

Tra festa e spettacolo: un “Sacrificio” accademico per il Carnevale senese

Matteo Tamborrino

Tra festa e teatro, tra mimesis e oralità. Una premessa

Prima di perdere la propria indipendenza, entrando definitivamente nell'orbita medicea, Siena era una Repubblica indipendente di fervente vocazione antiflorentina; al tempo stesso – come insegnano i numerosi studi di Marzia Pieri¹ sull'argomento – fu una delle più vivaci capitali dello spettacolo accademico, bacino di incubazione del teatro moderno e punto di riferimento per i grandi drammaturghi europei. Bisogna infatti ricordare che la teatralità rinascimentale italiana non si ridusse al solo spazio di corte, germinando anche in assenza di poteri principeschi e accentratori. Nelle repubbliche «la pratica del teatro si [legò] a una diversa sociologia e antropologia festiva, gestita da gruppi di consumatori borghesi e aristocratici in forme meno dispendiose e più intimamente collegate alla loro vita e alla loro storia» (Pieri 2015: 62). Da parte sua, la Repubblica senese, sede universitaria e polo editoriale, era governata politicamente da una riottosa oligarchia, le cui tensioni interne non impedirono alla vita sociale della città di essere una delle più vivaci dell'epoca, con «solidarietà interclassiste altrove inimmaginabili» (Pieri 2010: 264).

Come nella Serenissima Venezia, parimente traboccante di sodalizi, anche qui la dimensione festiva e spettacolare era retta da una borghesia intellettualmente autonoma. Massimi esponenti di questa civiltà teatrale, solo in apparenza eccentrica, furono, a partire dagli anni Trenta del Cinquecento, la Congrega dei Rozzi e l'Accademia degli Intronati, di cui già Seragnoli (1987: 399)

cercava di ricomporre il distacco, esacerbato dalla tradizione critica. Se in epoca medievale le forme di cerimonialità festiva senesi (tanto sacre, quanto profane) chiamavano a raccolta vaste folle di «spettatori partecipi» (Mazzoni 2018: 75), con l'avvento del Rinascimento tale adesione assunse poi proporzioni endemiche, dal momento che la cornice spettacolare si configurava come un luogo di rispecchiamento dei valori e delle storie dell'intera *politeia*, il cui profondo spirito identitario fu reso oggetto – a seguito del collasso repubblicano – di nostalgico e strumentale *repêchage*.

Questa vasta partecipazione pubblica si rifletteva anche su altri livelli. La drammaturgia senese, per esempio, era fluida, carsica, direttamente discendente dalle forme spontanee dell'oralità, della conversazione, del racconto. Formalizzata in strutture dialogico-performative, essa tornava spesso, in un certo senso, “orale”, sottoforma di novella. Non è un caso che il minimo comune denominatore di tutti i teatranti che vivevano a Siena nel XVI secolo fosse il fatto di «essere prima attori che scrittori, anzi [...] di divenire drammaturghi in quanto dicitori e conversatori» (Pieri 2008: 14): questa propensione per la recitazione nasce pertanto dall'amabile dialogo, dalla veglia serale, dalla “cicalata” accademica. Come testimonia la natura assai eterogenea e ibridata dei componimenti di destinazione recitativa a noi, per vie spesso fortunate, pervenuti – ircocervi, invero, assai interessanti, ossia testi di natura narrativa e drammatica insieme – il «potenziale catalizzatore della commedia classicista [...] non [inibì] affatto la sopravvivenza di un arcipelago di forme dialogiche, musicali e narrative *tout court*» (Pieri 2012a: 142), che attingeva a un vasto repertorio di intrecci mitologici, pastorali, cavallereschi o

novellistici.

Si percepisce dunque, in Siena, una performatività diffusa, che si riflette in quell'“insalata di mescolanza” che caratterizza la produzione dell'Accademia degli Intronati. Sono in particolare i grandi eventi – feste goliardiche, nozze, carnevali – a fungere da fucine (e vetrine) di spettacoli. Ciò però non esclude l'esistenza di una committenza da parte delle autorità politiche, che in specifiche occasioni disposero il finanziamento di pubbliche rappresentazioni, affidandosi alle maggiori maestranze cittadine. Città/teatro è, d'altra parte, uno dei grandi binomi del Rinascimento italiano. La commedia nasce infatti come tassello di un più ampio contenitore festivo, fatto di simposi trimalcioneschi, mascherate, cerimonie sacre e profane, cori e danze di confraternite, tornei, prove equestri, arrivando però a sovrastare tutti questi trattenimenti in quanto marchio dell'evergetismo del principe-mecenate o, in sua assenza, della società libera e civile che celebra i propri valori, sullo sfondo di quelle iperuraniche città ideali rese celebri da numerosi pittori e scenografi.

Se davvero il teatro si collega alla forma simbolica degli spazi in cui si produce, come ci ha insegnato Ludovico Zorzi, la forma urbana di Siena, sviluppata a vortice intorno all'ombelico di piazza del Campo, corrisponde perfettamente alla sua drammaturgia polimorfa ad andamento affabulante, labirintico e romanzesco (Pieri 2008: 14)².

Questo è dunque lo scenario del primo trentennio del XVI secolo, «dominato da pratiche di oralità [e] ancora legato alla nozione antica di *ars theatrica* come *scientia ludorum* comprensiva di un insieme di competenze performative e musicali» (Pieri 2018a: 48). Uno dei maggiori strumenti espressivi era a quel tempo il “parlar cantando”, recuperando l'espressione adottata da Abramov-Van Rijk (2009):

il modo di porgere un testo agli astanti con adeguati supporti ritmici si mantiene ai confini tra detto e cantato. [...] Componenti profani amorosi, rusticali e carnevaleschi, si cominciano a combinare in organismi in crescita, magari introdotti da un prologo e conclusi da un *Valete et laudite* (Pieri 2018a: 49).

Ed è questo il caso del *Sacrificio*, al centro del presente contributo, eseguito dalla congrega di Intronati-*prolatores* nella notte dell'Epifania del 1532. Scrive Abramov-Van Rijk (2009: 48-



49): «Though in general the task of the *prolator* – termine cavato dal *De vulgari eloquentia*, nel senso di “colui che proferisce” – was quite similar to that of the *cantor*, the poetic component played a greater part in his professional activity». E in effetti il rito si compone di testi poetici messi in musica.

Il *Sacrificio* rientra dunque a pieno titolo nell'alveo di quelle forme spettacolari di natura ibrida di cui si è detto, difficilmente catalogabili secondo i canoni tradizionali, poiché a cavallo tra *mimesis* e comunicazione; manifestazioni, in altri termini, di un teatro frequentato da “spettatori competenti”, ovvero – chiarisce Pieri (2012: 117), coniatrice della formula – «complici [...], coinvolti, che sanno di che cosa si parla e fruiscono dello spettacolo in modo attivo (prendono partito, danzano, cantano, spesso recitano, magari dopo avere in precedenza scritto i testi o contribuito all'allestimento)».

Ibridismi senesi: musica, danza, poesia

Che la cultura spettacolare del Rinascimento senese fosse pervasa da manifestazioni musicali e danzanti, intrinsecamente legate alla poliritmia del corpo d'attore e alla sua voce, è fatto noto. Per farsene un'idea è sufficiente scorrere le pagine dei *Novellieri* di Pietro Fortini o i *Trattenimenti* e il *Dialogo de' giuochi* di Scipione e Girolamo Bargagli. Anche le novelle dello pseudo-Sermini lasciano intravedere nella vita quotidiana dei cittadini della Repubblica – al di là delle differenze di classe o di censo – un complesso di attività strumentali, che non erano esclusiva prerogativa dei membri del patriziato: l'istruzione musicale, canora e coreica occupava, in altri termini, un ruolo preponderante nell'educazione dei giovani senesi.

Trasferendoci ora sul versante più propriamente teatrale, ricordiamo – come ha avuto modo di segnalare Frank D'Accone (1994: 701-02) – che una qualsiasi indagine condotta anche solo su un ristretto campione di commedie senesi del XVI secolo mostrerebbe facilmente quale fosse il ruolo in esse affidato alla dimensione musicale; purtroppo, di questo ambiente sonoro, ripetutamente evocato in didascalie e battute, non permangono, in molti casi, tracce documentali³. Vari generi di danza e di canzone (dallo

strambotto al madrigale) furono poi impiegati per animare *pièce* e drammi, sebbene spesso la scelta della musica da eseguire fosse affidata agli attori.

Nel caso degli *Ingannati*, per esempio, quando la commedia fu ripresa a Napoli nel 1545, ad allietarne l'accoglienza furono proprio alcuni brani eseguiti dai più famosi musicisti e cantanti dell'epoca, tra cui Scipione del Palla (compositore senese a lungo identificato con Scipione De Vecchi), Luigi Dentice e Antonio Mariconda, tutti e tre impiegati in parti servili. Delle musiche si occuparono anche, in quel frangente, lo Zoppino e Giulio Cesare Brancaccio, quest'ultimo militare e basso, qui nelle vesti dell'innamorato Flamminio (cfr. Seragnoli 1980: 43).

Sebbene Morrocchi (1886: 48) ritenesse che nelle più remote adunanze degli Intronati ben poca parte avrebbe giocato la musica, essendo l'interesse degli eruditi maggiormente rivolto alla letteratura e alla poesia, Pieri (2010: 74), da parte sua, conferma invece, a partire almeno dai *Prigioni* del 1530, traduzione dei *Captivi* di Plauto, la stretta contiguità tra drammaturgia intronatica e musica. E infatti la partecipazione del succitato Luigi Dentice – cantante, compositore, liutista e autore dei *Duo dialoghi della musica* (Roma, 1533) – tanto alla “festa in due tempi” senese, quanto alla recita partenopea, vale come indizio della

presenza di musicisti tra gli Intronati senesi. Come prova anche l'esistenza tra di essi di un Ranieri organista, lo «Sgraziato». La particolarità dei canti nel rito del *Sacrificio* e delle parti in musica della commedia corrobora infatti la probabilità di un non occasionale interesse musicale degli accademici senesi (Seragnoli 1980: 44).

L'interesse per la dimensione musicale si manifestava peraltro non solo a livello di prassi scenica, ma anche di speculazione teorica. *Leader* della congrega fu infatti Alessandro Piccolomini, accolto con il nome di Stordito. Sul suo duplice ruolo di poeta-drammaturgo e corago hanno riflettuto, in tempi diversi, Seragnoli (1980: 93-134) e Riccò (2002: 119-64), mostrando – ci ricorda Vallieri (2018: 308) – «come l'esperienza 'registica' delle commedie intronatiche fu per lui la tappa iniziale di un lungo processo di riflessione che lo portò [...] a meditare “sulle componenti teoriche intrinseche al lavoro di progettazione di un testo per la scena”».

Nelle pagine di *Della istituzione morale libri xii*, del 1560, l'autore delle *Annotazioni* offre una

lettura assai lucida del modo in cui la società a lui coeva concepisse l'istruzione musicale, fondamentale per l'educazione del buon cristiano. Citando ripetutamente le *auctoritates* (lo Stagirita e Platone), arrivava a raccomandare la formazione musicale sia per il piacere, sia per lo stimolo intellettuale che essa avrebbe procurato. La musica darebbe inoltre grande ornamento ai costumi dei giovani, disponendoli verso le azioni più virtuose. Nel capitolo dedicato alla musica *instrumentalis* o pratica (contrapposta filosoficamente a quella *mundana* degli astri e a quella *humana* del corpo e della mente), Piccolomini abbraccia la lezione aristotelica, secondo cui talune melodie e certi ritmi sono in grado di suscitare specifiche passioni nell'animo mortale: ira, eros, pietas. Da buon senese, l'autore predilige la musica locale, toscana, su quella forestiera; con simile pregiudizio, raccomanda poi ai giovani quali strumenti sia opportuno suonare e quali invece risultino biasimevoli: per quanto concerne gli strumenti moderni, Piccolomini aborrisce tutti i fiati – trombe, tromboni, pifferi – giacché contorcerebbero il volto del suonatore a causa dello sforzo di fiato prodotto, rendendolo ben poco disposto a quell'ambita moderazione di costumi. Che Piccolomini avesse in mente il corpo dei trombettieri del Palazzo? Tra gli strumenti meritevoli si annoverano invece – in una selezione che palesa tutta la sua formazione umanistica – viola, gravicembalo e liuto; è da prediligere soprattutto quest'ultimo, per la sua portabilità e per la sua capacità di stimolare nell'animo degli intellettuali, perfino durante una semplice passeggiata campestre, il desiderio di declamare elegie latine o stanze volgari, accompagnandosi musicalmente (cfr. D'Accone 1994: 476-79).

In definitiva, la musica, tratto saliente della formazione aristocratica, fu un elemento centrale anche nella vita delle congreghe e «si collegò di frequente alla messinscena, accademica o di corte, di tragedie, intermedi e pastorali, trovando poi un fulcro espressivo nella nuova forma del melodramma alimentata e divulgata [...] anche dalle accademie» (Mazzoni 2018: 72-73). Come ci ricorda Pieri (2013: 88), gli Intronati – pur rifiutando drasticamente la pratica degli intermezzi⁴, ritenendoli artificiosi e svianti – seppero comunque alleggerire le proprie commedie con sapienti inserti cantati e danzati, basati su repertori di musica popolare, che, senza imporre alcuna cesura al *continuum* dell'azione drammatica, si inserivano

al suo interno in maniera consustanziale. Proprio la danza, intesa come movimento spontaneo generato dalla musica, rivestiva un ruolo di primo piano nella vita sociale, nelle pratiche festive e nelle manifestazioni spettacolari della Repubblica senese fin dal Trecento, come già sembra attestare l'affresco di Palazzo Pubblico *Gli effetti del buon governo in città e in campagna* di Ambrogio Lorenzetti, che immortalava nove dame intente a danzare una carola, mentre una decima suona un tamburello, intonando un canto (cfr. D'Accone 1997: 641). Da parte loro, gli Intronati non erano immuni al fascino della danza e perciò scelsero di inserire numerose moresche, danzate e in versi, all'interno dei già citati *Prigioni*, per «[vivacizzare] il parlato della recitazione a cui il pubblico non era ancora pienamente avvezzo» (Pieri 2010: 273) alla data del 1530.

Nell'ambito di questo serpeggiante ibridismo, strettissimo fu in Siena anche il rapporto tra musica e poesia⁵: come ricorda Maylender (1926: 359), gli stessi Intronati, prima di dedicarsi quasi esclusivamente agli esercizi teatrali, avevano coltivato la lirica in toscano, greco e latino. La prova di spirito cui venivano sottoposti i loro aspiranti novizi era non a caso basata proprio sulla capacità di improvvisare un componimento, sottoposto al vaglio di una giuria (cfr. Iacometti 1950: 4-5). Nel XVI secolo, a essere favorita fu soprattutto la produzione profana, erotica, ludica, composta per diletto di una società, se non cortigiana, quantomeno mondana e conversevole. Scrive a tal proposito, in un datato ma sempre significativo intervento, Cellesi (1934: 104-05):

Gentiluomini e buffoni [...] verseggiavano più per un passatempo di moda che per esprimere sentimenti profondi scaturiti dal tormento d'una passione, dall'ardore d'una fiamma generosa. Ne scaturì un'arte versaiola, più abbondante che pregevole [...]. Trattata con innumerevoli varietà di metri e di rime, ebbe per riscontro una fioritura musicale di tipo leggero, – canzonette, strambotti, frottole, villanelle – in cui affiora e fluttua chiara la melodia su la pluralità delle voci d'una polifonia di concezione accordale, vicina [...] al gusto popolare di marca italiana.

Si cercavano allora nuovi approcci al tema della declamazione testuale, una più perfetta unione tra note e versi, in direzione di una resa espressiva e di un linguaggio musicale che vivificassero innanzitutto la lettura dei madrigali italiani (cfr. D'Accone 1994: 457). Ciò dischiuse

contestualmente tutta una serie di connessioni e cortocircuiti fra detto e intonato, dizione e canto, metrica e performance, binomi che coinvolgevano anche la dimensione vocale e prosodica, oggetti – a quei tempi – di ampia divulgazione e di prime codificazioni⁶. «Alla fine sarà la parola detta (quasi sempre in prosa) a vincere la partita, ma la musica accantonata continuerà sempre a mescolarsi alle recite» (Pieri 2012b: 124).

Il Sacrificio: stile recitativo e cornice carnevalesca

Tornando all'Accademia degli Intronati – per le cui vicende si rimanda agli studi di Petracchi Costantini (1928) e Seragnoli (1980) – ricordiamo che l'adunanza, istituita attorno al 1525, si dotò di leggi solo sette anni più tardi, in occasione della sua prima riapertura. Al tempo della fondazione risalgono però quei sei motti tuttora visibili presso la Sala Storica della Biblioteca degli Intronati, l'ultimo dei quali invoca un

programmatico «de mundo non curare» [...] [che] non stava a significare un vero sganciamento dalla sfera politica: annunciava invece un'ideale visione umanistico-cortigiana di quel mondo; un'utopia accademica di libertà intellettuale, vissuta sul filo di un'elitaria cultura dell'intrattenimento (la festa privata, il gioco, la veglia, il teatro) (Mazzoni 2000: 876).

Ciò che ci preme qui indagare è lo stile recitativo di questi scaltriti dilettranti, che ambivano a «elevare l'attività mondana e letteraria del loro cenacolo al grado di perfezione delle costumanze cortigiane idealizzate nel celebre ritratto di Baldassar Castiglione» (Borsellino 1974: 102). Come ricorda Mazzoni (2018: 72), coesistenza di diletterantismo, semiprofessionismo e mestiere fu una delle cifre caratteristiche dello spettacolo cinquecentesco, accademico e di corte, nelle sue due interrelate direttrici, classicistico-vitruviana e romanza. I gentiluomini Intronati, educati all'*ars* attorica e all'*inventio* drammatica grazie alle prime prove del loro teatro, *I prigioni* e *L'Aurelia* (che diedero loro popolarità tale da indurre il governo senese a contattarli ripetutamente in qualità di maestri in materia di spettacolo), erano aggiornati sulle novità della nascente letteratura e drammaturgia in volgare, che rielaboravano in forme autonome, strizzando l'occhio ai monologhi buffoneschi,

al tragicomico, ai modi dello Strascino o dell'Aretino⁷, membro di quell'Accademia Grande che aveva preceduto gli Intronati (cfr. Pieri 2010: 269-70).

La stampa del 1537, riporta per il *Sacrificio* alcune didascalie di contenuto musicale, su cui torneremo. Mancano tuttavia supporti paratestuali specifici che permettano di ricostruire la dimensione mimico-gestica. Possiamo però assumere quanto Pieri (*ibidem*: 277) scrive per *Gl'Ingannati*, seconda parte di un ideale dittico:

Le battute dei personaggi contengono [...] al loro interno precise indicazioni relative all'azione scenica, che risulta molto varia e spettacolare [...]. La recitazione prevista è dinamica, molto agita, non certo verbale o oratoria; gli attori si muovono sul palco in una girandola di travestimenti, di trovate, di zuffe.

In quanto provetti dicitori e conversatori, gli Intronati possiedono tratti affini a quelli degli attori: naturalismo, disinvoltura, capacità di fronteggiare gli eventuali imprevisti, improvvisando con sprezzatura ed entrando in sintonia con gli astanti. Per contro, essi appaiono quasi del tutto incuranti nei confronti dell'*autorship* dei propri testi, tratto – quest'ultimo – comune a molti artisti senesi del Cinquecento, giacché il vero protagonista è il pubblico, produttore e nel contempo consumatore di quelle mescolate occasioni festive. L'enorme mole pervenutaci di materiali d'area senese destinati alla performance (contrasti, veglie, rime, commedie regolari) si configura appunto come un *corpus* di drammaturgie consuntive, che quegli autori assenti o collettivi cucivano su di sé, essendone i primi interpreti (cfr. Pieri 2008: 14-15, 18).

Ora, la notte dell'Epifania del 1532⁸, gli accademici Intronati allestirono in Siena *Il Sacrificio d'Amore*, un rito lirico-musicale, o anzi un *pageant* allegorico ironicamente misogino, con cui essi fingevano di bruciare sull'altare di Minerva gli afrodisiaci doni ricevuti dalle proprie dame, in segno di protesta per la loro durezza e al fine di liberarsi, simbolicamente, dalle pene d'amore. Le celebrazioni culminarono circa un mese più tardi, nel giorno di Martedì Grasso (12 febbraio), con la messinscena degli *Ingannati*, che di quei festeggiamenti costituivano l'acme: la rappresentazione fu offerta al pubblico femminile a mo' di palinodia, di ritrattazione rispetto alle posizioni espresse in precedenza sul tema

amoroso, nel quadro di un più ampio gioco di corteggiamento in pubblico di sapore galante e decameroniano. Come si apprende dal verbale di una Deliberazione di Balia, vergato a due giorni di distanza dal rito festivo, l'8 gennaio 1532 gli Intronati ricevettero pubblicamente l'incarico di allestire un altro testo collettivo, "ad solatium et contentum civitatis et civium" (cfr. Newbigin 1984: x). Fu pertanto stanziato un contributo (poi ridotto) affinché la recita potesse svolgersi "hoc carnis privio" su un palco ligneo, nella Sala Grande del Consiglio del Palazzo Comunale di Siena, nucleo del futuro Teatro dei Rinnovati.

Quello del 1532 fu, nel complesso, un Carnevale gioioso, per via della partenza della guarnigione spagnola posta di guardia a Siena e della nomina del marchese del Vasto al posto dell'inviso don Ferrante Gonzaga, investitura che lasciava ben sperare in un possibile miglioramento del clima politico e culturale (cfr. Concolino 2015: 67). L'occupazione ispanica si era resa necessaria per sedare gli scontri fra filo-papali e filo-imperiali (culminati nel Sacco di Roma del 1527), che avevano indotto la Balia ad azzerare qualsiasi forma di vita associata nella Repubblica fino appunto all'inverno del 1532, quando il sodalizio intronatico poté riaprire i battenti grazie al patrocinio di Alfonso Piccolomini. La situazione generale andò così rasserenandosi, anche per effetto della tregua siglata da Clemente VII e Carlo V con la pace di Bologna.

La comune appartenenza di *Sacrificio* e *Ingannati* al congegno festivo-spettacolare del Carnevale 1532 è confermata anche dal fatto che le edizioni *vetustiores* non distinguono tra *pageant* e dramma, il che causò gravi problemi di catalogazione ai filologi, oscurando per secoli la commedia di Lelia, a lungo tramandata sotto il titolo del rito allegorico, risultandone bibliograficamente inscindibile. Dopo numerose stampe tra Cinque e Seicento – ben diciassette – *Gl'Ingannati* scomparvero dalle tipografie, venendo soppiantati da canovacci e rimaneggiamenti d'Oltralpe. Riapparvero poi nelle varie antologie moderne di commedie rinascimentali. A quel punto, compreso l'errore e astratta la commedia dal suo originario bacino d'incubazione, *Il Sacrificio* fu – quasi per contro – progressivamente obliato. «Il suo significato tuttavia rimane» (Seragnoli 1980: 38)⁹.

Esso si configura come un *tourbillon* di versi raffinati e arguti, più tecnicamente ottave,



sonetti e madrigali¹⁰, che recuperano, al fine di parodiarlo, il tipico armamentario petrarchista, fatto di fuochi amorosi e crudeltà femminili. Nonostante le notazioni didascaliche presuppongano chiaramente una messa in musica – “Prima viene un con la lira et cantando dice” – allo stato attuale delle ricerche non è stato possibile rintracciare alcuno spartito legato al *Sacrificio*. Ci si accontenterà allora dei soli (e silenti) testi, osservati da vicino in quanto finora poco esplorati nel loro divenire. Ci si avvarrà per l’indagine dell’edizione anastatica fornita da Newbiggin (1984), che riproduce la copia della *princeps* del 1537, rinvenuta dalla studiosa presso la Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel (LK Sammeldb. 53); un’altra copia della *princeps* – data per distrutta durante la seconda guerra mondiale – era già stata descritta, senza dettagli tipografici, dalla marchesa di Soragna Melzi (1905: 123) su «Bibliofilia».

Per un’analisi del rito

Mediante il supporto fornito dall’unica fonte superstite, quella testuale, procediamo a questo punto con un’analisi scenica, linguistica, metrica e stilistica.

Ricordiamo innanzitutto che la documentazione risulta assai lacunosa in merito all’apparato: dalle didascalie si apprende che, la notte della Befana, da un’“industriosa zucca” per conservare il sale (emblema intronatico), sarebbero stati estratti a sorte i nomi di alcune donne, oggetto di giocoso ripudio da parte dei membri della congrega. Risulta dunque chiaro, malgrado la penuria di fonti, «il carattere cerimoniale e rituale proprio dei canoni di poetica accademica, [nonché] la progettazione ideologica delle relazioni civili in forma “scenica”» (Seragnoli 1980: 41).

Partiamo dal frontespizio della cinquecentina: al centro campeggia lo stemma intronatico, inventato – pare – da Antonio Vignali¹¹ e composto dalla succitata zucca, sormontata da due pestelli incrociati, su cui si adagia un cartiglio recante il motto *meliora latent*, tratto dal libro primo delle *Metamorfosi*. Una chiara allusione, di vago sapore oraziano, a quel disimpegno (soltanto apparente) nei confronti degli affanni della storia e della politica. Viene presto chiarita la paternità accademica dell’opera, qui presentata

come *comedia* (anche se il termine va più propriamente inteso nel senso di “segmento ludico-festivo”). Il rito si svolge alla presenza del maestro di cerimonie e archintronato – massima carica accademica, della durata di due mesi – Marcantonio Piccolomini, il Sodo¹². Egli fu destinatario di alcune lettere composte da Annibal Caro e figura fra gli interlocutori della *Cazzaria* di Vignali. Come quest’ultimo e insieme a Francesco Bandini Piccolomini (arcivescovo di Pisa), Francesco Sozzi, Giovan Francesco Franceschi e Alessandro Marzi, il Sodo fu fra i *sex vires nobiles* che nel 1525 avevano dato avvio alle adunanze degli Intronati (cfr. Newbiggin 1984: VII-VIII).

Il caso di Marcantonio Piccolomini è assai emblematico, giacché testimonia le implicazioni sociali della congrega senese e la natura assolutamente variegata dei suoi interessi, che trascendevano la semplice drammaturgia d’occasione. Una consuetudine diffusa presso gli eruditi era, per esempio, quella di tenere lezioni accademiche, letture e interpretazioni cioè di testi letterari, per lo più lirici. Le attente ricostruzioni su base documentale operate da Tomasi (2011: 28-34, 35-38) hanno dimostrato la curiosità che il Sodo – «infastidito da chi pratica avventure esegetiche troppo disinvolute» (*ibidem*: 29) – nutriva, così come i suoi compagni, non soltanto per i versi del *Rerum vulgarium fragmenta* (fatti oggetto di manierismo nel corso del XVI secolo e perciò spesso recuperati per imbastire riflessioni filosofiche altre), ma anche nei confronti di poeti della linea burlesca, come Burchiello, o di teorici delle “questioni d’amore”, come Leone Ebreo. Il tutto entro una dimensione di magmatico ibridismo formale e di genere, con componimenti che svariavano dal prosimetro neoplatonico sugli effetti della bellezza a dialoghi, non privi di oscenità, contenenti situazioni novellistiche a intarsio e protagoniste femminili.

Un bagaglio di richiami, situazioni e immagini, insomma, a cui gli Intronati attinsero a piene mani, come si evince dalla lettura del *Sacrificio*. Si tenga presente che i versi – pur apparendo tali – non sono affatto seri: «sono una provocazione alle donne, e quando poi il prologo degli *Ingannati* sarà rivolto [a loro], esse dovranno fingersi provocate per continuare il giuoco» (Newbiggin 1984: XVI). Il *divertissement* sarà però, in quel caso, ben più solleticante giacché, anziché rimanere freddamente sullo sfondo, le “nobilissime donne”

verranno direttamente interpellate.

Per quanto riguarda la veste grafica, notiamo come i caratteri a stampa, esemplati sulla scrittura umanistica, offrano un generale effetto di intellegibilità. Le *s* sono sempre in versione lunga (*ſ*), mancando invece del tutto quelle corte o rotonde, tanto a fine parola quanto nelle geminazioni (*deuotiffimi*); ma non a inizio verso (*Spegnendo*). Non vi è poi distinzione tra la vocale e semivocale *u* (*crudeli, duol*) e la labiodentale *v* (*uoti*). Numerosi i casi di *h* etimologica (*hauea, humilmente, honeſti*), mentre assai contenuto è l'uso di compendi e abbreviazioni, che si riducono alla *ſ* (“et”) e a sparuti *tituli* per l'omissione delle nasali (*Nō* per “non”, *cābio* per “cambio”). La nasale palatale è resa con il trittongo *-gni-* anche di fronte a vocali posteriori (*ogniun*). Vezzo grafico è poi la seconda *z* in casi di geminazione, che si presenta come più larga della prima.

La lingua è piuttosto regolare, esemplata su quella tradizionalmente petrarchista: la senesità poteva forse emergere a livello di dizione o pronuncia, elementi che tuttavia – *ça va sans dire* – ci è impossibile ricostruire. Nel vocalismo tonico, notiamo casi di oscillazione tra monottongamento e dittongamento di *ò* ed *è* (*core*, ma altrove *cuor* o *fuoco*) e frequenti latinismi, spesso adottati per ragioni metriche, come *beltade, crudeltade, speme, condotto* (in quest'ultimo, il nesso consonantico latino *-ct-* è già evoluto nella forma volgare effettivamente pronunciata; mentre in *chari* permane il digramma greco *ch-*, così come *rh-* in *Rhodano*). Notiamo altresì l'uso del pronome dativo *gli* per il plurale, ancora altamente oscillante. Molti, infine, i fenomeni di sincope e apocope: *potea, pria, biasmati*, oppure *crude* per “crudeli”.

Un ultimo elemento di interesse tipografico sono le *cruces* (†), poste in basso a destra, con accanto delle *i* di numero crescente, utili per ordinare in successione i vari fascicoli del testo. Già la copia di cui Soragna Melzi (1905: 123) avrebbe disposto presentava una duplice segnatura: una alfabetica (da A a G), mentre l'altra con spadine. Quest'ultima era stata adottata per le pagine collocate prima della commedia e contenenti le poesie del *Sacrificio*. Spiega Cerreta (1980: 58):

La segnatura con le spadine e la collocazione preliminare del *Sacrificio* sono una prova che questo fu aggiunto al volume in un secondo momento, ossia quando il compositore, avendo già [...] avviato la stampa della commedia, ebbe tra le mani nuovi fogli manoscritti, e,

per non rifare tutto daccapo, ripiegò sulle segnature non alfabetiche. Tale procedimento rientrava nella normale prassi compositoriale.

Il *Sacrificio* prende avvio con l'ingresso di un non meglio identificato accademico che, suonando la lira (strumento a corde pizzicate come quel liuto tanto grato allo Stordito Piccolomini), canta nelle prime otto stanze – ottave in endecasillabi piani (ABABABCC) – l'elogio delle “donne leggiadre”, che hanno avvinto grazie alla loro beltà gli animi dei giovani Intronati, presi da passione accecante nei loro “più verd'anni”. L'encomio cede presto il passo all'ammenda, giacché il *prolator* denuncia la protervia femminile nei confronti di coloro che invece, se trattati con pietà e benevolenza, “con la lingua e con l'inchiostro potrebbero fare eterno il nome” loro. Ricorre, a fini ironici, l'intero campo semantico dell'amore infelice, paragonato alla tradizionale *prigion*. Le donne senesi diventano pertanto, nel giro di pochi versi, “asprissime inimiche”, ingrati, sprezzanti nei confronti di quei sonetti scritti per dar loro eterno onore. Confezionando una fiorita antitesi, il recitatore asserisce che da intenzioni così soavi (“di così dolce fior”) è disceso un effetto nefasto (“amaro frutto”). La settima ottava (vv. 49-56) condensa in sé il senso dell'intero rito:

E ogniun ciò che di voi più caro tiene
Di voſtr'amor, di voſtra fede pegno,
Acciò col rimembrar non li dia pene,
E à forza il tenga in l'amoroso regno
Su queſto altare ad abbruciar lo viene
Spinto dal troppo voſtro altero ſdegno.
Che ſ'induol gli ha tenuto il core avolto,
Dop'un lungo languir gliel renda ſciolto.

Gli Intronati, dunque, in ottemperanza alle proprie linee-guida (*orare, studiare, gaudere, neminem laedere, nemini credere, de mundo non curare*), si ritirano dagli affanni di Venere per dedicarsi alla contemplazione del vero. La rinuncia è però ludica, fittizia: «ciascun accademico dichiara [piuttosto] in modo aperto e pubblico l'amore per la sua donna, senza nominarla, ma identificandola, per “coloro che sanno”, con il “pegno”» (Newbigin 1984: xvi). Chiude questa prima sequenza una didascalia, che informa dell'avvio – a quest'altezza della celebrazione – di un dialogo poetico, cantato e in musica. Il madrigale *Alma celeste Dea*, invocazione e *peroratio* a Minerva, è intonato da un altro Intronato non altrimenti identificato. Esso si



compone di undici versi, di cui il primo, il quarto e l'ottavo settenari. Consapevoli della propria acerba e rea passione, i devoti e cari Intronati pregano la divinità di scacciare "l'ingiusto ardor de l'alme" loro, accettando pietosa "i preghi e i pegni amati". Naturalmente un sacrificio che si rispetti – e qui il termine è effettivamente adottato ("e drestate favore al sacrificio") – non può non coinvolgere un sacerdote, verosimilmente agghindato per l'occasione. Egli reitera le precedenti elucubrazioni, estendendo la richiesta di convertirsi agli studi e di "ritirarsi a più lodata vita" alle altre divinità olimpiche: Giove, Giunone e – con dovizia di epiteti – il superbo Marte, Apollo il biondo e il saggio Mercurio. In questa sfilata classicistica, spicca la dea protettrice di Atene, di cui vengono ricordati i natali e quelle caratteristiche tradizionalmente attribuitele dal mito. Vengono nuovamente citati qui, in un processo di generale condensazione lessicale, i "verd'anni" degli Intronati.

Abbondano, nella seconda metà del cosiddetto prego del sacerdote, i richiami petrosi (*doglia*, *pianto*, la diade *forte laccio* o l'ossimoro *giusti deliri*), nonché le immagini di raffinato cesello, tanto iperboliche quanto più comiche. Per esempio:

Queste crude nimiche empie e ritrose
 Ne mai furno i lor studi ad altro uolti,
 Chà lodarle e esaltarle in ogni parte
 Et con l'ornato stile & con la lingua
 lungi e d'apresso l'han già fatte tali,
 Che non pure il gentil'almo paese
 Ch'Appenin parte e'l Mar circonda e l'Alpe
 Ma'l Rhodano l'Ibero e'l Reno insieme.

Particolarmente interessante è il verso "Onde pentiti il lor fallo piangendo", che testimonia la natura sorniona e bifronte dei componimenti intronatici: *fallo* è infatti tanto l'errore di valutazione quanto il membro virile.

Ora, a questo punto l'invocazione si trasforma in partitura, giacché le parole del sacerdote fanno riferimento a tutto un complesso di azioni e movimenti. Con ogni probabilità, gli Intronati sono a questo punto riuniti attorno a un improvvisato altare, forse in cerchio e per mano (si incita infatti il gruppo di accoliti, alla fine, a sciogliere "tutti i nodi"); hanno portato con sé oggetti ricevuti "per furto, o dono, o qualsivoglia caso" dalle proprie dame. È eretta anche una pira, alla quale verranno dati in pasto tali ricordi: un

rito iniziatico, insomma, per ritrovare la retta via. Il prego si conclude con un riferimento, per così dire, scenografico: "Et io con tre color cingo l'altare". Da questi dati – e dalla successiva indicazione "Salendo al terzo grado la prima / Quel che è a man destra offerisce" – intuivamo che si tratta di una cerimonia orchestrata con sensibilità protoregistica: nonostante il suo diletantismo, il sacerdote può considerarsi il corago a vista dell'intera esibizione, evoluzione del medievale *styteleys*.

Le esortazioni del ministro danno l'abbrivo a una selva di componimenti di varia lunghezza; un florilegio di ben trenta liriche, non esenti da un certo e intenzionale manierismo, che rappresentano altrettante variazioni sul tema portante, di ascendenza anche cavalleresca e novellistica, dell'amore infelice, punto di partenza per l'intreccio degli *Ingannati*. Lo schematico dell'intera celebrazione traspare dalla struttura fissa e altamente formalizzata che le diverse poesie possiedono: al pegno offerto in dono (puntualmente individuato nella didascalia iniziale), segue un carne (non sappiamo se intonato o solamente detto) eseguito dall'Intronato di turno, indicato con l'appellativo.

Il primo a deliziare l'uditorio è il patrono della riapertura dell'Accademia, il Desiato Alfonso Piccolomini, nipote di papa Pio II, Capitano del Popolo di Siena e duca di Amalfi. La prima strofa del suo componimento – un sonetto in endecasillabi formato da due quartine (ABBA ABBA) e due terzine (CDE CDE) – presenta l'offerta votiva, un "candido velo"; fuor di metafora, un fazzoletto bagnato – si legge in didascalia – dalle lacrime dell'amata. Dopodiché si insiste sulle immagini topiche della sofferenza erotica, tra pianti, doglie e gran mali. Da un punto di vista grafico, notiamo come, sebbene l'ortografia dell'italiano sia ancora altamente oscillante a questa altezza temporale, l'elisione venga correttamente segnalata mediante un apostrofo, non sempre presente invece nelle stampe cinquecentesche (*trist'occhi*, *quell'humor*). Sotto il profilo stilistico-retorico, spicca invece l'opposizione interna tra *fiamme* (della passione) e *acqua* (le lacrime di dolore).

Dopo l'Affannoso (Mario Bandini), è il turno dello Stordito, Alessandro Piccolomini, provvisto di un anello. Come rammenta Tomasi (2011: 23):

Nel 1549 Piccolomini [diede] alle stampe per i tipi di Valgrisi i *Cento sonetti*, unica sua prova lirica e uno dei suoi ultimi esercizi nel campo della letteratura. Da

questa raccolta [...] emerge, su movenze oraziane e classiche, non solo un consapevole progetto letterario volto a ridefinire il linguaggio lirico, lontano dalle forme più corrive del petrarchismo di mediocinquecento [...], ma affiorano anche, e proprio in virtù della matrice oraziana che governa i principi organizzativi del *liber*, i lineamenti di una sorta di ideale autoritratto del poeta [...] [e] la volontà di offrire un'immagine idealizzata della città natale, una sorta di fondale sul quale si muovono l'io lirico e i suoi sodali.

In questo caso siamo di fronte a un componimento in endecasillabi e settenari, di schema AabB CddC EFF GG hIiH. Piccolomini minaccia di lacerarsi il petto con un coltello per estrarne il cuore. E in effetti, un cuore simulato (di cartapesta o forse d'animale) verrà sacrificato più tardi dal Presuntuoso, Antonio Cerini. Segnaliamo soltanto da un punto di vista linguistico l'enclisi del pronome atono con conseguente geminazione in *porrovvi*, “vi porrò”, sebbene non ci si trovi né a inizio verso né dopo le congiunzioni *e*, *o*, *ma*. L'altro membro della famiglia Piccolomini, il Sodo Marcantonio, sacrifica invece una ciocca di capelli (si noti l'uso della *z* in *zocca*: evidentemente, con vezzo lombardo, la parola era pronunciata con affricata dentale sorda anziché con palatale). Recuperando un lessico assai prossimo a *Nel dolce tempo de la prima etade* di Petrarca, il Sodo – promettendo infine di rivolgersi “a più belle et più degne opre” – ammette di essere stato anch'egli avvinto dall'inflazionato laccio d'amore, che ha dipinto nel suo animo il bel volto dell'amata, cuore di ghiaccio.

Giungiamo rapidamente – tra orioli, penne, rami d'arancio e colombe – verso la fine del rito in versi. Fa qui capolino un tal Agnol Malevolti (o Malavolti, storica famiglia senese rivale dei Piccolomini), che reca in offerta un amorino di marmo, un cupido scolpito dalla sua stessa amata. Ricorre nel componimento del messere – forse esterno alla confraternita intronatica, giacché indicato senza soprannome accademico – un lessico tra il dantesco e il provenzale: *mercè* e *mercede*, *desir*, *fien*. Lo segue nella celebrazione quel già citato Luigi Dentice, qui celato sotto il nome di Rispettoso: i suoi quattordici versi – in schema rimico assai libero (ABcBCbDaDEFEGG) – non mostrano grandi particolarità, se non un *deggio* nel settenario centrale, oggi poetismo. Con l'offerta del coltello di Giovan Battista Martini, il Perduto, la funzione ha termine.

Spento il rogo, il sacerdote – come ricorda una didascalia in caratteri capitali – invita coloro che hanno sacrificato i propri doni, la cui “acerba rimembranza” è ora finalmente sopita, a danzare attorno al sacro altare per tre volte, mentre altri Intronati, in veste di ministri, raccolgono dall'urna le ceneri dei pegni bruciati. Torna a questo punto in scena l'autore di *Alma celeste Dea*, che propone agli astanti un nuovo madrigale per congratularsi con i gloriosi Intronati, finalmente liberi e sciolti dai nodi d'amore e pronti per la beatitudine eterna. La musica accompagna i tre giri danzanti attorno alla pira spenta. Terminata la melodia, ciascun partecipante raccoglie le “arse reliquie” dei propri oggetti, gettandole al vento senza voltarsi indietro, con il proposito di non abbandonare più il “bel camin” intrapreso.

Mentre i sacrificanti si allontanano ordinatamente (e con sapienza coreica) dallo spazio del rito, plausibilmente a pianta centrale, fa nuovamente capolino il suonatore di lira, cantando ancora sei stanze di contenuto misogino, che hanno per oggetto l’“adamantino core” delle dame. Si invitano queste ultime – destinatarie privilegiate dell'intera celebrazione – a mostrarsi pietose; monche infatti del favore accademico e del poetare maschile le donne non sono nulla, canta il citaredo. «Sarà sufficiente uno sguardo o una dimostrazione di benignità nei confronti degli Intronati per essere ancora amate o riverite» (Seragnoli 1980: 39). Di questa sezione epilogale, che chiude il *Sacrificio*, ci colpiscono tre elementi: innanzitutto gli occhi – con tutta la loro simbologia freudiana – sono i *rai* attraverso cui il sentimento giunge al cuore. È una situazione non dissimile da quel processo di infatuazione ritratto «dalla lirica provenzale e dalla trattatistica coeva, come contagio d'amore attraverso l'atto del vedere, dove il nesso occhi/fuoco fissa una lunga tradizione che, partendo da Platone e passando per Lucrezio, abbraccia [...] Ovidio» (Marinai 2015: 227). In secondo luogo, gli Intronati si confermano provetti verseggiatori, come emerge dall'allitterante “D'Amor donate donate donne mie ricetta” (la geminazione di *donate* è dovuta quasi sicuramente a un errore di dittografia). È infine da notare la scaltrezza nell'orchestrazione dell'*ensemble*: se all'inizio, infatti, erano comparsi, nell'ordine, gli anonimi citaredo, madrigalista e sacerdote, questi ultimi, a chiasmo, riappaiono nel finale, ma in sequenza inversa.



Ora, nella stampa rinvenuta in Germania da Newbiggin è posta in calce al *Sacrificio* una dedica ad Alfonso Piccolomini, firmata dal Sornione, Giovan Maria da San Miniato; queste righe, che pure offrono vaghi indizi sulle circostanze di pubblicazione, sembrano oscillare tra la giocosa dichiarazione di umiltà e la verità storica: "certo avrei voluto, [...] poi ch' [il *Sacrificio*] haveva avuto 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". Scrive Pieri (2009: 28-29):

La lettera, oltre a porre [...] in primo piano il *Sacrificio* rispetto alla commedia, che non viene neanche nominata, esibisce un totale, signorile disimpegno letterario: la stampa sarebbe soltanto una nuova "mostra" della recita ("in quella istessa forma che gli fu data"), la frettolosa confezione di un oggetto nato e consumato in una circostanza privata e destinato a sopravvivere nella memoria di pochi eletti piuttosto che in un documento scritto rivolto a tutti. Ma si è detto che ci troviamo di fronte a consuetudini e tradizioni dove le dichiarazioni d'ufficio e le interpolazioni sono all'ordine del giorno. Non sappiamo molto di quel Sornione che se ne assunse l'iniziativa con tanta pretesa noncuranza; è probabile invece che costui abbia compiuto semplicemente (per iniziativa propria o per sollecitazione accademica) un'operazione comunicativa e forse commerciale a quel punto raccomandabile e necessaria.

Prima di concludere, ricordiamo che al debutto senese degli *Ingannati* e alla sua ripresa napoletana del 1545, allestita presso il palazzo del principe di Salerno Ferrante di Sanseverino (cfr. Seragnoli 1980: 42-45) e descritta da Antonio Castaldo (cfr. Croce 1966: 23), seguì – come ha recentemente mostrato Vallieri (2018: 312) – una recita bolognese, nel 1556. La commedia, complice la sua fortuna editoriale, funse poi da archetipo per svariati artisti europei, a partire da Bandello, che ne trasse la materia per il suo rimaneggiamento narrativo, la novella di Nicuola e Lattanzio, tradotta in francese da Belleforest; ad essa si ispirò poi Rich per *Apolonius and Silla* del 1581, antecedente della *Twelfth Night* di Shakespeare (cfr. Marinai 2015: 219)¹³. Nulla sappiamo invece, allo stato attuale degli studi, circa eventuali riprese del *pendant* del *Sacrificio*, articolato congegno rituale e scenico legato a filo doppio alla comunità senese, alle sue dinamiche di consumo e alle sue modalità di intrattenimento; caratteristiche – queste – che ne impedirono, di fatto, la riproducibilità al di fuori della Repubblica¹⁴. Bullough (1958: 272)

ha a suo tempo proposto di leggere in Malvolio un richiamo a quel messer Agnolo Malavolti presente alla cerimonia misogina. Tuttavia, il nome potrebbe essere una genuina coniazione shakespeariana o rifarsi al frequente uso bandelliano dell'espressione *male voglie*; peraltro la sua natura "parlante" ha maggiori affinità con un altro cognome, quello di Sir Andrew Aguecheek (dove *ague* è la "febbre malarica" e *cheek* la "gota": quindi Andrea Guanciaguzza).

Del *Sacrificio*, con la sua orditura di sentimentalismo e musica, reca traccia un'altra *play* shakespeariana, *Love's Labour's Lost* (cfr. Clubb 1989): l'opera mostra la rinuncia da parte di quattro eruditi nobiluomini «all'amore delle donne per dedicarsi agli studi, e poi i tentativi delle donne di fare crollare questa risoluzione. L'amore trionfa e la commedia finisce con la famosissima canzone a due voci fra la civetta (che è l'inverno) e il cucù (la primavera)» (Newbiggin 1984: XIX)¹⁵. Sarà poi Orsino, nelle sue prime battute, a riecheggiare quel peculiare viluppo di musica e galanteria:

ORSINO. If music be the food of love, play on,
Give me excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die.
That strain again! It had a dying fall (Shakespeare 2015: 4).

Bibliografia

- Abramov-Van Rijk, Elena, *Parlar Cantando. Speaking Through Singing: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Peter Lang, 2009.
- Arcuri, Francesco Mattia, «Perfectae musicae est vocem humanam imitari». Rapporti fra poesia e musica nei trattati e negli scritti teorici del Cinquecento, tesi di dottorato, Università degli Studi della Calabria, 2009.
- Balestracci, Sergio, "I fondi musicali senesi dell'Archivio dell'Opera del Duomo e della Biblioteca degli Intronati", *Fonti musicali senesi. Storie, prassi e prospettive di ricerca*, Ed. Giulia Giovani, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2018: 171-86.
- Beltrami, Pietro, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Borsellino, Nino, *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal «Decameron» al «Candelaio»*,

- Roma, Bulzoni, 1974.
- Bullough, Geoffrey, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. II, London, Routledge, 1958.
- Cellesi, Luigia, "Il lirismo musicale religioso in Siena nel Trecento e quello profano nel Cinquecento", *Bollettino senese di storia patria*, XLI (1934): 93-119.
- Cerreta, Florindo, "Una canzone del Firenzuola e una vecchia teoria sulla paternità degl'«Ingannati»", *La Bibliofilia*, LXXIII (1971): 151-63.
- Cerreta, Florindo, "Le Edizioni cinquecentine della commedia de *Gli Ingannati*", *La Bibliofilia*, LXXIV (1972): 329-54.
- Cerreta, Florindo, "La tradizione a stampa", *La commedia degli Ingannati*, Ed. Florindo Cerreta, Firenze, Olschki, 1980: 47-66.
- Clubb, Louise George, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven & London, Yale University Press, 1989.
- Concolino Mancini Abram, Bianca, "Gli Intronati e il teatro. Elaborazione e arricchimento di un modello comico", *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, Eds. Iaria Bianchi-Clizia Guerrieri, Avellino, Sinestesie, 2015: 67-77.
- Croce, Benedetto, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, Laterza, 1966.
- D'Accone, Frank Anthony, "La musica a Siena nel Trecento Quattrocento e Cinquecento", *Umanesimo a Siena*, Eds. Elisabetta Cioni-Daniela Fausti, Firenze, La Nuova Italia, 1994: 455-80.
- D'Accone, Frank Anthony, *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena During the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1997.
- Giovani, Giulia Ed., *Fonti musicali senesi. Storie, prassi e prospettive di ricerca*, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2018.
- Iacometti, Fabio, *L'Accademia senese degli Intronati*, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1950.
- Luciani, Sebastiano Arturo, *La musica in Siena. Saggi su antichi musicisti senesi con musiche inedite*, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1942.
- Marinai, Eva, "Scenari europei del Rinascimento italiano: dagli inganni di Nicuola (già Lelia) a Viola ne *La dodicesima notte*", *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Eds. Chiara Simbolotti-Guillermo Carrascón, Torino, Accademia University Press, 2015: 217-33.
- Mazzoni, Stefano, "Lo spettacolo delle accademie", *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Eds. Roberto Alonge-Guido Davico Bonino, vol. I, Torino, Einaudi, 2000: 869-904.
- Mazzoni, Stefano, "«La gente de ciudad es la más vana y loca del mundo». Siena Carlo V i Medici e lo spettacolo accademico (1530-1703)", *Forme dello spettacolo in Europa tra Medioevo e Antico Regime*, Ed. Sara Mamone, Perugia, Morlacchi, 2018: 69-141.
- Maylender, Michele, *Storia delle Accademie d'Italia*, vol. III, Bologna, Cappelli, 1926.
- Morrocchi, Rinaldo, *La musica in Siena. Appunti storici relativi a quest'arte e a' suoi cultori*, Ed. Luciano Banchi, Siena, Lazzeri, 1886.
- Newbiggin, Nerida, "A Forgotten Manuscript of the «Commedia degli Ingannati» in the Laurentian Library, Florence, and the «Missing» Edition of 1537", *La Bibliofilia*, LXXX (1978): 215-28.
- Newbiggin, Nerida, "Il Sacrificio e Gli Ingannati nel Carnevale senese del 1532", *Gli Ingannati con il Sacrificio e La canzone nella morte d'una civetta*, Ed. Nerida Newbiggin, Bologna, Forni, 1984: v-xix.
- Petracchi Costantini, Lolita, *L'Accademia degli Intronati di Siena e una sua commedia*, Siena, La Diana, 1928.
- Pieri, Marzia, "Siena e il DNA della commedia rinascimentale", *Il Castello di Elsinore*, XXI, n. 57 (2008): 9-20.
- Pieri, Marzia, "Introduzione", *Gli Ingannati*, Ed. Marzia Pieri, Corazzano, Titivillus 2009: 11-32.
- Pieri, Marzia, "La memoria dello spettacolo come autobiografia collettiva: il caso della Siena rinascimentale", *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*, Ed. Enrico Mattioda, Firenze, Olschki, 2010: 259-78.
- Pieri, Marzia, "Contado senese e contado pavano in scena. Qualche intersezione", *Molte cose stanno bene nella penna che ne la scena starebbon male. Teatro e lingua in Ruzante*, Ed. Andrea Cecchinato, Padova, CLEUP, 2012a: 141-59.
- Pieri, Marzia, "Narrare, cantare, recitare. Appunti sullo spettatore cinquecentesco", *«por tal variedad tiene belleza». Omaggio a Maria Grazia Profeti*, Eds. Antonella Gallo-Katerina Vaiopoulos, Firenze, Alinea, 2012b: 115-26.
- Pieri, Marzia, "Fra vita e scena. Appunti sulla

- commedia senese cinquecentesca”, *Il Castello di Elsinore*, XXVI, n. 68 (2013): 67-92.
- Pieri, Marzia, “Spettacolo di corte e di accademia nell’Italia cinquecentesca”, *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, Eds. Ilaria Bianchi-Clizia Guerrieri, Avellino, Sinestesie, 2015: 51-66.
- Pieri, Marzia, “Identikit della commedia cinquecentesca”, *La commedia italiana. Tradizione e storia*, Eds. Maria Cristina Figorilli-Daniele Vianello, Bari, Edizioni di Pagina, 2018a: 48-59.
- Pieri, Marzia, “L’invenzione del teatro”, *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018b: 193-99.
- Riccò, Laura, *La «miniera» accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2002.
- Seragnoli, Daniele, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. «Progetto» e «modello» drammaturgico nell’Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Seragnoli, Daniele, “Riflessioni su un archivio del teatro rinascimentale. Note (con una premessa storiografica) sul teatro senese del Cinquecento”, *Teatro e Storia*, II, n. 2 (1987): 383-405.
- Shakespeare, William, *Twelfth Night or What You Will* (1601), it. tr. *La dodicesima notte*, Ed. Agostino Lombardi, Milano, Feltrinelli, 2015⁷.
- Soragna Melzi, Luisa di, “A proposito dell’articolo intorno all’edizione della ‘Comedia degli Intronati Sanesi’”, *La Bibliofilia*, VII (1905): 123.
- Tani, Irene, “Poesia e musica nella Siena del Quattrocento attraverso le fonti letterarie: il caso di Benedetto da Cingoli”, *Fonti musicali senesi. Storie, prassi e prospettive di ricerca*, Ed. Giulia Giovani, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2018: 89-100.
- Tomasi, Franco, “L’Accademia degli Intronati e Alessandro Piccolomini: strategie culturali e itinerari biografici”, *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoirs*, Eds. Marie-Françoise Piéjus-Michel Plaisance-Matteo Residori, Paris, Cirri, 2011: 23-38.
- Vallieri, Lorena, “Drammaturgie imperiali a Bologna: L’amor costante di Alessandro Piccolomini (1542)”, *Drammaturgia*, XV, n. 5 (2018): 291-323.



Zorzi, Ludovico, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

Notes

- 1 Si ringraziano le Prof.sse Marzia Pieri e Giulia Giovani per le preziose indicazioni bibliografiche e per il gentile aiuto offerto nel reperimento di alcuni testi.
- 2 Il riferimento è al pionieristico Zorzi 1977.
- 3 È comunque assai ricco il patrimonio musicale prodotto a Siena, come evidenzia la collettanea curata da Giovani (2018). Fra i maggiori luoghi di conservazione e valorizzazione delle fonti musicali e documentarie, Balestracci (2018: 171-186) annovera l’Archivio dell’Opera del Duomo e la Biblioteca Comunale degli Intronati. Numerosi testi e spartiti, di argomento sia sacro sia profano, erano già pubblicati negli studi di Cellesi (1934: 110-119) e Luciani (1942: 25, 33, 38-41, 55, 57, 59-65).
- 4 «Se si pensa ai grandiosi intermezzi buontalientiani che annientarono la *Pellegrina* del 1589, e al prologo dialogato fra Commedia e Intermezzo (che addirittura si sposano insieme) nel corso di quel mitico spettacolo, dove gli Intronati recitanti furono del tutto marginali e deludenti rispetto ai nuovi astri del professionismo attoriale, si misura appieno lo stravolgimento profondo operato dai sovrintendenti medicei sulla drammaturgia originaria dell’opera» (Pieri 2013: 88).
- 5 Molto interessante, a tal proposito, è il recente studio di Irene Tani (2018: 89-100) che indaga i rapporti tra poesia ed esecuzione musicale mediante un *case-study* del Quattrocento senese.
- 6 Uno dei primi tipografi a stampare testi poetici in volgare fu Niccolò di Aristotile de’ Rossi detto lo Zoppino, che come abbiamo avuto modo di segnalare era anche artista. Per quanto riguarda il rapporto fra poesia e musica nella trattatistica cinquecentesca cfr. la tesi dottorale: Arcuri 2009.
- 7 Le aurali composizioni degli Intronati somigliavano molto alla prima *Cortigiana* e al primo, perduto, *Marescalco*, affollate com’erano di personaggi e di sapidi *sketches*.
- 8 Nel frontespizio delle edizioni a stampa si legge “celebrato nei giuochi del Carnovale in Siena l’Anno MDXXXI Sotto il Sodo dignissimo Archintronato”, Marcantonio Piccolomini. In realtà tale datazione è da considerarsi *ab incarnatione*, giacché – secondo l’uso senese del tempo – l’inizio dell’anno nuovo era posto al 25 marzo, giorno dell’Annunciazione.
- 9 Sulla complessa storia editoriale del dittico *Sacrificio/Intronati* si vedano, in ordine cronologico: Soragna Melzi 1905; Cerreta 1971; Cerreta 1972; Newbigin 1978; Cerreta 1980; Newbigin 1984.
- 10 «Nel Cinquecento il madrigale è una forma libera di endecasillabi e settenari, variamente rimati e con ampia possibilità di lasciare rime irrelate. Una delle poche regole fissate riguarda la lunghezza, che non dovrebbe superare gli 11-12 versi, ma anche questa regola ammette numerose eccezioni» (Beltrami 1991: 353). Vista la natura ironica di questi componimenti d’occasione, non sarà

forse scorretto parlare di madrigalesse.

11 Antonio Vignali, l'Arsiccio, fu autore della *Cazzaria* e fondatore dell'Accademia senese, a cui seppe dar lustro anche all'estero. Avrebbe infatti diretto, nel 1548, un gruppo di attori reclutati a Mantova e accodatisi al seguito dell'arciduca Massimiliano d'Asburgo, venuto a Valladolid per sposare l'*infanta* Maria. La *troupe* mise in scena i *Suppositi* di Ariosto.

12 Si rimanda a Seragnoli (1980: 39) e Newbiggin (1984: VII-IX) per l'associazione tra nomi propri e appellativi accademici, ricavati da elenchi e cataloghi conservati presso la Biblioteca degli Intronati e in parte già pubblicati sul «Buletino Senese di Storia Patria». I partecipanti al *Sacrificio* appartenevano alle più abbienti famiglie senesi del tempo, assai attive nella vita politica della Repubblica.

13 Nel titolo shakespeariano ricorre il richiamo all'Epifania, dodicesima notte dopo il Natale.

14 A ben guardare, la memoria del rito fu presto obliata anche nel luogo stesso che gli diede i natali. Nell'edizione di Matteo Florimi, stampata a Siena nel 1611 e contenente i grandi successi intronatici (cfr. Pieri 2008: 10), non viene per esempio inserito il testo del *Sacrificio*.

15 Potrebbe trattarsi di un riferimento alla *Canzone nella morte d'una civetta*, parodica riscrittura dell'*Alma cortese* di Bembo a opera di Firenzuola o Berni, che comparve nella tradizione testuale a partire dall'edizione di Curzio Navo (1537-1538). Il componimento, senza parentela alcuna né con il *Sacrificio*, né con *Gl'Ingannati*, si allineerebbe comunque alla direttrice portante del dittico, che vedeva contendersi "in singolar tenzone" uomini e donne: la civetta in quanto uccello è simbolo del fallo maschile (come si evince da molti canti carnascialeschi), ma nel contempo allude all'atto del civettare, tipica occupazione femminile.