

Biblioteca Senese

Studi e Testi

curata da

Stefano Carrai, Carlo Caruso, † Roberto Guerrini,
Monica Marchi, Marzia Pieri

comitato di redazione

Marilena Caciorgna, Irene Tani

comitato di lettura - referees

Simone Albonico (Università di Losanna)
Giacchino Chiarini (Università di Siena)
Emanuele Cutinelli Rëndina (Università di Strasburgo)
Siro Ferrone (Università di Firenze)
Annalisa Nesi (Università di Siena)
Fiammetta Papi (Università di Siena)
Maria Antonietta Terzoli (Università di Basilea)
Paolo Trovato (Università di Ferrara)

Biblioteca Senese

8

1. Stefano Carrai, Stefano Cracolici, Monica Marchi, *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, 2009, pp. 160.
2. Diomede Borghesi, *Orazioni accademiche*, a cura di Carlo Caruso, 2009, pp. 126.
3. Marzia Pieri, *Lo Strascino da Siena e la sua opera poetica e teatrale*, 2010, pp. 304.
4. Jacopo Fiorino de' Buoninsegni, *Bucoliche*, a cura di Irene Tani, 2012, pp. 144.
5. Pseudo Gentile Sermini, *Novelle*, edizione critica con commento a cura di Monica Marchi, 2012, pp. 684.
6. *La virtù sconosciuta. Scritti d'arte di Francesco Gori Gandellini, erudito conoscitore nella Siena di Alfieri*, a cura di Bernardina Sani, Carlotta Ghizzani, 2012, pp. 392.
7. Bernardo Lapini detto l'Ilicino, *La novella di Angelica Montani-
ni con l'inedito discorso di Ginevra Luti*, edizione e commento a cura di Monica Marchi, 2023, pp. 272.
8. Ascanio Cacciaconti detto Strafalcione, *Pelagrilli, Filastoppa*, edizione critica e commento a cura di Daniele Iozzia, 2024, pp. 296.

Ascanio Cacciaconti detto Strafalcione

Pelagrilli
Filastoppa

edizione critica e commento a cura di
Daniele Iozzia

visualizza la scheda del libro sul sito www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Opera edita con il contributo della Scuola Normale Superiore



SCUOLA
NORMALE
SUPERIORE

© Copyright 2024

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676938-1

*A Nunzio,
all'Angelo Custode*

RINGRAZIAMENTI

Questo volume muove dalla mia tesi di laurea magistrale, discussa all'Università di Pisa il 27 luglio 2020. Desidero innanzitutto ringraziare il mio relatore Fabrizio Franceschini, che ha seguito meticolosamente le fasi di stesura del lavoro. Al riparo da piaggerie di sorta, ho contratto un debito particolare con Luca D'Onghia, mio correlatore, che con infinita pazienza e sollecitudine ha discusso con me molti degli aspetti linguistici e dei *loci* del testo più impervi, accompagnando il lavoro stesso verso le fasi finali della pubblicazione: lo ringrazio di cuore. Profonda gratitudine va anche a chi negli ultimi anni ha letto il testo con impagabile solerzia, dandomi i suggerimenti più stimolanti e acuti: Fiammetta Papi, Marzia Pieri, Anna Scannapieco, Stefano Dal Bianco, Michelangelo Zaccarello. Un ringraziamento speciale a Eleonora Stoppino, la cui generosità è stata fondamentale per acquisire alcuni esemplari delle commedie conservati a Urbana presso la Biblioteca della University of Illinois. Ringrazio anche Bogdan Groza per il supporto tecnico in alcune fasi dell'impaginazione. Infine, grande riconoscenza a chi, prima, durante e dopo la stesura, ha rappresentato in questi anni un nucleo affettivo di assoluto rilievo: nell'impossibilità di nominarli tutti, mi limiterò a Michele Spatafora, Laura Mancini, Sofia Agnello, Marco Villa, Vincenzo Renno, Giuseppe Cannata, Damiano Pluchino, Debora Gangi, Enzo Inì, Alessandra e Iolanda Ira, Claudia D'Angelo, Dario e l'allegra brigata torinese, Marilena, Rosario e Luna.

INTRODUZIONE

1. Siena a teatro. Il 1531 come data simbolica

Chi si occupa di drammaturgia rinascimentale senese non può ignorare come, per quanto nella geografia e nella storia dello spettacolo cinquecentesco Siena sia “una capitale minore” (PIERI 2008, p. 9), essa abbia dato espressione a una civiltà teatrale di assoluta varietà. Lo spettacolo drammatico a Siena si è sempre rivolto a un’utenza cittadina bene individuata, di cui ha assunto le istanze politiche e culturali. Per inquadrare lo *specimen* teatrale senese si rifletterà a partire dal concreto dato storico: c’è un anno che può essere considerato come una metonimia, un anno, cioè, che significa l’attività teatrale a Siena, capace di racchiudere questa pluralità di esperienze. Si tratta del 1531. Nel febbraio di quest’anno si è soliti far cominciare la sperimentazione drammaturgica degli Intronati, riunitisi in accademia sei anni prima, nel 1525. Le feste e le celebrazioni accademiche del carnevale 1531 sono molto importanti per la recita di un rito particolare a carattere fortemente misogino, *Il Sacrificio*: una serie monotona di testi poetici viene letta mentre si getta nel fuoco un pegno d’amore; a ciò fa seguito, dopo qualche giorno e sotto forma di risarcimento alle donne offese, la rappresentazione degli *Ingannati*, il primo e più gustoso frutto del teatro intronatico, una commedia nata da un’intensa attività di scrittura laboratoriale a più mani. Il rito, descritto accuratamente da SERAGNOLI 1980, pp. 37-41, mostra i cardini attorno ai quali ruota l’idea di teatro dell’Accademia degli Intronati: 1) il prologo degli *Ingannati* diventa il luogo deputato alla teorizzazione dei principi accademici, a loro volta espressione raffinata di un *ethos* aristocratico; 2) la commedia si volge al progetto utopico di una società ideale e impermeabile agli afflussi esterni, come quella senese; 3) l’ele-

vato numero degli accademici partecipanti e della borghesia colta che a Siena, in assenza di una corte, diventa il referente culturale principale, permette una pianificazione rigida dello spettacolo. Un teatro, quello senese, che si relaziona a un pubblico precocemente moderno e critico nel denunciare le questioni socialmente più scottanti e che si definisce nei modi di quella civiltà della conversazione su cui a lungo si è soffermato QUONDAM 2007. In questo quadro, il teatro oscilla tra i poli della narrazione e della drammatizzazione, sfruttando un racconto orale che trapassa in spettacolo. Ma come ha mostrato bene PIERI 2012b, non si tratta di un repertorio o di un catalogo di forme popolari destinato a essere fruito dai ceti sociali bassi, ma di “un territorio di eccellenza, prediletto e frequentato anche dai colti, ben oltre i limiti cronologici legati all’avvento della stampa” (p. 70). L’intersezione di dinamiche spettacolari e di una narrazione sentita come *lusus* ricreativo ha sempre trovato in questa città ampi margini di accoglienza; in quest’ottica si spiegano opere difficilmente classificabili nei rigidi comparti del classicismo cinquecentesco: basti pensare al *Dialogo de’ giuochi* di Girolamo Bargagli, ai *Trattenimenti* di Scipione Bargagli, alle *Giornate delle novelle de’ novizi* e alle *Piacevoli e amoroze notti dei novizi* di Pietro Fortini, dove si celebrano le veglie, si conversa e si racconta recitando. Opere che, d’altro canto, non sanno di novità a Siena, se si pensa ad esempio al novelliere quattrocentesco dello pseudo-Gentile Sermini, risultante da un sapiente assemblaggio di novelle di ascendenza letteraria ma anche di brani di conversazione, di notizie di taglio cronachistico e di materiali compromessi con la vita cittadina (cfr. MARCHI 2012).

Tornando agli Intronati, le loro commedie sono improntate a intricate peripezie di tipo amoroso e sono portate in scena da un numero elevato di personaggi e di comparse talvolta plurilingui, disponibili anche a danzare e ad azzuffarsi. Gli Intronati innovano guardando al passato recente, limando il modello di due ipotesi che provengono dagli ambienti dello Studio. Il primo è la recita tenutasi il 17 gennaio 1494 dell’*Opera nuova intitolata Virginia* di Bernardo Accolti, stampata poi a Firenze nel 1513. Si tratta di una commedia in versi divisa in cinque atti e assai generosa quanto a memoria letteraria, dalle *Heroides* ovidiane a rielaborazioni del

Decameron boccacciano. L'intreccio della *Virginia* inaugurerà la copiosa serie di eroine costrette a travestirsi a prezzo di numerosi rischi per conquistare il cuore di quegli amanti da cui in un primo momento erano state respinte. Il secondo testo, simile al primo per forma e contenuto ma con un incremento notevole dei personaggi sulla scena (ben trentotto), è il *Parthenio* di Giovanni Lapoli detto il Pollastra, recitato dagli studenti universitari senesi in occasione del carnevale del 1517 e stampato dal Landi nel 1520. Da questi due architesti deriva una serie cospicua di commedie "regolari", in prosa e in cinque atti: i *Prigioni*, composta tra il 1529 e il 1530; *Gli Ingannati*, recitata per il carnevale del 1531 ma stampata nel 1537; *l'Aurelia*, composta nel 1532, *l'Amor costante* e *l'Alessandro* di Alessandro Piccolomini, recitate rispettivamente nel 1536 e nel 1544 e stampate rispettivamente nel 1540 e nel 1545; *il Fortunio* di Pietro Fortini del 1547; *l'Ortensio*, recitata a Siena in occasione della visita del duca Cosimo nell'ottobre 1560 e stampata nel 1571; *Gli Scambi* di Belisario Bulgarini, recitata allo Studio nel 1574 e stampata nel 1611; la *Floria* di Antonio Vignali, edita a Firenze da Ludovico Domenichi nel 1560; la *Pellegrina* di Girolamo Bargagli, recitata nel 1589 (una bibliografia completa contenente le edizioni più recenti di queste commedie si trova in PIERI 2012b, p. 80n).

La grande fortuna scenica degli Accademici Intronati è eterna: già nel 1554 Girolamo Ruscelli, in un'antologia intitolata *Delle commedie elette*, mostra come proprio a Siena spetti la parte del leone: ben tre testi su cinque sono infatti senesi (*Gli Ingannati*, *l'Amor Costante*, *l'Alessandro*, cui vanno ad aggiungersi la *Calandria* del Bibbiena e la *Mandragola* di Machiavelli). Ma si tenga presente che anche molto tempo dopo il definitivo tracollo della libertà repubblicana senese (1555), quando questo polimorfismo teatrale collasserà su sé stesso cristallizzandosi nella pratica delle veglie, il modello intronatico non solo penetrerà nei generici anonimi di molti Innamorati della Commedia dell'Arte o nei canovacci del *Teatro delle Favole Rappresentative* (1611) di Flaminio Scala (dove ben diciotto scenari su cinquanta si riallacciano agl'*Ingannati*), ma sarà anche esportato in Europa con grandissimo successo: si pensi alle veglie musicali di Orazio Vecchi per Cristiano IV Re di Danimarca, ad

Antonio Vignali (l'Arsiccio Intronato) che mette in scena a Valladolid per Filippo II *I Suppositi* di Ariosto, alla costante osmosi con la commedia spagnola ed elisabettiana. Insomma, con PIERI 2012b, p. 74 a Siena

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

Questa sintesi consente di arricchire di un'ulteriore pennellata il quadro drammaturgico della Siena cinquecentesca. Sebbene il modello degli Intronati sia quello egemonico, la filiera teatrale senese è produttiva anche in altre direzioni, a cominciare dal gruppo di attori-scrittori che durante il primo trentennio del secolo operarono tra la città toscana e la corte romana al seguito di Agostino Chigi, caldeggiati per le loro doti attoriali da papa Leone X. Individuati dalla critica come "pre-Rozzi" (la definizione è stata introdotta da ALONGE 1967) o come "comici-artigiani" (così nell'ampio catalogo di VALENTI 1992), questi nove autori (Niccolò Campani detto Strascino, Leonardo Maestrelli detto Mescolino, Giovanni Roncaglia, Marcello Roncaglia, Francesco Fonsi, Niccolò Alticozzi, Pierantonio Stricca Legacci, Mariano Trinci, Bastiano di Francesco) approfitteranno di un terreno fluido per formalizzare linguaggi, generi e forme di notevole slancio sperimentale. Da un punto di vista sociale e professionale questi antecessori dei Rozzi non sono né intrattenitori di mestiere come i buffoni veneziani (da Zuan Polo Liomparidi a Domenico Tagliacalze a Iacopo Coppa), né, come si vedrà per i Rozzi, artigiani cultori di teatro. Sono borghesi in possesso di saperi musicali e recitativi esibiti in occasione di appuntamenti festivi e in relazione a diversi gruppi di destinatari. Non si dimentichi, tra l'al-

tro, che a differenza della vicina Firenze, dove i Medici svolgevano durante le feste un'intensa operazione propagandistica di tipo ideologico-culturale, a Siena l'assenza di una corte responsabilizza il pubblico in senso critico. Alla base dell'ibridismo espressivo a Siena c'è un ibridismo sociale: il pretesto della festa dà luogo a un'ampia fenomenologia di manifestazioni private e pubbliche, dalle veglie in orti o in giardini di palazzi prestigiosi a cortei imperiali (si pensi alle visite di Carlo V, una prima annunciata nel 1530 e una seconda compiuta nel 1536, o a quella di Cosimo I nel 1560), a mascherate di carnevale e celebrazioni di calendimaggio in giro per le strade, dove senza strette paratie si mescolano cittadini, chierici, soldati e studenti. Con PIERI 2013, p. 32,

c'è una socialità pulviscolare e diffusa, al cui interno possono emergere singoli talenti che si affinano in relazione alle richieste e ai suggerimenti di brigate interclassiste, legate all'arcipelago inquieto della politica, inclini alle mescolanze fra spunti eruditi del classicismo e eredità folkloriche della cultura popolare, che partecipano attivamente, sul piano organizzativo ed economico – ma anche presumibilmente creativo – ad animare trattenimenti festivi sempre carichi di riferimenti alle vicende contemporanee.

I pre-Rozzi spingeranno molto sul pedale di questo eclettismo compositivo, rinnovando in primo luogo una tradizione egloghistica di lunga durata che a Siena muove da quell'opera di altissima filologia umanistica che sono le *Bucoliche elegantissime*, composte nel 1482 da più mani fiorentine e senesi, Bernardo Pulci, Francesco Arzocchi, Girolamo Benivieni e Jacopo Fiorino de Boninsegni, per poi proseguire con Filenio Gallo. L'egloga come genere penetrerà nella produzione dei pre-Rozzi come il contenitore ideale per sviluppare in più soluzioni il tema del rapporto tra città e campagna, che nella Siena dei primi decenni del Cinquecento aveva assunto coloriture drammatiche, in considerazione dell'inasprimento dei vecchi contrasti tra mezzadri, padroni e contadini cominciati con la peste nera di metà '300 (cfr. l'utile sintesi e gli ulteriori rinvii bibliografici in PICCINNI 2013). Gran parte della letteratura senese quattro-cinquecentesca si adatta alla rappresentazione di questa complessità socioeconomica: la satira anti-villanesca va via via esacerbandosi a causa delle nuove ragioni di inferiorità che lo sviluppo urbano provoca osteggiando le vecchie classi feudali e clericali e i nuovi

ceti cittadini che, provenienti dal contado, andavano inurbandosi. Scaltrezza e utilitarismo sono gli attributi a corredo dell'immagine del villano che esce da questa tradizione letteraria, tradizione che qui costituisce il *fil rouge* che lega i novellieri dello pseudo-Sermini e del Fortini alla produzione dei pre-Rozzi e dei Rozzi. Sul versante rusticale, l'esperienza di questi ultimi risente fortemente dei modi della tradizione nenciale fiorentina, il cui corso era stato inaugurato dalla *Nencia da Barberino* di Lorenzo il Magnifico, dalla *Beca da Dicomano* di Luigi Pulci e dai *Canti carnascialeschi*. Come hanno mostrato gli studi di ALONGE 1967, pp. 15-25 e di BRAGHIERI 1986, pp. 61-70, esistono precisi legami tra queste opere e il *Coltellino* di Strascino, corrispondenze che vanno oltre il normale uso di un comune sostrato linguistico e stilistico (cfr. BRAGHIERI 1986, p. 61). Occorre tuttavia fare la debita tara alle ragioni di questi prestiti, tenendo a mente che se nella *Nencia* Lorenzo contamina elementi tradizionali ed elementi insoliti, con tessere colte di ascendenza lirica, nei pre-Rozzi l'egloga rusticale dissimula la sua provenienza letteraria. Ciò emerge, in primo luogo, dalla scelta dialettale e dalla connotazione parodica dei temi affrontati. I comici senesi innervano una carica satirica che in molti casi viene ritorta contro il soggetto stesso delle loro opere, il villano. Il tutto avviene saturando in senso "espressionistico" la lingua di questi testi, un dialetto di estrazione rustica e spesso appesantito da tratti fono-morfologici che con buona approssimazione non sono mai esistiti davvero nella lingua parlata da un contadino senese del primo Cinquecento; sono riprodotti *in vitro*, "a tavolino" e "con gusto da glottologi", per usare una felice espressione di POGGI SALANI 1967, p. 253. Una lingua, insomma, deformata per ottenere quegli effetti ridicoli che meglio si prestano alla formulazione di immagini grottesche.

Un altro carattere della produzione teatrale dei pre-Rozzi è la sperimentazione letteraria radicale: ha osservato infatti BRAGHIERI 1986, p. 63, che

la certezza di trovarci di fronte a composizioni di difficile classificazione appare sin dai frontespizi delle stampe, in cui, perfino nell'edizione di una medesima opera, compaiono denominazioni diverse: commedia, egloga, egloga alla martorella. La diversità di questi appellativi va attribuita all'editore dell'opera che, trovandosi di fronte ad una produzione in

fase sperimentale, benché di successo, i cui tratti connotativi non si erano ancora differenziati, sceglieva probabilmente i titoli a propria discrezione. Ciò dipende comunque anche dalla varietà stessa degli elementi presenti nell'opera: la danza, il canto, gli artifici e vere e proprie moresche [...].

La presenza in queste commedie di elementi fondamentalmente estranei alla dimensione del letterario come quelli citati apparenta in piccola parte queste opere alle commedie degli Intronati, a dimostrazione di come la galassia teatrale senese sia un sistema compatto tutt'altro che impermeabile, in cui *tout se tient*. Quattro sembrerebbero essere le soluzioni attraverso cui i pre-Rozzi rappresentano il mondo contadino:

- 1) La parodia dell'egloga pastorale, attuata con la sostituzione del lamento del villano a quello del pastore, con una piacente contadina al posto della ninfa schiva e con una soluzione triangolare che vede la contadina soddisfatta sessualmente dai due pretendenti al posto del classico lieto fine con la ninfa e il pastore.
- 2) La burla operata ai danni del villano diventa il centro dinamico dell'intreccio. Ma se questo è un *topos* di lunga durata a partire da Boccaccio, ora si accentuano anche i caratteri di satira anti-fratesca e anticclesiastica: spesso, infatti, accade che sia proprio un prete a insidiare la moglie del villano, beffandolo. Con le parole di ALONGE 1967, p. 39, "nel contrasto con il prete il contadino assume a simbolo della comunità rurale; per questo motivo, lo scacco subito acquista il sapore di una più vasta sconfitta e di una più generale condanna".
- 3) Viene inscenato un contrasto sociale che prevede un'opposizione tra campagna e città. Opere come il *Bernino* di Strascino, il *Tognin del Cresta* e il *Solfinello* dello Stricca Legacci basano i loro intrecci sulle burle dei villani a scapito dei cittadini, con la rappresentazione della foga e degli appetiti carnali di rozzi contadini e della sostanziale ingenuità dei cittadini.
- 4) Ci sono, infine, egloghe interamente rusticali, che squadernano il ricco campionario delle stupidaggini dei villani, i litigi per questioni economiche, la mai sopita disponibilità di un villano ad approfittarsi del suo sodale, sottraendogli quanti più beni possibile. A differenza di quelle pastorali, in queste egloghe i lazzi

e gli sproloqui dei villani (in genere avvertiti come uno stacco dall'azione principale) diventano i pilastri portanti dell'intreccio: è quanto accade nella *Partigione* di Mescolino e nello *Straccale* di Stricca Legacci. Accanto a questa produzione strettamente rusticale, va segnalato che anche i pre-Rozzi adottano talvolta il modello intronatico della commedia cittadina e regale. Opere come il *Magrino* di Strascino, il *Vitio muliebre*, il *Bicchiere*, la *Pietà d'amore* e i *Moti di Fortuna* di Mariano Trinci Manescalco, il *Piglia il peggio* di Giovanni Roncaglia e gli *Inganni de' servitori* di Marcello Roncaglia non si limitano a mettere in scena il contrasto tra villano e cittadino, ma ritagliano per quest'ultimo un intreccio ricco di innamoramenti e di tradimenti, in un paradigma ambientale che rispolvera i temi salaci di alcune novelle pseudo-serminiane e che infligge stilette ai costumi della borghesia cittadina.

Qualche riflessione, infine, sulla fortuna editoriale di questi testi. Il carattere laboratoriale di molte commedie senesi è dovuto al maggior potere d'acquisto della performance rispetto a una drammaturgia consuntiva che tende al confezionamento della *pièce* in libro. L'attività teatrale di questi attori/poeti approda alla stampa solo in un secondo momento. Come mostra PIERI 2013, p. 36

il libro di teatro che [...] si inventano i librai-editori senesi, come compendio, memoria, rilancio pubblicitario e fissazione di modelli seriali e riproducibili dello spettacolo *live*, nasce da un'intuizione tempestiva: è un esperimento disordinato e audace di trasferimento in pagina, per uso individuale, di esperienze già praticate in modo orale e collettivo.

In questo modo alcune commedie particolarmente fortunate dei pre-Rozzi iniziano a confluire in libretti illustrati e a basso costo per iniziativa di stampatori che fiutano l'affare come Alessandro di Giovanni Landi, detto "Giovanni delle commedie" proprio per i ritmi serrati della sua produzione editoriale (cfr. PALLECCHI 2013). Con RICCÒ 2002, a partire dagli anni '60 del Cinquecento e poi per tutto il Seicento e il Settecento saranno il Bindi, il Bonetti e il Florimi a stabilirsi nella Siena ormai aggiogata al dominio mediceo e a dettare i termini di una severa censura moralistico-religiosa per queste opere rusticali, in un clima controriformistico che impone al

testo a stampa l'obbligo di essere vagliato scrupolosamente nel suo contenuto (cfr. ora IOZZIA 2023). L'editoria senese primo-cinquecentesca cavalca l'onda di un successo ampio, sempre *extra moenia*: le stampe, andate a ruba in terra veneta e settentrionale, circolano negli stessi anni in cui alla corte di Alvise Cornaro Ruzante metteva in scena e pubblicava le proprie opere: e sulle possibili tangenze tematiche ed espressive tra contesto pavano e senese è stata ancora una volta PIERI 2012a ad avviare un fecondo indirizzo di ricerca. È un vero e proprio salto di qualità quello compiuto dal pre-Rozzo, non più semplice istrione ma ora anche scrittore grazie al supporto editoriale. Il talento dell'attore è esaltato da un'aggettivazione che riempie i frontespizi di *industrioso*, *ingeniosissimo*, *peregrino ingegno*, *docto*. La sua tecnica è messa a frutto dall'abilità di editori che smontano e riaggregano a modo loro i testi per un utile economico, procurando ristampe a breve distanza di tempo per aumentare i profitti.

La critica ha calcato la mano sulle debite differenze tra il gruppo dei pre-Rozzi, coeso soltanto per contenuti e forme ma libero da logiche associazionistiche, e quello dei Rozzi propriamente intesi, loro sì, come gli Intronati, riuniti attorno a una struttura organizzata, ma come i primi sbilanciati sul versante dell'anticlassicismo espressivo. Il 1531 a Siena è una data simbolica anche per quest'altra ragione: nell'ottobre di quell'anno un gruppo di dodici artigiani fonda la Congrega dei Rozzi.

2. Il teatro dei Rozzi come letteratura anticlassicistica

Cécile Fortin de Gabory ha osservato che al momento della fondazione i dodici congreganti hanno tra i venti e i trent'anni e sono prossimi ad affacciarsi alla "vita sentimentale e professionale" (FORTIN DE GABORY 2013, p. 54). Inizialmente non hanno un luogo d'incontro fisso, si riuniscono nelle botteghe o nelle case dell'uno o dell'altro. Dal 1531 al 1536 la maggior parte dei Rozzi vive nel Terzo di Città, per poi distribuirsi negli altri Terzi in misura omogenea, pur situandosi sempre in zone a forte concentrazione di botteghe: all'interno di un Terzo, insomma, i Rozzi occupano i quartieri più popolari. Un

intagliatore (Stefano d'Anselmo), tre pittori (Bartolomeo di Francesco, Ventura di Niccolò, Girolamo di Giovanni Pacchiarotti), un tessitore (Bartolomeo di Sigismondo), un ligrittiere (Marco Antonio di Giovanni), uno spadaio (Alessandro di Donato), due maniscalchi (Angelo Cenni e Agnoletto di Giovanni), un sellaio (Bartolomeo del Milanino), un cartaiò (Anton Maria di Francesco) e un trombetto del Duca di Amalfi Alfonso d'Aragona Piccolomini (Scipione): da un punto di vista lavorativo i Rozzi sono esclusivamente artigiani. Fortin de Gabory ha condotto uno studio attento sui registri della Lira del 1531 e del 1549 per capire come a partire dai beni posseduti e dichiarati fossero ripartite le tasse a Siena (FORTIN DE GABORY 2013, pp. 56-58). Il gruppo dei Rozzi risulta omogeneo innanzitutto dal punto di vista economico, appartenendo al piccolo popolo urbano che rappresenta la maggioranza della popolazione senese nel primo Cinquecento. Risulta pertanto comprensibile come la rivendicazione insistita dell'indigenza quotidiana sia un elemento costante delle loro opere: se economicamente nulla li differenzia da molti loro concittadini, la loro aggregazione li rende compatti da un punto di vista culturale. Proprio a partire da questo retroterra condiviso è possibile per i Rozzi lavorare alla costruzione di un'identità collettiva: nel dotarsi di regole puntuali, questi artigiani scelgono come modello di riferimento gli statuti delle corporazioni professionali, oltrepassandone l'organizzazione strutturale per difendere il proprio valore e la propria utilità nel contesto sociale. In questo modo aderiscono e al tempo stesso si differenziano dalle prerogative di una realtà politica che li respinge e che tuttavia non è mai da loro contestata fino in fondo.

La storia della Congrega segue gli eventi municipali di Siena e subisce le limitazioni censorie della libertà associativa da parte della Chiesa e della Balìa. Per quanto attraverso la discussione interna i Rozzi abbiano realizzato una sorta di piccola società parallela e complementare, non è mai stato tuttavia possibile praticare del tutto la via dell'isolamento e ripararsi dai tumulti politici che sconquassarono la repubblica senese dopo il 1555. Stringenti, ancora una volta, i rilievi di FORTIN DE GABORY 2013, pp. 58-59:

Senza contestazione, né idee di ribellione, provano a riprodurre l'organizzazione di un sistema dal quale sono esclusi, per non dire giudicati indesiderabili. Entusiasti della storia della repubblica, attingono la loro

ispirazione al modello senese. Le somiglianze si fermano qua, perché subito dalla sfera professionale e politica si inseriscono con prudenza e con esclusività nella sfera culturale. [...] I Rozzi si situano in una corrente media, maggioritaria: come difensori di valori artigianali, rimangono attenti a non comprometersi nei confronti delle autorità politiche e religiose. S'impongono come la voce del piccolo popolo urbano con la loro energia, il loro dinamismo. Per tramandare il loro messaggio una sola regola sembra imporsi: non farsi notare dal potere, qualunque esso sia. E per quello vale un'unica strategia, l'autocensura.

Qualsiasi attività creativa dei Rozzi è sottoposta al vaglio di tutti i congreganti, l'approvazione della maggioranza restando l'inaggirabile barriera di separazione tra pubblico e privato, pena una sanzione che può spingersi fino all'espulsione dalla Congrega. Celebre rimane a tal proposito la vicenda di Salvestro Cartaio (detto il Fumoso) che, una volta rappresentata una sua commedia fuori dalle mura senesi (stando il divieto imposto dai *Capitoli*, come si vedrà a breve), si vide negata la permanenza in Congrega dopo numerose discussioni che tennero occupati i Rozzi per più di un anno, inasprendosi particolarmente tra il gennaio e il marzo 1553. Solo successivamente (nell'agosto di quello stesso anno) e dopo numerose espressioni di pentimento, il Fumoso poté essere riammesso.

Nell'ottobre del 1531 i Rozzi si dotano di *Capitoli*, un regolamento di diciassette punti conservato alla Biblioteca Comunale di Siena (ms. Y II 27) in cui vengono elaborati impresa e motto e stilati gli ordinamenti, con i prerequisiti per l'accesso e la descrizione delle fasi della vita interna della Congrega. I *Capitoli*, già editi integralmente da MAZZI 1882, I, pp. 347-379, sono stati insieme al motto e all'impresa oggetto di un'interpretazione minuziosa di CHERICHINI 2013, pp. 64-91, alla quale si rimanda. Preme tuttavia mettere qui in rilievo due elementi in grado di restituire la misura della distanza che separa i Rozzi dal resto dell'accademismo senese. Innanzitutto, è vietata l'ammissione in Congrega a qualunque "persona di grado, artista di qualche esercizio manuale o mercantile; né che ancora dia opera a altre lettere che a le volgari" (MAZZI 1882, I, pp. 365-366). I Rozzi stabiliscono un doppio confine con "le persone di grado" da un lato, cioè con chi concepisce l'attività culturale come punto di partenza per l'esercizio del potere politico (ciò che era in quegli stessi anni il progetto utopico degli Accade-

mici Intronati), e con chi “dia opera a altre lettare che a le volgari” dall’altro, dove la sconfessione del latino è da intendersi sia alla lettera ma anche come rifiuto simbolico di una raffinatezza elitaria quale espressione di un alto sapere umanistico. Il distanziamento dagli Intronati, che passa anche attraverso la scelta del termine ‘Congrega’, umile controcanto di ‘Accademia’ (cfr. CHERICHINI 2013, p. 66), è massimo. Mette conto osservare, inoltre, che gli artigiani che scelsero di nominarsi ‘Rozzi’ giocarono su un termine riferibile tanto a persone o a cose qualificate da particolare rozzezza, in senso aggettivale, quanto al villano in particolare, con estensione dell’aggettivo in funzione nominale. Come i ‘pre-Rozzi’, i Rozzi si guadagnano un posto importante nella storia del teatro comico occidentale come primo gruppo organicamente strutturato di cui ci resta un *corpus* sostanzioso di opere manoscritte e a stampa. Si specializzano nella produzione di commedie in versi incentrate su ambienti e personaggi del contado e scritte in un dialetto senese “espressionisticamente” comico. ALONGE 1967, p. XIXn, ha osservato che nel primo ventennio di attività letteraria i Rozzi composero quattro volte più commedie di intonazione e ambientazione rusticale che pastorale, e due sole commedie ‘cittadine’, il *Malfatto*, unica commedia composta collettivamente e stampata a Siena nel 1547 per Francesco di Simione e Compagni, e *El Farfalla*, scritta da Anton Maria di Francesco (detto lo Stecchito), ambientata e stampata a Roma per i tipi di Valerio Dorico nel 1536. A differenza dei predecessori, per i quali i villani si fermano a una risibile comparsa comico-grottesca (“anti-eroi sempre perdenti”, così Giuliano Catoni in PATRIGNANI 1993, p. 7), il contadino dei Rozzi segna una battuta di arresto nella lunga tradizione di satira anti-contadinesca, per la quale si rimanda all’ancora prezioso contributo di MERLINI 1894 e a FEO 1968, pp. 89-136 e pp. 206-223. I Rozzi, infatti, sono in grado di realizzare sulla figura del contadino delle variazioni tali da riservargli un’autonomia comportamentale del tutto inedita. Bistrattati da secoli di satira spregevole, i villani cominciano a riappropriarsi di uno spazio e di un ruolo da protagonisti non idealizzati, portando sulla scena, accanto agli immancabili lazzi di stupidità, la loro condizione di miseria, i loro amori e i loro appetiti, la loro lingua e la loro spicciola visione del mondo, senza che

tutto ciò prenda la forma ridicola del contraltare di vicende altrui. Ha scritto giustamente CHERICHINI 2013, p. 67 che

i Rozzi non svilupparono personaggi artigiani che avrebbero potuto rifletterli direttamente in scena, ma popolarono densamente le opere che scrissero e rappresentarono di personaggi contadini a cui assegnarono ruoli mai idealizzati, eppure nuovamente dignificati. L'onnipresente villano Rozzo portò su scene allestite per lo più in spazi urbani alcune – poche – allusioni a momenti gioiosi di vita in campagna, e una rappresentazione per niente intimidita della rudezza e anche della violenza di quella vita. Una tale rappresentazione di alterità spesso si configurava attraverso quel tipo di comicità anche grottesca che è intesa a divertire, e al tempo stesso offrire un'opportunità di rigetto, e archiviazione.

Rispetto ai personaggi che mettono in scena, i Rozzi, dunque, sono molto attenti a mantenere una distanza sociale che funziona da filtro protettivo contro le accuse che avrebbero potuto essere loro rivolte qualora la contestazione della realtà politica senese fosse stata troppo esplicita.

A questa prima *facies* antiumanistica della produzione letteraria dei Rozzi si affianca di necessità anche un anticlassicismo linguistico. In uno studio sull'evoluzione cinquecentesca del senese letterario (TROVATO 1994), Paolo Trovato analizza una serie di tratti costitutivi del dialetto senese fin dalle origini, valutandone assenza e presenza negli scritti di alcuni autori “nobili e qualificati” tra cui l'accademico intronato Alessandro Piccolomini. Al momento di chiarire i criteri dello spoglio, Trovato avverte subito che sarebbero stati esclusi gli autori Rozzi, in quanto il dialetto usato nelle loro commedie altro non è che il risultato di un'operazione di sovraccarico espressionistico di tratti dialettali addensati al fine di saturare la vernice linguistica. Le commedie dei Rozzi sono poco rappresentabili perché affidano una parte consistente della loro comicità ai dialoghi e alla parola, non solo alla trama, più o meno densa di equivoci situazionali così come prescritto dal modello plautino e terenziano assai caro a molti commediografi del Cinquecento. Si ha una sorta di conguaglio tra il peso dell'azione scenica e il fitto sottobosco di espressioni idiomatiche, di proverbi e di fraseologia popolare. Lo studio più esaustivo di cui ad oggi si dispone sul linguaggio comico dei Rozzi è un saggio di Adriana Mauriello in cui

viene offerta una prima schedatura delle varie tattiche di stravolgimento espressivo della lingua di questi testi (ma cfr. ora anche IOZZIA 2022). La dimensione ludica si concentra sul contrasto tra i vari toni che, differenziando le varie figure in scena, le caratterizzano da un punto di vista sociale. Si tratta di testi in cui

la carica comica finisce per ruotare quasi esclusivamente intorno alla figura del villano, il cui linguaggio, al di là di ogni intento mimetico, è costruito su una sorta di codice prestabilito che sfalsa immediatamente i piani della rappresentazione (MAURIELLO 1994, p. 207).

È da tenere presente, inoltre, che l'insistenza sulla comicità della parola, di più diretto impatto e di più larga fruizione, può essere legata anche alla scarsità di apparati scenici: ha osservato a tal proposito BAZZOTTI 2013, p. 118 che

queste commedie erano spesso recitate in spazi scenici improvvisati, in giardini o locali privati di ridotte dimensioni con i modesti mezzi di artigiani non ancora professionisti della scena e certamente non ricchi. Questo fattore ha indubbiamente portato gli autori-attori a privilegiare una dimensione più linguistica del testo, abituando il pubblico a godere più delle aguzie e delle battute dei personaggi che delle loro avventure.

Alla questione della lingua delle commedie si affianca in parallelo quella delle letture dei congreganti e, in generale, della cultura e della memoria letteraria dei Rozzi. Il problema della formazione fu avvertito con urgenza dai fondatori della Congrega già a partire dai *Capitoli* del 1531. Nel quinto dei diciassette *Capitoli*, che è dedicato in particolare alle riunioni, si legge:

perché la nostra Congrega in vano ordinata non sia, ma, oltre i piacevoli giuochi e lieti deportamenti, qualche dilettevole studio di gioconda eloquenza, in versi o prosa, nel vulgare o toscano idioma, ogni volta che ragunati saremo fra noi si tratti per esercire gl'ingegni di ciascuno; e per esser noi del cristiano gregge professori; ne pare che, almeno in nel tempo quadagesimale, in fra di noi si lega la elegante e dotta *Commedia* di Dante, in quella parte che al Signor Rozo parrà; el quale ogni volta che ci dipartiremo, imponga per la seguente festa a uno, di che materia a tutta la Congrega abbi a leggiare, acciò che ciascuno possa in quel tempo studiare, per potere poi di qualche bella materia, in fra noi ragionando, trattare; e questo sia el primo esercizio che all'ora costituita del congregarci far si debbia; ma ne

li altri tempi si lega o le leggiadre opare del Petrarca o le dilettevoli prose del Boccaccio o d'altri autori antichi o moderni che elegantemente abbino scritto. Dipoi si proponga giochi vegliareschi, se di alcuno ci sarà da far prova: e poi se alcuno de' nostri componitori averà da pubblicare alcuna composizione di prove o rime, manifestamente la reciti, e sopra a esse alquanto si ragioni (in MAZZI 1882, I, p. 352).

Il lungo passo riportato è interessante non tanto per la tipologia e la varietà delle letture in sé (allargate poi fino a includere anche i poemi epico-cavallereschi di Pulci, di Boiardo e di Ariosto, e l'*Arcadia* e le *Rime* di Sannazaro, per suggerimento del Pronto e dello Stecchito, cioè del pittore Bartolomeo di Francesco e del cartaiò Anton Maria di Francesco, come registrato nelle *Deliberazioni* il 16 marzo 1533, cfr. MAZZI 1882, I, p. 353n), quanto perché è possibile rilevare come fin dal principio la produzione teatrale e la formazione letteraria siano intese dai Rozzi come un lavoro collettivo e solidale: i testi composti di volta in volta vengono letti, discussi e approvati in maniera collegiale. Occorre avvertire, però, che il discorso sulle fonti va maneggiato con molta cautela quando si cerca di tessere la tela intertestuale in cui queste commedie si inseriscono, anche perché per molte opere dei Rozzi non si dispone di una moderna edizione critica in grado di fondare stabilmente un'analisi linguistico-stilistica ad ampio raggio. Dalle note di commento alle commedie del Cacciamenti qui offerte, infatti, ci si potrà rendere conto di quanto profonde fossero le connessioni con il parallelo contesto rusticale di Ruzante e di una letteratura in dialetto pavano fatta di *mariazi*, contrasti, sonetti di parodia e satira anti-contadinesca. In mancanza di aggiornate edizioni dei testi dei Rozzi non è possibile rintracciare elementi probanti in grado di gettare luce su contatti certi o su effettive forme di filiazione, sebbene in questo senso Marzia Pieri abbia già ipotizzato tra Strascino e Ruzante una reciproca influenza sulla base di affinità tonali, contestuali e stilistiche (cfr. il già citato PIERI 2012a, pp. 141-159). E altri scavi approfonditi dovranno essere effettuati per quanto riguarda la conoscenza dei testi sacri, della Bibbia e dei Vangeli, che sembrano fornire interessanti spunti per alcune similitudini argute messe in bocca ai villani, per certi toni da tenzone che riecheggiano le taglienti requisitorie quattrocentesche di Burchiello, di Rosello Roselli, di Panfilo Sasso, di Antonio Cammelli (il Pistoia),

di Luigi Pulci e di Matteo Franco, per la possibile frequentazione della vigorosa oralità di certa omiletica quattrocentesca (in particolare San Bernardino da Siena), per l'impiego di trivialismi che abitano province espressive tra loro lontane, inglobando tanto la tradizione dei poeti macaronici, da Tifi Odasi e Corado fino a Teofilo Folengo, quanto la riscrittura parodizzante del modello egloghistico del Sannazaro, filtrato a Siena dalla preziosa mediazione delle *Rime* di Filenio Gallo. Si tratta di una molteplicità di spunti che ci si è limitati a indicare qui in sede di commento, in attesa di ampliare l'orizzonte con lavori di maggiore respiro.

I principali autori Rozzi del Cinquecento, nonché gli unici ad aver lasciato opere rappresentabili, sono cinque: il già citato Anton Maria di Francesco (detto Stecchito), Angelo Cenni (detto Resoluto), Ascanio Cacciaconti (detto Strafalcione), Salvestro cartaio (detto Fumoso), Giovanni Battista Binati (o Ansano Mèngari da Grosseto, entrambi detti Falotico: la critica non è ancora arrivata a un'identificazione univoca, si veda per un valido riassunto delle proposte il contributo di BAZZOTTI 2013, pp. 148-155). Per quanto riguarda le edizioni critiche di questi testi, disponiamo innanzitutto dell'antologia di PERSIANI 2004, che, mescolando pre-Rozzi e Rozzi, raccoglie dieci commedie rusticali: *Strascino* e *Coltellino* di Niccolò Campani detto Strascino, *La Partigione* e *Il Targone* di Leonardo Maestrelli detto Mescolino, l'anonima *Commedia di Pidinzuolo*, la *Contenzione di un villano e una zingara* di Bastiano di Francesco, il *Solfinello* di Pierantonio Stricca Legacci, il *Calindera* di Resoluto, il *Calzagallina* di Strafalcione e il *Capotondo* di Fumoso. In tempi più recenti sono da segnalare l'edizione completa delle *Rime* e dei *Testi teatrali* di Strascino (PIERI 2010), l'edizione critica del *Romito negromante* di Resoluto (TROVATO 2014) e le edizioni delle *Opere teatrali* del Fumoso curate da Anna SCANNAPIECO nel 2016 (*Panechio* e *Tiranfallo*), nel 2017 (*Discordia d'amore*), nel 2018 (*Batechio*), nel 2019 (*Capotondo*) e nel 2023 (*Il travaglio*). A queste, con ogni cautela, andrebbero aggiunte le edizioni curate da Menotti Stanghellini, già bibliotecario dell'Accademia dei Rozzi, tra anni Novanta e Duemila: è lo stesso studioso, del resto, ad ammettere il carattere scarsamente filologico delle proprie edizioni, fondate nella maggioranza dei casi su testi diversi dalle *principes* e spesso senza il supporto di una

collazione integrale delle stampe. Si tratta della *Togna*, del *Capitolo delle Monache di San Martino* e delle *Stanze rusticali* di Resoluto, di *Il Bruscello et il Boschetto* e del *Dialogo rusticale di Pastinaca e Maca* di Giovanni Battista Binati, di *Il bruscello di Codera e Bruco* e della *Mascherata alla sposa* di Falotico (Ansano Mèngari da Grosseto), di *El farfalla* di Stecchito, del *Pannecchio*, delle *Stanze del Perella* e di *Alla sposa nuova padrona* di Fumoso, della *Pippa*, del *Cilombrino* e del *Don Picchione* di Pierantonio Stricca Legacci, dello *Strascino*, dell'*Egloga del danno dato per le capre al cittadino* e dell'*Egloga del porcello fatto per mana fiorenna* di Strascino.

3. Ascanio Cacciaconti detto Strafalcione, il *Pelagrilli* (1544) e la *Filastoppa* (1545)

Di Ascanio Cacciaconti, come del resto degli altri Rozzi a parte qualche sporadica eccezione (cfr. SCANNAPIECO 2017b, pp. 9-22), si sa molto poco. Incrociando i riscontri provenienti da MAZZI 1882, II, pp. 113-122, ALONGE 1967, pp. 47, 54-61, 72-72, 81-85, ALONGE 1972 e BAZZOTTI 2013, pp. 145-148 sappiamo che è ammesso in Congrega nel maggio 1534, che il cognome rimanda a un ramo di famiglia nobile (i Cacciaconti insieme ai Cacciaguerra erano i due rami della dinastia franco-salica dei Conti della Scialenga, che potevano vantare numerosi possedimenti nei territori di Asciano, di Rapolano e di Sinalunga) e che di professione è ottonaio. Nei frontespizi delle opere il suo nome è preceduto da “M.”, comunemente interpretato come “Mastro”, cioè artigiano, ma nel frontespizio della sua commedia *La travolta* è indicato per esteso come “Messere Ascanjo Cacciaconti”, appellativo riservato a persone di alto rango, tanto più in considerazione del cognome nobile. Sempre sulla scorta di osservazioni onomastiche è stato possibile individuare per TANGANELLI 1968, p. 36 una presunta origine ascianese dell'autore della *commedia di Pelagrilli*: lo storico, tuttavia, data erroneamente al 1613 la *princeps* dell'opera di Strafalcione. Come ha mostrato BAZZOTTI 2013, p. 145, da una ricerca effettuata presso i registri dell'Archivio di Stato di Siena non risulta nessun atto di battesimo a nome di Ascanio Cacciaconti, né il suo nome è registrato fra gli

appartenenti a famiglie nobili di Siena. Risulta poi probabile che, in assenza di documenti che testimonino o smentiscano la sua provenienza dal contado scialengo, lo storico Tanganelli si sia limitato ad attingere la notizia da CAGLIARITANO 1971-1977. Elementi appena più importanti proverrebbero poi da alcuni riferimenti che si rintracciano nei prologhi di alcune delle sue commedie. La lettera che accompagna il prologo dell'*Incognito* (ora leggibile nella pregevole edizione del manoscritto *Quistioni e casi di più sorte* curata da CHIERICHINI 2019, pp. 70-76) contiene un interessante spunto biografico, nel quale Strafalcone racconta di essere stato tenuto fuori da Siena al servizio di un signore e di desiderare di raggiungere Siena e gli altri congreganti il prima possibile una volta liberatosi da una malattia. Se si somma questa nota a quanto apprendiamo dalla lettera di dedica del *Pelagrilli* a “Lucina Castrucci, patrizia lucchese”, si scopre come nell’età dell’adolescenza il Cacciaconti si sia legato al marito di lei, Vincenzo Tegrini, probabilmente lo stesso signore cui si accenna nel prologo dell'*Incognito*. Questi riscontri, uniti a una valutazione complessiva dello stile particolarmente ornato e meno carico della disfemia espressiva che in genere trabocca dalle commedie degli altri congreganti, lasciano supporre che Strafalcone sia stato un frequentatore assiduo di ambienti senesi raffinati, al punto da poter essere considerato come una sorta di eccezione tra gli altri membri della Congrega, il più aristocratico tra i Rozzi.

Quanto alla sua retribuzione e al suo impiego lavorativo, BAZZOTTI 2013, p. 146, ha scritto inoltre che

Cécile Fortin, che lo rintraccia nella Lira del 1549, individua la sua abitazione nel Terzo di San Martino, a San Giorgio. Il fatto che non sia presente nella Lira del 1531 denota senz’altro la sua giovane età all’epoca della sua ammissione in Congrega, nel 1534, dato che non era allirato da solo, ma presumibilmente con il padre o un fratello maggiore.

Si tenga presente che la professione artigianale degli ottonai doveva far parte della corporazione dell’Arte del fuoco, anche se Cacciaconti non fa riferimenti al suo mestiere nelle sue commedie. Sempre con BAZZOTTI 2013, e a un livello puramente congetturale:

probabilmente era un fabbricante di utensili di casa o oggetti di chiesa, coppe e candelieri, oppure articoli di gioielleria povera realizzati in ottone.

Il suo mestiere di servitore o forse segretario presso un Signore, può far pensare che avesse in parte o del tutto abbandonato la bottega di famiglia per dedicarsi al servizio di nobili protettori, che magari lo aiutavano a mettere in scena le sue commedie (*ibid.*).

Quanto alla questione editoriale, l'ormai datata osservazione di Roberto Alonge secondo cui sarebbe necessario rifarsi alle cinquecentine perché "manca un'edizione moderna delle commedie del Cacciaconti" (ALONGE 1972) si corregge ricordando che oggi il *Calzagallina* (1551) può essere letto nell'antologia di PERSIANI 2004 e che si dà in questa sede l'edizione critica annotata del *Pelagrilli* (1544) e della *Filastoppa* (1545). Tra le altre opere di Strafalcione si contano anche il *Bel Corpo*, Siena 1544 (sia Alonge che Fortin segnalano la presenza di un solo esemplare in una biblioteca dell'Illinois senza aggiungere altre indicazioni), l'*Angitia* (o *Agnitia*), Siena 1545 (in due copie conservate presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e la Biblioteca Apostolica Vaticana), la *Travolta*, Siena 1545 (in copia unica conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana). A queste sia Mazzi che Alonge aggiungono il prologo dell'*Incognito*, commedia registrata manoscritta e probabilmente rimasta sempre inedita, e una *Commedia nuova rusticale*, senza data e introvabile, non registrata né nell'opera del Fabiani né nella *Relazione* del Ricci, ma citata di passaggio nel *Manuel* di Brunet, a detta del quale consisterebbe di dodici carte, sarebbe scritta in prosa e divisa in due atti (si veda BAZZOTTI 2013, pp. 147-148).

La panoramica generale delle opere dei Rozzi offerta da ALONGE 1967 individua in Strafalcione uno dei principali commediografi che muovono un primo passo verso una satira positiva del villano. Ha però prontamente avvertito che

il porsi del contadino al centro dell'attenzione del Cacciaconti non significa tuttavia, per ciò stesso, un istintivo atteggiamento di simpatia per il villano. Significa piuttosto, semplicemente, la possibilità di un complesso e mobile svolgimento che potrà forse registrare, nel suo punto apogetico, un moto di solidarietà, ma che nel suo grado primo non può che denunciare un intento di divertimento e di satira, sia pure non cattiva (ALONGE 1972).

Come si avrà modo di vedere per il *Pelagrilli* e a maggior ragione per la *Filastoppa*, Cacciaconti non sconfinava mai in un'aperta rivendi-

dicazione sociale. Leggendo le commedie qui restituite si osserva che tra la gestione del movimento scenico e l'autore si frappone una paratia che allontana il Cacciaconti dai personaggi della commedia, lasciandolo al di sopra delle situazioni rusticali proposte nei testi, quasi condividesse solo per partito preso e per appartenenza al sodalizio dei Rozzi le emergenze reali dei contadini. Questo atteggiamento distanziante si riflette nella modulazione dello stile. Si può certamente affermare con BAZZOTTI 2013, p. 128, che “la *vis* comica che scaturisce dal linguaggio è il filo conduttore di tutte le opere di questo artista unico e inconfondibile”, eppure bisogna avvertire che Strafalcone prende le distanze dai più osceni lazzi buffoneschi appannaggio dei villani (concedendosi al massimo la ridicola zuffa nel *Calzagallina*, sì, ma reinterpretandola in chiave degradante rispetto agli scontri dei cavalieri dell'epica ariostesca). Linguisticamente, e molto più degli altri Rozzi, Strafalcone pare oscillare tra l'impiego di moduli arcadici, di petrarchismi e di riferimenti classicheggianti e un uso disteso del linguaggio rusticale sapientemente modulato in tutta la gamma di toni, al massimo equilibrio proprio nel *Pelagrilli*: qui il gesto stilistico dell'autore tende verso la differenziazione diastratica delle varietà “rusticali” e “urbane” del dialetto senese, a seconda che a prendere la parola siano gli dèi Mercurio e Diana, il pastore Lucio e la ninfa Mamilia o i due villani Pelagrilli e Beccafonghi (si veda ancora IOZZIA 2022).

Opera in cui l'eloquenza del linguaggio rusticale arriva a farsi tema, il *Pelagrilli* è una delle quattro pastorali scritte dai Rozzi, insieme al *Romito negromante* (1533) di Resoluto, al *Panechio* (1544) e al *Batechio* (1546) di Fumoso. È divisa in cinque atti, presenta un elevato numero di personaggi e una ricca scenografia che prevede, tra le altre cose, situazioni di trasformazione e di magia. Proprio questo dettaglio ha fatto supporre che un teatro sostanzialmente povero come quello dei Rozzi non avrebbe potuto sostenere i costi delle attrezzature per la rappresentazione, ma che invece la pastorale fosse stata concepita e messa in scena in occasione di qualche ricorrenza promossa dai mecenati lucchesi cui Cacciaconti si era legato sin dagli anni giovanili. Le vicende amorose del pastore Lucio e della ninfa Mamilia sono filtrate attraverso le azioni dei villani Beccafonghi e Pelagrilli che, spogliatisi via via di una condizione

di subalternità rispetto ai padroni, si fanno carico di intercedere direttamente presso le divinità Mercurio e Diana affinché possa raggiungersi il lieto fine al più presto. Strafalcone si rivela molto abile nel far assumere ai due contadini un'autentica responsabilità dirigente di contro all'inefficienza di un pastore e di una ninfa che rimettono supinamente il proprio destino alla volontà degli dèi. Mamilia, punita in un primo momento da Diana e trasformata in un fonte che dona eloquenza a chi vi attinge, è riconvertita in ninfa dalla stessa dea non dopo aver ascoltato il discorso cerimonioso di Beccafonghi, che aveva sorseggiato l'acqua della fontana incantata, ma dopo aver prestato attenzione all'altro villano, quel Pelagrilli che, seppure privo della facondia artificialmente acquisita dal sodale, non aveva perso vigore persuasivo, riuscendo là dove perfino Mercurio aveva fallito, avendo quest'ultimo già provato a vincere le resistenze della dea. La rappresentazione mette in scena un modello comico perdente (Beccafonghi) e un modello comico vincente (Pelagrilli): Beccafonghi subisce una vera e propria squalifica espressiva, con quell'idioma petrarcheggiante del tutto stridente rispetto alla fresca composità della sua parola di villano; viceversa, Pelagrilli trionfa rimanendo fedele alla propria parola, stretto alla comicità di un linguaggio scaleno. Nel *Pelagrilli*, che da questo punto di vista è un'antipastorale (nel senso che per quanto mutui strutture e stilemi della pastorale di ascendenza arcadica e sannazariana ne stravolge anticlassicisticamente le prerogative tematiche e formali), la coppia di villani non soltanto fronteggia alla pari Mercurio e Diana, ma può anche permettersi di oltraggiarli aggredendoli verbalmente con una sfacciataggine che cela in realtà una superiore capacità di presa sui fatti contingenti. Roberto Alonge ha osservato che

i due villani si pongono quindi come i veri protagonisti di questa vicenda pastorale; la condizione subalterna di Pelagrilli non lo condanna a una parte di comparsa bensì fa risaltare ancor più la sua capacità di iniziativa, [...]. Abbiamo già insistito sulla totale passività del pastore e della ninfa; ma anche l'operare degli dèi si esaurisce in una completa negatività: la trasformazione della ninfa in fonte, l'oblio dell'amore di Lucio. [...] Non solo l'azione non si svolgerebbe egualmente bene, ma non si svolgerebbe per nulla senza l'intervento risolutore dei due contadini (ALONGE 1967, p. 59).

Con la *Filastoppa* Strafalcione aggiunge un ulteriore tono alla sua già ampia tavolozza espressiva, quello della satira e della beffa anti-villanesca, della quale la commedia assume i classici tratti distintivi, ma solo in superficie. Di respiro molto più breve rispetto al *Pelagrilli* e senza divisione in atti, la commedia mette in scena una burla ordita ai danni del giovane villano Billincocco da parte di un contadino-sensale, Pasquale, e di una vecchia signora, Mona Nespola. Costoro cercano di far sposare il villano con la giovane Filastoppa, figlia della vecchia e incinta già da diversi mesi. Mentre Billincocco sta per inanellare la ragazza, questa è presa dai dolori delle doglie. Facendo credere al villano che la ragazza abbia un semplice mal di stomaco da indigestione, la futura suocera spedisce Billincocco a Siena per rimediare delle medicine, in modo tale che, una volta allontanato il villano, Filastoppa potrà partorire tranquillamente. Fino a qui tutto combacia con i consueti stereotipi della satira sull'ottusità dei contadini. Da una battuta di Mona Nespola si viene però a sapere che la gravidanza della ragazza, lungi dall'essere un semplice pretesto compositivo per costruirvi sopra la beffa ai danni di Billincocco, è la conseguenza di un atto di violenza sessuale messo in atto da un prete. La figura del religioso, dunque, pur fisicamente assente dalla scena, incide profondamente sul destino del villano, con l'effetto di un radicale spostamento dell'attenzione dai modi goffi e ridicoli di Billincocco a un più sottile bersaglio di polemica anti-ecclesiastica. Ascanio Cacciacconti sembra quindi giocare tanto con i personaggi villaneschi quanto con lo stesso spettatore, con un'affabulazione capace di volgersi a tratti in vera satira e di aprire in lui uno spazio di riflessione amara tramite la degradazione di tonalità burlesche in immagini a tinte fosche. Si è giustamente notato come la figura del prete e, in generale, del religioso, non sia affatto una novità: le opere dei pre-Rozzi e dei Rozzi (ma si tratta di una costante tematica che affonda le proprie radici già nel *Decameron* boccacciano) sono piene di religiosi sornioni pronti ad approfittarsi della giovane sessualmente appetibile. La portata di novità della *Filastoppa* consisterebbe piuttosto nel fatto che dall'atto di stupro si passi ora a una gravidanza effettiva, ciò che non avrebbe, se ho visto bene, altri precedenti nella letteratura italiana fino a quel momento. Se in opere come il *Don Picchione* e il *Cilombrino* di Pie-

rantonio Stricca Legacci il prete appare sulla scena in carne e ossa per rendere più cocente la sconfitta di un contadino dipinto come stolto per antonomasia a cui contrapporre un antagonista appartenente a una diversa classe sociale, nel teatro dei Rozzi, come ha scritto ALONGE 1967, p. 88,

proprio la sua mancata entrata in scena ha già il significato di una scelta, di un rifiuto: isolato sullo sfondo, il chierico è condannato a rivelarsi attraverso i personaggi contadini che soli occupano lo spazio scenico. [...] Al di là della burla la commedia si fa interprete di un risentimento contadino contro il clero che affonda certo nei tempi medievali, ma che è ancora ben attuale nel Rinascimento se possiamo coglierlo nella *Prima oratione* del Beolco o in quell'agghiacciante documento del primo Cinquecento che è l'*Alfabeto dei villani* in pavano.

INDICE

Ringraziamenti	9
Introduzione	11
1. Siena a teatro. Il 1531 come data simbolica	11
2. Il teatro dei Rozzi come letteratura anticlassicistica	19
3. Ascanio Cacciaconti detto Strafalcione, il <i>Pelagrilli</i> (1544) e la <i>Filastoppa</i> (1545)	27
Nota ai testi, apparati, criteri di edizione	35
1. <i>Pelagrilli</i>	35
1.1 Le edizioni del <i>Pelagrilli</i>	37
1.2 Apparato del <i>Pelagrilli</i>	56
2. <i>Filastoppa</i>	71
2.1 Le edizioni della <i>Filastoppa</i>	73
2.2 Apparato della <i>Filastoppa</i>	83
3. Criteri di edizione	89
<i>Pelagrilli</i>	93
<i>Filastoppa</i>	213
Bibliografia	271
Indice dei nomi	287

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di settembre 2024