

ISSN: 1576-7787

## LE DONNE NEI PROLOGHI DELLE COMMEDIE ITALIANE DELLA PRIMA METÀ DEL CINQUECENTO

*Women in the Prologues of Italian Comedies in the First Half  
of the 16th Century*

Mauro CANOVA

Istituto Aycardi, Finale Ligure

Fecha final de recepción: 23 de julio de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 15 de septiembre de 2021

**RIASSUNTO:** Il saggio propone un confronto tra i prologhi delle commedie italiane della prima metà del Cinquecento e concentra l'attenzione sul rapporto con le donne spettatrici. In particolare pone in evidenza il nuovo approccio dell'Accademia degli Intronati di Siena e di Alessandro Piccolomini verso le donne.

Parole chiave: commedia italiana; Cinquecento; prologhi; Accademia degli Intronati; donne.

**ABSTRACT:** The essay illustrates a comparison of different prologues of Italian comedies from the first half of the 16th century and moreover it shed light on the relation with the spectators women. In particular, it focuses on the new approach towards women from Siena's «Accademia degli Intronati» and Alessandro Piccolomini.

Keywords: Italian comedies; 16th century; prologues; Accademia degli Intronati; women.

I prologhi delle commedie del Cinquecento sono, in genere, studiati singolarmente in relazione al testo drammaturgico che segue e, solo in sporadiche occasioni hanno trovato lo spazio per un confronto intertestuale. Non di rado all'interno dei prologhi si trova una volontà programmatica in cui l'autore, sfruttando la voce del prologhista, presenta i destinatari della commedia, illustra le motivazioni dell'autore

o della compagine che ha scritto ed allestito l'opera, ma anche le scelte stilistiche, linguistiche, filosofiche e morali che hanno improntato l'opera e tutto ciò non è disgiunto dall'intenzione comica: muovere al riso è una costante, più o meno dichiarata, nei prologhi delle commedie. Osservando le dichiarazioni d'intenti dei prologhi, in particolare tra il secondo e il quarto decennio del Cinquecento e confrontandoli con la produzione dei decenni successivi (quella del periodo che va dai secondi anni Quaranta agli anni Sessanta), specie per quanto concerne l'approccio del prologhista, si scopre una continuità ideologica che mantiene una posizione sempre in bilico tra il dentro e il fuori dell'opera, per cui chi recita il prologo appare estraneo alla drammaturgia che si dipanerà da lì a poco, ma, al tempo stesso, informatissimo sulle scelte drammaturgiche dell'autore e *trait d'union* tra attori/personaggi da un lato e pubblico dall'altro. Ci domanderemmo se egli incarna la voce e le idee dell'autore o non sia piuttosto un'emanazione dei personaggi, inviato in avanscoperta con lo scopo di preparare la platea alla novità, incuriosendola e, al tempo stesso, rassicurandola, sottolineando in tal modo la funzione affatto particolare di questo personaggio che raccorda le due dimensioni del reale e del fittizio, aprendo lo squarcio sul mondo drammaturgico con la funzione di introdurvi il pubblico, prendendolo per mano e conducendolo ad osservare oltre il vetro –diaframma prudenziale e precauzionale– quello spettacolo che talvolta è *speculum mundi* e talvolta teatro anatomico attraverso il quale sarà possibile osservare un esperimento sociale che mette in scena un mondo altro, che potrà declinarsi sia in esempi in cui si mostra la tara del germe del vizio sia in proposte alternative volte a suggerire un diverso stile di vita<sup>1</sup>.

Qui, in particolare, si prenderà in esame un aspetto precipuo dei prologhi: il rapporto con gli spettatori, cui il prologhista si rivolge direttamente, talvolta motteggiando, soprattutto alla parte femminile del pubblico intervenuto ad assistere allo spettacolo. Il periodo che analizzeremo è compreso nella prima metà del Cinquecento, la stagione forse più originale del teatro comico italiano e ci concentreremo su alcuni esempi significativi quali Ariosto, Bibbiena, Ruzante, Machiavelli, Piccolomini e gli Intronati senesi. Il tema proposto potrà apparire marginale, ma svela, tra le pieghe, un importante *cambio di registro* e un'evoluzione nell'approccio al pubblico femminile, tanto più interessante quanto il mutamento di prospettiva investe il ruolo maschile, che passa dall'ammiccamento lubrico dei primi decenni, dove il *servizio* rivolto alle donne è di carattere meramente sessuale, ad una disposizione al *servire* che esalta il divertimento, il piacere intellettuale del porgere e ricevere un omaggio capace di gratificare la sensibilità femminile all'insegna dell'*utile* e dell'*onesto*.

Nel prologo delle prime commedie ariostesche (*Cassaria* e *Suppositi* in prosa<sup>2</sup>) non si trova alcun riferimento alle donne, nella *Cassaria* in versi Ariosto presenta la sua commedia come rinnovata e, rivolgendosi alle donne, afferma che, se potesse,

<sup>1</sup> Uno studio diacronico e centrato su un confronto tra proposte ideologiche e programmatiche dei prologhi del teatro del nostro Cinquecento è in gran parte ancora da fare.

<sup>2</sup> Rappresentate a Ferrara, nel teatro del Palazzo Ducale rispettivamente nel 1508 e 1509, mentre nel 1531 e nel 1532 Ariosto versifica le due commedie: la *Cassaria* in versi andrà in scena nel 1531.

le farebbe ringiovanire come ha ringiovanito la sua *fabula*. Assenti i riferimenti alle donne nella prima redazione del *Negromante*, mentre nel prologo della seconda redazione (1528) Ariosto si concede una serie di battute scollacciate giocando sulla parola *argomento*<sup>3</sup>:

Non aspettate argomento nel prologo,  
che farlo sempre dinanzi fastidia.  
Il variare, e qualche volta metterlo  
di dietro, giovar suol; ne la comedia  
dico. S'alcuno è, che pur lo desideri  
aver or ora, può in un tratto correre  
al special [*scil.* farmacista] qui di corte, e farsel mettere,  
che sempre ha schizzi e decozioni in ordine [*scil.* pronti] (Ariosto, 1974: 450-451).

Discorso analogo per la *Lena* che, nella prima versione (con due scene in meno, 1528), non presenta alcun riferimento diretto al pubblico femminile, mentre nel prologo scritto per la seconda rappresentazione (1529), abbondano le metafore sessuali: «Ma la sciocca s'imagina / d'esser più bella, or che s'ha fatto mettere / la coda dietro» (Ariosto, 1995: 81)<sup>4</sup>, e poco oltre:

E che volete voi? La Lena è simile  
all'altre donne, che tutte vorrebbero  
sentirsi dietro la coda, e disprezzano  
(come sian terrazzane, vili e ignobili)  
quelle ch'averla di dietro non vogliono,  
o per dir meglio, ch'aver non la possono:  
perché nessuna, o sia ricca o sia povera,  
che se la possa por, nega di porserla (Ariosto, 1995: 82).

Si nota quindi proprio con le *rivisitazioni* di *Lena* e *Negromante* un mutamento deciso verso la metafora a sfondo sessuale e in ciò egli venne certamente influenzato da quanto andava leggendo nei prologhi delle commedie coeve, ben più provocatori rispetto a quelli delle commedie degli esordi del poeta ferrarese.

<sup>3</sup> *Argomento* è da intendersi sia come argomento, trama della commedia, ma anche in accezione di *rimedio*, *strumento*, talvolta si sostituiva a *clistere*, quindi il termine possedeva un suo significato ambiguo con evidenti implicazioni sessuali, e su ciò gioca l'Ariosto, preceduto come vedremo dal Castiglione nel prologo alla *Calandria*. Il termine diventerà un *topos* del doppio senso osceno e lo troveremo utilizzato in futuro in numerosi prologhi.

<sup>4</sup> La *coda* sta ad intendere che la versione precedente è stata ampliata di due scene, quindi è caudata, ha aggiunto una coda che consta di due scene. Il riferimento lubrico è *in primis* decameroniano (III, 1, 20; IV, Introduzione, 33; V, Conclusione, 7; VII, 1, 27; IX, 10, 18; X, 10, 2 dell'ed. Branca); ma l'allusione torna in Bibbiena (*Calandria*, IV, 6, p. 82 dell'ed. Fossati) e in Aretino (*Sei giornate*, pp. 53, 60, 62, 89, 101, 158, 333 dell'ed. Aquilecchia) e ancor prima in Orazio (*Satire*, I, 2, 44-46 e II, 7, 49).

Nella *Calandria* (1513) del cardinale Bernardo Dovizi, detto il Bibbiena, abbiamo un doppio prologo, il primo di Baldassarre Castiglione e il secondo del Bibbiena<sup>5</sup>; nel primo soltanto la battuta finale ha senso lubrico e fa perno sul doppio significato del termine *argomento*<sup>6</sup>: «Ma ecco qua che vi porta lo Argumento. Preparatevi a pigliarlo bene, aprendo ben ciascuno il buco de l'orecchio» (Bibbiena, 1967: 16). Ben più interessante il prologo del Bibbiena: esso consiste nella narrazione di un sogno nel quale il prologhista racconta di aver trovato l'anello di Angelica (il quale dava il dono dell'invisibilità a chiunque lo tenesse in bocca) e, grazie ad esso, si sarebbe recato nelle case di Firenze ad osservare il comportamento delle donne fiorentine impegnate nei preparativi per andare a veglia<sup>7</sup>. Con il consueto stile brillante, il Bibbiena, riprendendo modelli decameroniani, traccia una gustosissima galleria di donne còlte in differenti atteggiamenti: da quella che viene invitata dal marito ad uscire in fretta di casa, perché l'uomo vuole spassarsela con la fantesca, a quella succube di un marito geloso, cui viene impedito di uscire (ma Bibbiena non manca di ricordarci che ella saprà vendicarsi), a quella che finge che il figlioletto stia poco bene (e lo pizzica per farlo piangere), affinché il marito vada lui solo a veglia, lasciando così alla donna l'opportunità di divertirsi con l'amante che lei, nel frattempo, si è introdotta in casa, fino alle strategie femminili per apparire più belle, prosperose e giovani. Alla fine il prologhista, destato all'improvviso, sposta il discorso sulla commedia preparata per la sera e che, a suo giudizio, non è propriamente delle migliori, ma

[...] questi gentiluomini sono tanto intenti a contemplare le bellezze di voi altre donne che poco o niente della commedia si cureranno. Di grazia, nobilissime donne, se pensate di far cosa grata a chi l'ha a recitare, mostratevi loro più del solito favorevoli e benigne, acciò che la commedia quel manco gl'infastidisca. Che dite? Faretelo? [...] Poco starà non so chi di loro a uscir fuora; e voi, donne, di grazia, spalancate bene il buco de l'urecchio vostro a ciò non ne perdiatè una gocciola (Bibbiena, 1967: 20-21).

Il Prologo della *Calandria* si presenta come la vera novità e l'iniziatore di un genere che influenzerà molti dei successivi: Bibbiena contempla sia l'omaggio alle donne (bellezza, grazia, nobiltà) sia la casistica femminile (che va dalla malmaritata alla donna astuta che beffa il marito a quelle vanesie e amanti del trucco), sempre

<sup>5</sup> Esistono incertezze circa l'attribuzione dei prologhi, per cui anche il primo potrebbe essere del Bibbiena e il secondo, ritrovato solo nel 1875, non è detto che appartenga alla *Calandria*, anche perché le stampe del Cinquecento riportano solo il primo prologo; esso comunque è indiscutibilmente di mano del Bibbiena e si riferisce ad una recita fiorentina di una commedia (forse la *Calandria*, ma non ne siamo certi).

<sup>6</sup> Precedendo di un quindicennio l'Ariosto del *Negromante*.

<sup>7</sup> Le veglie erano delle riunioni in cui le persone trascorrevano le ore notturne in conversazioni piacevoli e dove alle donne era offerta l'occasione di uscire di casa e mostrarsi.

affrontata con garbo e leggerezza e distilla nel finale, ma senza troppo insistervi, la battuta oscena come già aveva fatto Castiglione nel suo prologo.

L'altro importante autore del secondo decennio del secolo, Nicolò Machiavelli, non ha la medesima sensibilità di Bibbiena nei confronti delle donne: si limita, nella *Mandragola* (1518), ad un accenno all'opportunità fortunata di essere *ingannate* come lo è stata Lucrezia:

Una giovane accorta  
 fu da lui [*scil.* Callimaco] molto amata,  
 e per questo ingannata  
 fu, come intenderete, ed io vorrei  
 che voi fussi ingannate come lei (Machiavelli, 1987: 70).

Nella successiva commedia, la *Clizia* (1525), modellata sull'esempio della *Casina* plautina, troviamo un rapido accenno che avvisa il pubblico femminile sulla delicatezza che verrà usata nel porgere le battute anche meno oneste (affermazioni che invano cercheremmo nella ben più salace *Mandragola*): «Dove se fia alcuna cosa non onesta, sarà in modo detta che queste donne potranno senza arrossire ascoltarla» (Machiavelli, 1987: 129); ma per gli scopi della nostra ricerca, il Segretario fiorentino, almeno in questo contesto, non fa scuola.

Spostiamo ora l'indagine verso l'area veneta, dove una serie di autori si rivelano di sicuro interesse. Angelo Beolco detto Ruzante nelle opere successive al 1527 si rivolge spesso alle donne, ma con atteggiamento per nulla incline al complimento o all'omaggio, bensì ammonisce, tanto gli uomini quanto le donne, affinché si comportino in modo corretto, e non mancano i doppi sensi osceni:

Me sì no fa gnian com a' fè vu feme ne, che a' no ve contentè mè, mo a' ve fè tagliare e stratagiare ogni dì pignolè, guarniegi, còtole e bandinele e mille cancarì, e sì a' strafè tanto che tal botta quel che derae andar denanzo el metì de drio, e sì cavè la cosa del naturale. No fè, cancaro, no fè! Mo a' ve digo el vero, mi! Aì-u-an imparò che a' ve fè ficare gi aniegi in le regie? La n'è zà naturale a busare on no è busò! He-gi an vezù de quele che se fa guarniegi che le ten pì larghe de sotto che le no è de sora? Che 'l no è za bello questo! A' guardo le nuostre femene: com pì le è strette de sotto, le ne piase pì, e cossi a' cherzo che dibia piasere a tutto homo (Ruzante, 2010: 230-232)<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Traduzione: «E non fanno neppure come voi donne, che non vi accontentate mai, ma vi fate tagliare e stratagiare ogni giorno pignolati, gonne, sottane, confezioni e mille cancheri, e così strafate tanto che talvolta quel che dovrebbe andare davanti lo mettete dietro e togliete la cosa dal naturale. Non fatelo, canchero, non fatelo! Ma vi dico la verità, io! Avete anche imparato a farvi ficcare gli anelli nelle orecchie? Ah, potta del canchero! Non è proprio naturale bucare dove non è bucato! Non ho anche visto di quelle che si fanno abiti che le tengono più larghe di sotto di quanto non lo siano di sopra? E non è certo bello questo! Guardo le nostre donne: più sono strette di sotto, più ci piacciono e ci sembrano migliori, e così credo che debbano piacere a chiunque!».

E nella *Vaccaria* incontriamo un'altra metafora oscena che prende spunto dai pali in legno utilizzati per allestire una gradinata su cui le spettatrici si erano accomodate:

A' no dige miga per vu, femene, perché a' siè là su elte, qué 'l n'è strafatto a metterve là de sora; perché a' si artanti agnoliti e arcagnoliti, e perzò a' stè ben elte. Mo stège, e stège an segure, che 'l g'è tante ponte e tanti pontiegi de sotto, e de gruossi e de curti e de lunghi, que i no ve lagherà miga càire in terra (Ruzante, 1967: 1045)<sup>9</sup>.

Ma nel commediografo padovano l'ammicco salace rivolto alle donne era presente fin quasi dagli esordi, come sta a dimostrare la *Lettera giocosa* (diretta alla moglie di messer Francesco Donà): l'uso di apostrofare il pubblico femminile sottolineando, attraverso metafore lubriche, la virilità dell'uomo da un lato e la disponibilità sessuale della donna dall'altro lo ritroviamo, come si è visto, nell'Ariosto della *Lena* e del *Negromante* che, proprio negli anni 1528-1532, aveva avviato una collaborazione teatrale con Ruzante: non escluderemmo che fu soprattutto il commediografo veneto a suscitare nell'autore del *Furioso* il desiderio di virare verso l'umorismo salace e scollacciato.

Rimaniamo in ambito veneto con l'altro capolavoro del teatro cinquecentesco, la *Veniexiana* (forse 1536), di autore anonimo. L'opera presenta una trama originale in cui si drammatizza una sfida tra due donne che hanno entrambe l'obiettivo di portarsi a letto il medesimo bel giovane. Il prologo, ancorché si rivolga ad un pubblico esclusivamente maschile, parla della disposizione delle donne nei confronti dell'amore testimoniando, una volta di più, la straordinarietà di questa bellissima commedia. Inizialmente si sottolinea come l'amore (ma è più corretto parlare di desiderio sessuale) offuschi la capacità intellettuale e faccia prevalere la voluttà del corpo e ciò, in particolare nelle donne, causa la loro minor intelligenza; tuttavia, nel finale del prologo, si traccia un parallelo tra uomini e donne, entrambi soggetti attivi nell'amore:

[...] da qui nasce che, soffocata la iudicativa, la volutà sforza ogni spirito a compiacere a suo corpo. Qual cosa, benché universalmente travenghi, maggior effetto però produce nel femineo sexo, quanto lo senso grande suppedita la parvità del suo intellecto. [...] E guardative che, imparando amore, lo pigliate co l'intelletto e non col senso, però che de scienza diventarebbe doglia. E non ve immaginate altrimenti donne, se non quando lo vedrete, vestite: che poi, spoliare, siano non amate, ma amanti, insieme cun voi (Anonimo, 1974: 70-71)<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Traduzione: «Non parlo mica per voi, donne, perché siete lassù in alto; ché non è mal fatto mettervi là sopra, perché voi siete tanti angioletti e arcangioletti, e perciò state bene in alto. Stateci dunque, e stateci sicure perché ci sono tante punte e tanti puntelli [*scil.* pali di legno] qui sotto, tra grossi, corti e lunghi che non vi lasceranno certo cadere a terra».

<sup>10</sup> Versione in italiano moderno: «Di qui consegue che, messa a tacere la virtù giudicatrice della mente, la voluttà sforza ogni senso vitale a compiacere al proprio corpo. La qual cosa, benché accada generalmente a tutti, però produce effetto maggiore nel sesso femminile, in quanto la grande sensualità ha il sopravvento sulla piccolezza dell'intelletto delle donne [...]. E state attenti, imparando cosa sia l'amore, di prenderlo con l'intelletto e non col senso, perché da scienza si muterebbe in dolore. E non

La *Veniexiana* si pone come commedia modernissima e audace in cui, dopo aver teorizzato una maggior disposizione a soddisfare i desideri del corpo da parte delle donne, termina sottolineando come esse stesse, nell'atto amoroso, abbiano pari dignità rispetto agli uomini e debbano essere riconosciute come co-partecipanti. La drammaturgia tenta di dimostrare tale assunto, in particolare nel personaggio della vedova Anzola che sa prendere l'iniziativa sia nell'introdursi il giovane amante in casa sia nel momento dell'amplesso in cui è lei il vero *meneur de jeu*. Una *pièce* a tema quindi, in cui si dimostra, scenicamente e drammaturgicamente che, nella pratica amorosa, le donne hanno un ruolo paritetico rispetto agli uomini.

A metà degli anni Trenta del Cinquecento possiamo già intravedere due differenti linee tematico-ideologiche nei prologhi delle commedie: la posizione che fa capo a Bibbiena, in cui l'autore cerca di compiacere il pubblico femminile attraverso l'adulazione, il motto di spirito o la metafora lubrica appena accennata in chiusura: linea seguita, almeno in parte, da Machiavelli e da Ariosto (almeno nei suoi primi testi drammaturgici). In area veneta invece predomina la commedia a tema, e questo viene enunciato nel prologo, dove, il volgersi al pubblico femminile da parte dell'autore è sostanzialmente un'occasione per fustigare i costumi e suggerire una linea di comportamento morigerato, indulgendo volentieri al doppio senso osceno (è l'esempio di Ruzante e dell'Ariosto della *Lena*), anche nella *Veniexiana* c'è una tesi di fondo che viene dimostrata nel corso della commedia. In questi ultimi casi, soprattutto, ci troviamo dinanzi ad un'interpretazione della psicologia e della sessualità femminile vista attraverso gli occhi degli uomini per i quali la donna è costantemente immaginata e presentata a se stessa come oggetto da penetrare, e tutti i riferimenti (le allusioni a buchi, clisteri, pali, code, al *metterlo dietro / metterlo davanti, essere strette / essere larghe...*), vanno sostanzialmente in tale direzione.

Anche i prologhi delle *pièces* successive, in particolare quelle scritte negli anni Quaranta, non si discostano da tale modello e possiamo citare numerosi autori, come, ad esempio, il bolognese d'adozione Cesare Odoni: *I confessori* del 1543 (Odoni, 2005), il fiorentino Agnolo Firenzuola: *La trinuzia* del 1541 (Firenzuola, 1977), il marchigiano (ma Roma fu la sua città), Francesco Belo, *Il pedante* del 1529 (Belo, 1977), mentre in area veneziana possiamo ricordare Girolamo Parabosco (*La notte*, del 1546 e *I contenti* del 1549 (Parabosco, 1977 e 1978), Lodovico Dolce: *Il ragazzo* del 1541 (Dolce, 1912: 204-293), *Il marito* del 1545 (Dolce, 1545) e la *Fabritia* del 1549 (Dolce, 2015), in tutte queste *pièces* si ripetono stancamente le formule del Bibbiena<sup>11</sup>.

immaginatevi diverse da voi le donne, se non per quanto lo vedrete, quando sono vestite: le quali poi, spogliate, siano non amate, ma esse stesse soggetti attivi d'amore, come voi siete».

<sup>11</sup> Eccezione significativa è quella di Pietro Aretino, il quale, in tutte le sue cinque commedie, evita di accennare al pubblico femminile: i prologhi delle commedie aretinesche costituiscono in effetti un *unicum* della produzione drammaturgica italiana del primo Cinquecento.

La vera novità, come si accennava sopra, è ravvisabile in area Centro-Settentrionale, nella produzione senese, in particolare dell'Accademia degli Intronati nella quale, nell'arco di un trentennio, osserviamo l'evoluzione del rapporto tra il prologhista e il pubblico femminile. Nella commedia *Gl'ingannati* (1532), scritta a più mani, troviamo un prologo infarcito di doppi sensi:

Questi Intronati, [...]: hanno una gran paura che voi, come quelle che avete di che, non pigliate nella lor facenda per la punta di modo che, per l'avvenire, voi gliene teniate la lingua e gli voltiate le spalle ogni volta che li vedrete. E, per questo, m'hanno spinto qui per imbasciadore [...] pigliatel come v'entra meglio nella memoria [...] O che volete? sete contente? farete lo o no?... Voi non rispondete, non lo negando questo è buon segno. Mirate s'elli hanno voglia di farlo, questo accordo! [...] Ma e' ci son de gli inganni, tra gli altri, d'una certa sorte, che volesse Iddio, per il mal ch'io vi voglio, che voi fusse ingannate spesso così, voi, e io fussi l'ingannatore, ch'io non mi curarei a rimanere sotto all'ingannato. [...] So ben che non ci mancherà chi dica che questa è una insalata di mescolanza. A questi tali io non voglio, io, rispondere perché, come ella si sia, gli basta ch'ella piaccia a voi sole: alle quali essi, con ogni loro studio, si sono ingegnati sempre di piacere principalmente (Accademici Intronati, 2009: 35).

Interviene poi una parte interessante in cui il prologhista, prendendo le parti degli Intronati, rimprovera bonariamente le donne perché esse, malgrado gli sforzi profusi dagli Accademici per piacere ed onorare il pubblico femminile, non si mostrino sufficientemente benevole nei loro confronti:

È possibile però, ingrata che voi sète, che questi Intronati s'abbin sempre a lamentar di voi [...] e che le tante fatiche che durano per voi e 'l tanto studio che vi mettono intorno per lodarvi non vi possa piegare a fargli, un tratto, un piacere? [...] Ditemi, per vostra fè: che credete però che eglino non cercano altro da voi che la grazia vostra e che vogliate conoscere gli ingegni loro (chi l'ha grosso, chi l'ha sottile), e diciate: «Questo mi piace» e «Questo non mi piace» (Accademici Intronati, 2009: 38).

Questa commedia era preceduta da un altro curioso testo, denominato *Il sacrificio*, nel quale gli Intronati, sfilando dinanzi alle donne, fanno voto di distruggere, bruciandolo, l'oggetto simbolico che li teneva legati alla propria dama, per dedicarsi allo studio: abbandonare il culto di Venere per sacrificare a Minerva. Nel *Sacrificio*, recitato nel giorno dell'Epifania del 1532<sup>12</sup>, dopo rime di scongiuro e di voto, gli Intronati, a sorpresa, torneranno sui propri passi offrendo al pubblico femminile la commedia *Gl'ingannati* che conoscerà la prima recita nel martedì grasso del 1532. La cerimonia del *sacrificio* è preceduta ed introdotta dall'intervento di un simbolico e paganeggiante sacerdote il quale presenta il rito:

<sup>12</sup> Le stampe recano la data 1531, è però da intendersi 1532, giacché il computo calendariale *ab incarnatione*, allora vigente, faceva iniziare l'anno il 25 marzo (data dell'Annunciazione) e non il 1 gennaio.

[...] strazio e morte  
 presti fan ora ai lor giusti desiri,  
 discioglie l'alme lor dal forte laccio  
 in cui, con guardo sol, legati gli hanno  
 queste belle e spietate e fiere donne,  
 rende loro a se stessi e via discaccia  
 dai petti loro l'indegna ingiusta fiamma  
 e, acciò che si spenga ogni memoria  
 che gli possi turbar dipoi la mente,  
 ciascun ciò che tenea della sua donna  
 per furto, dono o qualsivoglia caso  
 ha qui portato e sopra questo altare,  
 al sacro fuoco lo vuol dare in preda  
 e a' tuoi studi poi volger la mente  
 per alzarsi da terra e farsi eterni (Accademici Intronati, 1595: 4v)<sup>13</sup>.

*Il Sacrificio* costituisce una *cerimonia fondativa* di cui non va trascurata l'importanza: il gesto sacrificale e laico della congrega, in cui ogni componente getta nel fuoco un oggetto che lo lega o gli ricorda la propria amata, prelude ad un impegno che si rivolge vieppiù alle donne, lo studio, cui essi promettono di dedicarsi, contempla, anche, la composizione di commedie per il piacere e il divertimento delle donne, ma, soprattutto nel finale, una volta compiuto il rito, il cantore recita dei versi nei quali si raccomanda alle donne (che hanno assistito al sacrificio), di prendere nuovamente in considerazione l'amore che gli Intronati portano loro e, così facendo, essi torneranno ad amarle più di prima<sup>14</sup>. *Sacrificio* e *Gli ingannati* sono stati spesso fraintesi nelle stampe come se il primo fosse il titolo della commedia e il secondo il nome dell'accademia (lo si evince anche nella nota 13), in realtà, prima di essere separati, i due testi vanno intesi come un tutt'uno e la commedia sanciva in certo modo una ritrovata armonia tra gli Intronati ed il loro pubblico femminile.

*Il sacrificio* costituisce un cambio radicale nell'approccio verso le donne spettatrici, prevedendo un rito di distruzione e rinascita, coincidente, quest'ultima, con una

<sup>13</sup> *Il sacrificio comedia de gli Ingannati*. Questo titolo potrebbe sviare il lettore moderno, in realtà nel libro si trova *Il sacrificio* (compreso tra c. 2r e c. 12v) seguito dalla commedia *Gl'ingannati* (il cui prologo inizia a c. 13r) scritta a più mani dagli accademici Intronati.

<sup>14</sup> Qualcosa di analogo lo si troverà in *Love's Labour's Lost* di W. Shakespeare, in cui re Ferdinando con un gruppo di nobili navarresi fanno voto di rinuncia all'amore per dedicarsi, per tre anni, agli studi; tale patto verrà presto infranto dall'arrivo della principessa di Francia accompagnata da tre damigelle. Alla fine i quattro uomini capitoleranno dichiarando il proprio amore alle fanciulle francesi, ma c'è qualcosa di più: lo spagnolo don Adriano de Armado viene incaricato da Ferdinando di preparare un intrattenimento per le donne al fine di divertirle e Armado, coinvolti, Sir Nathaniel, Holofernes, Dull (un gendarme) e Costard (un contadino), decide di preparare una rappresentazione teatrale: anche qui uno spettacolo è il mezzo attraverso cui gli uomini omaggiano le donne; curioso infine il fatto che Nemi D'Agostino traduca Dull con «Intronato» (Shakespeare, 1992: 3).

nuova disposizione nei confronti delle donne e che sarà, d'ora in poi, una delle cifre distintive della produzione drammaturgica della congrega senese<sup>15</sup>.

Proprio nella cerimonia simbolico-fondativa del *Sacrificio* sfilava un giovane ventitreenne, entrato l'anno precedente nell'Accademia con il nome di Stordito, e destinato a mutare l'approccio ideologico del teatro degli Intronati: Alessandro Piccolomini. Che questi abbia partecipato alla stesura del testo non è da escludere (ma neppure dimostrabile) e potrebbe aver svolto, proprio in seno all'Accademia, il suo praticantato di drammaturgo; ciò che invece ci sentiamo di escludere è un'influenza del giovane accademico a livello ideologico nella scrittura della *pièce*. I lazzi osceni e ricchi di doppi sensi, così fitti nel prologo degli *Ingannati*, saranno rigorosamente evitati sia nella drammaturgia del Piccolomini (*Amor costante e Alessandro*) che in quella degli Intronati degli anni successivi in cui, come è stato dimostrato (Seragnoli, 1980: 93-197), la *longa manus* del Piccolomini si avvertirà in misura sensibile<sup>16</sup>.

Va sottolineato come, in ambito nazionale, solo il progetto nato nell'Accademia senese punti a modificare il punto di vista sul mondo femminile e il principale promotore dell'iniziativa, che proseguirà per anni ed in diverse direzioni, sarà il citato Piccolomini che, con pazienza e tenacia, spesso agendo come *regista occulto* guiderà l'attività teatrale dell'accollita senese (e non solo). Vediamo allora nei prologhi dell'intellettuale senese come si attua questo importante passaggio che si sviluppa in antitesi e in continuità con quanto enunciato nel dittico *Sacrificio/Ingannati*.

Nell'*Amor costante* (1536) il prologhista, dopo aver dibattuto con uno spagnolo, al quale introduce la trama della commedia, si rivolge direttamente alle donne:

Gentilissime donne, per aver perso tempo con questo spagnuolo, voglio lassar da dirvi molte cose, che avevo in animo oggi di ragionarvi, di grande importanza; e solo vi dirò che questi Intronati son più vostri che fusser mai e da voi hanno ciò che gli hanno e ogni giorno più s'aveggono che, senza voi, male potrebben fare e hanno più bisogno di voi che di generazione che sia al mondo. Però vi pregan di cuore che li vogliate oggi far favore in questa loro comedia, perché da voi dipende il tutto: ché, se guardarete o tratterete quest'uomini, la comedia andarà invisibile; e, se, per il contrario, guardarete a noi e ci favorirete con l'attenzione, tutti quest'altri vi verranno drieto. Pregovene, donne, e pregovene che non ci manchiate. Richiedete poi noi; e vedrete se noi faremo de lo schifo! E, per guidardon di questa grazia, se ce la farete, vi ammaestreremo, con la nostra comedia, quanto un amor costante (dove piglia il nome la comedia) abbia sempre buon fine e quanto manifesto error sia abbandonarsi nelle aversità amoroze: perché quel pietosissimo dio che si chiama Amore

<sup>15</sup> Sull'attività teatrale degli Intronati occorre precisare che essa non è che la continuazione del lavoro delle accademie precedenti dei Rozzi i quali traevano linfa dall'attività di un gruppo di autori rubricati sotto la definizione di pre-Rozzi.

<sup>16</sup> Alessandro Piccolomini, (Siena, 13 giugno 1508; Siena, 12 marzo 1578), è uno degli intellettuali il cui ruolo si sta sempre più segnalando come decisivo nella strutturazione ed evoluzione della commedia italiana della metà del Cinquecento.

non abbandona mai chi con fermezza lo serve. E questo vo' che basti (Piccolomini, 1549: 6v).

Per quanto concerne la commedia *Alessandro* (1544), abbiamo due prologhi (per due differenti recite senesi), che contengono ancora più chiaramente il programma di Piccolomini:

Bellissime donne io son qui mandato da vostri Intronati per farvi il prologo della lor commedia, ma non piena di tratti doppi, come dire «fare l'argomento» più per un verso che per un altro, «dar in zero» e simili altri scherzi, come solevano qualche volta nelle loro comedie in quel tempo che così spesso ve ne facevano. [...] Nacquero gli Intronati, donne mie care, dal seme delle bellezze vostre, ebbero il latte, si nutrirono della vostra grazia e, finalmente, col favor vostro, salirono a quella altezza che piacque a voi. Onde non è da maravigliarsi se per molti anni s'ingegnarono con vari e continui studi e fatighe loro, or con rime e or con prose, lodarvi e essaltarvi, cercando, or in un modo or in un altro, secondo la stagion dell'anno, darvi sempre qualche sollazzo, pieno sempre di quella modestia che voi ben sapete (Piccolomini, 1547-1590)<sup>17</sup>.

Mentre il secondo prologo presenta il seguente *incipit*:

Bellissime donne, perdonimi questi signori, tutti questi altri gentiluomini s'io non parlo a loro, perché l'usanza de gli Intronati fu sempre di parlar a voi e con voi l'aviamo (Piccolomini, 1547-1590: 3r).

Piccolomini, come si vede, parla a nome degli Intronati, come a dire che la sua linea drammaturgica è sovrapponibile a quella dell'Accademia, ma, oltre a ciò, importa sottolineare la predilezione e la dedizione quasi esclusiva, mostrata dagli Intronati, verso le donne e il ribattere sulla modestia e la pudicizia del testo del prologo e della commedia: «non piena di tratti doppi come dire “fare l'argomento” [...] “dar in zero” e simili altri scherzi». Insomma una *pièce* aliena da doppi sensi, metafore oscene come, in genere, sottolinea l'autore, si riscontra nelle altre commedie.

Infine gettiamo uno sguardo al prologo dell'*Ortensio* (1560)<sup>18</sup>, in cui dialogano tra loro un rappresentante della Tragedia e uno della Commedia; quest'ultimo avrà il sopravvento perché a Siena, con il nuovo governo dei Medici, c'è voglia di divertimento e di spensieratezza; la Tragedia chiede alla Commedia donde nacque, negli Intronati, la propensione a comporre commedie: la risposta chiama in causa, ancora una volta, le donne:

<sup>17</sup> L'edizione di Ruffinelli non presenta numerazione nelle pagine iniziali né indicazione di data, per cui si ricava la data dal periodo di attività dello stampatore.

<sup>18</sup> Anche questa *pièce* è scritta dagli Intronati, ma si intravede la mano del Piccolomini come ha dimostrato Seragnoli (1980: 135-180).

TRAGEDIA: Le donne dunque furono cagione che si ponessero [*scil.* gli Intronati] a così onorate fatiche?

COMMEDIA: Le donne furono, perché, se bene essi disegnavano di salire per questa essercitazione accademica a maggior grado di fama e d'onore, tutto era per poter più degnamente amare, lodare e celebrare le donne, procurando di continuo, con diverse sorte di giuochi, di dispute, di feste e d'altre simili invenzioni, di porgere qualche onesto sollazzo a gli animi loro e, per la medesima cagione, si erano fatti loro debitori di una commedia l'anno quasi per tributo ordinario (Accademici Intronati, 1576: 8-9).

Come annota Seragnoli,

Nelle costruzioni utopiche degli Intronati si distingue la particolare considerazione della figura femminile. Costante nelle commedie il rivolgersi alle donne e al loro benevolo favore. Cólta ed «erudita», partecipe delle discussioni accademiche in una privilegiata posizione di dialettico antagonismo nei confronti dell'intellettuale/accademico, la donna è per gli Intronati condizione essenziale per la realizzazione degli ideali di «perfezione» etica ed estetica dell'accademia (Seragnoli, 1980: 86).

In tale visione elitaria e cólta che vede nella commedia un modo di porgere e servire le donne divertendole, secondo i principi di pudicizia e onestà, occorre ammettere che l'opera degli Intronati si pone, al tempo stesso, come progetto innovativo nel prologo, ma cristallizzato nella parte drammaturgica, in cui subentrerà, a poco a poco, una struttura ripetitiva e meccanica, molto meno interessante rispetto alle osservazioni socio-antropologiche e filosofiche presenti in testi come *Mandragola*, *Veniexiana*, *Moschetta*, *Parlamento* e *Bilora*; un percorso drammaturgico che contribuirà a costruire e consolidare i *tipi* sclerotizzati della Commedia dell'Arte, con categorie tipologiche in parte già preconizzate dal Piccolomini in un suo testo andato perduto (a detta dello stesso intellettuale senese), e di cui ci dà notizie in una celebre lettera dedicatoria ad Antonio Cocco<sup>19</sup>.

L'operazione culturale di Piccolomini non si limita tuttavia al solo ambito senese: chiudiamo il nostro saggio volgendo lo sguardo al panorama bolognese, fino ad oggi piuttosto trascurato, dove incontriamo la singolare figura di Giuseppe Baroncini, autore di una *Tragedia* del 1542 e della commedia *La fante* del 1543 (Baroncini, 2019). In quei mesi Alessandro Piccolomini, quasi fuggendo da Padova, dove i rapporti con Sperone Speroni si erano fatti tesi, soggiognerà per un periodo a Bologna e qui lo troviamo coinvolto in un piccolo *festival teatrale* organizzato dalle congreghe studentesche degli Affumati e dei Sonnacchiosi (quest'ultima accoglieva Baroncini). Quale fu il ruolo del Senese in questa piccola rassegna teatrale che prevedeva la recita di tre commedie? Si tenga presente che siamo in un periodo in cui Piccolomini si

<sup>19</sup> Cfr. la dedica ad Antonio Cocco a *La sfera del mondo* del 1561. Ottime le riflessioni di Seragnoli (1980: 93-117), che contengono anche il testo della lettera.

è lasciato alle spalle l'*Amor costante*<sup>20</sup>, ma ha anche assimilato la lezione padovana di Ruzante e dell'accademia patavina degli Infiammati, ed è in procinto di scrivere l'*Alessandro*. Si tratta quindi di un momento importante nell'evoluzione del progetto teatrale del Senese e il prologo che segue, scritto dal Baroncini, dopo alcune salaci battute a doppio senso, vira curiosamente verso posizioni ed espressioni che sono già la marca del progetto di Piccolomini; di seguito la parte conclusiva del prologo:

E tanto più perché noi facciamo questa [*scil.* commedia], non per esserne tenuti maestri, ma solamente per dare spazzo a voi donne, e per vedere se noi potessimo, non voglio dire piacervi più, che pur troppo abbiamo conosciuto che avete il capo ad ogni altra cosa, fuor che al fatto nostro, ma di esservi manco discari questo anno, comparandovi innanzi in abito di Servitori, di Massare e di Mercadanti, che non fummo il passato mostrandovici in forma di Re e di Reine<sup>21</sup>. In somma la intenzion nostra è questa di tôrvi, se noi potremo, di quella mala oppenione che avete di questi poveri scolari, il nome de'quali vi è sì vile che basterebbe se vi avessero congiurato mille volte. E pur si vede che stanno i poveretti sì mal di voi e vi hanno di maniera perduto il cervel dietro che non par mai loro di poter aver un piacere che compito sia, se non quando il compartiscono con voi. Donne mie, la ingratitudine dispiace egli più assai di tutti gli altri peccati. [...] Oh, ravvedetevi, ravvedetevi un tratto. Ditemi un poco per vostra bontà: quest'anno chi ha fatta la giostra in piazza? Li scolari. Chi furono coloro che vi recitarono così bella comedia lunedì passato? Furono quasi tutti scolari. Chi è quel messer Cesare Odoni<sup>22</sup> che la compuose? Uno scolare. Gli Affummati chi sono, i quali v'hanno messa in ordine una altra sì bella da recitarvisi fra pochi giorni? Sono per la maggior parte scolari. Vi pare dunque questo amore, questa servitù e queste fatiche meritino che voi vi sdegniate che v'aminò? Guardate, guardate che non si gettino al disperato. [...] Una comedia è un bel trattenimento. Oh, guardate di non perderlo per poca cosa. Questo non vel dico miga di consentimento de' miei compagni, vedete che quanto a loro m'hanno commesso che io ispressamente vi dica che in ogni modo vogliono esservi servitori e che fino a tanto che staranno qui non si mancherà mai ogni anno di far il debito (Baroncini, 2019: 244-246)<sup>23</sup>.

Dove però Piccolomini dispiega più proficuamente le proprie energie sarà Siena e la sua Accademia dove il frutto più maturo del progetto intronatico sarà *La pellegrina*

<sup>20</sup> Dato interessante: l'*Amor costante* verrà recitato nel convento di Santa Maria de' Servi in Strà Maggiore nella prima settimana di quaresima del 1542, l'anno prima della *Fante*: Piccolomini già incombeva sulla scena bolognese.

<sup>21</sup> Il riferimento è alla *Tragedia* recitata l'anno precedente.

<sup>22</sup> Cesare Odoni era l'autore dell'altra commedia, *I confessori*, presentata nel piccolo *festival* bolognese pochi giorni prima.

<sup>23</sup> Il prologo della *Fante* è interessante perché lascia intravedere divergenze in sede di composizione della commedia, come se Baroncini avesse subito delle imposizioni che lo avrebbero obbligato a dare alla propria commedia un'impronta differente rispetto a quelle che erano le sue intenzioni. Una possibile ingerenza del Piccolomini è stata discussa dallo scrivente in Baroncini (2019: 49-54).

(Bargagli, 1971) –opera di dirompente modernità ed in odore di eresia– di Girolamo Bargagli (in realtà composta a sei mani da Bargagli-Fausto Sozzini-Piccolomini)<sup>24</sup>, dove una donna-medico, accompagnata da un servo, viaggia liberamente dalla Spagna all'Italia con lo scopo di riconquistare il proprio innamorato e, soprattutto, senza essere costretta a girare per le città abbigliata con abiti maschili<sup>25</sup>; ma siamo nel 1567-'68: il progetto della congrega senese è giunto al limite delle proprie possibilità, l'omaggio alle donne, professato nei prologhi degli anni Trenta e Quaranta del XVI secolo, ha travalicato i confini dell'intento programmatico per passare nel testo drammaturgico e diventare dimostrazione, intrecciando i livelli ideologici tipici delle migliori *pièces* ruzantiane, della *Mandragola* e della *Veniexiana*.

L'*iter* sinteticamente tracciato, e che si muove all'interno di uno spazio geograficamente e cronologicamente circoscritto –il Centro-Nord Italia–, andrebbe confrontato, da un lato, con l'ampia trattatistica sulle donne di cui il Cinquecento italiano è assai ricco e, dall'altro lato, con la produzione parodistica ed erotica dove si delineano almeno due differenti tipologie di figura femminile, entrambe riferite alla cortigiana che si declina nella duplice formula di *onestà* e *disonestà* e trova, rispettivamente, i suoi testi di riferimento nel terzo libro del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (1528) e nei *Ragionamenti* dell'Aretino (usciti in due parti nel 1534 e nel 1536), contraltare, quest'ultimo, dei dialoghi platonizzanti sull'amore. I prologhi delle commedie cinquecentesche oscillano tra questi due versanti, talvolta contemplandoli entrambi, talvolta, come nel progetto degli *Intronati*, orientandosi in modo deciso verso il modello curtense ed elitario promosso dalla coppia Castiglione-Bibbiena. Sarà quest'ultimo, alla fine, a risultare il modello più interessante e innovativo che, prendendo le distanze dalle soluzioni di matrice decameroniana, tenterà la difficile commistione tra istanze curtensi e una diversa visione del femminile. Ed è interessante notare come il modello proposto dagli *Intronati* non sia condizionato dalle suggestioni moralizzatrici provenienti dal Concilio di Trento, in effetti, sia nei testi delle *pièces* degli *Intronati* e di Piccolomini sia nelle commedie in cui si ravvisa una regia più o meno palese del Senese (come nel caso della *rassegna teatrale* bolognese citata sopra o della *Pellegrina*), si notano significative prese di posizione, se non esplicitamente eretiche, sicuramente anticlericali (Marchetti, 1975), a testimonianza di un'indipendenza e autonomia di pensiero che rende la congrega senese uno dei casi culturali maggiormente interessanti nel panorama teatrale italiano del Cinquecento.

<sup>24</sup> Lo dice lo stesso Piccolomini in una lettera al principe Francesco de' Medici nella quale scrive: «Questi medesimi impedimenti furono causa che l'anno passato, ricercandomi l'Illustrissimo e reverendissimo cardinale de' Medici d'una commedia, fui forzato a pregar sua signoria illustrissima che, perdonando, a l'impossibilità mia, si contentasse ch'io ponesse questo carico sopra di messer Girolamo Bargagli; et così si contentò ella, et così fu fatto, perché egli trovò il caso, egli distese le scene, le quali, messer Fausto Sozzini rivedeva d'intorno a le parole, in che egli vale, et altro a me non toccò di fare senno di essere loro alle volte appresso et accomodar qualche cosetta» (Casanova, 1906: 218-219).

<sup>25</sup> Ho già avuto occasione di occuparmi di questa commedia, cfr. Canova (2017: 7-38).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACCADEMICI INTRONATI (1576). *Ortensio*. Siena: Luca Bonetti.
- (1595). *Il sacrificio comedia de gli Ingannati*. Venezia: Michel Bonibelli.
- (2009). *Gl'Ingannati*. M. Pieri (a cura di). Corazzano: Titivillus.
- ANONIMO VENEZIANO DEL CINQUECENTO (1974). *La venexiana*. G. Padoan (a cura di). Padova: Antenore.
- ARIOSTO, L. (1974). «Il negromante (II redazione)». In A. Casella, G. Ronchi e E. Varasi (a cura di), *Le commedie*, vol. iv. Milano: Mondadori.
- (1995). *La Lena*. S. Bianchi (a cura di). Milano: Rizzoli.
- BARGAGLI, G. (1971). *La pellegrina*. F. Cerreta (a cura di). Firenze: Olschki.
- BARONCINI, G. (2019). *Teatro ed eresia nella Bologna del Cinquecento. Con edizione critica della «Tragedia» e de «La Fante» di Giuseppe Baroncini*. M. Canova e R. Trovato (a cura di). Roma: Aracne.
- BELO, F. (1977). «Il pedante». In G. Davico Bonino (a cura di), *Il teatro Italiano: La commedia del Cinquecento*, vol. II. Torino: Einaudi.
- BIBBIENA (DOVIZI, B.) (1967). *Calandria*. P. Fossati (a cura di). Torino: Einaudi.
- CANOVA, M. (dicembre 2017). «Un'occasione mancata: *La pellegrina*, commedia cinquecentesca dell'accademico Intronato Girolamo Bargagli». In A. Santamaría Villarroya (a cura di), *Personajes femeninos y canon*. Acti del XIV Congreso internacional del grupo de investigación «Escritoras y escrituras»: «Ausencias. La reconstrucción del canon literario en Europa y las escritoras». Siviglia: Benilde ediciones.
- CASANOVA, E. (1906). «Lettere di Alessandro Piccolomini... 1572-1578-'79». *Bullettino senese di storia patria*, vol. XIII, n. 1-2, pp. 187-219.
- DOLCE, L. (1912). «Il ragazzo». In I. Sanesi (a cura di), *Commedie del Cinquecento*, vol. II. Roma-Bari: Laterza.
- (2015). *Fabritia*. C. Trebaiocchi (a cura di). Roma: Vecchiarelli.
- FIRENZUOLA, A. (1977). *Opere*. D. Maestri (a cura di). Torino: UTET.
- MACHIAVELLI, N. (1987). *Mandragola e Clizia*. E. Raimondi (a cura di). Milano: Mursia.
- MARCHETTI, V. (1975). *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento*. Firenze: La Nuova Italia.
- ODONI, C. (2005). «I confessori». In R. Trovato e S. Termanini (a cura di), *Teatro comico del Cinquecento. La tonaca in commedia*. Torino: UTET.
- PARABOSCO, G. (1977). *L'hermafrodito – I contenti*. G. Vecchi (a cura di). Bologna: Forni.
- (1978). *La notte – Il viluppo*. G. Vecchi (a cura di). Bologna: Forni. (Anastatiche che riproducono l'edizione veneziana di Gabriel Giolito de' Ferrari del 1560).
- PICCOLOMINI, A. (1547-1590). *Comedia intitolata Alessandro*. Mantova: Giacomo Ruffinelli.
- (1549). *Amor costante*. Venezia: Bartolomeo Cesano.
- (1561). *De la sfera del mondo*. Venezia: Giovanni Varisco e compagni.
- RUZANTE (BEOLCO, A.) (1967). «Vaccaria». L. Zorzi (a cura di), *Teatro* (pp. 1039-1179). Torino: Einaudi.
- (2010). «Egloga de Ruzante nominata la moschetta». L. D'Onghia (a cura di), *Moschetta* (pp. 227-239). Venezia: Marsilio.
- SERAGNOLI, D. (1980). *Il teatro a Siena nel Cinquecento. «Progetto» e «modello» drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*. Roma: Bulzoni.
- SHAKESPEARE, W. (1992). *Pene d'amor perdute*. N. D'Agostino (a cura di). Milano: Garzanti.

