

### NOTE (CON UNA PREMESSA STORIOGRAFICA) SUL TEATRO SENESE DEL CINQUECENTO

Prevalentemente legato a un concetto di «classicismo» e di «erudizione» lo studio del teatro comico del Cinquecento ha quasi sempre fissato l'attenzione su pochi e collaudati eventi rappresentanti la commedia «regolare», relegando al margine — spesso sotto la generica denominazione di «popolare» — ciò che non rientrava nei limiti della propria visione, ed isolando, tutt'al più, la figura di Ruzante, usata come immagine a contrasto e quasi a conferma della bontà della «regola» più che per una sua effettiva comprensione (tranne naturalmente gli sguardi che escono dalla generalità e per i quali non si può non ricordare ancora il grande contributo di Ludovico Zorzi citando almeno la sua edizione completa del *Teatro* ruzantiano, pubblicata — da Einaudi — poco oltre la metà degli anni Sessanta; e senza dimenticare o ignorare, come lo stesso Zorzi sottolineava, che Ruzante costituisce soltanto l'episodio maggiore del teatro veneto del periodo, per cui appare tanto più sbagliato farlo assurgere a campione dell'anti-commedia «erudita» separandolo dal suo naturale contesto). Corroborano un simile atteggiamento — anche non tenendo conto del vecchio, quanto per altri versi ancora utile, panorama di Ireneo Sanesi (*La Commedia*) o delle diverse storie della letteratura e del teatro (ma quella di Apollonio meriterebbe un discorso a parte) — confermano questa tendenza, dicevo, l'area di appartenenza della maggioranza degli studi critici (la commedia come *genere* letterario) e le raccolte novecentesche di testi comici del XVI secolo, da quella capostipite dello stesso Sanesi (1912, poi reprint a cura di M.L. Doglio, 1975), a quelle più recenti — con diversità di vedute e di documentazione allegata — del Borlenghi (1959), Borsellino (1962 e '67), Davico Bonino (1977 e '78), o, per fare un solo esempio nel campo dei repertori, la schedatura di centottantuno testi di commedie «in lingua» pubblicata da Achille Mango nel 1966.

Anche accettando come semplice distinzione di comodo le diverse etichette imposte dalla storiografia, è difficile non ammettere che l'attuale conoscenza della produzione comica cinquecentesca è, general-

mente, estremamente limitata. Siamo evidentemente di fronte a una pura tautologia, perché la limitazione di fondo è stata posta proprio dalla creazione di un modello a posteriori, dalla concezione di una commedia «erudita» che fa da spartiacque e da discriminante condizionale: sia qualitativo (al suo interno, «salvando» i pochi esemplari validi in quanto conformi), sia quantitativo (l'esclusione del «diverso»). A margine si può aggiungere, schematicamente e nel chiuso di una nuova impasse tautologica, che in ciò hanno agito almeno due ulteriori elementi di giudizio: quello istituzional-letterario (la presenza dei soli autori che la storia della Letteratura in quanto Cultura riconosce appartenente a sé e ai propri parametri critici), quello di taglio filologico (l'assenza di uno sguardo sulle edizioni originali, a favore di un'analisi limitata ai pochi recuperi attuati soprattutto dal secolo scorso in poi). Ma non si tratta chiaramente di un semplice problema di numeri e di quantità della conoscenza documentaria.

L'elemento costante che caratterizza la produzione drammatica, soprattutto all'inizio del XVI secolo, appare invece essere da un lato la scarsa pertinenza letteraria, dall'altro l'enorme «confusione» che regna tra i «generi». Così ad una «chiarezza» storiografica che sconfinava sovente in un idealismo controcontestuale, ad una rigorosa precisione nel separare e catalogare, si oppone la concretezza della realtà materiale: il «disordine» per esempio di un Marin Sanudo che, sotto un'unica definizione di commedia indica una pluralità di testi oggi non riconosciuti omogenei, creati per essere recitati (egloghe rusticali, farse, composizioni dialogate che lasciano intuire una lettura animata, strambotti, e altre opere dall'apparentemente pronunciato carattere *narrativo*). Non solo: queste «commedie» non hanno nulla di quella «regolarità» che poi definirà il genere. Alcune sono in cinque atti, ma altre in uno solo, senza divisione di scene, con una tendenza dunque a definire «commedia» ogni testo che avesse una struttura dialogata e che si prestasse a essere recitato. Presenze, sia detto per inciso, che dovrebbero almeno costringere a rivedere il vecchio rapporto novella-commedia, relegato a una semplice osservazione di derivazione tematica (della seconda dalla prima ed in particolare dal *Decameron*) a favore invece di una più corretta relazione di scrittura drammaturgico-recitativa (un contenuto ed una forma intese come trascrizione d'oralità e, in direzione inversa, orientate verso l'oralizzazione della scrittura; si pensi soltanto a quello che sarà, verso la metà del secolo,

l'ancora inesplorato *Novelliere* di Pietro Fortini dove, all'interno della stessa cornice, si assiste all'alternanza di novelle, commedie, banchetti, giochi, schermaglie amorose, con addirittura la proposta di un medesimo testo sotto forma di novella e di commedia; per cui risulta difficilmente condivisibile un'operazione di estrapolazione dal contesto, come invece ha fatto Adriana Mauriello pubblicando la *Galatea* — Napoli, Liguori, 1983 — per esemplificare la produzione «erudita» di Fortini: «nelle prime e nelle ultime due *Notti* invece — scrive la curatrice dopo aver definito la struttura del *Novelliere* e segnalato senza sospetti la presenza di numerosi altri spettacoli teatrali — la brigata assiste di volta in volta ad una vera e propria commedia che segue gli schemi del teatro regolare, adottandone la divisione canonica in cinque atti - il corsivo è mio).

Esiste anche un altro tipo di significativa «confusione»: quella tipografica e di forma, come se gli editori avessero interesse ad attirare il lettore offrendogli un prodotto non esplicito, cioè non esplicitamente classificato in una tassonomia specifica, o come se non vi fosse chiarezza, a monte, tra commedia, farsa, egloga, novella. Così, per esempio, la *Cecaria* di Epicuro Napoletano a seconda delle diverse edizioni è detta dialogo, commedia, poesia o tragicommedia. Il *Targone* di Leonardo Mescolino è egloga rusticale e commedia. Altre volte uno stesso testo ha titoli e qualificazioni diversi. E si potrebbero fare numerosi esempi, fino alla *Piovana* di Ruzante che nell'edizione del 1548 è detta «comedia ovvero noella». Spesso anche più evidente il disordine formale: atti che il prologo annuncia e che nel testo mancano (è il caso dei *Motti di Fortuna* di Mariano Maniscalco), «rime» catalogate sotto la rubrica «commedie» (nella *Libreria* del Doni), commedie che si svolgono in cinque atti ma la cui «regolarità» è sconvolta da una assoluta assenza di rispetto delle unità, ecc. Ma ancora più interessante appare la difformità tipografica nell'indicazione degli atti e delle scene (uno degli elementi formali più importanti, si è visto, per la posteriore distinzione della commedia «erudita»), indicazione che può mancare a favore di «didascalie» la cui qualità essenziale sembra essere quella di trasformare l'azione scenica in racconto (e viceversa), venendo in tal modo a mancare una divisione che forse può avere un senso convenzionale per la lettura, ma che può non averne assolutamente per la rappresentazione, per gli attori. Considerazione questa che decentra abbastanza nettamente il significato tradizionalmente let-

terario di un'edizione teatrale, introducendo un concetto, si potrebbe dire, di stampa d'uso tangenziale alla rappresentazione, e il cui valore potrebbe essere individuato proprio attraverso un modello di schedatura editoriale simile a quello di cui si parla in altre pagine di questa rivista.

Le linee di tendenza fin qui tracciate sono il frutto soltanto parziale di nuove acquisizioni, metodologiche e critiche, che nascono da un totale ripensamento e da una revisione storiografica in atto già da tempo e di cui oggi si può indicare un portavoce in Georges Ulysse con un lavoro di mole non indifferente: *Théâtre et Société au Cinquecento. Les rapports sociaux dans la comédie italienne de la fin du XV<sup>e</sup> siècle au premier tiers du XVI<sup>e</sup>*, studio che nasce come tesi universitaria — 1980, Paris IV — edita poi nell'84 dall'Atelier National de Reproduction des Thèses-Université de Lille III, in due volumi di complessive 1355 pp.

L'«eversione» dello studio di Ulysse, guardando oltre quello che il titolo indica, risiede soprattutto nell'abbattimento di quelle divisioni storiografiche che si dimostrano sempre più non pertinenti alla cultura teatrale del Rinascimento (o almeno di quel periodo iniziale che lo studioso francese pone anche come limite cronologico del suo lavoro, compreso tra la spedizione di Carlo VIII — e teatralmente dalla rappresentazione della *Virginia* di Bernardo Accolti — ed il sacco di Roma — con una certa dilatazione dal punto di vista teatrale — inteso come svolta decisiva della storia e dell'egemonia culturale italiana). Abbattimento che opera soprattutto a favore di un ampliamento del *corpus* drammaturgico del periodo, attraverso la concreta valutazione della realtà materiale (una prospettiva di ricerca, scrive Ulysse, che «impone di considerare con lo stesso interesse tutte le manifestazioni del teatro comico, evitando di accordare la preferenza a dei testi che, per il loro valore estetico o la celebrità dei loro autori, tendono a monopolizzare l'attenzione»). I corollari che ne conseguono sono evidenti: la necessità di contestualizzare il *corpus* (con la scoperta che il modello latino influenza soltanto una piccola quantità della produzione drammatica) e di restringere cronologicamente il campo dell'analisi, ma soprattutto una concezione di teatro comico — colto nel momento del suo divenire — in quanto invenzione e sperimentazione (non letteraria) che permette di uscire dall'impasse che il confronto col modello classico fa nascere; dove cioè l'apporto del classicismo

non è più la condizione indispensabile all'esistere della drammaturgia, ma semplice elemento di un discorso che si articola in maniera complessa proprio a partire dall'interesse storico — è la tesi di Ulysse — che in un simile contesto viene offerto dalla commedia rusticale e dagli altri materiali del rinnovato *corpus* (farse, contrasti, mariazi, egloghe, commedie «d'autore», ecc.). Ne deriva cioè sostanzialmente una conformazione — al di là dell'interesse e del volere di Ulysse che, come si dirà, usa i materiali soprattutto in chiave di lettura sociologica — che può guidare alla coesistenza della scrittura drammaturgica con numerosi altri oggetti della cultura teatrale (o delle culture: gli uomini che fanno esistere il teatro nel Rinascimento), non isolandola nel suo specifico letterario, in una molteplicità di forme in grado sia di manifestare il proprio valore di autonoma espressione, sia di restituire (e questo è lo sguardo di Ulysse) una testimonianza storica sulla società italiana attraverso proprio la libertà che il non conformarsi al modello classico consente, e una proposta di rapporti sociali «non sclerotizzati» e di «situazioni e atteggiamenti [...] di cui la sola commedia classica non rende che imperfettamente conto».

Che il significato di una tale testimonianza storico-sociologica risieda quasi esclusivamente nella commedia rusticale (la cui produzione toscana e non toscana costituisce l'asse portante dello studio), Ulysse lo giustifica in base all'importanza che la realtà agricola e la sua organizzazione economica hanno nel Cinquecento (per questo privilegia l'aspetto del mondo rurale e del rapporto città-contado anche all'interno della commedia «erudita» e del teatro d'ispirazione allegorica e morale), soprattutto in un periodo di conflitto, provocato dall'esodo dalle campagne, e di disordine «rivoluzionario». Ciò non significa negare, approfondiamo la tesi di Ulysse, che il teatro «erudito» non abbia significato «sociale» e «politico»; ma la commedia detta «erudita» (è Ulysse ad affermarlo), soprattutto quella che si sviluppa dal terzo decennio del secolo in poi, si trincerava dietro una dissimulazione della realtà in quanto immagine della mentalità borghese che mette in scena una grande quantità di aspetti altrettanto indicativi dei rapporti sociali del tempo (conflitti generazionali, ruolo della donna, relazioni familiari, ecc.), ma li trasfigura dietro la propria pertinenza urbana non riuscendo a essere sino in fondo né la commedia del popolo, né della borghesia, né della Chiesa, «né di alcun altro aspetto privilegiato della società». (Ulysse introduce anche le ragioni — ipo-

tetiche — della censura esercitata dal potere politico e dell'autocensura che gli scrittori di corte si impongono, finendo sia con lo smussare e smorzare i conflitti interni al mondo urbano, sia con lo sviluppare forme mutevoli di satira del villano).

Su queste tesi occorrerebbe un più articolato e complessivo ragionamento. In questa sede vorrei però segnalare almeno due punti potenzialmente «pericolosi» dell'analisi di Ulysse. Il primo è connotato al concetto stesso di *corpus* allargato che potrebbe indurre il lettore a una visione onnicomprensiva della realtà italiana e a un appiattimento che le diverse situazioni sociali e culturali non giustificano (nonostante la ristrettezza dell'ambito cronologico). Il secondo è invece radicato proprio in quello che si propone come il momento «forte» dello studio e che rischia, al contrario, di indebolirne il vigore, se ci si limita a leggere il lavoro di Ulysse da un punto di vista di semplice analisi dei contenuti: intendo cioè la fiducia forse eccessiva nutrita nell'insieme di un materiale, giudicato per forza di cose come letterario, quale documento o testimonianza storica e sociale; dunque per l'individuazione di rapporti sociali non inquinati esattamente dall'uso di testi che possono anche risultare utili, ma la cui funzione era originariamente un'altra. Così, dopo i progressi storiografici degli ultimi anni, può apparire fuorviante sentir definire lo spettacolo rinascimentale «specchio della società», e sentir parlare di pubblico «lusingato o ammonito» dalle idee dell'autore, e della rappresentazione teatrale come veicolo di reazione immediata, di tensioni e discussioni, di confronti e divergenze più o meno durevoli e feconde. Si rischierebbe infatti uno sguardo settoriale ed estraneo al contesto che accomuna e talvolta differenzia le idee degli uomini che inventano e fanno il teatro rinascimentale, costruendosi relazioni e fecondandosi di progettazione utopica oltre che di molteplice presenza. In questo senso sarebbe forse meglio insistere sulla figura della corte come «parte» ideale della società, e della commedia «erudita» come raffigurazione di una realtà «altra», filtrata — assai più che dissimulata — attraverso i numerosi parametri culturali di cui dispone (verosimile, decoro, normativa del comportamento, ecc.: si vedano per questo le più avanzate posizioni di Leone de' Sommi o le proposte di Alessandro Piccolomini sulla costruzione del personaggio comico).

Queste osservazioni non possono diminuire naturalmente i meriti del lavoro di Ulysse il cui valore, per chi studia il teatro rinascimenta-

le, è, come dicevo, storiografico, ma soprattutto di corretta individuazione di un'enorme mole di materiale documentario solitamente poco frequentato e la cui conoscenza può risultare utile sotto diversi aspetti. Voglio per questo soffermarmi sulla ricchezza d'analisi con cui Ulysse affronta il problema della commedia rustica toscana, in particolare sulla presenza che più mi interessa: quella dei cosiddetti «Pre-Rozzi» senesi.

Chi si occupa o si è occupato del teatro senese del Cinquecento sa almeno due cose: che esiste una «separazione» e forse un «contrasto» tra la Congrega dei Rozzi e l'Accademia degli Intronati (ma c'è il sospetto fondato — ed anche la certezza direi — che il distacco sia più storiografico che reale, accentuato anche da un dato di fatto evidenziato dalla bibliografia critica: solitamente chi si è occupato degli uni non ha poi studiato gli altri e viceversa); che esiste una «presenza» di numerosi nomi (poi definiti come «Pre-Rozzi») la cui importanza è sempre stata segnalata, ma più a livello di affermazione che di studio (anche perché le ricerche sul teatro senese si sono prevalentemente concentrate sul periodo che inizia attorno al 1530 — prime notizie sugli Intronati, lo statuto dei Rozzi — senza approfondire quelle testimonianze e quelle figure precedenti che invece possono risultare determinanti per la comprensione della cultura cittadina — ma non solo, e non solo teatrale — immediatamente precedente e successiva alla caduta della repubblica).

Siena, è noto, è nel Cinquecento area particolare sia sotto l'aspetto dell'assetto culturale e politico, sia per un complesso di turbolenze economiche e sociali che vanno fatte risalire ai secoli precedenti. Ed è proprio alla natura dell'ormai atavico contrasto città-contado che Ulysse guarda nel suo studio, definendolo come generatore di una mentalità collettiva la cui traccia si ritrova non solo nella produzione dei «Pre-Rozzi», ma, con un certo anticipo, nella novellistica di Gentile Sermini che riassume, fin dai primi decenni del Quattrocento, la tendenza politica di una città violentemente ostile ai contadini. Ora, è esattamente l'insorgere di questa mentalità collettiva che spiega per Siena, secondo Ulysse, una particolare presenza come quella di Sermini e dei «Pre-Rozzi» che sarebbe difficile giustificare altrimenti, soprattutto tenendo conto del fatto che la situazione senese, con specifica evidenza all'inizio del XVI secolo, è abbastanza analoga a quella del restante territorio toscano che non può invece vantare una altrettanto simile produzione culturale.

Le origini del contrasto (esistono numerosi studi in proposito, che Ulysse opportunamente utilizza) vanno fatte risalire al processo quasi ineluttabile attraverso il quale il contado senese resta proprietà privata delle classi dominanti anche a fronte di un assetto politico come quello comunale che si sostituisce semplicemente al potere esercitato dalla Chiesa e dal feudalesimo senza superarne i limiti e i contenuti. Sarebbe lungo anche soltanto enumerare la serie degli eventi che si succedettero nel corso dei secoli, e che si possono riassumere da un lato nel fenomeno dell'abbandono delle terre e dell'emigrazione, dall'altro nelle misure protezionistiche con le quali si tendeva a proteggere la detenzione del prodotto urbano. Dando vita cioè a una lotta squisitamente economica, tra produzione cittadina e merce-lavoro contadina, che sta alla base di quello che successivamente diverrà un vero conflitto culturale (l'immagine del contadino stupido, disonesto e insubordinato), e che ritroviamo come risultato dell'ideologia e della mentalità che si traducono e che traducono la produzione letteraria: il «valore» della città contro l'«invasione» della popolazione contadina, le richieste del contado di valorizzazione del proprio lavoro e di intervento nella vita politica a pari livello del borghese e dell'artigiano urbano.

Al di là dello stretto rapporto tra opera letteraria e quadro politico in cui essa è inserita (e che Ulysse analizza a fondo e con varietà, tanto per spiegare il radicarsi del pregiudizio anti-contadino in Sermini, quanto per dimostrare come il teatro dei «Pre-Rozzi» attinga allo stesso clima di ostilità nei riguardi del mondo rurale), al di là di questo, dicevo, l'indubbio merito dello studioso francese è proprio quello di aprire uno spiraglio di luce su un aspetto del teatro senese finora soltanto intuito e sul quale sarebbe ormai tempo di indagare a fondo e di iniziare a demolirne l'immagine mitologica (accreditata dalla storiografia, dagli eruditi settecenteschi Fabiani e Pecci all'ottocentesco studio di Curzio Mazzi) che si perpetua fin nella definizione: quella dei «Pre-Rozzi» come naturale antecedente della cultura Rozza. Per scorgere, al contrario, in quell'insieme di esperienze individuali, non la riduttiva (e solo presunta) derivazione per linea diretta, ma un processo di passaggio, se non di nascita, di un divenire teatrale che si sviluppa in molteplici forme — ivi comprese quelle dell'accademia colta ed erudita — non del tutto antagoniste, e la cui «diversità» è comprovata quasi esclusivamente a livello di contenuti. Ma

esperienze anche in grado di agire — grazie alla diffusa quantità del materiale editoriale — in ambienti non senesi, come suggerisce Ulysse facendo un nome, quello di Ruzante (e della sua *Pastorale*), che risulta tanto più stimolante se si pensa allo stretto rapporto che intercorrerà tra la cultura senese e quella padovana non solo sul piano teatrale (per il quale tuttavia conta qui ricordare la presenza di Alessandro Piccolomini al fianco di Alvise Cornaro e Ruzante nel progetto di rappresentazione della *Canace* di Sperone Speroni). E, si potrebbe anche aggiungere, grazie anche alle biografie di questi comici, alla loro itineranza e alle relazioni e agli scambi che intrattengono fuori dell'ambiente senese: Niccolò Campani (lo Strascino) era noto all'Aretino, a Bandello, Castiglione, Doni, Ricchi e Trissino, e fu «maestro di poesia» della celebre cortigiana Imperia; Leonardo Mescolino è citato dall'Aretino nella *Cortigiana* ed è probabile che sia stato al servizio di Agostino Chigi a Roma, nella cui casa — il 28 luglio 1512 — giovani senesi recitano una commedia in volgare che Vincenzo Grossino definisce «ridicola» e Stazio Gadio «pastorale»; la *Commedia di Pidinzuolo*, «in laude» di Leone X, è rappresentata in sua presenza a Roma; presso lo stesso papa soggiornò e lavorò a lungo lo Strascino, la cui fama fu per altro estesa (del 25 dicembre 1520 è una lettera di Federico Gonzaga, da Mantova, a Gian Francesco Gianninello con la quale si richiedono alcune sue opere, e dello stesso giorno è l'incarico affidato a Baldassar Castiglione per ottenere dal papa la venuta dello Strascino a Mantova per il successivo carnevale, ed ancora nel 1539 — a sedici anni dalla morte — si rappresentava una sua farsa nel palazzo di Schifanoia).

Allo stato attuale degli studi possediamo però scarse informazioni e spesso quelli di Niccolò Alticozzi, Francesco Fonsi, Bastiano di Francesco, Giovanni e Marcello Roncaglia, Pier Antonio Stricca Ligacci, e degli stessi Campani e Mescolino, non sono che semplici nomi. Di alcuni è nota la professione (Mescolino per esempio fu pittore e maestro di candele presso l'Opera del Duomo, Bastiano Inaiolo). Alcuni altri non erano neppure originari di Siena (i Roncaglia di Sarteano, Alticozzi di Cortona, Fonsi di Castiglione). Il poco che sappiamo è tuttavia sufficiente per mettere in luce varie differenze, anziché parentele, con la successiva Congrega dei Rozzi (parentele, si diceva, dedotte a posteriori, soprattutto in base alle analogie letterarie sorte nella scelta dei mezzi espressivi e nei contenuti). Questi comici *non*

furono innanzi tutto un gruppo (Ulysse spiega in chiave letteraria la loro considerazione globale facendola derivare dal pregiudizio estetico che ha sempre attribuito un mediocre valore alle singole opere), e vivendo esperienze diverse ognuno di essi rappresentò un'individualità a sé (contro il forte senso di totalità e di autosufficienza che si specifica invece nei Rozzi fin dagli statuti); non ebbero probabilmente relazioni di amicizia o anche di semplice collaborazione; non van-tarono una visione compatta di classe e, quel che più conta, alcuni di essi agirono contemporaneamente alla Congrega — presente già dal 1520 — tenendosene però a distanza, non collaborando a fondarla né confluendovi. Ma ancor più va segnalata, come apertura verso un importante sviluppo, la differenza di fondo tra l'impegno dilettantistico al quale si affideranno i Rozzi (con una scelta di cultura volgare-rusticale pressoché definitiva) e il tentativo di sperimentazione e di sviluppo «professionistico» attuato dai comici precedenti (il caso dello Strascino è esemplare). Apertura critica, questa, di un certo rilievo se si fa riferimento al periodo (di conseguenza: al problema «degli attori» ancora lontani dall'Istituzione teatrale così come è inquadrato dall'ottica storiografica odierna), ed alle esperienze contemporanee non solo toscane (anche se non è probabilmente una semplice coincidenza fortuita l'origine toscana di Fra' Mariano e del Cherea).

Sotto questo aspetto il «condizionamento» più evidente dello studio di Ulysse è l'assenza di uno svolgimento del discorso sino in fondo a favore della «sola» analisi socio-letteraria, «limite» che egli stesso ammette riconoscendo essere il suo un semplice punto d'avvio (non bisogna dimenticare che si tratta di una tesi di laurea) per nuove e diverse ricerche (quelle ricerche, da parte mia sottolineo ancora, di cui più si avverte l'esigenza in chiave di cultura teatrale; e su questo mi auguro risultino sufficientemente chiarificatori gli studi che da tempo sta conducendo Cristina Valenti — cfr. per ora *Le egloghe rusticali dello Strascino e la multiformità attorica*, in «Quaderni di Teatro», n. 17, 1982 — con la quale mi è stato utile discutere alcuni dei problemi qui indicati). Ciò nonostante appare interessante l'indicazione che il modello di Ulysse propone: il tentativo cioè di legare la cultura di una città alla sua storia partendo proprio dalla concretezza che indica la storia e lontano da raffigurazioni metafisiche e idealistiche che pure l'utilizzo letterario del materiale potrebbe ancora giustificare (ed implicitamente ponendo una cautela, attraverso l'indagine sulla men-

talità collettiva, se correttamente intesa anche come valore metaforico e non realistico, contro il potenziale rischio, che si era segnalato, di un uso dei testi con assoluto significato di testimonianza sociologica e storica).

Osservare i comici senesi del primo Cinquecento come espressione di una prassi attorica (o quanto meno recitativa) permette un balzo metodologico: la valutazione per esempio della loro opera — della traccia più concreta ma forse più ingannevole — come insieme di materiale *scritto* e non necessariamente «letterario». In questa prospettiva i testi dei comici, l'egloga drammatica (pastorale, rustica o cittadina) possono assumere un valore di materiale d'attore e non d'autore, con una funzione di scrittura drammaturgica come costruzione orale e fisica del personaggio. Per questo occorrerebbe rivalutare proprio il significato del testo da opera in sé conclusa a indizio scritto (e provvisorio) per una ritestualizzazione fisico-verbale o per il rinvio a quanto non risulti altrimenti trascrivibile. E la scrittura esattamente come risultato di un processo di «fissaggio» della rappresentazione e della pratica attoriale dall'interno, senza eccessivi interventi e manomissioni da parte di fattori esterni (con un'analisi dei materiali che tenga conto della loro concretezza tipografica: a partire dalle illustrazioni pressoché costantemente presenti nei frontespizi e sul cui pregio soltanto esornativo andrebbero almeno poste delle domande). Molto opportunamente dunque la Valenti, nel saggio citato, ha posto l'accento sui legami tra i materiali della tradizione orale — appartenenti, nel caso dei comici senesi, «al corpo e alla voce del popolo» — e quelli della produzione scritta, leggendo il lavoro di Niccolò Campani in maniera appunto «multiforme» (come enuncia il titolo del suo studio) e usando anche i testi non drammatici, come parte della prassi teatrale, e non dell'Idea: non estraibile quindi dalla sua complessità culturale e materiale.

Ed è sotto l'aspetto della prassi che sembrano schiudersi feconde e rinnovate ipotesi di lavoro all'interno stesso dell'area teatrale senese, nonostante certi legami ed intrecci risultino ancora labili.

È più che probabile che Leonardo Mescolino fosse in contatto con l'ambiente degli «scolari» senesi, come è probabile una qualche relazione tra Mariano Maniscalco e Antonio Vignali, considerato oggi il fondatore dell'Accademia degli Intronati (ma altri rapporti ancora andrebbero ricercati e considerati, ben oltre quelle differenze di caratte-

re politico che segneranno le esperienze di un artigianato filofrancese e di una borghesia e aristocrazia filospagnola, e che saranno storiograficamente assunte come spaccatura della concretezza teatrale senese).

Quello degli ambienti universitari è un altro aspetto teatrale poco noto di Siena nel XVI secolo, che tuttavia per il suo svolgersi parallelo all'esperienza delle accademie (almeno da quanto attualmente risulta) meriterebbe una migliore attenzione, come lascia oggi intendere anche la pubblicazione di una raccolta di testi novecenteschi — *Teatro goliardico senese*, a cura di G. Catoni e S. Galluzzi, Siena, Periccioli, 1983 — a testimonianza di una certa continuità nella tradizione cittadina e a giustificazione proprio di ciò che è stimato come un forte radicarsi del «genere» nel tessuto culturale della città, come delinea Catoni nell'exkursus storico (dal primo Quattrocento a oggi) che precede la raccolta. Il teatro senese di ambito universitario, infatti, dalla *Chrysis* di Enea Silvio Piccolomini in poi (ma per il Quattrocento sarebbe opportuno collegare alla cultura della città anche il nome di Antonio Beccadelli che vi fu studente dal '19 al '26 e che viene accostato, tramite gli epigrammi dell'*Hermaphroditus*, all'anonimo pavese *Janus sacerdos*), non appare, nel panorama di Catoni, fenomeno separato o isolato dalla realtà e dalla società, ma risulta sempre presente come parte vitale di un «costume» che connota le relazioni (non solo culturali) e gli scambi di idee e di esperienze in un vivere la propria città come evento collettivo, come immaginario comune più ancora che come fenomeno sociale e socializzante. Dobbiamo purtroppo lamentare una situazione documentaria poco felice (o ancora da esplorare), ma i sintomi che Catoni segnala per il Cinquecento fanno parlare di omologia tra gli scolari e i numerosi accademici, per la vicinanza delle attività degli uni a quelle esperienze teatrali di stampo accademico di cui sarà descrittore e teorico Scipione Bargagli nella seconda metà del secolo.

Ma questo non basta e non è forse questa la sola strada da imboccare in maniera diretta. Dicevo infatti all'inizio che non è incrementando la quantità di notizie di storia del teatro che la conoscenza della cultura teatrale può essere migliorata o modificata. Aggiungerei, sulla base delle annotazioni fin qui fissate, che l'area senese può essere esemplare anche in questo. Indubbiamente non sarebbe difficile ampliare con una maggiore quantità di informazione documentaria la

polarizzazione storiografica di cui ho lamentato la profonda e troppo prolungata incidenza. Ma continuando a relegare ogni notizia in uno sguardo convenzionale, a immettere dati nel solco già tracciato, avremmo probabilmente un risultato di maggiore chiusura (per le aggiunte di solidità) anziché di apertura problematica e storiografica. Si può invece concretamente sostenere ormai l'opportunità di uno sguardo non settorializzato sull'area senese (con un interesse sempre più approfondito per le esperienze a cavallo tra Quattro e Cinquecento), e di uno studio che guardi al molteplice senza tentare riduzioni all'unità, alle compresenze indicate dalla realtà storica, ai fenomeni «di teatro» come a una rete di relazioni, nella prassi, anche dove non c'è il Teatro. Così il discorso sulle accademie può essere discorso sui materiali della cultura e sul loro articolarsi, anziché sulle estetiche. Così il discorso sugli uomini di teatro può essere discorso (biografico) sulle culture — come indica oggi la migliore conoscenza di Antonio Vignali (cfr. L. Kosuta, *Notes et documents sur Antonio Vignali (1500-1559)*, in «Buletto Senese di Storia Patria», LXXXIX, 1982 [ma 1983]) — e sulla loro messa in azione. Così il rapporto drammaturgia-novellistica, e la stessa progettazione teorica del personaggio di commedia che fa Alessandro Piccolomini, possono essere impostati su altre basi e visti, nelle culture, come una spia delle strutture dell'oralità e della scrittura drammaturgica degli attori. Così l'esperienza dei comici di inizio secolo può essere intreccio di «alto» e «basso» e colta come fase di un passaggio non finalizzato all'Idea. Così le opposizioni (e saranno da rivedere anche i tradizionali criteri di divisione cronologica) non risulteranno più conducibili all'uniforme e forse neppure saranno vere opposizioni di forma; forse piuttosto diversità di usi, di funzioni: l'incertezza che dà il non del tutto definito, il non completamente chiaro che si individua sempre nelle prassi di uomini che mettono in azione molteplici significati del loro fare (e non pensare) teatro.

(Daniele Seragnoli)