia per quella ch'ella è, favorite i vostri comici, che sono tutti cortigiani della Bugia: ella li sostenta, li pasce, et da' loro l'essere et il

bene essere, et se mai furono bugiardi gentili, et se mai con vostro diletto fecero honore alla Bugia, hoggi è quel giorno, essendosi messi in ordine a rappresentarvi un soggetto raro, con bella imitatione, et belli accidenti imitato, sì che state attenti, et viva la Bugia.

Apparato:

Lacune ed errori di trascrizione emendati dal copista:

c. 104r: è lecito di dirlo] m'è lecito di dirlo; più potente che sia stata] più potente dea che sia stata. c. 104v: a Delo] in Delo; che le sono da tante scienze] che le sono dati da tante scienze. c. 105r: intorno personaggi sì come è] intorno personaggi tanto importanti sì come è. c. 105v: come [...] Pietro Aretino] come fece Pietro Aretino. c. 108r: vino] riso. c. 107r: fandiglie] faldiglie. c. 108v: sono tutti cortigiani della Bugia hoggi è quel giorno] sono tutti cortigiani della Bugia: ella li sostiene, li pasce, et da' loro l'essere et il bene essere, et se mai furono bugiardi gentili, et se mai con vostro diletto fecero honore alla Bugia, hoggi è quel giorno.

Errori:

c. 105v: quiqui] qui. c. 106r: dappoci] dappochi. c. 107v: artitiosii fintioni] artitiose fintioni. c. 108r: Tersa] Tessa.



Laura Riccò

DELLE / LETTERE FACETE, / ET PIACEVOLI, / DI DIVERSI GRANDI  
HVOMINI, / ET CHIARI INGEGNI, / Scritte sopra diuerſe materie, / Rac-  
colte / PER M. FRANCESCO TVRCHI, / LIBRO SECONDO. [...] IN VENE-  
TIA, / M D LXXV. / COL PRIVILEGIO. (lettera num. 154).

Descrizione e bibliografia: cfr. pp. 150 n. 54, 158-61 e nn.

/p. 373/ Alla eccellentissima, et eloquentissima Signora, la  
Signora in usando con le persone Vittoria, in  
rappresentando le comedie Lucilla, salute.

Non una volta, ma diece, e venti al dì mi vien detto di voi un mar di bene, e mi vien straboccato da diversi miei compagni, o d'amici un mondo di sospiri, et di parole disperate, et testificanti l'abbruciamiento de' lor cuori in contemplando le fattezze di VS. così corporee, come incorporee. Verbi gratia quella gentilezza, et grandezza d'animo che 'n lei sono e quella gratia, e bellezza, et inimitabile auenentezza di tutte le membra vostre tra di loro, dalla Natura talmente composte, che giurò di non esser per farne un'altra a voi pari, percioché dopo fattavi (et io fui testimonio), /p. 374/ quando compitavi, ruppe incontanente la stampa, e si diede a stampar caravane. Oltre di ciò poi quelle divine, e pretiosissime parole che vi fate uscir dalla bocca, que' concetti miracolosi, e *Plu-squam Platonici* che sono sì divinamente spiegati che non gli spiegherebbe né Ser Apollo, né chi che sia che havesse usato un'età con la musaica brigata. Talmente che io, che non sono né di pietra, né di ferro, ma di carnosso, come sono i miei amici, mi lascio governar dall'appetito e strabilio di voi, e mi cruccio e da mattone divengo Matteo, come fanno ancora loro. Egli è ben vero, che di me ciò non sa nessuno, se non voi adesso, e chi me l'ha richiesto. Ma udite: non ha guari di tempo che mi contò stati, e regni del fatto vostro un che v'ama come se stesso, e voi non ne sapete niente. E questo ha nome il Sig. A. Man.; oh quando lo vorrete sapere, e comanderetemi che vi mostri tutto 'l nome sino a'

piedi, et non la metà, come fo adesso, sarò pronto per servirla. Bastavi hora che di costui vi ho mostro la berretta, e un pochetto della fronte: quando vorrete andar plus oltre di là da Calpe, e lasciarvi a tergo le colonne d'Ercole, vi seguiremo ambidue. Ma per tornar a senso, e riserrar la favella ond'era presuntuosamente uscita, costui, che mi disse mirabilia di voi, non osava di venirvi d'avanti, perché faceva il verecundo, e 'l non havente poca discretione, né commettentesi a parlar con donne, senza saper prima, parlando per mentamfora, quanto fosse al- /p. 375/ ta l'acqua, perché se bene egli nuota volgarmente come fanno le ranocchie, non però sa nuotare all'erta come ho visto fare a mio fratello: et ideo diceva fra sé tanto piano, che l'intendevano i sordi: Se questa mi tocca il polso nelle cose della retorica, come farò io a risponderle a rima? State a vedere che non sarà gran fatto che io mi muoia di codardia:

*Steteruntque comae, et vox faucibus haesit.*

Et io risposi: Non dubitare, fa' che canti per te la scrittura, perché io farò a questa foggia: le scriverò come tu sei mezzo vivo, e mezzo morto di tremila accidenti mortali il giorno per vostra cagione; come io ho la febre quartana per compassione del tuo male. Alle quali infermità con un solo voltar d'occhio voi sola sete lo rabbarbaro senza anticipamento di sciloppi. Per che gli diedi quasi mezza parola che voi sete la più clementina appresso l'esser la più faconda, et aggratiata figura del mondo. Uditte: un altro, che per non potersi più tenere dello scompisciamento di lagrime, sguainò un sonetto per voi a buon conto dal banco di testa bronzino, composto per F.T. [ndr: Francesco Turchi?] che non vi conosce se non per fama, il qual sonetto è questo:

Donna, che co' begli occhi abbagli, e 'ncendi  
 ogn'occhio altero, ogn'anima ferigna,  
 et sola vinci, et Pallade, et Ciprigna  
 con le gratie del ciel che tra noi spendi,

/p. 376/ deh guarda ben, che mentre in scena attendi  
 a dimostrarti hor empia, hora benigna,  
 non scenda sopra te stella maligna,

Laura Riccò

perché te stessa nel tuo foco accendi.

Percioché quando gli alti tuoi concetti  
et le bellezze tue havranno accese  
mille alme intorno a te, con mille cori,

che meraviglia fia, se i fuochi eletti  
da te per vincer tante, et tante imprese  
t'abbrucieranno in sì soavi ardori?

Et io, tutto che sappia sonettare un pochetto, in segno della mia affettione verso la vostra onnipotente eloquenza non ho voluto sonettare, ma vi ho inviato la soprascritta Veglia fatta nella Corte de' Ferraiuoli, di cui non so l'auttore. La quale è cosa bellissima, ma tuttavia, se non vi piacesse, fate almeno che vi piaccia per esservi inviata da colui che desidera di far cosa che vi piaccia solo perché tu tanto gli piaci. Di casa. Il mese d'Aprile 1574.

Baciando la vostra lingua eloquentissima,  
un vostro servitorissimo, che vi dirà il suo  
nome quando vi presenterà questa lettera.

Errori:

p. 374: plus outre] plus oltre. p. 376: vi piacica] vi piaccia.

## INDICE DEI NOMI

- Abbrustito, l': v. Vecchi, Atlante de'  
Accademia degli Accesi 13n, 16n, 17n,  
32, 59, 61, 65, 66 e n, 68n, 78, 82,  
159  
Accademia degli Affettuosi 48  
Accademia degli Alterati 111n, 125  
Accademia degli Animosi 48  
Accademia degli Elevati 48  
Accademia degli Eterei 48, 65  
Accademia degli Infiammati 74n  
Accademia degli Innominati 110n  
Accademia degli Intronati 13-15 e nn,  
22 e n, 29, 32, 36n, 40 e n, 42n, 44-  
48 e nn, 51-52 e n, 54, 55-56, 60,  
61-62 e nn, 64 e n, 72 e n, 73n, 76  
e n, 78n, 79n, 80-81 e nn, 82n, 83-  
87 e nn, 90n, 93n, 94n, 95n, 96 e  
n, 97, 98n, 99n, 100n, 102, 106,  
107n, 108 e n, 109n, 110n, 112n,  
113-15n, 119n, 120n, 124n, 131n,  
132n, 136n, 138n, 139n, 140, 141,  
142, 144 e n, 145n, 146n, 150, 151,  
153n, 154-55 e nn, 157, 159, 161,  
162n, 169, 170, 171-75, 177-80,  
181, 182, 183, 184, 185, 186, 188  
Accademia degli Ortolani 143n  
Accademia degli Umidi 111n  
Accademia dei Cortesi 14  
Accademia dei Desiosi 14  
Accademia dei Filomati 59  
Accademia dei Rinascenti 48  
Accademia dei Rozzi 62n, 140n  
Accademia dei Travagliati 59, 61, 93,  
146n  
Accademia della Crusca 111n  
Accademia della Fama 125  
Accademia Fiorentina 111n  
Accademia Senese (o Grande) 64 e n,  
65, 113n  
Accesi, gli: v. Accademia degli Accesi  
Acciaiuoli, Giovanni 143n  
Accurato, l': v. Salvestri, Pier Giovanni  
Affumicato, l': v. Elci, Achille d'  
Agatone 30n  
Agazzarri, Agostino (l'Armonico) 85n,  
98  
Alberti, Carmelo 138n  
Alberti, Giovanni 17n  
Alighieri, Dante 82n  
Alonge, Roberto 61n, 110n  
Alterati, gli: v. Accademia degli Alterati  
Ammalbato, l': v. Pecci, Lelio  
Andreini, famiglia 150  
Andreini, Francesco 137  
Andreini, Isabella 130n, 131n, 144n,  
145n, 150 e n  
Antonio da Genova (il Deserto) 21-  
22n, 66, 97n

- Aperto, l': v. Bulgarini, Belisario  
Aquilecchia, Giovanni 60n, 113-14n  
Arabico, l': v. Bettini, Antonio  
Aretino, Pietro 64n, 192, 195  
Ariès, Philippe 23n  
Ariosto, Ludovico 127, 132n, 155n  
Aristotele 21n, 37n, 73, 75 e n, 126, 127n, 128n, 134, 135, 136n, 142n, 155n  
Armani, Vincenza 131, 142, 143 e n, 144n, 146-51 e nn, 154, 159-63 e nn, 186, 189  
Armonico, l': v. Agazzarri, Agostino  
Arnigio, Bartolomeo 31, 57n  
Arsiccio: v. Vignali, Antonio  
Artoni, Ambrogio 153n, 157n  
Ascarelli, Fernanda 90n  
Ascheri, Mario 112n  
Asciutto, l': v. Celsi, Mino  
Asor Rosa, Alberto 110n  
Atanagi, Dionigi 63n  
Augustini (o Austini, o Agostini), Ippolito 88-89 e n, 115n  
Augustini (o Austini, o Agostini), Marcello 88, 89n  
Austria, Giovanna d' 73  
Àvalos, Alfonso d', marchese del Vasto 112n  
Avanzo, Lodovico 63n  
  
Baldacchini, Lorenzo 90n  
Baldesano, Guglielmo 129n  
Baldi, Andrea 23n, 110n, 113n, 153n  
Baldi, Guido 107n  
Baldini, Vittorio 130n  
Balocco, il: v. Tolomei, Febo  
Barbarito, Pompeo 92n  
Barbieri, Andrea 60n, 114n  
Bardi di Vernio, famiglia 111n  
  
Bargagli, Celso 138n, 145n  
Bargagli, Girolamo (il Materiale) 14-16 e n, 20 e n, 21-22n, 23 e n, 24n, 28-30 e nn, 32, 33n, 35, 36n, 37n, 39n, 41-43 e n, 45, 47 e n, 54-58 e nn, 59n, 62n, 65n, 68 e n, 72-73 e nn, 77-82 e nn, 85n, 88n, 90-93 e n, 97n, 99n, 104, 105, 107n, 112n, 113n, 130, 131n, 138-39 e nn, 144n, 145n, 146, 147n, 148n, 149, 151-53 e n, 154 e n, 155, 156n, 157 e n, 159, 160n, 161n, 162-63, 188  
Bargagli, Scipione (lo Schietto; pseudonimi: Simon Coralli e Simon Biralli) 9, 13-15 e nn, 16n, 17n, 22n, 23n, 28 e n, 31-33 e nn, 34n, 35n, 36 e n, 38 e n, 39n, 40n, 41-42 e nn, 44, 45n, 46n, 47 e n, 48n, 53n, 57n, 58-59 e nn, 61-62n, 63n, 64-69 e nn, 70n, 71-72 e nn, 73n, 74n, 76, 78 e n, 79n, 80-82 e nn, 85 e n, 86-91 e nn, 98 e n, 99, 102n, 106, 108 e n, 112n, 113n, 114n, 115n, 138n, 145n, 146n, 147n, 149, 158n  
Barocchi, Paola 136n  
Bartalini, Roberto 115n  
Bartoli, Francesco 147n  
Bastianoni, Curzio 54n  
Baviera, Guglielmo di 139n  
Beccaria, Gian Luigi 71n  
Bechini, Febo 152  
Belladonna, Rita 15n, 64n, 67n, 94n  
Bellanti, Alessandro (il Lunatico) 97n  
Bellanti, Fausto (lo Sfaccendato) 46  
Bellanti, Petriano 152  
Bembo, Pietro 115n  
Bettini, Antonio (l'Arabico) 97n  
Bichi Borghesi, Scipione 53n, 62n, 63n

- Binazzi, Cristiana 25n, 26n  
 Biralli, Simon: v. Bargagli, Scipione  
 Biringucci, Giovanni (lo Scrupoloso)  
     79 e n, 93n, 105, 112n, 156n  
 Bizzarro, il: v. Landucci, Marcello  
 Boccaccio, Giovanni 30, 34n, 193  
 Bolzoni, Lina 31n  
 Bonciani, Francesco 125  
 Bonetti, Luca 16n, 33n, 52n, 53 e n,  
     54, 62-64 e nn, 65 e n, 66, 68 e n,  
     69, 72, 73 e n, 75n, 83, 85, 88, 90-  
     92 e n, 94, 96, 103, 106, 108n, 134,  
     139n, 177  
 Borghesi, Diomede 70n, 71 e n, 72n  
 Borgogni, Gherardo 131n  
 Borlenghi, Aldo 100n  
 Borromeo, Carlo 129n  
 Borromeo, Federico 129n  
 Borsellino, Nino 63n  
 Bragaglia, Anton Giulio 137n  
 Branca, Vittore 34n  
 Briquet, Charles Möise 100n  
 Brown, Peter M. 126n  
 Bruni, Domenico 148n, 157n  
 Bruscaagli, Riccardo 15n, 23n, 30, 31n,  
     37n, 72n  
 Brusegan, Marcello 90n  
 Bulgarini, Belisario (l'Aperto) 58-59,  
     82n, 85n, 86, 87 e n, 98, 112n,  
     115n, 138n, 146n  
 Buonanni, Vincenzo 124  
 Buoninsegni, Persio 152  
 Burchiella, Luzio 143n, 150  
 Burgos, cardinale di: v. Mendoza, Fran-  
     cisco de  
  
 Calderoni, Alessandro 107n  
 Camerini, Eugenio 125n  
 Campani, Niccolò 62n  
  
 Cantagalli, Roberto 19n, 102n  
 Capacci, Pier Luigi (il Raccolto) 30n,  
     70n, 71, 72n  
 Capriano, Giovan Pietro 125n  
 Caretti, Lanfranco 15n  
 Carli Piccolomini, Bartolomeo 64-65 e  
     nn, 66, 67 e n, 68, 112-13n  
 Carlo V, imperatore 85n, 105, 109, 110  
 Cartari, Nicola 143n  
 Casa, Aldieri della 63n  
 Casa, Giovanni della 18n, 21n, 22n,  
     134n  
 Castellani Pollidori, Ornella 64n  
 Castelli, Silvia 111n  
 Castelvetro, Lodovico 60n, 75, 76n,  
     136n  
 Catalano, Michele 132n, 155n  
 Catoni, Giuliano 112n  
 Cavazza, Maristella 159n  
 Cavazzuti, Giuseppe 60n, 87n  
 Cecchi, Giovanni Maria 124  
 Cecchini, Pier Maria 123n  
 Celse-Blanc, Mireille 75n, 94n, 112-  
     13n  
 Celsi, Mino (l'Asciutto) 97n  
 Cenci, Giacomo 63n  
 Cerreta, Florindo 19n, 22n, 40n, 53n,  
     60n, 73n, 76n, 79n, 80n, 87n, 88n,  
     93n, 95n, 100 e n, 102n, 104n,  
     109n, 110, 112n, 131n, 138n, 144n  
 Cerretani, famiglia 158  
 Ceruti, Federico 135n  
 Cestelli Guidi, Benedetta 18n  
 Chambers, David Sanderson 111n  
 Chiabrera, Gabriello 107n  
 Cicerone, Marco Tullio 135  
 Cieco, il: v. Falconetti, Camillo  
 Cini, Giovan Battista 107n, 124

Laura Riccò

- Cinuzzi, Marcantonio (lo Scacciato) 21-22n, 66, 97n, 152, 153  
Cioni, Alfredo 53n  
Ciotti, Giovan Battista 90n, 92n  
Cirloso, il: v. Marzi, Alessandro  
Cittadini, Celso 71n  
Chiabò, Miriam 143n  
Clarignano da Montefalco, Sebastiano 142 e n  
Cléder, Édouard 109n  
Cocco, Antonio, Coadiutore di Corfù 19n, 76, 119-20 e n, 127, 128, 131-32, 133, 134, 135n, 139, 140  
Cocco, Giacomo, Arcivescovo di Corfù 131 e n  
Colonna, Vittoria 160n  
Congrega degli Insipidi 158n  
Congrega dei Rozzi 53n, 60-61 e nn, 62n, 146, 155n, 158n  
Contò, Agostino 90n  
Coperto, il: v. Petrucci, Antonmaria  
Coralli, Simon: v. Bargagli, Scipione  
Corsi, Pietro 31n  
Corso, Cosimo 146n  
Corso, Rinaldo 160n  
Corte dei Ferraiuoli 13n, 58-59, 62n, 90, 91, 98, 108, 154, 158 e n, 159  
Cortesi, i: v. Accademia dei Cortesi  
Croce, Benedetto 157n  
Cruciani, Fabrizio 119n, 133n  
  
Dalla Palma, Giuseppe 107n  
Dal Molin, Cristina 107n  
D'Ambra, Francesco 123  
D'Ancona, Alessandro 159n  
Darsa, Marino (Držič, Marin) 155n  
Davico Bonino, Guido 110n  
De Angelis, Luigi 109n  
  
De Gregorio, Mario 52n, 53n, 62n, 86n  
Del Fante, Alessandra 143n  
Della Porta, Giambattista 92n, 107n, 137n  
Denarosi, Lucia 110n  
Denores, Giason 129, 136n  
De Panizza Lorch, Maristella 93n  
Deserto, il: v. Antonio da Genova  
Desiato, il: v. Todeschini Piccolomini, Alfonso, duca d'Amalfi  
Desiosi, i: v. Accademia dei Desiosi  
Di Benedetto, Arnaldo 18n, 134n  
Di Filippo Bareggi, Claudia 111n  
D'Incalci Ermini, Patrizia 15n  
Disadatto, il: v. Pecci, Muzio  
Discepolo, Girolamo 130n  
Docci, Tommaso (l'Impacciato) 97n  
Doglio, Federico 143n  
Doglio, Maria Luisa 124n, 127n  
Domenichi, Lodovico 80n, 143n  
Doni, Anton Francesco 143n  
Doni Garfagnini, Manuela 134n  
Donne, Giovanni dalle 130n, 186  
Donne, Bastiano dalle 130n  
Dovizi da Bibbiena, Bernardo 124n, 186  
  
Elci, Achille d' (l'Affumicato) 97n  
Elci, Urania d' 158  
Enrico III, re di Francia 158  
Eupoli 129n  
  
Falconetti, Camillo (il Cieco) 21-22n, 66 e n, 97n  
Fagnoli, Narcisa 86n  
Farri, Domenico 100n, 108n  
Fedini, Giovanni 107n, 124 e n  
Ferentilli, Agostino 57n, 58  
Ferraiuoli, i: v. Corte dei Ferraiuoli

- Ferraro, Bruno 77n  
 Ferrone, Siro 54n, 123n, 130n, 147n, 153n, 157n  
 Figliucci, Felice (padre Alesso) 82n, 97n  
 Filomati, i: v. Accademia dei Filomati  
 Fioravanti, Marco 140n  
 Firpo, Massimo 90n  
 Flòrimi, Matteo 14n, 82, 83n, 85n, 86-90 e nn, 98n  
 Fornaris, Fabrizio de' 130n  
 Forteguerra, Laudomia 18, 19n  
 Fortini, Pietro 24, 25n, 26n, 28, 30, 33 e n, 41, 96n  
 Fortunati, Pier'Antonio 109n  
 Fragnito, Gigliola 131n  
 Franceschi, Bartolomeo 14n, 83n  
 Franceschi, Francesco de' 17n, 90n  
 Franceschi, Giovan Francesco (il Moscone) 97n  
 Franchi, Giuseppe de' 145n  
 Frangipane, Cornelio 158, 159 e n  
 Frastagliato, il: v. Sozzini, Fausto  
 Frigo, Daniela 134n  
 Fumoso, il: v. Salvestro, cartaio
- Galli, Giovan Battista (il Mufrone) 97n  
 Gambara, Giovan Francesco, cardinale 20n  
 Garbero Zorzi, Elvira 111n  
 Gareffi, Andrea 23n, 130n  
 Garfagnini, Giancarlo 145n  
 Gargiulo, Piero 111n  
 Garzoni, Tommaso 57n, 129 e n, 130n  
 Gasparini, Carolina 112n  
 Gelosi, comici 124, 143n, 144n, 145n, 158, 159 e n  
 Generoso, il: v. Medici, Francesco I de'  
 Gigli, Girolamo 61n
- Giovan Maria da San Miniato (il Sosor-nione) 95, 97n  
 Giovio, Paolo 160n  
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista 33 e n, 99n, 125 e n, 132n, 133n, 135n, 142n  
 Giunti, stamperia 53, 57n, 124n  
 Glénisson-Delannée, Françoise 60n, 112n  
 Goldoni, Carlo 148  
 Gonzaga, Ercole, cardinale 71n  
 Gonzaga, Scipione 16n, 33n, 65, 66n, 67n, 68 e n, 69, 71 e n  
 Gonzaga, Vincenzo, duca di Mantova 92n  
 Gottifredi, Bartolomeo 143n  
 Gozi, Giovan Battista 143n  
 Gozzi, Carlo 148, 158n  
 Grazzini, Anton Francesco (il Lasca) 107n, 111n, 124 e n, 144 e n  
 Griffoli, Jacopo 66n  
 Griffoli, Lorenzo (il Testareccio) 56  
 Groto, Luigi 125  
 Guarini, Battista 92n, 129-30 e n, 132n, 141, 142 e n, 144, 145n, 146n, 155n, 157n  
 Guarisco, Giovanni: v. Varisco, Giovanni  
 Guglielminetti, Marziano 92n
- Ilari, Lorenzo 101n  
 Impacciato, l': v. Docci, Tommaso  
 Impaurito, l': v. Petrucci, Giulio  
 Infiammati, gli: v. Accademia degli Infiammati  
 Ingegneri, Angelo 127 e n, 132n, 136n, 140-42 e n, 144, 155n  
 Insipidi, gli: v. Congrega degli Insipidi



Laura Riccò

- Intronati, gli: v. Accademia degli Intro-  
nati
- Kosuta, Léo 60n, 63n, 64n, 112n, 113n,  
155n
- Lancillotti, Secondo, abate 109
- Landucci, capitano 152
- Landucci, Marcello (il Bizzarro) 97n
- L'Angeliero, Abel 130n
- Largo, il: v. Orsini, Paolo Giordano
- Lasca, il: v. Grazzini, Anton Francesco
- Lazzi, Giovanna 111n
- Legacci, Pier Antonio dello Stricca 62n
- Leonardo da Vinci 136n
- Lombardi, Bernardino 130n
- Lombardo, Giovan Donato 148n
- Lorena, Cristina di 85n, 107n, 144n
- Lunatico, il: v. Bellanti, Alessandro
- Lusini, Aldo 86n
- Machiavelli, Niccolò 64n, 123n, 124n
- Maffei, Scipione 143n
- Magini, Alessandro 111n
- Majorana, Bernadette 162n
- Malato, Enrico 123n
- Malvicini, Cesare 66n, 101n
- Mamone, Sara 111n
- Mandoli de' Piccolomini, Sallustio (il  
Vantaggioso) 22n
- Manfredi, Muzio 155n
- Mansueto, il: v. Saracini, Pirro
- Maphio, ser (Zanino da Padova) 122
- Maraschio, Nicoletta 71n
- Marcantonio d'Amerigo (lo Scalmato)  
97n
- Marcello, Caio Giulio 17n
- Marchetti, Valerio 19n, 43n, 64n, 72n,  
76n, 79n, 99n, 151n, 153n, 154n
- Marescotti, Giorgio 80n
- Margolin, Jean-Claude 23n
- Mariti, Luciano 139n, 156n
- Marotti, Ferruccio 107n, 123n, 129n,  
130n, 143 e n, 143n, 148n
- Marri, Ascanio 59n
- Martini, Fortunio (il Tardo) 32
- Marzi, Alessandro (il Cirloso) 63n, 97n
- Massa, Agostino 57n, 62n, 112n
- Materiale, il: v. Bargagli, Girolamo
- Mathieu-Castellani, Gisèle 111n
- Mauriello, Adriana 25n, 27n
- Maylender, Michele 144n
- Mazza, Lotto del 73, 124
- Mazzacurati, Giancarlo 75n
- Mazzali, Ettore 136n
- Mazzi, Curzio 53n, 60n, 61n, 62n,  
155n
- Mazzoni, Giacomo (Jacopo) 82n
- Mazzoni, Stefano 110n, 133n
- Mazzuchelli, Giovanni Maria 143n
- Medici, famiglia 86n, 101, 105, 106,  
111n, 145n
- Medici, Cosimo I de' 13, 19n, 40, 52n,  
53n, 80, 85n, 101, 102n, 106, 111n,  
154n
- Medici, Cosimo II de' 138n, 154n
- Medici, Eleonora de' 73n
- Medici, Ferdinando I de' 71n, 75n,  
85n, 107n, 144n
- Medici, Francesco I de' (il Generoso)  
46, 56-57 e n, 72n, 73, 92, 103, 180
- Medici, Giovan Carlo de' 111n
- Medici, Leopoldo de' 111n
- Medici, Mattias de' 109n, 111n
- Medici Orsini, Isabella de' 43, 54-57 e  
n, 72
- Menato, Marco 90n

- Mendoza, Francisco de, cardinale di Burgos 102n  
Molinari, Carla 71n  
Molinari, Cesare 123n, 135n, 143n, 145n  
Molza, Francesco Maria 60n, 114-15n, 133n  
Mondella, Francesco 143n, 150n  
Montefalco, il: v. Clarignano da Montefalco, Sebastiano 142 e n  
Monti, Gregorio de' 92n  
Mori, Ascanio de' 33n  
Moscone, il: v. Franceschi, Giovan Francesco  
Mufrone, il: v. Galli, Giovan Battista  
Museo, Agostino 15n
- Neroni, Bartolomeo (il Riccio) 144, 146n  
Newbiggin, Nerida 60n, 87n, 93-94n, 95n, 110n, 144n  
Niccolini, Agnolo 102n
- Oddi, Sforza 107n, 134, 135n  
Orazio, Quinto O. Flacco 17n  
Orlando di Lasso 139n  
Orsini, Paolo Giordano (il Largo) 46  
Orvieto, Paolo 110n
- Pace, Pompeo 159n  
Paleario, Aonio 15n, 64n, 113n  
Paleotti, Gabriello 129n  
Paolo IV, papa 79n  
Pascoli, Giovanni 122n  
Patrizi, Giorgio 18n  
Pecci, Lelio (l'Ammalato) 78, 79n  
Pecci, Muzio (il Disadatto) 97n  
Perrucci, Andrea 137n, 139-40n, 148  
Petrarca, Francesco 193
- Petrucci, Antonmaria (il Coperto) 14, 46  
Petrucci, Aurelia 101n  
Petrucci, Giulio (l'Impaurito) 14  
Piccolomini, Alessandro (lo Stordito) 10, 18-23 e nn, 30, 32, 42, 44, 45 e n, 64, 66 e n, 67n, 73, 74 e n, 75 e n, 76 e n, 77 e n, 78, 79 e n, 80 e n, 85n, 87n, 88n, 91, 97n, 100 e n, 101n, 104n, 105, 109, 110n, 111-13n, 119-23 e nn, 124n, 126, 128 e n, 131-34 e nn, 136n, 137-40 e nn, 142, 147n, 150-51, 153 e n, 157, 162n, 163-64 e n  
Piccolomini, Giovanbattista 19  
Piccolomini, Marcantonio (il Sodo) 15 e n, 20 e n, 21 e n, 22 e n, 23, 24 e n, 29n, 30, 33, 36n, 42 e n, 45 e n, 55-56, 63n, 64, 66, 97n, 99n, 155 e n, 157 e n  
Piéjus, Marie-Françoise 18n, 112n  
Pieri, Marzia 130n, 133n, 145n  
Pietrasanta, Plinio 84n, 85n  
Pietrosanti, Susanna 87n  
Piissimi, Vittoria 145n, 158  
Pino da Cagli, Bernardo 134-35 e n  
Plaisance, Michel 75n, 111n  
Platone 30n  
Plauto, Tito Maccio 126, 128, 173  
Poggi Salani, Teresa 71n  
Politi, Adriano 113n  
Pontano, Giovanni 64n  
Povero, il: v. Umidi, Giovan Battista  
Pozzi, Mario 25n
- Quiviger, François 111n  
Quondam, Amedeo 18n, 110n, 116n, 143n

Laura Riccò

- Raccolto, il: v. Capacci, Pier Luigi  
Rangoni da Correggio, Claudia 160n  
Rasi, Luigi 143n, 147n  
Razzi, Girolamo (don Silvano) 80n  
Rettori, Assuero 162n  
Riccò, il: v. Neroni, Bartolomeo  
Riccò, Laura 13n, 17n, 25n, 30n, 31n,  
32n, 33n, 36n, 37n, 41n, 46n, 47n,  
54n, 56n, 57n, 58n, 59n, 61n, 62n,  
65n, 68n, 70n, 71n, 72n, 73n, 82n,  
85n, 87n, 90n, 96n, 97n, 98n, 99n,  
102n, 104n, 111n, 112n, 115n,  
126n, 142n, 147n, 151n  
Riccoboni, Antonio 85n  
Ringhieri, Innocenzio 26, 30, 31  
Rinuccini, Ottavio 107n  
Ripa, Cesare 136n  
Riposio, Donatella 107n  
Rochon, André 111n  
Romani, Walter 136n  
Romei, Giovanna 123n, 129n, 130n,  
143n, 148n  
Ronconi, Alessandro 107n  
Rospigliosi, Giulio 107n  
Rossi, Bartolomeo 130n  
Rossi, Giovanni 45n  
Rossi, Girolamo dei Conti di San Se-  
condo 124n  
Rossi, Giulio dei Conti di San Secondo  
124n  
Rossi, Massimiliano 31n  
Rossi, Nicolò 126 e n, 136n, 157n  
Rossi, Vittorio 145n  
Rozzi, i: v. Congrega dei Rozzi  
Rubin, Bartolomeo 108n  
Ruffinelli, Venturino 104n  
Ruscelli, Girolamo 84 e n, 85n, 96n,  
124 e n  
Ruzante (Angelo Beolco) 107n, 133n  
Sà, Emanuele 76n, 79n  
Salimbeni, Ascanio 79  
Salvestri, Pier Giovanni (l'Accurato)  
21-22n, 66  
Salvestro, cartaiolo (Il Fumoso) 60n, 62n  
Salviani, Orazio 92n  
Salviati, famiglia 111n  
Salviati, Lionardo 80n, 111n, 126 e n  
Sandal, Ennio 53n  
Sanesi, Ireneo 124n  
Sanjust, Maria Giovanna 33n  
Saracini, Pirro (il Mansueto) 29n, 156n  
Saracini, Sinolfo 145n  
Savarese, Nicola 132n  
Sbaragli, Luigi 72n, 97n  
Scacciato, lo: v. Cinuzzi, Marcantonio  
Scalmato, lo: v. Marcantonio d'Ameri-  
go  
Schietto, lo: v. Bargagli, Scipione  
Schino, Mirella 121n, 141n, 148n, 148n,  
164n  
Scropuloso, lo: v. Biringucci, Giovanni  
Seneca, Antonio 129n  
Seneca, Lucio Ennio 128  
Senofonte 135  
Seragnoli, Daniele 22n, 76n, 77n, 80n,  
100 e n, 107n, 110n, 112n, 114n,  
119-20 e n, 123n, 128n, 131n, 132n,  
133n, 134, 136n, 138n, 139n, 146n,  
153n, 155n, 162n  
Serianni, Luca 82n  
Sessa, Giovan Battista 108n  
Sessa, Giovan Bernardo 108n  
Sfaccendato, lo: v. Bellanti, Fausto  
Silvestri, Pier Giovanni 78, 79n  
Simoncini, Francesca 138n  
Sirri, Raffaele 92n  
Sodo, il: v. Piccolomini, Marcantonio  
Solerti, Angelo 71n, 159n

- Sommi, Leone de' 107n, 125 e n, 136n, 143 e n, 150 e n, 160n, 161n  
 Sosornione, il: v. Giovan Maria da San Miniato  
 Sozzini, famiglia 79n  
 Sozzini, Alessandro 40n  
 Sozzini, Fausto (il Frastagliato) 58, 77n, 99n, 151, 153 e n, 154n, 156n  
 Spannocchi de' Sergardi, Fulvia 17n, 65 e n, 68 e n  
 Spaventato, lo: v. Vignali, Giovan Battista  
 Sperenzi, Mario 111n  
 Speroni, Sperone 115n, 129, 133n  
 Splendido, lo: v. Toledo, Luigi di  
 Stantio, lo: v. Marri, Ascanio  
 Stoppelli, Pasquale 63n  
 Stordito, lo: v. Piccolomini, Alessandro  
 Striggio, Alessandro 107n  
 Svegliato, lo: v. Borghesi, Diomede
- Tardo, il: v. Martini, Fortunio  
 Tasso, Bernardo 125, 132n  
 Tasso, Torquato 71n, 127, 132n, 133n, 134, 136n, 150 e n  
 Taviani, Ferdinando 120-21 e n, 129n, 131n, 133n, 141n, 143n, 147n, 148n, 149n, 150n, 154n, 161n, 162n, 164n  
 Terenzio, Publio T. Afro 128, 173  
 Tesauero, Alessandro 41n, 99  
 Tessari, Roberto 120-22 e nn, 126n, 129n, 137n, 139n, 143n, 144n, 146n, 148n, 157n  
 Testareccio, il: v. Griffoli, Lorenzo  
 Testaverde, Anna Maria 22n, 77n, 107n, 144n, 145n  
 Tiraboschi, Girolamo 143n  
 Titi, Roberto 146n
- Todeschini Piccolomini, Alfonso, duca d'Amalfi (il Desiato) 95-96  
 Toledo, Eleonora di 52, 104n  
 Toledo, Luigi di (lo Splendido) 57n  
 Tolomei, Claudio 60n, 64n  
 Tolomei, Febo (il Balocco) 97n  
 Tommasi, Giugurta 59, 93  
 Torelli, Pomponio 107n  
 Toussaint, Stéphane 111n  
 Trissino, Giangiorgio 127  
 Troiano, Massimo 139n  
 Trovato, Paolo 85n  
 Turchi, Francesco 158, 159n, 160n, 196, 197
- Ugo da San Vittore 157n  
 Ugurgieri Azzolini, Isidoro 109 e n, 113n  
 Umidi, gli: v. Accademia degli Umidi  
 Umidi, Giovan Battista (il Povero) 97n
- Valdés, Juan de 64n, 67n  
 Valenti, Cristina 62n  
 Valerini, Adriano 130n, 142, 143n, 146, 147n, 148-51 e n, 160n, 163-64, 186  
 Vantaggioso, il: v. Mandoli de' Piccolomini, Sallustio  
 Varisco, Giovanni 75, 128n, 133  
 Vasto, marchese del: v. Àvalos, Alfonso d'
- Vecchi, famiglia 154n  
 Vecchi, Annibale de' 152  
 Vecchi, Atlante de' (l'Abbrustito) 154n  
 Vendruscolo, Livia 18n  
 Verato, Giovan Battista 129-30, 142  
 Vernizzi, Cristina 23n  
 Verzone, Carlo 124n  
 Vignali, Antonio (l'Arsiccio) 22n, 63n, 94n

Laura Riccò

Vignali, Giovan Battista (lo Spaventato) 97n  
Vinta, Belisario 53n  
Vitale, Maurizio 71n  
Vittoria, comica (in commedia Lucilla) 150n, 158, 159, 160n, 161n  
Weinberg, Bernard 76n, 111n, 125n  
Zappella, Giuseppina 53n  
Zarri, Gabriella 134n  
Ziletti, Francesco 19n  
Zucchini, Giampaolo 43n, 99n