Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL)

Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
École doctorale Pratiques et théories du sens (ED. 31)

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN:
Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie
CICLO XXXV

Pratiche sociali e 'mimesi' letteraria nella Siena dei fratelli Bargagli

Coordinatore: Ch.mo Prof. Rocco Coronato
Supervisore: Ch. mo Prof. Franco Tomasi
Co-Supervisore: Ch. mo Prof. Jean-Louis Fournel

Dottorando: Aldo Stabile

INDICE

Introduzione……...……...p. 1

PARTE I. LA PRATICA IN PIAZZA

1. DENTRO E FUORI. IL CAMPO CULTURALE E IL FUORIUSCITISMO POLITICO E RELIGIOSO

1.1. Alle origini municipali. Le parole davanti alla crisi (1525-1532)..…….....p. 8
1.2. Una repubblica addomesticata. Teoria e prassi della sfera familiare……..p. 20
1.3. Lo spazio assente. Essere fuori……. p. 38
1.3.1. Con la speranza di rientrare. Il caso Tolomei…….....p. 39
1.3.2. Una vita altrove (ovvero da eretico): il caso di Fausto Sozzini…….……p. 47
Appendice. Lettera di Fausto Sozzini a Girolamo Bargagli (23 aprile 1563)…….....p. 53

2. L'OSPITE SACRO E IL PRINCIPE ABUSIVO. DUE VEGLIE D'ACCOGLIENZA (IN FORMA DI COMMEDIA)…….p. 57
2.1. La festa collettiva. Il rituale d'accoglienza per Carlo V…… p. 60
2.1.1. L'Imperatore a veglia. Carlo V da ospite a Cittadino …….…….....……p. 66
2.2. Oltre la commedia. L'Amor costante (se) rappresentata davanti a Carlo…...p. 75
2.2.1. «*Que question teneis, gentilhombres, con estos scolares?*»……...p. 83
2.3 La festa a metà. Cosimo I e la commedia dell'*Hortensio*……. p. 88
2.4. Il Sacro e l'Abusivo? Nell'ottica dell'identità…….....p. 104

3. DALLA PIAZZA ALL'ACCADEMIA, DALL'ACCADEMIA AL LIBRO (INTERMEZZO)
3.1. Habitus, capitale e campo della pratica senese…….p. 106
3.2. Dalla città all'accademia……. p. 110
3.3. Dall'Accademia al libro…….....p. 121

PARTE II. PRATICHE SOCIALI E MIMESI LETTERARIA

4. L'ARCHIVIO E LA BIBLIOTECA. I FRATELLI BARGAGLI AUTORI DI UNA MATERIA SENESE
4.1 Autori, materia e pubblico di una scrittura familiare……p. 129
4.2. L'accademia e la carriera: scrivere per cosa?.....p. 141
4.3 La mano dell'autore, la mente dello stampatore, gli interessi di un fratello……p. 147

5. *DIALOGO* E *TRATTENIMENTI* TRA IMITAZIONE E QUESTIONE DEI GENERI…..p. 153
5.1. Neutralizzare il passato. Strategie retoriche del *Dialogo de' Giuochi*……..p. 156
5.1.1 La stratigrafia dei modelli nel confronto tra generazioni…….....p. 167
5.2. Un libro di 'intrattenimenti' tra *Decameron* e memoria collettiva……p. 175
5.2.1. La storia in cornice: imitazione dell'«orrido cominciamento» e retorica dell'assedio……..……p. 179

5.3. Generi e modelli per una «materia nuova»……...……p. 190

6. PRATICHE SOCIALI E MIMESI LETTERARIA……..…….p. 196
6.1. 'Modus agendi' e modus scribendi nel *Dialogo de' Giuochi*……..p. 198
6.1.1 I «giuochi» sotto la lente aristotelica…….p. 203
6.1.2 Giocare nell'ambito del comico…….……p. 213
6.1.3 Una comicità tutta 'letteraria'……p. 221
6.2. La pratica alla prova della mimesi nei *Trattenimenti* di Scipione Bargagli…….…. p. 226
6.2.1. Dalla cornice tragica al comico dell'intrattenimento…….p. 227
6.3. La comicità ludica dei *Trattenimenti*: due casi di studio……..p. 231
6.3.1 La parola sotto assedio: comico alto e comico basso intorno alla milizia amorosa (I caso)……p. 234
6.3.2 Raccontare travestiti: comico e novella alle soglie del reale (II caso)……p. 242

7. Conclusioni. *Da una pratica sociale a una pratica di scrittura* …….p. 252

Bibliografia……p. 261

Résumé substantiel**.**
Pratiques sociales et mimesis littéraire dans la Sienne des frères Bargagli…….p. 278

Introduzione.

Questa tesi studia le opere letterarie dei fratelli Bargagli alla luce delle pratiche mondane tipiche della Siena cinquecentesca. In questo senso, il dittico letterario costituito da *Dialogo de' Giuochi* e *Trattenimenti* rappresenta una specola interessante dalla quale osservare la commistione tra il sistema di intrattenimento 'aristocratico' della cittadina toscana e le sue forme di fissazione scrittoria. La tesi è articolata in due parti: nella prima si studiano gli elementi che rendono possibile l'intrattenimento mondano mentre nella seconda si osserva il passaggio della pratica dalla sfera del reale a quella del libro a stampa. Pertanto, il primo capitolo indaga il rapporto tra i principali intellettuali della città di Siena rispetto alla patria. A partire dagli anni Venti e Trenta del XVI secolo, le scelte retoriche di alcuni intellettuali attivi nel contesto repubblicano assumono forme di ridondanza, una sorta di armamentario retorico comune per fronteggiare la situazione presente. Tenuto conto di ciò, il primo capitolo vuole insistere sul concetto di spazio cittadino e sui parametri culturali che esso configura. In quella dinamica dentro/fuori che si è tentato di leggere nei testi di impegno civile degli anni '30: lo spazio di *fuori* rappresenta il luogo della minaccia, uno spazio nemico; lo spazio di dentro (tutt'altro che pacifico) è visto come il campo di azione degli interessi 'pubblici' e come terreno di una cronica instabilità 'sociale'.

Tuttavia, se osservato dall'interno, questo spazio dissestato non è altro che un complesso urbano fatto di famiglie e legami di parentela in grado di fare da collettore di istanze comuni, tradizionali o nuove che siano. Non è un caso, insomma, che il tema 'economico' e la sistemazione *de res familiares* rappresentano uno degli elementi di discussione costante tra la prima e la seconda metà del secolo. Colpirà innanzitutto un dato quantitativo: tra la fine degli anni '20 e gli inizi degli anni '60 nascono a Siena quattro opere di riflessione teorica intorno alla materia 'economica'. Sono: i *Trattati de la Prudenza* di Carli Piccolomini (si diceva, autografo intorno al 1528), la traduzione di Senofonte di Alessandro Piccolomini (1540), l'*Istituzione* dell'uomo nobile senese del 1542, il dialogo *Dell'economia o vero del governo della casa* dell'umanista privato (nel senso 'didattico' del termine) Antonio della Pagliara (latinizzato: Aonio Paleario), scritto nel 1555 ma ambientato e ambientato nel 1531, e infine, l'*Istitutione morale* dello stesso Alessandro Piccolomini del 1560.

Come forse si sarà già intuito da alcuni titoli delle opere, il dato evidente è che la riflessione 'economica' viaggi di pari passo con quella etico–morale. Tant'è vero che tutti i testi citati pongono in strettissima correlazione (un doppio binario a tratti sovrapponibile) il comportamento del padre di famiglia in vista della formazione del buon cittadino. Dunque, i testi presentati hanno tutti come mimino comune denominatore la città di Siena, non solo immaginata come una sorta di Paradiso in terra che attiva le proposte teoriche e ideologiche del momento repubblicano ma ne è anche il luogo di ricezione ideale. Di conseguenza, il confine murario della città rappresenti una soglia 'simbolica' che attiva determinate dinamiche letterarie fornendo innanzitutto lo spazio per

la circolazione, la comprensione e il consumo di quest'ultime.
Ma che tipo di retorica, invece, è possibile per coloro che sono, per vicende personali o familiari, esclusi da questo cerchio sacrale che è Siena? In che modo, cioè, la lontananza dalla città, o meglio la mancanza di quello spazio cittadino, permette alle idee di circolare ugualmente o al contrario divaricare ulteriormente la distanza? È l'argomento del terzo paragrafo. Qui ci occupiamo delle due vicende personali di Claudio Tolomei (1492–1556) e Fausto Sozzini (1539–1604): il primo lontano dalla città per motivi politici, il secondo a causa della crescente intolleranza religiosa nella seconda metà del secolo. Due esempi di intellettuali che dovettero rinunciare allo spazio cittadino, sottratto dalle contingenze della propria carriera politica e intellettuale.
Se fin qui ci siamo occupati di temi e problemi della socialità senese nella loro forma 'statica', le pagine del capitolo successivo osservano cosa avviene nel momento in cui il sistema di intrattenimento della veglia, pensato per un gruppo ristretto, sconfina oltre il campo di circolazione interna. Nel 1536 l'imperatore Carlo V e nel 1560 il Duca di Firenze visitano Siena, il primo da ospite illustre, il secondo da conquistatore della Repubblica. In entrambi i casi l'Accademia degli Intronati si mobilita per accogliere i due ospiti illustri, allestendo una forma di intrattenimento che esibisca a quest'ultimi il grado di intellettualità della città che li ospita. L'ufficialità dell'occasione ha chiaramente ripercussioni sui codici che regolano la pratica, ed è per questo che i due eventi spettacolari rappresentano un punto di osservazione estremo per considerare il massimo grado di ufficialità della veglia/rappresentazione.
In questo quadro in movimento, tuttavia, si è visto anche che le pratiche culturali e i lavori letterari aderiscano alla dinamicità degli eventi, adattandosi – per così dire – ai mutamenti della città. Certo, il genere teatrale si presta bene al gioco di rispecchiamento rispetto alle realtà sociale, economica, antropologica. In questo senso, *l'Amor Costante* e l'*Ortensio* sono due opere teatrali che tentano di 'addomesticare' e 'ammaestrare' la minaccia politica in atto: l'ibridazione tra la forma dialogica e la forma comica è il risultato di una strategia attraverso la quale gli Intronati tentano di inglobare nel proprio circuito cittadino le parti 'straniere'. Al termine delle commedie, assoldare lo Spagnolo e un Medici tra le fila degli accademici, oltre all'evidente motivo encomiastico della scelta, significava anche estrapolarlo e alienarlo dalla propria natura per immergerlo in un flusso di 'significati' che gli erano estranei e ora 'familiari'.
Insomma, nella commistione tra occasioni, committenza e rappresentazione scaturisce, in termini di forme e contenuti, una strategia di adattamento delle opere per dare risposta al presente. In entrambi i casi si tratta chiaramente di un libero esercizio della propria intellettualità, anche se le cose sono andate diversamente.
Alla base di una tale dialettica si è più volte ribadita la costante. L'anonimato dell'Accademia, almeno fino a quando le opere circolano nelle mura cittadine; la sua scarsa tracciabilità in quanto autore collettivo è allo stesso tempo lo schermo che garantisce tale libertà di espressione. In questo modo, una coltre di

fumo si frappone tra lo spettacolo e gli spettatori, un sistema di comunicazione interna e a tratti indecifrabile dall'esterno. In un saggio importante, Seragnoli concludeva i suoi studi sulla drammaturgia rinascimentale senese con una osservazione sullo statuto intellettuale dei principali protagonisti che la avevano animata. In particolare, soffermandosi sulle figure di Alessandro Piccolomini, Fausto Sozzini e Girolamo Bargagli, egli evidenziava che, nella seconda metà del cinquecento, per questi sopraggiungeva un potente sentimento di scontento e soprattutto di sfiducia rispetto a quanto avevano professato per una vita intera (cfr. cap. 3).

Tali considerazioni sono convincenti e si inseriscono in un discorso più articolato sulla produzione drammaturgica dell'accademia nel contesto antropologico, politico e sociale senese. Il malcontento di cui parla Seragnoli e la successiva 'abilità' al cambiamento, è certamente la cifra distintiva della generazione intellettuale che aveva vissuto la perdita di autonomia della repubblica. E non si tratta dunque, come pure si è cercato di dire, del fatto storico: è ovvio che nel 1555 e nel 1559 i cittadini di Siena, pur continuando a dirsi *sanesi,* risultano 'sudditi' agli occhi della Storia. La questione è piuttosto quella di ribadire che l'attività di singoli individui ha rapporti con la città su piani temporali e spaziali che non sono affatto identici.

È sufficiente osservare alcuni dati meramente anagrafici per accorgersi che i tre casi citati vivono le rispettive 'carriere' intellettuali in concomitanza con i principali eventi che riguardano la città, ma da prospettive che non sono del tutto affini. Piccolomini (1508–1578) nasce e muore a Siena ed è uno degli intellettuali più longevi del circolo degli Intronati; Girolamo Bargagli, invece, non solo nasce trent'anni dopo il sodale accademico ma ha una temporalità relativamente più ristretta (1537–1586); e ancora, Fausto Sozzini che pure nasce a Siena nel 1539, morendo a Cracovia nel 1604 può godere di una esperienza di vita relativamente più ampia dell'amico Girolamo.

Insomma, la 'questione senese' si presenta come uno spazio disgregato della storia intellettuale e letteraria del Rinascimento italiano. O meglio, esiste un solo spazio e un solo tempo 'della realtà' che ad un certo punto viene infranto dalle incombenze della Storia. Come si spera di aver mostrato, le risposte a questo (durevole) stato di crisi, non possono essere univoche. E questo innanzitutto perché, in coordinate spazio-temporali simili convivono visioni del tempo e dello spazio che non sono accomunabili. Di fatto, per dirla in maniera lacaniana, se lo spazio e il tempo del 'simbolico' (in quanto posizionamento nella realtà) sono agganciati a quello della Repubblica, quando invece ci rivolgiamo al piano della cultura, gli spazi e tempi dell'immaginario appaiono 'moltiplicati'. L'accademia è una risposta a questo stato di crisi: è il luogo fisico e simbolico in cui lavorare a partire da un terreno comune.

Ma cosa avviene quando l'accademia smette di esistere? La risposta è che nel momento in cui viene a mancare il collante intellettuale dell'accademia, le pratiche dell'intrattenimento senese – che siano quelle 'impegnate' dell'accademia o quelle 'disimpegnate' della veglia – migrano con immediatezza verso la forma testuale del libro a stampa. Gli attori di questo

fenomeno prima di tutto librario sono essenzialmente Girolamo e Scipione Bargagli e l'editore Luca Bonetti. Si è detto pure che le date sembrano corrispondere a questa dinamica degli eventi: nel 1568 avviene la chiusura delle accademie; nel 1569 appare la prima opera che fissa tipograficamente il patrimonio perduto appena un anno prima. Vale a dire che, nello scenario intellettuale senese degli anni Settanta, due autori e un editore pensano ad una 'letteratura' da veglia che non è più diretta conseguenza della pratica ma si presenta come prodotto autonomo, fruibile in tempi diversi e lontano dalla esecuzione della pratica.

Per questo, la seconda parte della tesi studia la produzione scrittoria di Girolamo e Scipione Bargagli alla luce dello statuto degli autori, del rapporto con la materia trattata, e dei mezzi della comunicazione 'scrittoria'. Innanzitutto, insistendo sull'affermazione esplicita dello statuto autoriale su una materia (la veglia) che è apertamente dichiarata come 'nuova', inedita in sostanza.

Nel quinto capitolo si osserva il posizionamento di questi testi all'interno del panorama letterario italiano del Cinquecento. Evidenziandone le scelte formali alla luce dei generi adottati e dei modelli della tradizione. Dalla piazza (o dalla sala) al libro, insomma, occorre tener presente le scelte formali dei due fratelli individuandone i debiti o sottolineandone gli scarti rispetto alla letteratura coeva. Questo però non nella direzione di un confronto statico tra i testi senesi e i precedenti. La questione importante è quella di misurare fino a che punto la letterarietà dei modelli cede il passo ad un insieme di pratiche di intrattenimento che quei modelli avevano prefigurato. Nell'operazione di sublimazione letteraria di materiale 'inedito', dunque, occorre innanzitutto indicare il campo di azione di due lavori perfettamente collocabili nel sistema del classicismo rinascimentale: il primo con un dialogo del comportamento; il secondo posizionandosi nell'ampio panorama cinquecentesco della narrativa in prosa (e a imitazione del *Decameron*).

A questo c'è da aggiungere che, lavorando entrambi nel campo della prosa in volgare, ciò concedeva agli autori maggiori margini di libertà nell' ibridazione tra forme e contenuti, generi letterari e ideologie dell'intrattenimento mondano. È in questa zona 'franca' della letteratura 'mezzana' che si inseriscono dunque i lavori dei fratelli Bargagli. Un dialogo e degli 'intrattenimenti' che da una parte si collocano a pieno titolo nel circuito nazionale dei generi in prosa, dall'altra, e allo stesso tempo, tentano di innestare in quello stesso circuito la materia senese. Senza contare il fatto che tale letteratura poteva contare su una larghissima fortuna editoriale rappresentando una delle esperienze di lettura più diffuse in Italia e in Europa. Per questo si segue un primo livello di indagine che verifica l'effettivo debito sul piano dell'impostazione generale rispetto ad alcune opere imprescindibili nel sistema del classicismo rinascimentale. Nel caso di Girolamo osservando i rapporti che il *Dialogo* intrattiene con due dei trattati come il *Galateo* di Della Casa e il *Cortegiano* di Castiglione. Per Scipione, invece, il punto di riferimento imprescindile non può che essere il *Decameron*, senza tuttavia trascurarne la fortunata tradizione della novella cinquecentesca con cui pure i *Trattenimenti* istaurano rapporti di accordo o di conflittualità.

Dunque, prima ancora di entrare nel merito delle opere dei fratelli Bargagli, si sono osservati il *Dialogo* e i *Trattenimenti* in questo quadro di generi e modelli. Come si diceva, questo è necessario nella misura in cui, volendo osservare come le pratiche sociali senesi migrino verso una pratica di scrittura, è importante prima di tutto individuarne gli strumenti retorici e gli elementi strutturanti.
In virtù di questo, il *Dialogo de' Giuochi* è un trattato che attraverso la forma della conversazione tra accademici spiega che cosa sia la veglia, in cosa consista e quali siano gli elementi che la rendono possibile. Dunque, è stato prima di tutto necessario inquadrare l'impostazione strutturale del *Dialogo* rispetto a due capolavori della trattatistica del comportamento rinascimentale come il *Cortegiano* di Castiglione e il *Galateo* di Della Casa. Questo perché se da una parte il dialogo tra accademici può ricordare molto da vicino quanto già avvenne ad Urbino, l'introduzione del *magister* nella conversazione senese fa pensare anche al manualetto dellacasiano. A ben vedere Girolamo trova un punto di mediazione tra questi due aspetti. Sono cioè numerosi i passaggi in cui la strategia retorica dell'autore è quella di evitare una forma di verticalità tra il vecchio e i giovani, puntando piuttosto sul confronto 'amicale' tra le due parti. Allo stesso tempo, la scelta di far dialogare (assente nel *Galateo*) personaggi appartenenti ad una comune realtà 'sociologica' contrae un debito indiscutibile rispetto all'operazione letteraria di Castiglione. In altre parole Bargagli sa ben muoversi tra *institutio* e conversazione, tra pedagogia e mimesi dialogica, indicando quella una terza via che, ibridando la retoricadei modelli, punta decisamente al modello accademico della trasmissione del sapere. È cioè la cornice accademica, a fornire al *Dialogo* le informazioni che vuole trasmettere.
Nel caso di Scipione, l'imitazione del *Decameron* è palese: non solo ne viene riproposto la struttura retorica della cornice (una brigata che in un circoscritto periodo di tempo si intratterrà giocando e raccontando) ma ne viene riscritto in chiave locale il meccanismo dell'«orrido cominciamento». Abbiamo per questo riletto le pagine del 'Preambolo'. La descrizione dell'assedio ha permesso di vedere i differenti approcci retorici con i quali l'autore adatta il fatto storico alla 'finzione' del letterario. Del resto i *Trattenimenti* sono anche la prima opera attraverso cui è possibile osservare la recente storia senese. Il momento straordinario (l'assedio o la peste) rappresenta una minaccia all'ordine sociale o politico della cultura che lo subisce (senese o fiorentina, la sconfitta militare o il disordine del morbo). Impostare il libro di intrattenimenti a partire da quella minaccia vuol dire dunque evidenziarne il carattere metaforico: il punto di partenza da cui instaurare un modello positivo e antitetico rispetto al cominciamento.
Superate poi le architetture formali delle opere, nel sesto capitolo si sono osservati i modi di trascrizione della pratica: qual è cioè l'armamentario retorico che permette alla pratica ludica di divenire pratica di scrittura. Beninteso tenendo conto che si tratta di ambiti, quello della pratica comportamentale e quello della scrittura, non sovrapponibili automaticamente. Stare a veglia – come qualunque modo di vivere mondano – presuppone che gli atteggiamenti siano adeguati a codici comportamentali che essenzialmente derivano da

convenzioni sociali. È scontato dire che, quando tutto questo si traduce in scrittura, la pratica diviene un fatto retorico già solo per la sua trasposizione in carta. Ma a questo proposito, il concetto di 'decorum' ampliamente condiviso dalla cultura cinquecentesca, è stata una specola utile dalla quale osservare la trasposizione della pratica in scrittura.
E questo perché si presenta come un principio che funziona ad entrambi i livelli della questione. In primo luogo perché esso impone i principi della 'convenienza' e della 'misura' negli atti comportamentali (una categoria ciceroniana che attraverso il filtro di Castiglione approda al rispetto delle 'circustantiae'): nel caso della pratica ludica in rapporto a giocatore, gioco e partecipanti. Così come, sul versante retorico, le norme del 'decorum', non solo garantiscono l'appropriatezza tra contenuto e stile ma, soprattutto in ambito cinquecentesco, esse divengono un collettore più ampio della comunicazione letteraria, capace di istruire i rapporti tra autore, materia trattata e pubblico di riferimento.

Devo riconoscenza al Dipartimento di Studi linguistici e letterari dell'Università di Padova, al prof. Rocco Coronato e a tutti i docenti della Scuola di dottorato che hanno creduto nel progetto e lo hanno sostenuto nel corso degli anni; stesso discorso vale per l'Università di Parigi 8 Vincennes– Saint–Denis e per l'École Doctorale Pratiques et théories du sens. Inoltre, mi fa piacere dire che questa tesi è nata anche grazie alla disponibilità e al lavoro delle biblioteche di Padova, Parigi, Napoli e Siena.
Giacomo Sanavia, Giorgia Gallucci, Andrea Colopi, Ludovico Monaci, Marianna Liguori, Francesco Davoli, Lorenzo Battistini, Luca Ferraro, Andrea Salvo Rossi, Elena Bilancia, Antonio Perrone e tutti gli amici e i colleghi di Padova, Parigi e Napoli non sanno quanto sia stato stimolante parlare e confrontarmi con loro.
Non saprei come ringraziare Matteo Residori e Germano Pallini per la loro generosità. Grazie a Eugenio Refini, che ha letto con clemenza l'ultima versione di questo lavoro e immediatamente ne ha indicato le prospettive future.
Se il lettore troverà qualcosa di buono tra queste pagine il merito è solo dei due studiosi che le hanno lette con pazienza. A Franco Tomasi devo dire grazie perché mi ha accompagnato in un territorio che ho imparato a conoscere solo grazie alla sua perizia. A Jean–Louis Fournel non posso che esprimere gratitudine per tutto ciò che mi ha insegnato: solo conversando con lui ho capito cosa vuol dire sostenere una tesi. Tutti i demeriti e le imprecisioni di queste pagine indicano le volte in cui non ho fatto tesoro dei loro suggerimenti.
Ogni parola spesa per ringraziare Giancarlo Alfano sarebbe riduttiva: sono dieci anni che approfitto della sua benevolenza e della sua sapienza; avere lui come Maestro ha dato un senso ai miei studi, e non solo.
Infine, questa tesi non può che essere dedicata alla persona che l'ha resa possibile. Antonella si è presa cura di me ogni giorno, ad ogni condizione. Per

lei non troverò mai parole o pensieri all'altezza. L'unica cosa che posso fare è dedicarle tutto l'Amore che ho.

I. Dentro e fuori. Il campo culturale e il fuoriuscitismo politico e religioso

1.1. Alle origini municipali. Le parole davanti alla crisi (1525-1532)

Quando nel 1526 le truppe fiorentine coadiuvate dal papa Clemente VII accerchiarono la città di Siena tentando di debellare la pericolosa Repubblica filoimperiale che si interponeva tra i due Stati, la resistenza senese decretò una clamorosa e inaspettata sconfitta per i due Medici – Alessandro, signore *de facto* di Firenze e Giulio de' Medici, il Pontefice. La Repubblica di Siena aveva retto l'urto e poteva continuare ad essere la spina nel fianco dei due maggiori poteri dell'Italia centrale. All'indomani della vittoria militare di Porta Camollia – il punto più a nord di Siena dove i fiorentini cercarono di invadere la città – un anonimo senese compone un breve poemetto in ottave per celebrare i fatti appena accaduti. Dopo discorso in rima della strategia militare adottata dai senesi o delle azioni eroiche di alcuni cittadini, l'anonimo si sofferma a lunga sulla 'nuova' disposizione delle forze in campo, con un gruppo di Cittadini interni alla Repubblica e che si sono battuti insieme per difenderla, ed altri che – sempre da Cittadini – si sono macchiati di tradimento dello Stato caldeggiando la fazione nemica, Firenze.

O voi chel vulgo chiama *Fuorusciti*
Che fatti el nome havete Fiorentino
Più tosto da chiamar del *senno usciti*
Hor vuoti tu fidar *del tuo vicino*?
Sempre ingannati v'ha; sempre traditi
Et credi che ti voglia cittadino
Di Siena: che con frode et con inganni
Spettato questo colpo ha già millanni?

La città e Palazzi e Campi e Fori
Le Mura e Templi et ladronate Strade
Porgevan prece al ciel de gli alti cori
Che li soccorga: in tanta crudeltade:
poi che que Cittadin che *son di fuori*
inimici della Patria et di Pietade
eran venuti intorno al cerchio Antico.

con Fuoco et Ferro et col Maggior nemico.[1]

Già solo leggendo le due ottave citate, è chiaro che il poemetto non sta prettamente celebrando gli eventi gloriosi del 1526 quanto piuttosto sta collocando tali eventi su una linea storica più lunga e duratura. Montaperti non viene nominata ma in effetti lo scontro su terreno rinascimentale delle due forze toscane sembra richiamare l'origine medievale della proverbiale avversione tra le due città, creando un *continuum*, a più di due secoli di distanza tra le due battaglie di cui se la prima aveva difeso le istanze filo–imperiali di certa toscana dantesca, la seconda riproponeva quella storia, aggiornata sul piano degli attori in campo ma generata e svolta a partire dai medesimi problemi. A partire da questa focalizzazione esterna, quella cioè che dai confini guarda alle potenze attigue, l'anonimo penetra rapidamente nelle mura di Siena per osservare invece il grado di frammentazione interna alla città stessa. Qui, coloro che il *vulgo* chiama *fuorusciti* non sono altro che uomini senesi che però hanno inseguito – ed ora sono cacciati – degli interessi diversi da quelli dei vincitori, ma che comunque, essendo ancora appellati con il titolo di *cives* possono ambire – presto o tardi – a reclamare il proprio 'status' di Cittadini. Infine, al di là di ogni dinamica storica o politica, c'è il motivo ricorrente del ciò che sta *dentro* e ciò che sta *fuori* la città. Quel *cerchio antico* di cui parla l'anonimo restituisce ai confini di Siena un'area di sacralità inviolabile, sigillando la Repubblica a chi tenti di intromettersi dall'esterno e costituendo il limite oltre il quale spingere i nemici interni allo Stato. *Intra moenia*, invece, un organismo complesso come quello senese che dalle contrade al Campo si dislocava in un articolato sistema di Monti – realtà politiche costituite di carattere ereditario –[2] e di famiglie che ne facevano parte, poneva grossi problemi sul piano dell'organizzazione politica della città. In questa ottica, nonostante gli interessi di parte, la riappacificazione e la concordia dell'intera società costituisce un *refrain* espresso – come si vedrà – continuamente per tutta la durata della Repubblica.
In un momento storico complesso per la Repubblica di Siena come sono gli anni Venti e Trenta del XVI secolo, tali aspetti arrivano ad un grado di maturazione decisivo, pervadendo i testi di impegno civile e indirizzando le scelte retoriche di alcuni intellettuali e politici attivi nel contesto repubblicano, tanto da far divenire alcune parole ridondanti, una sorta di armamentario retorico comune per fronteggiare la situazione presente e soprattutto per porvi rimedio. A questo proposito è interessante anticipare che, dopo il poemetto anonimo citato poc'anzi, tali testi non solo si posizionano in categorie retoriche e letterarie

[1] *Vittoria gloriosissima delli sanesi contro alli fiorentini nel piano di Camollia adi XXV di luglio nel anno MDXXVI. Et con breue narratione di alcuni notabili fatti di guerre successi in Siena: & in altre parti de Italia, al proposito di questa opera*, stampata probabilmente a Siena da Alessandro de Simone Nardi prima del 1539 (né le pagine né le ottave sono numerate).
[2] Cfr. A. K. CHIANCONE ISAACS, *Popolo e monti nella Siena del primo Cinquecento*, in «Rivista Storica Italiana», LXXXII, I, 1970, p. 32-80; M. ASCHERI, *Siena nel Rinascimento: istituzioni e sistema politico*, Siena, Il Leccio, 1985.

molto diverse tra loro ma appartengono anche a personaggi di diversa estrazione sociale e di diversa postura politica; eppure, che lo si legga da un breve poemetto pubblicato dal modesto editore Simone Nardi e quindi destinato a circolare tra le mani di curiosi ed entusiasti che volessero sentir celebrare le gloria militare – a tratti campanilistica – della propria città, o, come si vedrà più avanti da una comunicazione più ufficiale tra due figure eminenti delle parti in causa – è il caso dell'orazione di Bartolomeo Carli Piccolomini al braccio armato dell'Imperatore Alfonso d'Avalos – ad una tale diversificazione delle forme di trasmissione si affianca una coerenza argomentativa destinata a rincorrersi nella storia della Repubblica di Siena.

Sicuramente un posto di primo piano in questi anni spetta a Bartolomeo Carli Piccolomini, nato agli inizi del secolo e discendente del ramo cadetto dei Piccolomini 'papeschi', uomo dell'aristocrazia senese (apparteneva, come quasi tutti i Piccolomini al Monte dei Gentiluomini), impegnato direttamente nell'amministrazione della Repubblica tanto da ricoprire la carica di Cancelliere nel 1525 e nel 1529 e eletto Capitano del Popolo nel 1530. Negli anni dell'impegno politico oltre a scrivere orazioni e discorsi politici per innescare il processo di riconciliazione civile (*Orazione per la pace* e il *Parlamento alla Plebe*), è autore di un *Trattato* che indirizzi le scelte *del perfetto Cancelliere*, scrive infine i sei *Trattati della Prudenza* (che originariamente dovevano essere nove), un manuale etico–pedagogico ad uso e consumo del cittadino che volesse apprendere le virtù morali da coltivare in seno alla Repubblica.[3] La sua carriera politica e il suo impegno 'letterario', svoltisi interamente a Siena (e di questo è esemplificativo che tutte le opere siano rimaste manoscritte), furono tragicamente stroncati dalla morte prematura nel 1538 (a soli trentacinque anni), accolta con profondo sgomento da amici e sodali senesi.[4] Nel novembre del

[3] Dopo i benemeriti studi di V. MARCHETTI, *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento*, Firenze, La Nova Italia, 1975 e R. BELLADONNA, *Bartolomeo Carli, nobile senese, imitatore di Jean de Valdés*, «Critica storica», X (1973), pp. 514–528 e ID., *Cenni biografici su Bartolomeo Carli Piccolomini*, «Critica storica», XI (1974), pp. 507–516, autori anche della voce a quattro mani in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 29, 1977, pp. 194–196, è uscito ora B. CARLI PICCOLOMINI, *Trattato del perfetto cancelliere e altri scritti*, edizione critica, introduzione e note a cura di G. Pallini, con una premessa di J.-L. Fournel, Torino, Aragno Editore, 2022, *Introduzione*, p. LII. Nell'edizione delle opere del Carli, quasi tutte manoscritte presso l'Archivio di Stato di Siena e la Biblioteca comunale di Siena, lo studioso ha convincentemente accantonato la lettura in chiave religiosa del senese per intraprendere piuttosto un commento agli scritti del Cancelliere che tenga conto dell'intenso impegno civile e retorico del Carli come mediatore della crisi in atto tra il 1527 e il 1531. È d'obbligo ringraziare Germano per la sua disponibilità a concedermi di leggere il volume prima ancora della stampa, facilitando di molto il mio lavoro di trascrizione e analisi che altrimenti avrei dovuto svolgere sui manoscritti.

[4] Lo testimonia l'*Orazione di Alessandro Guglielmi per la morte di Bartolomeo Carli Piccolomini,* conservata nel ms. P. IV. 10 della BCS e ora edita in B. CARLI PICCOLOMINI, *Trattato del perfetto cancelliere...,* cit., Appendice. Per gli apprezzamenti dei cittadini senesi contemporanei si veda F. TOMASI, *L'Accademia degli Intronati e Alessandro*

1530, il Capitano pronuncia pubblicamente un'orazione (probabilmente nella Sala della Pace, in Palazzo Pubblico) per mettere in guardia i cittadini di Siena dal rischio di nuovi turbamenti interni – in realtà mai placati – alla Repubblica. Prima di leggere l'orazione, però, è forse utile fare un passo indietro e elencare, seppur in maniera un po' corsiva, i principali fatti storici che precedono e attivano le parole del Carli. Dopo un'egemonia politica affermatasi nel secolo precedente, il tentativo di instaurazione 'principesca' da parte di Pandolfo Petrucci (morto nel 1512) e degli eredi era definitivamente tramontato nel 1525, anno in cui, con l'assassinio di Alessandro Bichi terminava la 'signoria imperfetta' dell'antica famiglia novesca; con la 'Rotta dei Goffani' del 1527, la parte novesca e filopapale della città aveva subito un brusco indebolimento della propria posizione, anche in seguito alla citata sconfitta di Camollia; si prefigurava piuttosto ad una riorganizzazione dello Stato repubblicano e della redistribuzione delle cariche rispetto a quei Monti che fino ad allora avevano maggiormente sofferto le imposizioni dei Petrucci e dei Nove; il governo 'popolare' così costituito durerà all'incirca tre anni, dal 1527 al 1530, essa prevedeva una partecipazione amplia al Governo della città e soprattutto accoglieva le istanze più sagaci (e più volente) del fronte dei Popolari (la fazione proverbialmente avversa ai Nove) garantendone una rappresentanza significativa all'interno della Repubblica. [5] Tuttavia, proprio nei mesi in cui il Carli scrive l'*Orazione*, un nuovo riassetto nei rapporti tra il papato (garante dei Nove) e l'Imperatore (interessato a spegnere la miccia dello scontro civile nel mezzo della penisola) aveva avanzato la possibilità di riammettere in città i fuoriusciti noveschi e quindi di prefigurare nuovamente uno scenario di scontento e di ribellione. Il nervo vivo della guerra civile era così dolorosamente scoperto.

> Ma perché quando le contrarietà delle cose si pongano insieme, suole la qualità loro risplendere più vivamente et farsi più chiara, *immaginiamoci* nella mente una città corrotta, nella quale né forme di repubblica, né di ottimati, né di principato si scerna; anzi, vi si trovi dentro una molesta discordanzia di tutti i vitiosi governi, cioè un modo di repubblica troppo larga, ricevitrice d'homini di nissun pregio et di troppo vili. Una pessima forma di ottimati, cioè di pochi insolenti e licenziosi,

---

Piccolomini: strategie culturali e itinerari biografici in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoirs* (Actes du colloque international de Paris, 23-25 septembre 2010), a cura di M.-F. Piéjus, M. Plaisance, M. Residori, Paris, CRRI, 2012, pp. 23–38, in part. pp. 24–27.

[5] Si tratta di anni molto complicati, per l'Italia e per Siena e per i quali disponiamo di una bibliografia ricchissima. Mi limito qui a citare, dopo il classico studio di D'ADDARIO, *Il problema senese nella storia italiana della prima metà del Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1958, i contributi apparsi più recentemente in *L'ultimo secolo della repubblica di Siena. Politica e istituzioni, economia e società*, a cura di M. Ascheri e F. Nevola, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2007. Per un orientamento generale sulle questioni belliche peninsulari è utile citare l'agile volume J.-L. FOURNEL- J.C. ZANCARINI, *Guerre d'Italia (1494-1559)*, Firenze, Giunti Editore, 1996.

> et ultimamente mille facce di tiranni, mille alterezze. *Immaginiamoci,* come è da credere, nissuna obbedienzia de' magistrati, nissuna osservanzia di leggi, nissuno amore al pubblico bene, ma solo all'util particulare. *Fingiamoci* i nobili operar la superbia loro, con oppressione della plebe, e la plebe, irritrosita, voler superare i maggiori. Poniamo che gli eguali non ad altro intendino che ad avanzarsi l'un l'altro, e diciamo che tutto *questo corpo* non habbi alcuna degnità, alcuna maestà in sé. Che deveremo sperar di cotal città? Di cotal governo? Dove è corrotta, turbata, disunita ogni cosa? Che altro ne potiam dire se non che tosto o dal cielo, o di terra, debbi succeder la sua ruina?[6]

La minaccia, posta attraverso il filtro dell'immaginazione, si condensa in una piramide della società in cui il disordine di ogni strato si riverbera su quello successivo: alla confusione dei sistemi di Governo corrisponde la corruzione delle singole parti e queste, a loro volta, tendono a sopraffarsi l'un l'altra; persino tra *eguali*, cioè tra cittadini dello stesso ceto, quell'*util particulare* è l'unico ed unanime criterio di convivenza. Si tratta della Repubblica peggiore possibile se il valore morale dell'*utile*, categoria centrale nella riflessione etica sull'*homo prudens* dello stesso Carli, non è indirizzato a mantenere il benessere della collettività ma è rivolto esclusivamente al perseguimento di una liberalità eccessiva, capace di degradare la Repubblica a mero contenitore del caos tra gruppi di individui subalterni per ceto ma politicamente ausiliari. Di contro, continua Carli,

> *Proponiamoci innanzi agli occhi* una repubblica perfetta, quale fu già Roma, et hor si può dir di Venezia – e quale spero che doverà esser la nostra – nella quale sia una bella armonia di tutti e tre i modi di governare, senza la quale invero non può dirsi ben istituita alcuna città; che ivi sieno obbediti et riveriti i magistrati, osservate le leggi, mantenute le parità degli ordini eguali, e gli altri ciascuno nel grado suo; la plebe conservata, i nobili honorati e sempre procurato il bene pubblico: e che insomma ne nasca un corpo tutto proporzionato et unito. Che ne speraremo noi, se non eterna salvezza, perpetua gloria?

Ovviamente, la metafora del corpo associata alla Repubblica ha fondamenta classiche e poi una diffusione moderna che non mi permetto qui di affrontare. Tuttavia, a proposito di quanto detto finora sono due gli elementi che paiono di valore. Il primo aspetto che traspare dalle parole dell'oratore è, come accennato poc'anzi ma su cui è necessario insistere ancora, il carattere collettivo delle soluzioni intraprese, da lui ma è impossibile dire quanto condivise dalla classe dirigente a lui affine. Non si assiste cioè ad una verticalizzazione del potere – che, si badi bene, è la soluzione che in quegli anni proporrà l'amico Claudio Tolomei in una lettera del gennaio 1531 con l'abolizione dei Monti e la

[6] Ms. C. VI. 13 133r-134r della Biblioteca Comunale di Siena (B. CARLI PICCOLOMINI, *Trattato del perfetto cancelliere…*, cit., p. 181).

restrizione degli agenti di governo –[7] bensì è chiaro quanto il benessere della repubblica dipenda dal benessere delle singole parti. Il secondo aspetto è che, come si vedrà anche più avanti, Carli Piccolomini – nonostante il disastro potremmo dire – crede fermamente nella possibilità di preservarla Repubblica nel momento immediatamente successivo alla scossa appena ricevuta; non solo cioè crede che il momento presente non sia altro che una parentesi destinata a terminare e a concludersi nel modo sperato, ma soprattutto, ad un livello di percezione storica, la crisi in atto è una delle tante crisi che la repubblica ha affrontato dalle origini medievali all'oggi che il senese vive in prima persona.
Da questo punto di vista c'è un 'retroscena' che forse aiuta a capire meglio la valenza complessiva delle immagini evocate dal Carli. Anche solo da un punto di vista retorico,[8] la *ruina* e la *salvezza* dello Stato vengono presentate attraverso il coinvolgimento prima cerebrale (la ridondanza dell'*immaginiamoci*) e poi visivo degli astanti. La percezione prima di tutto 'sentimentale' della quesitone, oltre a rimarcare il coinvolgimento e la pregnanza del tema, ricuce ancora una volta le fila di un presente vivo; chi ascolta, insomma, conosce bene – anzi ha vissuto in prima persona – le 'due Repubbliche' che Carli contrappone. Ed è immaginabile con quanta suggestione i presenti dovettero ascoltare le parole dell'oratore se, passeggiando per quelle sale, potevano osservare (in via di ultimazione) sotto il soffitto del Concistoro la rappresentazione plastica di ciò che Carli cercava di mostrare a parole. In questo senso, la disposizione iconografica dell'affresco di Domenico Beccafumi con al centro della volta le allegorie di Giustizia, Concordia e Amor di Patria, incorniciati dai martiri della Repubblica greca e soprattutto romana, amplificava ulteriormente l'orizzonte di senso di un problema così cocente per la città e i cittadini. Non c'è dubbio, però, che l'esempio delle due Repubbliche rimandasse chiaramente all'altro dipinto del Palazzo, quello di Ambrogio Lorenzetti che per circa due secoli (e con un grado di autorevolezza maggiore) aveva rappresentato, nell'immaginario culturale cittadino, la Repubblica ideale da custodire e difendere.[9] Ora, a parte le suggestioni e le congetture sul luogo esatto in cui Carli Piccolomini pronuncia il suo discorso, è pacifico affermare, come ha fatto recentemente G. Pallini, che entrambi i lavori dovessero rappresentare per «ogni Senese» uno «straordinario programma figurativo» con «un intento coerentemente anti-tirannico», di cui il

[7] C. TOLOMEI, *De le lettere […] libri sette. Con una breve dichiarazione in fine di tutto l'ordin de l'ortografia di quest'opera*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547, V, 142v–147v.
[8] Sottendono questo discorso le considerazioni di metodo di J.-L. FOURNEL, *Retorica della guerra, retorica dell'emergenza nella Firenze repubblicana*», «Giornale critico della filosofia italiana», anno LXXXV, fasc. III, settembre-dicembre 2006, p. 389-411.
[9] Sul rapporto tra politica e arte figurativa nel Rinascimento e in particolare sul significato politico degli affreschi in Palazzo Pubblico è imprescindibile lo studio di A. PINELLI, *La bellezza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Bari, Laterza, 2004, in particolare il capitolo *Una repubblica a sovranità limitata*, pp. 73– 123.

secondo in ordine cronologico rappresenta la ricomposizione del primo.[10] Dal nostro punto di vista, ciò permette di insistere nuovamente – dopo il caso del poemetto con cui si è aperto il ragionamento – sull'aspetto quasi storiografico della vicenda. Quando Carli pronuncia l'*Orazione* dinanzi ai magistrati e alle alte cariche dello Stato, gli accordi tra Carlo V e Clemente VII hanno permesso il rientro dei fuoriusciti noveschi in città, sancendo il fallimento della Repubblica del Popolare. Vale a dire che Siena è già effettivamente nella crisi proposta dal Carli (non c'è bisogno di immaginarla, per dirla un po' più esplicitamente), eppure, da un punto di vista cronologico, il fatto che le parole del Cancelliere tentino di mostrare retoricamente ciò che plasticamente si poteva osservare plasticamente lungo le pareti del Palazzo Pubblico, è nuovamente l'impostazione retorica dell'anonimo, e cioè quella di ricucire un nesso diacronico tra le origini medievali della questione – quelle in cui, come già detto, si poteva rintracciare l'ideale municipale della Repubblica – e un presente in cui quell'ideale è fortemente minacciato.

Ma Carli Piccolomini, gentiluomo e uomo di governo, è l'incarnazione di quel tentativo di mediazione che gran parte del suo ceto – medio alto – stava conducendo rispetto alla crisi dell'ultimo decennio. Prima di giungere al testo che più tutti esplicita gli elementi affrontati finora, è utile imboccare una strada forse più marginale ma non per questo di poco conto nella storia letteraria senese. Come questa storia dovette apparire agli occhi di un personaggio della stessa generazione del Carli ma appartenente a un ceto diverso e certamente lontano dalle cariche pubbliche senesi, è chiaro quando si legge l'apologo politico de *La Cazzarìa* di Antonio Vignali, un dialogo osceno scritto intorno al 1527.[11] Qui, impersonati dalle maschere degli organi genitali maschili e femminili, va in scena il conflitto tra le fazioni senesi all'indomani della crisi aperta dalla cacciata del tiranno Cazzone. Al termine del conflitto, quando cioè si tratta di ristabilire un ordine di governo, è la Potta da Modena che, in accordo con la propria parte (quella dei Riformatori) e quella dei Cazzi più piccoli (i noveschi scontenti), per scongiurare che quei Cazzi grossi (Petrucci e sodali) dopo che «fusseno appresso di qualche strano potentato rifuggiti» potessero poi

---

[10] Inoltre lo studioso mette in strettissima relazione il lavoro del Beccafumi con le idee politiche del Carli Piccolomini avanzando addirittura l'ipotesi che Carli stesso sia, se non l'ideatore effettivo della disposizione iconografica, quantomeno una persona vicina al pittore e in grado di condizionarne le scelte (B. CARLI PICCOLOMINI, *Trattato del perfetto cancelliere*…, cit., p. XLIX).

[11] Cfr. A. VIGNALI, *La Cazzarìa*, a cura di P. STOPELLI, introd. N. BORSELLINO, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1984 ed in particolare la nota al testo in cui si parla di una storia editoriale comune «alla tradizione di quasi tutti i testi osceni rinascimentali» con «tirature alla macchia o quasi» e quindi di difficile datazione. Ciò nonostante, i riferimenti interni al testo permettono di approssimare al 1527 la collocazione cronologica dell'operetta, con il riferimento quasi pedissequo ai fatti della Rotta dei Goffani, alla cacciata novesca e alla 'Repubblica Popolare' di lì instaurata. Su Antonio Vignali è imprescindibile lo studio di L. KOSUTA, *Notes et documents sur Antonio Vignali* (1500-1559), «Bullettino senese di Storia Patria», 89 (1982).

tornare a «*ruinare* e profondare» nuovamente la città, propone che questi vengano marchiati indelebilmente in modo da essere immediatamente riconoscibili.

> E di qui viene che i cazzi grossi si dipingono tutti col sonaglio o voglian dire campanello, del quale odio essi ebbero così grande e così alta paura ch'ei si persero *per le foreste e per le selve*, né mai ebbero ardire di mostrarsi in luogo ove abitasse chi gli potesse uccidere o manifestare, *tenendo vita aspra e selvaggia.* E fu tanto il loro timore, che mai più ne furono visti alcuni *in quelle parti di là*, per il che stette gran tempo il mondo tutto in openione che non se ne trovasse più alcuno; se non che nei nostri tempi n'ha ritrovati certi ne le isole deserte novamente ritrovate *di là dal mondo* da l'armata portugalese la nave di Zena nostro sanese, la quale conduceva falliti in quelle parti, imperoché vi si dice essere in tanta abbondanza l'oro, ch'ogni altra cosa si stima manco di quello.[12]

L'esagerazione è palese, tutt'al più in questa fase storica gran parte dei noveschi più vicini alla famiglia Petrucci potevano trovare riparo presso la fortezza dell'Aiola della famiglia Bellanti o al massimo presso le repubbliche confinanti. Tuttavia, nel racconto mitico che Vignali propone, i dissidenti vengono riportati allo stato di selvaggi; anzi, l'estromissione dal mondo (ai confini di quello allora conosciuto, potremmo dire) sovraccarica ulteriormente la lontananza rispetto a quelle *parti di là* da cui sono stati scacciati. E non è un caso che le uniche notizie a riguardo filtrino proprio attraverso le spedizioni navali di un senese, ad indicare il filo diretto con la città che invece in tutto l'apologo politico è velato dalla distopia della Cazzarìa.

È diversa invece la sorte degli «scelerati e vili coglioni»[13] che, pur guadagnandosi la fiducia degli schieramenti in sommossa ne avevano poi tradito gli accordi mostrandosi di buon grado a quei Cazzi grossi. Il riferimento è abbastanza esplicito al comportamento che il Monte dei Gentiluomini e soprattutto alle famiglie magnatizie che ne facevano parte, che in quel momento di estrema fragilità politica cercava di preservare il proprio utile piuttosto che caldeggiare la riforma dello Stato. Per loro la Potta da Modena non vede altra pena che l'impiccagione «senza alcuna misericordia»;[14] eppure, le parole di Cazzocchio e dell'avveduto Cazzatelo, «loro antichi e cari amici»[15] evitano una pena simile,

> E infra le altre che mi vengono a la mente di me ne soviene una, de la qual, oltra che nessuna credo se ne trovi maggiore, ne caveremo utile e servizio; e questo è che noi gli chiudessimo in certi sacchi a coppie a coppie e dipoi gli distribuissimo che infra ogni cazzo e ogni culo ne fusseno messi un paio, e così fra ogni potta e

---

[12] VIGNALI, *La Cazzaria*, cit. 124-125.
[13] Ivi, p. 123,
[14] Ivi, 124.
[15] Ivi, 126. È impossibile desumere dal testo quali personaggi reali si celino dietro le due maschere 'priapiche'.

> ogni culo, devendo così distribuirsi secondo il prudente consiglio de la saggia <potta> da Modena.[16]

Il compromesso è quello di mantenerli vicino a sé ma in uno stato di subordinazione perenne. È difficile immaginare un riscontro pratico nella realtà senese di ciò che Vignali elabora nella finzione del dialogo. Il Monte dei Gentiluomini, infatti, continuerà a far valere la propria posizione di censo e la mediazione del Carli, lo si è visto, rappresenta il punto medio di una storia avviata e mai completamente conclusa. Sarà piuttosto il Vignali stesso, la cui vicenda di 'novesco scontento' ma comunque amico della nobiltà cittadina è forse da intravedere proprio in questo tentativo di attenuazione della pena, a pagare con l'esilio l'epilogo del 1530: di qui la sua carriera sarà orientata lontana da Siena, tra Siviglia e Valladolid.[17] Ma a parte questo, è importante notare come intorno a temi politici e sociali, i due temi dominanti che abbiamo finora seguito ritornino nuovamente, anche se sotto forme diverse. Innanzitutto perché, tra il racconto delle Americhe cui sarebbero destinati gli esiliati quello della sottomissione interna che spetterebbe ai Gentiluomini traditori, la discussione verta ancora su un principio di distanziamento rispetto al punto focale che la città rappresenta. In secondo luogo, ed è forse l'elemento di modernità più eccezionale del testo, è notevole come la metafora del corpo – abusata dal Carli – entri nel dialogo del Vignali sotto forma di una pornografia politica[18] in cui la coerenza tra la corretta disposizione degli organi genitali e il principio d'ordine raggiunto dalla società rimandano ancora al benessere dell'organismo complessivo.

Dopo questa breve parentesi, intenta ad ascoltare altre voci rispetto a quelle dominanti più che a fornire un quadro d'insieme variegato e completo, si può giungere al testo che più di tutti condensa, questa volta ad un grado più ufficiale di cultura, i temi e i nodi retorici espressi dall'anonimo. Si tratta ancora di un testo di Bartolomeo Carli Piccolomini, un'*Orazione* indirizzata questa volta ad una figura estranea alla città, quell'Alfonso d'Avalos Marchese del Vasto che però nel 1531 era stato inviato da Carlo V a Siena per monitorare e risolvere i focali di malcontento tra i cittadini di Monti avversi. Il precedente che Carli evoca nel mezzo del suo discorso è quello della Firenze dantesca, quando

> Al tempo di Gregorio X papa, nel viaggio del concilio di Lione, passando con il re Carlo per la città di Fiorenza e trovando *la parte ghibellina di fuore*, ancorché fusse contraria al papa che era di parte franzese, nondimeno per zelo del bene di

[16] Ivi, 127.

[17] Cfr. la voce G. CRIMI, *Antonio Vignali* in Dizionario Biografico degli Italiani (d'ora in avanti DBI), 99 (2020).

[18] Cfr. per questo il saggio di P. FINDLEN, *Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy*, in *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity*, a cura di Lynn Hunt, New York, Zone Books, 1996, pp. 49-108 e più specificamente su Vignali R. BURANELLO, *The hidden ways and means of Antonio Vignali's La Cazzaria*, «Quaderni d'italianistica XXVI» 1 (2005), pp. 59-76.

> quella città, con l'aiuto del re Carlo medesimo ricercò la parte di *dentro* che facesse ritornar quei *di fuori*. Il che, ancor che con molte difficultà s'ottenesse, può s'ottenere e come avviene che un forestiero o non vede sempre tutti gli umori nascosi, o non comprende la malvagità delle par divisioni delle parti, fece tra loro tali patti che, partito il papa, la parte di dentro ch'era molto superiore con false calunnie messe tanto sospetto ne' ghibellini, che di volontà propria dubbitando di peggio si dipartirono.[19]

Il riferimento è alle vicende del giugno 1273 e al fallimentare tentativo di riconciliazione tra la parte guelfa al potere a Firenze e quella ghibellina cacciata dalla città. Tuttavia poche righe dopo è Carli stesso a stupirsi – con un velo di sottile ironia – dell'essersi rivolto a tempi tanto remoti.

> Ma che son io andato ricercando gli esempli *fuor della città nostra*? Che vo' io richiamando *le antiche memorie*? Quando *pur hieri*, per colpa degli ordinamenti non buoni in questa compositione, si venne tra le parti all'arme, cagione gravissima di queste *ruine nostre*. Ecco hora che habbiam discorso, Signor Illustrissimo, che bisogna di necessità per la pace nostra o quello che io vi pongo innanzi, o quello che più giudicarete opportuno.[20]

Nel momento in cui Alfonso d'Avalos, in qualità di ambasciatore imperiale, è chiamato a scongiurare l'implosione della città ed assicurare all'Imperatore la pace e la concordia in un territorio strategico come il sud della Toscana, l'oratore mette in campo tutti i fattori che si è cercato di mostrare finora: il territorio Toscano, tra Firenze e Siena, il tempo presente e quello delle origini repubblicane, e infine la proverbiale discordia cittadina. Se può bastare quest'ordine di problemi, non è secondario ribadire che l'*Orazione* al Marchese del Vasto non è solo un testo saldamente ancorato alla situazione presente ma pretende anche di ottenere, attraverso l'impegno civile della retorica che il Cancelliere utilizza, una risoluzione efficace ai problemi che vengono annunciati. Per questo motivo pare interessante soffermarsi un po' sulle parole dell'oratore, a maggior ragione se con queste parole l'oratore senese sta interloquendo direttamente con il *maître* della questione italica (pur attraverso uno dei suoi ambasciatori più prestigiosi).
Da questo punto di vista, l'importanza del destinatario aiuta a comprendere meglio innanzitutto il risultato della turbolenza politico–militare – interna e esterna – che Siena sta attraversando, e cioè il fatto che la questione non può più essere risolta dall'interno, come invece lo stesso Carli aveva tentato di fare con la precedente *Orazione per la Pace,* ma si rassegna all'intervento del braccio imperiale per risolvere la faccenda. Se questo è scontato, non lo è altrettanto misurare le parole del Carli proprio alla luce di questa loro circolazione esterna

---

[19] L'*Orazione al Marchese del Vasto* si trova autografa nel ms. C. VI. 13 Biblioteca Comunale di Siena, c. 160r e ss. (B. CARLI PICCOLOMINI, *Trattato del perfetto cancelliere*…cit., p. 202–203)
[20] *Ibid*.

al *cerchio* cittadino, ovvero considerare le spie retoriche presenti nel testo appena citato come il mezzo di trasmissione *extra moenia* di una identità culturale, e non più come elencazione di temi percepiti da una comunità che li condivide.
Prima di arrivare al passo citato, l'argomentazione retorica del Carli ruota tutta intorno al Marchese del Vasto come figura in grado di riconciliare le parti, sia tra «quei de dentro» che «son divisi da quei di fuori, ma tutti in più parti divisi»,[21] descrivendo un quadro di frantumazione dell'insieme repubblicano che solo l'intervento militare dell'Avalos può rimarginare, cercando «i modi che non dico rimedino alle cose ma che le prolonghino quanto si può: talché a camino nasca la medicina del tempo».[22] A parte la dinamica spazio–temporale di cui si avrà modo di parlare più distesamente tra un attimo, è forse interessante sottolineare come le parole del Carli, anche se in un momento avanzato della storia repubblicana e italiana, non mostrano alcuna esitazione sul fatto che, nonostante tutto, Siena resisterà all'urto del presente per continuare ad esistere (e non a resistere) anche dopo la crisi. È così che si arriva finalmente al passo citato in calce, rilevante sia per le coordinate spaziali che esso configura sia per il balzo cronologico che l'ex Cancelliere utilizza per descrivere la situazione presente. Innanzitutto perché l'evocazione del passato fiorentino (le *antiche memorie)* epura in qualche modo le origini municipali di Siena, tant'è che 'l'exemplum' di quelle antiche discordie può essere rintracciato solo in una realtà altra dispetto alla propria.
È come dire che le vicende medievali fiorentine possono essere il tempo e il luogo in cui fissare il tema della discordia, allo stesso tempo allontanandolo, nel tempo e nello spazio appunto, da Siena, rendendolo – per così dire – estraneo alla città da cui si parla. Tuttavia, nel momento in cui Carli scrive al Marchese, quella storia fiorentina può dirsi definitivamente conclusa. Pur dopo una stagione militare di assedio e di sangue, gli accordi tra Clemente VII e Carlo V hanno reinsediato i Medici a Firenze; la natura della Repubblica – promessa a Barcellona ma tradita da Alessandro de' Medici – tramuterà presto in Corte principesca. Allora, allo sguardo retrospettivo si sussegue immediatamente l'amara costatazione che quel passato *altro*, Siena lo vive nel presente; le forze in campo sono praticamente le stesse e le divisioni interne non sono che il sintomo delle antiche tradizioni di parte. Allora quel paragone con l'antichità non rappresenta solo un fatto storico cui appellarsi per riferirsi al tempo presente, bensì una proiezione di quel tempo turbolento per gli altri ma che ora si abbatte su un presente altrettanto rovinoso – questa volta – per la propria comunità (le *ruine nostre*).
Infine, è utile soffermarsi su questa espressione, dato il peso retorico che ricopre nell'*Orazione* al Marchese e dato il fatto che compare in entrambi gli scritti politici del Carli (e anche nel testo del Vignali). Come hanno spiegato J.-L Fournel e J.-C. Zancarini commentato la voce *ruina* nell'Enciclopedia machiavelliana, il termine è il più delle volte da intendersi passivamente «nel

[21] B. CARLI PICCOLOMINI, *Trattato del perfetto cancelliere*…, cit., p. 196.
[22] Ivi, 199.

senso figurato politico–militare», quando cioè «un'entità politica o un individuo subisce una disfatta, va incontro alla distruzione o alla morte».[23] In particolare, nell'uso machiavelliano del termine – continuano gli studiosi – «l'impiego della parola *ruina*, tende a indicare, con la sua forza semantica, che il prezzo da pagare per l'agire politico può essere la sparizione di un corpo misto, di uno stato o di una provincia» o «la distruzione della capacità politica di una università» e persino «la morte di un uomo». Ebbene, esattamente questo sembra il senso della parola *ruina* in tutte e tre e gli scritti che a vario titolo e a diverso grado di 'letterarietà' descrivono il timore della capitolazione repubblicana. Ciò nonostante, è ben noto come il termine connoti anche in maniera quasi unanime il disastro delle guerre iniziate nel 1494 e la militarizzazione straniera della penisola.[24]

A questo proposito non è dunque banale costatare l'ovvio, e cioè che sia Carli che Vignali adoperano il lemma *ruina* non già per indicare, come era avvenuto da Boiardo in poi, la *ruina d'Italia* per mano dei 'barbari' stranieri, ma contenendo ancora il termine nella dimensione 'regionale' che esso può assumere. Che Carli prenda il ramo machiavelliano della parola (ovviamente Machiavelli utilizza il termine *ruina* anche riferito al contesto italiano) dimostra ancora l'assidua lettura – confessata a più riprese da egli stesso – delle opere del segretario fiorentino.[25] Tuttavia in un contesto di stravolgimenti che riguardano l'intera penisola, stravolgimento in cui Siena in quei mesi sta subendo l'assestamento del conflitto tra l'Imperatore il Papa (i quindi i Medici), l'utilizzo 'ristretto' interno, diremmo quasi 'locale' della parola tenta di porre l'accento sulla questione interna piuttosto che su quella italiana. Non si tratta certo di un tentativo di isolamento concettuale riferibile solo a Siena, beninteso, però è interessante osservare come nella partita politica nazionale il problema predominante dei senesi sia quello del gioco interno alla città. Anzi, tale discrimine territoriale della parola è accentuato dal fatto che l'orazione si indirizzi proprio ad uno straniero, l'Avalos, che pur potendo contare su legami di parentela con uno dei Piccolomini (Alfonso del ramo dei Todeschini, il Duca d'Amalfi) rappresenta comunque il massimo grado di intromissione in città di quelle potenze 'barbare' che lamentano la maggior parte degli intellettuali

---

[23] Cfr. «ruina», *ad vocem*, in *Enciclopedia machiavelliana* (2014), a cura di J.-L, FOURNEL E J.-C. ZANCARINI, https://www.treccani.it/enciclopedia/ruina_%28Enciclopediamachiavelliana%29/ (ultima consultazione 16 aprile 2022).

[24] Si veda almeno G. MAZZACURATI, *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, presentazione di A. Quondam, Bologna, Il Mulino, 2016², pp. 15 e ss. e G. ALFANO *et alii*, *Il Rinascimento*, Roma, Salerno editrice, 2016, pp. 17 e ss.

[25] Lo ha dimostrato G. PALLINI, *Le moment machiavélien à Sienne: Bartolomeo Carli Piccolomini, lecteur immédiat du Prince et des Discours,* Thèse de doctorat en Etudes Italiennes dirigée par J.-L. Fournel, Université de Paris VIII – Vincennes Saint–Denis, soutenue le 25 juin 2016.

italiani.
Non si tratta di voler fornire visioni di insieme, tanto meno di intravedere nelle parole e nell'azione politica del Carli una risoluzione unanime dei cittadini senesi davanti alla crisi. Se c'è una cosa da tenere sempre in conto è che a Siena, tra una contrada e l'altra, tra Palazzi e famiglie nobiliari talvolta attigue si può misurare una differenza di vedute politico–economiche che rende impossibile omologarne le ambizioni sociali. Anzi, a volte si corre il rischio di valutare le posizioni degli intellettuali che appaiono come 'dominanti' (come è il caso del Piccolomini o dei Piccolomini) quando invece occorre tenere presente che alla varietà della classe dirigente senese sia per ceto che per appartenenza politica (del resto cosa sono i Monti se non organizzazioni territoriali per censo ed ereditari?) corrisponde una estrema varietà di interessi, capaci spesso di prevaricare le posizioni che noi presupporremmo come 'dominanti', appunto. Se dunque le parole del Carli, più che un 'sentimento comune' devono essere lette come la posizione arroccata di una determinata strategia 'familiare' condivisa da diversi membri dei Piccolomini.[26]
Del resto, proprio tenendo conto dell'impossibilità di afferrare l'insieme, in questo breve attraversamento degli anni turbolenti che vanno dal primo assalto dei Fiorentini a Camollia agli anni immediatamente successivi alla proclamazione del 'nuovo' Re d'Italia, non si è cercato di mettere in risalto le soluzioni proposte o adottate dalla politica senese quanto piuttosto di constatare, lì sì, una certa sintonia delle questioni in gioco. Parole che ritornano davanti alla crisi come spie retoriche vòlte a incastonare la storia cittadina in un *continuum* temporale rispetto al passato, proprio nel momento in cui il mondo conosciuto sta ridisegnando i propri confini e la storia europea sta accelerando verso orizzonti ancora imprevedibili (e quanto diversa sarà la disposizione di Siena vent'anni dopo ne è un chiaro indizio).

1.2 UNA REPUBBLICA ADDOMESTICATA. TEORIA E PRASSI DELLA SFERA FAMILIARE

Come forse si sarà intuito, questo primo capitolo vuole insistere sul concetto di spazio e sui parametri culturali che esso configura. In quella dinamica dentro/fuori che si è tentato di leggere nei testi di impegno civile degli anni '30, se il *fuori* rappresenta il luogo della minaccia, dove cioè non solo si trovano i

[26] Non a caso si è ritenuto a lungo che l'*Orazione per la pace* fosse stata scritta dall'altro Piccolomini, Alessandro, e così di fatto, Mireille Celse, leggendo le sue opere ma attribuendole erroneamente ad Alessandro Piccolomini, ha giustamente percepito le sue parole come quelle di un *homme du ralliement*, come recitava il titolo del suo celebre intervento M. CELSE, *Alessandro Piccolomini, l'homme du ralliement*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie a l'époque de la Renaissance (deuxième série)*, a cura di A. Rochon, Paris, CIRRI, 1974, p. 7-76. Sulla questione delle attribuzioni, oltre a Pallini, qualche anno prima è intervenuto con chiarezza S. LO RE, *Bartolomeo Carli Piccolomini testimone e interprete della crisi senese (1525-1531)*, in «Transalpina» 17 (2014), pp. 65-84, in part. pp. 69-71.

nemici esterni ma dove confinare anche i nemici interni alla città, tutt'altro che pacifico è lo spazio di dentro, dove, come detto più volte, gli interessi di parte schiacciano l'interesse pubblico causando una continua instabilità 'sociale'. Tuttavia, se osservato dall'interno, questo spazio dissestato non è altro che un complesso urbano fatto di famiglie e legami di parentela in grado di fare da collettore di istanze comuni, antiche o moderne, ma pur sempre nell'ottica di un disegno comune. Anche perché, una cosa sono le questioni che riguardano la Città, un'altra è la fortuna di singole famiglie o di raggruppamenti familiari generati da parentele talvolta intricatissime. Questi, nella fortuna o nella sfortuna del loro operato per il pubblico potevano comunque (salvo casi particolari, e si vedrà presto quali sono) mantenere il proprio posizionamento in città e continuare a 'vivere la Repubblica' – a prescindere dalla nuova posizione acquisita oppure dalla disgrazia che poteva capitare parteggiando per gli sconfitti. È come dire che la famiglia o le famiglie vicine, in quanto cellula minima dell'organismo più complesso dello Stato, vivono su una lunghezza d'onda più breve rispetto alla Repubblica ma per lo stesso motivo sono capaci di attraversare le crisi o gli stravolgimenti della storia locale (nonostante le minime o massime mutazioni di *status*, è fondamentale ribadirlo) potendo contare comunque sulla sopravvivenza della *gens* (per usare un termine anacronistico ma efficace) che poi di fatto si concretizzava nella sparizione o nella comparsa di nomi frequenti tra le fila governative o negli emblemi famigliari che sovrastavano i più o meno imponenti ingressi delle dimore cittadine.

A questo proposito è dunque utile osservare la ricezione del tema 'economico' e la sistemazione *de res familiares* che proprio a partire dagli anni della crisi si può osservare in opere dalle caratteristiche e dalle valenze filosofiche molto diverse ma che però esprimono ordini di problemi e in alcuni casi soluzioni univoche. Colpirà innanzitutto un dato quantitativo: tra la fine degli anni '20 e gli inizi degli anni '60 nascono a Siena quattro opere che nella riflessione teorica indicano direttamente la materia 'economica' come la pietra d'angolo nella complessa architettura repubblicana senese; uno studio a parte meriterebbe poi la ricezione di alcuni testi, vagamente citati nel paragrafo successivo Si vedrà man mano il peso specifico che la riflessione familiare occupa in questi testi; per ora basti elencarli e sono: i *Trattati de la Prudenza* di Carli Piccolomini (si diceva, autografo intorno al 1528), la traduzione di Senofonte di Alessandro Piccolomini (1540), l'*Istituzione* dell'uomo nobile senese del 1542, il dialogo *Dell'economia o vero del governo della casa* dell'umanista privato (nel senso 'didattico' del termine) Antonio della Pagliara (latinizzato: Aonio Paleario), scritto nel 1555 ma ambientato e ambientato nel 1531, e infine, l'*Istitutione morale* dello stesso Alessandro Piccolomini del 1560. Come forse si sarà già intuito da alcuni titoli di questa minima rassegna, il dato evidente (e scontato) è che la riflessione familiari viaggi di pari passo con quella etico–morale, tant'è vero che tutti i testi citati pongono in strettissima correlazione (un doppio binario a tratti sovrapponibile) il comportamento del buon marito e padre di famiglia in vista della formazione del buon cittadino.

Insomma, il primo terreno di ricaduta della riflessione domestica è quella che si esercita nel privato, quella cioè riferibile al chiuso dell'ambiente domestico e che riguarda la preservazione della vita matrimoniale, l'educazione dei figli e la gestione dei patrimoni; tale micro–insieme è però parte di un ambito cittadino – per così dire 'aperto' – nella misura in cui la famiglia rappresenta concretamente la cellula minima dell'organizzazione sociale, capace di condizionare in maniera diretta e di nutrire lo svolgimento della vita pubblica. Beninteso, si tratta di argomenti – divenuti veri *topoi* culturali – che riprendevano le teorizzazioni classiche di Senofonte e Aristotele (seppur in via indiretta) e, intrecciati alle tecniche pedagogiche, si erano diramati nella tradizione latina attraverso Cicerone e Quintiliano. In età umanistica, la questione familiare aveva alimentato la riflessione 'privata' di Leon Battista Alberti nei suoi *Libri di Famiglia* (intorno alla metà del Quattrocento), e aveva attraversato il crinale tra i due secoli con la sistemazione 'civile' di *De Prudentia* III di Pontano.[27] Nel pieno Rinascimento, l'*Encomium matrimonii* (1518) e l'*Istitutio christiani matrimonii* (1525) di Erasmo fornivano, nel dibattito scaturito dalla Riforma, il terreno utile per una riformulazione – in chiave cristiana – del concetto di famiglia e matrimonio,[28] mentre la riflessione di Stefano Guazzo costituisce l'estremo cronologico alto per il paradigma del Classicismo e per la risistemazione in chiave civile, appunto, della conversazione in famiglia.[29] È in questa dimensione plurisecolare ed 'internazionale' che, nel panorama peninsulare, Siena si colloca come centro di maturazione dell'argomento, divenuto in breve tempo un terreno di fioritura di lunga durata dei testi di natura pedagogica e morale legati alla formazione domestica.

Per rimanere nell'ordine cronologico indicato prima, è utile iniziare ancora dal nostro Bartolomeo Carli Piccolomini che, intorno al 1528, già segnalava la centralità del tema nel libro III del suo *Trattato della Prudenza*.[30] Qui, dopo aver elencato i modelli di vita che conducono l'uomo alla felicità, si trova la sezione dedicata appunto alla materia economica e alle sue diverse declinazioni: dagli *ornamenti* che si confanno alla casa al *congiungimento* matrimoniale, dall'*allevar i*

---

[27] Si veda almeno A. QUONDAM, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, cit., Bologna, il Mulino, 2010, pp. 333 e ss. (nei paragrafi loro dedicati).

[28] Per questi temi è ancora utile É.V. TELLE, *Érasme de Rotterdam et le septieme sacrement*. Étude d'évangelisme matrimonial au XVI[e] siécle et contribution à la biographie intellectuelle d' Érasme, Genève, Droz, 1954 ma soprattutto si veda S. SEIDEL MENCHI, *Erasmo in Italia (1520-1580)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987.

[29] Cfr. D. FRIGO, «*Civil conversazione*» *e pratica del mondo: le relazioni domestiche*, in *Stefano Guazzo e la Civil conversazione*, a cura di G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 121-145.

[30] Nel prologo Carli Piccolomini annuncia gli argomenti dei nove libri di cui sarebbe stato composto, tuttavia il manoscritto autografo del fondo Piccolomini Clementini 760 dell'Archivio di Stato di Siena (d'ora in avanti ASS) contiene solo i primi sei libri. Pallini, con una precisa analisi codicologica e grafologica del ms. autografo del fondo Piccolomini Clementini 760 del ASS, ha indicato la data di composizione dei trattati tra il 1526 e il 1528 (Cfr. B. CARLI PICCOLOMINI, *Trattato del perfetto cancelliere…*, cit., p. XXXIX e ss.).

figliuoli al concetto di *nobiltà*.[31] Nel paragrafo dedicato alla *cura familiare*, per coloro che non hanno letto Senofonte e Aristotele – i due prontuari imprescindibili in materia –[32] Carli precisa

> Che non piccola cura si deve spendere nell'acquistare, o mantenere et aumentare, il domestico *utile* per via dell'*industria* e di una lodevole *misura*. Perché quelli i quali la dispregiano divengono poveri; quelli che troppo vi sono occupati tolgono il luogo all'imprese più *onorate*. Aristotele assegnò il governo della casa alle donne, et agli uomini quel di fuori, per essere imprese più degne de' maschi ingegni. Qui basta dire che non sia alcuno il quale vogli meritare *il nome di prudente*, che disprezzi *l'utilità* della robba, se non quanto esso con quel dispregiare per sorte è certo di farne ottima *ricompensa*.[33]

Utile, onore, industria: una questione di Antico regime.[34] Tra i caratteri distintivi dell'*homo prudens* nell'ambito familiare, la conservazione o l'incremento dell'*utile domestico* sono il fine, l'ingegno e la misura il mezzo. Quest'ultima, in particolare, assume un significato etico fondamentale giacché sancisce il parametro di equilibrio, per l'uomo, tra il *negotium* e i compiti che egli deve assolvere in quanto marito e padre. E infatti, subito dopo, Carli chiama in gioco la figura della donna che permette di bilanciare l'impegno del marito

---

[31] Per l'indice schematico completo dei *Trattati* cfr. ivi, p. LXIX.

[32] Cfr. D. FRIGO, *Il padre di famiglia. Governo della casa e governo civile nella tradizione economica tra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni, 1985.

[33] B. CARLI PICCOLOMINI, *Trattato del perfetto cancelliere*…, cit., p. 45.

[34] Il Cancelliere si esprime analogamente anche in *Trattato primo*, 2-3 (Ivi, pp. 13-15). Sui due termini come paradigma di lunga durata della società dell'Umanesimo e del Rinascimento ha scritto parole decisive QUONDAM, *Forme del vivere*…, cit. Nel debito di riconoscenza che devo a questo libro, forse questo paragrafo e i suoi sviluppi futuri vogliono aggiungere un tassello al paradigma tracciato dall'autore e verificare come – lontano dalle logiche e dalle dinamiche di corte – la *societas* senese, tra etica e *humanae litterae,* viva e rappresenti i propri 'modi del vivere'. Vale la pena proporre un passo, che pur riferito all'Alberti è folgorante. *Onore* e *utile*: «Come ho già detto più volte nel corso del libro, questa coppia di categorie diventa determinante e distintiva nelle dinamiche che connotano la lunga durata della tipologia culturale di Antico regime: ma la sua centralità nell'impianto argomentativo dei *Libri* albertiani assume un rilievo davvero molto particolare, perché consente di rilevare gli spostamenti semantici che la trasformano da pluralità bimembre in endiadi. Se infatti quanto pertiene all'*utile* fa riferimento obbligato alla storia di «casa Alberta», alle alterne vicende del suo potere economico e finanziario (e politico), quanto pertiene invece all'*onore* sposta il proprio asse semantico dalla originaria funzione denotativa di una condizione di *status* (quella degli Alberti patrizi fiorentini) a una nuova funzione connotativa di una condizione propriamente e autonomamente etica e culturale, che mette in gioco la *virtù* e le *litterae*, e quindi attiva quelle dinamiche dell'ozio onorato (e letterato) e della liberalità magnifica e splendida che renderanno pressoché indistinguibile la parte dell'utile da quella dell'*onore* nelle pratiche ordinarie della famiglia aristocratica di Antico Regime» (Ivi, p. 349).

consentendogli di dedicarsi a più *onorate imprese*: nell'ottica familiare – e ancora secondo dinamica spaziale del dentro/fuori che definisce il contorno del microcosmo familiare – all'uomo spetta la procura della *masserizia* e della *roba,* mentre alla donna l'amministrazione (il *governo)* della casa. Sebbene si tratti di pratiche abbastanza diffuse, non è completamente inutile segnalare come la questione familiare per Carli Piccolomini rappresenti, innanzitutto, la parte integrante dell'*homo prudens*; a questo va pure aggiunto che l'assimilazione – o forse la simbiosi – tra il concetto di casa (in senso proprio) e quello di famiglia permette l'acquisizione dell'endiadi nel campo morale dell'etica piuttosto che nella scissione dei valori di economia ed 'economica'.
Basato il principio generale – che è, recependo le indicazioni di Quondam, una *forma mentis* piuttosto che un armamentario teorico – il matrimonio stesso si costruisce su pratiche di acquisizione dell'*utile*, dovendo l'uomo pensare «al divenir agiato che alla escellente bellezza del corpo, la quale come ombra trapassa» e quindi badare «alla molta nobiltà del sangue» della consorte; in figli, infine, vanno nutriti «più tosto amorevolmente e con liberalità», insegnando loro quelle arti che derivano dai «padri prudenti».[35] 'Liberale' ma non necessariamente 'borghese', siccome non vi è dubbio che Carli si rivolga ad una classe di *ingenii*, di uomini aristocratici suoi pari e *liberi* di coltivare il proprio benessere (economico e sociale); tant'è vero che il paragrafo successivo si pone proprio all'insegna della definizione di *nobiltà*. Come ha mostrato Ann Kathrine Isaacs bisogna tener presente che l'estrazione sociale di Carli o comunque della classe medio–magnitizia senese è da considerare nell'ottica di una piccola nobiltà che traeva i propri benefici – ad esclusione forse di pochissime famiglie – dal commercio e dalle rendite fondiarie; si può parlare cioè di un'aristocrazia che doveva le sue fortune più ad antichi privilegi di sangue che ad un'effettiva supremazia economica, in alcuni casi decaduta (vedi i Tolomei, ad esempio), che pur potendo contare su origini di ceto medio-alto, era ora intrappolata in una dimensione socio–economica cittadina e fatta di piccoli interessi locali.[36]
Per ironia della sorte, la morte prematura impedirà a Carli Piccolomini di vedere pubblicata a Venezia nel 1540 la traduzione *made in* Siena dell'*Aeconomicon* di Senofonte da parte di Alessandro Piccolomini (lo Stordito intronato).[37] Si tratta

---

[35] *Trattati della Prudenza* III, 5 (B. CARLI PICCOLOMINI, *Trattato del perfetto cancelliere…*, cit., p. 50). L'imitazione del padre da parte dei figli è anch'esso un paradigma di lunga durata. Così dirà Guazzo nella sua *Civil Conversazione*: «e veggendo quelli di casa, che gli stanno intorno con silentio, et con riverenza ad un solo cenno presti ad essequire l'imperio del padre, danno ne i teneri petti ricetto a quelle gravi maniere, et cercano d'assomigliarsi al padre». S. GUAZZO, *La Civil Conversazione divisa in quattro libri*, Salicato, Venezia, 1577, pp. 366–367; edizione moderna a cura di A. Quondam, voll. 4, Roma, Bulzoni, 2010.
[36] Cfr. CHIANCONE ISAACS, *Popolo e Monti nella Siena del primo Cinquecento*, cit., pp. 32-80.
[37] Per il profilo biografico del senese si veda la voce A. Piccolomini, *DBI*, a cura di F. Tomasi, 83, 2015.

del secondo elemento, questa volta davvero esplicito, che oltre ad inserirsi in quel processo di acquisizione dei classici[38] della cultura rinascimentale, testimonia una congiuntura quantitativa non insignificante per valutare la tipicità – quantomeno ricettiva – del 'fenomeno' familiare a Siena; ed è forse inutile evidenziare che, pur nell'intricato albero genealogico dei Piccolomini di Siena, Bartolomeo e Alessandro appartengono a due rami della stessa famiglia, aggiungendo quindi un elemento ulteriore al rapporto tra riflessioni ideali e situazioni concrete.[39]
Il volgarizzamento è indirizzato alla *nobilissima* Eufrasia Placidi de' Venturi,[40] nota gentildonna e poetessa attiva nell'ambiente culturale senese, cui tra l'altro Piccolomini aveva già dedicato la traduzione del sesto libro dell'*Eneide* (1537). Così scrive l'autore da Lucignano di Valdasso l'8 gennaio del 1538:

> E potiam molto ben considerare che mai rettamente non reggeranno una Città quelli, che custodir prima non sappino le case e le famiglie loro. Onde doviam credere, che essendo con si vera religione, et incorrotta giustitia et osservantia di leggi governate et amministrate quelle Greche Repubbliche è forza che quei che le reggevano, fossero prima ne le proprie case giusti e temperati, ripieni di timor di Dio e di lodati costumi; nodriti et ammaestrati da i padri, e da la madre loro.[41]

È stato detto che la traduzione di Piccolimini costituisce in realtà un 'riadattamento' del testo greco, capace di ribaltare la vena parodica e misogina di partenza in un manualetto volgare ad uso e consumo della donna di casa.[42] Nonostante ciò, non può lasciare indifferenti il fatto che la dedica, pur indirizzata ad una nobildonna come la Placidi, rappresenti – a voler stimare il carico complessivo dell'opera – una contraddizione, data l'estromissione del sesso femminile rispetto agli offici pubblici che spetterebbero agli uomini. Tant'è vero che quando, all'interno del trattato greco si affronta il rapporto tra i *negotia* dell'uomo e l'amministrazione domestica della donna, è Isomaco – protagonista insieme a Socrate – a smorzare i termini della questione indicando nella propria moglie una figura autosufficiente negli affari domestici e che quindi permette al marito di dedicarsi agli impegni lontano da casa – ché «la

---

[38] Per ora basti qui rinviare a C. DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.
[39] Beninteso si tratta di due figure incomparabili, che oltre al reciproco apprezzamento e all'identico cognome vivranno esperienze intellettuali completamente diverse.
[40] Cfr. K. EISENBLICHER, *The sword and the pen. Women, politics, and poetry in sixteenth-century Siena*, Indiana, University of Notre Dame Press, 2012, pp. 21-25.
[41] *La Economica di Xenofonte, tradotta di lingua greca in lingua toscana dal S. Alessandro Piccolomini altrimenti lo Stordito Intronato*, in Vinegia al Segno del Pozzo, 1540, p. 2.
[42] Cfr. D. ROBIN, *A Renaissance Feminist translation of Xenophon's Oeconomicus* in LATEINER DONAL *et alii*, *Roman Literature, Gender and Reception – Domina Illustris*, New York, Routledge, 2013, pp. 214 e ss. e EAD., *La traduction par Alessandro Piccolomini de l'Économique de Xénophon,* in *Alessandro Piccolomini (1508-1579)*, cit., pp. 113–125.

moglie mia» è idonea a «la cura familiare per lei medesima»[43]. E questo perché, allevata fino all'età di quindici anni in casa del padre e della madre, la donna ha imparato quasi in via 'naturale' la materia 'economica'. Cosa diversa è l'ammaestramento della «madre di famiglia», che invece è responsabilità del marito; è grazie a lui che la donna viene 'formata' e può «imparar cose che ad ognuno di noi tornassero utili et honorevoli».[44] L'elezione reciproca dei consorti, svincolati dalla custodia dei genitori, ha dunque come scopo – e qui ritornano le asserzioni del 'cugino' Bartolomeo – quella «comune felicità» dei consorti, tutti dediti ad allevare i figli e ad accrescere le ricchezze della casa: una comunione dei beni dove non importa «chi ci habbia maggior parte recato, ma chi di noi saprà meglio mantenerlo e custodirlo»;[45] però, la 'separazione dei poteri' rimane chiara perché se alle donne spetta solo ed esclusivamente la cura della casa, gli uomini si occupano di quelle «fatiche» e degli «esserciti fuor di casa, lassando come ho detto quei di dentro a le Donne».[46]

Insomma, dalla *Economica* di Senofonte proveniva un'educazione all'arte dell'addomesticamento che lo Stordito trasferisce – attraverso la propria traduzione – direttamente alla giovane senese: in questo senso, pur agendo all'interno di un paradigma millenario, l'indirizzo del trattato alla nobildonna non ha dunque lo scopo di sfumare i contorni tra *officii* e *res familiares,* bensì quello di rifunzionalizzare la famiglia – nella sua interezza – in una chiave 'societaria' di cui l'*oikia* rappresenta il tassello elementare; inoltre, la corrispondenza tra un buon mantenimento della casa e un buon governo della città – dove tra l'altro non sono chiari (se ci sono) i rapporti di subordinazione dell'uno verso l'altro – le parole di Piccolomini tendono a definire non tanto l'analogia (derivata anche dallo pseudo–Aristotele) tra i modi del governare e quelli dell'economica, quanto piuttosto il rapporto di complementarietà assoluta tra le due parti. Un sapere custodire e soprattutto da trasmettere ai propri figli, cosi come pure si poteva apprendere nel ciclo educativo dettato da Isomaco.

L'intreccio tra questione domestica, familiare e civile emerge con ancor più forza due anni dopo la traduzione di Senofonte. Nel 1542, Piccolimini fa stampare a Venezia l'*Istituzione di tutta la vita dell'uomo nato nobile e in città libera,* l'imponente trattato pedagogico in dieci libri con cui lo Stordito si proponeva di fornire un manuale che guidasse l'educazione del fanciullo in tutte le fasi della vita adolescenziale, fino al compimento del trentesimo anno di età, quando cioè questo è tenuto a prendere moglie. Ancora una volta il terreno di precipitazione della riflessione di Piccolomini è la città di Siena, sebbene, tra l'altro, egli si trovi in quella Padova di Sperone Speroni che non esiterà ad accusare il 'sodale'

[43] *La Economica*…cit, p. 15.
[44] Ivi, p. 19.
[45] *Ibid*.
[46] Ivi, p. 20.

infiammato di aver plagiato molti dei suoi dialoghi.[47] Come è noto infatti, i dieci libri dell'*Istitutione* nascono ad uso e consumo della famiglia Colombini, in particolare della nobildonna Laudomia Forteguerri,[48] madre del neonato Alessandro, di cui appunto Piccolomini si accinge ad essere compare di battesimo.[49] È difficile delineare quanto la connotazione senese dell'opera derivi dall'artifizio letterario della dedica o piuttosto dalla natura effettivamente 'pratica' del trattato. Fin da subito, l'editore Scotto, nella lettera di dedica preposta alla stampa – ed indirizzata non senza qualche significato politico al Marchese del Vasto e alla sua consorte – pur riconoscendone i parametri locali, indicava nell'opera un mezzo di formazione per «ogni sorte d'homini, e massimamente nobili», astraendone dunque sul piano generale tutte quelle cose che da questa «di età in età» si possono apprendere, «in guisa tal che nissun è che non dovesse del continuo una simil opera haver in mano».[50] Tuttavia, nelle intenzioni di Piccolomini, il trattato doveva effettivamente accompagnare *tutta la vita* del giovane nobiluomo e i continui richiami alla madre Laudomia e, più avanti direttamente al Colombini – quando, maturati i dieci anni di età (tra il terzo e il quarto libro) egli è capace di leggere e comprendere autonomamente il trattato – lasciano intendere il senso di un'opera che cresce e si struttura sulla misura dell'effettivo avanzamento d'età del destinatario. Se si pensa al fatto che circa quindici anni dopo, sarà proprio l'autore a rimaneggiare molti passi dei dieci libri per partorirne il progetto 'universale' dell'*Istitution morale* (1560, in

---

[47] Il rapporto di collaborazione prima e ostilità dopo è stato già messo in luce da decenni. Il primo a segnalare le accuse di plagio del padovano fu Florindo Cerreta nel suo *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo senese del Cinquecento*, Siena 1960. Sulla questione si è espresso con termini convincenti Matteo Residori che mettendo faccia a faccia alcuni passi dei due autori ha indicato nella riscrittura di Piccolomini un'arma non di plagio bensì «de polémique intellectuelle, comme stratégie pour affirmer tout à la fois une admiration réelle et une opposition stylistique et morale». L'ipotesi, scagliata sotto forma di domanda, è una strada fortemente perseguibile anche per lo studio della questione familiare (X libro). M. RESIDORI, *Enseigner la morale, réformer l'écriture: l'Institutione (1542) d'Alessandro Piccolomini* in *Alessandro Piccolomini (1508–1579)*, cit., p. 81. Sui rapporti tra lo Speroni e Piccolomini si veda anche E. REFINI, *Per via d'annotazioni. Le glosse inedite di Alessandro Piccolomini all'Ars poetica di Orazio*, Lucca, Pacini Fazzi, 2009, in part. pp. 55 e ss.

[48] K. EISENBLICHER, *The sword and the pen…*, pp. 101 e ss.

[49] Il frontespizio del 1542 va citato per intero, come avviene di consueto, perché restituisce con estrema efficacia i termini utili a questo discorso: *De la institutione di tutta la vita de l'homo nato nobile e in citta libera. Libri X in lingua toscana. Dove e peripateticamente e platonicamente intorno à le cose de l'ethica, iconomica, e parte de la politica, è raccolta la somma di quanto principalmente può concorrere à la perfetta e felice vita di quello composti dal s. Alessandro Piccolomini, à benifitio del nobilissimo fanciullino Alessandro Colombini, pochi giorni innanzi nato, figlio de la immortale madonna Laudomia Forteguerri. Al quale (havendolo egli sostenuto à battesimo) secondo l'usanza de i compari, de i detti libri fà dono,* Venezia, apud Hieronymum Scotum.

[50] ALL'ILLUSTRISSIMI E ESCELLENTISSIMI SIGNORI/ Il Signore Marchese del Vasto, e la Signora Marchesa sua Consorte. Ottaviano Scotto (le carte non sono numerate).

dodici libri), è lecito supporre che le due 'nature' – l'una astratta, l'altra concreta –[51] convivano nell'impianto costruttivo del trattato ma che abbiamo come terreno di ricaduta un soggetto, una famiglia e una città particolare.
L'*Institutione* di Piccolomini è un'opera complessa. Il frontespizio così analitico della *princeps* – su cui si sono soffermati molti commentatori –[52] mette in luce fin da subito come si tratti di un trattato ambizioso, capace di recepire la lezione degli antichi – «la qual [institutione] si trasse da le viscere d'Aristotele e di Platone»[53] ma senz'altro con Cicerone e Quintiliano sul tavolo di lavoro – e di formare il cittadino nobile in tutti i suoi campi di applicazione: etico, 'economico' e politico.[54] Ma veniamo alla questione familiare, appunto.

> Confesso ben – spiega l'autore, nel proemio al primo libro – che da santissime leggi e prudentissimamente costituite, si potria di felice vita trar la prima occasione, quando i signor de la Città loro, procurasseno con ottime costitutioni, che i suoi cittadini *che capi di famiglia sono*, con l'osservanza di dette costitutioni, nutrissero e istituissero i figli loro, per fin che a gli anni di più fermo intelletto arrivati, havendo già fatto *habito ne le virtù*, e ne i buoni costumi, potesser con somma gloria de la loro patria e di se stessi, menar felici quel tempo che anchor ne resta. […] *E per il contrario* questi governi dei nostri tempi, lasciando *istituirsi ciascuno a voglia sua*, nient'altro intendano che i lor confini ogni giorno allargar, usando le leggi loro, non in riparar dal principio che i lor cittadini diventin buoni, ma a pena in punirgli se pur son rei. Onde ne nasce che quegli non d'essere veramente buoni si curan mai, ma solo de far sì che le scelleraze loro fughino occulte le insidie dei magistrati: cosa in tutto da la felicità de gli huomini lontana; la qual ne la propria e voluntaria nostra virtù consiste e si posa.[55]

Ancora una volta, l'immagine delle 'due repubbliche' fornisce il discrimine retorico – l'esempio – attraverso cui costruire l'ideale repubblicano. Questa volta, però, la metafora utilizzata già dal Carli Piccolomini (vd. par. I.1) e che grosso peso iconografico dovette avere nella disposizione degli affreschi in Palazzo Pubblico, assume la concretezza temporale che serve allo Stordito per

---

[51] QUONDAM, *Forma del vivere*, cit., p. 100 e ss. e RESIDORI, *Enseigner la morale,* cit., p. 67–68 insistono più sulla prima che sulla seconda.
[52] Oltre ai già citati Residori e Quondam, mi limito qui a introdurre due studi importantissimi, quelli di L. RICCÒ, *La miniera accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2002 e di B. CESTELLI GUIDI, *Educare a essere "anticamente moderno". L'«Instituzione» del nobile secondo Alessandro Piccolomini*, in *Educare il corpo educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, a cura di G. Patrizi e A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 165–80.
[53] *Institutione di tutta la vita*, A LA NOBILISSIMA E BELLISSIMA Madonna. La molto Virtuosa Mad. LAUDOMIA Forteguerri de Colombini. Commare Honoratissima e Osservandissima, cc. non numerate.
[54] Come dichiara lo stesso autore nella dedica, quest'ultima sezione del trattato sarà poi abortita, «per alcune ragioni che non importa di raccontare», riducendo la mole del trattato a dieci dei quindici libri previsti. (*ibid*.).
[55] Ivi, cc. 3v–3r.

affermare la contingenza del proprio lavoro. Nelle antiche repubbliche – che per Piccolomini sono quelle descritte in Aristotele e Platone («de i quali l'uno con estrema diligenza scrisse l'Etica, l'Iconomica et la Politica et l'altro in più dialoghi sparse il seme de le virtù»)[56]– sono le leggi dello stato a garantire che il cittadino eserciti le proprie virtù prima di tutto nell'ambito domestico. Contrariamente, il 'cattivo governo' *dei nostri tempi* – continua Piccolomini, e della nostra città, aggiungeremmo noi – delegando l'*institutio* del cittadino all'iniziativa personale (ognuno *a suo modo*), rinuncia alla formazione degli individui e quindi al controllo dei loro *offitii*; così, con una profondità di pensiero che non ha paragoni, lo Stordito ripresenta il tema della discordia cittadina (che abbiamo indicato come carattere costante dell'età repubblicana senese) sotto la forma canonica dell'*util proprio* (già visto in Carli) in un atteggiamento beffardo del cittadino nei confronti delle istituzioni. Poco sotto, Piccolomini denuncia un sentimento di invidia per chi nasce e cresce in quelle «si ben guidate repubbliche»,[57] dove ogni cittadino è formato a «quai devono esser l'attioni, e gli offitii del homo verso del Iddio, vero del padre, e de la madre sua, verso de la consorte, de i figli, degli amici, de i servi» e in che maniera «si debbi vivere tra i cittadini, nel foro, nel Senato, o in quel si sia altro luogo, dove uopo faccia di conversare»;[58] vale a dire che in queste città, simili alla *repubblica celeste,* la tanto agognata concordia – il *ben vivere* – è raggiunta attraverso un moto continuo che si basa sul rapporto dinamico tra l'ambiente domestico e i luoghi di esercizio pubblico del potere.
E allora si fa chiaro il principio di gestazione ed elaborazione del testo che si sta per intraprendere. Se per esercitare le proprie virtù nel pubblico come nel domestico, e quindi ottenere insieme la felicità della casa e della Repubblica, c'è bisogno di qualcuno che queste virtù le insegni, il trattato di Piccolomini nasce proprio da quel vuoto educativo, istituzionale e 'privato' in cui versa la propria città.

> E principalmente ne i libri de la repubblica e de' le leggi con tant'altezza scrisse [Platone] di tai materie ch'io *non li legho mai*, che del nostro secolo *non mi verghogni*, nel quale non solo non si trovano, così ben guidate case e ben administrati governi, ma non si procura ancora che una minima parte di così utili discipline *pubblicamente si mostri in qualche luogo*. […] La onde, *poi che da pubblico precettore tali scientie aquistar non si puote, ho più volte considerato, che grandissimo obligho doverebbe havere alcuno, a chi amandolo assai, secondo la via de le virtù, lo instituisse di tempo in tempo*.[59]

Una invettiva così esplicita del filoso senese contro il tempo presente sottende ragioni storiche e culturali che meritano di essere commentate e distese in maniera più analitica. La prima lamentela è certamente quella riguarda la scarsa

[56] *Institutione*, 3r.
[57] Ivi, c. 3r.
[58] Ivi, c. 3v.
[59] Ivi, c. 3v–4r.

ricezione degli *antichi*, su tutti di quel Platone che aveva insegnato – nella *Politica* e nella *Repubblica* – le leggi dell'amministrazione domestica e vivere civile insieme; da qui la vergogna nel constatare come la *lezione* degli antichi (da intendersi, come direbbero gli studiosi di Machiavelli, nella sua semantica originaria di *actio legendi*)[60] latiti tra i trattatisti contemporanei, il che si ripercuote naturalmente anche sull'incapacità di insegnare pubblicamente i precetti platonici (e Aristotelici, beninteso), nelle scuole e nelle università. L'assenza di un precettore pubblico e di un luogo in cui queste discipline si *mostrino* autorizza allora la via privata dell'*istituzione* alle virtù che fanno del giovane nobile un buon padre di famiglia e un buon cittadino.
Il passo è già molto esplicito, però, a costo di sembrare ripetitivi, è opportuno insistere sull'ordine dei problemi che il testo presenta alla luce del discorso che si sta qui conducendo. La prima considerazione è che Piccolomini sta qui mettendo in campo il problema dello statuto dell'intellettuale al tempo della *ruina d'Italia*, quando cioè il disastro delle guerre e le contese politico–militari su suolo italiano generano quel vuoto politico e istituzionale che Piccolomini lamenta; un vuoto che è innanzitutto – mi scuso per l'ennesima ripetizione – una mancanza del *luogo* dove esercitare l'insegnamento. In seconda battuta, la sottolineatura esplicita dell'assenza di precettori moderni 'sulle spalle degli antichi', per abusare di un'antica espressione, sta mettendo in dubbio un particolare tipo figura culturale che è l'intellettuale in volgare in Italia davanti alle guerre. Ed è cosa nota quanto questo dovesse essere il presupposto dall'amplio progetto di volgarizzamento di opere latine e greche concretizzatosi in prima istanza proprio nella traduzione di Senofonte e che avrebbe visto impegnato lo stesso Piccolomini in operazioni analoghe sui testi filosofico–scientifici aristotelici di lì a pochi anni, in linea tra l'altro con i programmi 'divulgativi' dell'Accademia degli Infiammati di Padova. Tuttavia, il problema posto in generale precipita su un terreno di attuazione molto più preciso e localizzabile, Siena, con un soggetto ben identificabile che è l'*amato* Colombini suo 'figlioccio' di battesimo. In questo senso dunque, la Siena del Colombini è assunta non solo a cassa di risonanza del problema, il luogo cioè in cui il problema posto dal Piccolomini può essere se non isolato, quanto meno fatto emergere, ma anche e soprattutto il luogo da cui ripartire per colmare il vuoto, una sorta di spazio 'vergine' (come pure anagraficamente è il giovane nobile) un po' corrotto ma dove è ancora possibile riscostruire dalle macerie e ridare un posto e un senso all'attività intellettuale.
Che la riflessione familiare e domestica occupi un posto centrale in questa cornice teorica è – credo – una dimostrazione in più non dell'importanza del tema – non ce n'è bisogno – ma del posto che il tema occupa in assetti più ampli cui apparentemente si riferisce. Ma allora verifichiamo fino in fondo quanto analisi condotta finora sbocchi in dimensioni fattuali che si concretizzano nel

[60] Cfr. L. BIASORI, «*Una lezione delle cose del mondo*». *Letture ed esperienze di Machiavelli*, in ID., *Nello scrittorio di Machiavelli: il 'Principe' e la 'Ciropedia' di Senofonte*, Roma, Carocci, 2017, in part. pp. 13–26.

benessere del singolo gruppo familiare e in quello dell'intera Città. *Di tempo in tempo*, il manuale pedagogico segue l'indice programmatico della lettera di dedica, giacché dopo aver fissato i termini generali ed aver elencato alla madre le virtù 'pratiche e 'civili' che il bambino deve apprendere e fare proprie, Piccolomini tratta *step by step* gli insegnamenti che sono consoni al progressivo avanzamento dell'età del fanciullo: tra il terzo e il quinto anno inizia l'apprendimento della lingua e l'educazione religiosa; quando decorre il quinto anno d'età, fino al decimo, il precettore deve educare il giovane nelle discipline letterarie e nelle pratiche di costume; tra i dieci e i diciotto anni avviene l'effettiva formazione del nobile, con l'apprendimento della filosofia (nel senso di logica, retorica e poetica); dopo i diciotto anni è il momento dell'*institutio* nelle *scienze morali* e nell'esercizio delle virtù, della giustizia e della prudenza in particolare; il libro ottavo e il libro nono sono invece dedicati rispettivamente all'amicizia e alle questioni amorose. Il decimo libro, che chiude il trattato, è appunto dedicato alla materia 'economica', quando cioè, giunto Alessandro

> Al trigesimo de l'età […] tempo convenevole mi par' homai che voi insiememente a l'obligho de la natura, a la succession e delle proprie sustanze, al mantenimento de la nobilità de la casa vostra e finalmente a la conservation de la propria Repubblica volgendo l'animo cominciate a pensare a le vostre noze.[61]

Le parole dello Stordito forniscono un'estrema sintesi dei problemi affrontati finora. Al termine del percorso pedagogico, quando cioè divenuto uomo, Colombini non dovrà far altro che esercitare le virtù «per fin che duri la vita apparate»,[62] giunge il momento per il nobile cittadino di dare un seguito ad un individuo siffatto, per sé, per la propria discendenza di sangue e infine per il mantenimento della Repubblica di Siena; in questo senso, il matrimonio e il mutuo soccorso tra i coniugi – «tal che a guisa che l'una mano l'altra occorrendo soccorre» –[63] nello svolgimento delle attività che gli sono consone getta il 'basamento' della città, perché «sendo le città composte di *vici*, cioè di radunamenti di case» è opportuno per «il mantenimento e crescimento de le città che le case parimente augmentino» di modo che, «per util de la Repubblica e per giovamento e sostenimento di se stesso, finalmente per obligho de la natura, l'homo è tenuto al dovuto tempo di tor consorte».[64] La ripetizione quasi pedissequa di quanto detto nel paragrafo precedente non è certamente una svista, anzi aiuta ad affermare un concetto: il congiungimento tra l'individuo 'moralmente costituito (e a cosa è servita l'*Institutione* se non a questo?) e la Repubblica in cui questo coltiva i propri *officii* – *naturaliter* e *per artificium* – è possibile solo a compimento dell'unione familiare. E infatti, dopo aver esplicato

[61] *Institutione di tutta la vita*, cit., 216
[62] Ivi, c. 216r.
[63] Ivi, c. 216v.
[64] Ivi, c. 217r.

le 'classiche' istruzioni – rielaborate dal Senofonte tradotto –[65] sul rapporto tra marito e moglie, sulla gestione del patrimonio, sull'addomesticamento delle serve, sull'allevamento dei figliuoli, sugli ornamenti etc., la conclusione più ovvia affinché la famiglia viva in sicurezza «non solo quanto al rispetto *di fuori*, ma quanto a la disposizion *di dentro*», è opportuno che

> Voi Alessandro, non vi havete da proveder d'altra casa, *per non poter voi trovar casa in Siena*, che meglio risegha de la vostra sopra gli albeghi di Camullia, la qual da una parte non sopravanzata, da l'altra in tutto libera e scoperta si può vedere: situata in luogho di purgato e dolce aere, e ben riguardante con le sue faccie, secondo che si conviene, le quatro parti principali del Senese horizonte.[66]

Se nel primo paragrafo si è visto come l'uso delle parole *dentro* e *fuori* sta a significare un confine ideale (cioè un *a parte* rispetto a quello murario) e quindi simbolico che sigilla lo spazio cittadino e ne delimita il *limen* 'sacrale', la ridondanza di quelle categorie retoriche riferite allo spazio domestico rispetto a quello che sta fuori la casa aiuta forse a comprendere meglio la struttura argomentativa del Piccolomini e l'ambiente in cui deve formarsi il cittadino nobile senese. L'unità abitativa di cui parla il filosofo, cioè la casa intesa come *insediamento* architettonico in cui il nobile *risieduto* esercita la propria 'signoria', si posiziona allo stesso tempo nella topografia urbana dei *vici*, cioè in un insieme più complesso, e strutturale, di altre case (e quindi di 'vicini') che condividono l'attiguità planimetrica e un interesse comune, cioè quella di crescere in maniera omogenea tale da formare la città. Dalla casa al *vico* – che è probabilmente da assimilare alla Contrada senese – dal *vico* alla città, tale sistema di insiemi urbanisticamente ben localizzati permette insomma di fondare la scienza del cittadino nobile, geograficamente connotato – una scienza che, volendo utilizzare un'espressione folgorante, non fornisce l'indirizzo teorico della pratica ma è essa stessa pratica (*a theory as practice)*[67] – in un orizzonte che è tutto senese, sia perché allo stesso tempo la città è divenuta anche un mezzo di esercizio della virtù individuale e familiare, sia perché include in tale esercizio solo coloro che stanno dentro il dominio urbano. In questo senso, nell'usanza che il compare deve esercitare nei confronti del battezzato, l'istituzione o il recupero dell'*habitus*, nel senso aristotelico di *héxis,* e quindi inteso come attitudine durabile e trasferibile, è infine lo scopo decisivo del trattato, in un percorso tracciato dal generale al particolare, dove, il processo di formazione culmina nell'acquisizione di quell'*habitus* di cui Piccolomini parla in apertura; un sapere che – divenuto tecnica – rappresenta il patrimonio morale del

---

[65] L'I*nstitutione* continua svolgendo temi analoghi a quelli dell'Isomaco di Senofonte. Ad un certo punto sarà lo stesso Piccolomini ad istruire il giovane Colombini della scelta del compare, che è, come detto il presupposto dell'opera.

[66] Ivi, c. 239v.

[67] Si tratta del titolo del libro di N. S. STRUEVER, *Theory as Practice. Ethical inquiry in the Renaissance*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1992.

fanciullo divenuto uomo, marito e padre dei suoi figli spendibile all'interno delle mura cittadine.[68]

Detto ciò, i due modelli di famiglia senese finora presentati, quello *util*itaristico-'borghese' di Carli Piccolomini (nel senso etico dell'utile, come si diceva, e della "borghesizzazione" di una classe magnatizia oramai limitata) e quello più aristocratico di Alessandro Piccolomini, non riempiono completamente il quadro della riflessione teorica intorno al tema. Per un ottenere una visione quantomeno plurale è importante citare un altro testo che per l'estrazione sociale del suo autore e per i profondi legami di quest'ultimo con una parte della cerchia intellettuale senese, rappresenta un controcanto interessante alla riflessione dei Piccolomini. Si tratta, come detto in precedenza, del dialogo *Dell'economia o vero del governo della casa* dell'umanista Aonio Paleario, scritto con ogni probabilità durante la Guerra di Siena (1552–1555) ma fatalmente ambientato nel 1531 nella villa nobiliare di proprietà della famiglia Bellanti, vicini al Monte dei Nove e in buoni rapporti con una parte dell'aristocrazia senese.[69] Il dialogo, solidamente diviso in due libri, inscena una conversazione

---

[68] Un quadro così complesso ammorbidisce – credo – le accuse di plagio mosse da Sperone Speroni cui si è accennato prima. Che la sodalità tra i due sia sfociata poi in polemica è sintomo di una competitività sul piano dei contenuti ma che poco accomuna la visione d'insieme dei due progetti letterari; se c'è un minimo comune denominatore tra i due, quello è certamente il modello senofonteo, da cui entrambi attingono ad ampie mani, e che soprattutto rientra in quel 'piano accademico' padovano di volgarizzazione – e quindi divulgazione – dei classici greci e latini di cui Speroni era stato il maestro e Piccolomini il più avanzato sperimentatore. La bibliografia su Piccolomini traduttore e scienziato in volgare è corposa: mi riservo in un altro luogo della tesi di affrontare il problema.

[69] L'autografo del dialogo è oggi conservato nel codice n. 22 – Sezione 'Acquisti e doni' della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. S. Caponetto, dopo averne segnalato l'esistenza, ne ha curato l'edizione moderna in A. PALEARIO, *Dell'economia o vero del governo della casa*, testo, introduzione e commento a cura di S. Caponetto, Firenze, L. Olschki Editore, 1983 (da cui si cita). Per dare un contorno meno sfumato all'affermato *maestro* nato nella 'legione' papale di Veroli e in contatto strettissimo con i circoli intellettuali di Padova e Firenze, si può tranquillamente affermare che a Siena Paleario trovò l'approdo naturale per sé e per la sua famiglia, anche in anni difficili come quelli della guerra o, subito dopo, quando fu costantemente accusato di praticare l'eterodossia protestante nella sua dimora di provincia in Colle Valdelsa; qui, come hanno documentato gli studi di Kosuta e Belladonna, si era creata intorno al *magister* una larga cerchia di intellettuali senesi, tra cui, e questo è il nome più in evidenza, proprio quel Carli Piccolomini che negli anni '30 aveva formalizzato anch'egli la materia 'economica'. Mi riferisco a L. KOSUTA, *Aonio Paleario et son groupe humaniste et réformateur à Sienne (1530-1546)*, *Lias*, VII, 1980, p. 3-59 e ID., *L'Académie siennoise: une académie oubliée du XVIe siècle* in «Bullettino Senese di Storia Patria», 87 (1980), pp. 123-157 e R. BELLADONNA, *Gli Intronati, le donne, Aonio Paleario e Agostino Museo in un dialogo inedito di Marcantonio Piccolomini, il Sodo Intronato*, «Bullettino Senese di Storia Patria», 99 (1992), p. 48-90. Come forse si può intravedere dai titoli di questi studi, entrambi gli studiosi leggono l'attività intellettuale del Paleario alla luce delle implicazioni

tra gentildonne intorno al ruolo della donna, sia nell'ambito domestico che in quello – diremmo noi – pubblico della città. Se la prima parte è quasi tutta incentrata intorno al 'consueto' discorso di Isomaco nell'operetta di Senofonte (che lo stesso Paleario dice di aver tradotto, evidentemente in competizione con l'edizione padovana di Piccolomini, e che fornisce alle donne riunite gli arnesi essenziali per la discussione), non è certo questo il punto del trattato dialogico che spicca per originalità. L'ideologia familiare, pur con qualche variazione, è quella ampliamente assestata anche nei testi precedenti: la 'collaborazione' domestica che abilita l'impegno pubblico del marito;[70] la convenevolezza del matrimonio come comunione dei rispettivi patrimoni,[71] l'educazione dei figli alle virtù che devono vedere riflesse nelle figure del padre e della madre.[72] L'elemento che caratterizza la riflessione del Paleario è contenuto invece nel secondo libro, quando dopo un *encomium matrimoni*i sul modello di Erasmo, come si diceva, l'umanista riflette sulle possibilità che la donna ha di uscire dalla sfera chiusa della casa per partecipare ad occasioni di carattere civile o dove pure – quasi conseguenzialmente – si ragiona sui gradi di cultura che la donne deve esprimere così nel privato come nel pubblico. Sulla questione si tornerà nel paragrafo successivo giacché pare rilevante incrociare questo testo con un'orazione funebre per la morte di una gentildonna senese di Alessandro Piccolomini, notoriamente attivo nell'ambito della riflessione femminile degli anni '40 del secolo.

Tuttavia, uno sguardo più attento alla struttura complessiva dell'*Economia* di Paleario può fornire un tassello in più sulla pluralità di forme su cui si deposita il contenuto economico e anche sulla natura 'intima' del ragionamento intorno al *quaestio de res familiares*. è sufficiente soffermarsi sulla struttura complessiva dell'opera, rimasta manoscritta (e forse proprio alcuni dettagli lasciano intuire il perché) a imitazione di Boccaccio e Castiglione. Un primo elemento interessante è la formazione della cornice nella quale le gentildonne senesi svolgono il proprio ragionamento, che si appartano rispetto agli uomini in conversazione per trovare un luogo «dove il giorno con maggior diletto potessero stare».[73] La creazione di una sotto–cornice tutta al femminile consente di isolare le donne rispetto ai discorsi degli uomini e quindi di svolgere il tema in totale autonomia. Se la cornice nella cornice è un artificio letterario che può

---

eterodosse destinate a dilagare a partire dalla seconda metà del secolo. Per ora basti qui segnalare che Aonio Paleario, a Siena nel 1531 e poi nel 1536 e poi ancora… era vicino al Monte dei Nove, il principale 'partito' guelfo della Repubblica e per questo continuamente sostenuto dal Papa Clemente VII e poi da Paolo IV. Questo per dire che, anche se Paleario finirà al rogo trent'anni dopo, in questo fase l'anomalia tutta interna alla Chiesa dell'eterodossia è da leggere ancora sul piano della protesta e della dialettica tra pareri che su quello della condanna.

[70] Ivi, p. 54.

[71] Ivi, p. 67.

[72] Ivi, p. 69.

[73] PALEARIO, *Dell'economia*…, cit., p. 35.

destare qualche interesse, che Paleario insista ancora sul carattere distinto della conversazione tra donne rispetto a quella degli uomini è – per sua stessa ammissione – accentuato dal fatto che il presente ragionamento seguiva altri «ragionamenti avuti da valenti uomini del governo delle città» il giorno prima. Insomma 'l'economica' e la 'politica' dovevano strutturare un dittico di due trattati di cui il primo – purtroppo perduto – vedeva la partecipazione esclusiva degli uomini intorno alle cose dello stato mentre in questo secondo, in cui del *picciol regno della casa* si discute, sono le donne ad occuparsi direttamente della questione. Una cornice siffatta aiuta a capire anche un altro aspetto assolutamente non marginale e che distingue nettamente il dialogo dai suoi illustri precedenti. In un albero di parentele intricatissimo, le gentildonne dialoganti discendono tutte dalle due famiglie dei Bellanti (i padroni di casa) e degli Spannocchi e questo fa sì che la conversazione tra «madanna Cassandra Bellanti» ('la regina' della casa ospitante prima che 'regina' della conversazione) e «madonna Porzia degli Agazzari» (figlia di Pandolfo Petrucci) e « due figliuole del Bellanti, una donna dello Spannocchio – Francesca – e l'altra del Bogino – Aurelia» si configuri in effetti come una sorta di dialogo intimo tra donne che discutono della casa in famiglia.[74]

È stato segnalato – e le altre opere senesi che abbiamo affrontato possono ulteriormente isolare il fenomeno – il carattere di novità che vede nel dialogo del Paleario «la prima opera della nostra letteratura didascalica nella quale le donne sono le protagoniste di un dibattito sulla loro condizione nella società contemporanea affrontando la questione scottante del matrimonio e della vita di coppia».[75] Se questo a livello intradiegetico è certamente vero – e i rapidi riferimenti alla separatezza della cornice femminile ne danno anche il senso progettuale – ponendoci dalla parte del *recorder* della conversazione, pare più interessante segnalare che l'impianto didascalico dell'opera si sviluppi in una sorta di scrittura familiare che allo stesso tempo, per il portato teorico e letterario del dialogo, si fa precetto di pubblico interesse in quanto – ripetendo un concetto ridondante delle opere pedagogiche senesi degli anni – «coloro che cittadinescamente vogliono vivere»[76] non devono temere di difendere la famiglia davanti alle minacce della Repubblica e reciprocamente la buona amministrazione della casa consente lo sviluppo armonico della città.[77]

Insomma, se come è noto dagli studi di Vittorio Russo in poi, la sensibilità rinascimentale intorno all'imitazione del concetto di cornice si avvicina sempre più a una concretizzazione reale di quelli che nell'archetipo boccaccesco era 'figurine' universali, il dialogo tra parenti è effettivamente una implosione della cornice, nella direzione opposta a quella delineata da Bandello per le sue

---

[74] Ivi, p. 36. Caponetto ha ricostruito in maniera efficiente i legami di parentela tra le gentildonne segnalando tra l'altro l'intreccio queste ultime e alcuni scritti di Paleario loro dedicati. Si veda in particolare Ivi, p. 36n.

[75] Ivi, p. 10.

[76] Ivi, p. 41.

[77] Ivi, p. 50 ma anche, verso la fine, p. 99 e ss.

novelle. Quest'ultima asserzione è un po' azzardata, dato che per l'appunto si tratta di progetti intellettuali e – si deve dire – testi 'commercialmente' incomparabili; tuttavia è utile per affermare se non altro una cosa, e cioè che Paleario mostra – come direbbe un proverbio moderno – i panni sporchi si lavano in famiglia. E questo, credo, cerca anche di riportare in primo piano il trattato giacché se il testo non godette della fortuna della stampa non è tanto per la marginalità o per la qualità di contenuti dell'umanista laziale quanto piuttosto per la mancata esigenza di far circolare il testo fuori della ristretta cerchia di gentildonne, 'finte' ma anche estremamente reali. E non è forse intima anche l'occasione dell'elezione del compare di un battesimo alla base dell'*Institutione* di Piccolomini?

Per illustrare meglio questa autoreferenzialità – una realtà esclusiva per certi versi – è interessante notate gli sviluppi successivi al 1542, quando cioè la tanto venerata Forteguerri commetterà quell'errore che le costerà l'esclusione, da quel momento in avanti, dalle grazie dello Stordito. Nel 1544, infatti, la nobildonna senese, rimasta vedova del Colombini, aveva sposato Petruccio Petrucci, appartenente ad un ramo secondario della notissima famiglia ma che comunque apparteneva alla discendenza del Magnifico Pandolfo, i cui seguaci erano ancora molto attivi in città. La posizione politica di Piccolomini è sempre velata e mai del tutto esplicita; l'unico elemento che traspare in uno scritto del 1543 è la volontà di perseguire la pacificazione delle parti, ma mai nessun giudizio è espresso nei confronti di singoli gruppi o 'partiti'; non mancano invece apprezzamenti a figure di spicco della sfera imperiale – come Diego Hurtado de Mendoza o Carlo V stesso – che si possono leggere nei *Cento sonetti.*[78]In via di ipotesi, Tuttavia, da quel momento in poi sulla Forteguerri 'in Petrucci' calerà il silenzio: evidentemente la scelta di sposare una parte di recente avversa all'interesse comune della città dovette allontanare il Piccolomini da una donna che pure era stata riconosciuta pubblicamente come sua musa ispiratrice e destinataria di molti suoi scritti.[79] Tant'è vero che – e a conferma di un sistema di intrecci non casuale – nel 1560 il destinatario dell'*Institutione morale* sarà proprio il fratello dell'accademico, Giovan Battista Piccolomini.
Al di là della riflessione 'letteraria' intorno all'ambito domestico o del singolo caso appena affrontato, la ricaduta 'reale' della riflessione sulla famiglia e sulla repubblica trova in Siena un campo di applicazione più strutturale. I Monti – che come abbiamo accennato rappresentano il bacino principale per l'organizzazione della *cosa pubblica* e per la spartizione delle cariche di governo – sanciscono a livello istituzionale, quei rapporti, quelle parentele e quelle

[78] Mi riferisco al *Discorso fatto in tempo di Repubblica per le veglianti discordie de' suoi cittadini*, edito da E. Refini e F. Tomasi, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2008. I sonetti si possono leggere in A. PICCOLOMINI, *I Cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Genève, Droz, 2015, per i rapporti con i funzionari spagnoli si veda in particolare l'*Introduzione*, p. 30.
[79] Si veda EISENBLICHER, *The sword and the pen*…, cit., pp. 100 e ss.

affinità tra famiglie che pur disomogenee nel ceto – per linea di sangue o per livello culturale – si riconoscono in gruppi grossomodo omogenei politicamente e socialmente. In questo senso, i Monti configurano un principio di verticalità per cui le famiglie di rango più basso ripongono la propria fiducia nei nuclei più alti nella scala sociale; dall'altro, l'equilibrio si regge su un criterio di orizzontalità che garantisca una larga partecipazione pubblica di tutte le famiglie che ne fanno parte. Posta in questi termini, quindi, la famiglia e la cura dell'ambiente domestico si prefissava come l'esercizio minimo di governo, una sorta di primo livello nel 'cursus honorum' del buon cittadino, per ambire poi a far valere la propria posizione (ereditata o raggiunta) nel Palazzo Pubblico.[80]
E poi c'è un dato più fattuale, da rintracciare nel complesso intreccio di nomi che emergono nel panorama culturale senese. Nello sterminato albero genealogico dei Piccolomini, oltre ai più 'puro' sangue Alessandro e Giovan Battista, insieme con Marcantonio loro cugino diretto, le fila della illustre famiglia si inspessiscono con Bartolomeo membro del ramo Carli, Girolamo, appartenente a quello Mandoli, per non contare tutti i rapporti di cuginanza che da questi rami potevano derivare. Se però quello dei Piccolomini è un caso abbastanza scontato dato che si tratta della famiglia tra le più influenti della città, non è altrettanto banale – ad un livello sociale più basso – riscontrare l'emersione di 'coppie' familiari come quella di Fausto e Lelio Sozzini, i fratelli maledetti e perseguitati dall'Inquisizione per le loro idee eterodosse, i fratelli Girolamo, Scipione e Celso Bargagli, assoluti protagonisti – i primi due – dell'attivismo culturale dopo la disfatta della Repubblica.
In sintesi, si è cercato di mostrare come la costruzione dell'individuo morale – virtuoso, come ripetono tutti i testi – non possa prescindere, anzi ambisca alla realizzazione della famiglia, in un ciclo continuo che nella trasmissione di questo sapere, divenuto appunto scienza domestica, vede anche il mantenimento e la preservazione della Repubblica. Il dialogo continuo tra dinamiche domestiche e impegno pubblico del cittadino, inoltre, sfuma fortemente i contorni tra l'ambito 'privato' e quello 'pubblico',[81] lasciando pensare ad un movimento continuo che, nel segno della virtù, abilita uomini e donne nel circuito delle pratiche civili. Del resto Cosimo I, quando Siena sarà ormai dominio del Ducato fiorentino, si stupirà dell'antica usanza senese di fornire i materiali per la costruzione di strade e infrastrutture contigue le abitazioni, con a carico delle casse pubbliche solo ed esclusivamente i costi di manodopera: una pratica volta certamente a preservare l'armonia architettonica

[80] Su questo si veda ancora ISAACS, *Popolo e monti…*, cit.
[81] Ovviamente, per la cultura di Antico regime non è possibile parlare di pubblico e privato nei termini studiati da J. HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica.* Bari, Laterza, 1977, quanto piuttosto come semplice indicazione dello spazio domestico e quello della strada.

ai fini del decoro urbano,[82] ma anche segno evidente del rapporto osmotico tra *il dentro* e *il fuori* le mura domestiche. L'*institutione* di Piccolomini è la *summa* della questione: qui, le dinamiche di parentela si sedimentano in tutta la loro pregnanza pedagogica nella formazione dell'individuo nobile, cittadino della città di Siena; la storia di un matrimonio 'sbagliato' (quello della Forteguerri) indica inoltre come i rapporti di parentela indirizzino anche le scelte letterarie, e quindi culturali, dell'autore. Poi, che il tema, dal livello sistemico della città, si riversi nell'emersione di 'fratellanze letterarie' può essere un modello di indagine che aiuti a capire la formazione di alcuni autori, la diffusione delle loro idee, e infine la circolazione dei testi, più o meno pubblici, più o meno 'letterari'.

1.3. Lo spazio assente. Essere fuori.

I testi presentati finora, a minore o maggiore gradiente di letterarietà, hanno avuto tutti come mimino comune denominatore la città di Siena, non solo immaginata come una sorta di Paradiso in terra che attiva le proposte teoriche e ideologiche del momento repubblicano ma ne è anche il luogo di ricezione ideale di quel patrimonio culturale. Questo fa sì, ed è stato sottolineato più volte, che il confine murario stesso della città rappresenti una soglia simbolica che attiva determinate dinamiche letterarie fornendo innanzitutto lo spazio per la circolazione, la comprensione e il consumo di quest'ultime. Che tipo di retorica, invece, è possibile per coloro che sono, per vicende personali o familiari, esclusi da questo cerchio sacrale che è Siena? In che modo, cioè, la lontananza dalla città, o meglio la mancanza di quello spazio cittadino, permette alle idee di circolare ugualmente o al contrario divaricare ulteriormente la distanza?
Per vedere ciò pare utile analizzare due vicende personali molto diverse tra loro come sono quelle di Claudio Tolomei (1492–1556) e Fausto Sozzini (1539–1604), il primo lontano dalla città per motivi politici intorno agli anni '30, il secondo a causa della crescente intolleranza religiosa nella seconda metà del secolo, ma che sono, pur nella singolarità delle due storie singolarmente considerate – che, beninteso, non è possibile comparare per le cause che le determinarono tantomeno per l'autorevolezza degli attori in campo – dovettero rinunciare allo spazio cittadino, sottratto dalle contingenze della propria carriera politica e intellettuale. Se il terreno di ricaduta è lo stesso, una prima considerazione, che poi è anche una forma di cautela per gli argomenti che seguiranno, deve tener conto a livello preliminare che fare i conti con il fuoriuscitismo politico e poi con quello religioso vuol dire anche ragionare su percezioni del tempo e dello spazio molto diverse. Innanzitutto perché, se il momento di 'mancanza' coincide con una particolare temperie politica della propria città, non solo è chiaro che il destino del singolo è inscindibile dalla durata di quella particolare stagione avversa, ma soprattutto ciò permette di valutare la lontananza come un fatto

[82] Cfr. F. Nevola, *Strategie abitative dell'élite senese tra '400 e '500: politiche alleanze ed architettura* in *L'ultimo secolo della repubblica di Siena: arti, cultura e società*, a cura di M. Ascheri *et alii*, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2009, pp. 137–152.

transitorio e mai definitivo, sono cioè gli avvenimenti e la durata del singolo governo ad alimentare o affievolire le speranza di ritornare; e poi, non secondariamente – soprattutto in realtà repubblicane (e i testi di Carli Piccolomini lo hanno ben evidenziato) – la memoria storica del cittadino abitua a considerare l'eventualità di un allontanamento per motivi politici. Al contrario, senza voler capire quanto gli esiti della Controriforma siano stati così perentori e in un certo senso 'nuovi' (a maggior ragione se passo passo si misura il progressivo irrigidirsi del dibattito in condanna di alcune posizioni), il tempo del fuoriuscitismo religioso appare molto più progressivo se non altro perché lo spazio assente è visto da una distanza forse più incolmabile di quanto lo veda un fuoriuscito politico. Tuttavia, in entrambi casi, che l'allontanamento da Siena sia visto come un fatto transitorio o come un fatto 'esistenziale' dell'intellettuale (cioè la rinuncia al luogo in cui coltivare le proprie idee) i due casi presentati sotto indicano, pur nella sproporzione degli attori in campo, la costruzione di una retorica dell'assenza e del ritorno che è a tratti comune, a tratti completamente divisiva.

1.3.1 Con la speranza di tornare. Il caso Tolomei

Una esperienza intellettuale utile per osservare questa retorica dell'esilio ci riporta nuovamente alla fine degli anni '20 e agli scritti civili del Carli Piccolomini. In questa produzione civile si innesta infatti uno scritto del febbraio del 1529 (quando cioè è ancora Cancelliere) indirizzato al governo di Siena affinché riammetta in città l'esiliato Claudio Tolomei, nato ad Asciano alla fine del XV secolo e membro di una delle famiglie magnatizie tra le più antiche e potenti dello Stato senese. Di posizione schiettamente filo–papale, vicino al Monte dei Nove e quindi anti–popolare, nel 1526 l'umanista senese aveva seguito in prima persona la spedizione militare dell'esercito papale (e fiorentino) fin alle soglie di Porta Camollia. Alla rovinosa e inaspettata sconfitta della Lega Santa contro il piccolo stato toscano seguì naturalmente il suo bando dalla città di Siena per più di quindici anni, periodo in cui servì il cardinale Ippolito de' Medici prima e Pier Luigi Farnese poi, costretto a lambire Siena – tra Firenze e Roma – almeno fino al 1542, quando cioè la Repubblica lo riammise in città. Tuttavia a Siena Tolomei poteva contare sull'amicizia e la sodalità del Cancelliere che se da un punto di vista politico aveva espresso chiaramente quel tentativo di riconciliazione tra le parti, in questo caso è da tener conto che l'indirizzo e la finalità dell'*Orazione* affiancano allo spazio largo delle idee politiche un territorio d'azione più ristretto, se non personale, che però ha evidenti ricadute anche sul piano collettivo della faccenda. Insomma, indirizzando l'orazione alla Balia di Siena per tramite di Mario Bandini, ovvero il capo dei popolari maggiormente avverso alla figura del Tolomei, la richiesta di riammettere in città Claudio Tolomei non ha un esclusivo significato politico – e cioè quello di invitare alla tolleranza per i noveschi e affini – ma si configura – attraverso le parole del *discipulus* – come la riacquisizione di un patrimonio comune disperso e che apporterebbe precisi vantaggi alla città (si vedrà tra poco

quali) se reinnestato nello spazio civile.
Al di là del prevedibile carattere encomiastico dell'*Orazione*, è interessante seguire le fasi argomentative che Carli segue per ricostruire – o comunque far presente alla Balia – la carriera intellettuale del Tolomei, dalla prima infanzia senese ai prestigiosi studi di legge a Bologna e infine il servizio presso la corte papale in quanto pubblico lettore.

> Costui, d'acutissimo ingegno, di fermissima ricordanza, di giudizio saldissimo, essendo stato divinamente quasi dotato dalla natura, doppo i fanciulleschi studii tenacemente fondati, si volse tutto allo studio delle Leggi, che hora è tanto stimato, nel quale quanto profittò in breve spazio di tempo, con sì tenera guancia facesse, voi lo sapete; e ancora il dice, ancora dura di maravigliarsi Bologna. Mostraronlo poi le sue publiche lezioni di Roma, la quale appena degno teatro gli fu.[83]

Degli studi di legge a Bologna non sappiamo molto dal momento che l'unica operetta lì pubblicata è il poemetto in ottava rima *Laude delle Donne Bolognesi* (1514) mentre una produzione 'giuridica' in latino è attestata proprio a Siena dove nel 1517 pubblica *De corruptis verbis iuris civilis* (1517) e il suo nome compare nelle *Disputationes et paradoxa iuris civilis* [84]. A Roma invece nel 1525 pubblica sotto lo pseudonimo di Adriano Franci il *Polito*, il suo primo manualetto ortografico della lingua volgare uscito nel 1525 ed è certo che negli anni immediatamente successivi circola anche lo scritto maggiore, il *Cesano de la lingua toscana* con cui l'umanista senese si inseriva nel dibattito sulla questione della lingua difendendo le posizioni del toscano contro le diverse riflessioni del Trissino (contro cui, nel *Polito*, pure si scaglia per le scelte ortografiche).[85] Insomma, la presentazione della biografia ideale corrispondente di fatto all'effettiva serie di traslochi letterato senese tenta di presentare innanzitutto la figura del Tolomei nella sua veste 'italiana' e soprattutto nella sua fama di retore e grammatico, difensione della lingua toscana e maestro di eloquenza. Alla strategia comunicativa geograficamente estesa segue immediatamente il terreno di ricaduta locale dell'azione intellettuale del Tolomei, fino al 1525 impegnato in un progetto pedagogico per la sua città natale fatalmente stroncato dall' evento della guerra.

> Dico brevemente, dunque, che nella dimora di Siena, la quale egli volea godere

---

[83] L'orazione è contenuta nel Ms. H. X. 24 della Biblioteca Comunale di Siena ed è ora edito in PICCOLOMINI, *Trattato del perfetto cancelliere*… cit., pp. 165-66.
[84] Il volumetto perduto è segnalato sia dal Contributo in BSSP 1940 che nella recente biografia del Tolomei curata da F. LUCIOLI, *Claudio Tolomei*, DBI 96 (2019).
[85] Sebbene questo testo sia pubblicato a stampa solo nel 1555 dall'editore veneziano Giolito, è significativo costatare che la circolazione manoscritta a Siena del volumetto è attestata proprio alla fine degli anni '20 grazie ad un manoscritto autografo del Carli Piccolomini, ms. G. IX. 49 della BCS. Cfr. PICCOLOMINI, *Trattato del perfetto cancelliere*… cit., Introduzione, p. xxxv.

> per la dolce libertà sua, era di continuo, secondo l'antica usanza, ne' suoi lodevoli studi: ne' quali per la fama, per l'affabilità naturale, per la pulitezza de' suoi costumi, era, secondo che sempre fu dov'egli si trovi, *il concorso spesso de' gioveni* e degli altri che cogliere desiavano e gustare i suoi rari frutti sì giustamente. Per questa *virtuosa congregazione* fu chi, et ingiustamente per Dio, pensò che dare ombra potesse a questa repubblica.[86]

Non è ben chiaro se per *virtuosa congregazione* il Cancelliere intenda l'Accademia detta la Grande, l'istituzione culturale che immediatamente precedette l'attività degli Intronati, o piuttosto si riferisca all'attività di pedagogo in ritrovi privati come potevano essere quelli della nobiltà senese.[87] Sta di fatto che l'argomentazione del difensore inizia a sovrapporre le questioni intellettuali con quelle più pragmaticamente della storia cittadina se qui Carli sta rimproverando alla Balìa di aver erroneamente confuso le attività di insegnamento o della congregazione come strumento politico da manovrare contro l'interesse comune.[88] E non stupisce che a questi ritrovi, tra i tanti che con Tolomei «conversarono» e «l'ascoltarono»[89] c'è il Carli stesso («io solo uno habbi a parlare, a fare in publico fede»)[90] che in quanto testimone diretto degli insegnamenti del Tolomei non solo può difendere il maestro da quelle false accuse, ma può anche rivolgersi a quella cerchia di sodali che potevano vantare la comune esperienza. In questo modo, dopo l'orgogliosa rivendicazione di un patrimonio locale ora disperso in tutta la penisola, rievocando il terreno d'azione del Tolomei quando ancora esercitava un ruolo pedagogico nelle mura cittadine, Carli Piccolomini tenta di far leva su una matrice comune della *entourage* senese che ha visto in quello che ora ritiene un nemico pubblico per la città la principale palestra formativa per i nati nei primi anni del secolo e che ora vedrebbero nel ritorno del maestro la possibilità di istituire nuovamente

---

[86] Ivi, p. 168.

[87] Sul circolo intellettuale di Claudio Tolomei la base di partenza non può che essere il benemerito studio di L. KOSUTA, *L'académie siennoise,* cit. Sui rapporti – reali o ideali che siano – tra Tolomei e Bartolomeo Carli, anche in relazione alle attività delle accademie ha fatto il quadro della situazione TOMASI, *L'Accademia degli Intronati e Alessandro Piccolomini…,* cit., in particolare pp. 24–27, evidenziando tra l'altro i tutt'altro che sporadici accostamenti dei due nomi nel «seletto canone» degli autori senesi (Ivi, p. 27).

[88] Non è il caso qui di approfondire l'argomento ma è interessante notare come l'asserzione del Carli avanzi schiettamente il sospetto – già alla fine degli anni '20 – del governo senese nei confronti delle Accademie. Da segnalare quantomeno perché sarà un tratto distintivo degli Intronati quello di subire frequenti chiusure o interruzioni dei lavori proprio a causa di contingenze politiche avverse. In più, ed è la cosa che pare più interessante, proprio negando il fenomeno in difesa del soldale, Carli Piccolomini ne afferma allo stesso tempo la possibilità sul piano fattuale.

[89] Ivi, p. 169.

[90] *Ibid*.

quel magistero intellettuale.[91]

Il terzo momento cerca di fondere l'aspetto puramente affettivo con invece l'utilità che ne se può trarre da un effettivo rientro di Tolomei in città ed è un passaggio che sostanzialmente punta a descrivere Tolomei come maestro d'eloquenza.

> Che dirò se, potendo qui stare, egli si tornarà *nel suo studio della Toscana eloquenzia*, della quale tanta cura devete havere, quanto voi stimate *l'eterna gloria di Siena*, la quale scrivendo lui portarà in tutti i secoli *la ghirlanda d'honorata vittoria*, e sarà *regola a tutti quelli che vorran ben parlare*. Non altrimenti che Atene verso i suoi Greci, o Roma fusse stata a' Latini, essendo egli non di minor valore in Toscano che nella lor lingua fussero Demostene e Cicerone. Senza dubbio non men di splendore porta seco l'eloquenzia perfetta che un ricco e potentissimo imperio. Con ciò sia che l'imperio, per grande e valoroso che sia, se alla fama si pon cura, senza la penna che gli fa le virtù sue, lassando ogni vizio indietro, volare in tutte le parti del mondo, e senza lo stilo che con la sua memoria le fa eterne, come giustamente perfetto e fortunato si può stimare? Sappiate adunque che attissimo è costui a far pregiato quanto si può da uman ingegno il nostro parlare.[92]

Questa 'parola parlata' (e poi anche scritta) è il punto in cui gli argomenti che via via Carli ha utilizzato nel corso del suo accorato appello ai cittadini arrivano ad un punto di condensazione di più elementi complessi. L'intreccio a maglie strette tra l'*officium* civile del cittadino – che è, sia da parte dell'autore che del soggetto in questione, il fine primario dell'orazione – e l'impegno retorico che ne può derivare da questa riammissione mette in campo una quantità indistricabile di concetti. Andando a ritroso nella citazione c'è un primo dato più elementare ma non per questo banale: a cosa servono le vittorie militari, i successi e la difesa della Repubblica se poi si è privi di qualcuno che le celebri con parole? Carli Piccolomini mette cioè innanzitutto in campo il valore testimoniale e memoriale della parola che serve appunto a fissare nella scrittura l'esistenza di Siena nella storia.[93]

Ad un livello più profondo dell'argomentazione, invece, emerge un aspetto davvero viscerale dell'argomentazione, la ri–creazione dello *studio* perduto a causa dello sgarro politico spiega meglio a che titolo Tolomei è stato maestro per quei 'giovani' e cioè sostanzialmente una scuola di eloquenza civile: alla ghirlanda (del *litteratus*?) non solo corrisponderà l'*eterna gloria* di Siena ma addirittura, questa parola, si farà *regola* per tutti coloro che vorranno esercitare

---

[91] Esprimendo preoccupazioni analoghe, lo si ricorderà, a quelle espresse da A. Piccolomini nella sua istituzione, lì però tutta incentrata ad una riacquisizione interna (che parta dal giovene nobile) della pedagogia civile.

[92] B. CARLI PICCOLOMINI, *Trattato del perfetto cancelliere…*, cit., p. 172.

[93] E difronte a ciò passa naturalmente in secondo piano se il soggetto in questione si è macchiato di essersi presentato in guerra fin sulle mura della città perché d'altronde chi non ha visto «che non huomo che arme reggesse, non capitano d'alcuna squadra vi stesse» IVI, p. 167.

la retorica in funzione civile. Insomma, il dominio della parola e il dominio della Repubblica sembrano qui entrare addirittura in competizione tra loro ma di fatto, se calate nelle finalità argomentative del locutore, sanciscono che Siena, nella figura dell'esule riacquisito, è l'unico terreno possibile per ricongiungere la *parola* alla storia. La disinvoltura con la quale Carli Piccolomini fonde insieme questione della lingua e questione dell'eloquenza (e cioè la capacità di incidere da cittadino attraverso l'uso della parola orale) è un tratto determinante dell'argomentazione del Cancelliere. Senza però entrare in questa intricata vicenda 'italiana' – volendo quindi osservare le idee del Carli alla luce dell'amplio dibattito sulla lingua – per il nostro discorso pare piuttosto utile evidenziare che sul piano dei contenuti e della forma la vicenda dell'esule porga all'autore dell'orazione l'occasione per riflettere, ad un livello più generale, sullo statuto del cittadino. Detta con una battuta, se circa dieci anni dopo l'altro Piccolomini nella sua *Istituzione* porrà la questione per così dire aristotelica del cittadino che esercita il suo statuto civile attraverso le virtù, il problema dell'esilio indirizza Carli Piccolomini ad adottare in pieno la classica impostazione ciceroniana – che è più una domanda a leggere il *De oratore* – e cioè se il cittadino deve o non deve essere un buon oratore, o addirittura sono proprio le qualità oratorie (cioè l'utilizzo della parola in pubblico) a fare del locutore un buon cittadino. Leggendo attentamente il passo citato non è azzardato dire che l'ambito per così 'scrittorio' perda di campo a tutto vantaggio di questo secondo indirizzo della discussione; ed è significativo che tale scelta argomentativa sia attentamente agganciata alla lontananza del Tolomei da Siena, giacché una 'cittadinanza' tutta incentrata sulla retorica perde di senso in uno spazio vuoto o disgregato come quello dell'esilio mentre invece si sostituisce l'uso della parola che può, una volta riportata nel suo campo di coltura essere reistituita e restituita alla cittadinanza che le pertiene.[94]

Se per Carli Piccolomini la vicenda dell'esilio del maestro Tolomei porge l'occasione per una riflessione ad amplio raggio sull'impegno civile e la retorica, agli occhi dell'esiliato la vicenda dovette sembrare certo più pragmatica. La lontananza dalla città è uno dei temi che attraversa a più riprese l'epistolario in sette libri che lo stesso Tolomei raccolse e fece pubblicare nel 1547 a Venezia per i tipi del Giolito. Tuttavia, tra le lettere del primo libro c'è un'orazione indirizzata a Ippolito de' Medici, il protettore romano che accolse Tolomei dopo la sconfitta di Camollia, in cui domina il tema dell'estromissione dalla città. Anzi, nella lettera si fa esplicito riferimento al fatto che il presente «parlamento»[95] sarebbe dovuto arrivare a Firenze tramite un delegato del Cardinale stesso per convincere i senesi ad addolcire la posizione di chiusura

[94] Si ricordi che, a proposito di eloquenza, nella lettera di dedica a Mario Bandini Carli mette direttamente in campo l'orazione non solo come genere eccellente ma sopratttutto per la sua performatività in lingua toscana, chiudendo il cerchio intorno alla retorica civile.

[95] C. TOLOMEI, *Delle lettere* [...] *libri sette*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547, c. 17v.

assunta nei confronti di Roma e di Firenze e soprattutto di mostrare un atto di benevolenza nei confronti della sua persona e della sua famiglia sancendone l'immediato rientro in città; per interposta persona, questo fa anche della lettera un accorato appello di Tolomei alla città d'origine.
Trattandosi di uno scritto non datato (come invece avviene per la stragrande maggioranza dei testi contenuti nella raccolta) e non essendo appunto una lettera in senso stesso quanto piuttosto un'orazione, è molto complicato stabilire la natura di questo testo; se cioè crederlo effettivamente come una missiva in cui Tolomei chiede un'intercessione di Firenze affinché si plachino le ostilità nei suoi confronti oppure presuppore la natura fittizia dello scritto, ponendolo tra altri in cui Tolomei – attraverso la forma epistolario – tenta di tracciare una sorta di autobiografia ideale. Se Tolomei entra al servizio del Cardinale dopo il 1527, altri riferimenti cronologici si possono dedurre dalle parole dell'umanista, quando cioè fa riferimento alla visita imperiale poi sfumata (1531) e alla «capitulazione e conferazion rinovata e fermata»[96] con Carlo V (cioè le distensioni del 1532 e l'intervento del Marchese del Vasto, vd. *supra*) e tuttavia si fa riferimento ad un contesto di guerra (la città di Siena appare assediata) di cui Tolomei è protagonista. Di fatti, l'ultima parte dello scritto chiede ai senesi di abbandonare le ostilità e lasciarsi guidare dagli assedianti in una riforma dello stato che riporti la concordia tra le parti: insomma, Tolomei sembra davvero parlare dell'assedio del 1527 (1526 *ab incarnatione*) e questa incertezza sulla linearità cronologica degli eventi narrati lascia davvero presupporre che la lettera sia un tassello aggiunto strategicamente ex–post e non una lettera effettivamente indirizzata al Cardinale. A maggior ragione, dunque, se davvero è avanzabile l'ipotesi di una lettera idealmente costruita, sul piano dei contenuti le parole del Tolomei sarebbero di fatto amplificate non da situazioni contingenti (il rientro in città) ma dall'intenzione palese di tornare a parlare di quella vicenda anche quando questa è conclusa e soprattutto cristallizzare, a distanza di circa vent'anni (le lettere escono a stampa nel 1547), i turbolenti rapporti con la città.

> Imperoche era necessario per maggior quiete, e conservazione di questa *città, che la casa e famiglia* nostra ritornasse *dentro* ne la patria sua e vi si formasse una forma di governo, che fosse a mantenimento, e vera conservazione di quella Repubblica: e che molti altri cittadini perseguitati dal presente governo vi potesseno star sicuri, non per occupar, o offender la libertà, né per interrompere. I nuovi e giusti ordini suoi: ma per conservarli e difenderli, e tor via le cadioni de le contenzioni e de le ruine che le potesseno sopravvivere.[97]

Innanzitutto preme segnalare, anche perché da qui abbiamo preso le mosse, che le parole del Tolomei somigliano termine dopo termine a quelle utilizzare dal Carli Piccolomini. Il calco retorico del dentro e fuori per indicare non solo il

[96] Ivi, c. 18r.
[97] IVI pp. 17r.

rapporto topico con la città ma come tassello fondamentale a determinare l'habitus del cittadino (con la differenza fondamentale che la vicenda di Tolomei non riguarda soltanto un singolo individuo ma è la vicenda di un'intera famiglia); la *climax* che va dalla *ruina* dell'Italia a quella della città, in realtà sia proprio dovuto alla cacciata di coloro che «con ogni studio ed offizio» avevano cercato di preservare «la salute sua» dalle *soprastanti rovine*. C'è da dirlo: il testo non è poi così singolare sul piano dei contenuti, se non altro perché Tolomei esprime parole ridondanti nell'ambiente senese a partire dagli anni della crisi. Sulla collocazione strategica della lettera, invece, Tolomei fornice un altro elemento che, se considerato alla luce della natura metà di finzione, metà reale della lettera, fornisce un punto di confronto interessante per capire la vicenda dell'esiliato. Infatti, lo scritto si apre con il discreto omaggio del Tolomei a Francesco Guicciardini in cui il senese dichiara con modestia la sua inferiorità rispetto al fiorentino («so come son debili le mie forze, so come son gagliarde le sue»);[98] da quanto si può capire dalle parole di questa prefatoria, sarebbe stato lo stesso Cardinale Ippolito a paragonare i due intellettuali intorno ad un tema di interesse comune (anche se di fatto la lettera parla del rapporto tra Tolomei e la città di Siena, non è possibile capire di cosa effettivamente si trattasse). In ogni caso, alla professione di modestia segue il riferimento esplicito alla lettura di alcuni testi di Guicciardini, giacché, prima di inviare «quel parlamento» – dice il senese – sarebbe forse stato opportuno «veder prima quel che sopra di ciò ha scritto il Guicciardino, per non mi disviare da gli alti e savi suoi concetti».[99] È da escludere una lettura diretta delle *Storia d'Italia* che in quegli anni dovevano essere solo un progetto.[100] È più probabile che qui Tolomei stia facendo riferimento ad uno dei 'casi' politici di Guicciardini che potevano circolare lungo penisola o persino a quel *Dialogo del reggimento di Firenze* composto tra il 1521 e il 1526,[101] dato che anche nell'orazione si fa riferimento a provvedimenti di riforma del governo cittadino.

Ciò che è certo, invece, è che la parabola esistenziale del Guicciardini doveva essere – questa sì – ben nota a Tolomei che poteva vedere nel fiorentino un analogo della sua vicenda: entrambi appartenenti ad una delle famiglie più potenti delle rispettive città, entrambi tenuti a pagare personalmente le turbolenze della fine degli anni Venti, entrambi con un progetto aristocratico di

---

[98] Ivi, c. 17r.

[99] Ivi, c. 17v.

[100] Come è noto la scrittura delle *Storia d'Italia* è successiva alla morte di Clemente VII del 1534 e comunque, come tutta la produzione del fiorentino, si tratta di uno scritto 'familiare' (e quindi privato) anche dopo la morte dell'autore. Cfr. per questo FOURNEL, *Guicciardini rassettato, in Atlante della letteratura italiana. Vol. 2, dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di S. Luzzato e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2011, p. 175-180.

[101] Cfr. FOURNEL, *L'unico dialogo di Francesco Guicciardini o la lingua della nuova repubblic*a, «Giornale storico della letteratura italiana» CLXXVII/579, 2000, pp. 321–326. Anche in questo caso è necessario procedere cautela perché si tratta di uno scritto non solo rimasto manoscritto ma anche sottoposto a continue riscritture da parte dell'autore.

Governo che trovava difficile realizzazione nelle rispettive repubbliche; con la differenza, però, che Guicciardini era potuto tornare nella sua città – pur relegato ai margini della cosa pubblica – dopo il 1531. Tali vicende personali spiegano anche i discorsi di entrambi; del resto Guicciardini aveva abbandonato la possibilità di una storia locale (quelle *cose fiorentine* destinate a rimanere nel cassetto per secoli) proprio perché ritenute insufficienti a spiegare il disastro che l'Italia tutta aveva attraversato. Analogamente Tolomei, nel momento in cui si rivolgerà al papa Clemente VII nella sua *Orazione per la Pace* (1529 ma pubblicata nel 1534) aveva posto il piano della discussione nella sua dimensione nazionale, anzi rivolta a tutto l'orizzonte cristiano (dalla Germania a Gerusalemme). Eppure, la collocazione strategica della lettera all'interno del corpus testuale e a questo punto anche esistenziale dell'epistolario rappresenta un tassello importante per comprendere quella duplice pulsione che il nobile esiliato avverte; accanto all'aspirazione 'nazionale' dei suoi scritti, un'altra più personale, quella della propria città, doveva rappresentare una questione ancor più determinante. In questo è leggibile la frustrazione nel riferimento a Guicciardini, al fatto cioè che la distanza da quella *patria* porti a conoscere le *cose senesi* dai libri di storia (o comunque dagli scritti di un altro) più che attraverso l'esperienza diretta delle cose.

Come spesso avviene a Siena in quegli anni, le parole dell'*élite* non combaciano con le aspirazioni di un governo che doveva guardare molto più alla pancia che alla testa della piramide sociale, non dando alcun riscontro alle suppliche del maestro e dell'allievo. Nessun governo di allora o degli anni successivi – almeno fino al 1542 – revocherà il bando, ma non certo per responsabilità dei diretti interessati – Carli e Tolomei. Del resto, quando nel 1532 Paleario si rivolgerà ai giudici senesi per chiedere la scarcerazione di Antonio Bellanti, ricco nobile novesco, utilizzerà argomenti analoghi a quelli presentati dall'imputato e dal suo difensore:

> Quod si *ex urbe pulsi*, et *ejecti*, sic honeste et sapienter vixerunt, un in egestate indignissima, vastatis eorum agris, domiciliis exinanitis, adhuc in officio cives manserint, adhuc instituta vestra sancrissime servarint: decet vos Judices, aliquando eos sublevare et ad molestiis aerumnisque abducere: *decet vos non deponere memoria*, qui viri hi fint, quales majores eorum fuerint, quanta cum dignitate et omnium exstimatione in hisce subselliis, in quibus fedetis, consederint debetis humanae conditionis, *et rerum vicissitudinis*.[102]

Ancora una volta, tornano gli argomenti che abbiamo attraversato nel corso delle orazioni precedenti: anche in questo caso, prima di giudicare le azioni di un condannato – per vicende molto meno gravi come il contrabbando di sale – le parole del Paleario sono indirizzate a valorizzare la 'buona condotta' dell'imputato, ciò che egli ha fatto per la città, la sua illustre linea familiare e quelle *vicissitudini delle cose* che a volte conducono gli uomini in errore. Ma non

[102] AONIO PALEARIO, *Opera*, Amsterdam, H. Wetstein, 1696, p. 72.

c'è solo questo: l'asserzione conclusiva, quasi con tono di minaccia, aggiunge un tassello ulteriore al piano della discussione, perché,

> Cum ad Caesarem, cujus nomen majestatis plenum est, ii viri venerint [gli uomini del passo precedente] ad quem *nunc proficiscuntur*, de aequitate vestra, de optimo judicii genere, de bonorum defensione, de concordia et reconciliata gratia civium multa commemorare cogantur, et laetentus suo adventu illuxisse Reipublicae vestre faustum et felicem diem.[103]

Pur nella molteplicità delle posizioni, l'evocazione dell'Imperatore è significativo del fatto che le vicende senesi rientrano ormai in un contesto più ampio. Evidentemente, in questo panorama mutato, l'ammissione di nemico della patria come Tolomei doveva particolarmente intralciare – agli occhi di quelli *di dentro* – il nuovo ordine voluto da Carlo V e non senza contraddizioni digerito dai cittadini della Repubblica.

1.3.2. Una vita altrove (ovvero da eretico): il caso di Fausto Sozzini

> Materiale amatissimo [Girolamo Bargagli] non son più che cinque giorni ch'io ricevei da una medesima mano tre delle tue lettere del 2, del 15 e del 23 di marzo, alle quali non darò quella piena risposta che tu forse vorresti e io desidererei, perciocché io ho da scrivere ancora molte lettere, e il tempo che m'è dato non è molto lungo. Ti anderò rispondendo per ordine, cominciando dalla prima, con lasciar *dall'un de' lati il dirti che l'aver tue lettere m'abbia tutto racconsolato, e quasi ritornato in vita*. Credoti, Materiale, tutto quello che mi racconti del dolore che tu hai avuto di me, *cioè di non sapere né dov'io fossi, né in che stato mi trovassi*, facendo quei pensieri di me e quei discorsi che tu dici, li quali non mi fanno saper cosa alcuna di nuovo, perciocché a troppi segni ho conosciuto il grand'amore che tu mi porti: ma ti puoi ben pensare et accorgere dall'altre mie lettere, che non meno sono io stato in pensiero e in affanno de' casi tuoi, li quali per le tue lettere non solo non cessano in me, ma s'accrescono molto più dove il pensiero e l'affanno che tu avevi di me per le mie lettere, è cessato si può dir in tutto; e dove, quando fosse avvenuto quello, di che ti faceva dubitare l'amor che tu mi porti, altro non ne poteva riuscire *che montasse più che 'l perdere questa vita corporale*. Se avvenisse quello di che mi fa sospettare la grandissima affezione ch'io ti porto, ne riuscirebbe a te perdita d'una vita spirituale et eterna, et a me mentre ch'io vivessi perpetuo e infinito dolore. [104]

Così scrive da Lione Fausto Sozzini (il Frastagliato intronato) nell'aprile del 1563 all'amico e sodale Girolamo Bargagli. La storia della famiglia Sozzini è arcinota, ed è al centro di ogni studio intorno alla questione ereticale senese, e italiana. Si tratta di una famiglia nata a Siena, anche se poi trasferitasi per affari prima a

---

[103] *Ibid.*

[104] La lettera si trova nel *Copialettere di Girolamo Bargagli*, ms. P. IV. 27 della BCS, inserto 13 ed è stata edita da C. CANTÙ, *Gli Eretici d'Italia; discorsi storici*, Torino, UTET, 1865–1866, 2 voll., vol. II, pp. 491–496 (trascritta in Appendice, si veda sotto).

Bologna, poi a Padova. Il ritorno in città avviene intorno agli anni Cinquanta, quando cioè Fausto, in compagnia di zii e cugini, si afferma come uno dei principali intellettuali della scena senese. Questa ondivaga storia di famiglia per dire che quella dei Sozzini, a Siena, è un gruppo familiare tradizionale: Fausto è il nipote di quel Mariano Sozzini che rappresenta il capostipite della loro storia moderna. Come pure è noto, Fausto, nato nel 1539 (quindi coetaneo di Girolamo) sempre a partire dagli anni Cinquanta entrerà nell'occhio dell'inquisizione con l'accusa di eresia. Per questo lascerà Siena per trasferirsi a Lione, anche se poi Cosimo I riuscirà a garantirgli, almeno fino agli Settanta, una forma di protezione tale da permettergli di restare in Toscana. Il destinatario della lettera è Girolamo Bargagli, membro anch'egli dell'accademia degli Intronati (tra l'altro imparentato con Fausto dal lato materno).[105]
La lettera va dunque inquadrata nella prospettiva della distanza rispetto ai luoghi un tempo frequentati dai comuni amici e adesso necessariamente abbandonati a causa delle accuse di eresia. Volendo tornare alle considerazioni sul caso Tolomei, c'è da dire innanzitutto che si tratta di due tipi di 'fuoriuscitismo' diversi. Nel caso di quello politico, la perdita dello spazio cittadino è vissuta come un momento transitorio; la storia ha insegnato che l'alternarsi dei governi e quindi anche dei favori di cui i singoli possono beneficiare, può sempre con ogni probabilità causare un mutamento della situazione in atto e permettere dunque all'interessato di rientrare in città. Quando invece parliamo del 'fuoriuscitismo' religioso, almeno a questa altezza cronologica, le prospettive di chi è sottoposto a misure di allontanamento sono certamente più incerte. Si tratta per così dire di un problema 'nuovo' (o meno tradizionale rispetto a quello politico) dove l'assenza dello spazio cittadino è vista come una assenza se non definitiva almeno più durevole.
E infatti, quando leggiamo le parole che l'amico, dalla Francia, rivolge al sodale senese, il sentimento di lontananza sembra di fatto coincidere con un sentimento di morte. Tuttavia, rasserenatisi gli animi sulle rispettive condizioni di salute, la lettera è interessante per la ricostruzione di una comunità intellettuale, qui chiaramente solo immaginabile:

> Infelice giorno fu quello di cui oggi si rinnovella il 2º anno, nel quale fui costretto ad abbandonarti: ma perciocchè tornerò ben tosto a ragionar teco in questa lettera di questa parte, seguirò di rispondere ordinatamente. — Quella seconda dov'erano le composizioni, ti dee a questa ora esser pervenuta alle mani, ma con tutto ciò non resterò di rimandartela. Dispiacemi che tu sii fuori di quei concetti che ti porgevano materia di farmi de' dubbj, e dubito che tu non mi riesca tra le

[105] Per informazioni sulla storia individuale e familiare del Sozzini basti il rimando a V. MARCHETTI, *Notizie sulla giovinezza di Fausto Sozzini da un copialettere di Girolamo Bargagli*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, t. 31, No. 1 (1969), pp. 67-91 e poi ID., *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento*, Firenze, La nuova Italia, 1975. Importante anche *Fausto Sozzini e la filosofia in Europa*. Atti del Convegno (Siena, 25-27 novembre 2004), a cura di M. Priarolo e E. Scribano, Accademia degli Intronati, 2006, utile anche per riferimenti bibliografici più aggiornati.

> mani a poco a poco un puro leggista, che sarebbe bene un colmar il sacco da dovero.

Come si può notare, questo passaggio si articola in due parti: la prima dove viene evocato il trauma dell'allontanamento e di conseguenza viene presentata la possibilità di sopperire solo attraverso le parole; la seconda dove invece il Frastagliato cita polemicamente un aspetto – probabilmente affrontato nelle lettere responsive – che come vedremo tra poco risulta essere la carriera intellettuale del Materiale. Soffermandoci ancora sulla prima parte, dunque, la parte di fuori e la parte di dentro stanno creando all'interno della lettera una comunità immaginata, si è detto. Il testo prefigura cioè la possibilità che l'evento storico appena avvenuto, possa essere in realtà superato attraverso lo scambio retorico della lettera. Una comunità tra l'altro non bipolare ma che vede il coinvolgimento di numerosi accademici, vagamente accennati nelle pagine successive, cui il Frastagliato sembra rivolgersi attraverso il *vis à vis* con l'amico Bargagli. Non si tratta di un fatto assolutamente inedito nel panorama intellettuale senese e italiano. La spazio di scrittura della lettera, al di là dei suoi fini comunicativi, si configura spesso come un momento di ritrovo, e anche di ricomposizione di una socialità letteraria, quando per motivi di distanza geografica questa è impossibile da ottenere di persona. In questo senso la lettera rimane sempre, secondo il celeberrimo motto di Poliziano, *altera pars dialogi*. A esempio, questo è un meccanismo che emerge con chiarezza dall'epistolario manoscritto di Marcantonio Piccolomini, dove l'autore a più riprese tenta di riallacciare o di comunque di mantenere vivi i rapporti con la città natale.[106]
Anche in questo caso, l'orizzonte reale per vedersi e discutere degli argomenti qui affrontati è visto come un fatto concluso e si cerca di recuperarlo per via retorica. Pertanto la lettera ha una focalizzazione per così dire esterna (e perduta, aggiungeremmo). Però è interessante che al distanziamento geografico inizia a corrispondere anche un altro tipo di lontananza: quella delle carriere professionali. L'accusa (o il rischio) di essere divenuto un *puro legista* si riferisce probabilmente all'ambizione di Girolamo di intraprendere la professione dell'avvocatura. E in effetti, giusto l'anno successivo egli entrerà tra le fila medicee come Auditore di Rota, trasferendosi prima a Firenze e poi a Genova, e quindi abbandonando definitivamente Siena. È più che altro per questo che

[106] «Uno dei temi che ricorre più di frequente nelle lettere piccolominiane, e non solo di quelle presenti in S2 e S3, è il rapporto con il mondo culturale senese e, più in particolare, con le istanze che avevano dato vita all'Accademia degli Intronati, cui, come si è già avuto modo di osservare, il senese rimase fedele anche nei lunghi periodi in cui si trovava lontano da Siena o quando i lavori dell'Accademia erano sospesi. Se questo attaccamento all'Accademia, anche nella sua dimensione, per così dire, 'immaginaria', è tratto che lo accomuna a molti altri senesi, spesso costretti per ragioni pratiche o politiche a vivere lontano da Siena». F. TOMASI, *L'epistolario di Marcantonio Piccolomini,* in *Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*. Atti del Seminario Internazionale di Bergamo, 11-12 dicembre 2014, a cura di C. Carminati, P. Procaccioli, E. Russo, Corrado Viola, Verona, QuiEdit, 2016, p. 214.

sembra non essere possibile lo scambio di battute e i dubbi che derivavano dalla frequentazione accademica. Nel passo successivo, la questione viene affrontata ancor più nel dettaglio:

> Dirà, che cosa può più giovar al mondo che le leggi e la conoscenza d'esse, per le quali tutte le città si mantengono in pace e tutte le provincie? E in ciò s'inganna troppo evidentemente; *non è sì vil mestiero al mondo* che oggi non sia più giovevole a tutti comunemente, *che la scienza delle leggi civili*, trattata come s'usa ora; anzi non vi ha scienza che sia ricevuta e approvata, parlo delle scienze umane, che apporti maggior nocumento al mondo che quella delle leggi civili, trattata da dottori, avvocati, auditori e simile generazione, nel modo che si costuma in tanti e tanti luoghi, di che rendono piena testimonianza quelle città, ch'hanno dato bando a sì fatte genti, le quali vivono tanto quietamente, che non si potrebbe dire: non istà almeno un pover'uomo trent'anni a litigar e consumarsi su per li palazzi: non s'ode né Bartolo, né Baldo, né Cino, né Alessandro, né tanta canaglia che nacquero al mondo per mettervi una peste perpetua. Ma perciocché io non ho tempo, mi riserbo ad un'altra volta a mostrarti che non può eleggere l'uomo stato peggiore o condizione, che la vogliam chiamare, che quello del dottor in ragion civile e canonica o civil solamente, o come ti piace, pur che sia dottor di leggi fatte da uomini.

Beninteso, la lettera non tace affatto la questione religiosa che evidentemente si è insinuata tra i due colleghi accademici.[107] Ciò nonostante, la questione davvero cruciale sembra essere proprio quella dell'avviamento agli studi di legge da parte del Materiale. La disciplina più insulsa, stando alla lettera del testo, e il mestiere più vile che si possa intraprendere; addirittura capace di nuocere agli uomini più che apportarne giovamento. Ovviamente pesa sul giudizio la personalissima condizione dell'eretico, esiliato a Lione proprio a causa delle 'leggi civili' (cui si sono sovrapposte quelle religiose), e anche con un patrimonio materiale minacciato dall'Inquisizione. Tuttavia, l'invettiva nei confronti della magistratura si trasforma ovviamente in un attacco durissimo nei confronti di Girolamo. Come detto, probabilmente siamo ancora in un periodo di incertezza per il Materiale, attirato dalla duplice trazione dell'accademia e quello della professione: pertanto, le parole di Fausto possono essere considerate uno scoraggiamento ad intraprendere la strada per lui più nefasta.

---

[107] Si rilegga un passo della lettera dove, a partire dal sonetto petrarchesco, l'eretico ricama il proprio pensiero religioso: «Ti dirò solo che mi par che tu abbi voluto far prova della mia fermezza, la quale con l'ajuto di Dio non scemerà mai, anzi ogni giorno anderà crescendo. Io posso dir, Materiale — *Amor se vuoi ch'io torni al giogo antico*, come par che tu mostri, un'altra prova Meravigliosa e nova Per domar me convienti vincer pria. — E quest'è che bisogna ch'egli mi faccia vedere apertamente, rendendomene chiaro testimonio, che, seguendo le sue istigazioni e facendomi suo servo, io dopo morte abbia a ritornar in vita, sì come ha fatto Cristo, ogni volta ch'io osserverò i suoi comandamenti e mi farò tutto suo: ma perciocché questo è del tutto impossibile, impossibil è ancora ch'io mai più ritorni ad innamorarmi di quella maniera».

Terminata la risposta ad una prima lettera, la seconda si apre invece sotto l'insegna dell'accademia. Anche in questo caso il tono del Sozzini è chiaramente luttuoso:

> Questo è quanto alla tua prima lettera: vengo alla 2ª, della quale mi spedirò in pochissime parole. Io certo son di natura tale che non mi conturba altro che 'l danno altrui, e 'l tuo sopra tutti gli altri, e perciò starò sempre allegrissimo, se non quando udirò che coloro ch'io amo, e tu particolarmente, seguino via da rompersi *il collo e ruinarsi*. Duolmi che la nostra Accademia se *ne sia ita in fumo* per le cagioni che altre volte ti ho scritto, e poichè par che l'Italia ami tanto la barbarie, che voglia dar bando a tutte le buone lettere, guardisi che Dio non la faccia barbara da dovero. Al Focoso ho scritto, come tu vedi, ma non l'ho già sgridato della maniera che tu vorresti, anzi in quel cambio nella sua lettera ho sgridato te. La speranza che ti dava la mia lettera che si avessimo a godere, sebben è lontana, non manca perciò, nè mancherà così leggiermente; se pur viveremo ancor qualch'anno, e questo basti intorno alla tua 2ª lettera.

Sozzini parla dell'accademia solo in queste poche righe ma la cosa interessante è che egli intrecci strettamente il destino dei singoli a quello dell'istituzione collettiva. Si osservi del resto quella parola che abbiamo visto essere al centro della riflessione politica e culturale degli anni Trenta: la *ruina* appunto. Questa volta riferita non più ad un problema collettivo, politico o sociale che sia, ma alla personale condizione dell'intellettuale, essa è automaticamente associata anche al destino dell'accademia. Come se l'istituzione, prima che dalle insidie delle leggi civili sventolate prima, sia stata mandata in fumo a dalla dispersione di coloro che ne facevano parte: certamente di coloro che sono stati messi al bando (come al bando sono le «buone lettere»), ma in prima istanza per coloro che hanno deciso di abbandonarla per le carriere intraprese. I richiami del Sozzini qui rivolti anche ad un anonimo Focoso intronato valgono dunque per una intera generazione di sodali di cui Girolamo sarebbe l'esempio più autentico. Come dirà in un passo successivo:

> So che questo mio parlare ti parrà strano, e pur la cosa sta così, nè voler paragonar altri con te, perciocché gli altri non hanno avuto né tante correzioni né tanti ricordi, nè tanta luce in questo oscurissimo mondo, quanta n'hai avuta tu; e oltre a ciò i ricordi e le correzioni che ti sono state fatte, ti sono state fatte da persona che tu ami tanto, e a cui ne sei tanto caro, che maraviglia mi pare che tu non ti risenta. Com'è possibile che non ti muovano le mie parole, dette con tanto amore e con tanta verità? *vuoi forse ch'io ti scriva una diceria per persuaderti?* non bast'egli tra gli amici veri e perfetti, quali cerchiam d'esser noi, il far intender l'un all'altro la sua volontà semplicemente nelle cose lecite e oneste? Ricercami tu di qualunque cosa si sia, pur che sia lecita e onesta, e vedrai s'io dirò mai di no, anzi s'io non avrò più tosto ubbidito che tu abbi comandato. Non sai tu che tu sei mio? credi ch'io n'abbia perduto il dominio per la lontananza di due anni? le tue leggi non t'insegnano già questo, e se sei mio, perché non mi lasci far di te ciò ch'io voglio? Qual contento puoi tu trovar maggiore che di esser unitissimo col tuo Frastagliato.

La 'diceria' è il livello di discorso più mondano, qui evidentemente citata in maniera polemica come strumento di persuasione. Dove non hanno potuto i consigli, gli ammaestramenti e i ricordi della frequentazione cittadina (e quelli inviati per lettera), bisogna forse abbassarsi a livello del *coquettiren* cittadino per persuadere l'amico a cambiare rotta, sembra domandarsi il Sozzini. Si badi bene che il chiacchiericcio rappresenta uno dei problemi principali in materia di eresie: basta che in qualche modo il volgo inizi a sospettare di un indiziato e quindi a parlarle per trasformare ben presto le insinuazioni in false certezze. Tuttavia, in questo passaggio della lettera, oltre all'evidente riferimento alla propria condizione, il Sozzini sembra aver messo in discussione l'intero sistema dell'accademia e della conversazione cittadina. All'amore 'fraterno' e 'amicale' tipico di una realtà oramai perduta si è sostituito un clima di sospetto e di maldicenza da cui nemmeno l'accademia ha saputo sottrarsi. Quanto peso avrà questo aspetto nel *Dialogo de' Giuochi* di Girolamo Bargagli lo vedremo ampliamente nel corso della seconda parte: lì, la ricomposizione accademica sotto forma di opera letteraria si baserà proprio sull'amore filiale che in questa lettera sembrava essere alla base dell'istituzione cittadina e sembrava regolasse i rapporti personali tra i membri che ne facevano parte.
Messa in questi termini, dunque, l'invettiva di Fausto Sozzini nei confronti del Sodale, svolge la sua discussione ai più livelli dell'agire intellettuale. Il primo, anche se non è stato osservato con attenzione, è certamente quello religioso: appare evidente che al centro del dissidio ci sia anche una divaricazione ideologica intorno al fatto 'teologico'. Ma la questione davvero insuperabile resta essere quella delle professioni intellettuali. Probabilmente, nel momento in cui scrive il Sozzini, il fascino esercitato dal dominio mediceo e le possibilità di carriera che esso offriva costituiscono una minaccia ancora arginabile (ché altrimenti non si spiegherebbe il tono della missiva). Nei capitoli successivi torneremo ad occuparci dell'accademia e della funzione che essa esercitò nel panorama culturale senese sia prima che dopo la disfatta militare del 1555. Qui occorre solo osservare che la dispersione intellettuale automaticamente causa per Sozzini anche la dispersione del progetto accademico. È per questo che, parlando al Materiale come a tanti altri, per l'accademico senese è assolutamente da evitare il fascino del guadagno a scapito delle lettere:

> Dispiacemi che il Benvogliente sia stato egli cagione, quantunque non sia lontano dalle belle lettere, di ritrarsene; perdonimi sua signoria, in questa parte non sa dov'egli s'abbia il capo, bisogna pur ch'io lo dica: e che vale un legista se egli non è tutto ripieno di belle lettere? o mi dirà, Le belle lettere non son *de pane lucrando*. Gran mercè a lui: adunque si studia per guadagnare o per divenir grande e famoso?

Si perdonerà il ragionamento frettoloso ma occorre qui sintetizzare i punti di discussione messi in campo dal Sozzini. Dicendo che, attraverso la lettura di questa missiva, emergono due tipi di 'vuoto', due elementi mancanti agli occhi dell'intellettuale senese. Il primo, come è ovvio, è quello 'geografico': tutta la

riflessione va letta a luce della distanza fisica rispetto al terreno intellettuale costituito dalla città. In questo senso, la missiva e gli argomenti affrontati in essa, rappresentano un rimedio alla propria condizione di esiliato: la scrittura può di fatto rimarginare la ferita, il lutto dato dall'allontanamento. Scrivendo ad amici e sodali accademici, in qualche modo nello spazio e nel tempo della retorica è possibile compensare la mancanza dello lo spazio e del tempo della città/accademia. Quando invece venisse a mancare l'accademia, ciò verrebbe a creare un vuoto irreparabile per l'intellettuale senese. È per questo motivo che egli si adopera affinché Girolamo – e gli altri insieme a lui – non trascuri e definitivamente abbandoni le fila accademiche. A ben vedere, questo tentativo, anche se condotto dalla distanza, non è molto diverso da quanto, in quegli stessi anni avveniva nella Siena oramai medicea. Come vedremo meglio nei prossimi capitoli, anche internamente gli intellettuali accademici si mobiliteranno per porre rimedio all'emergenza in atto. Tuttavia, come già accennato, il risultato di questa crisi sarà la ricostruzione libresca di questo patrimonio immateriale qui avvertito sotto minaccia: proprio Girolamo, ormai divenuto *puro legista*, restituirà per carte il mondo perduto dell'accademia.[108]

Appendice. Lettera di Fausto Sozzini a Girolamo Bargagli (23 aprile 1563)[109]

– Materiale amatissimo non son più che cinque giorni ch'io ricevei da una medesima mano tre delle tue lettere del 2, del 15 e del 23 di marzo, alle quali non darò quella piena risposta che tu forse vorresti e io desidererei, perciocché io ho da scrivere ancora molte lettere, e il tempo che m'è dato non è molto lungo. Ti anderò rispondendo per ordine, cominciando dalla prima, con lasciar dall'un de' lati il dirti che l'aver tue lettere m'abbia tutto racconsolato, e quasi ritornato in vita. Credoti, Materiale, tutto quello che mi racconti del dolore che tu hai avuto di me, cioè di non sapere nè dov'io fossi, nè in che stato mi trovassi, facendo quei pensieri di me e quei discorsi che tu dici, li quali non mi fanno saper cosa alcuna di nuovo, perciocché a troppi segni ho conosciuto il grand'amore che tu mi porti: ma ti puoi ben pensare et accorgere dall'altre mie lettere, che non meno sono io stato in pensiero e in affanno de' casi tuoi, li quali per le tue lettere non solo non cessano in me, ma s'accrescono molto più dove il pensiero e l'affanno che tu avevi di me per le mie lettere, è cessato si può dir in tutto; e dove, quando fosse avvenuto quello, di che ti faceva dubitare l'amor che tu mi porti, altro non ne poteva riuscire che montasse più che 'l perdere questa vita corporale. Se avvenisse quello di che mi fa sospettare la grandissima affezione ch'io ti porto, ne riuscirebbe a te perdita d'una vita spirituale et eterna, et a me mentre ch'io vivessi perpetuo e infinito dolore. Laonde se mai desiderai d'esserti appresso, e se mai conobbi di quanto danno ti sia stato l'essermi io allontanato da te, ora lo desidero, ora lo conosco. Infelice giorno fu quello di cui oggi si rinnovella il 2º anno, nel quale fui costretto ad abbandonarti: ma perciocchè tornerò ben tosto a ragionar teco in questa lettera di questa parte, seguirò di rispondere ordinatamente. — Quella seconda dov'erano le composizioni, ti dee a questa ora esser pervenuta alle mani, ma con tutto ciò non resterò di rimandartela. Dispiacemi che tu sii fuori di quei concetti che ti porgevano materia di farmi de' dubbj, e dubito che tu non mi riesca tra le mani a poco a poco un puro leggista, che sarebbe bene un colmar il sacco da dovero. Credo quel che mi dici di messer Ascanio da Viterbo, cioè che m'ami assai, ancora ch'io

[108] Che è l'argomento dei capitoli IV, V e VI di questa tesi.

[109] Trascrivo da C. CANTÙ, *Gli Eretici d'Italia; discorsi storici*, Torino, UTET, 1865–1866, 2 voll., vol. II, pp. 491–496 ammodernandone semplicemente le accentazioni ed espungendone le virgolette a sergente («, »).

non sappia che cosa lo possa indurre a questo, avendomi egli conosciuto in tempo ch'io non avea parte alcuna in me che fosse degna d'alcuna laude. Quanto alla Befana e il resto che tu mi racconti intorno a quelle cose che già m'erano tanto grate, me ne passerò leggermente. Ti dirò solo che mi par che tu abbi voluto far prova della mia fermezza, la quale con l'ajuto di Dio non scemerà mai, anzi ogni giorno anderà crescendo. Io posso dir, Materiale — Amor se vuoi ch'io torni al giogo antico, Come par che tu mostri, un'altra prova Meravigliosa e nova Per domar me convienti vincer pria. — E quest'è che bisogna ch'egli mi faccia vedere apertamente, rendendomene chiaro testimonio, che, seguendo le sue istigazioni e facendomi suo servo, io dopo morte abbia a ritornar in vita, sì come ha fatto Cristo, ogni volta ch'io osserverò i suoi comandamenti e mi farò tutto suo: ma perciocchè questo è del tutto impossibile, impossibil è ancora ch'io mai più ritorni ad innamorarmi di quella maniera.

– Alla mia impresa ho ritornato il primiero motto, sì come puoi vedere, e me ne servo non per Delia, ma per soggetto divinissimo, il quale non t'è nascosto. Dispiacemi che il Benvogliente sia stato egli cagione, quantunque non sia lontano dalle belle lettere, di ritrarsene; perdonimi sua signoria, in questa parte non sa dov'egli s'abbia il capo, bisogna pur ch'io lo dica: e che vale un legista se egli non è tutto ripieno di belle lettere? o mi dirà, Le belle lettere non son de pane lucrando. Gran mercè a lui: adunque si studia per guadagnare o per divenir grande e famoso? Messer no, questo non è il vero fine degli studj, ma sì bene il giovar primieramente con la sua scienza ad altrui, e poi l'aver nelle lettere come un rifugio in tutti i travagli. Dirà, che cosa può più giovar al mondo che le leggi e la conoscenza d'esse, per le quali tutte le città si mantengono in pace e tutte le provincie? E in ciò s'inganna troppo evidentemente; non è sì vil mestiero al mondo che oggi non sia più giovevole a tutti comunemente, che la scienza delle leggi civili, trattata come s'usa ora; anzi non vi ha scienza che sia ricevuta e approvata, parlo delle scienze umane, che apporti maggior nocumento al mondo che quella delle leggi civili, trattata da dottori, avvocati, auditori e simile generazione, nel modo che si costuma in tanti e tanti luoghi, di che rendono piena testimonianza quelle città, ch'hanno dato bando a sì fatte genti, le quali vivono tanto quietamente, che non si potrebbe dire: non istà almeno un pover'uomo trent'anni a litigar e consumarsi su per li palazzi: non s'ode né Bartolo, né Baldo, né Cino, né Alessandro, nè tanta canaglia che nacquero al mondo per mettervi una peste perpetua. Ma perciocché io non ho tempo, mi riserbo ad un'altra volta a mostrarti che non può eleggere l'uomo stato peggiore o condizione, che la vogliam chiamare, che quello del dottor in ragion civile e canonica o civil solamente, o come ti piace, pur che sia dottor di leggi fatte da uomini. Quanto poi a quell'altra parte dell'aver un rifugio nei suoi travagli, lo lascio pensare a te quanto le leggi sieno al proposito. Vuoi altro, che s'io ti fossi appresso, io te lo farei venir in odio di maniera che gitteresti nel fuoco quanti di quegli animalacci tu hai nel tuo studio! Ma perciocché tu mi potresti dir che faccio male a biasimar com'io fo quella professione ch'è stata com'ereditaria della mia casa, e per la quale ella ha avuto qualche nome, ti dico che quello ch'io ti scrivo non lo direi già su per le piazze, ma l'essermi tu quel che mi sei, e 'l vederti camminar per quella strada, mi sforza a parlar teco in questa guisa. Ti ringrazio dell'avermi fatto a sapere le cose fatte questo carnevale, e delle stanze mandatemi; più grato quasi mi sarebbe stato il sonetto fatto per li due figli del duca, nè so qual possa essere quella cosa che ti vieti il mandarmelo; starò aspettando la canzone del frate, ma aspetterò insieme il sonetto; te 'l dico, non mi far le baje. La morte dello Spannocchio, che m'è stata del tutto nuova, m'ha conturbato estremamente, e ne scrivo al Focoso.

– Questo è quanto alla tua prima lettera: vengo alla 2ª, della quale mi spedirò in pochissime parole. Io certo son di natura tale che non mi conturba altro che 'l danno altrui, e 'l tuo sopra tutti gli altri, e perciò starò sempre allegrissimo, se non quando udirò che coloro ch'io amo, e tu particolarmente, seguino via da rompersi il collo e ruinarsi. Duolmi che la nostra Accademia se ne sia ita in fumo per le cagioni che altre volte ti ho scritto, e poiché par che l'Italia ami tanto la barbarie, che voglia dar bando a tutte le buone lettere, guardisi che Dio non la faccia barbara da dovero. Al Focoso ho scritto, come tu vedi, ma non l'ho già sgridato della maniera che tu vorresti, anzi in quel cambio nella sua lettera ho sgridato te. La speranza che ti dava la mia lettera che si avessimo a godere, sebben è lontana, non manca perciò, né mancherà così leggiermente; se pur viveremo ancor qualch'anno, e questo basti intorno alla tua 2ª lettera.

– Alla terza dico, che i sonetti di quella novella Saffo mi sono stati molto cari, e son di parere ch'ella sia per riuscir una grande poetessa, poi che così si chiama, e farà vergogna a voi altri giovani che vi sarete dati ai paragrafi, o a non so dir che. Guardati tu di non metter il piè su l'amorosa pania, né per costei, né per altra, né ti far gabbonaggio di me con dire, O quando bene il Frastagliato il risapesse che importerebbe? Perciocché facendo questo non ti faresti gabbonaggio di me, ma di Dio, il quale non farà com'io, che te ne riprenderò acerbamente e ne avrò dolore inestimabile e poi nulla più, ma ti castigherà di modo che non vorresti mai esser nato: se non altro ti darà per pena morte perpetua, cosa orribile e spaventosa fin alle bestie. E di vero, Materiale, se tu non ti risolvi di mutar vita e di lasciar da parte coteste frascherie, che da qui a poco tempo ti saranno omai troppo disdicevoli, io ti veggio ruinare affatto affatto, perciocché, poiché per un pezzo ti sarai fatto beffe di Dio, egli si farà beffe di te, e ti abbandonerà in maniera tale, che cadrai poscia strabocchevolmente in ogni sorte di vizj, e farai molte di quelle cose ch'ora non faresti per tutto l'oro del mondo. So che questo mio parlare ti parrà strano, e pur la cosa sta così, né voler paragonar altri con te, perciocché gli altri non hanno avuto né tante correzioni né tanti ricordi, né tanta luce in questo oscurissimo mondo, quanta n'hai avuta tu; e oltre a ciò i ricordi e le correzioni che ti sono state fatte, ti sono state fatte da persona che tu ami tanto, e a cui ne sei tanto caro, che maraviglia mi pare che tu non ti risenta. Com'è possibile che non ti muovano le mie parole, dette con tanto amore e con tanta verità? vuoi forse ch'io ti scriva una diceria per persuaderti? non bast'egli tra gli amici veri e perfetti, quali cerchiam d'esser noi, il far intender l'un all'altro la sua volontà semplicemente nelle cose lecite e oneste? Ricercami tu di qualunque cosa si sia, pur che sia lecita e onesta, e vedrai s'io dirò mai di no, anzi s'io non avrò più tosto ubbidito che tu abbi comandato. Non sai tu che tu sei mio? credi ch'io n'abbia perduto il dominio per la lontananza di due anni? le tue leggi non t'insegnano già questo, e se sei mio, perché non mi lasci far di te ciò ch'io voglio? Qual contento puoi tu trovar maggiore che di esser unitissimo col tuo Frastagliato? antiporrai forse tu a tal perfetta unione e congiungimento quanti piaceri, grandezze et onori ti potesse dar tutto il mondo insieme? non eleggeresti tu più tosto d'andar tapinando per lo mondo che di non esser perfetto amico suo? Se m'amerai veramente, Materiale, ora lo conoscerò, e massimamente poi quando ti risolverai quel ch'abbia ad esser di te: perciocché, se eleggerai un modo di vivere che tu sappi esser contrario alla mia intenzione, dirò che tu non m'ami, anzi che desideri di vedermi in dolore ed in affanno, poi che tu sai bene ch'altra cosa non mi potrebbe più molestare che il vederti lontano troppo dai miei disegni. Perdonami s'io sono troppo aspro riprensore, e fa ch'io sappia che tu abbi pigliati i miei ricordi in buona parte, ma molto più che tu gl'incominci a metter in esecuzione. Un'altra volta appena sarò io lungo la metà di quello ch'ora sono stato, perciocché i miei studj e molte altre cose insieme mi togliono ch'io non sia brieve nello scrivere. Eccoti quei pochi versi mandati con la mia seconda.
Saluterai lo Scacciato da mia parte, io gli ho di già scritto, e scriverò, quand'io sappia ch'egli abbia ricevuto le lettere che già gli ho mandate».

– Nunc barbarorum asperrima hæc loca incolens Ubi horrido gelu riget, tabet, perit Hominum, ferarum, et arborum simul genus Dulcissimi haud meminisse natalis soli Omnia ubi ferme adhuc virent, vivunt, vigent, Non possum, amice mi omnium charissime, Ejusque desiderio inenarrabili Non usque aduri et confici miserrime. Feci questi jambi, come già l'ho scritto, nel principio di novembre per un estremo freddo che sentii, e posso dir vidi in queste parti, e fecili con intenzione di farne molto più, ma poi per molti rispetti fui costretto ad abbandonar l'impresa, ma perciocchè, lasciandoli così imperfetti, avrebbero potuto forse cagionar qualche sospetto nell'amico tuo, ti scrissi che tutto era detto iperbolicamente, e così ti dico ora.

Ti scrissi ultimamente com'io desiderava d'aver un Boccaccio, cioè le cento sue novelle, di quelle che si stamparono in Firenze dai Giunti l'anno 1527, e che tu facessi ogni opera d'averne uno almeno in qualunque modo si sia. Te lo ritorno a dire, e ti riprego a non mancare, se tu dovessi metter sottosopra tutto il mondo, non che Siena.
Di mortal cosa per cui già in oblìo
Posi me stesso e sol pianto e dolore

Alfin trar ne potea, d'interno amore
Arsi pur contra il fermo voler mio.
Ed or che del eterno padre e Dio
Fonte d'ogni mio ben bramo nel core
Vive fiamme sentir di dolce ardore,
Lungi è l'effetto da sì bel desio.
Ma s'io potessi, come chiaro scorsi
L'angelica beltà del primo objetto,
Scorger dell'altro la pietà infinita,
O me beato, che gli estremi morsi,
Non temerei di morte a cui m'affetto,
Amando lui, che' suoi ritorna in vita.

– Saluto l'Attonito per mille volle, col quale mi corruccierò molto meno quando non facesse altro tutto il tempo della sua vita ch'attender alla filosofia naturale, che non farò teco s'io odo che ti perda in quelle Baldate e Bartolate, che mi fanno vergognare quando io penso d'averci speso del tempo. Saluto similmente tutti gli amici: a Dio Materiale». Il 20 d'aprile 1563.

Al virtuoso Materiale Intronato mio come fratello sempre maggiormente onorando, Siena.

2. L'ospite Sacro e il Principe abusivo. Due veglie d'accoglienza (in forma di commedia)

«Que question teneis, gentilhombres, con estos scolares?».
(*L'amor costante*, IV)

La veglia è una pratica culturale che si sviluppa nelle accademie senesi dando vita a ritrovi, organizzati o occasionali, tra sodali. È difficile dire se si tratti o meno di un fenomeno esclusivamente rinascimentale ma non c'è dubbio che, essendo inscindibilmente legato alla vita delle Accademie cittadine che fioriscono a Siena tra gli anni Venti e Trenta, è proprio nel XVI secolo che tale pratica di associativismo intellettuale e allo stesso tempo mondano assume, in senso moderno, le forme e i modi della 'conversazione' cittadina. Altrettanto complicato è indicare i luoghi in cui tali manifestazioni avvengono giacché sono pensate da organismi collettivi che si muovono tra lo spazio liminare tra pubblico e privato delle sedi accademiche e quello più circoscritto – si direbbe 'murato' – dei palazzi di famiglia di chi ne fa parte. In questo circuito aperto purché regolato e allo stesso tempo chiuso perché codificato, le tipologie dell'intrattenimento possono essere molteplici. Già prima della sistemazione teorica di Girolamo Bargagli, una specola interessante da cui osservare tale modo di stare in società è costituita dall'imponente raccoglitore di Pietro Fortini che nelle *Giornate* e nelle *Piacevoli notti de' Novizi* rende bene l'idea di un intrattenimento che può spaziare dalla pratica ludica al commento di un sonetto di Petrarca, dalla recita di una novella alla rappresentazione di una commedia. In particolare, volendo ancora seguire le indicazioni del Fortini, il dittico gioco–commedia o gioco–novella pare affermarsi come predominante nello *standard* della veglia.

Tenuto conto di ciò, invece, le pagine che seguono vogliono misurare cosa avviene nel momento in cui tale sistema di intrattenimento, autosufficiente perché nasce si concretizza e 'finisce' tra pochi, sconfina oltre il campo di circolazione interna non da un punto di vista topologico ma perché è predisposto per un ospite esterno e quindi 'estraneo' alla pratica. Nel 1536 l'imperatore Carlo V e nel 1560 il Duca di Firenze visitano Siena, il primo da ospite illustre, il secondo da conquistatore della Repubblica. In entrambi i casi, come si vedrà, l'Accademia degli Intronati e l'*entourage* cittadino si mobilitano non solo per accogliere ma per predisporre, dopo il loro arrivo, una qualche forma di intrattenimento che allieti il viaggio dei due personaggi illustri e che esibisca a quest'ultimi il grado di intellettualità della città che li ospita.

L'ufficialità dell'occasione ha chiaramente ripercussioni sui codici che regolano la pratica. Innanzitutto perché, come si diceva, la partecipazione è allargata a membri che non fanno parte dell'Accademia che propone lo spettacolo. Anzi, se

dovessimo dividere il 'pubblico' in due insiemi, il primo è certamente quello di figure politiche interne alla città e che quindi, appoggiando o meno la posizione produce l'intrattenimento sono capaci di capirne regole e meccanismi; il secondo invece, quello ciò che contiene l'Asburgo, il fiorentino e i massicci *entourages* al loro seguito, possono davvero essere considerati parte 'inerme' della rappresentazione perché del tutto estranei (proprio perché esterni alla città) a ciò che stanno per vedere. La seconda anomalia, consequenziale alla prima in realtà, è il luogo in cui gli spettacoli sono previsti, che deve necessariamente essere uno spazio 'di nessuno', la piazza del Campo, il Palazzo Pubblico, la Sala del Consiglio. Questo equivale, come si può ben immaginare, ad una 'vetrinizzazione' (nell'ambito della società di Antico Regime, beninteso) dei prodotti culturali e dei loro artefici, non più confinati (anche materialmente) nel circuito chiuso del Palazzo/Accademia ma esibiti in pubblico con tutte le responsabilità – potremmo dire – 'penali' che questo comporta.
Tali anomalie, però, rendono i due eventi spettacolari un momento utile per considerare il massimo grado di ufficialità della veglia/rappresentazione, il momento in cui, cioè, la veglia o uno dei suoi strumenti retorici (la commedia) ambiscono a collocarsi nel contesto di eventi di altissima valenza simbolica e con un 'peso' storico altrettanto significativo. Se infatti il dispositivo della veglia funziona anche come un punto di intersezione tra la linea continua della pratica 'sociale' e il segmento preciso e circostanziato dell'evento che la cristallizza e la esibisce, allora Carlo V e Cosimo incarnano due eventi che per storia e ragioni politico–culturali, possono di fatto accelerare, deformare o ribaltare le sorti della Repubblica e dei suoi intellettuali. La posta in gioco di queste pagine è proprio questa: indagare le risposte e le strategie retoriche che gli Intronati frappongono tra sé e tali eventi; verificare come su uno stesso terreno di precipitazione, a distanza di pochi anni ma travolgenti, una pratica 'nuova' e le consuetudini interne che essa delimita possano funzionare da risposta, nella continuità o a contesti mutati, alle accelerazioni della Storia.
È bene sempre ricordare che, come ha insegnato Marc Bloch per la storia medievale,[1] l'unico a vantare una sacralità nell'esercizio del potere nell'Europa moderna è l'Imperatore. Nel caso italiano, le *personae sacrae* sono due, Carlo V con il suo Impero Sacro, appunto, e il Re di Napoli. Sia a livello europeo che nel panorama disgregato della penisola italiana, e soprattutto in base ai gradi di 'guelfismo' o 'ghibellinismo' dei Principati o delle Repubbliche singolarmente considerate, l'Imperatore può esercitare ed esercita sulle realtà che domina una forma quasi 'sacerdotale' del potere; beninteso, con il favore del Pontefice, e questo si era manifestato platealmente con la coronazione a Bologna nel 1530.

[1] Mi riferisco a M. BLOCH, *Les rois thaumaturges. Etude sur le caractere surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement eti France et en Angleterre*, Paris, 1961 (trad. it. Torino, Einaudi, 1973). Importante anche lo studio di E. H. KANTOROWICH, *I due corpi del Re*, Torino, Einaudi, 1989 e più specificamente sul panorama moderno S. BERTELLI, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze, Ponte delle Grazie, Firenze, 1990.

Tali considerazioni non vogliono banalizzare il quadro di una realtà molto più complessa di quanto con questa premessa possa sembrare: esistono, come assodato, dei livelli di 'indipendenza' che le singole espressioni di potere possono vantare rispetto al macrosistema europeo. Ciò che si vuole evidenziare è la reciprocità tra il potere assiomatico riconosciuto all'Asburgo e quello 'mobile' dei 'derivati' micro–poteri degli stati italiani, che, in assenza di una investitura 'sacrale' del proprio dominio, esercitano l'espansione, il controllo militare e il governo dei possedimenti su base feudale. La situazione Toscana è, in questo senso, ancora più paradigmatica, costellata com'è di realtà municipali secolari e priva di entità territoriali capaci di affermarsi sulle altre come epicentro geopolitico e culturale. Solo a partire dagli anni Trenta, Firenze e il suo duca Cosimo Medici avanzeranno tale pretesa, cercando di ricavare dalla forma repubblicana – di cui pure la città toscana si fregia – una sorta di 'impero' di provincia,[2] nell'illegittimità – dal punto di vista dei Municipi attigui – di tale pretesa. [3] In questo panorama storico–politico, esiste dunque un rapporto a due insiemi tra le micro–realtà comunali che costellano la penisola: il primo consiste nei rapporti di forza che queste instaurano tra loro, in una competizione che coincide con i terreni geografici del singolo scontro e che, al di là della storicità di alcune rivalità – come è il caso di Siena e Firenze – è sempre suscettibile di ribaltamenti o compromessi; al di sopra della questione localmente considerata c'è poi una dimensione 'internazionale' in cui quel singolo scontro/rapporto si inquadra, questa sì capace di condizionare o minare, anche dalla lunga distanza, le parti in gioco.

I due ingressi trionfali di Carlo V e Cosimo I a Siena, avvenuti a distanza di trent'anni circa l'uno dall'altro (1536; 1560), delineano, se osservate dalla parte di chi accoglie, una specola utile per osservare l'atteggiamento dalla città di fronte ad avvenimenti di crisi così significativi, il primo dovuto all'impossibilità di un governo autonomo delle proprie istituzioni e alle crescenti ingerenze straniere, l'altro causato dalla resa epocale della Repubblica con il conseguente riassetto a provincia del Ducato fiorentino. Lo sono innanzitutto perché, nell'ottica sopra considerata, le visite del Imperatore e del Duca permettono di osservare la postura dell'*entourage* senese faccia a faccia con due avvenimenti; di portata internazionale il primo, quando ancora tutte le possibilità per la Repubblica di mantenere il suo *status* sono quantomeno tentabili, e regionale il secondo, anche se coordinato dall'alto ma che comunque pertiene a una realtà geograficamente limitata. Oltre ai consueti rituali d'accoglienza, le visite degli ospiti illustri attiveranno in entrambi i casi la produzione drammaturgica degli

[2] Sull'autoinvestitura sacrale dei Medici ha scritto pagine importanti S. PIETROSANTI, *Sacralità medicee*, introd. di S. Bertelli, Firenze, Firenze Libri, 1991.

[3] Certo, gli 'Imperi' si costruiscono con guerre e territori, e questo come sappiamo avverrà. Tuttavia, nella consapevolezza del presente di un individuo senese o fiorentino del primo cinquecento, i fattori micro e macro politici dovevano effettivamente rappresentare un quadro in continua evoluzione e senza un fine prestabilito.

Intronati, officina di spettacolo nel 1536 e più strutturato collettivo letterario nel 1560: le commedie *L'Amor Costante* e l'*Hortensio* sono il frutto di tale lavoro e, inscenate o non, permettono di misurare in campo squisitamente letterario non solo le mutazioni di ordine politico e culturale ma anche la capacità di 'rappresentazione', nel significato attribuito a tale termine da Mazzacurati,[4] che le forma letteraria altamente codificata della commedia può assumere davanti a momenti di festa o di crisi.

2.1 La festa collettiva. Il rituale d'accoglienza per Carlo V

Dunque, quando Carlo V visita Siena nella primavera del 1536, l'accoglienza non può essere che quella riservata ad un ospite illustrissimo e nella piena legittimità del proprio esercizio di Grande Vassallo europeo. Il pretesto, come è noto, è quello del rientro dell'armata imperiale dalla Tunisia, appendice africana del terreno di scontro europeo con la Francia.[5] Terminata la guerra e manifestata l'intenzione di dirigersi verso le coste italiane, i governi e le congregazioni si preparano a ricevere l'ormai indiscusso dominatore dello spazio mediterraneo, con la consapevolezza che da quel momento in poi le sorti di ogni singola realtà locale dipenderà dalle volontà e dalle azioni dell'entità sovraregionale e dai suoi fedeli reggenti disseminati lungo la penisola. Il viaggio cerimoniale interessò tutte le realtà italiane più importanti, dalle coste settentrionali della Sicilia a Napoli, Roma, Siena, Firenze, Milano e poi oltralpe fino a Fontainebleau: in qualche modo, ognuna di queste città vedeva nella visita dell'Imperatore il riconoscimento della propria posizione d'interesse nell'*asset* geopolitico italiano. A conferma di tale entusiasmo, basti considerare la cospicua mole di cronache e i numerosi resoconti delle visite dell'Imperatore, scritti in latino e in volgare e stampati prevalentemente a Roma, come è il caso degli ingressi in Messina, Napoli, Roma, Firenze, o prodotti di più elevato livello letterario come il poemetto in ottave del milanese Albicante.[6]

---

[4] Cfr. G. Mazzacurati, *Rappresentazione* in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P. M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 269 e ss.

[5] Si veda almeno il recente M. Pellegrini, *Guerra Santa contro i Turchi. La crociata impossibile di Carlo V*, Bologna, Il Mulino, 2015.

[6] Napoli e Messina: A. Sala, *La triomphale entrata di Carlo V imperadore augusto in la inclita citta di Napoli & di Missina, con il significato delli archi triomphali, & dele figure antiche in prosa & versi latini*, per Antonio Baldo, Roma, 1535?. Roma: Z. Ceffino, *La triomphante entrata di Carlo V imperadore augusto, in lalma citta di Roma, con il significato delli archi triomphali, et delle figure antiche in prosa et versi latini*, 1536. Firenze: *La gloriosa et triomphale entrata di Carlo V imp. aug. in la citta di Firenze, et il significato delli archi triomphali*, per Antonio Baldo, Roma, 1536?. Milano: G.A. Albicante, *Trattato de l'intrar in Milano di Carlo V, Ces. sempre Aug., con le proprie figure de li archi, et per ordine li nobili vassalli, et Principi, et signori Cesarei,* Milano, 1541. Una rapida ma utile analisi degli ingressi trionfali in Italia nel biennio 1535–36 è presente in A. Chastel, *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in *Les fêtes de la Renaissance. II, Fêts et cérémoinies au temps de Charles Quint*, a cura di J. Jacquot, Paris, C.N.R.S., 1960, pp. 197-206. Sull'argomento si veda

Siena, dal canto suo, accolse l'Imperatore nell'aprile del 1536, in arrivo da Roma e in vista della più impegnativa entrata in Firenze. Il documento che testimonia l'avvenimento è una cronaca anonima, probabilmente stilata privatamente da un membro del comitato di accoglienza e poi successivamente allegata al fascicolo che ancora oggi contiene gli atti ufficiali della Repubblica.[7] Come gli omologhi allestiti nelle altre città per la medesima occasione, anche questa cronaca restituisce il resoconto dettagliato della visita imperiale, dalle mediazioni diplomatiche prima dell'arrivo al protocollo di accoglienza alla Porta Romana, per poi seguire i dettagli particolareggiati degli apparati festivi allestiti in città, l'ordine del corteo ed infine i fatti minimi avvenuti durante la sfilata del baldacchino.

Prima però di entrare nel vivo del corteo e dei numerosi passaggi rituali che l'Imperatore compie durante i tre giorni di permanenza nella città toscana, le pagine iniziali del testo anonimo consentono di dedurre due elementi centrali – per quanto detto in precedenza – nella significazione dell'avvenimento senese. Il primo è certamente quello della contestualizzazione storica che rende possibile l'evento: di fatto, la visita dell'Imperatore viene osservata prima nella sua dimensione europea, con l'esaltazione della vittoria militare di Tunisi e quindi l'irrobustimento della figura di Carlo V come *maître du monde*;[8] da qui l'anonimo elenca, in una prospettiva peninsulare, le città toccate dal *tour* dell'Imperatore, da Messina a Napoli fino a Roma, la tappa che immediatamente precede Siena. Insomma, già agli occhi del contemporaneo, la

---

soprattutto il recente E. BONORA, *Aspettando l'Imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino, Einaudi, 2014.

[7] Si tratta del documento *Descrittione de le cerimonie, pompa et ordine che si tenne per onorar Carlo V Imp. et Re di Spagna entrando in Siena nell'anno dall'incarnazione del Verbo divino MDXXXVI il XXIII giorno d'Aprile,* sezione dell'Archivio di Stato di Siena, Consiglio Generale, *Deliberazioni* 244 del 1536. Probabilmente da una copia di questo documento contemporaneo, lo storico Pietro Vigo ha proposto l'unica edizione moderna del manoscritto (da cui si cita): *Carlo Quinto in Siena nell'Aprile del 1536. Relazione di un contemporaneo*, in *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII. In Appendice alla Collezione delle Opere inedite*, a cura di P. Vigo, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1884. Sull'identità del relatore anonimo proposta da Vigo, circoscritta a uno dei tre magistrati deputati all'accoglienza, Daniele Seragnoli ha ulteriormente ristretto il campo a Giunta Berlinghieri. Si veda D. SERAGNOLI, *Il Teatro a Siena nel Cinquecento. «Progetto» e «modello» drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 51n. Segnalo solo un errore evidente del testo edito da Vigo nella parte in cui si cita Alessandro Piccolomini come sostituto reggente del Vescovo di Siena. Alessandro Piccolomini sarà nominato Vescovo di Pienza solo negli anni '50 e quando Carlo V visita Siena lui ha solo ventotto anni: è da escludere un suo coinvolgimento così importante nella manifestazione. Si tratta di una manomissione a posteriori che per ragioni culturali note agli studiosi tende a far convergere su Alessandro molti testi o avvenimenti di cui non necessariamente è protagonista.

[8] Si veda il fondamentale studio di J. C. D'AMICO, *Charles Quint maître du monde: entre mythe et réalité,* Caen, Presses universitaires de Caen, 2004.

visita di Carlo alla città toscana non rappresenta un episodio isolato e improvviso ma si colloca in un percorso trionfale che coinvolge tutte le realtà della penisola per unirle sotto il vessillo imperiale. Naturalmente ciò non sminuisce la portata del fatto che si sta per raccontare; piuttosto, potersi annoverare accanto al Regno di Napoli e allo Stato Pontificio come centro di interesse per l'Imperatore in persona e per tutto il suo *entourage* amplifica la portata della manifestazione e contribuisce a collocarsi (anche se non ad armi pari) tra i protagonisti della nuova stagione politica.
In seconda istanza, è bene ribadire – e su questo insiste più volte l'anonimo – il pacifismo con cui Carlo V si presenta a Siena. Tutti avevano ancora sotto gli occhi le scene degli ultimi attraversamenti italiani dell'Imperatore: il sacco di Roma del 1527 costituiva ancora – sia per la simbolicità dell'avvenimento che la cruenza con cui era stato condotto – una ferita aperta per il mondo cristiano e non solo; l'incoronazione come Re d'Italia nel 1530 era stata tutt'altro che una marcia trionfale nel cuore della penisola quanto piuttosto un vero corteo di guerra, con l'esercito imperiale che, mobilitato *ad hoc*, generava non poche preoccupazioni nelle città che lo ospitavano e tra le delegazioni di tutti gli Stati che accorsero a Bologna.[9] È per questo motivo che nel 1536 Siena chiede ed ottiene dall'Imperatore che i militari al seguito del corteo transitassero per Siena dalla Porta Romana senza però soggiornare tra le mura cittadine; da qui avrebbero attraversato la Val di Chiana per dirigersi alla volta di Firenze dove invece faranno il loro ingresso in città insieme al Cesare, rimanendo stanziati per tutta la durata del viaggio. Sostanzialmente, gli interessi di entrambe le parti convergono nell'impressione di preservare l'indipendenza politica da parte di chi accoglie mentre per l'ospite, proprio in virtù di tale impressione ingannevole, mostrare la propria liberalità e magnanimità.
Il cerimoniale d'accoglienza dell'Imperatore inizia all'esterno delle mura cittadine, nell'Antiporto di Porta Romana, il varco più a sud della città. Nel frattempo, all'interno della città si snodava il lungo filone di Ordini ed apparati che avrebbero prima ricevuto e poi accompagnato l'Imperatore per le strade cittadine. In testa al corteo,

> Andavano prima il gonfalone rosso del Duomo che suol ire innanzi alla processione; *il qual seguivano cento fanciulli di nobili famiglie nati, di età intorno a li dieci anni, bellissimi tutti et di persona et di volto*, in saio tutti di drappo bianco, et giubboni di raso bianco et birrette di velluto fregiate di bottoni d'oro e di perle con medaglie d'oro in testa et collanette al collo, et camisce lavorate di seta et di oro, in calze bianche trinciate con fodara di drappo del medesimo colore, con rami in mano et ghirlande in testa di oliva.[10]

[9] Ancora D'AMICO, *Charles Quint…*, cit., pp. 222 e ss. Su questo si veda anche G. ALFANO, *Quella grottesca incoronazione di Carlo V*, in *Atlante della letteratura italiana* (I), a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2010, pp. 815–821. Mentre si sta scrivendo è uscita la biografia di G. PARKER, *L'Imperatore. Vita di Carlo V*, Milano, Hoepli, 2021.
[10] *Carlo V in Siena...*, cit., p. 16.

I fanciulli – più o meno consapevoli di ciò che stesse accadendo – hanno un significato chiaramente simbolico, sia agli occhi di chi riceve che di chi accoglie: nel suo studio Pietrosanti ha raccolto la pluralità di significati che con la propria 'innocenza' anagrafica essi incarnano; dalla *purificatio* del condottiero militare corrotto dai delitti commessi in battaglia all'azione prettamente liturgica che richiama il *sinite parvulos venire ad me* comune ai Vangeli di Matteo e Marco nell'ingresso di Gesù in Gerusalemme;[11] o ancora, la ricaduta più strettamente locale del rituale, con le analogie rispetto all'*adventus novi episcopi,* ovvero il consueto cerimoniale di accoglienza del Vescovo appena designato per il Duomo di Siena.[12] In più, tenuto conto dell'altissimo valore emblematico della loro presenza, è interessante sottolineare la questione generazionale che il corteo immediatamente presenta. I cento fanciulli vestiti di bianco sono tutti nati grossomodo negli anni '20 del secolo, in coincidenza con gli anni di maggiore crisi per la Repubblica: la fine del governo stabile (e autonomo) dei Petrucci, l'instaurazione del Governo del Popolo, la continua estromissione del Monte dei Nove dalle cariche e dalla città (per esilio) avevano di fatto aperto il momento di rottura più significativo per la storia repubblicana.
La loro 'purezza' anagrafica' li assolve per certi versi da responsabilità legate a tali eventi; di contro, la manifestazione a cui gli adolescenti partecipano, rappresenta il momento culminante della crisi e allo stesso tempo risolutivo e il fatto che siano proprio loro ad accogliere l'imperatore, oltre al potenziale simbolico della *purificatio*, sancisce anche l'apertura ad un nuovo corso della storia di cui proprio la loro generazione sarà auspicabilmente protagonista. Subito dietro i fanciulli si erge il vessillo imperiale con l'Aquila Nera, a seguire, ancora, il trittico degli stendardi raffiguranti la Vergine Madre (protettrice di Siena), lo stendardo della Repubblica e infine lo stendardo della *Libertas*; come a dire dunque che questa nuova generazione apre il passo al mantenimento delle istituzioni e dei culti tradizionali, dall'altra lo stendardo imperiale sta significare il nuovo ospite 'permanente' con cui convivere da allora in avanti. Si tratta chiaramente di un rituale ad altissima codificazione che ha dei caratteri comunicativi tutt'altro che celati.
Ciò nonostante, per capire quanto tale aspetto 'anagrafico' sia presente all'evento, non stupisce che nella 'diapositiva' successiva alla descrizione del corteo, il cronista anonimo si soffermi sul gesto di Carlo V che intrattenendosi a parlare con i fanciulli nello spazio antistante alla Porta d'ingresso, è colpito da

[11] Rispettivamente Matteo 19, *14*; Marco 10, *14*.
[12] *Carlo V in Siena...*, cit., 22–23. S. Pietrasanti ha segnalato le analogie tra questa relazione e quella delle celebrazioni per l'elezione di Ascanio Piccolomini a Vescovo di Siena, scritta da Scipione Bargagli oltre mezzo secolo dopo (S. BARGAGLI, *Descrizzione dell'entrata dell'illustr., e reverendissim. monsig. Ascanio Piccolomini alla possession del suo arcivescovado in Siena, il dì XXI di novembre 1589,* Appresso Luca Bonetti, 1590).

uno di questi, Pomponio[13] «di assai minor età che gli altri» e «di bellezza eccessiva et rara» e presolo in braccio «quanto volse l'abbracciò teneramente, et baciò in volto». Per il padre, Bartolomeo Carli Piccolomini – il cui impegno politico per la pacificazione delle parti è stato più volte sottolineato nel capitolo precedente – l'avvenimento doveva significare il coronamento di un progetto politico condiviso da gran parte del ceto dirigente senese, progetto che ora si personificava tra le strade della città. Al di là della scenetta affettuosa, il momento è talmente significativo da coinvolgere dunque più strati generazionali: i padri, cioè gli uomini nati all'inizio del secolo (come ad esempio Alessandro Piccolomini, Claudio Tolomei e B. Carli Piccolomini appunto), responsabili in positivo o in negativo della situazione presente, e i loro figli, ora mostrati a Carlo V come eredi del nuovo stato delle cose. Ad un livello intermedio si collocano invece i giovani nobili incaricati di sorreggere a turno (sei per volta) il baldacchino dell'Imperatore:

> Andava appresso il baldacchino con drapelloni di tela d'oro: el ciel era dipinto de l'Aquila imperiale negra con due teste, incoronata in campo d'oro di tanta grandezza quando era lo spatio del detto cielo, portato *da vintiquattro giovani tutti nobili, tutti grandi di persona et belli di faccia et di presentia*, et di età poco differenti, quale al *vigesimo anno* s'approssimava o di poco lo passava.[14]

La composizione del corteo si arricchisce di un ulteriore stadio generazionale. I ventenni, pur non esibendo un significato esplicito per data di nascita hanno invece un significato sociale ben preciso. Innanzitutto perché, come dirà qualche anno dopo Piccolomini nel suo trattato pedagogico, è proprio con il compimento del ventesimo anno d'età che l'individuo conclude l'apprendimento delle virtù morali e civili e può iniziare ad esercitare tali virtù nell'ambito della realtà comunale.[15] Si tratta di un passaggio fondamentale giacché sancisce in qualche modo lo svezzamento dal periodo della pura formazione 'scolastica' per entrare nel campo più complesso della *societas*. Del resto, oltre all'impegno civile che l'età comporta, c'è poi un altro elemento non trascurabile dato dal fatto che negli statuti delle due principali accademie cittadine, i Rozzi e gli Intronati, i vent'anni di età costituiscono il discrimine fondamentale per entrare a far parte dell'istituzione accademica. Se vista in questa duplice prospettiva, una più civile l'altra meno ufficiale ma non meno regolata, la presenza dei gentiluomini (e nobili) ha un significato sociale e simbolico a tratti palese. Tra i padri e i loro figli, cioè tra l'epigono di una stagione e le embrionali speranze del futuro,

---

[13] Il cui nome compare in una cessione di denaro da parte di un tale André Blondet nel 1552 (Ms. Coll. 742 della collezione Piccolomini Family Papers) https://colenda.library.upenn.edu/?f%5Bcollection_sim%5D%5B%5D=Piccolomini+Family+Papers.&f%5Bsubject_sim%5D%5B%5D=16th+century.&page=3

[14] *Carlo V in Siena...*, cit., p. 17.

[15] A. PICCOLOMINI, *De la institutione di tutta la vita de l'homo nato nobile e in citta libera*, Venezia, apud Hieronymum Scotum, 1542, libro IV, cc. 73r e ss.

l'attivismo di questi giovani ventenni li esibisce alla collettività come eredi 'immediati' della situazione attuale: essi possono cioè considerarsi come coloro che, sotto la protezione del nuovo alleato, sorreggeranno le sorti di Siena nel presente delle istituzioni politiche e culturali da quel momento in avanti.
Come racconta la cronaca, alle spalle del baldacchino prede avvio il lungo plotone degli uomini di Governo, dal Capitano del Popolo ai Gonfalonieri, il Cancelliere della Repubblica, i Padri di Balia, gli Ordini i Magistrati, seguiti da «cento cittadini […] tutti nobilmente nati et riseduti al Magistrato de Signori eccelsi»[16] invitati a partecipare al corteo dalla Balia. La precisione con cui la composizione del corteo viene descritta è utile se non altro a comprendere il carattere collettivo della manifestazione: dai cento fanciulli iniziali ai cento cittadini in coda, la conformazione del corteo assume un carattere inclusivo nel festeggiamento del nuovo protettore. È bene considerare che cortei e processioni non costituiscono affatto eventi abituali nelle società di antico regime. Essi sono infatti possibili solo in particolari giorni dell'anno, con cadenza ciclica (a parte i festeggiamenti per la settimana Santa, si pensi alle processioni per il *Corpus Domini* etc.) e con codificate e rigide norme di svolgimento della manifestazione pubblica. A questo si aggiunge anche una strettissima selezione degli avvenimenti da 'commemorare' attraverso la sfilata cittadina, quasi sempre, appunto, legati a ricorrenze religiose o a periodi di particolare calamità (come la liberazione della Peste, disastri naturali etc.).[17]
Tra l'altro per Siena, mancando l'assetto verticale del potere da cui spesso derivano manifestazioni laiche, sono da escludere i cortei che commemorano le vittorie militari o le glorie del Principe o il matrimonio di quest'ultimo, ritenuti cioè appuntamenti di coinvolgimento collettivo nella manifestazione pubblica del potere. In questo senso, la portata dell'evento rende i festeggiamenti per la visita dell'Imperatore un fatto straordinario per i propri protocolli rituali del municipio toscano; ed è proprio per questo che l'intera manifestazione, come è stato più volte osservato, si svolge secondo dei codici importati dalla sfera religiosa e riadattati per l'Imperatore. C'è poi un'ambiguità di fondo che condiziona l'intero svolgimento della giornata. E questa consiste nella postura che Siena deve adottare rispetto all'ospite illustre e cioè quello di dover accogliere Carlo V solo ed esclusivamente in quanto protettore – il più importante d'Europa, certo – della Repubblica, e non da conquistatore; l'*entourage* senese deve cioè confrontarsi con l'Imperatore e con le sue forze in

[16] *Carlo V in Siena...*, cit., p. 19.
[17] La bibliografia critica sul fenomeno del corteo tra Medioevo e Rinascimento è vastissima. Mi limito qui a citare i due studi più pertinenti rispetto al ragionamento fin qui condotto che sono J. DELUMEAU, *Rassurer et protéger: le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, Paris, Fayard, 1989, e in particolare il capitolo III, intitolato *Le phénomène processionel*, pp. 90 e ss.; R. TREXLER, *Public life in Renaissance Florence*, Cornell University press, Ithaca and London, 1991, in particolare *Part III. The ritual of classical commune*, pp. 213–361.

campo da pari a pari, in un rapporto orizzontale con una figura che però, di fatto, le è superiore.
Tali elementi convergono nella piccola orazione del Priore Giunta Berlinghieri – si ricordi, è tra gli indiziati estensori del documento – dopo che Carlo V ha rifiutato di custodire le chiavi preferendo piuttosto mantenerle nelle mani del Governo cittadino. Si tratta certo di un gesto di opportunismo, del tutto insignificante dal punto di vista politico giacché Carlo V non ha bisogno delle chiavi per disporre della città a suo piacimento. Tuttavia, da parte senese, la cessione delle chiavi ricalca il rituale simbolico che dal 1260 prevedeva l'affidamento di queste direttamente alla Vergine, in una cerimonia atta a scongiurare eventi o calamità che mettessero in pericolo la Repubblica. Come a dire che una reputazione analoga spetta all'Imperatore e alla Protettrice per eccellenza, tant'è vero che con questo gesto Carlo può essere consacrato come «Serenissimo Augusto, […] non dico humano ma *divino* aspetto», garante della «dolce libertà nostra» e come tale omologo terrestre di quella «Gloriosa Vergine Maria padrona nostra».[18]

2.1.1. L'Imperatore a veglia. Carlo V da ospite a cittadino.

Nel momento in cui Carlo V varca le mura della città, l'ordine del corteo si inverte automaticamente: accanto al baldacchino sorretto dai nobili ventenni, è la Signoria di Siena, con Capitano del Popolo, il Priore e il Duca d'Amalfi a guidare la sfilata per le vie cittadine. È stato avvedutamente congetturato come il percorso di Carlo V segua le strade nobili della città permettendo all'Imperatore di osservare il Campo, e quindi il Palazzo Pubblico, da una distanza tale da impedirgli una diretta fruizione del luogo di Potere per eccellenza; in questa prospettiva, il Campo «rimane assente [*nel primo approccio alla città, aggiungeremmo*] all'evento, ma la sua tangibilità è il richiamo costante di un illusorio gioco di esclusione».[19] Dalla cronaca è infatti possibile tracciare solo in parte il percorso che il corteo segue. Da Porta Romana, allestita ad arco trionfale per l'occasione, il drappello di testa e la folla percorrono la via Romana costeggiando probabilmente la piazza del Campo attraverso la via di Città per poi, nella zona della Postierla e del Palazzo della famiglia Mandoli Piccolomini, svoltare a destra verso il Duomo (fig. 1).[20]
Qui l'Imperatore riceve la benedizione del Vescovo per poi rincasare nel Palazzo Petrucci, dimora predisposta dalla Balia per il breve soggiorno dell'Imperatore.

---

[18] *Carlo V in Siena...*, cit., pp. 23–24. Sull'interpolazione tra culto mariano e visita imperiale si veda PIETROSANTI, *Sacralità medicee*, cit., pp. 24 e ss.
[19] SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento*, cit., p. 55, interessante oltre che per lo studio della produzione drammaturgica intronatica, anche l'analisi urbanistico–sociologica della città di Siena.
[20] L'immagine è ritagliata da: F. NEVOLA, *Siena: Constructing the Renaissance City*, New Haven, Yale University Press, 2008.

Fig.1 Il percorso di Carlo V

Si tratta di due passaggi che seppur saldamente sigillati nel protocollo d'accoglienza, destreggiandosi nuovamente tra il perimetro sacro/ecclesiastico del Duomo e quello laico/profano dell'abitazione privata, assumono un significato profondo nella considerazione generale dell'evento. Se è vero che il senso religioso della benedizione attua una «convergenza dello sguardo del potere politico e del potere religioso» e investe Carlo V «di un potere e di un privilegio carismatico» consentito dalla massima autorità ecclesiastica cittadina;[21] il passaggio successivo, invece, è il battesimo profano dell'imperatore come cittadino – seppur temporaneo – di Siena. Dalla finestra del Palazzo che lo ospita, egli può vedere sotto di lui e sotto la statua equestre del Beccaffumi che la rappresenta la disposizione dei doni e delle vivande offertegli dalla Signoria e immediatamente – con un gesto di liberalità – rimessi a disposizione della «Corte di chiunche haver ne potesse».[22] È in quel momento che, disponendo sia dell'autorità sacra che di quella materiale (sui beni della città, per intendersi), l'Imperatore ha concluso il suo processo di "cittadinizzazione" che il lungo e denso rituale ha compiuto dalla porta d'ingresso alla prima notte del soggiorno e può il giorno dopo risvegliarsi consolidato nella sua autorità 'civile' prima che divina.[23]

---

[21] Ivi, p. 60.

[22] *Carlo V in Siena...*, cit., p. 37.

[23] L'episodio delle investiture al mattino seguente, anche per le modalità in cui avviene, è da questo punto di vista singolare. Dopo aver udito la santa messa nel Duomo, accorrono al Palazzo Petrucci dove Carlo risiede il Priore Lodovico Bandini Piccolomini e il Capitano del Popolo, intenzionati ad aggraziarsi l'Imperatore «che con la persona di Sua Maestà fusse entrata la salute di quella Repubblica et con acconcie parole raccomandandogliela» (Ivi, p. 39). Allora, dopo che «il duca di Amalfi accostandoseli in secreto li parlò alcune parole all'orecchio», l'Imperatore decide di nominare entrambi cavalieri «percotendoli tre volte la testa con lo stocco, ciascuna fiata dicendo: *miles esto*. L'atto dell'investitura si ripete per una decina di personaggi presenti, mentre per gli

Il terzo ed ultimo giorno di visita, Carlo V decide finalmente di visitare il Palazzo Pubblico di Siena, in Piazza del Campo, sede del Governo cittadino. Agli occhi del cronista anonimo, quel mattino l'Imperatore appariva «molto più lieto in vista e più giocondo che gli altri due» giorni.[24]

> Fe' la seguente mattina che fu mercore Sua Maestà intendere alli magnifici Signori che quel dì verrebbe a Palazzo; però subitamente *si fece adornar la sala della Piazza*, et cuprir dalla volta fino a terra di bellissime arazze e cuprir lo spazzo, et vestir le fenestre di bellissimi tappeti et fini, *et guanciali di tela d'oro* e di seta *et si ordinò bel giuoco di pugna* per darli *diletto*. Havevan li Intronati a ordine *una bellissima et varia et ricca et dilettevol* comedia degna delli ingegni di quella Accademia, per honorarne Sua Maestà da recitarsi *nella sala grande del Consiglio*.[25]

Innanzitutto occorre soffermarsi un po' sui passaggi più descrittivi e sulle coordinate spaziali che il cronista configura. L'allestimento pensato dalle Grascie (l'organo predisposto alle decorazioni) è un chiaro intento di restituire alla piazza, spazio aperto e pubblico per eccellenza della piccola realtà comunale di Siena, una parvenza d'interno con i ricchi addobbi che trasbordano dalle finestre della sede di Governo, ai quali si aggiungono quelli già allestiti in piazza per i giorni precedenti. Dalla *sala* 'della piazza' esterna, lì dove deve avvenire il gioco per intrattenere l'Imperatore, la serie di coordinate conducono la descrizione all'interno effettivo del Palazzo, nella Sala Grande del Consiglio, dove i membri di una prestigiosa accademia cittadina hanno ricevuto la commissione di rappresentare una commedia. La conformazione fisica dello spazio prevede di fatto un momento spettacolare all'esterno (che, è utile ribadire, si protende come una delle sale del Palazzo) e un altro all'interno, nel luogo chiuso dell'attuale Sala del Mappamondo. Con l'imperatore affacciato ad una delle finestre che danno sul Campo, è immaginabile dunque un asse di rotazione intorno al quale lo spettatore d'eccezione può muoversi per cambiare agilmente la sua posizione rispetto a palcoscenico e platea. Insomma, dopo il lungo rituale battesimale che lo ha integrato nelle mura cittadine e in un clima più disteso rispetto alla notte precedente, nella membrana osmotica della finestra, tra lo spazio aperto e pubblico della Piazza camuffata da interno e quello effettivamente coperto nonché luogo deputato al potere comunale, per Carlo V si prestano le condizioni propizie all'allestimento di una 'veglia', con lo spettacolo di un *Giuoco di Pugna* e subito dopo una commedia.

---

altri – cui pure Carlo aveva predisposto la possibilità dell'investitura – «per ragionevoli considerationi niuno altro ve ne fu che volesse accettare» (Ivi, p. 41). Le brevi cerimonie di investitura continueranno anche il giorno seguente, in Piazza del Campo dove «fece Sua Maestà cavaglieri tre di quei fanciulli che in bianco alla chiesa degli Angeli primi l'incontrorno», tre figli di governatori militarizzati anch'essi dal Re sacro che Siena desiderava avere (Ivi, p. 45–46).

[24] Ivi, p. 44.

[25] Ivi, p. 43.

Nel primo caso si parla di una competizione ludico–militare particolarmente violenta che consisteva nello scontro fisico dei giovani appartenenti ai tre terzi cittadini (Camollia, San Martino e Città) in un campo di battaglia fittizio; scopo del gioco era quello di estromettere la squadra avversaria oltre il solco tracciato nel terreno o sulla pavimentazione. Per trovarne attestazione letteraria è necessario andare indietro di un secolo e sfogliare la raccolta di novelle di Gentile Sermini, dove appunto – dopo la novella sesta – si trova una descrizione del *giuoco*. Quella di Sermini più che una novella è la trascrizione pedissequa degli schiamazzi dei giocatori, eppure, le battute finali sono interessanti perché forniscono le coordinate che rendono possibile il gioco.

> Così facemmo noi quando eravamo più giovani. Lassa fare a loro mentre che 'l sangue lo' bolle. Se si potesse vedere, di questo giuoco, prima che sia pasqua, ne morirà da sei in su. Sai come sta il fatto? sempre ne nasce e sempre ne muore. Voliam che sia così; e così sia. Ma a me pare che chi sta a vedere abbi le tre parti del gioco; ed ai giocatori tocca il resto, oltra le stomacate, fiancate, tempiate, e sconciamenti e rompimenti d'ossa, di mani, di braccia, di costole e di mascelle; e bastisi.
>
> *Chi vedesse azzuffar costoro in piazza*
> *con tanta pertinacia per la parte,*
> *avendo mille carte/*
> *non crederia che non fusser nimici,*
> *e l'altro dì son fratelli ed amici.*[26]

La pratica della *Pugna* si svolge dunque nel periodo di Carnevale, i partecipanti che si candidano a duellare sono quasi sempre giovani, la battaglia inscenata provoca seri danni fisici a chi prende parte al gioco. *Se le tre parti del gioco* sono sicuramente gli schieramenti e non i momenti dello svolgimento, sarebbe interessante capire a chi si riferisca quella battuta sul *chi sta a vedere*; se cioè Sermini intende una struttura *super partes* (il Governo?) oppure l'indistinto pubblico accorso a vedere lo spettacolo. Nei versetti finali, l'autore scioglie l'illusione ludica riportando sul piano della fratellanza e della concordia coloro che fino a poche prima si erano efferatamente battuti a mani nude. Il gradiente di realtà di una pratica simile è manifesto: l'azzuffamento tra le parti della città, il coinvolgimento dei giocatori giovani e il tentativo di estromettere le parti fuori dal *limen* imposto dalle regole del gioco sottendono significati politici e sociali potremmo dire malcelati. E infatti, la cruenza del gioco e soprattutto l'allerta che questo sollevava (non mancava occasione ché questo sfociasse in tentativi di ribaltamento politico), aveva indotto il Governo cittadino a considerare sempre più il gioco come una minaccia per la Repubblica; del resto, più di un secolo dopo la testimonianza di Sermini e pur rappresentando un fenomeno quasi unicamente senese nella toscana medievale e moderna, verrà rimosso dalle

[26] G. SERMINI, *Le Novelle di Gentile Sermini da Siena ora per la prima volta raccolte e pubblicate nella loro integrità*, a cura di Francesco Vigo, Livorno, Francesco Vigo, 1874, p. 109–10.

pratiche ludiche idealizzate dal *Dialogo de' giuochi che si usano fare* a Siena di Girolamo Bargagli del 1572.[27]
Il fatto che negli anni Trenta questo potesse essere previsto in uno spettacolo da veglia per l'Imperatore è certo indice della persistenza della pratica nella società comunale ancora repubblicana. Senza contare il fatto che, questo tipo di esibizione della forza e della violenta intercettava i gusti dello spettatore d'eccezione, abituato ad assistere a 'spettacoli' o intermezzi che analogamente mettevano in risalto la virilità dei combattenti.[28] Tuttavia, al culmine di una tensione politica e sociale evidente a tutti, occorre chiedersi quale sia il significato di una tale esibizione. Il primo è abbastanza leggibile nella plateale autoesibizione – come l'episodio delle chiavi – della propria *securitas:* un secolo dopo la descrizione di Sermini, l'occhio di chi guarda il gioco ha perso il carattere di autoreferenzialità che contraddistingue l'assetto quattrocentesco del gioco; ora, sotto l'occhio di Carlo V (*colui che guarda*), ogni pacificazione è possibile, ogni lite può essere immediatamente stroncata da un cenno, perché le parti rispondono alla presenza di un interlocutore esterno, nel quale, come è stato detto più volte, i senesi intendono affidare la propria autonomia 'controllata'. Il secondo, invece, pertiene più all'ambito del patrimonio simbolico e culturale che Siena intende comunicare al nuovo 'reggente'. In primo luogo perché, come si è detto nella rapida ricognizione del corteo cittadino, la partecipazione alla veglia non è altro che un ulteriore tassello nella costruzione del cittadino Carlo V, un modo per assorbirlo anche nelle usanze di Siena e non solo nei protocolli ufficiali più canonici. D'altro canto, che questo processo di immedesimazione si proponga agli occhi dell'imperatore attraverso la discordia fittizia dei cittadini nella metafora dello scontro, rappresenta anche la capacità della cultura senese di deformare in qualche modo la realtà dei fatti riproponendola sotto forma di illusione ludica: nel gioco da veglia, insomma, si concentrano le istanze contingenti per una storia politica cittadina attraverso, però, la mobilitazione di fenomeni culturali e mondani tradizionali, esibiti perché difendibili e coltivabili nel nuovo corso delle cose.
La commedia che invece gli Intronati avevano preparato è con ogni probabilità l'*Amor Costante*. Che il governo cittadino avesse commissionato la commedia è cosa certa. Da un documento di Balia apprendiamo infatti che

> Pro honore et benessere reipublice et status in adventu Cesaree Maestatis decreverunt intimari iuvenibus virtuosis accademie dicte de Intronati et cortesi *quando collegio placet quod congregentur* quotiens eis videtur pro ordinandis comediis recitandis in adventu aicto *pro intertenimento eius et non pro aliis*, et ita

[27] G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare. Del Materiale Intronato*. In Siena per Luca Bonetti, 1572, edizione moderna a cura di P. D'Incalci Ermini, introduzione di R. Bruscagli, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982.
[28] Si veda almeno il capitolo *Rituali di violenza*, in BERTELLI, *Il corpo del re…*, cit., pp. 36–54 e N. PERROTTA, *Li due orfei, Da Poliziano a Montaverdi. Con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo*, Torino, Einaudi, 1975.

> eis licentiam convenientem dederunt que duret donec ipsa maestas abierit e civitate senarum aut quousque habebitur dare eam non esse venturam ad civitate quibuseumque.[29]

Un'accademia dei *cortesi* a Siena sembra essere esistita solo in funzione di quella più nota, almeno così la descrive Scipione Bargagli.[30] Gli Intronati invece, nel 1536 sono collettivo riconosciuto e apprezzato in città, dispongono di una sede concessagli dal Governo nella Sala del Sale (oggi sede del Monte dei Paschi di Siena);[31] in città si erano fatti apprezzare per spiccate doti di commediografi con il *Sacrificio* e *Gli Ingannati* (intorno al 1530) e soprattutto erano già stati chiamati in causa nel 1531 per una visita di Carlo V poi sfumata. All'interno del circuito accademico si muovono personaggi di spessore come Bartolomeo Carli e Marcantonio Piccolomini, 'l'irregolare' Antonio Vignali e un giovanissimo – letterariamente (tra l'altro ha ventotto anni) – Alessandro Piccolomini, coinvolto in quegli stessi anni nel progetto di traduzione dell'*Eneide* e nella stesura di un manuale pedagogico. In sostanza, un po' l'intraprendenza e l'affermazione dei singoli, un po' il favore concessogli dal potere (l'Accademia è frequentata – per esempio – da Mario Bandini e dal Duca d'Amalfi) permetteva loro un rapporto diretto con l'istituzione comunale che gli consentisse di essere ingaggiati per un avvenimento così importante.[32] Che gli Intronati venissero ingaggiati da una commissione diretta e privata ma schermata dal soggetto collettivo o si fosse davvero di fronte ad un'artigianale industria dello spettacolo, che riceve incarichi solo e soltanto per le spiccate doti di commediografi, non è questione marginale, anzi rappresenta una delle questioni fondamentali. Di questo di discuterà a breve. Tornando invece al documento, apprendiamo che per

---

[29] ASS, Balia 114 [Deliberazioni], f. 34r, 3 febbraio 1535/6 Il documento è notissimo ed è citato dai principali studi sull'Accademia degli Intronati. Su tutti occorre qui citare l'ormai classico D. SERAGNOLI, *Teatro a Siena nel Cinquecento*, e l'edizione di A. PICCOLOMINI, *L'Amor Costante*, a cura di N. Newbgin, Forni editore, 1990, la cui introduzione della studiosa ha sintetizzato la storia compositiva, gli aspetti e la tradizione a stampa della fortunata commedia senese.

[30] Si veda S. BARGAGLI, *Orazione in lode dell'Accademia degli Intronati* confluita nella silloge *Delle commedie degl'Accademici Intronati, la Seconda parte appresso il riaprimento dell'Accademia Intronata &c.*, in Siena, appresso Matteo Florimi, 1611.

[31] Ass. Balìa 103, *Deliberazioni,* f. 167v.

[32] Nell'ambito degli studi classici occorre qui citare di L. KOSUTA, *L'académie siennoise, une académie oubliée du XVIe siècle*, «BSSP», LXXXVII (1980), pp. 123-156. Sulla storia intronatica delle origini ha fatto ordine F. TOMASI, *L'accademia degli Intronati e Alessandro Piccolomini: strategie culturali e itinerari biografici* in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un Siennois à la croisée des genres et des savoirs*, Actes du Colloque International (Paris, 23-25 septembre 2010), réunis et présentés par M. F. Piéjus, M. Plaisance, M. Residori, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 23–38. Si veda inoltre il recente G. PALLINI *Accademie senesi: tramonto e alba di una 'respublica litteraria'*, in *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, a cura di J.E. Everson, D.V. Reidy e L. Sampson, Oxford, Legenda, 2016, pp. 53-61.

l'occasione della visita imperiale, agli uomini che fanno parte delle due accademie è concesso riunirsi senza alcuna restrizione[33] ma soprattutto che la commissione della commedia decreta anche una sorta di diritto d'esclusiva per il fine indicato e non può essere in alcun modo distribuita, pubblicata o diffusa all'esterno dell'evento per cui è scritta. Insomma, il documento di Balia è chiaro: il Governo di Siena commissiona (ma non è detto che paghi) la commedia all'unico scopo di intrattenere l'Imperatore; ogni diritto d'autore (se così possiamo chiamarlo) è sottoposto all'evento della rappresentazione; non si tratta, a voler tener fede alla deliberazione, di un oggetto d'arte in sé ma di un dispositivo destinato a durare per tutta la permanenza dell'Imperatore e che decade nel momento in cui questa dovesse (nuovamente) sfumare.
Eppure, dal classico volume di Florindo Cerreta[34] fino alla benemerita edizione anastatica della Newbigin,[35] la commedia continua ad essere attribuita ad Alessandro Piccolomini, senza problematizzare e non riconoscendo – o schermando dietro di lui – il complesso meccanismo di commissione e produzione dell'opera. Tra l'altro è proprio il Cerreta a citare il passo delle *Annotazioni alla Poetica di Aristotele*, pubblicate a Venezia circa quarant'anni dopo quando nel riconoscere il ruolo intellettuale e culturale delle accademie antiche e moderne, il filosofo senese ammette senza ambiguità la scrittura condivisa e a più voci della commedia per Carlo V.

> L'autorità dei quali esempi [delle Accademie], oltra le ragioni di sopra assegnate, potrà difendere gli altri, che n'hanno fatte, ò ne son per fare; *et me con loro insieme*, havendone io in mia gioventù fatto due; cioè l'Alessandro et *l'Amor costante: questa nella venuta dell'Imperador Carlo Quinto in Siena*; et quella per una particolar mia occasione.[36]

---

[33] Solo un anno prima, nelle *Deliberazioni di Balia* del 15 giugno 1535 (ASS) leggiamo disposizioni di legge in direzione totalmente opposta: «Medesimamente fanno bandire et notificare che niuna persona come di sopra [cioè di «qualunque grado, qualità, stato, ordine o conditione sia»] ardisca o presuma fare accademie o altre congregationi private di alcuna sorte ne in quelle intervenire eccetto di fraternite solite sotto pena di la vita et confiscatione di tutti e suoi beni». Si tratta del tentativo – poi riuscito – di arginare la diffusione di accademie di stampo politico come quella dei Bardotti, nati intorno al 1533 e disciolti negli anni immediatamente seguenti. Il documento è citato da C. MAZZI, *La congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI. Con appendice di documenti, bibliografia e illustrazioni concernenti quella e altre accademie e congreghe*, Firenze, Successori Le Monnier, 1882, vol. II, p. 91.

[34] F. CERRETA, *Alessandro Piccolomini: letterato e filosofo sanese del Cinquecento*, Siena, Accademia degli Intronati, 1960.

[35] A. PICCOLOMINI, *L'amor costante*, cit., che ripropone l'anastatica del testo edito nel 1540, da cui si cita. Per rimanere nell'ambito di studi ormai classici legati al tema è preziosissimo il lavoro di D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento*, cit., in particolare il capitolo *L'idea di spettacolo*, pp. 17–67.

[36] A. PICCOLOMINI, *Annotazioni di M. Alessandro Piccolomini, nel Libro della Poetica d'Aristotele; con la traduzione del medesimo Libro, in lingua volgare*, in Vinegia, presso Giovanni Guarisco, & compagni, 1575, p. 28

Ricordando quanto fatto negli anni giovanili, e soprattutto nel momento in cui entrambe le opere – *L'amor Costante* e *l'Alessandro* – fungono da canovaccio drammaturgico italiano ed europeo,[37] Piccolomini non ha difficoltà nel distinguere chiaramente tra il prodotto collettivo e un altro 'particolare'. E poi c'è un altro problema non trascurabile, ovvero quello che pertiene alle effettive conoscenze dello spagnolo da parte di Alessandro Piccolomini. Come si avrò modo di osservare più avanti, l'*Amor Costante* appare fin da subito come una commedia che oscilla continuamente tra l'idioma toscano e quello iberico. Ora, fino al 1536 la studi da filosofo e la carriera da ecclesiastico di Alessandro Piccolomini si svolgono interamente a Siena. A quest'altezza cronologica, è dunque difficile immaginare per lui tanta dimestichezza con la lingua (raffinata e non 'maccheronica') che occupa ampi passi della commedia. All'interno degli Intronati, l'unico che può dominare perfettamente le due lingue è il Duca d'Amalfi – il quale compare anche nella notte del *Sacrificio* – ma anche in questo caso, visti gli impegni diplomatico–militari del Duca, è difficile attribuirgli il ruolo di consulente linguistico; si potrebbe anche avanzare l'ipotesi di un coinvolgimento di uno degli studenti universitari iberici avvicinati dall'accademia. Tuttavia, è chiaro come anche nell'aspetto più prettamente formale dell'*Amor Costante*, l'attribuzione a Piccolomini va certamente problematizzata e non accettata così come evince dalla stampa del 1540.

Tale aspetto non rappresenta un fattore minimo nell'interpretazione complessiva dell'opera bensì focalizza alcuni temi centrali della questione letteraria senese. Innanzitutto potrebbe dissolvere definitivamente la definizione della Celse–Blanc di un Piccolomini come *homme du raillement,* un attributo dovuto essenzialmente all'erronea attribuzione di tre orazioni 'civili' oggi correttamente riferite a Bartolomeo Carli e che ha portato negli anni a considerare come di Alessandro tutto ciò che costituisse un tentativo di mediazione con il potere imperiale. A questo, dagli indici innestati successivamente negli incunaboli cinquecenteschi fino alle ricerche degli storici ottocenteschi, si somma la tendenza senese ad attribuire al Piccolomini – certamente il membro di maggior fama locale e nazionale per i contemporanei – tutto ciò che a prima vista si presenta come prodotto letterario di pregio. Alessandro Piccolomini fa certamente stampare a Venezia l'*Amor Costante* nel 1540, non sappiamo se a suo nome o a quello dell'Accademia; è probabilmente responsabilità dell'editore aver impresso il nome del letterato senese per una questione di prestigio intellettuale dell'autore (attivissimo in tipografia intorno a quella data), sta di fatto che le numerosissime ristampe della commedia riporteranno tutte l'attribuzione parzialmente esatta.

Del resto, anche quando nel 1562 Gabriele Giolito stamperà a Venezia *l'Alessandro* (la seconda delle opere citate nelle *Annotazioni*), dalla dedica al Viceré di Sicilia si apprende quanto «il signor Alessandro non si è curato, che 'l

[37] Si veda L. VALLIERI, *Drammaturgie imperiali a Bologna: 'L'amor costante' di Alessandro Piccolomini (1542),* «Drammaturgia» 15 (5), 2020, pp. 291–323.

nome suo si segni nella fronte de l'opera», e tuttavia «non è stato nessuno che non habbia stimato quella esser parto del suo arguto et pellegrino ingegno».[38] La fama del filosofo scienziato italiano negli anni Sessanta non è certo quella 'locale' di cui poteva godere negli anni della visita imperiale, però, sta di fatto che le parole dell'editore testimoniano come le attestazioni di stima nei confronti del letterato senese lasciassero in qualche modo spazio ad interventi ricollocazione delle opere, quando beninteso queste varcavano le mura cittadine ed erano lontane dalle occasioni di commissione. Inoltre, se teniamo fede agli statuti degli Intronati conservati nel pluteo Y della Biblioteca comunale di Siena, emerge un ulteriore elemento di complessità.[39] Il quadro che emerge è quello di una officina di scrittura dove, quando esiste un riconoscimento collettivo dei lavori da presentare al pubblico, è naturale che l'organo superiore, e in particolare il censore,

> Sia tenuto a insegnare a tutti quelli ch'ei conoscesse che non sapessino, et mostrare apertamente le regole che si debbon tenere nel comporre, nel favellare, nel scrivere, ovvero nel dichiarare et ammaestrare i novitii et dichiarandolo i nostri capituli secondo che cognoscara necessario.[40]

In Accademia – pare di capire – il controllo della scrittura e della produzione di testi letterari è vincolata alla formazione e all'approvazione dell'organo superiore di controllo. Può capitare che alcuni meno ingegnosi o culturalmente meno attrezzati in campo letterario si facciano guidare dalla mano esperta del censore. Dunque, già solo nell'impalcatura degli statuti esiste un meccanismo non regolato che tende a proporre i sodali *come un sol uomo* quando c'è da 'pubblicare' i prodotti dell'accademici anche se, all'interno, il comitato organizzativo composto da Censore, Archintronato e Bidello, stratifica pratiche di scrittura apparentemente 'appiattite'. Se si incrociano questi dati tutti interni alla produzione dei testi con la ferrea determina di Balia che impedisce alla scrittura scenica di circolare al di fuori del circuito cittadino e al di fuori dell'evento spettacolare per l'Imperatore, questo spiega la verticalizzazione autoriale dell'*Amor Costante* sul Piccolomini, a maggior ragione se quell'opera risultava in qualche modo 'fuorilegge' nel momento in cui approda a Venezia;

---

[38] *Alessandro comedia del s. Alessandro Piccolomini.* Di nuovo con somma diligenza corretta et ristampata, in Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLXII, c. 2v.
[39] Si tratta dei mss. Y. I. 1 e Y. I. 4, titolati *Zucchino degli Intronati*. Se il secondo è un elegante volumetto in sedicesimo, con copertina rigida, e paragrafi in oro, probabilmente del XVII secolo, nel primo manoscritto le carte di guardia con titoli e indicazioni sono certamente autografe del Benvoglienti – noto collezionista e copista di testi rinascimentali della cui collezione il ms. fa parte – mentre le carte che contengono gli statuti intronati sono di grafia chiaramente rinascimentale, molto vicina a quella di Bartolomeo Carli Piccolomini. È difficile se non impossibile datare con certezza questi statuti, in ogni caso è probabile che questi rappresentino la testimonianza manoscritta più vicina cronologicamente a quella degli originali – se di 'originalità' si può parlare.
[40] Ms. Y. I. 1 c. 5v, C.[apitolo] IIII *Della creation del Censore e suo officio.*

Questo non esclude che comunque Piccolomini giocasse un ruolo fondamentale nella composizione dell'opera: tra i letterati che lavorarono al testo scenico egli è sicuramente quello culturalmente – e socialmente – più autorevole; nondimeno, i riferimenti interni all'opera e l'insieme degli elementi che si è tentato di rintracciare finora testimoniano l'esigenza di riferirsi ad un soggetto di scrittura collettivo che in quegli anni si stava affermando e che, basandosi sulla notorietà di alcuni esponenti interni all'accademia ne assurgeva l'immagine anche fuori dalle mura cittadine.

2.2. Oltre la commedia. L'*Amor costante* (se) rappresentata davanti a Carlo

Se dunque l'*Amor Costante* è un'opera pensata (anche se non effettivamente recitata) per un'occasione specifica e dentro i confini (anche legali) di un preciso contesto di riferimento, qual è l'idea di spettacolo che gli Intronati intendono mostrare all'Imperatore? O meglio: che rapporto intercorre tra l'ufficialità – Sacra, si è detto – della visita cesarea e la rappresentazione di una commedia 'ai modi' intronati, e cioè schiettamente frivola e disimpegnata?
Come sempre, è bene partire dalla soglia testuale della commedia. Il prologo dell'*Amor Costante* è stato più volte analizzato per le sue caratteristiche sceniche e nelle sue dinamiche narrative e linguistiche.[41] La funzione drammaturgica del prologo ha ovviamente dei fondamenti classici greci e latini. In uno spazio semi–indipendente del testo dove la voce autoriale tenta in prima istanza di catturare la benevolenza del pubblico, di indirizzarne la corretta comprensione di quanto si sta per inscenare o anticipare la trama che seguirà, è molto frequente, soprattutto nei risvolti terenziani del genere, che l'autore sfrutti questo momento per difendere la propria opera dagli attacchi dei detrattori o per instaurare un terreno di scontro ideologico o teorico sul genere.[42] Insomma il prologo della commedia appare un po' come uno spazio franco dove l'autore o gli autori – ancora fuori dalla pura finzione drammaturgica – possono dialogare direttamente con il proprio pubblico di riferimento. Come molte commedie cinquecentesche, fin dai primi anni dalla fondazione anche gli Intronati sfruttano l'autonomia narrativa del prologo con questa funzione, fissando le linee programmatiche delle commedie. L'esempio più eclatante è quello che si potrebbe considerare l''architesto' di tutta la produzione Intronatica, *Gli Ingannati*, dove la soglia testuale assume il compito di ricucire lo screzio generato dal *Sacrificio* (il dispetto amoroso nei confronti delle gentildonne per cui gli accademici avevano bruciato i propri pegni d'amore solo qualche altro prima), sovraccaricando dunque il prologo di dinamiche antropologiche e sociali ben precise: da qual momento in poi, lo spazio del proscenio sarà quasi

[41] Oltre ai già citati lavori di Seragnoli e Newbigin, un'utile rassegna bibliografica degli studi è presente nelle note di Vallieri, *Drammaturgie imperiali a Bologna…*, cit.
[42] Cfr. la voce F. Angelini, *Teatri moderni*, in *Letteratura italiana. VI. Teatro musica tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 77 e ss.

sempre incentrato sulla filogina degli Intronati nei confronti del pubblico femminile con tutte le conseguenze, linguistiche e drammaturgiche che questo comporta.
Con un grado di novità abbastanza eclatante, invece, nell'*Amor Costante* gli autori rinunciano al rapporto esclusivo tra avantesto e pubblico/lettore, inscenando piuttosto il dialogo a due voci tra il Prologo stesso (divenuto personaggio effettivo della *performance* nonché motore d'avvio del testo scenico) e uno Spagnuolo, finito sulla scena quasi per caso e meravigliato dalla serie di bellezze che può osservare dal palco.

> SPAGNUOLO O come me spanto en ver estas maravillas! Que pueden significar estos *aparatos* y *estas casas* á qui? y estos hidalgos con estas mugeres y donzellas tan hermosas? Que quieren hazer estos señores? Todo sta muy bien, muy lindamente puesto. Por vida mia, que los italianos saben mucho y entienden muy bien las cosas del mundo. Pluguiesse a Dios que me topasse con alguna persona que me declarasse todo este magisterio![43]

Il luogo in cui si trova genera la meraviglia dello straniero. La scenografia con lo scorcio prospettico di Pisa che si apre al di là dell'Arno è probabilmente quella della tavola dipinta da Domenico Beccafumi ed oggi conservato a Londra nella collezione di Sir John Pope-Hennessy.[44] Ancora ignaro di ciò che sta per accadere, dall'*apparato* cittadino lo sguardo del forestiero converge sullo spazio antistante, focalizzandosi sul pubblico che assiste allo spettacolo, dai gentiluomini, alle donne adulte e infine alle giovani donne accorse in sala. In questo modo, attraverso la prima battuta messa in bocca allo straniero, il prologo sigilla insieme lo spazio della rappresentazione, inteso come luogo fisico in cui si svolge l'azione drammaturgica, con quello degli spettatori (immaginati o reali), abbattendo la 'parete'[45] finzionale che separa lo spettacolo dagli spettatori, ma allo stesso tempo coinvolgendo al primo istante quest'ultimi nel circuito della parola teatrale. Del resto, anche se la commedia è ambientata a Pisa (come dimostrerà l'*argomento*), i limiti temporali dell'azione coincidono con quelli della (presunta) rappresentazione,[46] creando un processo osmotico continuo tra il presente rappresentato e quello del pubblico per cui è (/sarebbe) destinata. All'entusiastica richiesta dello Spagnuolo, corrisponde, di tutt'altro verso e di tutt'altro umore, la riposta infastidita del Prologo.

---

[43] PICCOLOMINI, *L'Amor Costante…*, cit., Prologo (pagine non numerate).
[44] Su questo basti A. PINELLI, *La bellezza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Bari, Laterza, 2004, pp. 114–115.
[45] Beninteso, l'espressione è da intendersi esclusivamente in chiave di illusione scenica e non da un punto di vista prettamente 'teatrale' (come luogo fisico) dal momento che – si ricordi – gli autori pensano all'esibizione nello spazio 'libero' della Sala del Consiglio, in Palazzo Pubblico.
[46] Ad esempio, in I, 13, Maestro Guicciardo dice di volersi recare a Siena per vedere l'Imperatore.

PROLOGO Signore, perdonatemi. La vostra è scortesia, a non star da banda come gli altri e non ci voler dar *libero* el proscenio.
SPAGNUOLO Estoy maravillado de estas cosas. Quisieralo yo saber todo; y, despues, starme appartado de bonissima gana.
PROLOGO Il tutto saprete voi come gli altri. Di grazia, scendete da basso e non ci impedite.[47]

Nonostante le lusinghe dello Spagnuolo per gli apparati di scena, per il pubblico che assiste e poi per l'intera popolazione italica («los Italianos saben mucho y entienden muy bien las cosas del mundo», aveva detto) [48], la meraviglia dello straniero viene immediatamente convertita in anomalia per lo svolgimento dello spettacolo. Difficile non vedere in questa risposta del Prologo un significato politico ben preciso: l'uso della parola 'libertà' («voler dar libero el proscenio») – è molto noto – ha una valenza primaria nell'ambito civile e repubblicano senese e come tale costituisce un *refrain* della retorica civile degli anni Trenta. In qualche modo, il Prologo degli Intronati difende lo spazio scenico dall'ospite – a questo punto – indesiderato che con una certa insistenza, e invocando direttamente lo spettatore primario («por vida del emperador, Vuestra Merced me diga que queire dezir todo este apparato»)[49], continuerà ad assistere e a prendere parte alla rappresentazione dalla postazione privilegiata (e anormale) dello spazio di scena anziché – al pari degli altri – tra le fila del pubblico. Inteso finalmente che si tratta di una commedia, ora lo Spagnuolo, incuriosito, vuole esercitare la propria ingerenza anche sulla questione dell'*argomento* (senza cui «no la podremos entender»)[50], pretendendo di conoscerlo prima di tutti gli altri, anche prima di «estas damas» che come detto costituiscono il pubblico primario degli Intronati.

PROLOGO Io el farei volentieri; ma non so parlare spagnuolo.
SPAGNUOLO Yo entiendo tan bien lo italiano.
PROLOGO Se intendete, adunque, italiano, state a udir come gli altri; e non ci accaderà tante parole.
SPAGNUOLO Yo le diré, señor. Ha de saber que no entiendo yo muy perfectamente el italian; y, por esto, quisiera preguntar lo que no entenderé.
PROLOGO Donne mie, mi bisogna contentar costui; ché, altrimenti, non ci si levarebbe dinanzi, oggi. Vostre Signorie stieno attente, ché questo medesimo servirà a loro ancora; poi che la mia disgrazia m'ha impedito el mio disegno, che era di voler parlare un poco con esso voi a solo a solo. Ma lo serbaremo a un'altra volta.[51]

[47] PICCOLOMINI, *L'Amor Costante…*, cit., Prologo (pagine non numerate).
[48] *Ibid*.
[49] *Ibid.*
[50] *Ibid.*
[51] *Ibid.*

Si sarebbe preferito parlare *a solo a solo*, senza intromissioni dall'esterno ma ormai la presenza dello spagnolo sulla scena è da considerarsi un fatto ineluttabile. Ad ogni modo, l'elemento di disturbo può essere strategicamente convertito in fattore di mediazione tra la lingua toscana e quella spagnola, e infatti da questo punto in avanti la presenza dello Spagnolo è possibile nelle vesti di traduttore simultaneo dell'*argomento*; inutile certo alle donne che possono intenderlo in italiano ma fondamentale per il nuovo ed imprevisto spettatore. A livello interno, duplicare l'argomento fornendone una sorta di 'traduzione a fronte' significa innanzitutto ampliare la propria platea di riferimento, o meglio conviverci, permettendo al messaggio drammaturgico di circolare tra soggetti non propriamente senesi; assumendo, per cosi dire, una funzione didascalica dell'intervento linguistico. Evidentemente, avendo concepito lo spettacolo per Carlo V, il bilinguismo generato dalla mediazione assume importanza in termini di attivazione della parola che può circolare liberamente proprio grazie al plurilinguismo del pubblico in sala. Come è noto, le questioni linguistiche sono un tratto caratterizzante dei prologhi degli Intronati. Per tornare ancora a *Gli Ingannati* di qualche anno prima, si ricordi che era stato il prologo stesso ad avvertire le gentildonne di eventuali disturbi sulla scena.

> E' potrebbe bene essere che uno spagnuolo, che voi vedrete venire, vi rompesse un poco la fantasia e che non pigliasse cosi bene la nostra materia. Ma io v'isegnarò un bel colpo. Non vi curate di lui, ché, non avendo voi la lingua sua, non vi potete intendere insieme; e attendete a questi, che son tutti italiani: e, prestandoli voi la vostra attenzione, non perderete cosa che ci si dica e sarà bello e fatto.[52]

In questo caso, lo scoglio linguistico per le gentildonne può essere abilmente schivato non prestando attenzione all'unico personaggio spagnolo presente sulla scena, badando piuttosto alle battute e quindi alle azioni dei solo personaggi italiani. Tutto ciò, però, non è da confondere con quanto avviene nel prologo dell'*Amor Costante*. Anche qui, infatti, alcuni personaggi continueranno a parlare spagnolo anche senza essere necessariamente tradotti o interpretati. Del resto questo non impattava affatto sulla verisimiglianza drammaturgica, giacché in una penisola militarizzata da soldati spagnoli com'è l'Italia degli anni trenta può tranquillamente capitare di imbattersi in personaggi linguisticamente ibridi, o perché Italiani arruolati all'estero o viceversa, senza contare poi i flussi universitari che portavano a Siena studenti da tutta Europa.[53]

---

[52] ACCADEMICI INTRONATI, *Gl'Ingannati; con il Sacrificio; e La Canzone in morte d'una civetta*, a cura di N. Newbigin (*edizione anastatica)*, Bologna, Forni editore, 1984, *Prologo* (pagine non numerate).

[53] È la situazione che si viene a creare nel dialogo tra il Capitano spagnuolo e Messer Consalvo nella prima scena del secondo atto. CAPITANO: Io os diré. Quando io sali de Castilla y vine en Italia por esperimentar mi ventura, que ha seis años, como sabes, el primiero sueldo que tomé fue con el principe d'Oranges quando era el campo sobre

Il grado di novità assoluto dell'*Amor Costante* è piuttosto quello di aver integrato la questione linguistica all'interno dello spettacolo, e facendo del 'bilinguismo' inziale una questione più di teoria drammaturgiche che di uso scenico.[54] Qualche anno dopo *Gli Ingannati*, insomma, in occasione della visita dell'Imperatore e nella commedia destinata ad accoglierlo, è necessario trovare un punto di mediazione tra le lingue che rappresentano le due forze in campo (anche se limitato solo allo spazio del proscenio) che parta proprio dal punto di avvio del motore drammaturgico.
A testimonianza di quanto la questione dovesse essere spigolosa – anche al di fuori della finzione scenica – si pensi al breve siparietto raccontato dall'anonimo tra il Duca d'Amalfi e l'Imperatore, quando, sfilando per la città in festa, egli parlava «hora di una, hora di un'altra cosa con quei signori che appresso gli erano in lingua italiana» mentre quando si tratta di elogiare (o peggio) le «ben ornate donne et damigelle» che come «vive statue da balconi si mostravano» andava invece «motteggiando alcuna fiata d'esse col Duca di Amalfi in linguaccio spagnolo».[55] Se i soldati - e ancor più gli alti funzionari – sono abituati a comprendersi, Siena non è una città perfettamente bilingue come altre lungo la penisola italiana. La lingua iberica doveva effettivamente rappresentare un ostacolo linguistico per i cittadini di Siena; tuttavia, tale bilinguismo dovuto a metà del cinquecento a dinamiche politiche e culturali, permette anche di celare significati che non possono evidentemente essere pubblici ma devono rimanere nell'ambito del pettegolezzo detto all'orecchio. Anche nell'*Amor costante*, dunque, la questione della lingua è da intendere sul duplice versante della ricezione e del significato: da una parte la possibilità di una mediazione

---

Florencia. Yo era alferez del capitan Zorge. En la qual guerra assí me favoreciò la suerte y mis manos que, convenida que fue Florencia y assecurado el stado dei duque Alessandro, me hizieron capitano de una poca iente que está a qui en Pisa de baxo de l'obediencia del commissario; el qual nunca ha quesido que io me parta. MESSER CONSALVO: Mucho me plaze que hagais honra á vuestra patria. *Mas como haveis conservada tanto tiempo la lengua spañola?*. CAPITANO: *Por haver siempre platicado con soldados españoles:* aun como veis, la he perdido mucho. Mas dezime, signor Gonzalvo: que es de mi padre y de mi hermano y de toda la iente de mi casa? MESSER CONSALVO: Muy vieio es vuestro padre; y vuestro hermano es ia hombre hecho y anda por casarse. Y, como os he dicho, mucho se duele de vuestra muerte; y, como supieren que seys bivo, es dudda que no se mueran de allegria. CAPITANO Ya, vos, micer Gonzalvo, que negocios os han traydo a Pisa? MESSER CONSALVO: En Pisa, señor, ninguna, se no que desseavo mucho de veerla, por que otra vez hestado á qui á studio y tengo grandissima affecion a esta tierra. *Y por la lengua se puede conocer*; que me ha quedado *la habla toscana assí bien come se fuesse nascido en medio de Sena*. (PICCOLOMINI, *L'Amor Costante…*, cit., cc. 26v–27r).

[54] Cfr. B. CONCOLINO MANCINI, *Le prologue dans la comédie siennoise de la Renaissance: défense et illustration de la nouvelle comédie*, , in *Le Théâtre réfléchi. Poétique théâtrales italiennes des Intronati à Pasolini*, sous direction de Françoise Decroisette, Les Cahiers de Paris VIII/Recherches, Press Universitaires de Vincennes, 2000, pp. 13–28.

[55] *Carlo V imperatore a Siena*…, cit., p. 29

linguistica aiuta gli autori nella diffusione del messaggio, consapevoli del fatto che non ci si sta rivolgendo più ad un pubblico esclusivamente senese ma è necessario allargare le frontiere della propria scrittura scenica (e quale momento più significativo se non il prologo per adempiere a ciò?); dall'altra parte, l'ambivalenza della mobilitazione linguistica concerne la possibilità di mantenere una libertà che – mediata sul piano della lingua – può servire da schermo per celare significati in quel momento preciso non liberamente enunciabili. Insomma, c'è come la necessita di piegare il veicolo linguistico nella direzione del destinatario, sigillando in questo modo lo strettissimo legare tra la committenza 'governativa' e l'occasione specifica della rappresentazione, mantenendo però attivo il dialogo con il potere che commissiona e assiste, in un rispecchiamento continuo nella forma drammaturgica ideata dal soggetto collettivo.

L'*argomento* della commedia è una questione di famiglia ai modi plautini: due fratelli separati alla nascita – Ginevra e Iandoro – viaggiano per tutto il Mediterraneo salvo poi capitare, oramai irriconoscibili, nella città di Pisa dove si innamorano l'uno dell'altro. Newbigin ha sottolineato come l'innesco della commedia e diversi nodi della trama comica siano derivati non solo dalla ricezione degli schemi plautini (e della produzione drammaturgica coeva, come i *Suppositi* di Ariosto), ma soprattutto dal riuso di alcuni frammenti delle due commedie scritte negli anni precedenti, gli Ingannati, l'*Aurelia* e la traduzione/riscrittura dei *Prigioni* di Plauto, composti all'inizio degli anni '30.[56] Se dunque la trama non appare come del tutto inedita, strutturandosi come un puzzle di frammenti narrativi preesistenti, la curiosità dello spagnolo verte piuttosto sull'autore di una *fabula* simile.

> SPAGNUOLO Muy sabia y galana es esta fabula. Mas digame: quien la ha compuesto y de quien es obra esta comedia? Es quiza obra del divinissimo Pedro Aretino?
> PROLOGO D'uno che è d'una accademia che è in Siena già molt'anni.
> SPAGNUOLO Come se llama esta accademia?
> PROLOGO L'academia dell'Intronati.
> SPAGNUOLO Los Entronados hazen este? Por Dios, que en todas las partes de Spaña se ha esparzido la gran fama de esta accademia y tanto ha ido el nombre d'ella adelante que ha llegado a las oreias del emperador. O como me preciaria y gozaria io tan bien de ser puesto en esta academia! Y, si me quereis tener obligado todo el tiempo de mi vida, poneme entra vosotros.[57]

---

[56] Si veda la corposa tavola delle corrispondenze in appendice all'introduzione *I Prigioni di Plauto tradotti da l'Intronati di Siena*, a cura di N. Newbigin, Siena, Accademia degli Intronati, 2006. Sulle trame di molte commedie cinquecentesche e su quella che si suole chiamare Commedia Nuova, è interessante il quadro sintetico tracciato da N. FRYE, *Anotomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 1957, in particolare il capitolo *Primavera* dove lo studioso canadese affronta la questione della scrittura drammaturgica.

[57] PICCOLOMINI, *L'Amor Costante…*, cit., *Prologo* (pagine non numerate).

La *reductio ad unum* della composizione della fabula è da leggere più come un appello all'anonimato che come un'indicazione dell'autore (che, forse è utile ribadirlo, compare solo cinque anni dopo la composizione dell'opera e dopo l'occasione per cui è concepita). Di fatto, il prologo della commedia è molto più prudente dell'editore che nel 1540 farà stampare a Venezia l'*Amor Costante*. Il riferimento generico ad *uno* che appartiene all'Accademia degli Intronati non solo contrasta con l'idea dello Spagnuolo che, ascoltata la «fabula», pensa che l'autore sia quel Pietro Aretino celeberrimo autore della *Cortigiana,* ma declassa la figura autoriale dietro la pluralità dell'accademia. Tant'è vero che lo Spagnuolo, nella battuta successiva, ignora di conoscere che sia quell'*uno* focalizzandosi piuttosto sul collettivo di autori che l'avrebbe partorita. Difficile credere che la fama degli Intronati, nati da poco meno di un decennio, fosse tanto estesa da raggiungere l'Impero spagnolo ed essere nota persino all'Imperatore; si tratta chiaramente di un'esagerazione che però, allargando l'orizzonte territoriale degli Intronati, è funzionale ad attrarre a sé l'interesse dello Spagnuolo che a questo punto chiede di entrare egli stesso in Accademia.

> PROLOGO Se voi avesse buon animo di osservare gli ordini nostri, per mia fè, che io mi ci adoperarei volentieri; altrimenti, non ne farei parola.
> SPAGNUOLO Que ordines son estos que hazen los Entronados?
> PROLOGO In poche cose consistono i loro precetti: cercar sempre di saper pigliare el mondo per el verso; ed esser schiavo, servo affezionato e sviscerato di queste donne e, per amor loro, far, qualche volta, qualche comedia o simil cosa da mostrarli l'animo nostro.
> SPAGNUOLO Contentanme mucho, señor, estos precettos. Y pidole, por merced y por vida del emperador, que me haga questa gracia de ponerme entre los Entronados; que todòs los precettos servaré yo. Y, si cosa alguna puedo yo en esta comedia, mandamela; que la haré de buena gana.[58]

L'arruolamento dello straniero tra le fila degli Intronati è possibile adeguandosi agli *ordini* dell'Accademia; pochi e semplici regole che consentono di entrare non solo nel gruppo ma di essere anche ingaggiato anche, come del resto è stato cercato di fare lungo tutta la soglia liminale della commedia, nell'industria drammaturgica senese. Tali precetti si riducono ai due elementi costitutivi dell'Accademia. Il primo fa rima con quel « los Italianos saben mucho y entienden muy bien las cosas del mundo» che lo Spagnuolo aveva pronunciato in prima battuta, ma soprattutto con il celeberrimo motto degli Intronati *De mundo non curare* apparso fin da subito come sigillo dell'Accademia e suffragato dal capitolo degli statuti che proibisce espressamente «di ragionare né in bene né in male dele cose delli stati, né ancora di nissuna cosa a quelli apartenente», pena «che mai più si possi mettere sotto alcuna forma in nostro collegio».[59]

[58] *Ibid*.
[59] Ms. Y. I. 1 c. 8r, *Della pena di chi parlassi di stati* c. XV.

Chiarito il primo principio generale, che poi non è altro che chiedere allo Spagnuolo – soldato o funzionario che sia – di smettere 'l'armatura' ufficiale con cui da ospite è irrotto in scena per vestire i panni a–politici ma non per questo disimpegnati dell'accademia, il secondo tratto distintivo è costituito invece dalla consueta filoginia intronatica, fattore primario fin della prima produzione intronatica, da intendersi non solo come modello comportamentale (e che quindi pertiene all'ambito della socialità) ma anche e soprattutto come modello letterario, tanto che tra i doveri cui lo Spagnuolo deve assolvere c'è proprio quello di indirizzare tutte le fatiche letterarie al sesso femminile.
L'ospite inizialmente indesiderato, colui che disturbava la realizzazione dello spettacolo, ha compiuto in qualche maniera il suo processo di immedesimazione tra le pratiche degli Intronati. Se inizialmente egli può occupare liberamente il proscenio, minacciando lo svolgimento libero della commedia e chiedendo di esercitare una forma di controllo sul soggetto da rappresentare, l'arruolamento (ancora da esterno) come traduttore simultaneo dell'argomento e poi come parte recitante, lo avvia verso un percorso di assunzione interna allo spettacolo. Come detto, non si tratta di una mediazione esclusivamente linguistica per un pubblico che non necessariamente parla o intende la lingua toscana, ma pertiene anche campo della possibilità di enunciazione di temi e argomenti della *fabula* che potrebbero celare significati sgraditi al pubblico iberico. Ovviamente, il gioco delle ambiguità (su cui pure si basa questo gioco delle lingue) non si risolve mai in un'accettazione pacifica bensì in un tentativo di convivenza mediata. A dire il vero, la battuta finale con la quale il Prologo si congeda dal pubblico lasciando davvero lo spazio alla finzione drammaturgica, sintetizza bene il 'risultato' della mediazione.

> PROLOGO Gentilissime donne, per aver perso tempo con questo spagnuolo, voglio lassar da dirvi molte cose, che avevo in animo oggi di ragionarvi, di grande importanzia; 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 depende 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 verran 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 ammaestraremo, con la nostra comedia, quanto un amor costante (donde piglia il nome la comedia) abbia sempre buon fine e quanto manifesto error sia abbandonarsi nelle aversità amorose: perché quel pietosissimo dio che si chiama Amore non abbandona mai chi con fermezza lo serve. E questo vo' che basti. E, se alcun di quest'uomini, per esser loro male lingue, non sapendo altro che apporre alla nostra comedia, si maravigliasse che quelli che v'intervengano di nazione spagnuola *parlino*

toscanamente, *rispondetegli che la longa conversazione di noi qua gli ha fatto imparar questa lingua* e s'egli hanno altro di buono. Addio. [60]

Che il prologo sia un momento di discussione tra l'autore e il proprio pubblico, lo testimonia il fatto che anche l'ultima battuta sia un riferimento esplicito alla sala. Così com'era iniziato lo spettacolo, insomma, se la battuta iniziale dello spagnolo aveva introdotto l'apparato di scena e il *parterre* intento alla rappresentazione, la battuta finale della voce autoriale ricade ancora una volta sul pubblico privilegiato, quello femminile. Chiaramente non si tratta – lo si è detto – di un fatto inusuale per gli Intronati: a partire dal dittico *Sacrificio–Ingannati*, il riferimento alle donne come pubblico esclusivo del lavoro letterario è un tratto caratteristico, tant'è che il precetto rientra anche tra le poche e semplici regole cui lo spagnolo, *academicus novus*, deve adeguarsi per far parte della realtà cittadina. Di fatto, la chiusa del prologo aggiunge un fattore di collaborazione delle donne stesse ai fini dello spettacolo non di poco conto. Sono loro infatti a poter decretare in prima persona la buona riuscita dello spettacolo, non tanto per l'attenzione che riserveranno a quanto spetta loro per consuetudine, quanto piuttosto alla loro capacità di calamitare e condurre con sé l'attenzione del pubblico 'effettivo', quello che davvero interessa.
Le donne, insomma, oltre a costituire il tipico pubblico degli Intronati, dovranno assumere i tratti delle collaboratrici dello spettacolo garantendone la buona riuscita. Ancora una volta questa dinamica, tra autori e pubblico e in ultima istanza tra generi opposti precipita sul terreno della questione linguistica: durante la scena non sarà infatti più possibile tradurre simultaneamente le battute degli attori, né in verso né nell'altro, ma i diversi idiomi collaboreranno insieme alla costruzione di una commedia multilingue, verosimilmente a quanto avviene tra il pubblico. Come a dire che, il carattere della mediazione linguistica portata avanti lungo tutto l'arco del prologo termina in una ibridazione linguistica dove alle legittime perplessità di sentire un iberico parlare toscano, il carattere della conversazione, e quindi l'innesto nelle pratiche senesi, supera l'inverosimiglianza della *fabula* restituendo un *cives* senese nella lingua e nella morale («*s'egli hanno altro di buono*»).

2.2.1. «*Que question teneis, gentilhombres, con estos scolares?*»

Il quarto atto della commedia finisce letteralmente alle mani. Da una parte la truppa di Lattanzio, che con i suoi tre fratelli difende Guglielmo, accusato da Messer Giannino di voler assassinare la giovane Lucrezia, la ragazza di cui è innamorato, e che, insieme ad un drappello di studenti universitari, tenta di assassinare il vecchio per liberare così la fanciulla. Sotto gli occhi del Capitano, la lite cittadina sfocia in un conflitto armato tra le due fazioni, fino a quando, messer Consalvo – capitato a Pisa e intenzionato a «visitar qualche amico» di

[60] PICCOLOMINI, *L'Amor Costante…*, cit., *Prologo* (pagine non numerate).

giovinezza» –[61] incrocia per strada i litiganti chiedendo di porre fine alla guerriglia. A parte il motivo dichiaratamente comico della zuffa cittadina, il momento culminante della scena è quando il nobile Consalvo riconosce nel vecchio Guglielmo il suo fratello abbandonato in Castiglia; di conseguenza, il giovane Giannino (che in realtà si chiama Iandoro) può riconoscere nei due gentiluomini rispettivamente padre e zio; e la giovane Lucrezia di cui è innamorato non è altro che Ginevra, sua sorella. Se due volte nella commedia si dice che «in Italia, s'usa tutto 'l giorno: troncarsi e imbastardirsi i nomi»,[62] questa è anche la 'tramatura' che sorregge l'impianto della commedia con i due fratelli separati da piccoli (così come sono separati il padre e lo zio) che poi si ritrovano a Pisa con nomi diversi e irriconoscibili tra loro tanto da innamorarsi.
La controversia cittadina trasformata in ricongiungimento familiare rappresenta certo la risoluzione a quello sperimentalismo che fa della tensione tra l'amore carnale che gli amanti sconosciuti provano e l'amore incestuoso tra fratelli una volta riconosciuti il *leitmotiv* di tutta la commedia. Oltre a questo, che il bandolo di questa fitta matassa di parentele possa essere disciolto nel quinto atto sotto lo sguardo attento del Capitano – lo spagnolo cui è affidato «de poner acuerdo, que es vuestro officio»[63] – e del nobile Consalvo – che ha frequentato Pisa quand'era ancora arruolato – ha un significato politico abbastanza esplicito. Serve qualcuno che intervenga dall'esterno per placare la discordia tra cittadini, universitari, stranieri, qualcuno che tra l'altro abbia un legame di parentela con gli avversari e che attraverso il valore tradizionale della famiglia riporti la *securitas* e la concordia. Ogni riferimento all'Imperatore e al Duca d'Amalfi (che non è proprio un Piccolomini?) non è dimostrabile ma pare davvero malcelato. Però c'è un altro aspetto che è forse interessante valutare, anche alla luce di come aveva preso avvio la commedia.
Si ricorderà che tra le richieste fatte dagli ambasciatori senesi a Carlo V c'era quella di evitare che le truppe militari al seguito dell'Imperatore dopo Tunisi sostassero all'interno delle mura cittadine; si è cercato di sottolineare tra l'altro le valide ragioni, sia storiche che 'pratiche', che sottendono la preghiera dei senesi. Eppure, al contrario, la scena non solo è affollata da militari ma è proprio grazie a questi che la commedia si può risolvere e può raggiungere il lieto fine che le è proprio. Non si tratta beninteso di un fatto di novità assoluta: il soldato 'rappresentato' era e continuerà ad essere una figurina drammaturgica presente ed ingombrante del genere teatrale. Tuttavia, come ha osservato Frédérique Verrier, le commedie cinquecentesca tendono ad isolare e a marginalizzare la figura del *miles* (risultato moderno del *gloriosus* di Plauto), limitandone l'utilizzo per una sorta di vendetta contra la storia. Si ricordi che gli spettatori hanno motivi più che validi per respingere la figura del soldato. *In primis* per le azioni quasi sempre sgradite che egli compie, accentuate, se straniero, da un grado di esterofobia che è endemico in Italia dopo l'inizio delle guerre, ma anche perché

[61] PICCOLOMINI, *Amor Costante*, cit., 66v.
[62] Lo dice sia il *Prologo* che Messer Giannino in V, II (Ivi, c. 69r).
[63] Ivi, c. 67v.

questo è ritenuto un *parvenu* della politica, a maggior ragione in ambiti repubblicani che non sono propriamente crocevia militari (come Milano ad esempio) e dove il curriculum 'civile' non si ottiene con le armi ma con titoli nobiliari o consensi di parte.[64]
Non da ultimo, ed è il fattore che concentra in sé i primi due, i soldati sono un esempio negativo giacché sono immobili e quindi oziosi nel momento in cui non sostengono la guerra rispetto ai cittadini che invece sono costantemente impegnati nella vita civile della città. [65] Nell'*Amor Costante*, lo si è cercato di mostrare, tale meccanismi sono affrontati e risolti in principio con l'arruolamento dello Spagnuolo tra le fila degli Intronati. Pur resistendo il topos 'dell'indesiderato', il tentativo riuscito di ingaggiare il soldato e riproporlo al pubblico sullo stesso piano dei *sodales* accademici, costituisce il primo motore della commedia; l'elemento che la rende in qualche modo possibile. È così che nel quinto ed ultimo atto il patto stabilito in avvio può arrivare finalmente a compimento con lo scioglimento, proprio davanti ai due soldati e grazie ad uno in particolare, della vicenda comica.
I quattro balli di Moresca, la danza popolare arabo–iberica – è davvero l'atto conclusivo dell'integrazione tra due culture, che a livello 'narrativo' si manifesta nella celebrazione della danza come motivo festeggiamento del finale comico ma a livello più squisitamente letterario permette al genere della commedia di inglobare costumi, generi e forme letterarie non squisitamente autoctoni. Di autoctono però c'è il contesto in cui tutto questo è possibile, e infatti l'ultima battuta rivolta alle donne dallo Sguazza – l'infimo parassita pantagruelico che irrompe qua e là sulla scena solo per guadagnarsi un pasto caldo – non poteva che essere l'invito a cena, in modo da continuare la veglia anche dopo il pasto;[66] questa volta finalmente *soli*, senza gli uomini per cui la macchina drammaturgica era stata così faticosamente (per le donne) complicata.

> LO SGUAZZA Spettatori eccellentissimi, non vi aspettate, per oggi, che noi usciam più fuora; ché al monistero per Margarita ci andremo poi di notte con le torce. Se alcuna di voi, donne, vuol degnarsi di venire a cena con esso noi, glie ne daremo molto volentieri e alla viniziana, se vorrà. Venga pur via, ché sarà trattata benissimo. Ma non vogliamo omini, vel dico. E, se non volete venire ricordatevi de' vostri Intronati: e fateli buon viso sempre; fateli buon viso, donne. E basta. E,

---

[64] Si veda B. CONCOLINO, *Les fluctuations de la représentation de l'Espagnol dans la comédie siennoise de la Renaissance*, «*Histoire culturelle de l'Europe. Revue d'histoire culturelle de l'Europe, Légendes noires et identités nationales en Europe, Légendes noires et identités collectives: construction, déconstruction, réfutation*».
URL: http://www.unicaen.fr/mrsh/hce/index.php?id=206 (ultima consultazione 27/02/2022).
[65] Per tutte queste considerazioni si veda lo studio di F. VÉRRIÉR, *Les armes de Minerve. L'Humanisme militaire dans l'Italie du XVI^e siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris–Sorbonne, 1997, pp. 26 e ss.
[66] Di questo tipo sono celeberrime quelle di Pietro Fortini raccontate nella *Giornate* e nella *Piacevoli notti de' Novizi*.

> se quest'uomini dicon male de la nostra comedia, *mordeteli la lingua con un paio di forbici* de la vostra paneruzza da cucire. E, se la comedia, come si sia, v'è piaciuta, fate segno d'allegrezza: ché, se ve ne rallegrarete voi, tutti gli uomini vi verranno poi drieto. Addio.

Si è cercato di mostrare come l'ordine e il percorso processionale di Carlo V per le vie della città inglobi al proprio interno protocolli rituali capaci di trasmettere un senso di rassicurazione in chi accoglie, celebrando allo stesso tempo un patrimonio simbolico cittadino da proteggere e conservare nel nuovo corso della storia e della cultura repubblicana. Dai simboli sacrali esibiti in città fino alla pratica più mondana ma ufficializzata della veglia, l'Imperatore e il suo seguito vengono fisicamente coinvolti in un percorso che oltre ad incensare il nuovo 'padrone' della città tenta di assimilarlo nelle proprie pratiche, rendendolo in un solo momento *primum inter pares*, ma per questo anche più innocuo perché 'addomesticato'. Per utilizzare le categorie di Van Gennep, se i riti passaggio prevedono le tre fasi di separazione, transizione e reintegrazione, è difficile non considerare tali categorie applicabili anche al corteo processionale e ai risvolti spettacolari cui è sottoposto l'Imperatore.[67]
L'accoglienza sulla soglia liminare delle mura, l'incontro con le tre generazioni di cittadini direttamente esibiti davanti a Carlo e le 'prove' sottese che egli deve inconsapevolmente superare per essere ammesso dentro la realtà senese, rappresentano in qualche modo un momento di iniziazione dell'ospite, e per i senesi il primo approccio con il nuovo potere che ora si manifestava in carne ed ossa. Superato l'arco trionfale di Porta Romana, il cerimoniale si sposta dentro le mura della città con un grado crescente di approssimazione alla sede del Governo. Qui l'Imperatore, dopo aver adempiuto ai suoi onori di *persona sacra,* è immerso nel 'rito laico' della veglia che nel gioco e nella commedia lo vede allo stesso tempo attore e spettatore. L'esperienza della pratica ludica e drammaturgica delineano lo stadio finale di quel processo di assorbimento 'civile' e a questo punto anche culturale che Carlo ha imboccato fuori l'Antiporto, tanto che, se con Victor Turner potremmo pensare a una forma di 'cameratismo' tra i partecipanti ad un rito (che nel caso di Carlo V è sia sacrale che civile), l'intera giornata ha come obiettivo quello di eleggere il 'cives novus' e contemporaneamente generare la 'communitas' più inclusiva possibile, dinanzi ad un evento di portata collettiva.[68]
Se tra lo spazio 'civico' della piazza (dove i senesi sfoggiano consuetudini secolari) e quello ristretto (ma altrettanto formalizzato) della recita a veglia, un sistema basculante tiene insieme la *performance* 'reale' del corteo e quella

[67] Cfr. lo studio classico di A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
[68] I fondamenti teorici del cameratismo rituale sono da rintracciare in V. TURNER, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, New York, Cornell University press, 1970; più pertinente rispetto a quanto si sta dicendo è ID., *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play,* New York, Paj Publication, 1982, in part. p. 107 e ss.

immaginata dagli Intronati *on stage*, si spera di aver mostrato come anche la commedia dell'Accademia ricalchi il procedimento di acquisizione in tre fasi che Carlo aveva subito durante il giorno. Innanzitutto perché il meccanismo scenico architettato dai commediografi riesce a trasformare l'intruso, colui che si è intromesso per caso impedendo la libertà di esprimersi sul palco, in elemento integrato della scena. Che questo avvenga sul piano della lingua non è un dato esclusivamente idiomatico ma pertiene al campo della circolazione della parola a Siena; l'assunzione dello Spagnuolo a traduttore immediato di scena è anche un processo di mobilitazione linguistico che tende all'inclusione degli spettatori, anche se confligge con quanto le donne senesi (si ricordino le scuse del Prologo) sono abituate ad ascoltare.

Anche se lo sperimentalismo linguistico è tratto predominante e distintivo di tutta la produzione degli Intronati, in quel preciso frangente la mediazione tra il piccolo Stato toscano e l'Impero manifestatosi in città, può essere innanzitutto innescata dalle parole e dalle azioni del componimento teatrale ora messo in scena. Sicché, l'arruolamento negli Intronati permette al personaggio di entrare in un circuito di pratiche condivise che consentono di essere parte attiva della città, gli consentono per altri versi di entrare in una sociabilità civile dal quale sarebbe altrimenti escluso (e cosa fa Carlo V se non partecipare proprio ad una veglia?). Tale contenuto passa ovviamente attraverso la geniale rifunzionalizzazione del prologo, un dispositivo testuale che funziona da sistema organico dell'intera commedia, fissandosi come punto di sublimazione tra le istanze della manifestazione e il significato della rappresentazione: rinunciando alla bilateralità tra voce autoriale e pubblico in favore di un dialogo a tre attori (con lo Spagnuolo in più), mantiene la sua autonomia rispetto all'azione vera e proprio ma ne allarga ulteriormente l'orizzonte di senso. Vista da questa prospettiva e come tra l'altro accade in altre opere cinquecentesche – la *Calandria* di Bibbiena o la *Cortigiana* di Aretino, ad esempio – la commedia appare come un raffinato gioco di rispecchiamenti tra il potere che commissiona l'opera e la macchina drammaturgica che gli Intronati attivano, il tutto sigillato nel confine reale – sia territoriale che temporale – dell'occasione irripetibile.[69]

E allora cosa se ne ricava da questa commedia? La risoluzione della controversia civile del quinto ed ultimo atto, con lo svelamento dei legami di parentela che 'salvano' l'azione da derive tragiche e innescano un meccanismo comico più teso e meno mordace di altre scene, duplica di fatto il gesto dell'Imperatore che la prima sera di 'residenza' placa la folla indomita nella spartizione dei doni così come il gioco di pugna che si svolge sotto i suoi occhi. Senza mai identificare il personaggio del Capitano con Carlo V stesso – anzi, come ha detto Newbigin, gli Intronati pongono il Capitano a margine dell'azione comica proprio per evitare tale tipo di sovrapposizione (che effettivamente è sospettabile) – i protagonisti della scena Pisana (*alias* gli Intronati) accolgono con favore il nuovo

[69] Per un quadro riassuntivo e bibliograficamente aggiornato si veda il recente lavoro di T. S. PICQUET, *La comédie italienne de la Renaissance, Miroir de la société*, Roma, Aracne, 2018, in particolare pp. 191– 219.

alleato e nuovo cittadino in virtù della stabilità e della concordia dei cittadini/parenti. Certo, il fastidio dei militari che affollano Pisa (*alias* Siena), la perduta 'autonomia' in cambio di una libertà 'garantita' da altri, il controllo dello straniero e la difesa di valori tradizionali minacciati da questa contaminazione delle genti sono gli elementi che stonano con il pacifismo 'risolutivo' che così palesemente gli Intronati dichiarano. L'obiettivo non è quello di esagerare troppo con le analogie tra lo straniero presente a Siena in quel momento e lo straniero che irrompe sulla scena. Piuttosto è utile sottolineare l'opzione di compromesso che la commedia instaura con i *risieduti*, che è quello della libera espressività della parola comica anche a rischio di sembrare invisa al potente. Con Carlo V gli Intronati possono esercitare liberamente la propria 'intellettualità' letteraria, in uno scenario in cui si può accettare di sottostare all'Impero e ai suoi alleati ma non ancora quello di essere sottomessi, culturalmente e letterariamente.

2.3 La festa a metà. Cosimo I e la commedia dell'Hortensio

Nel 1560, i fanciulli di dieci anni che accolsero l'Imperatore hanno varcato pienamente la soglia dei trent'anni e sono ormai da considerarsi nel pieno del proprio esercizio di cittadini, sia istituzionalmente che culturalmente. Hanno vissuto la giovinezza nel periodo di totale stravolgimento della Repubblica (ventinove anni nel 1555), subendo la guerra (a diciotto anni) e vivendo sulla propria pelle il lungo assedio dei fiorentini medicei e dei partner imperiali. A questi si aggiunge la generazione di intellettuali e accademici nati nella stagione successiva alla visita imperiale, i Sozzini, i Bargagli, Belisario Bulgarini che, nel presente della storia, avvertivano meno di tutti la rottura rispetto ad un 'prima' che non conoscevano se non per l'insegnamento dei padri. Questi, invece, nati grossomodo agli inizi del secolo sono ormai anziani (i Piccolomini – Marcantonio e Alessandro, ad esempio hanno all'incirca sessant'anni), le loro carriere ecclesiastiche o politiche sono già avviate – anche se non prive di difficoltà – e nutrono un costante rapporto di affezione verso la città natale.[70] Per loro che hanno vissuto la 'rivoluzione' da uomini maturi, gli eventi intorno al '55 dovevano rappresentare una spaccatura profonda, come spaccata divenne la classe dei loro coetanei, divisa tra l'arruolamento nelle nuove maglie medicee e il rifiuto di rassegnarsi a provincia del ducato. I veri attori del 'disastro' erano

[70] Se l'affezione ai temi cittadini è notissima per Alessandro già solo a considerare le dediche e delle opere scientifiche o i dedicatari dei sonetti (si veda Tomasi, *I cento sonetti...*, cit.), su Marcantonio Piccolomini (si veda DBI, a cura di F. Tomasi, *ad vocem*), ad esempio, portandone alla luce l'epistolario, lo stesso Tomasi ha analizzato il fitto rapporto di corrispondenza che Marcantonio instaura con figure autorevoli della propria patria (Tomasi, *L'epistolario di Marcantonio Piccolomini* in Archilet. *Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*. Atti del seminario internazionale di Bergamo, 11–12 dicembre 2014, a cura di Clizia Carminati et alii, pp. 209–242, in part. pp. 214 e ss.).

stati i coetanei di quei ventiquattro giovani nobili che sorreggevano il baldacchino dell'Imperatore e che ora, a contesto mutato e sulla soglia dei quarant'anni, dovevano fare i contri con la realtà che loro stessi avevano contribuito a costruire.
Tra coloro che ereditavano la situazione di fatto e chi, a distanza o da vicino, ne era in qualche modo responsabile, la situazione era sostanzialmente la stessa: Siena feudo imperiale di Cosimo I; le istituzioni repubblicane rimanevano ma erano sotto il comando del Niccolini (fedelissimo governatore mediceo); un'identità culturale a rischio di estinzione nel tentativo di omologazione che già da vent'anni Cosimo esercitava con la sua Accademia Fiorentina; dall'adattamento o meno al nuovo paradigma dipendeva il destino di un'intera comunità intellettuale. Se da un punto di vista politico (che ovviamente non è l'argomento in questione) le scelte sono praticamente vincolate (si ricordi che si fa parte dei Monti e degli Ordini per eredità familiare), i gradi di responsabilità o al contrario l'esclusione (per anagrafe) dal coinvolgimento diretto nei fatti storici appena passati, potevano di certo influenzare le modalità di approccio e le riconsiderazioni della fase storica appena vissuta; i più giovani, più 'vergini' ai miti tradizionali (la Repubblica, il ghibellinismo, l'ostilità verso Firenze) potevano guardare con minor pregiudizio alla situazione attuale; i vecchi potevano o cavalcarla o ritirarsi nella memoria del passato perduto.[71]
Se gli eventi storici sono ben noti e facilmente ricostruibili,[72] è molto difficile seguire i lavori dell'Accademia degli Intronati negli anni che vanno dal

[71] Analoghe considerazioni sono state già fatte, anche se in diversa prospettiva, da L. RICCÒ, *La miniera accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 13 e ss. Il più che ventennale lavoro della Riccò sulla letteratura senese del Cinquecento si è concretizzato, oltre che nella sontuosa edizione dei Trattenimento di Scipione Bargagli (S. Bargagli, *I Trattenimenti*, a cura di L. Riccò, Roma, Salerno editrice, 1989).
[72] Dal 1536 al 1552, Alfonso Todeschini Piccolomini (il Duca d'Amalfi), Lope de Soria, Perrenot de Granvelle e Diego Hurtado de Mendoza si avvicenderanno per conto dell'Imperatore nell'amministrazione della città. La politica dei governatori, pur consentendo un certo grado di indipendenza nella gestione delle istituzioni comunali sarà sempre più ingerente nella questione senese. Com'è noto, l'insofferenza di larga parte della rappresentanza cittadina, e in particolare coloro che – a differenza delle posizioni aristocratiche dei Piccolomini ed affini – non riscontravano nella 'tutela' imperiale un effettivo beneficio in termini di accrescimento politico ed economico (si pensi ai Bandini e ai popolari a loro vicini),[72] portò ad un repentino voltafaccia del Municipio, passando da città imperiale a estensione feudale dei duchi di Ferrara e quindi su posizioni filofrancesi, sotto il comando di Blaise de Monluc. La guerra e l'assedio del Duca di Marigliano, Pietro Strozzi, dureranno circa tre anni, dal 1552 al 1555, anno in cui larga parte della popolazione senese ammette la resa mentre altri perseguirono la strenua difesa della Repubblica detta 'ritirata' in Montalcino. Nei capitoli di resa oggi conservati presso l'Archivio di Stato di Siena la città viene affidata a Cosimo I de' Medici a patto che, uno: ne mantenga le istituzioni repubblicane; e due: non consideri la città come suo diretto dominio ma nient'altro che un feudo concessogli

momento di massimo riconoscimento – l'allestimento di una commedia per l'Imperatore – al punto di rottura più significativo per la città e per chi ne interpretava culturalmente le istanze. Come è stato recentemente sottolineato da Tomasi, la storia dell'Accademia è direttamente legata alle vicende politiche della città ed essendo gli anni '40 e '50 tra i più frenetici della Repubblica questo si ripercuote banalmente anche sull'attività degli accademici. Se l'ultimo lavoro collettivo degli Intronati è certamente quello della traduzione dell'*Eneide* di Virgilio, approdata a Venezia nel 1540, i documenti (anche se non pochissimi) non aiutano a tracciare un filo cronologico organico e coerente. L'attività dei singoli protagonisti è certamente più tracciabile rispetto all'esercizio collettivo in accademia, tuttavia il fatto che molti lavori letterari rimangano manoscritti li circoscrive in qualche modo in un arco cronologico indistinto.[73] Tuttavia, alla fine degli anni cinquanta, si assiste ad un rifermento delle istituzioni culturali, riserrando i ranghi di quelle tradizionali come gli Intronati (nella scansione cronologica di Scipione Bargagli il 1559 sarebbe l'anno del secondo risorgimento per questa accademia) ma anche ponendo le condizioni per la fondazione di nuove accademie e congreghe: è il caso, ad esempio, di Scipione Bargagli e Belisario Bulgarini che nel 1558 fonderanno gli Accesi non potendo – per età – entrare nel circolo intronatico).[74]

---

dall'Imperatore. La presa di possesso della città dovette attendere però il 1560 quando, risolte le spartizioni territoriali a Cateau–Cambresis e assopiti gli ultimi ribelli di Montalcino, il Duca di Firenze invia a Siena Luigi di Toledo e l'anno successivo, nell'ottobre del 1560, si presenta in prima persona insieme alla sua consorte Eleonora de Toledo, figlia del viceré di Napoli, arrivando a Siena con un fitto seguito di ambasciatori e delegati. I numerosi contributi apparsi nel volume *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena. Politica e istituzioni, economia e società*, a cura di M. Ascheri e F. Nevola, Siena, Accademia degli Intronati, 2007 configurano, per l'interdisciplinarietà e per l'autorità scientifica degli studi, il quadro più completo del contesto storico in esame.

[73] F. TOMASI, *Alessandro Piccolomini e gli Intronati*…, cit., ha fatto luce sulle alterne fortune dell'accademia negli anni '30–'40–'50 del secolo e sui prodotti letterari, per lo più manoscritti, attribuibili al circolo intellettuale dell'Accademia. Su questo lavoro si avrà modo di tornare più volte, per attingere al ricchissimo bacino di fonti e informazioni che lo studioso ha rintracciato e messo in evidenza. Nel luglio 1558 in una lettera indirizzata al gevernatore mediceo di Siena, Bartolomeo Cancini dichiara di aver «inteso da più persone […] che già più mesi molti giovani de' principali di quella città, come desiderosi di ravviare nella patria loro (con l'imitazione di loro maggiori) tutti quelli buoni studi che per li tempi corsi insin a oggi avevono già dismesso». La lettera è citata da V. MARCHETTI, *Gruppi ereticali*…cit., 148. Così come Angelo Spannocchi, accademico Acceso confessa di aver partecipato ad una festa accademica degli Intronati svoltasi in casa di Fausto Bellanti (Cfr. ms. Y. II. 23 della BCS; lettera citata da SERAGNOLI, *Il teatro a Siena*…, cit., p. 137–138).

[74] Scipione Bargagli ricostruirà la storia delle accademie senesi ed in particolare quella degli Intronati quasi mezzo secolo dopo il secondo risorgimento, in apertura della silloge delle commedie da lui curata (S. BARGAGLI, *Oratione in lode dell'Accademia degli Intronati*, in *Delle commedie degl'Accademici Intronati, la seconda parte, appresso il*

Sta di fatto che nel 1560 gli Intronati sono nuovamente coinvolti in un avvenimento di portata epocale che, come era stato per Carlo V, rappresenta una frattura decisiva (nonché conclusiva) per la storia repubblicana. Non è necessario soffermarsi sul cerimoniale d'accoglienza e sul corteo che accoglie il Duca e sua moglie. La visita di Cosimo I a Siena non è più quella di un ospite illustre ma del nuovo padrone della città. Di conseguenza, rispetto a quanto poteva avvenire trent'anni prima, ora anche il cerimoniale d'accoglienza è dettato dall'*entourage* del Duca di Firenze che, pur ripercorrendo alcuni momenti rituali ispirati al passaggio di Carlo V, penetra nel cuore della città senza tergiversare e raggiunge immediatamente il Palazzo Pubblico, per poi recarsi in un secondo momento al Duomo. Il rituale generazionale è identico: il percorso, anche se opposto rispetto a quello dell'Imperatore (fig. 2),[75] ricalca le 'scene' e gli apparati già allestiti nel 1536, segno evidente dell'esistenza di un 'protocollo' abituale e forse modellato proprio a partire dall'illustre precedente; la dimora è sempre quella dei Petrucci, tra il Duomo e l'Ospedale, sintomo del fatto che il palazzo di una delle famiglie senesi più potenti alla fine del secolo precedente, potesse essere – nel corso del Cinquecento – esibita come albergo degli ospiti illustri.[76]

riaprimento dell'Accademia Intronata, &c., in Siena, appresso Matteo Florimi, 1611). Cfr. su questo L. RICCÒ, *La miniera accademica…*, cit., in particolare pp. 11 e ss.

[75] SERAGNOLI, *Il teatro a Siena*, cit., p. 151. Si veda ancora PIETROSANTI, *Sacralità medicee…*, cit., pp. 40–67. Per l'immagine ancora NEVOLA, *Siena*, cit.

[76] C. ACIDINI LUCHINAT, *Due episodi della conquista cosimiana di Siena*, «Paragone» 29 (1978) n. 345, pp. 5, 17-20, 21 e A. M. TESTAVERDE, *La decorazione festiva e l'itinerario di rifondazione della città negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo*, «*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*», 34, 1990, 1/2, pp. 165-198: 166-173.

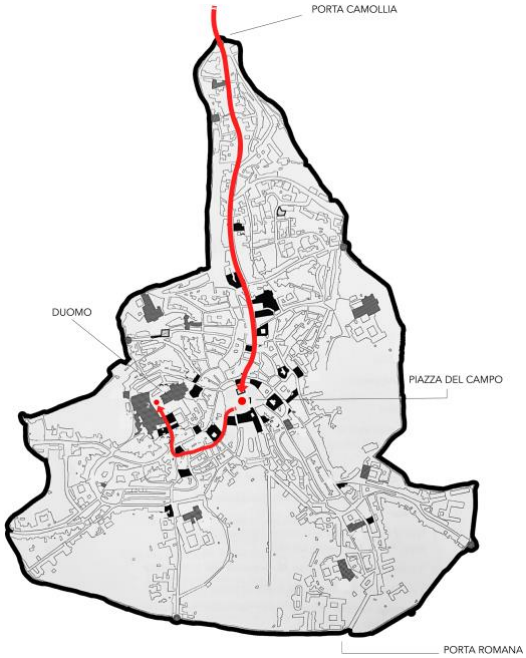

Fig. 2. Percorso di Cosimo I a Siena nel 1560

Fig. 3. Tavoletta di Biccherna n. 64 ASS.

Però, due considerazioni – l'una conseguenziale all'altra – sono necessarie. La prima è che, come è facile immaginare, se i preparativi e la realizzazione dell'accoglienza di Carlo sono dettati essenzialmente dagli organi istituzionali interni, nel nuovo corso politico quegli stessi organi sono pilotati da Firenze e non possono più esprimere liberamente la valenza culturale di alcuni passaggi e di alcune azioni rituali (che Cosimo entri direttamente nel Campo ne è la dimostrazione più concreta). Del fatto che la festa sia organizzata sostanzialmente dall'*entourage* fiorentino – pur mascherato dietro la figura del Niccolini, abile nel dare l'impressione di libertà alle istituzioni senesi – ne è un chiaro avviso anche il documento che più autorevolmente descrive il cerimoniale d'accoglienza per Cosimo.
Come per l'ingresso di Carlo V, la documentazione ufficiale della Balia testimonia i preparativi e gli ordini che dal 1559 al 1561 vengono disposti per

una festa d'accoglienza.[77] Tuttavia, se invece ci rivolgiamo ad un prodotto 'letterario' che più autorevolmente descrive i preparativi, l'accoglienza e il percorso di Cosimo, le due differenze sostanziali possono essere assunte a metodo di lettura di un passaggio generazionale e culturale centrale nella storia di Siena. Si tratta della *Solenne entrata*[78] ad opera dell'accademico Travagliato Antonio Martellini e stampata a Firenze nello stesso anno per i tipi del Torrentino, il rinomato impressore ducale. Già solo a queste informazioni generali emergono dunque due elementi interessanti. Il primo è certamente quello legato alla circolazione e alla pubblicazione della cronaca, non più destinata ad un pubblico ristretto e 'domestico' come lo stesso anonimo affermava nella prefazione al manoscritto bensì, il fatto che il testo del Martellini approdi direttamente presso la tipografia medicea è il segno evidente di una migrazione d'orizzonti, dall'interno all'esterno, dal micro–insieme della città al macrosistema del Ducato; ma su questo si tornerà a breve.

L'aspetto prettamente materiale è chiaramente conseguenziale all'ambiente di produzione del testo. L'Accademia dei Travagliati era nata negli anni immediatamente precedenti (tra il 1555 e il 1559); ne facevano parte, oltre al Martellini, diversi membri dei Tommasi (ne darà parte anche Giugurta, lo storico, nella seconda metà del secolo), e tutti personaggi presumibilmente della generazione degli anni '30; insomma era un'accademia molto giovane, nata subito dopo la guerra e che – come si è cercato di dire all'inizio – vedeva nell'occasione presente un modo per affermare la propria personalità collettiva nel nuovo corso mediceo. Di fatti, anche se l'operetta viene stampata a Firenze sotto il nome del Martellini, nella dedica di quest'ultimo ad un non identificabile Monsignore (Giovanni dei Medici, figlio di Cosimo?), oltre all'importanza dell'avvenimento egli richiama l'attenzione «ad un apparecchio tale» ricordando la vicinanza tra il Cardinale e «M. Francesco Tommasi, uno dei quattro deputati sopra l'ornato», che sarebbe l'artefice delle «invenzioni» di «tal apparato».[79] Insomma Tommasi allestisce gli apparati decorativi in città e Martellini li descrive e li tramanda per via fiorentina: anche in questo caso siamo di fronte ad una collaborazione tra accademici, ad un soggetto plurale che lavora all'organizzazione dei festeggiamenti con un intento comune. E allora non stupisce che due/terzi della cronaca sia interessata a descrivere nei minimi particolari tutta la serie di allestimenti scenici, scultorei e le epigrafi che Cosimo può leggere lungo il suo tragitto in città.

E non è un caso – nonostante il Martellini si riservi di passare in rassegna gli *intrattenimenti* pensati e realizzati per il Duca – questo poi non avviene, giacché

---

[77] Cfr. ASS, *Deliberazioni di Balia* 172.

[78] A. MARTELLINI, *La Solenne entrata del lo Illustrissimo, et Eccellentissimo Signore il Signor Duca di Fiorenza et Siena fatta a XXVIII. d'ottobre, MDLX, in Siena,* Firenze, Lorenzo Torrentino, 1560 (edizione moderna in FONTES (n. 49), edited by C. Davis, Sito web: http://archiv.ub.uniheidelberg.de/artdok/volltexte/2010/1011/urn:nbn:de:bsz:16artdok-10111.

[79] Ivi, p. 8.

anche questa volta l'Accademia maggiore si era aggiudicata l'onere e l'onore di inscenare una commedia davanti al signore di Firenze e Siena. Non c'è da ragionare sul piano della competizione tra accademie – che certo esisteva – né tanto meno tra un'Accademia che era 'storia' della Siena repubblicana con i *parvenu* del nuovo corso; c'è piuttosto da segnalare come in un evento di tale portata – così come doveva avvenire per manifestazioni per meno 'istituzionali' – i confini d'azione dell'attività accademica sono anche quelli dell'interesse di parte, e che i prodotti letterari che ne emergono sono in qualche modo racchiusi dentro l'occasione e soprattutto all'interno di uno specifico ambito d'interesse. È per questo che – come spesso è stato fatto – non è possibile leggere la storia culturale e letteraria di Siena alla luce di questa o quella accademia, di questa o quella testimonianza letteraria, bensì considerare il fenomeno 'associativo' nel suo complesso cittadino, certo, senza però omologarne i progetti di parte. Allora c'è subito da evidenziare che, a differenza della cronaca dei Travagliati e la 'dimostrazione' collettiva che sottende il progetto del Martellini, l'*Ortensio*, pur essendo il lavoro degli Intronati portato in dono al nuovo padrone della città, non andrà in stampa se non nel giro di un decennio e in circostanze che a breve affronteremo. Eppure, gli Intronati degli anni Sessanta sono la principale accademia cittadina, quella a cui aspirano i giovani (si pensi ancora al caso di Scipione e Belisario), ne fanno parto figure di altissimo livello intellettuale come Alessandro e Marcantonio Piccolomini, è una delle più rinomate accademie d'Italia, osservata come attivo laboratorio culturale da molti letterati della penisola.[80] Com'è possibile che un'opera di tale portata sul piano del rapporto tra gli intellettuali senesi e il nuovo potere costituito (per giunta di un genere commerciabile come la commedia) non trovi spazio nelle stamperie fiorentine o veneziane se non nell'immediato, almeno nel giro di poche stagioni dall'occasione che la determina?

Come è noto bisognerà attendere più di un decennio e l'arrivo a Siena dello stampatore fiorentino Luca Bonetti per vedere impressa la commedia, riportata in luce sotto l'insegna dell'occasione per cui questa fu «rappresentata in Siena alla presenza del Serenissimo Granduca di Toscana, il di XXVI di Gennaio MDLX», come recita il frontespizio del 1571. La lettera dello stampatore ai lettori è stata analizzata nel suo significato culturale, filologico e stilistico da Laura Riccò.[81] Tra i «libri di scietie, d'arti liberali, d'historie e di poesie» trovate in «parte sepolte» c'è «la comedia dell'Hortensio de gl'Intronati […] la quale quasi in abandono se ne va già più anni per diverse copie errando»;[82] una di queste

[80] Risulta ad esempio tra le realtà fondative della comunità accademica italiana delineata nella rassegna che il vescovo meridionale Antonio Minturno premette a A. MINTURNO, *L'arte poetica*, in Venezia per Gio. Andrea Valvassori, 1564, cc. non numerate).

[81] Cfr. RICCÒ, *La miniera accademica*, cit., pp. 51 e ss.

[82] Cfr. *Lo stampatore ai Lettori* in L'HORTENSIO, / COMEDIA / DE GL'ACADEMICI, INTRONATI. / RAPPRESENTATA IN SIENA ALLA PRESENZA / DEL SERENISS. GRAN DVCA DI TOSCANA, / IL DI XXVI DI GENNAIO MDLX. / Quando visitò la

copie, secondo quando apprendiamo dal copialettere di Girolamo Bargagli, è custodita proprio dal Materiale Intronato.[83]A quanto pare da questi due indizi minimi, dunque, nessuno degli Intronati (come successe per l'*Amor Costante* vent'anni prima) ebbe la volontà o sentì la necessità di portare il dono ad essere «partecipato col mondo»,[84] preferendo tenerlo manoscritto e a circolazione interna fino a quando l'operazione di scavo archivistico del Bonetti non porterà all'impressione nella neonata bottega senese.

Per evitare equivoci – la diacronia tra momento della rappresentazione e momento della pubblicazione può lasciare spazio, come spesso avviene per i lavori di ambiente accademico senese, a ipotesi di falsificazione o comunque manomissione che i paratesti possono intraprendere – che l'*Ortensio* sia la commedia pensata dagli Intronati per la visita del Duca è cosa certa, e questo non solo perché nel frontespizio a stampa, Bonetti indica esplicitamente la visita del Duca come occasione della rappresentazione ma anche per una serie di documenti portati alla luce da Cerreta e Seragnoli; in particolare due lettere, una di Alessandro Piccolomini datata gennaio 1561 in cui il filosofo prende le distanze da una non precisata commedia composta dagli Intronati in quel mese preciso, l'altra di Girolamo Bargagli che nello stesso mese dice di possedere il testo.[85] I documenti di Balia sopra citati – quelli cioè che riguardano il periodo

---

prima volta quella Città/ Con licenza de' Superiori, & Priuilegio di S. Altezza / Serenisima, pertutto il fuo felicissimo Stato, In Siena per Luca Bonetti 1571, p. 4. Si veda RICCÒ, *La miniera accademica*, cit., pp. 54 e ss. Questo processo di rispolvero porterà, proprio a partire dall'edizione del 1571, alla pubblicazione di numerose opere di ambiente senese, il *Dialogo* di Bargagli (su tutti) ma anche *Alcune lettere amorose* di Antonio Vignali e la traduzione della *Poetica* aristotelica di Piccolomini (si vedano oltre, soprattutto cap. 4).

[83] Il Copialettere è contenuto nel Ms. P. VI 27 della BCS. Sulla notizia della copia cfr. F. CERRETA, *La prima recita dell'«Ortensio» degli Intronati alla luce della testimonianza inedite*, in «Quaderni di teatro», V (1982), pp. 201-11.

[84] *Lo stampatore ai lettori*, cit., p. 3.

[85] Si veda CERRETA, *Alessandro Piccolomini*, cit., pp. 86–9 e SERAGNOLI, *Il teatro a Siena*, cit., pp. 152 e ss. In realtà, l'attenzione dei due studiosi si focalizza sul momento esatto della rappresentazione dell'*Ortensio*: se nell'ottobre del 1560 (posizione di Seragnoli) quando Cosimo visita per la prima volta Siena (come recita il sottotitolo di Bonetti ma sbagliando clamorosamente mese) o nel gennaio del 1561 (*ab incarnazione*: 1560; posizione di Cerreta) quando Cosimo si reca a Siena per la seconda volta per discutere di amministrazione del 'feudo'. Senza entrare in questo dibattito, mi limito a sostenere la posizione di Seragnoli aggiungendo che nel Prologo della commedia si fa esplicito riferimento anche alla presenza di Eleonora di Toledo, e quindi alla prima visita non alla seconda dove non si attesta la partecipazione della duchessa. Invece, RICCÒ, *La miniera accademica*, cit., sostiene che tutti gli elementi che permettono di tracciare gli sviluppi compositivi del Prologo, la citata dedica del Bonetti ai lettori e la versione stampata del prologo stesso facciano parte di un abile sistema falsificatorio che miri a costruire «il massimo della precocità teorica del Prologo» e «l'aggiornamento delle teorie ivi comprese, il massimo dell'ufficialità e il massimo della nobiltà; il tutto collegato all'omaggio politico–culturale ai nuovi signori» (p. 106–107). Insomma tutti i

1559-1561 – potrebbero chiarire meglio il rapporto tra la commedia e l'occasione dell'ingresso ducale, e cioè potrebbero aiutare a capire se, come nel caso dell'*Amor Costante*, gli Intronati avessero ricevuto l'incarico (la commissione) dell'opera direttamente dagli organi di governo, oppure se l'*Ortensio* nascesse dalla libera iniziativa del gruppo intellettuale affermatosi in città prima delle guerre e ora riaperto per la nuova (e piena di speranze) stagione culturale. Potendo solo congetturare una delle due ipotesi (nell'attesa di studiare i documenti), è possibile presupporre anche in questo caso, come era avvenuto per Martellini, un ingaggio diretto del municipio poiché non solo tra gli organi di Balia deputati al comitato d'accoglienza di Cosimo figura un intronato (tra l'altro un funzionario mediceo, tale Aurelio Manni), ma è lecito ipotizzare che dopo l'esperienza di Carlo V gli Intronati fossero diventati in qualche modo i commediografi ufficiali per manifestazioni di tale portata.
Sono evidentemente solo congetture, beninteso. Però, anche in questo caso, come era successo trent'anni prima il circuito di committenza, realizzazione, fruizione, anche se a contesto mutato, si concentra in uno spazio delimitato temporalmente e logisticamente: la visita del nuovo padrone della città, le posizioni degli intellettuali dominati, lo spazio chiuso della Sala del Consiglio (probabilmente), un pubblico ibrido tra le due parti a confronto. Per questo motivo è di nuovo utile misurare il grado di rispecchiamento con l'occasione della visita che il prologo configura in quanto membrana osmotica tra le due parti, che è anche un punto di interscambio tra culture, pratiche letterarie e esercizi di scrittura, nel momento in cui equilibri plurisecolari erano andati in frantumi. C'è innanzitutto da dire che i prologhi dell'*Ortensio*, oltre a quello impresso dal Bonetti sono tre: il codice C. VI. 9 della Biblioteca Comunale di Siena presenta sotto la dicitura *Prolaghi di Commedie dell'Intronati* due brevi scritti di breve durata in cui a parlare sono l'Allegrezza e la Commedia, con battute pressoché identiche e che lasciano pensare a due possibili prove di scrittura; il secondo testo, denominato *Prologo della Fortunata*, è molto più esteso degli altri due, tanto che non si prospetta come un esercizio di scrittura – che è la natura dei due precedenti – quanto piuttosto come un testo 'autonomo' dal punto di vista dell'argomentazione, già 'finito' per così dire.
Le analogie tra i tre testi (talvolta identici in alcune battute) lasciano intendere abbastanza esplicitamente che si tratti di tre versioni della stessa idea di prologo dell'*Ortensio*, di cui le prime due appaiono più come 'bozze' di singole parti mentre la terza, per la lunghezza e la vicinanza argomentativa al prologo a

documenti, dalle lettere di Bargagli e Piccolomini al Prologo impresso dal Bonetti, costituiscono per la studiosa una costruzione artificiale per retrodatare di un mese la rappresentazione della commedia, per lei avvenuta nel Carnevale dello stesso anno e quindi nel febbraio 1561 (1560 *ab incarnatione*). È vero anche che, per la sua seconda visita, Cosimo soggiornò a Siena diversi mesi e questo rende compatibili i momenti di scrittura, rappresentazione e fruizione del testo scenico.

stampa, ne rappresenta una versione se non alternativa quantomeno parallela.[86] A partire dal titolo, Riccò sostiene a ragione di dover retrodatare queste 'prove' di scrittura (poi divenute effettivamente possibilità drammaturgiche?) rispetto agli anni 1560–61 in cui la commedia sarebbe stata effettivamente rappresentata, proprio perché in quel momento Girolamo Bargagli parla già di *Ortensio* e non più di *Fortunata*.[87] Se dunque ci troviamo effettivamente davanti a varianti d'autore – varianti di un autore collettivo, per di più – le contraddizioni che la Riccò rileva in questo 'annebbiato' meccanismo di elaborazione, rappresentazione e impressione della commedia, non strozzano il ragionamento che si sta per intraprendere bensì permettono di valutare il prologo uscito a stampa dieci anni come la scelta vincente di una problematica ultima *volontà degli autori*: in questo senso, quella che si è imposta sulle altre rilancia in maniera più convincente il messaggio drammaturgico ivi contenuto.

È stato più volte evidenziato che il prologo dell'*Ortensio* esibisce direttamente, unico esempio nella nostra letteratura italiana fino ad allora, un personaggio–Commedia, accanto al quale si affianca la maschera della Tragedia giunta a Siena dove spera di trovare accoglienza: tutto il prologo è ritmato dallo scambio di battute tra questi due personaggi. Prima di entrare nel dettaglio di tale scelta comunicativa, una prima costatazione pare evidente: per la seconda volta, in un contesto ufficiale che coinvolge gli Intronati in quanto impresari di spettacolo, la scelta degli accademici è quella di avviare la macchina teatrale a partire dal dialogo tra due voci di scena e non attraverso il più 'consueto' prologo monologico che pure abbiamo visto esser molto diffuso nella tradizione drammaturgica senese. Insomma, quando si tratta di parlare ad un ospite esterno, così come era successo per Carlo V e per la voce dello spagnuolo che tanta importanza assume nell'avvio dell'*Amor Costante*, la scelta degli accademici è nuovamente quella di far dialogare due generi letterari, una spia di scrittura significativa nell'economia complessiva dell'opera che si sta per rappresentare giacché quantomeno fissa un *trait d'union* con il celeberrimo precedente e anche perché ci segnala una medesima strategia della comunicazione letteraria in due contesti analoghi. Del resto le motivazioni di tale scelta si possono ben capire: se il Prologo costituisce la soglia liminare della rappresentazione e in quanto tale il momento di massima 'dialogicità' con il pubblico che assiste (o legge), l'introduzione sulla scena di una terza parte nella recita non solo arricchisce la dialettica del messaggio – configurando cioè una triangolazione e non una frontalità della comunicazione – ma ne allarga in qualche modo i confini comunicativi.

Rileggendo alcuni passaggi del prologo si mostrerà appunto come anche in occasione della visita Medicea, lo scambio di battute possa celare significati non direttamente esibiti ma schermati dietro un complesso sistema di riferimenti e

[86] I prologhi sono editi in appendice a RICCÒ, *La miniera accademica*, cit., pp. 167–185 (da cui si cita), con riferimento puntuale ai passi del libro in cui sono analizzati e studiati.
[87] Si veda ancora RICCÒ, *La miniera accademica*, cit., pp. 103–104.

tensioni narrative che spesso non coincidono con il messaggio che pare più manifesto. Dunque leggiamo il prologo dell'*Ortensio* andato a stampa:

> COM. Mi pare, nobilissimi ascoltanti, che la mia venuta vi faccia tutti meravigliare, come di cosa nuova, *la quale non abbiate più veduta*; et pure da *qualche tempo in là* solevate vedermi spesso, et vi era oltre modo grata la mia presenza; *et ora* per quanto possa comprendere, non mi riconoscete. Et sebbene non vi sono più venuta innanzi con questo habito, pure questo apparato, questa maschera, et questa sferza vi dovrebbono dare indicio chiarissimo dell'esser mio. È pur gran cosa: voi non siete qui per altro, che per vedermi, *non istate a disagio per altro*, che per amor mio, non desiderate per hora altro che me, anchora non mi riconoscete?
>
> TRAG. Ora che io sono giunta in Siena, chi avrò che mi conduca dove habitano gli Accademici di questa città? A tempo veggo chi potrà darmene notitia, perché, se io non m'inganno, questa, che viene di qua, è la Commedia mia sorella. Ella è essa veramente. O sorella mia?[88]

Non istate a disagio per altro. Dovrebbe essere un momento di massimo entusiasmo; è andata come è andata, Firenze ha vinto nonostante l'accanita resistenza della città, molti hanno inghiottito il boccone amaro altri vivono la situazione presente come una grande opportunità per il futuro. Eppure, le parole iniziali fanno precipitare sulla scena tutti i trent'anni che intercorrono tra i due momenti ufficiali, destinati a segnare, in un modo o nell'altro, le sorti della Siena rinascimentale. Con un estremo grado di sintesi, la battuta della *maschera*–commedia scopre nuovamente la cicatrice lasciata aperta: rispetto al *prima*, la stagione repubblicana cristallizzata nella commedia esibita a Carlo V; quella in cui, cioè, il genere teatrale aveva funto da collante per un'intera generazione di cittadini che potevano rispecchiarsi ed essere rispecchiati nelle azioni e nei modi della rappresentazione scenica. *Ora*, questa sconosciuta, si presenta a Siena 'in carne ed ossa', eppure trova una certa reticenza tra i sudditi in un momento festivo che, come detto, rappresentava il culmine della stagione delle guerre e la fine di un ciclo secolare. Fin da subito, dunque, si capisce come il prologo dell'*Ortensio* apra con un tono radicalmente diverso dall'*Amor Costante*. Lì, si ricorderà, l'irruzione dello Spagnuolo è essa stessa un momento costruttivo e funzionale allo sviluppo decisamente comico dell'avantesto. Che in questo caso la commedia si apra con una battuta ai limiti del consolatorio è sintomo di un *disagio* che evidentemente serpeggia tra gli spettatori e parrebbe oscurare questo pur sempre momento di festa, ma forse una festa con troppe incertezze per essere celebrata pienamente. Allora, l'introduzione sulla scena della maschera–Tragedia non è altro che un modo più esplicito per rendere palpabile tale aria di turbamento. In questa direzione, senza entrare ancora nel gioco dialettico che presto si istaurerà tra i due generi, non è banale costare che la commedia ideata per un evento festivo presenti sulla scena le due possibilità drammaturgiche ad un pari livello di rappresentatività: entrambe vagabonde, entrambe in cerca di

[88] RICCÒ, *La miniera accademica*, cit., p. 177.

una casa–compagnia che le realizzi, entrambe spaesate in questo teso clima di festa; ancora nessuna esclude l'altra.
Ed è per questo che, poste sullo stesso piano e alle stesse condizioni, le due parti possono in qualche modo entrare in competizione tra loro, laddove se la Tragedia mette in campo una strategia di persuasione per essere accolta nella casa degli Accademici senesi, dal canto suo la Commedia difende la propria posizione di forza rispetto al nuovo contesto che le è più favorevole.

> TRAG. La fama degli Academici sanesi, perché non essendo più in parte alcuna ricevuta et favorita, come già soleva, sono venuta qui con ferma speranza di ritrovar luogo appresso questi gentilissimi spiriti, de' quali tu meglio che altri mi potrai dare piena notitia, essendo tu, come intendo, tanto amata et accarezzata da loro.
> COM. Temo, sorella, che tu non resti ingannata, perché ho trovato questi sanesi in tanta allegrezza, che non solo non vorranno sentire cose tragiche, ma né vedere te anchora.[89]

Si tratta si un *topos* della letteratura italiana che agli inizi del secolo aveva trovato spazio nella conversazione del *Cortegiano* di Castiglione e poi era stato teorizzato dal dibattito cinquecentesco intorno ai generi letterari e alla pertinenza delle azioni da imitare rispetto al codice del 'decorum'.[90] L'inappropriatezza del raccontare/rappresentare fatti tristi o avvenimenti spiacevoli in momenti di festività e di gioia – e viceversa – è la base forte da cui partire per escludere il tragico dalla scena. Tuttavia, la presenza stessa della Tragedia sulla scena, non tanto come maschera comica ma come possibilità drammaturgica non ancora cassata, getta un velo di inquietudine sulla scena tramortendo il clima di festa dato tra i sudditi che assistono e il Principe che ormai li governa. A riprova che esista uno spazio di azione anche per la controparte, è in questo senso giustificabile la serie di asserzioni che questa mette in campo per convincere l'interlocutore e il pubblico che assiste della possibilità di coesistenza rispetto al genere più 'leggero'.

> TRAG. Havrebbono [questi senesi] il torto veramente, perché, con tutto *che io tratti di cose meste*, nondimeno soglio portare molto diletto, non pure con l'imitazione, come fai tu, ma *col muovere anchora pietà* in altrui, oltre che soglio parimente recare altrui giovamento grandissimo purgando gli animi da certe passioni.
>
> COM. Egli è vero, ma per *imitare io cose piacevoli*, mostro di porgere maggior diletto, et per lo scoprire e riprendere attioni degno di biasimo delle persone di mezzano Stato, appare più manifesto il mio giovamento, per essere così fatte attioni più comuni nella vita umana che non sono quelle grandi imitate da te.[91]

---

[89] Ivi, p. 178.
[90] Si veda almeno G. ALFANO, *Dioniso e Tiziano. La rappresentazione dei simili nella letteratura del Cinquecento,* Roma, Bulzoni, 2001, cfr. *passim*.
[91] RICCÒ, *La miniera accademica*, cit., p. 178.

La discussione tra i due generi si sposta così rapidamente dall'appropriatezza al contesto di festa a temi che riguardano l'altra grande macro–area della teoria rinascimentale dei generi: la questione delle azioni da imitare e le finalità della scrittura. Da parte sua la tragedia esibisce i propri elementi costitutivi: la *pietà* e il *terrore* sono, per dirla in parole semplici, i due strumenti indicati da Aristotele di cui il genere tragico si servirebbe per *muovere* gli animi degli spettatori alla *catarsi,* alla liberazione dalle passioni e dai vizi rappresentati. Se l'altro elemento, il terrore, inibirebbe completamente ogni discussione, l'utile che invece si può ricavare da questo procedimento di *purgatio* dà ancora una *chance* alla tragedia per affermarsi come possibilità del rappresentabile. La commedia, dal canto suo, è ovviamente l'imitazione delle *cose piacevoli,* il genere del *diletto* per eccellenza, quella cioè che «imitando le azioni delle persone di mezzano stato», e cioè delle persone presumibilmente più vicine a chi ascolta, tenta di affermarsi come il genere più appropriato al contesto in cui è calata. Allora qui sorge subito una contraddizione in termini, perché la situazione che si sta configurando non è quella che si addice alle persone di mezzano stato. E infatti è proprio la Tragedia a farglielo notare:

> TRAG. Ma tu non dici quanto io, oltre al dilettare, maggiormente giovi, con far vedere per gli essempi de' gran principi, quanto più habbia l'huomo da confidare nella propria virtù che nella fortuna, et che dalle gravi sentenze mie non solamente possono le persone di mezzana conditione pigliare essempio per la vita loro, ma i principi stessi anchora.
>
> COM Di questo non fa mestieri hoggi in Siena, poi che 'l principe suo è tale, che non solo non ha di bisogno de' tuoi ammaestramenti, ma è bastante per se stesso a dar norma a tutti gli altri.
>
> TRAG. Tu non mi negherai che per quest'altra regione almeno io non vi dovrei essere tenuto in poco conto, *perciò che quanto più stabili e potenti sono le persone alla presenza delle quali intervengo*, tanto più sono solita ad essere favorita, et tenuta in pregio.
>
> COM. *Quanto a questo, noi siamo del pari*. Non sai tu quanto ne' tempi che noi più fiorivano, i Principi desiderassero ad avere così me, come te alla presenza loro? *Ma da qualche tempo in qua*, per lo spavento che recano con esso loro le cose tragiche, pare che dove sia felicità, come è oggi in Siena, sia così odioso il nome tuo che tu non possa averci quel luogo che vorresti.[92]

Gli strumenti di persuasione adottati dalla Tragedia si fanno via via più calzanti. Nella situazione presente infatti, cioè quando si sta davanti a Principi o personaggi di alto rango, il genere per eccellenza è quello tragico, quello cioè che rappresentando le azioni dei personaggi illustri può fornire l'esempio per

[92] Ivi, pp. 178–179.

coloro che guardano. E chi è lo spettatore primario se non Cosimo, sua moglie e l'intera famiglia ducale? L'esaltazione del Principe in questione riesce a malapena a respingere il tentativo di intromissione della materia tragica, tant'è che l'insistenza della controparte su questo punto si duplica in un nuovo fondo con cui ribattere la pertinenza della propria posizione. Se volessimo rimanere nella direzione dell'appropriatezza al contesto, la tragedia in realtà è quella che più si confà alla situazione presente; non perché conti qualcosa la natura delle azioni rappresentate ma perché a veicolare la realizzazione dello spettacolo è un ospite illustre; e come è sempre stato, davanti ad ospiti illustri è più appropriato il genere tragico che quello comico. La funzione dello spettatore eccellente dovrebbe di regola dominare a svantaggio della situazione festiva.
Del resto, se per ammissione della Commedia i due generi (e non banale costatare che stilisticamente le parole del *comico* passano da un'impostazione *io–te* al *noi*) possono tradizionalmente coesistere a prescindere dal contesto dato, evidentemente le questioni di opportunità e appropriatezza non bastano di per sé ad esclude l'altra. Serve la *Storia* a fare da vero inibitore del tragico. In questa continua esitazione tra momento presente (la festa) e un ospite da compiacere (il Principe), il trauma della guerra, ciò che è successo «da qualche tempo in qua», subordina ogni tipo di legge del *decorum* a situazioni particolari e inconcepibili in universale. Insomma è impossibile riproporre quanto avveniva «nelle mie città di Grecia» nella Siena moderna e tra «questi Accademici» intronati, ora che, pur vivendo «in pace, et in tranquillità»,[93] non hanno ancora nella memoria come è andata a finire, e questo taglia fuori un genere rappresentabile ma che la città e gli intellettuali della città escludono categoricamente. È solo da questo momento che la posizione della Tragedia inizia ad arretrare dando modo alla commedia di esplicitare meglio i motivi e i fini della sua apparizione diretta sulla scena.

> COM. Le donne furono, perché se bene essi disegnavano di salire per questa *essercitatione* academica a maggior grado di fama, et d'onore, tutto era per poter più degnamente amare, lodare, et celebrare le donne, procurando di continuo con diverse sorti di giuochi, di dispute, di feste, et d'altre simili inventioni di porgere qualche honesto solazzo a gli animi loro. *Et per la medesima cagione si erano fatti loro debitori d'una Comedia l'anno,* quasi per tributo ordinario, il quale per la malignità de' tempi hanno già molti anni intermesso di sodisfare. *Ma hoggi* che i passati travagli sono rivolti in quiete, et in tranquillità, et che è stata presa la protettione loro dal GENEROSO perpetuo lor Principe, hanno ripreso animo, et sono ritornati alle loro solite *essercitationi*, et vogliono cominciare a pagare questo debito, et acciò havevano destinata la presente favola, uscita nuovamente della lor Zucca, per li giorni del Carnovale.[94]

Questa battuta chiude il gioco di scambi fino ad ora portato avanti e riappacifica la tensione generata dalle battute precedenti. Il vero spettatore primario degli

[93] Ivi, p. 179.
[94] Ivi, pp. 179–180.

Intronati sono e continuano ad essere le donne; è a loro che si continua a consacrare ogni sforzo accademico. Da questo punto di vista, le parole del personaggio–Commedia sono dunque una cicatrice capace di sanare il nervo scoperto della guerra (e delle sue conseguenze) e riportare l'attenzione sulla focalizzazione interna alla commedia. L'evocazione del *debito* che negli anni '30 gli Intronati avevano contratto con le donne in quel binomio costituito dal *Sacrificio* (ovvero il dispetto dell'incendio dei pegni d'amore attraverso cui gli accademici avevano sarcasticamente parodiato la sfera femminile) e dalla commedia degli *Ingannati* (cioè l'opera scritta con l'intento di risanare quella controversia) posiziona la scrittura scenica degli anni '60 su un filo continuo che dall'origini dell'Accademia può essere perpetrato nella situazione attuale. È questo il vero smacco che permette una ripartenza del presente – lo stesso pubblico di riferimento e le stesse finalità ma a contesto mutato, potremmo dire – in cui l'intrattenimento delle donne senesi può alimentare nuovamente le *esercitazioni* intellettuali degli accademici.

E in questa tensione temporale – che è soprattutto, come si è detto prima, una questione generazionale – non è un caso che Cosimo de' Medici (evocato prima insieme alla Tragedia) lasci spazio a suo figlio Francesco, Gran Duca di Toscana solo quattordici anni dopo, accolto tra gli Intronati con il nome di Generoso Intronato e ora proclamato Principe dell'Accademia.[95] Se dunque nella sua impalcatura retorica la commedia tenta di proporre un tentativo di integrazione del nuovo potere pur preservando i caratteri distintivi dell'identità intronatica, il riferimento al figlio di Cosimo I assume un significato ulteriore rispetto alla più scontata 'affezione' encomiastica: avendo Francesco de' Medici vent'anni quando entra a far parte dell'Accademia, non è altro che un coetaneo (seppur potente ed esterno, beninteso) di coloro (Bargagli e Sozzini ad esempio) che potevano guardare ai recenti avvenimenti come un trauma e allo stesso tempo come un'opportunità per l'immediato futuro. E, in questo spazio encomiastico del prologo, quale migliore strategia se non quella di spostare velatamente l'attenzione dal feroce conquistatore a colui che ne erediterà lo Stato?

Certo, la Commedia rimane pur sempre scritta, rappresentata e dedicata alla sua venuta, ma la strategia comunicativa di questo passaggio sottende quel *disagio* che aveva inizialmente come pietrificato il pubblico senese. È forse utile far notare come i meccanismi di ingaggio qui evocati e questo andamento circolare del Prologo dall'esitazione iniziale ad un procedimento di arruolamento della realtà esterne nelle maglie socio–letterarie dell'Accademia ricalchi molto da vicino quanto era avvenuto per lo spagnolo nell'*Amor Costante*. La fagocitazione del Medici, *alias* il Generoso, Principe Intronato, abiura la storia del padre e allo stesso la riabilita, perché 'addomesticata', nel nuovo corso della storia. Letto in questa prospettiva, dunque, il dialogo tra Commedia e Tragedia inizia ad avere dei contorni più precisi. Sarebbe un po' provocatorio dirlo con una battuta ma

[95] È Girolamo Bargagli a datare l'investitura accademica nell'agosto del 1559 (*Copialettere* in ms. P. IV. 27, num. 13, cc. 3v-4r della BCS). Si veda anche RICCÒ, *La miniera accademica*, cit., p. 57.

in fondo a Cosimo si addice la Tragedia – come alla presenza dei Principi, dei Re e dei personaggi illustri – mentre ai senesi piace esclusivamente la Commedia. Sono l'occasione ufficiale e la presenza di Cosimo e di Eleonora a tenere in vita uno dei due rami drammaturgici, mentre per gli Intronati, all'opposto, la commedia il modo migliore che conoscono per presentarsi alla nuova 'signoria'; è lo spazio letterario in cui possono trovare l'*humus* della loro socialità e quindi difendere l'identità collettiva di chi ne è autore nel momento in cui quell'identità è minacciata.

Al termine di tale tensione può finalmente iniziare una commedia *home made*, ai modi Intronati, con la consueta festa delle lingue («onde se essi alle volte hanno usato, come hoggi fanno, d'introdurre forestieri che parlino nella lingua loro» questo è solo per «aggiungervi quel diletto, che suole apportare in scena la diversità delle lingue»), il consueto pubblico di riferimento, e Siena direttamente sulla scena perché « dovendovisi condurre queste donne, non hanno voluto dar loro disagio pur di levarle da sedere». La minaccia però continuerà ad essere lì perché, una volta che la Commedia avrà concluso il proprio dialogo con il pubblico, la Tragedia continuerà ad accompagnarla, «che non mi rincrescerà l'udirti, et l'aspettarti, per venirmene poi teco da questi tuoi Intronati».[96]

Nello spazio 'aperto' del prologo, dunque, gli Intronati condensano come pochi in Italia, da una parte la ricezione della riflessione teorica contemporanea intorno ai generi e dall'altra l'altissimo grado di sperimentazione drammaturgica che quelle strategie comunicative possono innescare. Sul primo fronte è utile quantomeno ribadire il grado di precocità con cui la teoria dei generi e degli stili in voga nel Rinascimento arrivi ad essere articolata direttamente all'interno del testo e non in una riflessione critica disgiunta o isolata dal momento spettacolare. Le indicazioni di Aristotele giungono nel dibattito italiano attraverso opere di traduzione e commento alla *Poetica*, prima in latino e poi in volgare, ma soprattutto con un'alluvione di testi teorici che travolge l'Italia nella seconda metà del Cinquecento;[97] da questo punto di vista non c'è da meravigliarsi. Però, se consideriamo che non sono ancora arrivati gli imponenti commenti in volgare di Vettori, Castelvetro e Piccolomini,[98] è

---

[96] Ivi, p. 180.

[97] Cfr. A. QUONDAM, *Rinascimento e classicismo: materiali per l'analisi del sistema culturale di antico regime*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 259.

[98] Senza entrare troppo nei dettagli di un quadro critico variegato e complesso, è necessario quantomeno evocare alcune date: la prima, quella canonica per l'inizio della critica cinquecentesca è il 1548, anno in cui, il professore udinese Francesco Robortello pubblica, a Firenze, *In librum aristotelis de arte poetica explicationes*, primo commento integrale alla *Poetica* di Aristotele. A partire da quella data, di altri commenti, sia in latino che in volgare: nel 1550 infatti, il professore bresciano Vincenzo Maggi pubblica, a Venezia, *In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes*; nel 1560 esce, a Firenze, il commento latino *Commentarii in primum ibrum Aristotelis de arte poetarum* di Pietro Vettori seguito, nel 1564, da quello volgare *Del tratato della poetica lezion prima* da parte del fiorentino Salviati; nel 1570 il modenese Lodovico Castelvetro pubblica, a Basilea, la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*; infine, sempre in volgare, sono la *Annotazioni*

interessante notare la disinvoltura che gli Intronati mostrano nel maneggiare questi temi e soprattutto quella di sperimentarli in un ingranaggio drammaturgico che rappresenta un *unicum* nella storia letteraria del Rinascimento. Dietro la maschera dei generi, però, le ragioni che sottendono la scelta del dialogo a due voci sono ancora una volta da comprendere alla luce dell'occasione che le ha generate: da questo punto di vista, se com'era prevedibile immaginare, il genere comico rappresenta il punto massimo di ricongiungimento tra diletto e *utilitas* mentre la tragedia trova il suo spazio nelle ufficialità delle occasioni per cui è proposta, dietro questi due blocchi inscalfibili si cela una tensione tutta interna al momento presente, ovvero quella di comunicare al nuovo regime che anche se sono cambiati gli equilibri tra le due parti, Siena riprenderà esattamente da dove si era interrotto, cassando la Tragedia (Cosimo) e in qualche modo la storia degli ultimi anni. Se il prologo è per eccellenza il momento di maggior osmosi tra la parola drammaturgica e il pubblico che assiste, l'ibridazione tra genere dialogico e genere drammaturgico può, secondo uno schema già sperimentato nella commedia per Carlo V, elevare esponenzialmente la 'mimeticità' dell'opera, con un coinvolgimento totale tra autori, spettatori e parti dialoganti.

2.4. IL SACRO E L'ABUSIVO? NELL'OTTICA DELL'IDENTITÀ

In termini di macro–storia, la visita dell'Imperatore sancisce definitivamente l'ingresso della città nella dimensione europee dello scontro tra potenti. Fino ad allora Siena aveva sperimentato e fallito il tentativo di mantenere la Repubblica puntando alla riappacificazione civile e cercando di gestire internamente la questione. L'arrivo di Carlo V e l'avvento dei Governatori imperiali commissariano il Municipio toscano, mantenendolo come un'*enclave* al centro della penisola e in questo modo permettendo ai senesi di continuare a nutrire l'ambizione politica e culturale di Repubblica autonoma. Negli anni Sessanta, invece, i risultati di Cateau–Cambresis, sempre considerati all'interno di questo quadro europeo, si ripercuotono direttamente sull'assetto territoriale della Toscana *post* 1559 ripulendo la cartina geografica dall'entità talvolta minime ma significative. Non è banale osservare che da questo punto di vista la città di Siena occupa un posto di rilievo giacché capace di giocare un ruolo fondamentale anche in dinamiche internazionali dalle quali sembrerebbe apparentemente marginalizzata.
Se questa è per sommi capi la dinamica storica all'interno della quale ci siamo mossi, al di là dei grandi mutamenti epocali, l'interesse particolare era quello di aver visto il passaggio da Repubblica a periferia medicea, dall'essere cittadini

nel libro della Poetica d'Aristotele, pubblicate a Venezia nel 1575 da Alessandro Piccolomini. Impossibile qui indicare la bibliografia in merito. Mi limito a citare lo studio di G. ALFANO, *Sul concetto di verisimile nei commenti cinquecenteschi alla Poetica di Aristotele*, «Filologia e critica», XXVI (2001), pp. 187– 209, che pur da un punto di vista diverso ha tracciato il quadro complessivo della situazione.

all'essere sudditi, con tutte le conseguenze che ciò comporta. In questo quadro in movimento, tuttavia, si è visto anche che le pratiche culturali e i lavori letterari aderiscano alla dinamicità degli eventi, adattandosi – per così dire – ai mutamenti della città. Certo, il genere teatrale si presta bene al gioco di rispecchiamento rispetto alle realtà sociale, economica, antropologica. In più, avendo focalizzato l'attenzione sugli Intronati è lecito dubitare di una posizione unanime di Siena davanti alla Storia; e infatti così non è. Tuttavia, dalla commistione tra occasioni, committenza e rappresentazione scaturisce, in termini di forme e contenuti, una strategia di adattamento delle opere per dare risposta al presente.

L'ibridazione della forma dialogica con quella comica mi pare l'esempio più chiaro per mettere in luce le strategie attraverso le quali gli Intronati tentano di inglobare nel proprio circuito le istanze delle parti in campo. Assoldare lo Spagnolo e un Medici tra le fila degli accademici, oltre all'evidente motivo encomiastico della scelta, significava anche estrapolarlo e alienarlo dalla propria natura per immergerlo in un flusso di significati che gli erano estranei.

In entrambi i casi si tratta chiaramente di un libero esercizio della propria intellettualità, anche se le cose sono andate diversamente. Allora gli Intronati non adoperano le proprie penne nell'ottica del dono, del consueto omaggio a due potenti che di fatto saranno i nuovi padroni della città; la loro è un'opera di mutuo soccorso dove se per omaggio si intende far vedere al Principe o all'Imperatore quello che egli stesso vuole veder rappresentato, nel caso dell'*Ortensio* e dell'*Amor Costante* si tenta piuttosto di inglobarli all'interno della propria cultura. A vincere, insomma, sono le istanze interne, quelle dei sottomessi che sperimentano il dispositivo teatrale per fissare le linee programmatiche di un progetto da difendere o perpetrare.

Alla base di una tale dialettica si è più volte ribadita la costante. L'anonimato dell'Accademia, almeno fino a quando le opere circolano nelle mura cittadine; la sua scarsa tracciabilità in quanto autore collettivo è allo stesso tempo lo schermo che garantisce tale libertà di espressione. In questo modo, una coltre di fumo si frappone tra lo spettacolo e gli spettatori, un sistema di comunicazione interna e a tratti indecifrabile dall'esterno. Anzi, a questo proposito le costanti sono due perché non è forse un mezzo di decifrazione la riflessione continua sulla lingua se riferita anche questa – attraverso la *silhouette* delle donne – ai *subiecti*?

3. DALLA PIAZZA ALL'ACCADEMIA, DALL'ACCADEMIA AL LIBRO (INTERMEZZO)

3.1. HABITUS, CAPITALE E CAMPO DELLA PRATICA SENESE.

Come è evidente, il titolo di questo paragrafo fa esplicito riferimento alle categorie indicate da Pierre Bourdieu nei suoi studi di sociologia e antropologia culturale. Secondo il sociologo francese, alla base di ogni gruppo sociale, piccolo o grande che sia, omogeneo o disomogeneo per età, genere e ceto, esiste una rete di rapporti regolati che possono essere studiati attraverso i concetti di 'habitus', di capitale e di campo.[1] Il primo concetto – riprendendo l'antichissima categoria Aristotelica della *hexis*, filtrata attraverso la filosofia scolastica – consisterebbe in quella serie di schemi di pensiero e predisposizioni mentali (una *forma mentis*) che il gruppo sociale impone all'individuo ma che al contempo sono il frutto degli atteggiamenti degli individui stessi. Il secondo elemento è invece costituito dalle forme di capitale che gli individui del gruppo riconoscono o condividono gli uno con gli altri. In questo caso potremmo raggruppare le quattro tipologie di capitale indicate da Bourdieu in due sottoinsiemi abbastanza omogenei: esistono cioè forme di capitale materiale (ovvero quello che consiste nei vantaggi 'economici' di cui l'individuo dispone e la rete di relazioni che egli intrattiene con la collettività) e forme di capitale simbolico–culturale. Contrariamente alla prima forma, nel secondo insieme finiscono i 'beni' immateriali del gruppo sociale preso in esame: questi potrebbero essere rappresentati dalle conoscenze e dalle competenze dell'individuo (ereditate ad esempio dall'educazione domestica); il possesso di oggetti (come libri o monumenti) o di ogni elemento che riconosca al soggetto il suo 'status' sociale. Insomma il capitale simbolico consisterebbe negli elementi di vantaggio che gli individui del gruppo possono trarre dal riconoscimento o meno del loro 'status' o comunque di tutto ciò che pertiene al loro 'stile di vita'.[2] Infine, ed è l'ultimo elemento bourdieusiano, esiste una 'sfera' del vivere collettivo, definito appunto 'campo' – da intendersi come ambito regolato del vivere sociale – in cui gli individui mettono 'in gioco' i propri 'habitūs' e i propri capitali. Il contributo fondamentale del sociologo francese non consiste dunque nell'aver

[1] Su tutti i concetti qui espressi in maniera sintetica si rimanda a P. BOURDIEU, *Capitale simbolico e classi sociali,* «Polis» 3 (2012), pp. 401–415, in particolare pp. 408 e ss. Sul concetto di 'habitus' considerazioni più particolari si trovano in ID., *Cose dette. Verso una sociologia riflessiva*, Napoli, Orthotes Editrice, 2013.

[2] Più nello specifico, Bourdieu distingue il capitale materiale da quello simbolico in base al rapporto che i due capitali intrattengono rispetto gruppo sociale considerato: quello materiale consiste nella effettiva *distribuzione* della ricchezza (oggettività di tipo I) e che quindi non ha bisogno del riconoscimento di altri per essere tale; il capitale simbolico (oggettività di tipo II) invece, fondandosi sulla 'rappresentazione' della propria posizione (di fatto una 'messa in scena'), è costituito dal riconoscimento e dall' apprezzamento da parte del gruppo (e infatti per avere valore simbolico l'oggetto deve essere riconosciuto come 'differente' rispetto al 'comune'). Cfr. ancora P. BOURDIEU, *Capitale simbolico e classi sociali,* cit.

indicato le componenti fondamentali del vivere in società (l'educazione familiare, la ricchezza, i rapporti interpersonali e l'onore o il rispetto tra gli individui) quanto piuttosto quello di aver costruito un concetto di 'campo' dove quegli elementi comunicano tra loro e si influenzano a vicenda.
Per avvicinarci al nostro discorso, capita allora di osservare che un determinato tipo di bene materiale (ad esempio una proprietà immobiliare, con un suo valore fissato dal 'mercato') nell'ambito (–campo) della sfera familiare possa acquisire anche un valore simbolico riconosciuto e apprezzato da altri (dovuto magari alla particolare conformazione dell'edificio, alla presenza di salotti o giardini o perfino grazie alla sua posizione rispetto al centro città). Tenuto conto di tali distinzioni concettuali, continua Bourdieu, è come se i gruppi sociali vivessero (nel loro 'vivere civile', aggiungeremmo noi) due tipi di esistenza, consustanziali ma allo stesso tempo distinti: la prima è quella che si basa sulla distribuzione «delle proprietà materiali»,[3] la seconda invece consiste nell'atteggiamento che il gruppo sociale ha rispetto a quelle proprietà. In sintesi, un determinato 'modo di vivere' di un gruppo sociale specifico non è altro che la messa in gioco (una *illusio*) delle predisposizioni mentali dei partecipanti ('l'habitus'), in un ambito o più ambiti del vivere insieme (dalla famiglia allo Stato) dove gli individui o i gruppi di individui vedono riconosciuti come 'simboli' le loro *disposizioni* materiali (dall'abbigliamento al linguaggio). Salvo sempre considerare il campo, è bene ribadirlo, non come un 'sistema' isolato di indagine bensì come un insieme di forze, in conflitto o in accordo con altri campi e altre forze. Ogni 'pratica culturale', si può concludere, è il risultato dell'incontro o dello scontro di tali campi di forze.
Nella prima parte di questa tesi si è tenuto conto delle categorie indicate da Bourdieu per osservare la socialità senese alla luce dell'habitus 'civile' del cittadino repubblicano, calato nel suo contesto storico, in una determinata matrice di produzione culturale (Siena) e impegnato in pratiche retoriche o di produzione culturale. Sicché, tutta questa prima parte tenta di fornire una risposta alla domanda: come si configura la possibilità dell'intrattenimento mondano? Quali sono gli elementi che lo rendono possibile? E poi, parallelamente, quali forme di scrittura pertengono al cittadino, tra impegno civile e gusto mondano? Ovviamente le indicazioni di Bourdieu, anche se valide per contesti storici e gruppi sociali diversi, hanno comunque bisogno di essere calibrate rispetto ad un periodo storico, quello cinquecentesco, e ad un contesto socio–antropologico, quello senese, in cui gli 'atteggiamenti' dei gruppi sociali (e le loro pratiche) sono da considerare nella cultura di 'antico regime'. E quindi per questo ancorati, come ha professato Quondam, a schemi di pensiero 'tradizionali', sia sul piano etico che letterario.[4] La seconda cautela impone invece di considerare gli studi bourdeusiani non direttamente applicabili al

[3] *Ibid*.
[4] Cfr. *supra*, cap. I. 1. 2.

campo della letteratura.[5] E infatti, l'obiettivo di questa tesi non è affatto quello di definire lo statuto sociologico e antropologico della cultura letteraria senese, quanto piuttosto quello di studiare il rapporto tra le pratiche di intrattenimento mondano e le forme di scrittura che gruppi di intellettuali concepiscono per fissare in retorica quelle stesse pratiche. Non siamo dunque solo nel campo di una sociologia della letteratura, intendendo con questo lo studio di materiali letterari nella triangolazione tra autore, opera e pubblico, ma l'obiettivo è soprattutto quello di osservare come quell'insieme di pratiche sociali nella Siena del Rinascimento possa migrare verso varie tipologie testuali, e viceversa dal testo alla pratica. Studiare il rapporto tra le pratiche senesi e i loro esiti letterari rimane dunque l'orizzonte concettuale di tutto l'impianto argomentativo di questa tesi. Tuttavia, per dimostrare l'osmosi tra la pratica e la letteratura (o meglio gli ingranaggi che stanno alla base di questo meccanismo di osmosi), la prima parte si è sostanzialmente preposta di indagare il perimetro 'civile' del primo termine, non solo nella sua evidente connotazione locale, ma soprattutto mettendo in ordine l'insieme di 'habitūs' che le fanno da sfondo.

Come detto nel secondo capitolo, il sistema di intrattenimento denominato 'veglia' si presenta come una forma tipica e spontanea della socialità aristocratica e repubblicana senese. È una forma di ritrovo tra persone di pari grado, in uno spazio generalmente privato, tra individui che si riuniscono in modo disinteressato. E tra l'altro non contempla finalità politiche se non quella che regola i 'codici' (le leggi non scritte ma condivise dai partecipanti) per accedere al circuito mondano. Nella dimensione egualitaria della veglia, tutt'al più, l'unico ordine verticale può essere costituito da soggetti che di volta in volta ne 'amministrano' il ritmo, reggendo o regolando la conversazione e l'insieme delle pratiche. Come si diceva poc'anzi, è invece indiscutibile che il sistema veglia, la sua accessibilità e l''inclusività' del circuito mondano, si basi su un insieme di codici, di valori e di orizzonti culturali comuni. Considerato ciò, per fornire una risposta soddisfacente alle domande poste in precedenza, questa prima parte indaga sostanzialmente quell'insieme di valori, che poi sono anche le predisposizioni mentali per una frequentazione tra individui, ne osserva la messa in azione in momenti particolarmente significativi per la storia della città, ne mappa i luoghi e le disposizioni materiali della pratica.

Dunque, il filo rosso che abbiamo seguito è quello dell'attività intellettuale e letteraria nei decenni più travagliati per la storia di Siena osservandone principalmente il posizionamento nello spazio e nel tempo della città. Perciò, il primo capitolo affronta le questioni che riguardano il contesto storico–politico della città tra gli anni Trenta e Sessanta dei Cinquecento. Sono gli anni in cui, sul terreno di scontro italiano, si giocano gli equilibri tra le grandi potenze

[5] Come invece pretendeva Bourdieu, quando si considera il suo lavoro su Flaubert in *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Le Seuil, Paris, 1994.* Su questo aspetto si è espresso recentemente J. EASTWOOD, *Bourdieu, Flaubert, and the Sociology of Literature*, in «Sociological Theory», 25 (2007) n. 2, pp. 149-169.

straniere che animarono la stagione delle Guerre d'Italia.[6] La scansione cronologica del 'problema senese' è nota.[7] Quello che qui importa sottolineare è come l'interpretazione dei fatti storici abbia fornito anche il principale mezzo di orientamento per lo studio dei fenomeni culturali e letterari. Secondo questa partizione, nel corso del cinquecento la città toscana vive tre momenti distinti: nella prima metà del secolo Siena può vantare una libertà politica (che coincide con la libertà espressiva dei propri cittadini); tra il 1552 e il 1559 si consuma il trauma della guerra con Firenze, destinata a segnare un momento di cesura importante a causa della perdita dell'indipendenza; infine, a partire dagli anni Sessanta si assiste ad istanze di rifondazione culturale da inquadrare nel nuovo assetto politico e territoriale deciso dalla potenze vincitrici. E non è un caso che, a dimostrazione della validità di tale partizione, venga assiduamente citata l'*istitutione* di Alessandro Piccolomini, un volume che nella variazione del titolo dà riprova, nell'ambito della filologia, degli esiti della Storia.[8]

Sulla scia di questa scansione temporale, anche chi scrive ha tenuto ben a mente i due versanti al crinale (o al passo) del cinquantacinque. E infatti gli argomenti trattati nei primi due capitoli si articolano lungo il trentennio che va dai primi anni di crisi del 1527–1530 alla ripresa delle attività accademiche degli anni Sessanta. Tuttavia, ciò che qui interessa sottolineare è che in questa prima parte non è in gioco la collocazione o il rapporto degli intellettuali senesi rispetto a momenti cruciali della storia. Da quel punto di vista si sarebbero osservate le endemiche turbolenze interne e l'instabilità politica dovuta all'indisponibilità ad essere dominati; si sarebbe visto inoltre che tra i ceti medio–bassi e la classe magnatizia esistono prospettive che non sono accomunabili. L'obiettivo è stato piuttosto quello di studiare i testi facendo emergere quale idea di spazio e di tempo si configura nell'habitus' mentale del cittadino senese. E se dal punto di vista 'temporale' è emersa la rivendicazione delle origini municipali della Repubblica, le vicende biografiche o le idee politiche di un Carli Piccolomini o di un Claudio Tolomei fanno emergere un sistema di pensiero che si basa sull'imprescindibilità del rapporto tra attività intellettuale e città. Di fatto è il 'luogo' della Repubblica – la sua cinta muraria – ad attivare la possibilità del

---

[6] La cosa più interessante è che proprio perché si trattasse di una questione marginale data la potenza intenzionale degli attori in campo, la Repubblica di Siena seppe mantenere un buon regime di autonomia nel trentennio che precedette Cateau–Cambrésis (1559). Insomma, se sono giuste le osservazioni di Bertrand Haan a proposito della durata e alla risoluzione del conflitto cinquecentesco, la vicenda senese, al pari delle altre, dimostra che il 'processo' di pace (e di guerra, quindi) avvenne a fasi di velocità diversa e i risultati ottenuti in una città negli anni Trenta poterono essere raggiunti in un altro posto d'Europa anche trent'anni dopo, pur trattandosi dello stesso conflitto. Cfr. B. HAAN, *Une paix pour l'éternité: La négociation du traité du Cateau-Cambrésis*, Madrid, Casa de Velàzquez, 2010. Per questo si veda anche D. LE FUR, *Les guerres d'Italie. Un conflit européen*, Paris, Passés composés, 2022.

[7] Come recita il titolo del classico studio di A. D'ADDARIO, *Il problema senese nella storia italiana della prima meta del Cinquecento (La guerra di Siena)*, Firenze, Le Monnier, 1958.

[8] Cfr. *supra*, 1.2.

cittadino di dirsi tale. Il primo capitolo ha verificato tale concetto di spazialità in testi di tipologia e carattere diverso: dalle orazioni civili di un ex cancelliere della Repubblica ad un poemetto erotico–osceno come quello del Vignali, fino alle vicende controverse di due figure come Tolomei e Sozzini. Ciò che accomuna questi nomi – cronologicamente dislocati nel tempo – è sempre il concetto di spazio, che sia da difendere o da riconquistare: ovvero il fatto che la retorica 'politico–civile' si misuri innanzitutto in termini di spazialità e vicinanza rispetto allo Stato.[9]
Gli stessi concetti espressi in forma 'statica' nel primo capitolo, sono stati poi osservati in due momenti di celebrazione collettiva per l'accoglienza di personaggi illustri come Carlo V e Cosimo I. Qui, il sistema di pensiero della cultura senese si può osservare nella sua rappresentazione 'dinamica', non più relegata ad una circolazione interna ma indirizzata a due destinatari che non appartengono alla città. Ed è questo il primo momento in cui è stato possibile entrare nel vivo delle pratiche rituali senesi, non solo quelle dispiegate lungo i due cortei che a distanza di trent'anni calpestano il suolo senese, ma anche e soprattutto nell'esecuzione di giochi e rappresentazioni teatrali. Ancora in questo capitolo sono emerse le potenzialità espressive non più di soggetti singoli bensì di quel soggetto collettivo che sono le accademie, impegnate a mostrare le proprie abilità di spettacolo dinanzi agli ospiti e fare dell'evento spettacolare un mezzo di controllo sulle situazioni del reale.

3.2. DALLA CITTÀ ALL'ACCADEMIA.

Dinanzi alla prima ipotesi di isolare una cellula geografica in un lasso temporale relativamente breve, il 'microcontesto' culturale qual è Siena nel Rinascimento non si è lasciato osservare da un punto di vista univoco ma ha presentato modi e tempi diversi della produzione intellettuale. Se il concetto di 'pratica' ha dei confini che corrispondono a quelli dello spazio cittadino, il problema della produzione intellettuale è che si avvale di 'percezione' dello spazio basata sulla vicinanza o sulla distanza rispetto al proprio centro di interesse: di conseguenza, la produzione retorica e letteraria dei 'cittadini' che hanno animato questa prima parte si configura come uno strumento di ricongiungimento rispetto al 'campo' della pratica. Vale a dire che 'l'habitus' e i 'capitali' del cittadino senese, anche se 'minati' dalle contingenze del 'reale' possono essere riprodotti – e per questo raggiunti – sul piano della retorica. Per questo motivo ora ci rivolgeremo alla soluzione accademica come istituzione culturale in grado di dettare i luoghi e i tempi della produzione intellettuale.
In un saggio importante, Seragnoli concludeva i suoi studi sulla drammaturgia rinascimentale senese con una osservazione sullo statuto intellettuale dei principali protagonisti che la avevano animata. In particolare, soffermandosi sulle figure di Alessandro Piccolomini, Fausto Sozzini e Girolamo Bargagli, egli evidenziava che, nella seconda metà del cinquecento, per questi intellettuali – e

[9] Si veda *supra*, 1.1 e 1.3.

per chi come loro era stato membro attivo del contesto cittadino – sopraggiungeva un potente sentimento di scontento e soprattutto di sfiducia rispetto a quanto avevano professato per una vita intera. Ciò a voler dire che rispetto al tempo della Repubblica, i tre cittadini avevano in un modo o nell'altro dovuto abbandonare le ambizioni iniziali e convertire la propria sensibilità artistica, religiosa o filosofica alle nuove istanze del Principato. Alessandro Piccolomini convinto in qualche modo a dissociarsi dalla scrittura dell'*Ortensio* in onore del Duca Medici a causa della oramai raggiunta posizione ecclesiastica; il Bargagli e il Sozzini – e lo si è visto sul terreno di scontro della lettera del 1563 – costretti ad intraprendere due strade opposte: quella della fuga per il giovane eretico, quello dell'asservimento ai Medici per l'Intronato poi divenuto Auditore di Rota. Insomma, dopo il 1555 questi tre intellettuali senesi, beninteso molto diversi tra loro per cultura e professione, dovettero – conclude Seragnoli – impegnarsi ad abbandonare il mondo «effimero» e «provvisorio» degli *otia* accademici per aderire ad un «Ordine» che solo la città (i *negotia*) può offrire.[10]
Tali considerazioni sono convincenti e si inseriscono in un discorso più articolato sulla produzione drammaturgica dell'accademia nel contesto antropologico, politico e sociale senese. Il malcontento di cui parla Seragnoli e la successiva 'abilità' al cambiamento, alla trasformazione di sé e delle proprie singolari ambizioni è certamente la cifra distintiva della generazione intellettuale che, con maggiore o minore lunghezza d'onda rispetto agli eventi storici, aveva vissuto la perdita di autonomia della repubblica. E non si tratta dunque, come pure si è cercato di dire, del fatto storico: è ovvio che nel 1555 e nel 1559 i cittadini di Siena, pur continuando a dirsi *sanesi,* risultano sudditi agli occhi della Storia. La questione è piuttosto quella di ribadire che l'attività di singoli individui ha rapporti con la città su piani temporali e spaziali che non sono affatto identici.
È sufficiente osservare alcuni dati meramente anagrafici per accorgersi che i tre casi citati vivono le rispettive 'carriere' intellettuali in concomitanza con i principali eventi che riguardano la città, ma da prospettive che non sono del tutto affini. Piccolomini (1508–1578) nasce e muore a Siena ed è uno degli intellettuali più longevi del circolo degli Intronati; Girolamo Bargagli, invece, non solo nasce trent'anni dopo il sodale accademico ma ha una temporalità relativamente più ristretta (1537–1586); e ancora, Fausto Sozzini che pure nasce a Siena nel 1539, morendo a Cracovia nel 1604 può godere di una esperienza di vita relativamente più ampia dell'amico Girolamo. E così gli esempi potrebbero moltiplicarsi: si pensi ad esempio alla brevissima esperienza di un Carli Piccolomini, nato e morto a Siena nel giro di un trentennio e dall'altro lato a quella certamente più estesa di un Marcantonio Piccolomini la cui attività coincide grossomodo con quelle di Alessandro Piccolomini.[11] Se dunque

[10] D. SERAGNOLI, *Il Teatro a Siena nel Cinquecento. «Progetto» e «modello» drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 196–197.
[11] Per le biografie dei personaggi citati si rinvia alle rispettive voci del DBI: *Alessandro Piccolomini* e *Marcantonio Piccolomini* entrambe a cura di F. Tomasi, 83 (2015); *Girolamo*

valgono le indicazioni di Seragnoli, a livello metodologico, è sbagliato considerare la cultura senese e quindi anche la produzione letteraria come un fenomeno compatto, circoscrivibile nello stesso tempo e nello stesso spazio e quindi anche leggibile in maniera unitaria. Il problema non è dunque solo quello di osservare le proposte intellettuali rispetto a determinati momenti di crisi o che in qualche modo vengono avvertiti come fondamentali per la storia culturale senese, bensì quello di considerare che all'interno di una stessa classe sociale (i Piccolomini sul piano magnatizio, Girolamo e Fausto su quello 'alto–borgese') e di un medesimo contesto di produzione, possono coesistere (e anche scontrarsi) esperienze intellettuali diverse, sia sul piano individuale che collettivo.

Insomma, la 'questione senese' si presenta, e lo è effettivamente, come uno spazio disgregato della storia intellettuale e letteraria del Rinascimento italiano. O meglio, esiste un solo spazio e un solo tempo 'della realtà' che ad un certo punto viene frantumato dalle incombenze della Storia. Con questa gli intellettuali senesi vedono progressivamente venir meno quel regime di autonomia culturale ora gravemente minacciato dall'orizzonte aperto dalle guerre d'Italia. Se sono state chiare le pagine precedenti, il nuovo tempo di incertezza coinvolge ogni ambito della sfera culturale cittadina. Dai problemi più tradizionali come l'abbandono della città per motivi politici e quindi la lotta per tentare di riconquistare uno spazio perduto, a problemi invece nuovi e per certi versi imprevedibili come quelli posti dall'irrequieto panorama religioso di metà secolo. E poi abbiamo visto come già prima della disfatta politica, nella sua *Institutione*, Alessandro Piccolomini lamentava l'assenza di una pedagogia cittadina, da rifondare tanto nella classe intellettuale dei *magistri* quanto per l'assenza di luoghi deputati all'apprendimento delle virtù civili. Anzi, se com'è noto il manuale si rivolge all'educazione specifica del Colombini, l'opera stessa si configura come un dispositivo letterario che ambiva a colmare il vuoto lasciato dalle istituzioni culturali 'pubbliche'.[12] In ambito squisitamente letterario, infine, dove soprattutto se osservata all'incontro frontale con i diretti responsabili dello stato di incertezza, la produzione intellettuale senese si ritrova costretta a ripensare la tradizione locale in un'ottica ormai 'aperta' ad influenze esterne: ed è questo il caso delle commedie proposte per Carlo V e Cosimo I, dove un prodotto letterario 'distintivo' per la città si reiventa nei moduli espressivi e retorici per apparire inclusivo agli occhi di chi lo minaccia.

Come si spera di aver mostrato, le risposte a questo (durevole) stato di crisi, non possono essere univoche. E questo non tanto perché, come è ovvio, a problemi diversi corrispondono progetti intellettuali diversi, quanto piuttosto per il fatto che, in coordinate spazio-temporali simili convivono visioni del tempo e dello spazio che non sono accomunabili. Di fatto, per dirla in maniera lacaniana, se lo

---

Bargagli, a cura di N. Borsellino, 6 (1964), *Fausto Sozzini*, a cura di M. Biagioni, 93 (2018); *B. Carli Piccolomini*, a cura di V. Marchetti, 20 (1977).

[12] Senza trascurare il fatto che l'*Institutione*, a parte la matrice evidentemente 'senese', è allo stesso tempo un'opera di carattere 'universale'.

spazio e il tempo del 'simbolico' (in quanto posizionamento nella realtà) sono agganciati a quello della Repubblica, alla sua evoluzione nella storia, quando invece ci rivolgiamo al piano della cultura, gli spazi e tempi dell'immaginario, cioè quelli che pertengono alla percezione dei singoli individui, sono effettivamente moltiplicati.[13] Una riprova abbastanza esaustiva di ciò è la raccolta di lettere che Claudio Tolomei consegnerà alle cure del Giolito nel 1547: anche quando ormai la carriera – e non più l'esilio – lo avranno portato lontano da Siena, egli non potrà fare a meno di tracciare, a partire dai destinatari senesi della raccolta, un gruppo intellettuale disomogeneo nelle sue individualità ma accomunato da un 'interesse' per così dire 'cittadino'. Un caso analogo, come ha mostrato di recente Tomasi, è quello che emerge dal *corpus* dell'epistolario manoscritto di Marcantonio Piccolomini, dove è evidente «il rapporto con il mondo culturale senese e, più in particolare, con le istanze che avevano dato vita all'Accademia degli Intronati, cui […] il senese rimase fedele anche nei lunghi periodi in cui si trovava lontano da Siena o quando i lavori dell'Accademia erano sospesi».[14] Si tratta di casi abbastanza espliciti giacché parlando del genere epistolare ci troviamo di fronte ad una scrittura che per sé stessa tenta di colmare le assenze 'fisiche' attraverso la retorica. E in fondo è questo anche quello che avviene nei testi di impegno civile per tutto il trentennio considerato, con Siena, destinatario ideale e immaginario capace di attivare ogni ragionamento che riguarda l'esistenza dei singoli (Tolomei e Sozzini) o quella di una intera comunità intellettuale (Carli Piccolomini e Alessandro Piccolomini).[15]

Tornando allora alle categorie di Bourdieu, potremmo integrare quanto già detto sostenendo che questa prima parte si occupa di osservare l'*habitus* senese nella sua messa in stato di allerta, nella minaccia ai suoi patrimoni materiali e simbolici, nello scontro con campi di forze che ne minacciano il trascorso tutto sommato organico. E soprattutto di osservarne le soluzioni ideologiche, per via di retorica, che la classe intellettuale senese adotta per una risposta immediata e soddisfacente alla crisi. Da quanto è emerso finora, e anche in base ai dati che si cercherà di indicare qui brevemente, è indubbio che l'istituzione accademica nasca proprio per riempire quel vuoto e per proporsi come terreno di aggregazione rispetto alla frantumazione della storia. Vale a dire che, di fronte

---

[13] Il riferimento è a J. LACAN, *Seminaire* XXII R.S.I., del 10 dicembre 1974 la cui trascrizione è disponibile al sito web: http://www.gnipl.fr/Recherche_Lacan/2013/07/26/lxxii-r-s-i-1974-1975-lecon-du-10-decembre-1974/ (ultima consultazione 21/11/2022).

[14] F. TOMASI, *L'epistolario di Marcantonio Piccolomini,* in *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, atti del seminario di Bergamo, 11–12 dicembre 2014, a cura di Clizia Carminati, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Verona–Bolzano, QuiEdit, 2016, pp. 209–241, p. 214.

[15] Si pensi che nel caso del fuoriuscitismo politico, tra le due opzioni contemplate e cioè l'esilio imposto dagli organi di governo o il libero abbandono della città, a Siena non c'è nessun caso del secondo tipo.

alla disgregazione del reale – nel suo statuto politico–sociale, educativo e culturale – l'Accademia nasce come istituzione in cui è possibile riappropriarsi di uno spazio che è allo stesso tempo reale, simbolico e immaginario da cui porre rimedio alle istanze storiche.
Del resto la forma–accademia ha una conformazione statutaria che di fatto tenta di ricreare (e per certi versi ci riesce) un organigramma indipendente e autonomo rispetto a quello della città, dotato di *offici* di 'governo' temporanei rispetto ai membri ordinari, con un luogo di partecipazione che è la sede dell'accademia, e soprattutto con meccanismi di controllo sulla scrittura dei membri che ne fanno parte. Ed è quanto si apprende sfogliando i primi capitoli degli Intronati e dei Rozzi,[16] laddove entrambi gli statuti rispettano uno schema legislativo che parte dall'elezione di un 'capo' scelto democraticamente dai membri (l'Archintronato o il *bossolo* dei Rozzi), cui segue poi l'istituzione di un consiglio di controllo: nel caso degli Intronati costituito da un Lettore che dirige le attività dell'accademia, da un Bidello che ragguaglia gli accademici sulle attività svolte e da un Cancelliere; nei capitoli dei Rozzi, invece, ci si limita a eleggere – oltre al 'bossolo' – un Camerlengo addetto alla trascrizione degli atti della Congrega. È poi stabilita la cadenza delle attività dell'Accademia, si indica in breve il registro dell'attività che si possono proporre (letture di classici o esercitazioni di eloquenza), sono normati gli strumenti di reclutamento di nuovi adepti; e infine, come nel caso degli Intronati, è previsto persino un sistema di imposte per il sostentamento dell'Accademia.[17] Insomma, l'istituzione

[16] I primi capitoli dell'Accademia dei Rozzi sono stati trascritti da MAZZI, *La congrega dei Rozzi…*, cit., pp. 345 e ss. Per gli statuti degli Intronati si rimanda invece al già citato ms. Y. I. 1 della BCS, sicuramente il testimone più antico delle 'leggi' degli Intronati, come avanzato già dal pioneristico studio di L. PETRACCHI COSTANTINI, *L'Accademia degli Intronati e una sua commedia*, Siena, Editrice d'arte 'La Diana', 1928.
[17] Si tratta di temi molto noti grazie agli studiosi cha hanno avviato il reperimento di fonti di archivio in modo da poter gettare un raggio di luce su un territorio all'epoca ancora nebuloso della cultura rinascimentale (per primo M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, Cappelli, Bologna, 5 voll., 1926–1930). Dopo lo studio di A. QUONDAM, *L'Accademia,* in *LIE. Il letterato e le istituzioni*, vol. I, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823–898, l'accademia ha definitivamente assunto un ruolo centrale anche nel campo degli studi letterari, tanto che ogni saggio su intellettuale e potere dal Rinascimento in poi contempla almeno un riferimento al fenomeno esplosivo delle accademie. E appunto lo studioso romano ha posto l'accento sui caratteri che fanno dell'accademia una istituzione politica a–parte (perché regolata) e virtuosa (perché ispirata da principi morali) che ragiona e agisce come un soggetto collettivo in contemporanea con i percorsi dei singoli. Più specificamente, sul terreno senese, hanno avviato il lavoro MAZZI, *La congrega dei Rozzi…*, cit., e poi molto dopo L. KOSUTA, *L'Académie siennoise: une académie oubliée du XVIe siècle* in «Bullettino Senese di Storia Patria», 87 (1980), pp. 123-157. Ad oggi, gli studi più avanzati sono certamente i già più volte citati volumi di L. RICCÒ, *Giuoco e teatro*, cit., e EAD. *La miniera accademica*, cit. Nel nuovo millennio ha preso forma l'importantissimo *database* delle accademie italiane grazie al progetto di ricerca guidato da J. E. Everson, *The Italian Academies, 1525–17oo: The First Intellectual*

accademica funziona a Siena, e altrove, come luogo di incontro e di aggregazione, a prescindere dall'età o dalle competenze dei singoli e quindi dove i più giovani possono muovere i primi passi in svarianti campi del sapere, mentre i più 'esperti' generalmente coordinano le attività del collettivo. Un luogo in cui dunque l'esercizio intellettuale, pur dipendendo dalle leggi dello Stato, rientra in una dimensione a metà strada tra l'esercizio pubblico del cittadino e quello semi-privato dell'accademico.

È poi forse banale ricordare che l'Accademia nasca come un luogo di ritrovo per l'apprendimento o il confronto su varie discipline, dalla letteratura alle scienze, dalla filosofia all'esercizio delle arti liberali. Ciò che invece è più interessante osservare consiste nella stratificazione di regole che controllano la produzione scritta e orale dei membri che fanno parte dell'istituzione. Già dai pochi riferimenti di prima, è evidente come il collettivo concepisca i momenti di ritrovo come fatti da tradurre immediatamente in scrittura (ai limiti della cronaca). Negli Intronati tale ruolo è svolto dal Cancelliere, un membro eletto ogni sei mesi dalla maggioranza dell'assemblea con il compito di trascrivere sessione per sessione tutto quanto avveniva negli incontri tra accademici.[18] Questo ebbe certamente una funzione 'memoriale', nel senso che stilando i 'verbali' di ogni incontro e quindi creandone un archivio documentario, l'istituzione poteva sia comprovare la propria esistenza sia fornire ai propri *adepti* una testimonianza (magari sotto forma di copia–ricordo, a maggior ragione se il destinatario ha partecipato attivamente a quella seduta) di quanto si andava svolgendo nelle sale di via della Sapienza.

Accanto alla figura del Cancelliere ritroviamo poi quella del Lettore, questa volta scelto direttamente dall'Archintronato, e la cui funzione è sostanzialmente quella di regolare la conversazione accademica, proponendone gli argomenti o comunque arginando la «confusione dei proponenti».[19] Altre due figure interessanti sono quelle del Bidello e del Censore**.** Se il primo, oltre a detenere le chiavi della 'scuola' si occupa di «notificare a tutti l'Intronati tutte le sessioni»,[20] il secondo esercita invece un'attività di controllo su tutta la produzione orale e 'scrittoria' dei sodali: egli cioè, si occupa di giudicare e correggere con modestia e discrezione «tutti li errori […] nelle dispute et nelli parlamenti intronatici» oltre che insegnare ai meno preparati «le regole […] che

---

Networks of Early Modern Europe (che ha visto, tra gli altri meriti, la pubblicazione del volume di S. TESTA, *Italian Academies and their Networks*, *1525-1700*: *From Local to Global*, London, Palgrave Macmillan, 2015).

[18] Purtroppo, nel caso degli Intronati, non si ha notizia di tali materiali che, intesi come scrittura di servizio o comunque non di valore 'letterario', sono andati probabilmente perduti. Al contrario, l'Accademia dei Rozzi ha lasciato testimonianza di tali fenomeni di trascrizione nelle cosiddette 'Questioni' (contenute nel ms. H. XI 6 della BCS) cinquanta delle quali sono state edite in *Quistioni e casi di più sorte recitate in la Congrega de' Rozi per i Rozi*, a cura di C. Chierichini, Siena, Accademia dei Rozzi, 2017.

[19] Ms. Y. I. 1, c. 2*r*.

[20] Ivi, c. 7*r*.

si debbon tenere nel comporre, nel favellare, nel scrivere, ovvero nel dichiarare».[21] Infine, troviamo un responsabile 'economale', il Tesoriere, che non solo si occupa di redigere il 'libro di conti' dell'Accademia ma soprattutto è il responsabile della custodia della produzione scrittoria dell'intero anno, con il divieto assoluto (pena l'esclusione) di divulgarli al di fuori dell'accademia e con la possibilità di concedere una copia dello scritto esclusivamente al suo autore (per eventuali rimaneggiamenti) o al Censore (per la fase di correzione).[22]
In sostanza, nello statuto dell'Accademia, oltre all'esercitazione alle virtù e al sapere, c'è soprattutto una funzione di controllo (o auto–controllo) sulla parola, che sia scritta o orale, per cui questa non solo svolge funzioni differenti ma è regolata per ogni suo ambito di utilità: ovvero l'accademia riconosce alla parola un valore sia documentario (nel caso dello scritto) sia come forma di espressione dell'arte (scritta o orale che sia). Ad un primo livello ritroviamo un sistema di organizzazione delle sessioni che, volendo indirizzare il flusso altrimenti confuso dei proponenti, vede in un membro dell'accademia il regolo della discussione. A tale dimensione performativa delle attività corrisponde però la trascrizione di tutto quanto effettivamente avviene tra le mura della sede accademica. In questo senso la redazione di un 'libro della memoria' fa della scrittura uno strumento di sedimentazione archivistica; un archivio da custodire gelosamente se pensiamo all'istituzione di una figura apposita quale quella del Tesoriere. E infine, l'elezione di un Censore ci riporta ad una terza dimensione della retorica in accademia – forse la più importante – che è quella per così dire 'creativa', ovvero il 'corpus' di testi e di atti che singolarmente e collettivamente ogni membro produce durante la sua attività. Come si è cercato di spiegare, infatti, lo scopo del Censore non è solo quello di sorvegliare su quanto l'accademico fa o dice nel corso delle sessioni ma soprattutto quello di revisionare, correggere ed eventualmente approvare i suoi prodotti scritti.[23] È attraverso questa figura che, di fatto, la parola scritta può passare dalla dimensione 'privata' dell'accademia a quella 'pubblica' della città (e oltre). È probabilmente questa attenzione al dato della scrittura che spingerà il Minturno a collocare l'accademia di Siena nel fiore delle più importanti istituzione accademiche d'Italia: perché lì – afferma il vescovo di Ugento – «si ragionò e si scrisse molto eccellentemente: perciocché la fondarono i più pregiati scrittori di quei tempi».[24]
A ben vedere, simile articolazione della retorica (scritta e orale) e i suoi mezzi di auto–controllo, permettono di valutare nuovamente l'attività dell'accademia come qualcosa di separato ma analogo rispetto ad uno Stato–Repubblica. In quel

[21] Ivi, c. 5*r*.
[22] Ivi, c. 6*r*.
[23] Secondo il capitolo XXII, ogni accademico è obbligato a scrivere e consegnare un componimento ogni qualvolta partecipa ad una sessione accademica (Ms. Y. I. 1, c. 9*v*).
[24] ALLA DOTTISS. ET ORNATISS./ ACADEMIA LARIA DELLA/ CITTÀ DI COMO in A. MINTURNO, *L'Arte poetica*, appresso Gio. Andrea Valvassori, 1564, pagine non numerate.

caso, infatti, il presupposto della comunicazione pubblica è dettato da esigenze utilitaristiche che non possono e non devono avere funzioni di autorialità. in altre parole, se c'è uno spazio della Repubblica dove la scrittura è completamente asservita all'utilità dello Stato, questo è l'ambiente delle Cancellerie e degli Offici di governo. Vale a dire che tutto quanto produce la Repubblica, gli 'scritti grigi' di scartoffie e atti utili al funzionamento del Governo, non hanno e non devono avere una funzione d'autore; anzi, in funzione autoriale, questi sono la non-scrittura per eccellenza proprio perché l'autore che le produce è per eccellenza il soggetto collettivo dello Stato. Nella loro fase di gestazione e poi nel momento di emersione, bisogna almeno tener presente che le accademie partono da questo avvio problematico della retorica/scrittura. Arrivando tra l'altro a concepire un sistema analogo di sedimentazione scrittoria, registrando gli atti, e allo stesso tempo 'monitorando' la produzione intellettuale. Cioè, è il punto di incontro 'ideale' tra un modello di scrittura 'di servizio' ma non per questo inutile; e l'altra, quella poetica, di estrema utilità per l'accrescimento culturale dei singoli e del collettivo.

Insomma l'istituzione accademica è un modo per rispondere al problema dell'impegno civile e della retorica di cui ci siamo occupati e cioè quello di stabilire una corrispondenza tra attività intellettuale e l'attività del cittadino. Anzi, per dirla più esplicitamente, la questione non è solo quella di conciliare la retorica del cittadino con la sua esistenza nello spazio e nel tempo della città, quanto piuttosto di affilare le armi della retorica affinché attraverso la produzione intellettuale si possa definire anche il campo d'azione del cittadino. In tale prospettiva, il problema che accomuna Carli Piccolomini, Vignali, Tolomei, Alessandro Piccolomini (e altri) è proprio questo: l'impegno intellettuale (e i suoi prodotti) può rimarginare lo spazio frantumato della città?[25] Come si spera di aver mostrato, le risposte a questa sono diverse perché appunto sono diverse le basi di partenza di coloro che tentarono di interpretare la questione. Invece non c'è dubbio che ad un certo punto l'Accademia si presti ad interpretare queste istanze di aggregazione laddove al di fuori di essa viene meno il collante dell'identità cittadina. Nell'Accademia, a differenza della città, non solo si ha la possibilità di parlare ad un gruppo disomogeneo per provenienza ma affine per progettualità intellettuale, ma soprattutto sviluppa un senso di comunità ideale in cui si è sicuri che qualcuno risponda. Avrebbe detto con estrema efficacia Scipione Bargagli che essa è un «adunamento di liberi e virtuosi intelletti» con «honesta, utile e amichevole emulatione al saper pronti», agisce sotto «leggi e istatuti» ed esercitandosi i suoi membri «in diversi e honorati studi, hora imparando e hora insegnando», «insieme divengon poi quasi un sol huomo che et molti piedi et molte mani ritenga».[26]

Questo non vuol dire affatto che le realtà accademiche senesi rispondano a

[25] Cfr. *supra*.

[26] Il riferimento è alla citata orazione *Delle lodi delle Accademie. Oratione di Scipione Bargagli da lui recitata nell'Accademia degli Accesi in Siena*, Firenze, Bonetti, 1569, pp. 13–14.

progetti culturali omologabili.[27] A questo proposito è utile chiarire che, sebbene l'accademia funzioni da aggregante 'intellettuale' rispetto alla 'frantumazione' del reale, non tutte le accademie condividono un impianto culturale o gusti letterari identici. Per molto tempo – e a ragione – è valsa la classica distinzione tra Intronati e Rozzi, ben nota agli studiosi a partire dell'emblematico lavoro di Borsellino[28]. In quel caso è stato giustamente sottolineata, sul versante del teatro, la differenza tra una drammaturgia alta (e quindi culturalmente ufficiale) incarnata dai primi e, nel caso dei secondi, una produzione teatrale 'bassa' che invece abbonda di uno stile linguistico e retorico 'rusticale'. Oltre a tali oscillazioni va anche affiancata la differenza di interessi sul piano linguistico. Se anche nel dopoguerra gli Intronati si mostrano coerenti con il proprio piano di divulgazione per via *volgare* dello statuto intellettuale dell'accademia, non è altrettanto così per gli Accesi (nati nel 1558 grazie all'iniziativa di Scipione Bargagli e Belisario Bulgarini) che invece continuano a pensare al latino come lingua di 'espressione' al pari del toscano. Di fatti, l'orazione d'esordio che Scipione Bargagli pronuncia dinanzi agli Accesi nell'aprile del 1564 è in latino (anche se poi tradotta in volgare, come vedremo a breve, nel 1569);[29] e ancora le *Diverse Orationi Latine fatte dall'Accademia degli Accesi*[30] avvalorano quella propensione alla lingua e agli studi classici. Nemmeno in questo caso si tratta di estremizzare le posizioni delle accademie, tra latino e volgare, tra stile alto e basso: è però necessario pensare l'accademia come un collante di interessi culturali variegati e talvolta contrastanti, dove ai gusti letterari dei singoli si sovrappone l'indirizzo culturale del collettivo.

Ovviamente non si tratta di elementi esclusivi della realtà senese: come ha mostrato Quondam, l'accademia, soprattutto se considerata alla luce di altri epicentri culturali (come le Corti), ha chiaramente lo scopo di raccogliere sotto un'unica insegna, e quindi nel nome del collettivo, le forze dei singoli.[31] Così come, per quanto riguarda il problema della scrittura in Accademia, esperienze simili a quella senese si ritrovano ad esempio a Firenze nell'Accademia degli Alterati.[32] Tuttavia, è evidente che a Siena, a differenza di altre parti d'Italia, oltre a configurarsi come uno spazio privilegiato di impegno culturale, l'accademia funzioni su distanze temporali relativamente lunghe: gli Intronati

---

[27] Su questo aspetto ha già insistito RICCÒ, *Giuoco e teatro...*, cit., pp. 29 e ss.

[28] N. BORSELLINO, *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*, Roma, Bulzoni, 1974.

[29] Mi riferisco all'*Oratio de laudibus academiarum* contenuta nel ms. K. VI 105, della BCS, cc. 51r–65v

[30] Ms. Y. II 23 della BCS, cc. 171r–176v.

[31] QUONDAM, *L'Accademia*, in LIE, cit.

[32] Su questo si veda almeno A. SIEKIERA, *Il lavoro paziente dell'Accademia degli Alterati,* in *La Crusca e i testi. Lessicografia, tecniche editoriali e collezionismo librario intorno al "Vocabolario" del 1612*, a cura di G. Belloni e P. Trovato, Padova, Accademia della Crusca - libreriauniversitaria.it edizioni, 2018, pp. 105–146 e soprattutto il recente D. BLOCKER, *Le Principe de plaisir: esthétique, savoirs et politique dans la Florence des Médicis* (XVIe-XVIIe siècles), Paris, Les Belles Lettres, 2022.

dagli anni Trenta agli anni Sessanta e poi, dagli inizi del XVII secolo ad oggi; i Rozzi per un periodo simile. Se tutto sommato l'attività accademica a Siena non solo è plurale (sono almeno quattro le accademie che contano: la Grande, gli Intronati, i Rozzi e gli Accesi) ma vive per tutta la stagione rinascimentale, altrove non è così: la vicenda degli Infiammati si conclude nell'arco di un biennio (1540-1542); anche successivamente gli Eterei di Padova saranno attivi per circa un quinquennio (1564–1569). Diverso è invece il caso dell'Accademia fiorentina la quale sopravvive perché diviene espressione diretta del progetto culturale cosimiano.[33]

Solo in parte l'obiettivo di queste pagine è quello di indicare le cause che permisero alle accademie senesi di funzionare più a lungo che altrove. Va però evidenziato che tale istituzione, nata in altre parti d'Italia come luogo in cui imparare ed insegnare una moltitudine di discipline, a Siena funziona soprattutto come soluzione intellettuale per far fronte ad un bisogno di unità culturale. In sintesi, le accademie a Siena sono una risposta lunga ad un lungo stato di crisi repubblicana. Esse divengono una soluzione per sfuggire alla disgregazione dello spazio e del tempo cittadine, rifugiandosi in uno spazio e in un tempo autonomo da quello che le è fuori. Ed è per questo che forse riesce ad essere una soluzione protratta nel tempo. Se c'è la permanenza è perché diventa qualcosa di diversa dalle altre accademie – non solo per il rapporto con il teatro – ma un potente antidoto (o forse meglio: il farmaco) 'ai mali' che la città vive ed attraversa nel corso della prima parte del secolo.

A questo proposito è importante tornare su un aspetto finora lasciato in penombra ma che, come vedremo nelle pagine successive, rappresenta un discrimine interessante per osservare la letteratura della veglia senese, ovvero la distinzione tra l'intrattenimento mondano e l'attività delle accademie. Abbiamo già affrontato l'argomento a proposito della manifestazione organizzata dalla Repubblica per la visita dell'Imperatore Carlo V. In quel caso si è trattato di osservare come il rituale di accoglienza per il personaggio più illustre d'Europa consistesse in una forma di veglia 'anomala' - perché ad un grado di ufficialità elevatissimo - ma che in ogni caso prevedesse il momento ludico dei 'Pugni' in Piazza del Campo e un momento di spettacolo drammaturgico all'interno di una Sala del Palazzo Pubblico. Come pure è stato detto, il dittico gioco e commedia, a leggere le pagine del Fortini, rappresenta il palinsesto ideale (o quantomeno probabile) di un momento di tipo 'veglistico'. In realtà, e per questo si è parlato di anomalia, l'intrattenimento mondano definito veglia si presta a presentarsi come un fenomeno spontaneo di incontro, solitamente in ritrovi privati e alla presenza di pochi; esso prevede una serie di attività decise al momento (quindi di fatto improvvisate) e un trattamento paritario tra ospitanti, ospitati e avventori. Contrariamente invece a questa

[33] Si veda il classico studio di M. PLAISANCE, *L'Accademia e il suo Principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici/L'Académie et le Prince. Culture et politique à Florence au temps de Côme Ier et de François de Médicis*, Manziana, Vecchiarelli editore, 2004.

dimensione 'sregolata' (ma dimensionata dai codici di comportamento), come abbiamo visto l'Accademia nasce di per sé come un organismo dotato di leggi, cariche, e forme di controllo imposte su chi vi partecipa. Insomma, se il codice d'accesso per l'accademia è quello stabilito dagli statuti e dalle regole imposte dal collettivo, sarebbe un errore considerare lo spazio della veglia come un momento 'aperto' delle sedute accademiche. E tuttavia è altrettanto insensato pensare l'opposto, e cioè che la veglia (cioè gli incontri di intrattenimento mondano) siano un fatto del tutto estraneo alle accademie.
È lecito invece immaginare una osmosi continua tra i due spazi dell'*otium* senese. Innanzitutto perché è possibile la compresenza di personaggi autorevoli in entrambi gli ambienti: vale a dire che, certamente gli animatori delle sedute 'veglistiche' provengono in gran parte dell'accademia. Così come è presumibile che nelle 'corti' o nei giardini delle dimore private si svolgessero attività consimili a quelle delle sale accademiche: un esempio lampante è dato dai fenomeni di commento paradossale riferibili al contesto veglia (con un importante partecipazione femminile) che ricalcano esplicitamente l'attività di *explication de texte* notoriamente praticata in accademia.[34] Una soglia invalicabile è certamente quella che impedisce alle donne di partecipare ad entrambi i momenti dell'intrattenimento giacché è certo che le attività 'formative' dell'accademia siano pensate per un pubblico esclusivo di uomini mentre invece, alle veglie mondane è fondamentale l'apporto della presenza femminile.[35]
Dunque, sebbene parlare di Accademia e parlare di veglia non significhi la stessa cosa, bisogna necessariamente pensare ai due contesti di intrattenimento, uno più 'impegnato' e l'altro decisamente mondano, come ambienti di fatto comunicanti. Tra questi due bacini dell'*otio honorato (*o della 'civil conversazione'*)*,[36] l'iniziativa dei 'sodales' e la rete di amicizie tra concittadini funziona da filtro per permettere alle attività dell'accademia di trovare riscontri o esercizi pratici in quelle della veglia; e viceversa, cioè che gli accademici sottopongono ai circoli mondani delle veglie dovette incentivare o fornire materiale di discussione alle conversazioni in accademia. Per questo aspetto, basti ricordare che alle origini della storia intronatica c'è proprio il dittico *Sacrificio/Ingannati*, vale a dire un 'gioco di società' finito male e la creazione di un prodotto letterario per porvi rimedio.

---

[34] V. COX, *Un microgenere senese: il commento paradossale*, in *Il poeta e il suo pubblico*. *Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Atti del convegno internazionale di Studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a cura di Massimo Danzi, Roberto Leporatti, Genève, Droz, 2012, pp. 329-356.
[35] Sull'argomento è intervenuta di recente MARIA PIA PAOLI, *A veglia e in accademia. Le letterate senesi (secoli XVI-XVIII)*, in *Una città al femminile. Protagonismo e impegno di donne senesi dal medioevo a oggi*, a cura di Aurora Savelli, Laura Vigni, Siena, Nuova Immagine, 2012, pp. 87-112.
[36] Si veda ancora QUONDAM, *Forme del vivere*, cit. *passim*.

3. 3. DALL'ACCADEMIA AL LIBRO

Si diceva che a livello storico la questione senese vive gli eventi intorno alla metà del secolo come uno spartiacque per la propria identità culturale. L'assedio da parte delle truppe fiorentine e imperiali tra il 1552 e il 1555 costituirà un trauma decisivo per i cittadini di Siena, da allora in poi costretti a pensarsi come sudditi. Non c'è dubbio, quindi, che per analizzare il Rinascimento senese occorra tener presente tale evento epocale: esiste certamente un tempo prima della guerra, quando i cittadini senesi possono contare sulla libera espressione della propria identità repubblicana; ed esiste certamente un tempo dopo la guerra, quando i sudditi cercano di difendere o affermare quell'identità. In realtà, è noto che nei capitoli di resa sottoscritti da Cosimo in nome di Carlo V, sulla gestione dello Stato di Siena vennero adottate forme di transizione lieve verso l'inglobamento mediceo: si parla ancora di 'protezione' del Duca di Firenze per conto dell'Imperatore; doveva essere rispettato l'assetto socio–economico dei Monti e la giusta spartizione delle cariche per il ceto dirigente senese; vanne garantito il diritto dei vinti di uscire dalla città con famiglie e beni o di farvi ritorno senza ritorsioni. Insomma, a leggere le carte, all'indomani dell'impossessamento del luglio 1557, si assiste all'infeudamento della città sotto lo Stato Fiorentino, ma nulla ancora parla di un diretto controllo di Cosimo sulla città. Certo è che, a partire dalla già citata riforma degli statuti cittadini del 1561 il Duca mediceo eserciterà, per mano del Niccolini, un controllo diretto sul governo della città (cfr. *supra*, cap. 2.4). Se di svolta si può parlare quella avviene certamente nel 1569 quando con l'accordo di papa Pio V viene istituito il Granducato di Toscana: è da quel momento che la città conosce per la prima volta il tiolo di 'Ducato di Siena', lo Stato nuovo dei Medici (rispetto al 'vecchio' Ducato di Firenze). [37]

Rispetto agli eventi storici, le vicende delle accademie di Siena sono misurabili solo attraverso episodi estemporanei. Nel secondo capitolo si è cercato di evidenziare come, all'indomani della guerra, molte di queste tentarono di mobilitarsi per riempire gli spazi 'spettacolari' del 1560, o meglio per farsi notare agli occhi del nuovo signore. E non è solo il caso degli Intronati, un'accademia che certamente non aveva bisogno di attestati di notorietà, quanto piuttosto di quelle minori come i Travagliati (nati dopo la guerra) i cui sodali parteciparono attivamente ai preparativi per la venuta di Cosimo (si veda cap. 2.4). Sempre nel dopoguerra è importante ricordare la data di fondazione dell'Accademia degli Accesi (1558), su iniziativa di Scipione Bargagli e Belisario Bulgarini. Anche in uno scambio epistolare intimo come quello tra il Bargagli e Sozzini si è visto come traspaia la rivendicazione di un'appartenenza all'Accademia degli Intronati e la volontà di coltivarla anche dopo i recenti avvenimenti, personali e collettivi (si veda 1.3.2). Insomma, negli immediatamente successi al 'disastro'

[37] Sulla storia senese qui brevemente accennata cfr. almeno l'agile volume di M. ASCHERI, *Storia di Siena dalle origini ai giorni nostri*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 2013.

si moltiplicano con una certa fiducia le iniziative accademiche, o ricorrendo alla riapertura di quelle già consolidate o inventandone di nuove: ma in ogni caso, il trauma della guerra non smorzò affatto le iniziative che anzi si moltiplicano proprio per lo stimolo della nuova collocazione degli intellettuali senesi a metà strada tra le due città toscane.[38]

Invece è indubbio che uno spartiacque per la storia delle accademie fu quello del 1568 quando con decreto del Duca Cosimo furono chiuse tutte le adunanze senesi (probabilmente a causa del crescente sospetto di presenze ereticali). Non si trattava beninteso di un fatto inedito. Un primo arresto delle attività era avvenuto nel 1535 quando la Balìa di Siena ne aveva già intuito la pericolosità per la sicurezza del governo in carica, in un contesto politico–sociale già deteriorato da continue lotte intestine. Un'altra chiusura – forzata diremmo – era avvenuta negli anni della guerra: tra il 1552 e il 1558–1559 lo stato d'assedio impedì chiaramente alle accademie di esercitare le proprie funzioni.[39] E tuttavia, se come ha ben spiegato Tomasi, la storia delle accademie senesi va letta sotto il segno della discontinuità (o comunque in diretta correlazione con le fortune o sfortune politiche della città),[40] ciò non toglie che la sospensione delle attività del 1568, sia per il contesto in cui avveniva che per gli attori che la perpetrarono, dovette assumere un significato 'ideologico' di particolare impatto sulle comunità intellettuali senesi. Quelle stesse comunità che nel dopoguerra si erano rese protagoniste di un tentativo di continuità rispetto al passato, nel 1568 vedevano ora svanita quella possibilità: in questo senso il divieto di frequentare le accademie – e quindi inibire anche lo spazio disinteressato delle veglie – significò certamente l'inibizione dell'identità di cittadini (più di quanto era avvenuto all'indomani della guerra).

È da questo momento che, a mettere in fila le date, i protagonisti delle accademie tentano di affermare attraverso la scrittura l'identità perduta nella 'realtà storica'. O forse è più agevole affermare che è a partire dall'interruzione traumatica del 1568 che si moltiplicano i testi a stampa legati all'accademia e all'intrattenimento mondano della veglia. Lo scritto che ci permette di entrare nell'intercapedine temporale tra il momento della chiusura e quello dell'apertura 'per via di scrittura' è la già citata orazione di Scipione Bargagli *Delle lodi delle accademie* (1569) pronunciata dinanzi agli accademici Accesi. Quest'ultimi erano nati su iniziativa di Scipione Bargagli e Belisario Bulgarini a causa di una regola degli Intronati che impediva l'accesso per i minori di vent'anni.[41] Per non «ritardare l'entrata nell'agone letterario, ignoto a chi come

---

[38] Su questi aspetti è bene rinviare nuovamente agli studi di L. RICCÒ: *Introduzione* a S. BARGAGLI, *Trattenimenti*, cit., pp. XXXV e ss.; *Giuoco e teatro...*, cit., pp. 76 e ss. e 92 e ss.; *La miniera accademica…*, cit., *passim.*

[39] Cfr. MAZZI, *La congrega dei Rozzi*, cit., pp. 92–93.

[40] F. TOMASI, *Alessandro Piccolomini e gli Intronati*, cit., p. 27 e ss.

[41] Cfr. RICCÒ, *Introduzione*, cit., p. XVIII–XX, e EAD., *Vent'anni dopo: un progetto di riedizione del «Dialogo de' giuochi» di Girolamo Bargagli*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno, 1985, vol. I, pp. 251-277 che segnala l'importanza del

loro era diventato adolescente a guerra iniziata» questi giovani diedero vita ad un vero e proprio circolo 'autonomo' (autodefinendosi come 'sbarbati' e in contrapposizione agli 'uomini' che invece potevano prender parte alle accademie preesistenti).[42] Come detto sopra, dell'orazione composta in occasione di una seduta accademica ne esisteva una versione in latino con la data di 'recita' al 23 aprile 1564. Per un significativo intreccio di date, nella stampa del 1569 l'editore Bonetti dedicherà l'orazione a Scipione Gonzaga che proprio nel '64 aveva fondato l'accademia padovana degli Eterei.

Sul piano concettuale l'orazione passa in rassegna i già noti tratti distintivi dell'istituzione. Di fatti, in prima battuta viene tracciata la storia *ab antico* delle accademie, da quelle ateniesi per approdare al dittico costituito dalle città di Siena (con Intronati, e ovviamente gli Accesi) e Padova (esaltando gli Eterei del Gonzaga, appunto). Si passa poi ad illustrare le ragioni che ne garantiscono il benessere;[43] si illustrano le consuete tre ragioni che garantiscono il benessere dell'Accademia: la salubrità del luogo; l'accondiscendenza dei governanti; e poi la benevolenza delle donne come alimento continuo alle attività dentro e fuori l'accademia. Infine è ribadita la centralità dell'accademia come luogo di accrescimento degli individui nelle virtù e nelle lettere, dove cioè l'esercizio etico–morale è costantemente messo alla prova della retorica. In sostanza si tratta di argomentazioni certo più distese ma che comunque ricalcano concetti affermati anche in altri testi precedenti (si ripensi ai prologhi dell'*Amor Costante* e soprattutto a quello dell'*Ortensio*).

Per il nostro ragionamento, invece, l'orazione è interessante per un'altra serie di elementi. Il primo sta nel fatto che questa permette di seguire l'iter compositivo dei *Trattenimenti,* cui mancano riferimenti nel 1564 e che invece vengono dati per già pronti nel momento dell'edizione a stampa del 1569.[44] Infatti, nella dedica al Gonzaga, l'editore afferma che l'autore sta preparando un'opera «dove da lui si tratta de la perfetta accademia, e del perfetto accademico», ritardato «alquanto da un volume di piacevoli et honesti INTRATTENIMENTI, li quali furon da lui più anni son passati composti solamente per diletto giovanile; e per esercitio della materna lingua».[45] In particolare, la corsa alle stampe del

---

ms. Y. II 23 della BCS per la ricostruzione dei rapporti tra il Bargagli, il Bulgarini e gli altri Accesi a proposito della recente fondazione.

[42] RICCÒ, *Introduzione*, cit., p. XIX.

[43] S. BARGAGLI, *Delle lodi delle accademie*, cit., p. 20 e ss.

[44] L'Orazione verrà ripresentata anche nella seconda edizione de *La prima parte dell'imprese di Scipione Bargagli*, Venezia, Francesco de' Franceschi senese, 1589 *editio princeps*: Siena, Luca Bonetti, 1578).

[45] S. BARGAGLI, *Delle lodi delle accademie*, cit., p. 6. Di seguito il passo completo: «Tutto questo m'incontrai a sentire dire io a lo stesso autore di propria bocca, quando fui ultimamente per mie faccende in Siena. Il quale appresso nobil gente, non senza cruccio raccontata tutte le predette cose e mostrava fuor d'ogni suo volere, e pensiero esser forzato di publicar quanto più tosto i detti giuochi; per cagione d'indici certissimi havuti da lui, come così fatta sua invenzione gli era stata da altrui occupata, et usurpata indegnamente, et che di già le si preparavano le stampe.–Dove il medesimo autore

volume sarebbe scaturita da «indici certissimi havuti da lui, come così fatta sua invenzione gli era stata da altrui occupata, et usurpata indegnamente» (*ibid*.). Il condizionale è d'obbligo visto che si tratta di un *topos* retorico molto diffuso. Però rimane il fatto che, come vedremo tra poco, la nascita di un sodalizio tra Scipione Bargagli e l'editore Bonetti è di notevole interesse. Dal suo trasferimento a Siena in poi, egli avvierà un'operazione di scavo sui materiali delle accademie efficacissima e che porterà alle pubblicazioni di cui ci interesseremo nella seconda parte di questa tesi. Per ora è utile segnalare che nelle parole dell'editore si prefigura già un rapporto di collaborazione diretta con il senese: il primo risultato è il testo che si ha tra le mani (l'*Orazione*), e poi rendendo già noti i volumi di prossima pubblicazione che, sulla scia del precedente, avranno per argomento il dittico accademia–intrattenimento. Tra l'altro il primo contatto dell'editore Bonetti con la realtà senese avviene prima ancora del trasferimento a Siena. L'*Oratione* è infatti pubblicata a Firenze quando egli lavora ancora presso la bottega dei figli del Torrentino, ma è probabile che in quei mesi il tipografo si rechi a Siena per vagliare la possibilità di aprire stabilmente una bottega in città.[46]

Su questo torneremo in maniera più approfondita a breve. Per concludere il discorso avviato in apertura, invece, è sufficiente ricomporre le date per osservare come il punto di rottura della chiusura accademica (e non della guerra) comporti la necessità di un trasferimento della pratica in scrittura tipografica. Nel 1568 le accademie diventano fuorilegge; il 27 agosto dell'anno successivo Cosimo viene 'nominato' Duca di Siena; la data della dedica a Scipione Gonzaga è 10 settembre 1569: quindici giorni dopo il declassamento a sudditi, Luca Bonetti si affaccia sulla scena senese con una dedica in cui egli si presenta come *editor* di più testi che riguarderanno l'accademia.[47] Per questo si è scelto di presentare brevemente l'*Oratione* di Scipione come un punto di svolta decisivo: in quanto indica una soluzione di continuità per la materia trattata ma con strumenti necessariamente 'nuovi'. Vale a dire che, se dopo il 1559–60 Scipione può presentare speranzoso l'encomio manoscritto delle accademie e dell'intrattenimento senese, dopo il 1568 e la proclamazione del Ducato di Siena,

---

affermava d'essersi scelta già più fa la bella materia del distendere con ornamento in carta più, e diversi giuochi liberali e d'ingegno, nella leggiadrissima maniera, che si costuma è gran tempo di fare tra honeste brigate di gentildonne e di gentilhuomini di quella città. Ne la quale simili giuochi di spirito, hanno certamente havuta, o la lor prima origine, o la maggior parte della lor perfettione. Materia, comprovava egli, innanzi a lui da niuno in si fatta guisa giamai pensata; non che in iscritture portata» (Ivi, p. 7).

[46] Cfr. la voce *Luca Bonetti* in DBI, a cura di A. Cioni vol. 11 (1969). In più, sempre a Firenze e nello stesso anno egli stampa l'*Orazione di m. Bartolomeo Carli Piccolomini, in lode di S. Giovanni battista* (in Fiorenza, 1569), un testo che il Cancelliere senese scrisse e recitò pubblicamente nel Duomo di Siena il secondo giorno della Pentecoste del 1535. Ciò vuol dire che in quell'anno le occasioni di contatto con il circuito cittadino senese dovettero essere molteplici.

[47] Si veda ancora RICCÒ, *Introduzione*, cit., p. XXXV.

egli intuisce che – per sopravvivere – la pratica deve cambiare codice di fruizione, migrando verso la forma del libro a stampa. Insomma, nel passaggio dal manoscritto alla stampa, dalla sua 'recitazione' in sala alla 'fissazione' tipografica, l'orazione permette di intravedere il prototipo di un progetto editoriale che, a partire dal 1570 e fino gli inizi del secolo successivo, vedrà l'impressione a stampa delle pratiche di intrattenimento 'agite' prima del sessantotto.

Dunque, per i motivi qui brevemente elencati, le fasi di redazione e pubblicazione del *Delle lodi delle Accademie* sono indicativi per osservare il primo approdo di una 'materia' locale dalla scrittura manoscritta all'utilizzo del mezzo tipografico. A questo proposito è importante introdurre alcuni problemi che la stampa pone in quella specifica cultura che è il secondo cinquecento senese. E non è soltanto questione di valutarne i benefeci (o i costi) rispetto allo stato dei fatti dopo il 1568. In quel caso andrebbe quantomeno osservato che da parte del Granducato, se è vero che il decreto di chiusura si rese necessario a causa della minaccia ereticale, il fatto che l'accademia si esprimesse a stampa convogliava la pericolosità del fenomeno verso forme di comunicazione di più ampia portata ma allo stesso tempo più controllabili rispetto alla circolazione manoscritta. Sul versante interno, invece, non è qui necessario ricordare tutti i possibili benefici che la stampa metteva a disposizione: per dirla solo con McLuhan, più di un secolo di caratteri mobili avevano fatto del 'medium' tipografico la forma per eccellenza di affermazione autoriale; una consapevole *macchina d'immortalità*, per autori e materie trattate.[48]

Tuttavia, anche tali aspetti andrebbero problematizzati. Il fattore determinante sta nell'inquadrare tali benefici nel contesto culturale locale e all'altezza cronologica in cui ci muoviamo.[49] Nel caso senese, è bene ribadire che si tratta di un accesso cronologicamente 'tardivo' alla stampa. Negli anni Settanta, infatti, si è ben lontani dall'«alluvione» tipografica della prima metà del secolo, e anzi sono gli anni in cui il mercato librario e i suoi centri di produzione si spostano verso il nord Europa.[50] Tale ritardo si giustifica con una ben nota persistenza del libro manoscritto – anche se di scarsa qualità, come ha mostrato Petrucci –[51] e la conseguente assenza della richiesta di testi curati tipograficamente. E non bisogna pensare che l'avvento della stampa a Siena

[48] M. MCLUHAN, *La Galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, introduzioni di G. Gamaleri, Roma, Armando editore, 2011², 305–313.

[49] Come ha fatto per primo M. DE GREGORIO, *La Balìa al torchio. Stampatori e aziende tipografiche a Siena dopo la Repubblica*, Siena, nuova immagine editrice, Accademia degli Intronati, 1990.

[50] Si veda il classico studio di A. QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in LIE, II. *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, p. 555-686, in particolare p. 576.

[51] A. PETRUCCI, *Per una nuova storia del libro*, introduzione a L. FEBVRE – H–J. MARTIN, *La nascita del libro*, a cura di A. Petrucci, Bari, Laterza, 1976.

riporti la città toscana in linea con le concorrenti città d'Italia.[52] Nella già ricordata lettera di dedica preposta all'*Ortensio*, il Bonetti testimonia che il suo trasferimento a Siena sarebbe stato un fallimento se avesse dovuto contare sull'impressione di nuove opere («ma io posso dire, che cotal disegno quasi mi sia fallito, havendo trovati questi Sanesi così alieni dalla stampa»); un minimo risarcimento all'investimento fatto l'anno prima egli lo troverà in quei manoscritti rimati «sepolti» e ora 'riscoperti'.[53]

In assenza di un mercato del libro tipografico,[54] dunque, l'ambizioso progetto editoriale che a partire dagli anni Settanta vide rispolverare testi appartenenti al decennio precedente, porta a pensare al fenomeno tipografico senese come un'iniziativa d'autore più che di mercato. Tra l'altro, è significativo che in quegli anni il Bonetti agisce in regime di monopolio: è cioè l'unico – e a giudizio del Piccolomini di scarso valore – tipografo presente in città.[55] È presumibile dunque, che per tutte le principali pubblicazioni (o almeno quelle di letteratura in volgare) l'editore lavorasse a quattro mani con gli autori o comunque con coloro che proponevano alla bottega di stampare i propri testi. L'assidua frequentazione della bottega di San Martino da parte di Scipione Bargagli è nota da tempo.[56] In realtà, osservando la produzione stampa nel trentennio di chiusura delle accademie, oltre all'attività di tipografo 'pubblico', numerosi titoli rimandano proprio a quelle realtà forzatamente dormienti dopo il '68: oltre ai titoli di marca intronatica ritroviamo diverse commedie e dialoghi dei Rozzi (1574–1575–1580), una commedia dei Travagliati (1578), una 'villanesca' degli Insipidi (1580), e infine un'antologia di *Poesie toscane e latine* (1596) di autori

---

[52] Di realtà retrograda ha parlato P. ORVIETO, *Siena e la Toscana in LIE. Storia e geografia II. L'età moderna,* Torino, Einaudi, 1988.

[53] *Lo stampatore ai lettori*, in *L'Hortensio comedia de gl'accademici Intronati*…, cit., p. 3. Il testo è stato magistralmente studiato da DE GREGORIO, *La Balìa al torchio*, cit., p. 38 e RICCÒ, *La miniera accademica*, cit., p. 51 e ss.

[54] Su cui sono intervenuti di recente M. DE GREGORIO, "*Ad istantia di Giovanni d'Alessandro libraro". Percorsi editoriali a Siena nel primo Cinquecento* in *Siena bibliofila. Collezionismo librario a Siena su Siena*, a cura di Gabriele Borghini *et alii*, Siena, Protagon editori, 2009, pp. 29-54 e N. PALLECCHI, *La costruzione del mercato del libro a Siena (secoli XVI-XVII): produzione, circolazione, possesso*, Bibliothecae.it, I (2012), pp. 121–156.

[55] «Qua in Siena non si truova, se non uno Stampatore, et quello non molto ben pratico», lamenta il vescovo in una lettera a Ferdinando II che annuncia la prossima pubblicazione del *De novae ecclesiastici calendarii* (Senis, apud Lucam Bonettum, 1578). Una lamentela interessante se riferita ad un testo con particolari esigenze 'tecniche' di *mise en page* come poteva essere un testo che proponesse una riforma del calendario. Leggo la lettera in DE GREGORIO, *La Balìa al torchio*, cit., p. 62.

[56] Cfr. RICCÒ, *Vent'anni dopo…,* cit. A breve torneremo sugli elementi che permettono di ipotizzare la presenza massiccia dell'erudito senese tra i torchi di San Martino dove il veneziano si insediò con i propri figli, cfr. *ad vocem* DBI a cura di A. Cioni vol. 11 (1969).

appartenenti prevalentemente alle accademie senesi minori.[57] In sostanza non c'è dubbio che, tra le altre cose, il Bonetti si proponesse a Siena come braccio tipografico delle accademiche e che queste, cogliendo l'opportunità di una bottega finalmente attiva in città chiedessero (magari a spese proprie) di vedere impresse le proprie creazioni. Se questo è plausibile, andrebbe attenuata anche la classica indicazione di padre Ong per cui, nella circolazione dei testi, la stampa comporterebbe uno spostamento del baricentro dal produttore al consumatore: a Siena anche in tipografia, almeno in parte, i due poli della comunicazione continuarono a coincidere.[58]

Infine c'è un'ultima questione da osservare ed è quella che riguarda il valore 'culturologico' dei testi nel passaggio dal manoscritto alla stampa. Seguendo la lezione di Chartier, infatti, sappiamo che la dimensione del libro manoscritto era stata per secoli considerata quella più adatta a custodire e tramandare le tradizioni, i rituali o le pratiche di comunità specifiche. Anche quando la stampa si presterà ad essere il più avanzato sistema di riproduzione tecnica della scrittura, la circolazione 'ristretta' e 'lenta' dei testi manoscritti sarebbe capace di 'conservare' con più efficacia ciò che invece la letteratura tipografica 'annienterebbe' con l'uniformazione e la standardizzazione delle scritture. Non si tratta di qui di affrontare i termini della questione in chiave competitiva: come già ha detto lo studioso francese, i 'codices' (cioè i formati–libro) esercitano 'poteri' diversi a prescindere dalle tecniche di scrittura, che siano a mano o a stampa.[59] La questione che dunque ci interessa è invece quella che riguarda il processo di 'trasmigrazione' di una cultura manoscritta e delle proprie pratiche verso la forma uniformante della stampa. Infatti, come ha spiegato Love, «scribal publication served to define communities of the–minded»[60]: ciò significa che la forma del 'codice' manoscritto (quello cioè «written out by hand, perhaps in a one–off copy made by oneself») indica spesso «a special appreciation of those being addressed» e permette anche di essere «quite specific about one's intended first reader or set of readers».[61] Insomma, in

---

[57] *Poesie toscane e latine, da diversi autori composte nell'essequie dell'lllustre Sig. Isabella Marescotti de' Ballati, gentildonna Sanese. Raccolte da Salvestro Marchetti (*In Siena, nella stamperia del Bonetti, 1596*)* con componimenti di Filomati, Accesi, Risoluti, Uniti, Travagliati. Per tutti i titoli si rimanda alla voce del già citato *Database of Italian Academies.*

[58] W. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 178 e ss.

[59] R. CHARTIER, *Le manuscrit à l'âge de l'imprimé (XV^E-XVIII^E siècles)*, «*La lettre clandestine*» 7 (1998), p. 175-193 e ID., *L'imprimé et ses pouvoirs (XV^E-XVIII^E siècles),* in *L'imprimé et ses pouvoirs dans les langues romanes,* Rennes, Presses universitaire de Rennes, 2010, open edition: http://books.openedition.org/pur/39845 (consultato il 23 novembre 2022).

[60] H. LOVE, *The Culture and Commerce of Texts: Scribal publication In Seventeenth-Century England,* Amherst, University of Massachusetts Press, 1998, p. 33.

[61] Queste sono invece parole di B. RICHARDSON, *Manuscript culture in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University press, 2009, in particolare p. 3. Sull'importanza della cultura manoscritta nel Rinascimento italiano si veda anche ivi, p. 30 e ss.

circuiti ristretti di pubblico la scrittura manoscritta si presterebbe ad essere il 'medium' più efficace per tramandare o conservare tra 'intendenti' una pratica di carattere locale. In altri termini, se l'avvento della stampa a Siena fu considerato l'antidoto alla dissoluzione della pratica (accademica o di intrattenimento che sia), bisogna quantomeno interrogarsi sul fatto che la nuova 'tecnologia' comporta di per sé uno 'iato' rispetto alla pratica stessa.
Ciò nonostante, in circostanze storico culturali ben determinate, dobbiamo constatare che sulla scena senese appare una 'nuova' forma di capitale materiale e simbolico qual è il libro letterario a stampa. All'interno di questo contenitore 'inedito' gli autori riversano quel patrimonio simbolico costituito dalle pratiche accademiche e da veglia. Insomma, il passaggio dalla pratica alla 'letteratura' è fondamentalmente un passaggio dalla pratica sociale ad una pratica di scrittura.
La seconda parte di questa tesi studierà le tecniche e la 'portata' di tale travaso, osservando la produzione scrittoria di Girolamo e Scipione Bargagli alla luce della materia trattata, delle tecniche retoriche utilizzate e del grado di 'rappresentazione' rispetto alla 'pratica praticata'. Tuttavia, prima di procedere all'analisi testuale del *Dialogo de' Giuochi* (1572) e dei *Trattenimenti* (1589) è necessario interrogarsi sulle fasi di scrittura delle due opere, a maggior ragione se come vedremo i momenti di scrittura e le date di pubblicazione a stampa si intrecciano con gli eventi di cui abbiamo parlato poc'anzi (la chiusura delle accademie e l'arrivo dell'editore). Tra l'altro, l'affinità tra i due progetti letterari permette anche indagare i testi alla luce dello statuto 'autoriale' dei fratelli senesi, evidenziando lo scarto tra le carriere lavorative di coloro che, cresciuti nello stesso contesto familiare e istruiti alla stessa maniera, intraprenderanno percorsi intellettuali nient'affatto affini. Infine, sarà bene tornare nella bottega del Bonetti che, trapiantata a Siena nel momento del bisogno, lascia pensare ad un intervento 'artificioso', utile non solo a dare un nuovo volto alla materia trattata ma anche e soprattutto ad affermarsi come *autori* di quella data materia.

4. L'Archivio e la Biblioteca. I fratelli Bargagli autori di una materia senese

4.1 Autori, materia e pubblico di una scrittura familiare.

Si è detto che, nel momento in cui viene a mancare il collante intellettuale dell'accademia, le pratiche dell'intrattenimento senese – che siano quelle 'impegnate' dell'accademia o quelle 'disimpegnate' della veglia – migrano con immediatezza verso la forma testuale del libro a stampa. Elementi che vanno inquadrati in quella «zona di frontiera»[1] delle scritture dove al disordine dei fascicoli e dei fogli svolazzanti si sovrappone – e bruscamente – l'ordine imposto dai frontespizi e dai dorsi di una Biblioteca in fase di allestimento. Gli attori di questo fenomeno prima di tutto librario sono essenzialmente Girolamo e Scipione Bargagli e l'editore Luca Bonetti. Si è detto pure che le date sembrano corrispondere a questa dinamica degli eventi: nel 1568 avviene la chiusura delle accademie; nel 1569 appare la prima opera che fissa tipograficamente il patrimonio perduto appena un anno prima.
Vale a dire che, nello scenario intellettuale senese degli anni Settanta, due autori e un editore pensano ad una 'letteratura' da veglia che non è più diretta conseguenza della pratica ma si presenta come prodotto autonomo, fruibile in tempi diversi e lontano dalla esecuzione della pratica. Tuttavia, prima di giungere al risultato finale è necessario riconoscere che tale passaggio si materializza in due forme di testualità che a Siena assumono un significato strategico: da una parte l'Archivio dell'accademie e degli accademici, la massa disordinata di testi manoscritti che sia gli autori sia il soggetto collettivo producono e conservano nei propri armadi; dall'altra il libro stampa che a partire dal 1569 mette ordine tra le carte, le classifica e le ripone nello spazio articolato dello scaffale.[2] E come è noto dagli studi citati nel capitolo precedente,

---

[1] A. Quondam, *Nascita della grammatica: appunti e materiali per una descrizione analitica*, «Quaderni storici», 13 (1978), no. 38 (02), pp. 5555–592, cit. p. 560.

[2] È bene riportare per intero le indicazioni di Quondam da cui si è partiti: «Ma se il rapporto essenziale da analizzare e descrivere è questo tra *libro* e *lettura/scrittura*, tra *libro* e comunicazione linguistica, si tratta di vedere che cosa è il libro nel tratto cronologico in questione, ma non il libro «letterario» soltanto, o quello «scolastico», oppure il libro «giuridico» o quello ancora «scientifico»: bensì l'*insieme* del libro, la serie complessiva e differente dei libri al plurale. Il percorso è entrato, a questo punto, nella «zona di frontiera», che certamente - lo confesso - è quella di più intenso fascino, quella che attiva le curiosità più profonde, proprio per il rapporto che vi si costituisce tra il *chiaro* e l'*oscuro*, tra il *vuoto* e il *pieno*, tra l'assenza, la perdita dell'identità e la pronta identificabilità degli oggetti che vi si affollano. Questa «zona di frontiera», a sua volta, può assumere le dimensioni fisiche di un libro, il suo labirinto articolarsi nelle pagine di un libro, come lo *Short-title Catalogue of Books printed in Italy and of italian Books printed in other Countries from 1465 to 1600 now in the British Museum*. Ben più di uno strumento

ciò non implica solo interrogarsi su questioni di autorialità del fatto 'letterario' bensì osservare in che rapporto questo si pone con il pubblico (o i pubblici) di riferimento. Vale a dire che se nella forma dei testi è implicita la loro destinazione, occorre anche chiedersi che posto occupano i lettori 'della veglia' nel passaggio che questa compie dalle carte al libro.

Prima però di vedere più da vicino la migrazione della pratica dall'archivio alla stampa, è necessario fare una breve premessa sul tipo di testualità che la veglia aveva assunto prima dei Bargagli. Infatti, nonostante come vedremo i due autori tentano di presentare le proprie opere come una assoluta novità in campo letterario, in realtà la scrittura della veglia non è un fatto completamente 'inaudito' nel contesto culturale senese del Rinascimento. Uno dei casi più interessanti è quello della veglia scritta nel 1542 da Marcello Landucci (il Bizzarro Intronato) sotto forma di lettera all'Arcivescovo di Siena Francesco Bandini Piccolomini. Il cronotopo è quello dei festeggiamenti per le nozze del fratello Iacopo, avvenuti per due giorni consecutivi presso la villa di Trebbio, vicino Siena, nel carnevale del 1540. Alle serate, oltre ad una notabile corona di gentildonne, partecipano numerosi Intronati (tra cui anche il Sodo Marcantonio Piccolomini e lo Scacciato Marcantonio Cinuzzi e il Desiato, il Duca d'Amalfi) e il poeta napoletano Britonio.[3] Durante la veglia vengono svolti quelli che saranno poi noti come il gioco delle *questioni* e del *versificare*: nel primo caso ponendo in discussione i temi volutamente 'oscuri' indicati da Madonna Atlanta nella sua canzone; nel secondo, sempre su iniziativa della gentildonna, con un sottile e raffinato procedimento di ri-versificazione di una seconda canzone.

Un altro esempio da citare ci viene offerto da un personaggio di difficile identificazione sociale (e comunque estraneo alla cultura degli Intronati) qual è Pietro Fortini. I due manoscritti autografi che contengono *Le giornate* e *Le piacevoli e amorose notti dei novizi* si aprono infatti con una lettera *Al lettore* in cui l'autore dichiara di aver scritto l'opera a servizio di quei «gioveni baccelloni» che «si vorrebbeno spesse volte trovare a veglie» ma che poi, durante il ritrovo mondano, somigliano a «staute» inanimate non sapendo che dire o che fare. In realtà, come emerge bene dall'edizione moderna curata da Mauriello,[4] si tratta

---

bibliografico indispensabile per ogni ricerca sul Cinquecento: a mio avviso, direttamente l'immagine (la metafora: il segno è quello della Biblioteca che mette ordine nel disordine) dell'*insieme* della produzione libraria, dei suoi livelli differenziati e in trasformazione radicale sul lungo periodo (tra 1465 e 1600), e quindi dell'*insieme* delle produzioni discorsive, delle loro tipologie anch'esse differenziate e in trasformazione, dei loro statuti disomogenei sia nella diacronia che nella sincronia». (Ivi, p. 560–561).

[3] Chi ne ha curato l'edizione moderna (anche se parziale) ha giustamente sottolineato il significato politico che il gioco letterario assume nel contesto politico senese tra il 1539 e il 1542. Cfr. F. GLÉNISSON-DELANNÉE, *Une veillée Intronata inédite (1542) ou le jeu littéraire à caractère politique d'un diplomate: Marcello Landucci*, «Bullettino Senese di Storia Patria» XCVIII (1991), pp. 63-101, in particolare pp. 66-68.

[4] Si cita da P. FORTINI, *Le giornate delle novelle dei novizi* e *Le piacevoli e amorose notti dei novizi*, a cura di A. Mauriello, Roma, Salerno Editrice, 1988, 4 voll., I, p. 7-8. Per una

di un'opera estremamente complessa, oltre che 'irregolare'. E di fatti il primo volume delle *Giornate* imita fedelmente il modello boccacciano sia nella organizzazione della brigata che nell'intrattenimento esclusivamente 'novellistico'. Durante le notti invece, anche se i protagonisti sono gli stessi, il modello fiorentino si sgretola per ibridarsi con la più specifica pratica senese della veglia: per questo motivo, accanto alle consuete giornate narrative, nelle ore notturne può capitare alla brigata del Fortini di partecipare ad un gioco, di assistere ad una commedia o di cimentarsi in una sfida poetica tra i partecipanti. Senza per ora entrare nel merito dell'opera, è qui utile innanzitutto segnalare che i due volumi del Fortini sono in larga parte assimilabili all'operazione compiuta da Scipione Bargagli nei suoi *Trattenimenti*. Tra l'altro, i riferimenti interni al ricco novelliere permettono di intuirne la gestazione 'lunga' ma comunque ancorata agli anni centrali della guerra di Siena:[5] da questo punto di vista, dunque, Fortini può essere di fatto considerato l'immediato predecessore della più ordinata raccolta del Bargagli.

A livello macroscopico sarebbe agevole sottolineare la differenza tra questo genere di scritti e l'operazione che compiranno i fratelli Bargagli trent'anni dopo. Trattandosi di due testi manoscritti, è chiaro che sia Landucci che Fortini mirano a rappresentare (e autorappresentarsi in) una società mondana descritta al suo stadio 'naturale', così come sono '*naturali*' i procedimenti della mimesi letteraria. Nel primo caso non c'è alcuna esigenza di giustificare il contenuto dell'opera: sia il destinatario (l'Arcivescovo di Siena) che gli attori in campo (gli Intronati e le gentildonne senesi) corrispondono esattamente ai fruitori del testo. È un testo cioè che non ha bisogno di esibire uno specifico artificio letterario e retorico per essere divulgato, e tantomeno necessita di apparati teorici o di giustificazioni autoriali sulla materia trattata. In parte ciò è vero anche per la più complessa fabbrica testuale delle *Giornate* e delle *Notti*. Si è detto 'in parte' perché inizia qui ad intravedersi anche un tentativo di formalizzazione letteraria (ancora nella sua forma grezza) della 'veglia senese' secondo i più riconoscibili canoni 'decameroniani' e della conversazione cinquecentesca. Tuttavia, al pari del testo di Landucci, anche nell'imponente raccolta del Fortini la veglia può essere citata e descritta come usanza tipica della società senese senza però necessitare di una giustificazione di sé agli occhi del lettore.[6]

Quando dunque i fratelli Bargagli iniziano a muovere i primi passi nel campo retorico delle accademie e della veglia, questo era tutt'altro che terreno vergine dal punto di vista letterario. La differenza sostanziale sta piuttosto nell'aver intuito il bisogno di una sistemazione teorica del genere, o comunque di una

---

interpretazione esaustiva dell'opera si rimanda alle pagine dell'*Introduzione*. La stessa studiosa è tornata sulla questione nel più recente contributo A. MAURIELLO, *Pietro Fortini a Siena: temi e personaggi del novelliere*, «La Rivista» 2016, pp. 96-108.

[5] Cfr. MAURIELLO, *Introduzione*, cit.

[6] Sul rapporto tra l'imitazione naturale del Fortini e la scrittura 'artificiale' dei Bargagli insisteva già C. BINAZZI, *Le veglie prima delle 'vegghie': le Giornate e le Notti di Pietro Fortini*, «Bullettino senese di storia patria vol. 105 (1998), pp. 63-108.

generale presa di distanza dalla materia trattata, ora consapevolmente 'solo' scritta, e con forme letterarie di ambizione sovraregionale.[7] Vale a dire che, nel momento in cui i Bargagli scrivono della veglia, c'è da considerare che gli autori non sono più pienamente 'immersi' nelle pratiche di intrattenimento e di conseguenza anche i testi (cosa impossibile da dire per Landucci e Fortini) risentono di un distacco temporale (e poi anche retorico) rispetto alla materia trattata. Larga parte di questo distacco era stato ovviamente causato dalle contingenze storiche che si è cercato di presentare prima: negli anni in cui Girolamo e Scipione scrivono della veglia c'è da considerare che, come fenomeno mondano, questa ha subito una importante battuta d'arresto. E però, proprio per questo motivo, il *Dialogo* e i *Trattenimenti* sarebbero la restaurazione libresca di un patrimonio culturale perduto e che si cerca di conservare almeno nei contorni cartacei del libro a stampa.[8]

Per questo è necessario descrivere brevemente le fasi di gestazione delle opere e rapportarle al contesto storico in cui questa letteratura della veglia appare. Grazie alle affermazioni dirette degli autori ma anche in base agli indizi 'extratestuali' sappiamo che, a dispetto delle date di pubblicazione a stampa, sia il *Dialogo* che i *Trattenimenti* furono entrambi concepiti intorno alla metà degli anni Sessanta. Nella già ricordata lettera di dedica ad Isabella de' Medici, Girolamo Bargagli afferma di aver composto la propria opera «in pochi giorni» d'estate e di offrirlo alla duchessa in lettura giusto nell'inverno dell'anno successivo. Con elementi convincenti, Riccò ha quindi proposto di datare la stesura del *Dialogo* tra l'agosto e il settembre del 1564 (e non al 1563 come si afferma nel commento all'edizione moderna),[9] data la presenza dell'indice dei 'giochi proibiti' e di conseguenza a Concilio già concluso (marzo 1564).[10] Per la composizione dei *Trattenimenti*, invece, bisogna tener fede alle parole del Bonetti che nell'edizione del *Delle lodi delle accademie* (1569) dà per già conclusa l'opera. Ad ogni modo, considerando che nella versione latina dell'orazione (1564) non vi è alcuna notizia del volume di 'trattenimenti', è ipotizzabile che il periodo di composizione dell'opera sia da individuare in quel quinquennio che separa le due versioni della medesima 'operetta'.[11]

---

[7] Come indicato da L. RICCÒ. *L'invenzione del genere 'veglie di Siena'*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 379-398.

[8] I testi dei Bargagli si citano entrambi dalle edizioni moderne: G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare,* a cura di P. D'Incalci Ermini, con Introduzione a cura di R. Bruscagli, Siena, Accademia degli Intronati, 1982 (d'ora in poi semplicemente *Dialogo*, con il rinvio alla pagina); S. BARGAGLI, *I Trattenimenti*, a cura di L. Riccò, Roma, Salerno Editrice, 1989 che contiene anche l'imprescindibile RICCÒ, *Introduzione,* pp. XIII-LXXVIII.

[9] *Dialogo*, p. 48n.

[10] RICCÒ, *Introduzione*, p. XXXVIII.

[11] Come vedremo nel prossimo capitolo, nel primo 'Proemio' dei *Trattenimenti* sono citati gli *Ecatommiti* di Giraldi Cinzio del 1565, ulteriore termine *post quem* per l'avviamento alla scrittura del testo.

Se dunque le due opere possono di fatto considerarsi 'contemporanee' nella loro prima elaborazione, non altrettanto si può dire per gli esiti che esse avranno nelle fasi di sviluppo successive. Nel caso di Girolamo ci troviamo effettivamente di fronte ad una scrittura 'immediata' e subito abbandonata per via degli impegni lavorativi del 1564. Quando l'editore Bonetti curerà l'edizione del *Dialogo*, egli terrà innanzitutto a denunciare lo stato di abbandono in cui versa l'opera, ora pubblicata senza «l'ultima lima del suo autore» che «essendo egli dato tutto all'avvocazione e al Foro» non ha «potuto né voluto porvi più il pensiero non che la mano».[12] E di fatti non esistono documenti che possano testimoniare un intervento dell'autore negli anni precedenti o a ridosso della stampa. Al contrario, anche se progettati negli anni Sessanta, Scipione lavorerà ai *Trattenimenti* ben oltre le prime fasi di scrittura.[13] Del resto, che i due fratelli lavorino alle opere su temporalità diverse lo dimostrano le date e i luoghi di pubblicazione a stampa. Il *Dialogo* appare a Siena nel 1572 mentre invece per l'impressione dei *Trattenimenti* occorrerà attendere il 1587, con l'edizione veneziana dell'editore Bernardo Giunti.

Si è cercato di fornire qui il mero dato cronologico per evidenziare due aspetti che si credono fondamentali ai fini dell'interpretazione complessiva dei testi. In prima istanza, infatti, occorre qui sottolineare che ci troviamo dinanzi ad un progetto di scrittura 'familiare'. Vale a dire che la letteratura da veglia costituita dal dittico *Dialogo -Trattenimenti*, composta da fratelli quasi coetanei (1537-1540) e pertanto 'educati' allo stesso modo, si spiega innanzitutto tenendo conto della natura a tratti claustrofobica delle carte: conservate sotto lo stesso tetto, banalmente. Beninteso, il *Dialogo* è l'ipotesto dei *Trattenimenti*: come avremo modo di sottolineare più avanti i 'giuochi' che impegnano la brigata sono quelli fissati in teoria dal *Dialogo*. Ma come è noto grazie agli studi della Riccò, le interferenze interne a questa scrittura familiare non si limitano agli elementi di intertestualità tra i due volumi. Scipione Bargagli, a differenza del fratello, è un frequentatore assiduo e duraturo della materia senese. Pertanto, in più di una occasione egli non mancherà di intervenire direttamente sui testi del fratello.[14] Avverrà nel 1589 quando in occasione delle nozze del Granduca Ferdinando de'

---

[12] *Dialogo*, p. 45.

[13] Per questo si veda ovviamente RICCÒ, *Nota ai testi*, in *Trattenimenti*, pp. 641 ma soprattutto EAD., *Vent'anni dopo: un progetto di riedizione del 'Dialogo de' Giouchi'*, in *Studi di Filologia e Critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno, 1985, vol. I, pp. 251-277, in part. pp. 270 e ss.

[14] «Un ritorno al passato traspare dunque dal progetto di edizione, un ritorno che, se è in parte spiegabile con la sollecitudine di Scipione per la memoria di Girolamo e con il desiderio di pubblicare opere inedite riguardanti avvenimenti già da tempo segnalati all'attenzione dei lettori, non sembra risolvibile esclusivamente nell'ambito di una gestione onnivora delle glorie letterarie di famiglia», bensì «dovevano essersi prodotte condizioni culturalmente favorevoli» tali da consentire «l'edizione di opere relative ad un ben preciso momento della storia senese, quello degli anni settanta, durante il quale Scipione aveva elaborato anche i *Trattenimenti*». Questa, leggermente parafrasata, la precisa analisi di L. RICCÒ, *Vent'anni dopo,* cit., pp. 267-268.

Medici egli rispolvererà la commedia della *Pellegrina*, composta da Girolamo vent'anni prima e mai pubblicata fino all'intervento del fratello minore.[15] Come pure è riconoscibile la mano di Scipione dietro un progetto di riedizione del *Dialogo*, databile sempre alla fine degli anni Ottanta e mai andato in porto. Insomma, non solo Scipione è assiduo coltivatore della materia locale ma si dimostra anche essere un assiduo frequentatore dell'archivio di Girolamo, potendone disporre 'di diritto' l'eredità documentaria.[16]

Dunque è vero che, a partire da un progetto di scrittura comune, le opere dei fratelli Bargagli si concretizzano con esisti materiali distribuiti su tempi e spazi diversi. Ma è altrettanto importante non trascurare che l'attività dei due va letta anche alla luce di una 'diversa' appartenenza accademica: quella agli Intronati, che Girolamo aveva condotto – insieme al Sozzini – nella rinascita degli anni Sessanta; quella agli Accesi, fondata da Scipione perché troppo 'immaturo' per entrare nei ranghi intronatici. E allora, considerato anche quest'altro fattore determinante, a quel "laboratorio" familiare che si è tentato di descrivere prima vanno affiancati i dati che riguardano la storia delle accademie cittadine nel torno d'anni di cui ci stiamo occupando. Vale a dire che quando Girolamo e Scipione pensano di fissare la pratica della veglia in letteratura, non solo le accademie sono ancora in piedi ma, come si è visto, l'obiettivo degli intellettuali senesi è proprio quello di garantirne la conservazione dopo i recenti avvenimenti.[17] E questa è certamente l'ambizione di Girolamo che scrivendo il *Dialogo* negli stessi anni in cui ha maturato la decisione di trasferirsi a Firenze, punta a garantire il trapasso da una città all'altra anche alla specifica materia dei giuochi. Quando invece il *Dialogo* arriva alle stampe, quella stagione può dirsi definitivamente terminata con la chiusura delle accademie e di conseguenza con l'abbandono (come di fatti appare abbandonata l'opera) di ogni istanza di continuità.

Da parte sua, Scipione lavora alla letteratura della veglia a partire dallo stesso momento ma su un tempo decisamente più lungo rispetto a quello del fratello. E con un esito opposto, visto che i *Trattenimenti*, anche se dati per già conclusi

---

[15] Cfr. G. BARGAGLI, *La Pellegrina*, a cura di F. Cerreta, Firenze, Leo Olschki, 1971, in particolare *Introduzione*, pp. 16-17 e 43-45.

[16] Si rileggano per questo le pagine benemerite di RICCÒ, *Vent'anni dopo…*, cit., in part. p. 261n. dove, tra l'altro, è citato il testamento di Girolamo in cui si dà libera disposizione delle «stanze dello studio» e del «primo piano» al fratello senza casa. Il testamento con cui Girolamo incarica Scipione di coadiuvare la moglie a inventariare i beni, a fare da tutore al nascituro/a che la donna porta in grembo e a poter disporre degli appartamenti è conservato all'Archivio di Stato di Siena, fondo Notarile *post cosimiano*, Notaio Fabio Lomeri, Originali 3, testamento n. 125 del 12 ottobre 1586.

[17] A questo proposito sarebbe opportuno rileggere le lettere che Girolamo e Fausto Sozzini si scambiano nella prima metà degli anni Sessanta. Come è in parte noto agli studiosi (BRUSCAGLI, *Nel salotto degli Intronati,* pp. 11-16) si tratta di uno scambio epistolare fittissimo di riferimenti alle iniziative culturali delle accademie senesi ma allo stesso tempo – avvinandosi alla data *clou* del 1564 – emerge anche il rammarico per un sogno che parrebbe sfumato (si veda anche *supra*, I.4)

nel 1569 non rientreranno nel progetto commerciale del Bonetti e anzi verranno pubblicati a quindici anni di distanza dalla loro prima gestazione. Dunque, non solo occorre intrecciare il problema filologico (quando e come sono scritte le opere) con le istanze degli autori, ma è necessario considerare la scrittura familiare dei Bargagli alla luce di quanto accade nel 1568. Non per la necessità di porre una data simbolo che non sia quella del 1555, anno della *sconfitta* della Repubblica, quanto per evidenziare come la retorica dell'intrattenimento prenda piuttosto forma intorno alla *sconfitta* delle accademie. E prenda forma, fatto non usuale nella letteratura italiana del Rinascimento, a partire da un progetto autoriale che germoglia da una radice familiare comune. [18]
Nel corso di queste pagine si proverà allora ad osservare il rapporto tra gli autori e la materia trattata in considerazione dell'oggetto che dà senso all'intera operazione libresca di una letteratura da veglia. Ma qual è l'identikit di questi oggetti? Per fornirne gli elementi principali è necessario rileggere le coordinate minime indicate dai frontespizi delle opere. Quando nel 1572 l'opera di Girolamo entra nella tipografia del Bonetti, il titolo con cui ne esce è eloquente:

DIALOGO
DE' GIVOCHI
CHE NELLE VEGGHIE SANESI
SI USANO DI FARE
Del Materiale Intronato
[fregio]
ALL'ILLUSTRISSIMA ET ECCELLEN.MA
SIGNORA DONNA ISABELLA DE' MEDICI
ORSINA DVCHESSA DI BRACCIANO

[Impresa dell'Accademia degli Intronati]

IN SIENA 1572
Per Luca Bonetti. Con licenza de' Superiori, et Privilegio
Di Sua Altezza Serenissima.

È stata qui proposta la trascrizione del frontespizio per leggere con attenzione gli elementi che l'editore espone come 'biglietto da visita' del libro. In primo luogo, c'è da sottolineare la scelta di mettere subito in evidenza il 'genere' letterario cui l'opera appartiene: e in particolare al più preciso sottogenere del trattato teorico di una data materia (come indica il complemento d'argomento). È scontato che, a questa altezza cronologica, non si tratta affatto di osservare l'originalità di tale opzione editoriale. E tuttavia, considerato nel contesto della

[18] Ovviamente un caso analogo potrebbe essere rappresentato da Bernardo e Torquato Tasso, altra coppia familiare capace di riversare nei testi una istanza filologica comune. Su questo si veda almeno il lavoro recente di R. MORACE, *Dall'«Amadigi» al «Rinaldo»: Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

produzione dialogica cinquecentesca, la precisione con cui il titolo rimanda alla forma (il *dialogo*) e al contenuto (i *giuochi*) ha un significato 'commerciale' di non poco rilievo. Del resto, i due archetipi della tradizione dialogica cinquecentesca, gli *Asolani* di Bembo e il *Cortegiano* di Castiglione, avevano suggerito anche le modalità di pubblicazione dei testi: con la prima opzione si faceva riferimento al luogo in cui sono 'ambientate' le conversazioni; in alternativa il secondo suggeriva un titolo direttamente legato all'argomento affrontato ma che ne richiamasse il 'personaggio' protagonista.[19] In quest'ultimo caso, e per certi versi avvicinandosi alle esperienze drammaturgiche coeve, sono molti gli esempi di dialoghi che devono il titolo ad personaggio che si vuole particolarmente distinto dagli altri. È significativo in tal senso l'esempio della *Raffaella* del Piccolomini (1539), uscito a stampa come *Dialogo della Bella creanza delle donne* ma a detta dell'autore già più noto con il nome della giovane protagonista dell'azione dialogica.[20]

Come si diceva, dinanzi a tali alternative Bargagli e Bonetti optano per l'immediata identificazione del volume con il genere letterario cui appartiene.[21] Un'operazione simile a quella di altri due autori che uscivano in quegli anni a Venezia come sono Sperone Speroni e Pietro Aretino. Per il primo basta semplicemente ricordare che, nel giro di un decennio, i suoi *Dialogi* (*d'amore, delle lingue*, *della retorica* per citarne alcuni*)* furono ristampati con cadenza pressoché annuale e per la maggior parte presso gli eredi di Manuzio (1542; 1543; 1544; 1546; 1550; 1552).[22] Il secondo, oltre ad essere l'autore del *Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa* (1536), nel 1543 dà alle stampe il *Dialogo nel quale si parla del giuoco con moralità piacevole,* un testo (o almeno un titolo) per diversi

[19] A questi va aggiunto il titolo più pragmatico de *L'arte della guerra* di Machiavelli, un testo che secondo uno studio recente godette di una fortuna italiana ed europea al pari dei due capolavori notoriamente più affermati. Cfr. A. SALVO ROSSI e E. BILANCIA (a cura di), *L'arte del dialogo, il mestiere della guerra*: *studi per il quinto centenario dell'Arte della guerra di Niccolò Machiavelli***,** Milano, Franco Angeli, 2022, in particolare il contributo di E. BILANCIA**,** «*Acutamente detta*» *e* «*saviamente disputata*»*: tecnica dialogica e sapere militare nell'Arte della guerra* (pp. 71–84), utile anche per i riferimenti bibliografici.

[20] Si veda l'*Introduzione* a A. PICCOLOMINI, *La Raffaella ovvero dialogo della bella creanza delle donne*, a cura di G. Alfano, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 7–23, in part. pp. 7–9.

[21] Anche in un codice apografo (probabilmente una 'bella copia' prima della stampa ma con varianti significative) è riportato il titolo DEL DIALOGO DE'/ GIUOCHI/ Del Materiale Intronato *Alla Ill.ma et/ etc.ma s.ra Donna Isabella de Medici Orsina (*Fondo Spannocchi, 091, ms. sez. XVI, num. 25 della Biblioteca Labronica 'F. D. Guerazzi' di Livorno).

[22] La *princeps* appare con il titolo *I dialogi di messer Speron Sperone*, In Vinegia, eredi di Aldo Manuzio il vecchio, MDXLII; le ristampe si limitano a segnalare la consueta revisione e correzione del testo ma pur sempre mantenendo il titolo di *Dialogi*. Su Speroni si rimanda ancora allo studio di J.-L., FOURNEL, *Les dialogues de Sperone Speroni: libertés de la parole et règles de l'écriture,* riedizione a cura di P. Borsa, Milano, Ledizioni, 2014[2].

aspetti vicino al *Dialogo* senese.[23] In base ai titoli qui solo elencati, c'è quantomeno da sottolineare che il termine 'dialogo' nel frontespizio ha due connotazioni diverse: nel primo caso da leggersi direttamente come 'trattato', proprio perché forma e argomento del libro sono sintatticamente correlati; invece nel secondo 'tipo' (che poi è pure quello della *Raffaella* di Piccolomini) il titolo rinvia innanzitutto alla struttura dell'enunciazione (ovvero uno scambio di battute – non necessariamente teorico – su un dato argomento). È utile ripeterlo: non si tratta di sottolineare la scelta dialogica come strumento di controllo retorico su una data materia. Questo sarà argomento di discussione del prossimo capitolo lì dove vedremo più distesamente il rapporto tra il *Dialogo de' Giuochi* e la tradizione dialogica coeva. Occorre però evidenziare uno strettissimo legame tra scelte d'autore e politica commerciale dell'editore. In un territorio, quello senese, di fatto ai margini del grande mercato del libro qual è l'Italia del Rinascimento.

In questo senso, l'*insieme* – per rimanere alle parole di Quondam – in cui Bonetti e Bargagli ambiscono ad inserirsi è in maniera esibita quello dei trattati in forma dialogica tanto diffusi a partire dalla seconda metà del secolo; su una materia di interesse comune per la civiltà letteraria del Rinascimento (i *giuochi*) ma declinata secondo l'usanza locale – e quindi non necessariamente nota – della veglia *alla senese*. A fare il paio con questa connotazione geografica del trattato, anche il nome dell'autore è taciuto o meglio schermato dietro il nome 'intronatico': un altro elemento per 'ristretti' intendenti e non certo per un pubblico di vasta scala come quello cui la stampa mirerebbe a rivolgersi. Anzi, se subito sotto non ritroviamo la consueta impresa tipografica bensì l'impresa degli Intronati, ciò significa che l'editore intende proporre un libro d'autore ma sotto la marca del collettivo accademico. Tutto ciò accentua l'ambiguità di un 'codice' che, improntato ad un modello internazionale di scrittura ma dai contenuti squisitamente locali, conterrebbe un sapere direttamente trasferibile ad ambienti allotropi. Il nome della dedicataria significativo: la sorella del Duca Medici di Firenze, imparentata con la potente famiglia romana degli Orsini. Insomma, a leggere il frontespizio del 1572 ci troviamo davanti ad un trattato dialogico di 'cose senesi', di un soggetto autoriale riconoscibile in un collettivo locale, che pensa come terreno di ricezione 'immediato' l'area geografica che circonda l'impresa editoriale.

Passiamo brevemente al titolo del fratello minore. Come detto, questa volta si tratta di una pubblicazione veneziana del 1587 (a quindici anni di distanza dal *Dialogo*) a cura dell'editore Bernardo Giunti, erede dell'affermata famiglia fiorentina di tipografi e attivo in laguna a partire dagli anni Settanta. Il frontespizio recita:

TRATTENIMENTI

[23] Per le relazioni tra Aretino e la tipografia veneziana cfr. F. M. BERTOLO, *Aretino e la stampa. Strategie di autopromozione a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 2003.

DI SCIPION
BARGAGLI;
DOVE DA VAGHE DONNE,
e da giovani Huomini rappresentati
sono honesti, e dilettevoli
GIUOCHI
NARRATE NOVELLE;
e cantate alcune amorose Canzonette.
CON PRIVILEGIO

[marca del tipografo]
IN VENETIA,
appresso Bernardo Giunti. MDLXXXVII[24]

La dedicataria della *princeps* è Fulvia Spannocchi de' Sergardi, una figura che, come vedremo nel prossimo capitolo, ha diversi punti di contatto con l'attività intellettuale di Scipione. Nell'edizione del 1591 (per la stessa stamperia), alla dedica autoriale si aggiunge quella dello stampatore a Lelio Tolomei, senese, citato tra gli animatori della rivolta antispagnola del 1552[25] e in quegli anni al servizio del Granduca di Toscana presso la Serenissima. Anche in questo caso, non solo la scelta del titolo è conforme all'argomento dell'opera ma punta ad inserirsi in un *insieme* di volumi affini. Gli esempi potrebbero essere molteplici. Ci si limita qui a segnalare che questo genere di raccolte nel Cinquecento avevano visto la luce secondo due modalità 'pubblicitarie' non del tutto identiche. Infatti, da una parte ritroviamo i più consueti titoli 'decameroniani', quelli cioè che rimandano al cronotopo dell'intrattenimento: per restare agli esempi vicini al nostro autore è bene ricordare quantomeno le *Piacevoli notti* di Straparola (1556), gli *Ecatommiti* di Giraldi Cinzio (1565) o le *Sei giornate* di Sebastiano Erizzo (1567).[26] Dall'altra invece, sono altrettanto consueti i titoli che rimandano alla dimensione cinquecentesca della 'conversazione' o comunque a momenti volutamente disimpegnati: *I Diporti* del Parabosco (1550) o all'estremo cronologico alto del secolo, il *Fuggilozio* del napoletano Tommaso Costo (1596). Infine, la scelta commercialmente più efficace era stata quella di presentare la propria opera semplicemente come 'raccolta di novelle': non a caso il testo più diffuso di tale tradizione furono proprio i quattro volumi di *Novelle* del Bandello (1554; 1573: a Lione).
L'opzione del Bargagli appare quella di una sapiente contaminazione tra queste

[24] Per l'analisi dettagliata delle edizioni dei *Trattenimenti* si rimanda alla *Nota ai testi* della Riccò, pp. 650–658.
[25] Come apprendiamo dalla *Relazione della cacciata della guardia spagnola che era in Siena nell'anno 1552*, «Archivio Storico Italiano» Vol. 2 (1842), pp. 481-524, si veda p. 482.
[26] Senza dimenticare *Le giornate* e Le *notti de' novizi* di Pietro Fortini che però, giungendo alle stampe solo due secoli dopo non può essere annoverato tra i casi commerciali dell'epoca.

diverse forme di promozione dell'opera: da questo punto di vista il frontespizio del 1587 (ribadito anche quattro anni dopo) tenta di essere il più 'informativo' possibile. Di fatti, dopo il riferimento generico al momento disinteressato dei 'trattenimenti' ritroviamo gli elementi descrittivi con cui si punta a moltiplicare gli aspetti 'interessanti' dell'opera: la centralità della brigata, con la consueta bipartizione tra componente maschile e femminile, e quindi della cornice che regola il racconto; l'elemento ludico che è alla base delle sue attività; e infine il richiamo al suo repertorio in prosa e in poesia. Come si può notare, soprattutto rispetto al precedente di famiglia, è scomparso ogni riferimento all'usanza delle veglie per essere piuttosto riassorbito da un più generico contesto di intrattenimento, che è sicuramente senese per via dei giuochi ma che in più punta a proporsi in termini decameroniani (una brigata che gioca e racconta novelle). Dunque, così presentati, i *Trattenimenti* di Scipione si occuperanno di descrivere un passatempo che vede la brigata cimentarsi in quel repertorio di giuochi teorizzato dal fratello maggiore e ora messo in scena (si noti il verbo 'rappresentare') sotto forma di racconto incorniciato.
A parte l'eloquenza dei titoli, anche nei paratesti delle opere gli autori ribadiscono il senso complessivo della scrittura di siffatta materia. Nel caso di Girolamo disponiamo di due importanti interventi autoriali che costituiscono anche i proemi alle due parti del *Dialogo*. Si tratta di passi ben noti agli studiosi, e, come è stato fatto prima, sono strumenti utili a comprendere il senso complessivo dell'operazione bargagliana. Tuttavia, in virtù del ragionamento che si sta facendo, è interessante osservarne prima di tutto la dimensione scrittoria (letteraria) e poi teorica che vi occupa l'immagine dell'autore. Nella lettera di dedica alla duchessa Isabella de' Medici, Girolamo si esprime in questi termini:

> *Poiché per la professione legale e per gli studi più gravi mi conveniva lasciare quei dilettevoli e onorati intertenimenti* che nella nostra città sono in usanza, mi era posto in animo *di ridurre in un breve trattato, come in un memoriale*, una gran parte de' più piacevoli e de' più ingegnosi giuochi che nelle nostre vegghie io abbia veduto farsi; inducendomi a questo non solo quel piacere che altri sente naturalmente nel ricordarsi di quello che già ne porse dilettazione, ma il pensare ancora che ciò potesse essere *quasi un modello dell'usanza del nostro festeggiare*, non pure a quei forestieri che non l'hanno veduta mai, ma alli nostri medesimi ancora, che sono stati serbati alla età più tarda.[27]

Il *Dialogo* pertanto sarebbe l'ultimo dono offerto dall'autore ai suoi concittadini prima di dedicarsi completamente all'impegno più 'grave' dell'esercizio giuridico. Come abbiamo detto, ciò permette di datare la stesura del *Dialogo* nell'estate del 1564 («all'ombre del Montammiata», dirà subito dopo),[28] e quindi

[27] *Dialogo*, p. 46.
[28] Ivi, p. 48.

nello stesso anno in cui era stato nominato giudice della corte civile di Firenze.[29] Stando alle parole del 'Proemio', dunque, la formalizzazione letteraria della veglia ha il duplice scopo di custodire l'usanza – come in un «memoriale» – e allo stesso tempo di indicare alle nuove generazioni quale sia il modo di comportarsi a veglia. È evidente che l'opera si insinua in un momento di vuoto della cultura senese, tant'è che subito dopo Girolamo tornerà ad insistere sulla responsabilità pedagogica che il trattato deve assumersi nella formazione dei 'nuovi' accademici dopo il trauma della guerra.[30] In questo senso, pure è stato detto, il *Dialogo* si configura come trattato del comportamento che eredita le indicazioni cortigiane di Castiglione ma le converte nella formazione del «perfetto accademico giuocatore».[31] Nel prossimo capitolo vedremo nel dettaglio il rapporto tra il nostro autore e i modelli di quella illustre tradizione. Adesso è interessante innanzitutto notare la consapevole affermazione di sé come 'autore' di una materia che si ritiene 'tipica' (e quindi significativa) per una determinata cultura. Insomma, se a Siena esisteva certamente una caratteristica forma del vivere associativo, ciò che mancava era un testo che ne fissasse in scrittura il paradigma letterario prima che socio–culturale.
Ricalcando le parole del fratello maggiore, anche Scipione punta ad una decisa affermazione di sé come autore (nuovo) di una materia (nuova):

> Facciansi dunque pure altri rispondendo incontro a chiunque si para loro davanti, così come è incontrato al presente a me, se sono però mossi a porger la mano alla penna da altro fine di quello che, come ho detto, sono stato mosso e mi muovo io in questo tempo e dicano pure in loro pro, se lo aggrada, *che tutte le convenevoli cose nuove*, quasi in qualunque *forma* dette e spiegate, sogliono pur di lor natural qualità esser con lieto animo tanto o quanto ricevute dal più delle genti e tali senza dubbio sarebbon oggi questi nostri giuochi, non mai stati da veruno, per mia notizia, scoperti *in questa stessa figura* che s'andavano qui *ombreggiando* alquanto da noi.[32]

«Ch'io vo dubitando che per l'avvenire [le veglie] non sieno i nostri cittadini piuttosto per contemplarle dipinte in carta, che vederle più nella bella e vera effige loro»[33] aveva d'altronde affermato Girolamo nel già citato proemio al *Dialogo*. Ci troviamo di fronte ad una intertestualità esplicita: con finalità analoghe, anche nei *Trattenimenti* la scrittura deve avvicinarsi il più possibile agli strumenti dell'arte figurativa (*ombreggiare),* in modo tale da rendere una rappresentazione 'plastica' della pratica senese (la *materia*). E su questo è ancora opportuno segnalare che, come avveniva nel dialogo teorico, anche questa

---

[29] Come riporta BRUSCAGLI, *Nota biografica*, in ivi, p. 40. Nell'anno accademico 1563-1564 Girolamo compare già come lettore di *Instituta* all'Università di Siena (*ibid.*).
[30] Come detto, si tratta di un tema già studiato magistralmente da RICCÒ, *La miniera accademica*, cit., pp. 22 e ss.
[31] Cfr. R. BRUSCAGLI, *Nel salotto degli Intronati*, cit. p. 26.
[32] *Trattenimenti,* p. 425.
[33] *Dialogo*, p. 46.

porzione di testo insiste sulla 'novitas' della materia trattata e quindi anche sulla sua 'autenticità' da un punto di vista letterario. Insomma, anche Scipione è consapevole della sua dimensione anzitutto autoriale rispetto ad un campo del sapere che necessita di formalizzazione letteraria. Inoltre, la sovrapponibilità tra quanto afferma Girolamo nel suo trattato e quanto invece – lo si ricordi – appare a stampa solo quindici anni dopo, collabora a individuare, negli stessi anni, una radice comune di scrittura. Del resto, quel *noi* che chiude il paragrafo parrebbe proprio riferirsi ad un progetto comune da portare avanti nella cerchia di famiglia.

4.2. L'ACCADEMIA E LA CARRIERA: SCRIVERE PER COSA?

A dire il vero, per il contesto in cui sono calate, le parole di Scipione hanno un altro punto di intersezione decisivo con quelle di Girolamo. Com'è noto, infatti, il terzo ed ultimo prologo dei *Trattenimenti* è tutto incentrato sulla difesa dell'opera letteraria da quei detrattori che avrebbero voluto ben altro impegno da parte dell'autore. Dunque, come si sarà già intuito, la questione della carriera professionale è un altro elemento di sicuro interesse per la valutazione complessiva dei testi che stiamo per affrontare. Si ricorderà che già nello scambio epistolare con Fausto Sozzini, il tema era adombrato come elemento di fastidio da parte dell'eretico senese, convinto nel persuadere l'amico e sodale a non abbandonare l'impegno accademico in cambio di quello forense.[34] In realtà, limitandoci questa volta agli indizi disseminanti lungo le opere a stampa, si tratta di un aspetto centrale della scrittura dei fratelli Bargagli. Giacché in più punti delle loro opere, Girolamo e Scipione insistono sul rapporto tra la scrittura dei 'trattenimenti' accademici e la posta in gioco professionale che questa determina. È utile ripercorre brevemente le tappe testuali di questa lunga e continua riflessione.

Come abbiamo detto, in vista di una carriera forense già avviata, il *Dialogo de' giuochi* emerge all'insegna del 'distacco' dell'autore rispetto alla propria opera. Tuttavia, e non senza qualche contraddizione, la seconda parte del *Dialogo* si apre invece con una convinta difesa delle accademie da quei «sindacatori» che le ritengono un allontanamento dagli studi 'convenienti'. Il breve prologo che anticipa la ripresa della conversazione tra il Sodo e i suoi 'allievi' è per questo tutto incentrato sull'opposizione tra i «piacevoli studi» che si coltivano in accademia e le vere «scienze»[35] che invece preparano al campo delle professioni. Un intervento ai limiti dell'autobiografia se ad un centro punto Girolamo sembrerebbe far riferimento proprio alla sua personalissima condizione:

> Se alcuni poi con l'occasione delle Academie hanno le scienze tralasciate, il biasimarne quelle non è altro che 'l detestare l'invenzione del portar la spada per propria difesa trovata, perché alcuno disperato e stolto in sé stesso l'abbia rivolta.

[34] S veda *supra*, I.4.
[35] *Dialogo*, p. 134.

> E sarebbe come dannare gli Evangeli, perché con la torta intepretazion di essi abbiano alcuni trovati l'eresie. Ma né anche l'aver alcuni abbandonata, pognamo per caso, *la professione legale*, si debbe però attribuire all'occasione delle Academie […] Anzi dirò di più, che né anco così assolutamente hanno da esser biasimati quelli che simile studio hanno posto da parte. Perciò che ponendosi il più delle volte i giovanetti ad una sorte di studio per stimolo e per ordine de' padri, i quali non mettendo cura a quel che li figliuoli sieno atti o inclinati ad essere, ma solamente pensando a quel che vorrebbeno che fossero, avviene che gli hanno talora *indirizzati a cosa molto dal loro naturale istinto contraria*.[36]

La principale accusa che viene rivolta all'accademia dai suoi sindacatori è dunque quella di distogliere i soggetti che ne fanno parte dalle più ambiziose e più utili carriere professionali. Più nel dettaglio, dalle parole di Girolamo emerge una brusca opposizione tra l'inclinazione naturale degli individui nel perseguire il proprio *istinto* cui si contrappongono le collaudate disposizioni dei genitori sul futuro dei propri figli.[37] Nel complesso è difficile interpretare correttamente le parole di Girolamo, a maggior ragione se rapportate alla prima pagina della dedica in cui l'autore ci aveva avvertiti di una carriera forense già avviata. In questo caso, invece, Girolamo ribatte alle accuse individuando nell'accademia, e non nelle professioni, il luogo naturale in cui esercitare il proprio ingegno. Potrebbe trattarsi di una pagina scritta prima della decisione definitiva di abbandonare Siena per Firenze, e quindi in questo caso Girolamo paleserebbe una forma di 'dissidio' che poi avrà come risultato il prevalere della carriera sull'accademia. Come pure potrebbe essere un'apologia dell'accademia sganciata dalla vicenda personale dell'autore ma che, nell'economia interna dell'opera, vede nell'esaltazione del soggetto proponente (l'accademia) anche l'autorizzazione a parlare dell'argomento (i giochi) di cui esso si fa promotore.
Nonostante ciò, le parole di Girolamo sono interessanti anche per gli argomenti cui sembrerebbe riferirsi. Si torni un istante sulle similitudini che l'autore adotta per sminuire l'impianto accusatorio dei detrattori. Nel primo caso si fa riferimento al braccio armato di uno «stolto» che anziché utilizzare la spada in sua difesa la rivolge verso di sé procurandosi danno. In maniera analoga, il secondo esempio professa di non biasimare le Sacre Scritture solo perché qualcuno, mal interpretandole, ha scoperto il seme delle eresie. Sono due esempi che difficilmente possono passare inosservati se, come abbiamo visto sopra, i principali motivi che condussero alla chiusura del 1568 furono proprio i sospetti politici del nuovo signore ma soprattutto l'oramai intollerabile questione ereticale in cui notoriamente l'accademia gli Intronati era invischiata. Però a

[36] Ivi, p. 135.
[37] In un passo immediatamente successivo ritorna nuovamente la questione: «Cessino per tanto costoro di dir male delle Academie e non incolpino più coloro che abandonato il fine delle professioni si dieder ad altri studi, perciò che essaminando l'occasione de' tempi e considerando *l'istinto loro*, forse degni più tosto di lode che di riprensione si troveranno, e tanto maggiormente, quando si considerasseno gli studi della vera nobiltà loro e non dal guadagno, come si fa» (Ivi, p. 136).

questo punto tornano nuovamente decisive le date. Nel 1572 l'editore Bonetti premette all'opera una lettera in cui denuncia lo stato di abbandono in cui versa, ora pubblicata senza «l'ultima lima del suo autore» che «essendo egli dato tutto all'avvocazione e al Foro» non ha «potuto né voluto porvi più il pensiero non che la mano»[38]; ed effettivamente nel proemio di dedica Girolamo dà come 'abbandonato' un testo scritto tra l'estate del 1563 e l'inverno del 1564 proprio perché nel frattempo ha intrapreso la carriera legale; in apertura del secondo libro, invece, l'apologia dell'accademia sembrerebbe far riferimento proprio ai fatti intercorsi tra la scrittura e la stampa, ovvero alla significativa chiusura del 1568, o comunque alle tensioni che condussero alla brusca interruzione delle sue attività. A questo punto, salvo pensare ad un rimaneggiamento dell'autore in vista della pubblicazione a stampa (quindi contraddicendo i numerosi elementi che lo vogliono invece 'separato' dall'opera subito dopo la sua stesura), ha senso avanzare l'ipotesi di un condizionamento esterno sull'opera: vale a dire che è la presenza del fratello Scipione nella tipografia del Bonetti a creare una serie di anomalie, tra cui quella appena osservata.

Considerando che al termine dell'apologia, l'autore rimanda proprio a Scipione e alla sua orazione *sulle accademie* («che non è mancato qualcuno della casa nostra, che l'abbia copiosamente in una lunga orazione raccolte e cumulate»),[39] il sospetto dell'autocitazione aumenta. Riccò sostiene che si sta qui citando l'orazione nella sua forma latina e pronunciata dinanzi agli Accesi nell'aprile del 1564 (quindi cronologicamente compatibile con la stesura del *Dialogo*). Eppure, sempre grazie alla studiosa, è oramai noto che quando Scipione tratta di Girolamo egli «mira comunque, a stabilire una precisa specularità tra i fati letterari propri e quelli del fratello scomparso».[40] Presupponendo un meccanismo analogo anche *ante mortem* e però *post res derelicta*, è plausibile che in questo caso ci troviamo di fronte ad un meccanismo di manipolazione analogo. E questo innanzitutto perché Girolamo non inserisce mai la propria attività in quella 'di famiglia', cosa che invece Scipione ribadisce in più opere e lungo tutto l'arco della sua carriera letteraria. E in seconda istanza perché, il contenuto dell'apologia presente nel *Dialogo* rimanda molto da vicino ad una significativa tradizione letteraria 'locale' sostenuta con vigore proprio dal minore dei due fratelli. Anzi, i temi affrontati da quell'*Orazione*, e che il *Dialogo* ripropone, sono una costante della produzione intellettuale di Scipione. Oltre alla riflessione contenuta nel terzo libro dei *Trattenimenti* di cui ci occuperemo tra poco, lo stesso testo del '69 viene riproposto nel 1589, allorché l'autore fa stampare il suo trattato *Delle imprese* (1589). Nel 1611, quando questa volta si tratterà di stampare le commedie degli Intronati, egli ne rimaneggerà i temi per comporre una inedita *Orazione in lode dell'accademia degli Intronati*. Insomma, a parte i titoli e le forme dei testi, il problema dell'esercizio intellettuale tra accademia e università (e quindi professioni) compare con costanza nelle

[38] *Dialogo*, p. 45

[39] Ivi, p. 137.

[40] RICCÒ, *Vent'anni dopo*, cit., p. 265.

iniziative letterarie dell'Acceso mentre risulta un controsenso se messa in bocca all'Intronato.
Ma per limitarci al volume dei *Trattenimenti*, è significativo che i temi già affrontati nel corso dell'apologia ritornano anche nei passi proemiali dell'opera in volgare, che articolata in tre parti – come tre sono le giornate di conversazione – vede in ognuna di esse un intervento della voce autoriale. Sul proemio alla prima parte dove avviene una 'giustificazione' complessiva dell'opera insisteremo nel capitolo successivo. È invece nella terza ed ultima sezione che torna nuovamente in primissimo piano la riflessione sullo statuto intellettuale dell'autore rispetto alla materia trattata, e in vista degli sbocchi professionali che essa può 'garantire'. Come prevedibile, trattandosi di una interruzione della narrazione, è bene dire che il tono retorico della *replicatio* è largamente modulato sull'esempio dell'introduzione alla quarta giornata del *Decameron* - con prelievi significativi anche dall'*Ars poetica* di Orazio.[41] In queste pagine l'autore finge di dover rispondere a coloro che lo accusano di essersi sviato dagli studi seri ed impegnati dell'università per dedicarsi alle 'piacevoli', e pertanto inutili, attività dell'intrattenimento, «posciaché oggi – dice l'autore - io la mente rivolgo e l'opera insieme intorno a cose leggere, a soggetti vani e di niuna *utilitate* al mondo» (sì come sono «*i giuochi, novelle, poesie e simil frasche*), «alla quale *utilità* principalmente, come a saldo obietto, si dovrebbono ognora da me tenere impiegati tutti i pensieri con tutto 'l maggiore e più saldo affetto dell'animo».[42] In particolare, a giudizio di questi «ammonitori e consigliatori», l'opera che ora giunge a conclusione sarebbe di fatto contraria «a que' semi» della «prima fanciullezza» che poi si capisce essere riferito agli studi intrapresi in ambito universitario.[43] Come si è detto, ed è evidente dal testo, il dittico «Muse in Parnaso» *vs* «le ciance» del celebre passo boccacciano diventa qui un dissidio tutto improntato sull'utilità *vs* inutilità della materia trattata. In particolare, riproponendo il frontespizio (*giuochi, novelle, poesie e simil frasche*) l'autore lega il proprio '*iter* professionale' a quello 'scrittorio' della raccolta. E infatti, subito dopo, le accuse sembrano rivolgersi innanzitutto alla dimensione socio-antropologica dell'autore piuttosto che a quella 'artistica':

> Vengono essi allegando che in simiglianti opere non basta già il portarsi bene mezzanamente, sì come in *più altri affari umani addiviene*, dove la mediocrità ancora ha luogo e ritruova suo pregio, *quali sariano tra l'altre a dire l'opera della legge civile e l'arte della medicina,* ma conviene per tutto adoperarvisi escellentissimamente, affermando che se queste così fatte cose rimangono prive di quella piena escellenza del diletto che sopra ogni altra parte in esse vien richiesta, non hanno sostegno veruno a cui si possano pur appoggiare alquanto, per non essere elle atte di lor natura *a recar commodo, né beneficio, né guadagno niuno*

[41] Per riferimenti più puntuali si vedano le note di commento nell'edizione curata da Laura Riccò.
[42] *Trattenimenti*, p. 416-417.
[43] *Ibid*.

nel comun viver delle genti.[44]

Dunque, a giudizio dei detrattori, l'agire 'mediocremente' (come 'persona comune'), seppur appropriato nell'ambito della vita civile o in quello delle 'professioni', non è sufficiente nel campo della letteratura 'piacevole' dove invece è richiesta la «piena escellenza» (essere i migliori) delle cose trattate. Come è evidente, si tratta di una obiezione che riprendere le categorie aristoteliche della mimesi per rivolgerle all'indirizzo di 'chi' scrive più che di 'cosa' scrive. Per questo motivo, il passo meriterebbe un'analisi più dettagliata, soprattutto se letto insieme ai numerosi trattati di poetica che affollano la seconda metà del Cinquecento. Tuttavia, per il nostro discorso, è importante ribadire che il terzo proemio diventa a questo punto una riflessione 'generale' non solo sullo statuto della scrittura ma anche e soprattutto su quello dell'autore in quanto individuo caratterizzato dal punto di vista 'etico'.
In verità, la risposta più efficace che Scipione saprà dare ai suoi 'sindacatori' verterà presto su una forma di consolazione di carattere personale. In particolare, l'autore farà riferimento più volte alla sua debolezza fisica come giustificazione dell'abbandono degli studi 'professionalizzanti' a tutto vantaggio della materia 'piacevole'.[45] Come afferma la curatrice dell'edizione moderna, «le argomentazioni complessive dell'autore sono probabilmente di reale vena autobiografica» dato che, se effettivamente in altri testi Scipione denuncia il suo cagionevole stato di salute, egli ammette anche di aver preso parte alle lezioni dello Studio di Siena «almeno fino al 1560»,[46] senza però accennare alle reali motivazioni che lo spinsero ad abbandonarli. Ciò nonostante, ad un certo punto del proemio è evidente che la scrittura è divenuta per Scipione un '*pharmakon*' – vicino al concetto aristotelico di 'catharsis' – della propria personale condizione:

> Per tutto quello, adunque, che è stato da noi portato fin qui, s'io non sono da molto grave inganno preso, può scoprirsi manifesto con quanto mia grave colpa io abbia tralasciati, non già rifiutati *gli studi delle lettere migliori, o vogliam dire d'utilità e di guadagno maggiore,* per trattenermi alquanto *colle dolci e colle piacevoli*, acciò che io non restassi fuori affatto dell'uso di tutte quante e mi convenisse

[44] Ivi, p. 417-418.
[45] «A queste adunque e altre simil riprensioni, overo ammonizioni statemi date, in brevità rispondendo dico che simil detto procedere, oggi da me non dinegato, nella vita mia d'altronde in verità non procede, salvo che dal poter io troppo con ragionare e propiamente affermare che 'n me pronta e gagliarda è la voglia del seguir gravi e giovevoli studi, *ma debil sono e stanche le forze*, senza ch'io di ciò altro argomento produca in mezzo e massimamente a coloro che del fatto mostrando di meravigliarsi *non hanno avuto minor contezza e non hanno della 'nferma disposizione dell'esser mio che della salda intenzion del mio animo e volere*». Ivi, 420-421. Si noti inoltre che, se l'impianto accusatorio è tutto modulato sull'esempio boccacciano, il tenore delle risposte è invece largamente attinto al lessico petrarchesco.
[46] Ivi, 421n.

> quasi marcire nel brutto ocio e da me sempre abborrito cotanto e abbominata. Oltre che, entrando io in sì fatti pensieri e subietti, mi si rinfrescano nella mente alcuni di *quelli onesti trastulli che mi è stato lecito talvolta prendere in adunanze di brigate nobilmente allegre*, *quale in queste carte abbiamo tentato di rappresentar la nostra*, la qual cosa parmi non senza alcun conforto dell'animo in me avvenire *con alleviamente dello stato del corpo ancora*.[47]

Come è evidente, Scipione sta qui riprendendo quanto già detto dal fratello in apertura al suo trattato («inducendomi a questo [a scrivere] quel piacere che altri sente naturalmente nel ricordarsi di quello che già ne porse dilettazione»),[48] salvo rimpiazzare l'impianto teorico del trattato con la 'mimesi' (la rappresentazione) degli *intrattenimenti* cittadini. Con l'ulteriore differenza che l'impegno letterario dello scrittore è questa volta tutto rivolto ad un meccanismo di auto-rispecchiamento nella pratica. Dunque, stando alle parole dell'autore, l'opera letteraria giunge a piena realizzazione non tanto per l'utilità professionale che può garantire a chi scrive quanto piuttosto per la sua riconoscibilità nel contesto culturale in cui è calata: e infatti, rileggendo il testo, è chiaro che la 'consolazione' personale di cui parla Scipione trova il suo risarcimento nella rappresentazione della pratica piuttosto che nella 'realizzazione' professionale della scrittura.

A giusta ragione, commentando l'apologia che apre la seconda parte del *Dialogo*, Bruscagli ha scritto che in quel testo c'è una consapevole «inseparabilità tra operatori culturali e pubblico»: l'atto stesso della scrittura si impernia su un meccanismo di comunicazione prima di tutto 'sociale', capace di «specificare l'area dei destinatari, di ritagliarsene insomma un campione concreto».[49] A dire il vero, dietro il paravento della debolezza di salute, anche nei *Trattenimenti* sembrerebbe funzionare un meccanismo analogo: è solo incrociando la domanda (le pratiche delle *oneste brigate*) con l'offerta (la *scrittura* delle pratiche) che è possibile stabile il senso complessivo dell'operazione letteraria. Nel senso che la scrittura si 'realizza' prima di tutto nel circuito ristretto che lega l'autore alla rappresentazione (e quindi al pubblico). In effetti siamo dinanzi ad un

---

[47] Ivi, p. 422. Poco dopo Scipione ripropone le argomentazioni già svolte nella seconda parte del *Dialogo*, questa volta riferendole non più all'accademia ma alla scrittura stessa: «E per questo veggio che non mi accadere altrimenti rispondere al danno che tali spassevoli scritture arrechino a chi mai, abbattendosi in esse, le vien leggendo, sì come per avventura potrebbon rispondere coloro che non volessero lasciar macchiar d'un si fatto biasimo opere loro scritte in questa forma, potendo essi forse mostrar l'utilità che quelle insieme pur col loro spasso e diletto apportino, *od apportar possano a chiunque le sa bene usare e scoprendo in qual maniera concorrano anch'esse a giovare al comune della repubblica umana* e provare ancora tal giovamento col dire che, da chiunque si sa con modo valere e come conviensi della lezzione d'opere così fatte, s'adopera quella nella guisa che de' savi e de' buoni è in costume, li quali converton l'uso del fuoco solamente in iscaldarsi e mai non già in bruciar sé o 'l suo prossimo» (Ivi, p. 424)

[48] *Dialogo*, p. 46.

[49] BRUSCAGLI, *Nel salotto degli Intronati*, cit., p. 19.

impegno civile della scrittura che si è richiuso in un circuito 'intimo' della produzione letteraria, dove la scrittura diviene utile a tenere insieme autore, pratica e pubblico di riferimento.
Nel prossimo capitolo vedremo meglio come anche grazie all'adesione dei *Trattenimenti* al canone boccacciano, Scipione esibisca nel testo un potente collante 'retorico' tra la veglia e il pubblico cui l'opera è destinata. Per ora è sufficiente insistere sul fatto che entrambi gli autori utilizzano le zone dei paratesti per riflettere costantemente sulle finalità della scrittura. Anzi, a questo punto possiamo dire che l'allestimento libresco di quel preciso sapere 'locale' che è l'accademia o la veglia non può prescindere dall'inquadramento generale della scrittura nella carriera intellettuale dell'autore. E questo a prescindere dal rapporto che si instaura tra l'autore e la propria opera. In questo senso si è visto che, sebbene il *Dialogo* e i *Trattenimenti* si innestino in una comune radice argomentativa, i due autori, benché fratelli, interagiscono in maniera diversa con le proprie opere: nel caso di Girolamo con un decisivo distacco rispetto alla materia trattata (e anche rispetto agli esiti tipografici del libro); all'opposto, la vicenda intellettuale di Scipione testimonia un'affezione continua rispetto agli argomenti introdotti dal fratello e riproposti a più riprese nel corso della sua intera carriera intellettuale.

4.3 La mano dell'autore, la mente dello stampatore, gli interessi di un fratello.[50]

Proprio a partire da quest'ultima costatazione, è interessante tornare brevemente sulle ipotesi di una presenza di Scipione nella bottega del Bonetti mentre, nel 1572, si sta stampando il *Dialogo*. A questo proposito è utile innanzitutto segnalare che esiste un apografo in grado di testimoniare una versione del *Dialogo* prima della stampa. Si tratta di una copia manoscritta di una certa rilevanza, date le numerose e consistenti varianti (certamente precedenti) rispetto al testo che andrà in tipografia.[51] In particolare, oltre alle significative varianti 'adiafore', per il nostro discorso è interessante che l'apografo indichi – come ha detto chi lo ha segnalato – una «circolazione del testo in veste pluridirezionale», permettendo di indicare «una conservazione privata del *Dialogo*, scissa da istanze di politica editoriale, che rispecchia gli usi accademici, cioè l'abitudine da parte dei sodali e delle *persone loro vicine* di tenere presso di sé *testimonianze variate e 'varianti'* della vita interna al gruppo».[52]
Insomma, questo manoscritto è l'ulteriore riprova che, in ambito senese, tra il momento della scrittura e quello della stampa possono intercorrere interventi di fatto ritenuti 'normali' - e non corruttivi dal punto di vista degli autori – in

[50] Ovviamente si sta qui utilizzando l'ottimo titolo di R. Chartier, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur,* Paris, Gallimard, 2015.
[51] Il manoscritto era stato annunciato da Riccò, *Giuoco e teatro*, cit., p. 13.
[52] Ead., *La miniera accademica*, cit., p. 56-58.

una 'nebbiosa' «officina testuale legata ad una reale e consolidata pratica compositiva e fruitiva».[53] Ciò non significa necessariamente che Scipione allestì in prima persona il manoscritto abbandonato, non resistendo alla tentazione di modificarne la 'lezione' o di integrarne interi passaggi. Ma, dati i precedenti con l'editore Bonetti, e data la provenienza 'domestica' del testo, è probabile che quantomeno Scipione seguisse da vicino l'impresa tipografica del Materiale. È invece indiscutibile che, a partire da quell'impresa editoriale, Scipione tesserà una fitta rete di rimandi intertestuali tra alcune isolate sezioni del testo (pertanto sospette) e i volumi che pubblicherà lungo la sua carriera letteraria.

Infatti, come si è cercato di evidenziare, l'interesse di Scipione sta tutto nel delineare una storia della cultura senese profondamente legata alle accademie. È significativo che, ad esempio, l'edizione 'completa' del suo manuale di 'impresistica' (1594)[54] contenga, oltre alla *Orazione delle Accademie*, anche quella *in morte di Alessandro Piccolomini*: lo stimatissimo intellettuale senese morto da un quindicennio, ma che evidentemente rappresentava una 'pezzo' di storia senese da inserire anche nella silloge di fine secolo. Inoltre, anche i due volumi *Delle commedie degli Intronati* del 1611 si basano su un significativo lavoro di selezione e 'messa in ordine' di prodotti letterari disseminati lungo un arco temporale lungo: dall'immancabile *Sacrificio degli Ingannati* – la drammaturgia 'delle origini' per l'accademia – passando per le commedie dell'*Amor costante (1536-1542)* e dell'*Ortensio (1560-1561)*, fino alle più recenti commedie de *Gli Scambi* del Bulgarini (1574, ma rimasta manoscritta) e della *Pellegrina* del fratello Girolamo (edita già nel 1589). Tra l'altro, al termine di questa silloge, ritroviamo anche un'*Orazione in lode dell'Accademia degli Intronati*, pronunciata pubblicamente per la riapertura delle accademie del 1603 e ora inserita come suggello dell'impresa 'antologica'.

Dunque, non solo Scipione lavora ai materiali dell'accademia esibendo talvolta un sapiente lavoro di *taglia e cuci* su testi appartenenti a momenti diversi della storia culturale senese, ma in più, è importante che questo avvenga attraverso un altrettanto sapiente utilizzo del mezzo tipografico. Per dirla in maniera più esplicita: per Scipione è finita l'epoca del manoscritto; nelle sue mani la letteratura senese può essere ri-costruita (o riassemblata, se si vuole) attraverso i torchi. E non è in questione la pubblicizzazione extra-territoriale delle opere, cioè l'obiettivo non è quello di raggiungere un pubblico più vasto e al di fuori di Siena. La stampa gli serve soprattutto per la costruzione di una storiografia 'fissa' e ordinata del 'sistema' culturale senese (nelle sue componenti socio-antropologiche e letterarie).

Ora, tenuto conto di ciò, ci sono due aspetti del *Dialogo de' Giuochi* che quantomeno spiegano la successiva produzione letteraria di Scipione.[55] Se non

---

[53] *Ibid.* (c.m.).

[54] Si tratta del volume *Delle imprese di Scipione Bargagli*, in Venezia, appresso Francesco de' Fransceschi Senese, 1594.

[55] È già nota, con Chartier, l'influenza che le tipografie e gli stampatori hanno sui testi, figuriamoci quando la stessa stamperia è frequentata da un personaggio con un

occorre tornare sulla sovrapponibilità ideologica tra l'apologia delle accademie del secondo proemio e la coetanea *Orazione* di Scipione, un altro punto interessante è certamente quello in cui si discute delle *imprese*. Siamo nella sezione conclusiva del *Dialogo* (per intendersi, al gioco 115 di 129), quella in cui il Sodo presenta ai giovani convitati i «giuochi d'imitazione».[56] Dopo aver spiegato la differenza tra «motto» e «sentenza», e tra «favola» e «proverbio», l'Attonito Intronato – senza un preciso appiglio argomentativo - chiede di «voler intendere qualche cosa sopra l'imprese».[57] Da questo momento in poi, l'andamento della conversazione si interrompe abbastanza bruscamente, per cui le quindici carte successive sono tutte dedicate alla teoria degli emblemi.[58] Con il *Trattato delle Imprese* Scipione sarà riconosciuto come uno dei maggiori esperti della materia. Proprio all'interno delle *Imprese* c'è un passo interessante proprio perché l'autore, Scipione, torna a parlare del *Dialogo* di Girolamo. Il *Trattato* è scritto in forma dialogica e le voci sono rappresentate dall'Attonito, Lelio Maretti, l'Acceso Bulgarini e Ippolito Agustini. Quando tra le mani dell'Acceso capita il libro di Girolamo, egli esclama con entusiasmo:

> *Egli è il Dialogo del Materiale Intronato, o pure il vostro, Attonito, che 'ntrodotto vi sete a parlare*. Ma ben tornami a mente, esservi tra gli altri il nobilissimo Giuoco delle Imprese, e ch'ivi della natura d'esse alquanto si favella. [Risponde l'] *Atto*[nito]: Par prima da dire che questo libro, il qual tenete in mano, non è stato principalmente composto, né presso ancora dal suo Autore, per cagion di soggetto d'Imprese: come ben sono stati da loro autori quest'altri da noi fin qui veduti: da dond'essi, ex possesso, regole, e precetti, e così tenendone discorso per tutta l'Opera, ma che n'è stato ben da esso coll'opportunità di tal Giuoco, *quasi incidentemente mossa alcuna cosa; non già diffinitivamente*. (p. 21)

Siamo qui in presenza di un 'cifratissimo' sistema di rimandi intertestuali. L'Acceso Belisario Bulgarini era amico e sodale di Scipione: lo si ricorderà, alla fine degli anni '50 i due avevano fondato una nuova accademia nella speranza di poter competere con i 'rivali' intronati. L'Attonito, invece, è lo stesso che compare nel *Dialogo de' Giuochi*, e nello specifico era stato lui a chiedere, *ex abrupto*, un intervento del Sodo sulle imprese. Dunque, vedendolo nuovamente in azione, L'Attonito Intronato ricompare nel testo del fratello minore quasi a

---

interesse legittimo (l'opera del fratello trasferito) e con contenuti così affini alla sua produzione. E questo a maggior ragione se si tratta di elementi notoriamente 'deboli' come i paratesti o le sezioni conclusive delle opere. Si rimanda ovviamente a R. CHARTIER, *La mano dell'autore, la mente dello stampatore,* cit., pp. 50 e ss.

[56] *Dialogo*, p. 154.

[57] Ivi, p. 165.

[58] Oltre al classico M. PRAZ, *Studi sul concettismo. Emblema, impresa, epigramma, concetto*, Milano, Abscondita, 2020 (I ed. 1934) si veda anche il recente contributo di M. MAGGI, *La letteratura delle immagini. Emblemi e imprese tra Cinque e Seicento*, in *La letteratura delle immagini nel Ducato di Aosta, Emblemi e imprese in Valle d'Aosta e nel canavese*, a cura di Raul Dal Tio, Aosta, Le Château edizioni, 2016, pp. 7-16.

voler ripresentare la questione aperta vent'anni prima. Ed è significativo che nelle parole messe in bocca a questo personaggio traspaia una certa 'debolezza' dell'archetipo in quel punto specifico. Vale a dire che, parlando del «Giuoco delle Imprese», il testo si prestava ad un qualche intervento su «regole e precetti» che riguardano la materia in generale. Con il suo *Trattato* Scipione sembrerebbe riempire questo spazio: del resto, l'opera in cui, a distanza di tempo, si instaura una interconnessione con il *Dialogo* non è in effetti una teoria più distesa di quella stessa materia?
Non ci sono dunque elementi per provare un intervento effettivo di Scipione sul testo di Girolamo, quando questo è ormai lontano dall'autore e si trova tra le mani del Bonetti. Ma a questo proposito c'è un altro aspetto da notare. Ad esclusione dei 'paratesti', nella *princeps* del *Dialogo* (1572) Bonetti utilizza unicamente il 'corsivo tipografico' aldino.[59] Ciononostante, solo in questa sezione l'editore tende a rimarcare i 'motti' degli emblemi con caratteri maiuscoli (fig. 1), anticipando una tassonomia testuale poi consueta nel *Trattato* (fig. 2). Tra l'altro si noti che nella pagina del *Trattato delle Imprese* qui riproposta si fa menzione del medesimo 'stemma' con il motto MORERER EXTRA, dato come anonimo nel *Dialogo* e che Scipione attribuisce a Diomede Borghesi. Tale rete di rimandi ci dice innanzitutto che Scipione instaura un rapporto di interdipendenza rispetto al testo del fratello, talvolta riprendendone la lezione talaltra integrandolo con informazioni aggiuntive.

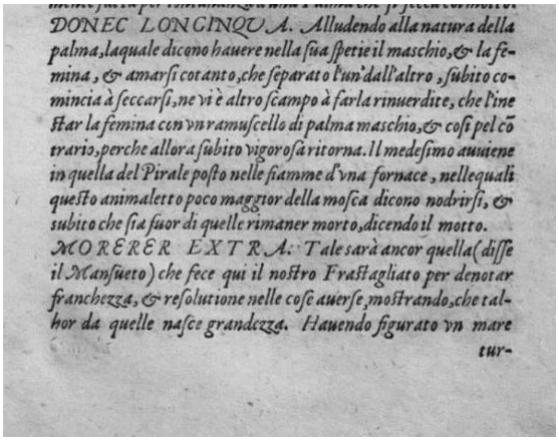
DONEC LONGINQUA. Alludendo alla natura della palma, laquale dicono hauere nella sua spetie il maschio, & la femina, & amarsi cotanto, che separato l'un dall'altro, subito comincia à seccarsi, ne vi è altro scampo à farla rinuerdire, che l'ine star la femina con vn ramuscello di palma maschio, & cosi pel cõ trario, perche allora subito vigorosa ritorna. Il medesimo auuiene in quella del Pirale posto nelle fiamme d'vna fornace, nellequali questo animaletto poco maggior della mosca dicono nodrirsi, & subito che sia fuor di quelle rimaner morto, dicendo il motto. MORERER EXTRA. Tale sarà ancor quella (disse il Mansueto) che fece qui il nostro Frastagliato per denotar franchezza, & resolutione nelle cose auerse, mostrando, che talhor da quelle nasce grandezza. Hauendo figurato vn mare tur-

Fig. 1. *Dialogo de' Giuochi*, p. 151

Impresa la prima volta; MORERER EXTRA. ATTO. Di questa Impresa del Borghesi rammentami che dell'vltimo Motto si fe mentione ne' ragionamenti c'hauemmo col Sodo sopra i Giuochi delle nostre Veglie, raccolti poi dal Materiale. E per certo m'è riuscita molto piu graziosa che non fece allora, & il Motto di ciascun altra per mio giudizio diuerrà adornato per questo vltimo auuertimento in lei scoperto non meno, che per qualunque si sia de gli altri prima raccontati. D'ornamento non dissimile al dimostrato, stimo io rendersi quello dell'Impresa d'un'Gambaro con quelle voci scritte: RETROCEDENS, ACCEDIT.

Fig. 2. *Trattato delle Imprese*, p. 272

In maniera analoga, c'è un altro punto del testo in cui la conversazione tra il Sodo e i suoi allievi sembra intraprendere uno sviluppo anomalo. O meglio, c'è quantomeno da evidenziare una brusca interruzione del ritmo dialogico, rimpiazzato da un lungo monologo del Sodo (circa quindici pagine) che costituisce anche la sezione conclusiva del *Dialogo:* e questo avviene quando il maestro comincia a dilungarsi– nuovamente sotto forma di 'inserto' teorico –

[59] Si veda almeno il recente *Aldo Manuzio editore, umanista e filologo*, a cura di G. Comiati, Milano, Ledizioni, 2019.

sul modo di recitare le novelle a veglia. Il passo è molto noto agli studiosi essendo uno dei rari interventi teorici sul genere novellistico.[60] Anche in questo caso è interessante notare una forma di intertestualità esplicita tra il libro di Girolamo e l'operazione intellettuale di Scipione. Ad un esame più attento, oltre che la netta corrispondenza tra la proposta teorica di Girolamo e il risvolto 'mimetico' di Scipione, è ravvisabile una vera e propria continuità 'narrativa' tra i due testi.

Infatti, il trattato del Materiale si era concluso sullo scorcio di una riunione veglistica avvenuta «a Torri una volta»[61]. In quell'occasione, l'Arsiccio e il Bertino avevano contato «ciascuno una sua novella», di argomento autobiografico:[62] si tratta in entrambi i casi di racconti tragici dove dopo una serie di eventi che vedono protagonisti i due Intronati, la vicenda si conclude con la morte della donna amata. Alle due novelle seguì – secondo la lezione del *Dialogo* - la discussione della brigata sulle quattro 'questioni' dedotte dai racconti (ovvero su «chi avesse fatta maggior dimostrazione d'amore», chi «usasse di loro più continenza», quale «avesse fatto maggior perdita» e infine chi «più bel pegno tenesse della sua donna»). Riprendendo il filo della discussione, i primi due interventi narrativi dei *Trattenimenti* non sono altro che penitenze del medesimo Gioco («delle Questioni», come indicato da Girolamo)[63] e nuovamente in forma di dittico-narrativo. Insomma, se il *Dialogo* aveva indicato «due sorti di novelle, altre dalle quali si cava dubbi e questioni da disputare, altre che occasione di disputare non arrecano», ed essendo maggior causa di diletto «due novelle raccontate l'una dopo l'altra», nei *Trattenimenti*, l'avviamento delle *performances* narrative sulle medesime *quaestiones* aperte «a Torri» sancisce una ripresa della catena novelle-*quaestiones*-novelle.[64] Già a suo tempo, Riccò ha insistito sulla profonda interrelazione tra le scritture dei due fratelli: in particolare Scipione afferma continuamente di aver dato esecuzione pratica a ciò che Girolamo aveva professato per via di teoria.[65] Anche se gli elementi raccolti non permettono di individuare con certezza gli interventi di Scipione sul *Dialogo*, è invece indubbio che egli lavorò costantemente all'affermazione autoriale del fratello. Questo processo continuo di 'edificazione d'autore' passa attraverso una costante riproposizione del *Dialogo* come

---

[60] Cfr. RICCÒ, *L'Accademia e la novella nel Cinquecento: Siena e Firenze*, in *La novella italiana*. Atti del convegno di Caprarola (19-24 sett.1988), 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 923-937 e ALFANO, *Racconto, brigata, cornice. La testualità della novella alla luce dei trattati cinquecenteschi sul genere*, «Studi sul Boccaccio» XLIII (2015), pp. 263-287.

[61] *Dialogo*, p. 229.

[62] *Ibid*. Sul peso che le novelle 'autobiografiche' hanno nell'indirizzo complessivo del trattato è intervenuto G. ALFANO, *Novella, conversazione, «caso». Note sul "Dialogo dei giuochi" di Girolamo Bargagli*, in «Filologia e critica», XXVII, 2002, pp. 277-288, in part. pp 285 e ss.

[63] *Dialogo*, pp. 95-96.

[64] Sulla convergenza tra la novella e la *quaestio* nel discorso bargagliano si legga ancora ALFANO, *Novella, conversazione, caso*…, cit.

[65] RICCÒ, *Vent'anni dopo*, cit.

modello 'primario' della sua scrittura: vale a dire che è prima di tutto a partire da un testo abbandonato che Scipione costruisce (in maniera esibita) la propria carriera di intellettuale e di scrittore. In una logica che è duplice: da una parte utilizzando il modello di famiglia, dall'altro costruendo, a partire da quel modello, un lavoro per certi aspetti 'duale', di famiglia, appunto.
Nei prossimi capitoli di questa tesi vedremo la messa in pratica di questo statuto d'autore. Vale a dire che osserveremo come nella scelta dei generi letterari e nell'utilizzo degli strumenti retorici messi a disposizione dalla scrittura, Girolamo e Scipione Bargagli possano posizionarsi – e posizionare la propria operazione intellettuale – nell'ambito della produzione letteraria cinquecentesca. Però, prima di ciò, è sembrato opportuno innanzitutto misurare gli oggetti che affollano la 'nuova biblioteca' – quantomeno una sua nuova sezione – costituita dai testi che parlano della pratica senese delle veglie. Insomma, se questa tesi pretende di osservare i meccanismi che regolano la migrazione delle pratiche di intrattenimento in pratiche di scrittura, prima di entrare nel vivo delle opere è stato necessario osservare gli elementi di base che costituiscono il 'fatto' letterario: lo statuto dell'autore, il rapporto con la materia trattata, i mezzi della comunicazione 'scrittoria'. Innanzitutto, insistendo sull'affermazione esplicita dello statuto autoriale su una materia (la veglia) che è apertamente dichiarata come 'nuova', inedita in sostanza. Il rapporto tra la scrittura e la materia trattata è inoltre costantemente associato ai progetti intellettuali dei rispettivi autori. Ciò significa, nel bene o nel male, la formalizzazione letteraria della veglia va inquadrata nella prospettiva professionale degli autori: di abbandono, nel caso di Girolamo; di convinta e duratura maturazione, per Scipione. In più, al termine di questa 'ricognizione' libraria, è importante che questo meccanismo di costruzione di sé – prima che di costruzione letteraria – passi attraverso un consapevole utilizzo del mezzo tipografico.

5. *DIALOGO DE' GIUOCHI* E *TRATTENIMENTI* TRA IMITAZIONE E QUESTIONE DEI GENERI

Nel capitolo precedente si è parlato delle difficoltà nel definire il senso complessivo dell'operazione intellettuale dei fratelli Bargagli. E ciò è dovuto al fatto che fin dalle soglie delle rispettive opere gli autori si muovono a metà strada tra finalità apologetiche (il *memoriale* inteso come monumento commemorativo di una stagione culturale di fatto conclusa) e riaffermazione di una cultura da innestare nel nuovo contesto storico–politico. Nel caso di Girolamo tale dinamica è tra l'altro inasprita dalla presa di distanza dell'autore (per seguire «la professione legale e gli studi più gravi»[1]) rispetto alla materia trattata, dove però la significativa dedica ad Isabella de' Medici ne indicava un 'nuovo' terreno di ricezione dell'opera. Analogamente, anche i *Trattenimenti* sono da considerare nel loro rapporto conflittuale tra la storia passata e le prospettive future che si aprivano all'indomani della guerra. Su questi problemi di funzione e fungibilità delle opere si tornerà senz'altro nel prossimo capitolo allorché sarà il momento di un affondo più deciso nella macchina 'poetica' dei due testi senesi.

Ora è invece il momento di osservare il posizionamento che questi occupano all'interno del panorama letterario italiano del Cinquecento, evidenziandone le scelte formali alla luce dei generi adottati e dei modelli che di conseguenza si presentavano agli autori come possibilità di trasmissione (non solo sotto l'aspetto puramente formale) della materia. Tale momento di analisi è del resto necessario nella misura in cui, se nel capitolo precedente si è spiegato come il sistema letterario (e accademico) senese funziona da collante per riaggregare una cultura disintegrata dal tempo delle guerre e dalla de–spazializzazione[2] che ne consegue, nel momento in cui questo spazio di aggregazione prende effettivamente la forma del libro è necessario individuarne i filtri o i catalizzatori concettuali che ne costituiscono l'armamentario retorico. Dalla piazza o dalla sala al libro, insomma, occorre tener presente le scelte formali dei due fratelli individuandone i debiti o sottolineandone gli scarti rispetto alla letteratura coeva. Questo però non nella direzione di un confronto statico tra i testi senesi e gli analoghi – tra l'altro illustrissimi – precedenti bensì misurando fino a che punto la letterarietà dei modelli cede il passo ad un insieme di pratiche di intrattenimento che pure quei modelli avevano contribuito a plasmare.[3] Il

---

[1] *Dialogo*, p. 46.

[2] Si veda supra 4.1 e 4.2.

[3] La bibliografia a riguardo è sterminata. Mi limito qui a citare, oltre all'imprescindibile *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe du Moyen Âge à nos jours,* sous la direction de A. Montandon, Clermont–Ferrand, 1995, il lavoro di A. QUONDAM, *Forme del vivere…*, cit. *passim*; più di recente lo stesso autore ha fornito un quadro sintetico della questioni in ID., *Dal cortegiano alla 'Civil Conversazione'* in *Il contributo italiano alla storia*

binomio così costituito – letteratura del comportamento e modi di comportarsi – rappresenta una questione cruciale per chi tenti di indagare i testi distinguendo tra le effettive forme del vivere 'associativo' e la lezione di quelle opere letterarie (da Boccaccio a Castiglione e Della Casa) che, rappresentando un tipo di socialità, davano l'illusione (a quanti vi si riconoscevano) di aver indicato una 'forma del vivere' (in letteratura) simile alla propria (quotidiana, mondana).[4]

Di questo indirizzo sono anche i due lavori dei fratelli Bargagli con la prerogativa di fissare in scrittura l'usanza cittadina delle veglie, trasmutando la presenza plastica della pratica in sapere libresco. «*Ch'io vo dubitando che per l'avvenire non sieno i nostri cittadini più tosto per contemplarle dipinte in carta, che vederle più nella bella e vera effige loro*», aveva d'altronde affermato Girolamo Bargagli nel proemio al *Dialogo de' Giuochi*.[5] Insomma, se a Siena esisteva certamente una caratteristica forma del vivere associativo, prima ai limiti dell'eccesso[6] poi regolata dalle accademie, ciò che mancava era un testo che ne fissasse in scrittura il paradigma letterario prima che socio–culturale. Però, come vedremo, siffatta 'letteratura delle veglie' non si nutre esclusivamente del patrimonio locale ma adotta strategie retoriche che tendono o a ricalcare i modelli di una illustre tradizione – articolata per altri codici di comportamento – o comunque a riconoscere in quella 'lezione' gli strumenti per formalizzare l'usanza locale. Non dimenticando che tale materia senese – in cerca di codifica, potremmo dire – aveva fino ad allora trovato sviluppo in testi di natura 'spontanea' (perlopiù manoscritti), molto più vicini a trascrizioni–ricordo

del pensiero, direttore scientifico Giulio Ferroni, Roma, Treccani editore, 2018, pp. 173–179.

[4] Come hanno ben spiegato più di mezzo secolo fa per il campo della sociologia e della rappresentazione artistica E. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1969 (ed. originale 1956) e E.H. GOMBRICH, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, a cura di R. Federici, Torino, Einaudi, 1965 (ed. originale 1959). Sugli aspetti più propriamente letterari della 'illusione di realtà' è fondamentale ALFANO, *Dioniso e Tiziano. La rappresentazione dei 'simili' nel Cinquecento tra 'decorum' e sistema dei generi,* Roma, Bulzoni, 2001, in part. p. 17 e ss. ma anche *passim*.

[5] G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., p. 46. Dato che ritornerà anche nel libro di Scipione, si presti attenzione al fatto che la fissazione teorica dei *giuochi* determina il passaggio dalla spettacolarità tridimensionale della pratica (effige) alla visione bidimensionale della tela (pittura).

[6] Nella commedia del *Travaglio*, Salvestro Cartaio (Fumoso dei Rozzi) metterà sulla bocca di due villani la beata inconcludenza dei cittadini (ovviamente evidenziando la loboriosità della campagna): «D'unde ne venghi? SOLL. Da Siena pel sale. FAVIL. Che si ci fa? Soll. Oh! Ire in giù e 'n su. Non lo sai? el piacer che gl'anno in Siena e' cittadini è di giocare al bù, per ispassarsi innanzi e doppo cena» (Si cita da MAZZI, *La Congrega dei Rozzi*, cit., p. 240).

dell'evento memorabile e che quindi funzionavano in un raggio d'azione spesso ristretto agli stessi interlocutori (si pensi alla veglia del Landucci).[7]
Nell'operazione di sublimazione letteraria di materiale 'inedito', dunque, occorre innanzitutto indicare il campo di azione di due lavori perfettamente collocabili nel sistema del classicismo rinascimentale: il primo con un dialogo del comportamento, il secondo posizionandosi nell'ampio panorama cinquecentesco della narrativa in prosa (e a imitazione del *Decameron)*.[8] A questo c'è da aggiungere che, a differenza di quanto avveniva in poesia dove la grammatica petrarchista era più vincolante, lavorando entrambi nel campo della prosa in volgare ciò concedeva agli autori maggiori margini di libertà nell' ibridazione tra forme e contenuti, generi letterari e ideologie dell'intrattenimento mondano. È in questa zona 'franca' della letteratura 'mezzana' che si inseriscono dunque i lavori dei fratelli Bargagli. Un dialogo e degli 'intrattenimenti' che da una parte si collocano a pieno titolo nel circuito nazionale dei generi in prosa, dall'altra, e allo stesso tempo, tentano di innestare in quello stesso circuito la materia senese. Senza contare il fatto che tale letteratura poteva contare su una larghissima fortuna editoriale rappresentando una delle esperienze di lettura più diffuse in Italia e in Europa.[9]
A questo proposito c'è da domandarsi quale sia, nell'inquadramento esibito dai titoli, la posta in gioco che i due testi determinano alla luce delle carriere professionali dei rispettivi autori. Va da sé che, potendo collocare solo in parte i fratelli Bargagli (o forse solo Scipione) nella complessa categoria dei *poligrafi* cinquecenteschi,[10] una letteratura intorno alla socialità senese difficilmente

---

[7] Edita da F. GLÉNISSON–DELANNÉE, *Une veillée intronata inédite (1542) ou le jeu littéraire à caractère politique d'un diplomate: Marcello Landucci*, BSSP, 98, 1991, p. 63-101. Sulla circolazione ristretta di tali testi si consideri quanto dice L. RICCÒ, *La miniera accademica*, in part. p. 95–97.
[8] Un ottimo quadro di sintesi (anche bibliografico) è offerto da M. PICONE, *Riscritture cinquecentesche della cornice del Decameron*, «Versants» 38, 2000, pp. 117–138.
[9] Una scelta di campo pacifica se considerata in base ai risultati raggiunti ma che risulta più complessa se osservata nelle fasi di sviluppo delle opere. Si ricordi infatti che nel 1564, mentre Scipione lavora contemporaneamente alla scrittura dei *Trattenimenti* e alla riattivazione delle accademie cittadine, in questo secondo ambito egli adotta il latino per scrivere l'*Oratio de laudibus academiarum,* salvo poi tradurla in volgare subito dopo la chiusura delle accademie (1568). E se consideriamo il programma culturale degli Intronati o comunque le finalità sagacemente 'volgari' di molte accademie, l'operazione di Scipione – dovette apparire o meno un controsenso – ci dice qualcosa sulle altre possibilità espressive a disposizione dell'autore. Il testo latino è rimasto manoscritto ed è ancora oggi conservato nel ms. BCS: K. VI 105, cc. 51r–65v. La traduzione in volgare è quella che apparirà nel 1569 con il titolo *Delle lodi delle accademie. Orazione di Scipione Bargagli da lui recitata nell'Academia degli Accesi*, stampata a Firenze da Luca Bonetti. Per un quadro più esaustivo è necessario rinviare a RICCÒ, *Introduzione*…cit., pp. XXXV e ss.
[10] Su cui da ultima è intervenuta M. C. FIGORILLI, *Poligrafi e irregolari* in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, diretta da G. Ferroni, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2018, pp. 229–235.

comporta avanzamenti dal punto di vista professionale. E ancora, se le scelte formali potevano funzionare da cassa di risonanza per una materia che si sublimava proprio perché inserita 'ai piani alti del gusto letterario', ciò che i due guadagnavano in ampiezza geografica allo stesso tempo correva il rischio di allontanarli dalla matrice di produzione dell'opera. Vale a dire che i fratelli percorrono scelte formali poco familiare all'Accademia o al contesto veglia, sia perché troppo vicini all'esperienza di chi legge a Siena (ai limiti di una cronaca e quindi senza la possibilità di riconoscerne la sublimazione letteraria) sia perché si tratta di scritture poco affini ai campi di interesse delle accademie (più orientate al teatro che al genere dialogico; più interessate alla poesia che alla lettura del *Decameron*).
Si tratterà allora di capire in prima analisi cosa sottende l'inserimento di tali testi in quella particolare tradizione dove il rapporto armonico tra forma, contenuto e potenziale terreno di ricezione derivato dai modelli risulta quantomeno artificioso a Siena e che sottende una questione cruciale – personale e collettiva – per la città dopo la Repubblica e dopo la chiusura delle accademie. Per questo seguirà dunque un primo livello di indagine che verificherà l'effettivo debito sul piano dell'impostazione generale rispetto ad alcune opere imprescindibili nel sistema del classicismo rinascimentale. Nel caso di Girolamo osservando i rapporti che il *Dialogo* intrattiene con due dei trattati del comportamento più letti e che più influenzarono il Rinascimento europeo, il *Galateo* di Della Casa e il *Cortegiano* di Castiglione. Per Scipione, invece, il punto di riferimento imprescindile non può che essere il *Decameron*, senza tuttavia trascurarne la fortunata tradizione della novella cinquecentesca con cui pure i *Trattenimenti* istaurano rapporti di accordo o di conflittualità.

5.1. Neutralizzare il passato. Strategie retoriche del Dialogo de' Giuochi

In una pagina da tenere ben a mente quando si studiano i fenomeni culturali e il loro impatto prima di tutto geografico, commentando il memorabile passo II, 32 del *Cortegiano* dove si prescrive all'uomo di corte di anticipare la propria presenza con la *bona opinione* di sé – «perché quella fama che par che nasca da molti giudicii genera una certa ferma credenzia di valore» – Giancarlo Mazzacurati evidenziava come, prima d'ogni altra cosa, le parole del mantovano pertengano a «una ricostruzione che il soggetto fa di sé, dopo la che la sua figura circoscritta è stata sradicata dal proprio spazio naturale e proiettata tra le incognite, le estraneità del gran cerchio metaregionale, dove non più *il nome*, *le case*, *la piazza*, *la memoria collettiva* funzionano *da eco alla persona*, ma solo le immagini speculari che si moltiplicano dalla figura trapiantata e dalle sue epifanie». Se dunque il soggetto ha bisogno di «strategie d'immagine» prima che di un concreto esercizio delle proprie virtù (anzi proprio questo esercizio è parte della strategia), è perché, a contesto mutato, l'orizzonte di senso del municipio (e delle strutture tardofeudali) ha perso il proprio campo di appartenenza, sbiadito o cancellato da inglobamenti territoriali (e culturali) più

ampli.[11] In questa proiezione dell'immagine di sé, ha continuato Alfano, l'*opinio*, e quindi il carattere conversevole degli ambienti pronti a recepire o rifiutare il soggetto, autorizzano di conseguenza la possibilità che si inneschi una conversazione intorno alla cortigiania stessa, facendo virare quelle voci (il flusso dei *molti giudicii*) sulla formazione – anche se sotto forma di gioco – del *perfetto cortegiano.*[12] Insomma, posto in questi termini il lavoro di Castiglione, a prescindere dall'efficacia del volume apparso a Venezia nel 1528, si imponeva come modello per larga parte della letteratura del comportamento proprio grazie alla potente ibridazione tra il suo dispositivo retorico e il messaggio (cioè le regole per stare a Corte) veicolato da quel dispositivo.
Si è partiti dal *Cortegiano* non per una pretesa originalità del testo urbinate né tantomeno per l'effettiva supremazia che a livello regionale toscano esso poteva avere come invece avveniva in altre parti d'Italia e d'Europa[13]. Per ricostruire la fortuna di tale impostazione retorica sarebbe necessario risalire indietro fino al classico *De Oratore* ciceroniano. Piuttosto, l'accenno al lavoro del Castiglione aiuta a chiarire meglio le qualità retoriche del genere dialogico, alla luce, beninteso, dell'utilizzo che ne farà Girolamo per il suo trattato. Innanzitutto perché la struttura della conversazione – che sia mimetica o diegetica – permette immediatamente all'autore di individuare, grazie ad interlocutori specifici e significativi, un modello sociale da mettere in 'scena' ma nel quale possono contemporaneamente riconoscersi gli *attori* e fruitori della opera. Questo d'altro canto sistemava anche, divincolato com'è dalla teoria dei generi e ispirato da una certa libertà 'narrativa', il problema del *decorum*, non recintando gli argomenti nella griglia fissa del genere letterario ma sfruttando l'andamento discorsivo per adattare di volta in volta il contenuto all'interlocutore, e analogamente, censurandone, sempre attraverso la forma–conversazione, gli interventi contrari. Si capisce allora come nel calco retorico del dialogo, orientabile in ogni contesto – ufficiale o mondano – e ad ogni latitudine d'Italia – a Urbino come a Siena – possano prendere forma discussioni su ogni argomento – su tutti quello amoroso e quello del saper vivere (ambiti spesso destinati a confondersi) – e che soprattutto fa del dialogo una forma letteraria che può essere riempita di contenuti locali o universali sulla base dei progetti autoriali. Di qui anche la capacità di tale forma di imporsi come dispositivo di classificazione di materiali altrimenti vaganti e la possibilità di fornire regole e

[11] G. MAZZACURATI, *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, presentazione di A. Quondam, Bologna, Il Mulino, 2016², pp. 195–196.
[12] G. ALFANO, *Dalla città alla Repubblica delle lettere. Forme della conversazione e modelli della politica nel Cinquecento italiano*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 39 e ss.
[13] Su questo basti il riferimento a QUONDAM, «*Questo povero cortegiano*». *Castiglione, il libro, la storia*, Roma, Bulzoni, 2000.

istruzioni sul corretto uso degli stessi (vale a dire la capacità di fare del sapere anche una tecnica).[14]
Con questa breve descrizione si è certamente banalizzata la natura di un genere la cui fortuna cinquecentesca è soprattutto dovuta a rapporti di forza tra la situazione comunicativa e l'immedesimazione degli ascoltatori/lettori, con lo scopo però di segnalare come tutti questi tratti salienti possano essere sfruttati dal nostro Auditore di Rota per fare del suo libro l'analogo simbolico delle pratiche culturali in uso a Siena. Del resto, se ci immedesimassimo nei lettori del frontespizio scelto dal Bonetti per l'*editio princeps* del 1572, vi leggeremmo immediatamente tutte le coordinate minime dell'opera. A partire dalla sua forma, un dialogo appunto (scelta forse condizionata dall'operazione speroniana ma non così frequente nella pubblicazione di trattati); il complemento di argomento, ovvero il contenuto ludico di cui tratterà; la matrice culturale di appartenenza («che nelle vegghie si usano di fare») e il rimando diretto a quel terreno di coltura e di sviluppo dell'opera costituito dall'Accademia degli Intronati; questo non già solo per l'esplicito riferimento all'autore con il nome accademico «del Materiale Intronato» ma anche per la scelta di posizionare a centro pagina lo stemma intronatico con il consueto motto *meliora latent*. Soffermandoci però maggiormente sulla questione del genere letterario intrapreso, è forse utile rileggere un passo del proemio in cui precipitano tutti i punti trattati finora.

> Ma perché *nel colorire questo mio disegno*, trovai ch'io non era bastante a *porre insieme* lodevolmente quel numero di giuochi ch'io m'era proposto nell'animo, né ad *abbellirli con utili ammaestramenti*, come pareva convenevole e quasi necessario a cotal opera, pensai, per adempimento del mio pensiero, esser ben fatto il *descrivere* più tosto un *ragionamento*, che alcuni anni sono ebbe sopra i giuochi il Sodo Intronato in un drappello d'altri nostri Academici; parendomi che non solo fosse degno di memoria, ma che comprendesse ancora tutto quello che si fosse potuto dire intorno a così fatta materia. E ben che la sorte facesse che io non mi trovassi presente a così bel parlamento, mi fu non di meno così bene e distesamente raccontato e più volte poi replicato da quei che l'udirono, i quali furono *de' più cari e de' più intrinseci amici miei*, che se non quanto al filo delle parole e quanto all'ordine de' concetti, almeno quanto alla vera sustanza, credo che me ne sia poco uscito della memoria.[15]

---

[14] Sulle caratteristiche e sulle potenzialità espressive del dialogo è d'obbligo rinviare all'oramai classico studio di P. FLORIANI, *I gentiluomini letterari: il dialogo culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1981. Sulla sistemazione teorica del genere dialogico nel Cinquecento ha fatto chiarezza ALFANO, *Il racconto e la voce. Mimesi e 'imitatio' nel dibattito cinquecentesco sul dialogo*, «Filologia e critica», XXIX (2004), pp. 161–200. Importanti anche i contributi apparsi di recente in «*Imitazione di ragionamento». Saggi sulla forma dialogica dal Quattro al Novecento*, a cura di V. Caputo, Franco Angeli Editore, Milano, 2019.
[15] BARGAGLI, *Dialogo*…, cit., p. 47.

La metafora del disegno è un tema costante del proemio di dedica alla duchessa Isabella e si avvale del campo semantico della *descriptio* come principale bacino retorico per indicare la trasformazione platica della pratica in materia letteraria. Altrettanto significativo è il fatto che il termine ricompaia anche – a livello di logica interna e non più strutturale, potremmo dire – nel momento di cui si tratta di giustificare o comunque di contornare la scelta di far parlare per sé un ragionamento avuto da altri anziché assumersene direttamente il carico. Non c'è bisogno certo di soffermarsi sulla misura di precauzione che permette all'autore di appartarsi dalla conversazione fittizia avanzando una qualsivoglia giustificazione della propria assenza. Tuttavia, nelle due perplessità ad inizio di citazione non solo Bargagli dichiara la natura ibrida del proprio trattato, un misto cioè di dati quantitativamente estesi da sistemare («porre insieme») secondo una logica tassonomica della teoria e la necessità di «abbellirli» con la persuasiva arma degli *exempla*, ma è proprio la *descriptio* del ragionamento, che letterariamente inscenerà appunto un dialogo, a permettere la continua oscillazione tra teoria e esibizione della pratica. Da questo punto di vista, dunque, la brigata costituita dall'esperto ma desueto giocatore Marcantonio Piccolomini, diretto a Venezia ma momentaneamente ricoverato nei suoi alloggi senesi e il «drappello» di accademici più giovani, articola non solo l'andamento logico del trattato ma costituisce il 'modello sociale' esibito da Girolamo per sistemare e teorizzare il 'modello del comportamento' da tenere a veglia. Però, per evitare incomprensioni, non è qui possibile come nel Cortegiano parlare di un modello sociale che attraverso l'atto della conversazione si autorappresenta e allo stesso tempo rappresenta la materia trattata. Anzi, come vedremo la forma della conversazione e la forma della veglia sono di fatto due momenti distinti. Vale a dire che la conversazione tra il Sodo e i giovani non assume i contorni di una veglia o di una effettiva pratica ludica ma apparentemente si irrigidisce nella conversazione duale tra il *magister* e gli allievi e che quindi è esattamente il contrario (non foss'altro per un'anomalia evidente dovuta all'assenza delle donne nella conversazione, fondamentali invece nel contesto ludico) dell'autorappresentazione di sé. Insomma il Dialogo si pone a metà strada tra conversazione e pedagogia civile, tra forma dialogica e *istitutio:* a ben vedere due ambiti distanti se nei due archetipi che avevano sancito la fortuna europea della matrice italiana intorno alla teoria del comportamento, il *Cortegiano* dell'ambasciatore Castiglione e il *Galateo* del Monsignor Della Casa, prevedono l'uno esclusione dell'altro.[16]

[16] Si veda almeno ALFANO, *Dalla città alla Repubblica delle Lettere*, cit., in particolare p. 102 ma cfr. anche *passim*. Si ricordi che soprattutto a partire dalla metà del secolo, volendo utilizzare categorie ancora valide ma sicuramente da problematizzare, la partita intorno al genere dialogico si giocherà proprio intorno alla scelta di forme diegetiche o mimetiche; sarebbe invece il caso di analizzare la forma dialogica anche alla luce di questa impostazione bargagliana di una sorta di *primum inter pares* e dei suoi immediati discendenti. Si pensi ad esempio al caso filologicamente noto del dialogo tassiano *Gonzaga secondo, overo del giuoco* dove le principali differenze tra la

Beninteso, nonostante l'occasione rimandi alla pratica accademica altrettanto diffusa della *lectio*, tra chi ne sa di più (per l'esperienza degli anni ma anche perché ha vissuto una immaginata 'età dell'oro' delle veglie senesi) e chi invece è desideroso di apprendere il corretto svolgimento della veglia per re–istituirne il ruolo sociologico dopo le guerre, il filtro della conversazione tra 'amici' e l'atmosfera intima della dimora privata, riduce le distanze tra gli interlocutori ponendoli sullo stesso piano e quindi dissolvendo l'aura di solennità che apparentemente l'impostazione verticale del trattato può lasciar pensare. Non si tratta di un concetto espresso soltanto dal Bargagli per giustificare il ricordo dell'avvenimento («e più volte poi replicato da quei che l'udirono, i quali furono de' più cari e de' più intrinseci *amici miei*») ma è un tema che pervade tutte le fasi di accomodamento della brigata nella dimora nobiliare del Piccolomini. Dalla prima accoglienza dei giovani («onde fatto da quello *le grate e amorevoli* accoglienze, e da questi i debiti e *reverenti abbracciamenti*»),[17] all'invito a rivolgersi a ben altri «Accademici antichi» per ricevere «consiglio» («e non a me, dove se ben trovareste *affezione* e desiderio del vostro bene, non vi avreste poi quello che principalmente si desidera in chi consiglia»),[18] il tono dell'*amorevole amicizia,* dall'affezione fraterna e amicale che circonda la 'brigata' del *Dialogo* è posto a motore d'avvio della conversazione stessa; con l'ulteriore chiarimento che «né crediate – ripete ancora il Sodo – però che io lo faccia, come colui che mi stimi arrivato a quel segno dove la vostra *amorevole opinione* mi ha posto, anzi pensate pure ch'io sia per farlo, come persona che mostri a gli altri quella via, per la quale caminando egli stesso errò».[19] Analogamente a quanto avveniva per il *Galateo*, dunque, anche nel *Dialogo* del Bargagli l'*istitutio* civile che pure emerge nella relazione tra gli interlocutori può essere smorzata dal tono amichevole e intimo della situazione comunicativa, non rinunciando tuttavia – come era avvenuto nel trattato del Monsignore – alla forma dialogica dello scambio di opinioni contrastanti come mezzo di trasmissione del sapere.[20]

---

prima edizione (dove invece compariva il titolo il *Romeo*) e la seconda consiste proprio nell'introduzione di una parte terza (non a caso un gentiluomo armato come Giulio Cesare Gonzaga) che ingaggerà con il Pocaterra un rapporto di rivalità intorno alla materia trattata. Mi occorre ringraziare Elena Bilancia per avermi permesso di leggere la sua Tesi di Dottorato *Teoria e pratica del dialogo in Italia nella seconda metà del Cinquecento*, diretta da G. Alfano (Università degli Studi di Napoli) e J.–L. Fournel (Université Paris VIII), 2022.

[17] BARGAGLI, *Dialogo*…, cit., p. 49.

[18] Ivi., p. 52.

[19] Ibid.

[20] Sull'impostazione teorica di Della Casa si veda almeno A. CH. FIORATO, *L'occultation du savoir et l'exaltation de la raison des autres dans le "Galateo" de Della Casa*, in *Le pouvoir et la plume. Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVIe siécle,* Actes du Colloque international (Aix–en–Provence, Marseille, 14–16 mai 1981) Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1982.

> Io non posso – aggiunse il Sodo – se non dispormi a compiacervi, ma guardate di non stimare questa moneta assi più di quello che non vale, e che quando poi la vogliate spendere, non vi riesca di bassa lega e non corrente. Ma con questo patto consento io di sodisfarvi e non altrimenti, che si osservi il *costume intronatico*, *di contradire liberamente* a quel che non paresse ben detto perché io desidero contradizzione e correzzione, bisognando.[21]

Come si accennava in apertura, muoversi sul confine sbiadito tra modelli retorici e costumi di vita è la chiave di lettura per comprendere una letteratura così autoreferenziale come quella sulla pratica senese. Un'ultima considerazione è forse utile più a complicare positivamente il quadro finora tracciato più che risolverlo con distinzioni nette ed è quella che riguarda la complessa stratigrafia dell'intrattenimento che il *Dialogo* propone. Si è detto che per essere propriamente la rappresentazione di una conversazione veglistica, il testo del Bargagli dovrebbe – oltre chiaramente all'esecuzione effettiva dei giochi – avvalersi della presenza femminile, motore costante dell'attività accademica che invece manca nel trattato. Né tantomeno, il tono amicale del Sodo parrebbe far pensare ad una *lectio accademica* assimilandolo alla figura del 'Lettore' come descritto dai Capitoli manoscritti più antichi,[22] proprio in virtù della situazione 'paritaria' – oltre che per la delocalizzazione rispetto alla sede dell'Accademia – cui rimanda il cronotopo. Peraltro, Bargagli, attraverso le parole del Sodo non concepisce affatto l'attività di accademico come separata dai *negotia* 'pubblici' giacché, in un passaggio successivo del trattato, quando cioè il Sodo intronato chiarisce a quale contesto di «diporto» si addicono i giochi che di lì a qualche pagina elencherà, fa chiaro riferimento a quei momenti della giornata «tal che ora uscendo dallo studio e dall'Accademia stanchi, or da' negozi infastiditi partendosi» gli uomini «eran soliti or una e ora un'altra di quelle donne di visitare, con quella libertà che a vedere una sorella si va oggi».[23] A ben vedere dunque, in parte contraddicendo quanto detto prima, anche la materia di qui a poco trattata si insinua in una sfera di natura ibrida tra l'intimità parentale e 'l'officium' dell'accademico che non solo trova riscontro nella teoria dei giochi per stare a veglia ma delimita anche, si perdoni la ripetizione, l'assetto strutturale del trattato.

Se questi sono i presupposti dell'opera, cioè l'asse retorico che la sorregge, è utile tornare ad una questione marginalmente trattata finora ma che costituisce, come oramai pienamente riconosciuto, un elemento essenziale del *Dialogo*. Nel capitolo precedente abbiamo osservato come al disastro delle guerre ed in particolare quella che declinò la città di Siena a provincia del Ducato mediceo, la ricomposizione di una retorica intorno all'Accademia sia la risposta più efficace che molti intellettuali senesi fino agli anni Sessanta forniscono all'emergenza ormai conclusa. Anzi, proprio nel proemio dell'opera è Girolamo

---

[21] *Dialogo*, p. 55.

[22] Almeno da quanto risulta da quelli trascritti nel Ms. Y. I. 1 della BCS, cc. 2r–3r.

[23] BARGAGLI, *Dialogo*…, cit., p. 57.

a costare l'esigenza di un «modello dell'usanza del nostro festeggiare» giacché «e per li travagli delle guerre e per la declinazione delle virtù e del valore antico, hanno cominciato a tralignar tanto le spiritose vegghie da quel di prima» tale da rendere necessario il filtro compensativo della scrittura.[24] Perciò, in quanto dispositivo di trasmissione di un sapere culturale (che poi è anche un modello di comportamento municipale) e rimanendo ancora al di qua dell'immissione dell'opera nel circuito mediceo, è utile interrogarsi sul rapporto che il dialogo di Bargagli instaura con il periodo delle guerre appena trascorso, per evidenziare o l'eventuale atmosfera luttuosa che lo circonda o, al contrario, verificarne gli espedienti retorici in grado di neutralizzare l'immediato passato. Non è necessario insistere sul fatto che il cronotopo del *Dialogo*, rimandi ad una occasione di visita del Sodo a Siena dopo il 1559; anno in cui, appunto, dopo le decisioni ormai coattive di Cateau–Cambrésis, era crollato anche l'ultimo tentativo di resistenza della Repubblica ritirata in Montalcino.[25] Dunque, il rapporto con la guerra e soprattutto con quello che questa aveva significato è in qualche modo insito nel testo e come tale permea in diversi punti del trattato. Si tratta di una questione filologica molto complessa dove i momenti di scrittura e quelli di pubblicazione (con i rispettivi protagonisti: Girolamo nel '63 –'64 prima e la coppia Bonetti–Scipione nel 1572) esigono cautela nell'interpretazione delle volontà autoriali, soprattutto quando si pretende di derivarne informazioni dai paratesti delle stampe.[26] Tuttavia, è fin dal frontespizio che il *Dialogo de' Giuochi* esibisce, pur mascherandola sotto forma di omaggio, la perdita dello spazio di autonomia e il conseguente trasferimento del costume senese tra le mani dei Medici: alla Duchessa Isabella per la precisione, tra l'altro imparentata con la potente famiglia romana degli Orsini. Tra Firenze e Roma, dunque, proprio le due morse dell'assedio.[27]

Come si diceva, dunque, la guerra e la perdita dell'indipendenza cittadina sono un elemento essenziale del trattato. Anzi, stando alle parole dell'Attonito (Lelio Maretti, classe 1536),

> Utilissimo e necessario sarà cotal ragionamento perciò che, essendo per le lunghe guerre dismessi per molti anni gl'intertenimenti usati, quasi come quegli uomini che vennero doppo il diluvio, ci troviamo al tutto rozzi in quelle arti che innanzi erano venute in somma finezza; e però voi, quasi nuovo Deucalione, mostrateci

[24] Ivi, p. 46.

[25] Cfr. RICCÒ, *La miniera accademica*, cit., pp. 77 e ss.

[26] Cfr. *supra*, cap. 4.

[27] È anche in questo spazio territoriale che il trattato tenta di innestare la cultura senese: «E quando ancora questa mia fatica non le fosse grata per altro rispetto, confido ch'ella la sia per ricevere volentieri, perché le sia almeno un mezzo da farle conosce meglio, quando ingegnosi, e quanto pieni d'invenzione e di grandezza sieno quei nobili intertenimenti, che si fanno qualche volta alla presenza sua fra donzelle e cavalieri nella sua real corte; perciò che parragonandoli con questi da me descritti, che sono stati pur tenuti di molto pregio, e trovandoli ad essi superiori, potrà stimare ancora quanto avanzino tutti gli altri che oggi s'usino in altre parti» (BARGAGLI, *Dialogo*…, cit, p. 48).

> la vera maniera del fare i giuochi, che avanti alle inondazioni delle guerre era arrivata a tanta perfezzione.[28]

Dal nuovissimo volgarizzamento delle *Metamorfosi* ovidiane,[29] il mito fondativo di Deucalione e degli uomini sopravvissuti all'inondazione voluta da Giove, può essere utilizzato per mostrare l'analoga esigenza di rifondare, dopo il diluvio delle guerre e la disgregazione dell'accademia (il 1559 è significativo proprio perché anno del secondo risorgimento senese), una nuova classe intellettuale senese.[30] La ricucitura rispetto ad un passato prossimo che ha segnato uno strappo traumatico per la cultura senese non è di fatto allontanato dal discorso del dialogo, anzi ricompare qua e là con una certa frequenza (e c'è da dire, soprattutto negli spazi proemiali, del primo e del secondo libro), anche se declinato nel rapporto tra il maestro (momentaneamente eletto) e gli allievi, e quindi sostanzialmente alla luce della questione generazione da rimarginare proprio attraverso la funzione didattica del trattato. Né tantomeno è possibile evitare il rapporto con il nuovo potere se è fin da subito chiarito che tra le due cose che «bisognano» principalmente agli Intronati per re–istituire l'Accademia, il primo ovviamente è l'impegno filogino, il secondo invece è il più complesso consenso del Principe. Perché se i primi Intronati poterono beneficiare del «favore del duca di Malfi, che in quel tempo reggeva questa città» e grazie al quale «nasceva il concorso, la frequenza, le lezzioni, le rime, i versi, quindi le comedie, i giuochi , i trionfi», è necessario ora acquistarsi la «protezzione del principe» e «tanto più in un animo *generoso*, come è quello che oggi ne regge».[31] Malgrado ciò, interrompendo il maestro, il Raccolto (Pier Luigi Capacci) e il Mansueto (Pirro Sarracini) tentano subito di evitare che la conversazione degeneri nel panegirico del potere mediceo, virando la conversazione sul primo ramo – che poi, si scusi la ripetizione, mette in gioco l'identità culturale senese – del *servitium* per le donne. [32]

---

[28] Ivi, p. 54.

[29] Mi riferisco a *Le trasformazioni di m. Ludovico Dolce*, in Venezia appresso Gabriel Giolito de Ferrari 1553.

[30] Analogamente, in un passaggio precedente, la metafora botanica: «E mi son nel vero molto rallegrato che la nostra Academia, la quale quasi vecchia vite era già fatta sterile, ripiantata ora nel terreno de' vostri ingegni abbia prodotte così belle e nuove propagini, che se i frutti anderanno corrispondendo a' mostrati fiori, spero chge non solamente sia per conservare, ma per accrescere ancora quella fama ch'ella per l'addietro si è acquistata». L'elaborazione del trauma e la questione generazionale sono stati magistralmente studiati da L. RICCÒ, in diversi contributi ma soprattutto *La miniera accademica…, cit.* pp. 22 e ss. Sulle fortune alterne dell'Accademia, soprattutto nei primi anni dalla fondazione, si veda il già citato TOMASI, *Alessandro Piccolomini e l'Accademia degli Intronati*…, cit.

[31] BARGAGLI, *Dialogo*…, cit, p. 53. Sul Generoso Intronato (Francesco de' Medici) si veda quando detto nel capitolo 2.

[32] Tra l'altro, si badi ancora che, come era avvenuto nell'*Ortensio*, anche in questo caso il nome di Cosimo non compare mai, a tutto vantaggio del figlio Francesco, ennesima

> Questi sono molto belli ammaestramenti, e troppo gran fallo era il privarne di così ricche gioie. Ma perché pare, che della protezzione del principe noi possiamo stare sicuri, avendo egli voluto con mirabile benignità esser annoverato fra gl'Intronati, però lasciando da parte il parlare del suo favore, ragionateci di grazia un poco più distesamente di quello che per noi fare si potesse, per procacciare la grazia delle nobili donne. Questo medesimo voleva dirvi anch'io – disse il Mansueto – e perché a voler pienamente dichiarare tutto quello che voi già avete proposto doversi osservare il tempo sarebbe forse troppo breve, contentatevi di ragionare per ora solamente di quello che nell'ultime vostre parlare mostraste esser cosa molto importante, cioè de' giuochi e de gli intertenimenti.[33]

Un elemento di *fastidio* che può essere risolto non per via di *discrezione*[34] ma rifugiandosi nella più consueta matrice dell'intrattenimento cittadino, schivando momentaneamente un problema che poi, per quanto detto nel capitolo precedente, con la chiusura delle accademie del 1568 segna la perdita di senso del trattato stesso. Si sono riproposte alcune parole del testo urbinate non a caso riferite a temi comuni – la conversazione con il 'superiore' e il disastro delle guerre – per sottolineare come a ben vedere il dialogo senese si avvicini alle scelte analoghe del Castiglione. Gli elementi in comune con il trattato del *Cortegiano* sono stati da molto tempo messi in risalto, anzi c'è chi ha addirittura parlato di un continuo procedimento di accomodamento della pratica municipale e dei suoi protagonisti all'ambiente cortigiano, come del resto sarebbe Siena a partire dall'annessione medicea.[35]
Che il *Cortegiano* si mostri a prima vista come un elemento caratterizzante della cultura cinquecentesca, con una capacità di penetrazione anche in contesti extra–cortesi, è un fatto incontestabile. Anche nel *Dialogo* che stiamo attraversando, per non parlare delle questioni riferite strettamente alla forma della conversazione, il nome di Castiglione e le *parole d'ordine* che il suo testo imponeva sono un'autorità imprescindibile per la trattatistica del comportamento. Al momento l'obiettivo non è quello di tracciare un quadro delle analogie e le differenze che intercorrono tra i due testi bensì quello di rimarcare come Girolamo adotti in pieno la struttura retorica del *Cortegiano* nella sua neutralizzazione sia dello spazio storico che circonda il trattato che di quello che potrebbe di fatto intromettersi nella conversazione tra pari. È arcinoto che il programmatico sistema di esclusione di ciò che è fuori da sé (la corte dei

---

dimostrazione di quanto la questione generazionale fosse vista a Siena come un non–detto per elaborare il trauma.

[33] *Ivi,* p. 53–54.

[34] Sono le parole del Libro II del *Cortegiano* di Castiglione, la prima in merito al rapporto verticale tra potere e soggetto di corte, la seconda rispetto al saccheggio dell'Italia da parte delle potenze straniere.

[35] In questi termini, e con le dovute cautele, si sono espressi BRUSCAGLI, *Nel Salotto degli Intronati, cit.*, e RICCÒ, *Giochi e teatro nelle veglie senesi, cit.*

cortigiani)[36] regga nel *Cortegiano* fino alle soglie del quarto libro, quando cioè il consesso urbinate si indirizza esplicitamente a parlare del rapporto tra cortigiano e Principe, rendendo inevitabile un discorso che invece era stato appositamente evitato. Certo, nel caso del senese, la natura e la qualità del testo non rendono possibile analisi di ampia portata sul rapporto tra intellettuale e potere. Ciò nonostante, è evidente come anche Girolamo escluda dalla conversazione ogni forma di potere. Anzi, per quanto detto, il trattato evita persino forme di verticalità tra discenti e maestro, laddove invece la forma dialogica presupporrebbe un rapporto di subalternità tra chi insegna e chi apprende. Il risultato è che a finire in primo piano sono gli accademici stessi: è attraverso il passaggio di consegne tra la vecchia e la nuova generazione che può essere elaborato il trauma della guerra, rilanciando con estrema fiducia nel presente le sorti dell'Accademia nel nuovo corso dopo la disfatta militare. Di conseguenza, anche la pratica culturale che sta qui prendendo forma teorica può ritagliarsi uno spazio 'autonomo' dove la guerra rimane alle soglie e dove il 'nuovo potere' non può esercitare forme di condizionamento sull'amorevole brigata senese.

È ovvio che il confronto tra le strutture argomentative dei due trattati – il *Dialogo* e il *Cortegiano* – meriterebbe certamente un discorso più generale sul profilo storico–professionale dei due autori. È forse a partire da lì che si capirebbero meglio i tratti comuni e le analogie che portano entrambi a racchiudere la cornice dialogica in uno spazio così storicamente e culturalmente decifrabile e tuttavia strappato al tempo della Storia. D'altra parte, a partire da Bembo fino alla piccola periferia fiorentina qual è Siena, non era stata questa la risposta più efficiente che il sistema classicismo rinascimentale aveva saputo dare per far fronte alla rovina d'Italia? E, nel nostro caso, non è questa una strategia retorica per vagliare la possibilità di una 'letteratura senese' dopo la guerra? Da questo punto di vista, dunque, Girolamo intuisce che la strada da percorrere è esattamente quella dei modelli che lo hanno preceduto. Certo, egli non concepisce una teoria del 'saper vivere' applicabile in universale o a contesti diversi come avverrà per Della Casa e Castiglione. Arroccandosi sulla collina toscana e puntando decisamente sulla teoria della veglia, è chiaro che il suo terreno di ricezione sarebbe senz'altro il contesto veglia. E tuttavia, l'impianto retorico messo in atto dall'autore, attingendo a due classici del saper vivere cinquecentesco, puntano a collocarsi in quel sistema dal punto di vista delle strategie di comunicazione del sapere. In questo modo, adattandovi una materia che di fatto è 'inedita', le competenze del Sodo e dei suoi accoliti possono uscire dalle mura cittadine con una patente di riconoscibilità extra–municipale che la forma gli conferisce.

A tal proposito è utile osservare brevemente anche la trattatistica coeva intorno al tema del gioco per evidenziare un gradiente di complessità certamente maggiore nel testo del senese. È lo stesso Bargagli, alla fine del primo libro e

[36] Si veda l'introduzione di A. Quondam a B. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, note di Nicola Longo, Milano, Garzanti, 2000[3], pp. VI–LI.

quindi dopo una consistente esemplificazione del proprio intento, a scagliarsi contro coloro che prima di lui si erano cimentati nella medesima impresa. Non si tratta qui ancora di valutare l'effettivo svolgimento di giochi in ambienti diversi – come invece accadrà nel cuore del testo – bensì di costatare il rapporto che la forma dialogica del testo intrattiene con altri di natura analoga e le distanze evidenti che Bargagli prende proprio in virtù delle scelte di forma.

> Anzi sono stati di quelli, che si sono arrischiati a *metterne in carta per insegnarli* altrui, *ghiribizzati e fantasticati di lor cervello*, senza pensare se siano per avere vaghezza e *se nel mettergli in opera* possano avere difficultà, o più tosto impossibilità, non si accorge do che bisogna la teorica de' giuochi insieme con la pratica accordare, e che non si può chiamar giuoco quello che non riesce poi nel metterlo ad effetto, o quando ancora che messo vi sia, non porge diletto alcuno. Quindi nasce che *li forestieri*, che non abbiano appresa da noi qualche *esperienza de' giuochi*, per letterati o ingegnosi che siano, con gran difficoltà sapranno trovare un giuoco di valore e che nell'essecuzione riesca con lodevole modo. [37]

La battuta polemica anche se riferita evidentemente ad un altro testo in realtà chiarisce molto bene quanto è stato detto finora. Se qualcun altro si è *arrischiato* a scrivere un libro di giochi, un mero elenco di istruzioni non basta a formare il giocatore se a questo non è associato anche l'indirizzo pratico dell'operare in gioco. Non si tratta qui di discutere sull'effettiva esecutorietà dell'*actio* per iscritto – ovvero della sua applicabilità al di fuori del campo del testo – ma del testo stesso che per come è scritto non consente quella reciprocità tra *teorica* e *pratica* che è invece – verrebbe da supporre – insita nella forma dialogica o comunque possibile grazie allo scambio di battute tra la brigata. L'idolo polemico è qui il gentiluomo bolognese Innocenzo Ringhieri e i suoi *Cento giuochi liberali e d'ingegno,* una voluminosa raccolta di pratiche ludiche in dieci libri apparsi a Bologna nel 1551. Si tratta di un'opera dall'impostazione enciclopedica dove l'autore, riferendosi ad un indistinto pubblico femminile, fornisce nient'altro che la disamina di cento giochi di varia natura, procedendo sistematicamente alla descrizione del gioco, al contesto in cui può accorrere e poi, quasi sempre in chiusura dei capitoli e con un carattere corsivo diverso dal corpo principale, con una serie di esempi che fungono da base materiale (un prontuario) da utilizzare per l'occasione descritta. Il riferimento a quei *forestieri* che, data la forma del manuale, vi troveranno soltanto la teoria senza alcuna *esperienza* come base di partenza per l'*esecuzione* è un limpido riferimento alla circolazione extra–italiana del testo a stampa, indirizzato com'è noto a Caterina de' Medici e recepito con favore negli ambienti salottieri francesi della seconda metà del cinquecento.[38] È chiaro quindi che non è in gioco soltanto quel

[37] BARGAGLI, *Dialogo*, pp. 124–125.

[38] Tanto che una *princeps* dell'opera custodita a Parigi riporta la firma autografa di Montaigne. Nel 1555 Hubert–Philippe de Villiers ne fornisce una traduzione parziale per i tipi di Charles Pesnot, a Lione. Su Ringhieri e sulle poche informazioni che qui

dispositivo testuale che permette di costruire attraverso la pratica della conversazione anche la prima esperienza di quanto si sta leggendo, quanto piuttosto la possibilità che quel materiale, formalizzato nella maniera corretta, possa poi essere applicato in universale, a prescindere dal contesto di appartenenza. Né, di contro all'enciclopedia bolognese, poteva far fronte l'opera di un autore che più plausibilmente parrebbe vicino all'ambiente senese, Pietro Aretino e il suo *Dialogo nel quale si parla del giuoco con moralità piacevole* che data la 'diegeticità' disorientante della conversazione tra *cartaio* e giocatore/i potrebbe ugualmente essere collocato nel mondo di quei ghiribizzi fini a sé stessi.[39]
In fondo, guardando indietro nella storia senese del genere letterario, se pensiamo che un'opera di amplia fortuna come la *Raffaella* del Piccolomini cos'altro aveva dimostrato l'autore se non la strettissima corrispondenza tra scrittura dialogica e transizione scenica, accomunando sempre più il dettato scritto alla sua riproducibilità performativa?[40] Proprio muovendosi all'ombra del predecessore senese, Girolamo Bargagli intuisce dunque che la trasmissione di un sapere, soprattutto se concerne l'ambito della socialità civile e delle sue forme di intrattenimento, passa attraverso il corretto dosaggio tra l'*istitutio* dei giovani, la sua impostazione didascalica per così dire, e la 'messa in scena' della conversazione come potenziamento degli *exempla*. Tutto ciò tenuto conto anche della sperimentalità del genere dialogico che in tutta Italia si dimostrava capace di accogliere modi narrativi e contenuti materiali tra i più diversificati. Ora, invece, è il caso di rivolgere l'attenzione all'effettivo scambio di battute tra i protagonisti della cornice bargagliana prestando nuovamente attenzione – questa volta al livello intradiegetico – ai modelli culturali e letterari che Girolamo ha in mente nella specifica teorizzazione dei giochi da veglia. Dalla forma di trasmissione al trasmesso, insomma, la discussione sui modelli a disposizione degli interlocutori continua interrogandosi sulla provenienza e sull'originalità del proprio specifico modo di stare insieme, tenuto conto, anche in questo caso, di quanto avveniva in altre zone della nostra letteratura del Rinascimento.

5.1.1 La stratigrafia dei modelli nel confronto tra generazioni

Ma da dove proviene l'uso senese dei giuochi? Dopo l'accomodamento nella dimora nobiliare del Piccolomini è sostanzialmente questa la domanda che si

occorre sapere sull'opera si veda al meno la *voce* del DBI a cura di Stefano Scioli, Vol. 87 (2016).

[39] «Né anco di quelli altri, che o colle tavole o colle carte, e co gli scacchi si fanno, perciò che questi, non pur da' ragionamenti, ma da' nostri pensieri hanno da esser lontani, se non quanto la necessità della compagnia ce ne sforza, o la creanza della conversazione ce lo comanda» (BARGAGLI, *Dialogo*, cit., p. 68–69).

[40] Cfr. l'introduzione a A. Piccolomini, *La Raffaella*, a cura di G. Alfano, Roma, Salerno Editrice, ….

pongono gli accademici riuniti intorno al Sodo. In questo secondo paragrafo prenderemo in esame il problema dell'imitazione ad un livello più interno del testo, analizzando in particolar modo lo scambio di battute che il Sodo e il Frastagliato si rivolgono nel momento in cui, prima ancora della teoria vera e propria, la discussione verte sull'origine culturale dei giochi e su altri testi che in un modo o nell'altro testimoniano pratiche analoghe in altre parti d'Italia. Nel suo già citato saggio, Laura Riccò ha mostrato molto bene come la retorica continua intorno al divario generazionale tra i maestri – Marcantonio e Alessandro Piccolomini, entrambi a Siena a partire dagli anni '60 – e gli allievi (quelli della generazione del Bargagli) sia l'espediente elaborato dal *Dialogo* per saltare il vuoto delle guerre e allo stesso tempo costruire una nuova socialità a partire dal presente. Che sia l'immagine del reinnesto botanico, del diluvio e del mito di Atlante, tutti questi esempi rappresentano di fatto, e con una certa insistenza, uno degli assi portanti del manuale di Girolamo in quanto nuovo prontuario per l'accademico altrettanto 'nuovo'. Eppure, ciò non esclude che anche tra le maglie della conversazione si insinui un discrimine importante tra queste due generazioni che a ben vedere, proprio per la differenza anagrafica, guardano ai fenomeni di intrattenimento senesi da posizioni diverse. Se infatti il dialogo si prepone l'obiettivo di tracciare una dialettica tra l'impostazione conoscitiva (la 'verità' che ogni dialogo perseguirebbe) del Sodo e gli interrogativi posti dai giovani, la loro esperienza di lettori di opere contemporanee sembra interferire con la tenuta stagna che nelle parole del Sodo identificherebbe i giuochi come un fenomeno tipicamente ed esclusivamente senese. Si badi bene, chiedersi da dove provenga l'uso del proprio modo di stare insieme non è soltanto, come potrebbe a prima vista sembrare, l'auto–esibizione un po' narcisistica di sé come scopritori o inventori di una pratica ma pertiene direttamente allo statuto della socialità cittadina e quindi più che una questione di fierezza municipale, un vero e proprio problema d'identità.

> Perciò che i giuochi de' quali abbiamo a parlare, si come si possono *nell'invenzion loro de' sanesi dire*, come quelli che senza alcun dubbio *ne sono i trovatori stati*, così fra ' sanesi si debbono a gl'Intronati attribuire. Non che prima e il Tolomeo e il Polito, con la loro Academia detta la Grande, non avessero scoperto questo modo d'intrattenere, ma come in tutti li principii delle cose avviene, scopersero più tosto da lontano, che prendessero questa nuova terra.[41]

Come vedremo, la metafora del viaggio alla scoperta di nuove terre verrà rievocata dal Sodo anche in chiusura del presente ragionamento.[42] Anche all'interno di una precisa storia culturale senese, ovvero quella che rimanda

---

[41] *Dialogo*, p. 58.

[42] Sul viaggio come mezzo di esperienza di un sapere è intervenuto di recente R. DESCENDRE, *Usages de l'argument empirique au début du XVIe siècle: l'expérience aux confins de la littérature*, in *Ai Confini della letteratura*, a cura di J.L. Fournel et alii, Torino, Aragno, 2015, pp. 123-136.

all'esperienza dell'Accademia Grande guidata da Claudio Tolomei e Gabriele Polito, il punto di vista del Piccolomini tende a rimarcare il grado di eccellenza che le pratiche d'intrattenimento hanno raggiunto in seno alla propria accademia, quella degli Intronati. Tuttavia, a tali parole il giovane Fausto Sozzini, l'interlocutore certo più noto e per questo più interessante del dialogo, inizia a mostrare cenni di insofferenza, tant'è che interrottosi il Sodo per lasciargli la parola, così contraddice il maestro:

> Dico ch'io dubito che non paia che troppo in questa parte e a' sanesi e a gl'Intronati s'attribuisca. Perciò che si vede l'invenzion de' giuochi esser ancora ad altri commune, mostrando il Castiglione nel suo Cortegiano che nella corte d'Urbino de' giuochi *s'usassero* e facendone nel principio *del suo dialogo* a diversi, diversamente da alcuni proporre. L'Ariosto ancora mostrò di questa come di tutte l'altre cose aver cognizione, quando fece che mentre Ruggero nelle delizie d'Alcina si ritrovava fosse a tavola fatto quel giuoco che noi del Proposito [chiamiamo] il qual giuoco lodò e ammirò come nuovo il Mauro in quel suo capitolo, descrivendo quando in Siena in casa del Mandolo *lo vide fare*, senza ricordarsi forse d'averlo *d'averlo letto* nel Furioso.[43]

I due casi citati dal Frastagliato rimandano ad un patrimonio letterario recente ma evidentemente già divenuto 'classico'. In più, nel caso del Castiglione, visto quanto detto finora, ad un modello se non concorrenziale ma che comunque pesa nel *Dialogo* come punto di riferimento se non altro per le affinità di scopo. Fausto si sta qui riferendo all'esordio del primo libro, quando cioè, dopo una serie di giochi proposti da altri membri della brigata, il Fregoso individua nel ragionamento (*sub specie ludica*, appunto) intorno alla corte stessa e ai cortigiani un elemento di interesse comune tra i convenuti e quindi il miglior modo per trascorrere le serate urbinati in conversazione. Tra l'altro, nelle parole dell'Accademico emerge con chiara consapevolezza la natura binaria dell'opera di Castiglione, nella sua capacità di rappresentazione di 'usanze'[44] effettive e allo stesso tempo la trasposizione retorica (il dialogo direttamente citato) di quelle stesse pratiche all'interno di un testo scritto. Questo se non altro è importante perché in questa sezione del dialogo, e il lettore ci farà caso senza ogni volta segnalarlo, il continuo interscambio tra l'uso e le funzioni di scrittura è un concetto continuamente espresso e pertanto fondante anche del ragionamento senese.
Il secondo riferimento rinvia invece all'episodio di Ruggero e Alcina (*Orlando Furioso*, VII, 20–21) e il gioco del Proposito («quando si dice una parola o un motto nell'orecchia a colui che ci è a lato» chiedendo a chi segue di continuare coerentemente con quanto ha ascoltato),[45] sensuale a tal punto da provocare l'amore carnale tra i due. Effettivamente, il gioco è descritto anche da Cesare Caporali (del Mauro), in un breve poemetto in terzine di tono burlesco

[43] *Dialogo*, pp. 58–59.
[44] CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, cit., p. 35.
[45] *Dialogo*, p. 59

indirizzato al Duca d'Amalfi nel quale si racconta di una serata trascorsa in Siena (alla presenza del Duca) tra genti «bizzarramente immascherate» dove tra balli e canti capitò anche che si giocasse al medesimo gioco descritto dall'Ariosto nel *Furioso*.[46] Senza entrare nel merito di questo riferimento puntuale ad un'opera coeva è interessante segnalare come il riferimento del Frastagliato oscilli ancora una volta tra il sapere librario – derivato dal *Furioso* – che però trova corrispondenza non solo in altri testi 'di cronaca' senese ma in eventi in cui effettivamente si può misurare la 'praticità' del gioco descritto nel contesto alto. Come a dire che, pur guardando ai piani alti della letteratura (il racconto 'fantastico' del personaggio ariostesco), l'imitazione della pratica ha un concreto esempio sia nell'evento effettivamente avvenuto (testimoniato dal Mauro) che nella lettura del classico. Sozzini sta qui controbattendo alla presunta originalità senese dei giochi da veglia ma con questo riferimento sta in realtà mettendo in dubbio l'intera impalcatura argomentativa del Sodo. Se non altro perché, come il Mauro non ha saputo riconoscere il modello letterario che istruisce il modo di intrattenersi a cena, anche il suo sodale accademico errerebbe nel considerare i giochi come un'invenzione, senza considerarli alla luce di un processo di apprendimento che deriva – anche e non esclusivamente beninteso – dalla letteratura. E così continua l'eretico senese:

> Si vede ancora apertamente che 'l Bembo fece quel sonetto: *Io ardo dissi*, sopra un giuoco, nel quale egli disse io ardo e da poi dalla sua donne gli fu tocca la mano. […] E quanto pur sanese fosse tal invenzion, non però potremmo dirla de gl'Intronati, non solamente perché voi stesso dite, esser stata pur da' quei grandi Academici palesata, ma perché io mi credo che nella nostra patria molti giuochi gran tempo innanzi fossero *in uso*. De che mi fa fede, il vedere nelle ville e nelle nostre castella alcuni giuochi usarsi, che noi nella città facciamo. E non mi par possibile che in sì pochi anni gli avessero quelli uomini appresi da noi, e tanto più che in alcuni salvatichi e alpestri luoghi, dove faccia di persona nobile non si vede mai; là onde io mi stimo più tosto, che noi alcuni presi n'abbiamo da loro, sì come molte delle lor canzoni e de' balli si vede che chiaramente tolti abbiamo.

Se molti testi coevi – tra l'altro di 'tre corone' cinquecentesche come Castiglione, Ariosto e Bembo – smentiscono dunque il carattere di originalità professato dal Piccolomini e inquadrano il sistema di intrattenimento senese in un panorama allargato dove alla pratica si affianca anche l'erudizione letteraria, tantomeno è legittimo per il Frastagliato attribuire i giochi esclusivamente alla linea genealogica che va dall'Accademia Grande agli Intronati. L'obiezione, come è chiaro nel teso, non verte solo a sminuire i vantati meriti dell'istituzione che in realtà tutta la brigata rappresenta, ma ad allargare la topografia del proprio modo di *stare insieme* (in quei «salvatichi e alpestri luoghi») e rimarcarne anche la maggiore stratificazione socio–culturale («dove faccia di persona nobile non si vede mai»), ché altrimenti delineerebbe i giochi come pratica esclusiva del

[46] Il testo di può leggere nella raccolta di F. BERNI, *Il primo libro dell'opere burlesche*, appresso J. Broedelet, in Usechtal Reno, 1771, p 235.

ceto nobile cittadino. Anche in questo caso le parole del Sozzini mettono in discussione la tenuta complessiva del *Dialogo* che com'è noto è, tra le altre cose, il tentativo di standardizzare verso l'alto l'intero indirizzo della pratica. Insomma, agli occhi del Frastagliato, aver pluralizzato il bacino cui gli Intronati ora attingono per intrattenersi significa innanzitutto rimarcare la centralità dell'*usanza*, basandola in parte sulla tradizione letteraria italiana e in parte su fenomeno analoghi, dentro o fuori lo Stato senese. La *summa* di tale procedimento di messa in discussione dell'autenticità e originalità del proprio agire sfocia direttamente nella questione linguistico–filologica legata alla parola che i senesi utilizzano per indicare il loro modo di stare a veglia:

> Confermami in cotal credenza il giuoco della Cicirlanda, che tanto è in *usanza*, il quale se così moderno fosse, non avrebbe mai un nome che da' moderni inteso non sia. Là onde convien che lo tegniamo per molto antico, poiché pare che venga da una molto antica derivazione. Perciò che Cicirlanda, secondo ch'io intesi una volta dal Malvicino, sottile osservatore della antichità, è parola corrotta da ghirlanda; perciò che colui che aveva la potestà del comandare, si poneva, come ancor oggi *s'usa*, in luogo eminente e chiamando quei che stavano in giro acciò che ascoltassero e ubidissero, diceva *O ghirlanda!* E in ciò mi conferma colui che ha fatte l'aggiunte alle Prose del Bembo scrivendo quivi che Ghirlanda viene dal verbo antico non usato ghirlare, che significa girare, *onde ghirlanda si chiama quel tessimento di fiori fatta a giro, e ghirlanda ancora quella brigata che si sta in cerchio, come alle nostre vegghie s'usa di stare.*[47]

Con ben a mente le *giunte* di Castelvetro alle *Prose* del Bembo, anche il modo di nominare la brigata prima dell'inizio di ogni gioco rimanda evidentemente a origini ben più antiche di quelle cinquecentesche – e senesi – indicate dal Sodo. A questo punto l'accademico più anziano non può soltanto ribadire che «se ben quelli autori che voi detti avete fanno menzione de' giuochi de' libri loro, non per questo si toglie che nostro proprio non sia questo modo di festeggiare», ma per rispondere all'accorto sindacatore, è necessaria un'ampia divagazione che rintracci *ab antico* le radici storiche e culturali della pratica di cui si sta discutendo.[48] Per questo passa in rassegna, tra citazioni colte e ricordi di lettura, gli esempi che testimoniano una familiarità tra la pratica ludica senese e gli illustri precedenti greci e latini. Ne consegue dunque che la prima dozzina di giochi che il tipografo Bonetti contrassegna numericamente a margine del testo, derivi interamente «dall'uso degli antichi». E quindi il 'Gioco degli Indovinelli' è simile a quelli descritti per il banchetto di Sansone descritto dal *Libro dei giudici* (XVI, 12–18) e nel convitto di Dario, «come scrive Gioseffo» (Giuseppe Flavio) nell'*Antiquitatum judaicarum* libri (XI, III; 28); il gioco del Podestà non è altro che l'usanza moderna già testimoniata da Orazio nelle satira II, 3 così come quello de' Desideri può essere assimilato ad un gioco tenuto alla corte di Alessandro

[47] *Dialogo*, p. 60.
[48] Cfr. RICCÒ, *Giuoco e teatro…*, cit., p. 18.

Magno e descritto da Plutarco nell'*Alexandros* (Liber XXXVIII).[49] Insomma, non c'è dubbio che l'usanza di praticare giochi sia un tratto distintivo di ogni cultura del passato come del presente, eppure,

> Al proposito nostro ritornando dico, che quantunque i giuochi abbiano così lontana origine, come si è mostrato, non è per questo che ritrovati e risuscitati dalla nostra Academia dir non si possano; perciò che essendo spenti per tanti secoli dalle memorie, non che dalle usanze de gli uomini, *ora che si veggiono in così vari e ingegnosi modi ordinati* e in mezzo all'onestà e alla nobiltà delle donne essequiti, ben invenzione de gl'Intronati si posson dire. [50]

Così come è possibile affermare che i Portoghesi siano riconosciuti come gli scopritori d'Africa sebbene Plinio nella *Naturalis Historia* (III, 30) riporti il ritrovamento di una nave spagnola sulle medesime coste, allo stesso modo l'esempio degli antichi è soppiantato dall'uso dei moderni (senesi) che li hanno «ritrovati» e «posti in usanza». Se all'inizio il Sodo sembra voler trovare una via di fuga al diverbio sorto dalla contestazione del Sozzini, a questo punto, la distanza tra le due posizioni si irrigidisce nuovamente. Agli esempi citati dal giovane, tutti attinti alla cultura cinquecentesca immediatamente precedente se non coeva, la preistoria dei giochi senesi trattata dal Sodo prevede quasi esclusivamente modelli dell'antichità classica, cancellandone di fatto la tradizione 'moderna'. Tant'è vero che i successivi obiettivi polemici sono proprio le età del Trecento e del Quattrocento (i «dugento anni» precedenti). Giacché – continua a spiegare il Sodo – se tale modo di intrattenersi fosse stato in uso anche prima, se ne troverebbe di certo testimonianza nel *Decameron* del Boccaccio, che invece preferisce «a qual si voglia mediocre giuoco» il «combattimento di Tindaro e Licisca»; né meglio hanno saputo fare le generazioni di età umanistica se, come si vede da allora in qua, «le rime toscane sono andate arrozzendo come i Serafini e i Tebaldei ne fanno fede».[51]
Come è facile immaginare, l'obiettivo del Sodo è quello di presentare l'accademia degli Intronati, fondata grossomodo alla fine degli anni '30, come il punto di innesco di una 'rinascita' decisiva (come *risuscitati* sono i giochi) non solo per Siena ma per l'Italia intera. Meno scontato è invece costatare che il battibecco tra Sodo e Frastagliato continui anche dopo l'indicazione risolutiva del Piccolomini. E infatti, alla pagina successiva, nella definizione di gioco come «festevole azzione» «dove sopra una piacevole od ingegnosa proposta fatta da uno» «tutti gli altri facciano o dicano alcuna cosa l'un dall'altro diversamente»,[52] tale principio della *varietas* sembra tagliare fuori ancora una volta i due modelli in volgare, *Cortegiano* e *Decameron*. Il primo perché «il formarsi da uno come

[49] Tutti i riferimenti sono stati accortamente segnalati in nota nell'edizione del *Dialogo* da cui si cita.
[50] Ivi, pp. 66–67.
[51] Ivi, p. 68.
[52] Ivi, p. 69.

dovrebbe esser fatto un perfetto cortigiano» più che gioco, «ammaestramento doveva chiamarsi»; il secondo perché il mero atto narrativo non rispetterebbe simile principio. A questo però il Frastagliato controbatte con arguzia:

> E però mi credo io, che ciascuna giornata del *Decameron* si possa giuoco chiamare, poiché sopra 'l medesimo soggetto narrano tutti una novella l'uno dall'altro diversamente. [Analogamente,] «in difesa del Castiglione si potrebbe dire, che quel poter ciascuno opporre e contradire intorno quelle qualità che fossero state desiderate nel cortigiano, faceva che propriamente giuoco dire si potesse.[53]

A ben vedere, l'interpretazione autentica della due opere, una ispirata al principio della *varietas* che imposta le giornate narrative decameroniane, l'altra riferita al gusto della contraddizione che invece – proprio come avviene nel dialogo – scandisce il ritmo della conversazione urbinate abiliterebbe i due monumenti volgari citati dal Sozzini ad essere ammessi tra i predecessori dell'uso senese. In realtà quella del Sodo è una risposta di compromesso volta piuttosto a smorzare i toni che ad accentuare la polemica.

> In questo modo disse il Sodo quando qualche Intronato fa una lezzione, qualche sonetto del Petrarca dichiarando, si dovrebbe giuoco chiamare, già che può ciascuno argomentando contradire e opporre variamente sopra quello che dal lettore sia stato ragionato. E però diciamo piuttosto, se pur vogliamo difendere il Castiglione, che nel Cortigiano largamente questo nome di giuoco fosse posto per ogn'intertenimento che ragionando si facesse o si proponesse fra donne. Confesso ben poi, per ritornare a quel che voi diceste nel novellare, che il narrarsi novelle variamente a cerchio si potrebbe chiamar giuoco, facendosi come nel Decamerone, variamente intorno a qualche tema a fin di diletto. Ma io dissi che giuoco non era quello quando si narra una semplice novella, come spesso fra belle donne occorre, senza esse però in materia di favoleggiare e senza che altri sia doppo noi tenuto a far medesimo. [54]

Anche se in fin dei conti le posizioni restano distanti non per questo è possibile escludere completamente i due capolavori che il Sozzini propone con insistenza. Ciò che però pare più interessante è l'assimilazione dei due precedenti a contesti diversi da quelli delle veglie e quindi la possibilità di inquadrare tali modelli in una stratigrafia dell'intrattenimento più variegata. Nel caso di Castiglione, coerentemente con la definizione di *discorso* o *ammaestramento* già data prima, la forma intronatica più vicina parrebbe essere piuttosto quella della *lectio* accademica (nel caso specifico intorno ad un sonetto di Petrarca), collocando questo tipo di ragionamento nel contesto più ufficiale dell'istituzione intronatica; per il secondo termine di paragone, invece, sebbene il narrare variamente intorno ad uno medesimo argomento rientri di fatto nella definizione di gioco data una pagina prima, il problema si pone evidentemente

[53] Ivi, p. 71.
[54] *Ibid.*

perché la brigata boccacciana è colta esclusivamente nella sua dimensione libresca e non nel concreto esercizio della conversazione: ne mancherebbe cioè la messa in discussione plastica di quanto ascoltato/narrato. Sul tema della novella e sulla sua spendibilità nell'ambito della *quaestio* il Sodo tornerà a parlare, chiarendo gli indizi qui soltanto accennati, nell'appendice teorica sul genere che com'è noto chiude il dialogo. A questo livello della discussione, ciò che pare evidente è lo scontro generazionale tra l'allievo e il maestro nel definire il modello che autorizza e allo stesso tiene in piedi il sistema di intrattenimento che si sta teorizzando.

E dunque, se per il Sodo il l'intrattenimento senese trova riscontro fin dall'antichità classica, dopo un periodo di degrado lungo circa due secoli, l'operazione intronata sarebbe quella di *resuscitare* l'usanza e riproporla 'in atto' come principale modo di intrattenersi. Il Frastagliato, invece, può sagacemente contrapporre il gusto e le letture dei moderni come esempio di allargamento del confine concettuale senese, ma forse anche come antidoto ad una discussione che altrimenti risulterebbe eccessivamente autoreferenziale. Insomma, nel confronto tra generazioni che il dialogo così programmaticamente configura è ravvisabile non tanto, o meglio non solo, il discorso tra chi insegna e chi è desideroso di imparare quanto piuttosto i diversi orientamenti di due gruppi anagraficamente distanti e con proiezioni sulla contemporaneità evidentemente da conciliare. In questo senso il dibattito tra il Sodo e il Frastagliato è una faglia dello scontro, tra chi vuole a tutti i costi proteggere l'usanza locale da fascinazioni esterne e chi invece, riconoscendo la propria vita in società in quello che altri in giro per l'Italia vanno testimoniando nelle loro opere, vorrebbe di fatto delocalizzare l'usanza inserendola nel contesto più amplio della penisola (e quindi anche in una letteratura della penisola). Dunque, scendendo nel merito della questione, l'a–storicità che abbiamo visto caratterizzare il *Dialogo* a livello strutturale, si trasforma nel dialogo tra due parti della storia: quella delle origini e quella dei contemporanei. Una sorta di mobilitazione continua del proemio al secondo libro del *Cortegiano* dove si scontrano le opinioni dei vecchi – sindacatori del presente – con la vitalità dei giovani, pronti a recepire messaggi dal passato per costruire il proprio presente.

Su una cosa le due generazioni appaiono concordi, e questa non può essere che l'esperienza diretta delle pratiche moderne, cioè sul fatto che gli insegnamenti del Sodo possono essere facilmente riconosciuti come eventi che ogni accademico ha in un modo o nell'altro vissuto nella propria vita. Non a caso, dopo aver costantemente abbinato alla teoria dei giochi almeno un caso della loro realizzazione, il primo libro si conclude proprio con l'evocazione di un gioco ricordato dal Raccolto di cui si scoprirà presto che il Frastagliato e il Mansueto ne furono protagonisti e che quindi possono esserne testimoni diretti.

Alla luce di quanto detto, non è però facile capire quale sia la posizione dell'autore, tra la modernità del giovane quale egli è e il discorso teorico del vecchio che invece egli assurge a paladino della nuova generazione. Il *Dialogo de' giochi* si muove costantemente tra le due prospettive, quella di fissare le griglie teoriche dell'attività ludica attingendo sistematicamente al patrimonio di

ricordi del Sodo, e le sollecitazioni moderne a fare della propria opera un contenuto trasferibile in altri contesti.

5.2. UN LIBRO DI 'INTRATTENIMENTI' TRA *DECAMERON* E MEMORIA COLLETTIVA

Come si diceva all'inizio, parlare di una raccolta di intrattenimenti implica un necessario raffronto con il modello del *Decameron*. Non è il caso qui di elencare tutti i modi in cui la letteratura rinascimentale maneggiò il capolavoro trecentesco: dalla fortunata tipologia narrativa della facezia ai 'motivi' che ispirarono numerose commedie, il *Decameron* rappresenta innanzitutto un vasto bacino cui attingere per riscriverne, imitarne o plagiarne le storie. Il genere novellistico, poi, conosce nel sedicesimo secolo una fortuna eccezionale, sia per la qualità degli attori in campo sia per la quantità di opere disseminate lungo tutta la penisola. In quest'ambito il testo del Boccaccio aveva insegnato non solo a scrivere storie ma a fare di quelle storie un libro compatto, coerente, con un sistema di organizzazione interna che tenesse insieme la parte con il tutto.
A partire dalla forma 'unitaria' del modello, le raccolte cinquecentesche intraprendono due strade opposte: da una parte chi ambiva a riproporne la struttura portante della 'cornice' (Straparola e Giraldi Cinzio ad esempio) dall'altra chi invece faceva della 'dissoluzione' del modello un altrettanto potente mezzo espressivo (Bandello, il Lasca o il Firenzuola solo per citarne alcuni).[55] Tuttavia, al di là delle diverse basi progettuali, è indubbio che il libro di novelle funzionava anche da contenitore–merce per arricchire il proprio profilo di già affaccendati poligrafi. Un discorso a parte e contrario merita invece la questione linguistica, l'unico ambito della letteratura volgare in cui il modello–*Decameron* è efficace a metà, o meglio non ebbe la stessa potenza del *Canzoniere* di Petrarca (in poesia) nel porsi come canone linguistico e 'narrativo' per la prosa.[56]
Quando dunque si affronta il concetto di imitazione in un testo come gli *Intrattenimenti* di Scipione Bargagli, è utile innanzitutto tenere a mente tali aspetti della ricezione del *Decameron.* A maggior ragione se il testo senese, scritto e probabilmente concluso alla fine degli anni Sessanta, uscirà a stampa sul finale del secolo, quando cioè il genere della novella avrà raggiunto un grado di maturità pratica e teorica di fatto condizionante. Senza contare il fatto che l'opera senese non è propriamente un libro di novelle ma una più generale raccolta di 'trattenimenti', svolti secondo i canoni della veglia senese, dove la novella è da considerare nel complesso della pratica ludica tipica di quella

---

[55] Per una analisi più approfondita di questi temi si veda almeno A. MAURIELLO, *Dalla novella spicciolata al Romanzo. I percorsi della novellistica fiorentina. Nel secolo XVI*, Napoli, Liguori, 2001. Senza dimenticare la lezione di MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, in particolare p. 79 e ss.
[56] Cfr. R. BRUSCAGLI, *La novella e il romanzo,* in *Storia della Letteratura Italiana IV. Il primo Cinquecento.,* diretta da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2005.

realtà. Tutti elementi già formalizzati da Girolamo che in appendice al suo *Dialogo* aveva fornito una teoria della novella nel contesto veglia. Pur tenendo a mente l'importanza e l'influenza che il testo del fratello maggiore dovette esercitare su quello di Scipione, in questo paragrafo non affronteremo direttamente il contenuto dei *Trattenimenti* ma ci si concentrerà soprattutto sull'architettura generale dell'opera e in particolare sulle strategie retoriche adottate dal Baragli nel 'Preambolo' alla prima parte.

Com'è noto, infatti, i *Trattenimenti* sono il secondo esempio cinquecentesco di imitazione fedele dell'«orrido cominciamento» boccacciano laddove alla *mortifera pestilenza* si sostituisce il racconto dell'assedio militare che condusse lo Stato senese sotto il dominio mediceo. Secondo esempio giacché nel 1565, mentre Scipione componeva la sua raccolta, appariva a Mondovì (e poi a partire dal 1566 nelle stamperie veneziane) l'imponente raccolta degli *Ecatommiti* di Giraldi Cinzio che fin dal titolo rievocavano la tassonomia boccacciana dell'organizzazione in dieci giornate per un totale di cento racconti. In quel caso il letterato ferrarese aveva indicato nel sacco di Roma del 1527 il pretesto per la fuga dalla città della brigata su una nave diretta a Marsiglia.[57] Sebbene Scipione si inserisca in un filone letterario autorevole, tra l'altro avallato da una fortunatissima raccolta contemporanea, tra poco osserveremo come tale scelta di campo sia in realtà nient'affatto pacifica per l'autore che dovrà giustificarne, sia all'interno dell'opera che attraverso discussioni con altri intellettuali italiani, le necessità e gli obiettivi narrativi. Di fatti, con questo tono si apre la cornice narrativa dei *Trattenimenti*:

> Quantunque male per avventura paia *convenevole*, a chi tratta di materia che possa porgere altrui quasi solamente alcun diletto, mescolarvi o porvi appresso cosa che punto n'arrechi di molestia o di noia, nientedimeno io per me confesso questa volta di non mi sapere da sì fatte *sconvenevolezze*, come ad alcuni paiono, del tutto riguardare, mentre che, cercando io di spiegare in carta alcuni dilettevoli e lieti giuochi, vengo a dar loro, quasi per iscorta, l'assedio tanto misero e spiacevole, come fu quello che sostenne la città di Siena non sono ancora molti anni trapassati.[58]

---

[57] Su questo ramo dell'imitazione del modello trecentesco si veda RICCÒ, *Il 'Sacco' giraldiano e la tradizione dell'«orrido cominciamento» nella novella cinquecentesca*, «Schifanoia» 12 (1992), pp. 21–49. Per Giraldi Cinzio è oggi imprescindibile l'*Introduzione* a G. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. Villari, Roma, Salerno Editrice, 2012. È utile qui segnalare anche le numerose analogie che i *Trattanimenti* intrattengono con le *Cene* di Anton Francesco Grazzini (detto il Lasca) (edizione moderna a cura di R. Bruscagli, Roma, Salerno editrice, 1976): l'estrazione accademica dell'autore (Umidi vs Accesi), l'ambientazione cittadina (fiorentina vs senese) e in dimora privata, il periodo del carnevale in cui prendono le mosse le brigata, il significato politico del cronotopo (anni '40–'50: affermazione di Cosimo I vs 1555: assedio senese). Si veda l'Introduzione all'edizione moderna e anche le importanti indicazioni PICONE, *Riscritture della cornice del Decameron*, cit.

[58] *Trattenimenti*, p. 3–4.

Non è necessario insistere sulla analogia, al limite della citazione, con quanto andava affermando quasi vent'anni prima il Materiale nell'esordio del suo *Dialogo*;[59] tant'è che, come ha ben evidenziato il commento all'edizione moderna dei *Trattenimenti* è necessario considerare il *Dialogo* un punto di riferimento indiscutibile per l'opera, il primo bacino cui Scipione attinge per formalizzare i 'suoi' giochi alla senese. Tuttavia, e questo pure è noto, nelle prime battute Scipione segna anche lo smarco decisivo rispetto all'impostazione del fratello maggiore che invece nel Proemio aveva orientato il *Dialogo* tutto al presente – 'neutralizzandone' in qualche modo il passato traumatico. Per Scipione, al contrario, il trauma della guerra e quindi anche la questione dell'identità perduta (o comunque sottomessa) non può essere in alcun modo aggirato. Anzi, fissando il 'cronotopo' della cornice nel cuore dell'assedio, le tre riunioni serali della brigata condivideranno lo spazio e il tempo della guerra così dettagliatamente descritta nel 'Preambolo'. In questo modo, al dittico dei *dilettevoli e lieti giuochi* si contrappone bruscamente il *misero e spiacevole* contenitore dell'assedio, in cui pure è possibile istaurare un regime di conversazione affrancato dalla realtà storica e incentrato sull'intrattenimento piacevole.
La scelta di un'ambientazione tragica per una scrittura orientata al piacevole poneva evidentemente – e il tono a tratti difensivo dell'autore lo conferma – due ordini di problemi ampliamente affrontati nel corso del dibattito cinquecentesco intorno ai generi letterari e al *decorum*; quello che per usare i termini di Castiglione indicheremo come rispetto delle 'circunstantiae'.[60] Senza necessariamente addentrarsi nella questione, è bene citare il passo di una lettera dove Scipione elenca le accuse mossegli negli anni '80 dal letterato Alessandro Tesauro. Tra queste, l'erudito piemontese sembra insistere proprio sulla distonia tra l'intrattenimento piacevole condotto dalla brigata e il clima di morte che invece la circonda.

> Dice in prima il signor Tessauro che quanto all'occasione ivi presa del raccontare l'assedio di Siena, oltr'a un certo che d'odio ch'ella può recare per la fresca memoria di libertà, non ha poi del convenevole, né del verisimile, né del buono che in tempo così fatto lugubre e calamitoso, simile al contagioso, donne e giovani si dimorino in ociosi diletti e amorosi diporti.[61]

Come si può osservare, il nuovo accenno a questioni di *convenienza* (già esplicitate nell'incipit dell'opera) lascia pensare che nella prima pagina dei *Trattenimenti* Scipione stesse riprendendo direttamente quei termini della discussione. Le accuse del Tesauro si muovono sostanzialmente in tre direzioni:

---

[59] Cfr. *supra, 4.1.*
[60] Si veda almeno ALFANO, *Dioniso e Tiziano…, cit.,* p. 81 e ss.
[61] *Ms.* P. V. 16, c. 1r della BCS. Il manoscritto è noto ancora grazie a Laura Riccò (*Trattenimenti,* Introduzione, p. LVII).

in primo luogo, se l'assedio è la descrizione della disfatta militare della città, questo non può in alcun modo incontrare il favore di quei cittadini che sono stati sventuratamente protagonisti di quella disfatta; secondariamente, e questa volta sul piano 'letterario', se ogni storia deve rispondere alle leggi della 'verosimiglianza' (ovvero la credibilità del racconto), sarebbe difficile per il lettore convincersi dell'effettivo svolgimento delle tre serate mondane nel momento più drammatico per la città; e infine, da un punto di vista morale, l'ozio della giovane brigata sarebbe deprecabile in quanto contrario al clima di morte che la circonda. In verità, come accennato prima, le osservazioni del piemontese sono il frutto maturo di un lungo processo di sistemazione dei generi letterari che, in diverse forme e a diverse latitudini della penisola, aveva disincentivato le contaminazioni tra tragico e comico. Questo avveniva certamente nella scelta della materia da narrare laddove, per citare un esempio autorevole, il Monsignor Della Casa aveva prescritto che «né a festa né a tavola si raccontino istorie malinconiose, né di piaghe né di malattie, né di morti o di pestilenze né di altra dolorosa materia si faccia menzione o ricordo».[62] Tale monito aveva raggiunto anche i fortunati libri di intrattenimenti cinquecenteschi che avevano in larga parte abbandonato l'espediente retorico del *Decameron* per fissare il cronotopo della conversazione nei luoghi più disparati, quali dimore nobiliari (si pensi alle *Notti* di Straparola) o sulle scalinate del Duomo di Firenze (si pensi ai *Marmi* del Doni), ma sempre in momenti ritenuti 'ordinari'. Tra l'altro, anche senza riferirsi alla questione in termini generali, le prescrizioni più vicine all'autore venivano dall'ambiente senese che appunto aveva sapientemente espunto il tragico dagli interessi culturali delle accademie. Anzi, se pensiamo a quanto detto a proposito della produzione teatrale degli Intronati, il Prologo dell'*Ortensio* era risultato un momento decisivo per affermare la necessità del 'comico' nel nuovo corso dopo la guerra. Se dunque agli occhi dei contemporanei la riproposizione dell'«orrido cominciamento» boccacciano poteva apparire come un esperimento letterario un po' desueto e contrario al rispetto di quelle *circumstantiae*, dal nostro punto di vista, invece, l'appropriazione del modello per farne un collettore delle istanze locali avvalora il campo d'indagine che ci siamo preposti. Dunque sarà utile osservare quali siano gli elementi che suscitarono quelle accuse, che rapporto intrattengono con il modello di riferimento (senza dimenticare il novelliere contemporaneo) e quale sia il senso di una scelta così consapevole ma così contraria all'indirizzo moderno del genere di intrattenimento.

[62] G. DELLA CASA, *Galateo*, a cura di Stefano Prandi, introduzione di Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1994, cap. XI. Sul versante della pratica letteraria si era espresso analogamente il Firenzuola quando affermava che «cosa poco conveniente [è] il voler per mezo delle miserie guidare altrui ad alcun sollazzo», liquidando così la quarta giornata del *Decameron* come l'esempio di chi «con sì lagrimevole principio condusse le innamorate giovani alle sue novelle». Cito dall'edizione A. FIRENZUOLA, *Le novelle*, a cura di E. Ragni, Roma, Salerno Editrice, 1971.

5.2.1. La storia in cornice: imitazione dell'«orrido cominciamento» e retorica dell'assedio

Cominciamo col dire che nella descrizione dell'assedio coesistono una scansione cronologica molto fedele dell'evento insieme con quei 'motivi' che invece enfatizzano, per via retorica, alcuni passaggi della narrazione. Ciò non rappresenta una differenza sostanziale rispetto al modello boccacciano: nel *Decameron* la riscrittura in chiave urbana (fiorentina) della peste e le sue conseguenze sul piano sociologico, politico e morale diradano la presenza del modello – che pure è identificabile nell'*Historia Longobardorum* di Paolo Diacono – per farne un contenitore concettuale autonomo rispetto all'ordine degli eventi. Insomma se non c'è dubbio che la peste, al di là della sua effettiva presenza storica rappresenti soprattutto l'antitesi di quanto invece la brigata andrà costruendo in *contado* (un binomio sintetizzato da Morte vs Vita),[63] per Scipione, invece, il 'Preambolo' costituisce innanzitutto la fissazione in scrittura dell'evento storico appena trascorso. Quello della contaminazione tra genere novellistico (nell'utilizzo delle cornici, beninteso) e scrittura storiografica rappresenta un tassello importante nell'analisi che si sta per fare. E tuttavia, osservando l'altra opera che come detto imita fedelmente il dispositivo dell'«orrido cominciamento» ci accorgiamo che invece il lavoro di Scipione anche in quel caso può essere solo in parte assimilato al punto di riferimento 'moderno'. Tant'è vero che negli *Ecatommiti* di Giraldi Cinzio, il racconto del Sacco di Roma, l'evento che maggiormente condizionò la politica italiana alla fine degli anni Trenta, si sviluppa proprio intorno alla dimensione simbolica del fatto storico piuttosto che sul suo effettivo svolgimento storico.[64] Con questo non si vuole dire che Scipione sfrutti il contenitore del 'Preambolo' per una fredda rassegna di eventi che accompagnarono la disfatta della Repubblica. Al contrario, anche il senese conosce le possibilità espressive che il fatto storico può offrire da un punto di vista retorico. E però, accanto ai motivi prelevati in maniera esibita da modelli, egli non rinuncia alla disposizione ordinata e storiograficamente attendibile degli eventi.
D'altronde, come ha ben detto Riccò, l'assedio di Siena penetra nella storiografia moderna subito dopo la conclusione della guerra ma solo dalla prospettiva dei vincitori: da quella medicea, dove la storia locale è un fatto decisivo per la costruzione del 'Granducato'; o di quella internazionale, dove Siena era stata l'ultimo terreno di scontro italiano prima di Cateau–Cambrésis.[65] Quindi, nel momento in cui Scipione racconta l'assedio, questo è storiograficamente inedito

[63] Per un'analisi agile della funzione–Peste si veda la sintetica scheda introduttiva alla prima giornata in G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Milano, Bur, 2013, p. 134.
[64] Cfr. M. PIERI, *La strategia edificante degli Ecatommiti*, «Esperienze letterarie», III, 3 (1978), pp. 43– 74, in particolare pp. 47 e ss., e ovviamente l'*Introduzione* a GIRALDI CINZIO, Gli *Ecatommiti*, cit.
[65] L'esempio più significativo per il primo indirizzo è *l'Historia de' suoi tempi* dello storiografo fiorentino Adriani uscita postuma nel 1583.

per i senesi, o comunque è il primo testo a scrivere quella storia dal punto di vista degli sconfitti. Solo molti anni dopo, alla fine del secolo, vedranno la luce i *Commentaires* di Blaise de Monluc, gli appunti del generale che con l'esercito francese guidò la 'resistenza' fino alla capitolazione dell'aprile 1555. Ciò nonostante, a livello locale i fatti potevano ben leggersi in 'memorie' o 'diari' di privati cittadini come è quello di Alessandro Sozzini che elenca giorno per giorno i fatti avvenuti dal luglio 1550 al giugno del 1555. Non è possibile stabilire quanto questo testo, rimasto manoscritto fino al XVIII secolo, possa essere indicato come fonte diretta del Bargagli. Come già evidenziava l'editore ottocentesco,[66] il *Diario* è uno scritto con esibite ambizioni letterarie e quindi probabilmente circolò nella ristretta cerchia di amicizie dell'autore. Non c'è dubbio, invece, che il Sozzini offre un buon termine di paragone per verificare le notizie riportate dal nostro testo e appunto dimostra come Scipione tenga a fornire un quadro il più possibile esaustivo dell'assedio.

La prima invasione territoriale avviene nel gennaio 1554 «verso la parte di Camollìa» cui segue nel mese d'agosto la vittoria militare di Scannagallo con l'esercito guidato da «Carlo quinto imperadore e Cosimo de' Medici»;[67] nel corso del «mese d'ottobre» c'è il blocco totale dei flussi di vettovaglie *da* e *per* la città, con l'impiccagione di quei «portatori» che si erano occupati dei rifornimenti;[68] allo stesso tempo, le truppe nemiche procedono all'abbattimento di «case e' palazzi» che circondano Siena senza risparmiare «cappelle e sagrate magioni di Dio»; [69] tra il dicembre e il gennaio del 1555 si accenna alle misure prese dagli Organi deputati per contrastare le strettezze dell'assedio e calmierare il prezzo del grano: il primo provvedimento è quello di «scacciar per forza fuor della terra le bocche disutili»;[70] sempre nel gennaio i senesi respingono un attacco di artiglieria a Porta Ovile (a est della città) con una particolare menzione al ruolo svolto «dalle donne» che collaborarono attivamente alla fortificazione della cinta muraria.[71] E così via, il racconto dell'assedio procede ordinato fino al carnevale del 1555 quando la narrazione storica lascia il passo alla finzione letteraria della cornice. Come si diceva, ognuno degli eventi elencati trova riscontro nei testi citati: ad esempio anche il Sozzini fa corrispondere l'assedio vero e proprio con la 'spianata' della dell'ottobre 1554 o concorda sulle impiccagioni del mese precedente, così come anche nei *Commentaires* è descritta la partecipazione femminile – su cui torneremo a breve – nella "vittoria" dell'Ovile. Dal punto di vista della sequenza storica, dunque, la narrazione del Bargagli è pienamente attendibile. Parallelamente alla scansione cronologica degli eventi, non mancano passaggi

---

[66] A. SOZZINI, *Diario delle cose avvenute in Siena dal 20 luglio 1550 al giugno 1555*, Archivio Storico Italiano, t. 2, Firenze, Vieusseux editore, 1842, riproduzione anastatica.
[67] *Trattenimenti*, p. 13.
[68] Ivi, p. 16.
[69] Ivi, p. 17.
[70] Ivi, 19.
[71] Ivi, p. 27.

del testo dove l'autore prende spunto dal fatto storico per innestare nella prosa contenuti dall'alto valore simbolico. Certo si tratta di un aspetto largamente derivato dal *Decameron* dove l'emergenza sanitaria è 'aggravata' da una narrazione che punta decisamente al tragico. E allora è interessante osservare questi ulteriori momenti di imitazione del modello per comprendere meglio l'intero spettro delle possibilità narrative che questo offriva, e soprattutto come lo statuto retorico del capolavoro trecentesco può essere riscritto in chiave locale.

Nel primo caso Scipione sta descrivendo le strettezze dell'assedio e i patimenti che la fame provoca sull'intero popolo senese. Ed è qui che racconta la storia di una «infelice madre» che per allattare il proprio figlio dei suoi ultimi «spiriti vitali» muore di stenti poggiata alle mura della città. Anche dopo la morte, l'immagine evocata è quella del bambino che con le braccia ancora avvinghiate alla mammella della donna, quasi «come a vesciga sgonfiata, stavasi attaccato ad un'arida poppa», e non potendo più trarne nutrimento «s'andava tuttavia rodendo e avidamente mangiando» il corpo della madre morta.[72] Ora, la scena è di per sé macabra ma rende in chiave 'tragica' il racconto della Lupa che nutrì Romolo e Remo, il mito fondativo di Siena oltreché di Roma.[73] Infatti, secondo la leggenda fu Senio (figlio di Remo), abbandonata Roma perché perseguitato dallo zio, ad edificare la città toscana. In età umanistica, Agostino Patrizi Piccolomini, ne perfezionò la versione ufficiale nel suo *De antiquitate civitarum Senarum*[74] quasi a sancire, soprattutto in virtù del legame con Papa Pio II (Enea Silvio Piccolomini), un mito fondativo comune tra le due città. E poi, com'è noto, nel Rinascimento e ancora oggi, l'immagine della Lupa con la testa rivolta in avanti è un tratto distintivo di molte piazze cittadine (ad esempio in Piazza del Duomo e nel Duomo stesso, alla Postierla o di fronte Palazzo Tolomei), così come dei luoghi della 'rappresentanza' politica (si pensi alla Lupa bronzea del Turino posizionata davanti Palazzo Pubblico fin dal XV secolo).

Non si tratta di ipotizzare tutti i significati metaforici che la riscrittura del mito in chiave tragico–patetica poteva suscitare nel lettore, a maggior ragione di quello capace di riconoscere il simbolo. Ad ogni modo, si tratterebbe di un riferimento erudito se non fosse per il fatto che nel raccontare l'episodio, Scipione utilizza per due volte il termine «caso», riferendolo però a due fonti diverse.[75] Si diceva che in prima battuta Scipione ricorda l'episodio come «non

---

[72] Ivi, p. 25–26.

[73] Si veda almeno M. CACIORGNA e R. GUERRINI, '*Imago urbis'. La lupa e l'immagine di Roma nell'arte e nella cultura senese come identità storica e morale*, in B. SANTI e C. STRIANI (a cura di), *Siena e Roma. Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico*, Siena, 25 novembre 2005–5 marzo 2006, pp. 99–118.

[74] Oggi conservata nel *Ms*. Chig. G. I. 9, cc. 123–128 della Biblioteca Apostolica Vaticana di Città del Vaticano. Per le notizie biografiche si veda la voce del *DBI*, a cura di N. M. Helmy, vol. 81 (2014).

[75] Come ha spiegato Alfano, con questo lemma i senesi si riferiscono a diversi aspetti del racconto: che sia un evento realmente accaduto, fittizio o anche solo una particella

men raro che spietato caso», selezionato tra avvenimenti analoghi, e che è possibile «sapere [averne conoscenza], per pubblica e particolar voce in quel tempo scorsa».[76] Subito dopo aver terminato l'aneddoto, invece, l'autore fa direttamente riferimento alla propria esperienza di testimone oculare dei fatti ammettendo che «per simil raccontato caso, non uno, ma più diversi ovvero contrarii mi si parano qui alla memoria davanti» di donne che «trovandosi nel medesimo stato gittavangli [i propri figli] ne' profondi pozzi intente solo al commodo di se medesime»[77]. Se è sensato vedere nell'episodio della madre un ispessimento metaforico che la vorrebbe assimilata alla Lupa del Mito, sul piano generale questo è un indizio significativo di come la narrazione dell'assedio proceda attraverso meccanismi retorici che giocano sempre sulla credibilità storica dei fatti e la valenza persuasiva dell'orrido: insomma da una particella tematica (la fame e l'assedio) se ne può trarre un *caso* 'particolare', comprovato dalla '*vox populi*' e miticizzato dalla '*vox auctoris*' e una serie di *casi* 'universali' che attraverso il filtro della memoria (come avveniva già nel *Decameron*) possono concorrere nella maglia testuale del 'Preambolo'.

E proprio a questa seconda fonte privilegiata parrebbe da riferire anche un altro fatto raccontato più avanti. Nonostante i tentativi diplomatici per trattare la resa, Scipione descrive l'ostinazione del popolo senese che ormai stremato dell'assedio mostra ancora una «ugual tempera» nel resistere agli assedianti. E per farlo racconta un episodio avvenuto «il dì del berlingaccio»[78] in piazza Sant'Agostino (non lontano da casa Bargagli) dove «guidato fu dal fiore della nobile gioventù senese» un «lietissimo giuoco del pallone». Si tratta di una partita di pallone 'alla livrea', disputata per tradizione il giovedì di Carnevale – quindi tre giorni prima dell'apparizione della brigata – e che vedeva i due schieramenti contendersi la sfera in livrea, ovvero con costumi che indicavano la 'casata' di appartenenza dei giocatori. L'episodio non è attestato nelle altre fonti, tuttavia, se il diario del Sozzini riporta una partita di pallone il 10 gennaio 1555, [79] non è improbabile che un medesimo evento avvenisse anche il primo giorno di carnevale. Ad ogni modo, che sia un episodio fittizio o frutto dell'esperienza diretta dell'autore – che come «le gentilissime donne» affacciate ai balconi delle «case ivi intorno»[80], avrebbe potuto assistere all'avvenimento – leggendo il passo emergono meccanismi narrativi analoghi a quelli dell'episodio precedente. Infatti, come non intravedere in questo passaggio narrativo un'analogia con quanto testimoniava il Varchi a proposito di quei «giovani, sì per non intermettere l'antica usanza di giocare ogn'anno per carnovale, e sì ancora per maggior vilipendio de' nimici» disputarono in «piazza

tematiche (potenziale) della narrazione. Cfr. G. ALFANO, *Novella, conversazione, «caso»*, cit., in particolare pp. 255 e ss.

[76] *Trattenimenti*, p. 25.

[77] Ivi, p. 26.

[78] Ivi, p. 35

[79] Si veda il commento in Ivi, p. 36n.

[80] Ivi, p. 36.

di Santa Croce una partita a livrea».[81] L'episodio è arcinoto e si riferisce alla partita disputata dai fiorentini 'repubblicani' il 17 febbraio 1530 mentre le truppe imperiali – coadiuvate da Papa Clemente VII – assediavano la città per permettere il rientro dei Medici a Firenze. In assenza di fonti che testimoniano l'effettiva realizzazione del gioco,[82] il calco dell'originale è talmente evidente da non lasciare dubbi sul significato simbolico che il testo esibisce al lettore 'intendente'. Anche in questo caso, dunque, sul confine sottile tra verità storica e verosimiglianza (credibile), Scipione accentua il carattere simbolico dell'evento 'sublimando' il narrato con elementi accattivanti per il lettore senese; e accanto ai fatti storici, il filtro della letteratura può cifrare messaggi che collaborano ad una complessa stratigrafia argomentativa del preambolo.

In definitiva, questo esempio così come quello precedente, danno un'idea del potenziale espressivo che si nasconde dietro argomenti apparentemente così 'ostili' – agli occhi dei sindacatori – alla natura piacevole dell'opera. Il 'Preambolo' e la scelta dell'«orrido» come meccanismo di innesco dei *Trattenimenti* è da considerare una zona franca in cui l'autore sperimenta tutte le possibilità retoriche che il fatto storico autorizza. Ed è anche opportuno parlare di uno spazio 'mobile' dove contenuti e forme si avvicendano in una narrazione su più livelli: dalle notizie storiche corroborate *ex fonte* alla credibilità verisimile di alcune vicende; dal valore altamente simbolico dei fatti (come avveniva nel *Decameron*) alla loro riconoscibilità cittadina; il tutto in una dinamica di percezione costante che riguarda la memoria individuale dell'autore ma anche, come vedremo tra poco, quella collettiva di una intera comunità.

In più, con i passaggi narrativi analizzati sopra pare si inizi a delineare anche il profilo 'politico' della scelta di narrare l'assedio. Su una ipotetica cartina geopolitica interattiva, dove poter osservare i mutamenti geografici alla luce dell'evoluzione storica, ci accorgeremmo che la 'questione senese' e il suo esito sono di fatto il risultato dell'espansione territoriale (o comunque l'ambizione ad espandersi) dello Stato mediceo e di quello della Chiesa. Ora, se si è visto giusto e quindi quei due episodi oltre che a raccontare l'assedio ne danno anche le coordinate culturali (in termini di rivalità o di mitizzazione dell'impresa senese), non è un caso che entrambi i riferimenti puntino decisamente su quelle entità geopolitiche che nel cronotopo del racconto minacciano lo Stato di Siena. In questo senso, non è un'ipotesi azzardata pensare alla scelta dell'assedio–letterario anche come metafora dell'esperienza di Siena e dei senesi, non solo quella circoscritta dagli eventi del 1555, bensì distribuita sulla lunga durata della crisi e alle altrettanto durature rivalità territoriali. Del resto come esordisce la descrizione dell'assedio se non proprio a partire da tali dinamiche geopolitiche?

---

[81] Si veda M. BOSISIO, *Molto più di un gioco. Il calcio storico fiorentino nella letteratura tra Quattro e Cinquecento*, «Griseldaonline» 17 (2018) che cita anche il passo dello storico fiorentino.

[82] Si tratterebbe di un avvenimento troppo eclatante per non essere riportato né dal Sozzini né dal Monluc.

> Dico adunque che in Siena, città nobile e antica per qualunque ragionevol cagione reputata *uno delli due capi della Toscana*, *nel bel mezzo di essa allogata*, si viveva ormai da ciascuno in caro e giocondo stato, da poi ch'ella di quegli anni aveva da grandissimi pericoli scampata la sua natia libertà e più che mai lieta pareva che dovesse ognora per innanzi liberamente godere di tutti quei commodi e onori, de' quali ella tra l'altra egregie città d'Italia è molto agiata e risplendente. In questa maniera trovavasi la città di Siena, allora che, correndo gli anni della salutifera redenzione umana, da Gesù Cristo figliuol di Dio in terra portata, al numero di mille cinquecento cinquantatre, *i sanesi, alla spovista del mese di gennaio,* quali che ne fossero le cagioni, si sentirono di notte tempo assaliti sopra le porti di quella da poderoso *numero di gente nimica, appiè e a cavallo, verso la parte di Camollia,* e del mese d'agosto prossimo vegnente, armati ancora del fervore e dell'aiuto d'Arrigo secondo re di Francia, rimasero nelle Chiane, appresso Marciano, dalle forze di Carlo quinto imperadore e di Cosimo de' Medici duca di Fiorenza, superati e vinti.[83]

Il passo è abbastanza lungo ma va citato per intero perché contiene una serie di informazioni che aiutano a comprendere meglio quanto detto finora. Tra l'altro, ancora il confronto con il modello trecentesco aiuta ad avvalorare le scelte retoriche del nostro da autore. Come si può notare il passo emula in larga parte l'avvio della prima giornata del *Decameron* (così come aveva fatto il Cinzio nei suoi *Ecatommiti*). Salvo il fatto che, prima di entrare nel cuore degli eventi, Scipione posticipa di poco la canonica indicazione temporale dell'assedio per fornire una breve premessa di carattere politico ai fatti che di lì a poco racconterà. Come si può notare, il lessico dell'autore rimanda a questioni che avevano caratterizzato tanta retorica civile degli anni Trenta e che ora vengono qui ripresentati nel loro momento culminante.[84] Il posizionamento nello scacchiere toscano e peninsulare è, come prevedibile, tutto incentrato sulla rivalità con Firenze (l'altro *capo* della Toscana); così come è prevedibile l'accenno all'endemica instabilità politica che sia per agenti esterni sia per controversie interne Siena attraversa lungo tutta la prima metà del secolo. Ma ciò che suscita più interesse è forse quello che Scipione omette a proposito dei fatti che condussero la città all'assedio. Senza dilungarci troppo basti ricordare che con la distruzione della cittadella edificata dal Mendoza nel 1552 i senesi si erano di fatto inimicati l'Impero affidandosi alla protezione francese. Da quel momento la 'questione senese'[85] non poteva che risolversi per via militare come di fatto avvenne. Eppure, nell'impianto retorico della cornice l'invasione militare condotta dal Marchese di Marignano (Giangiacomo Medici, per conto dell'Imperatore Carlo V) viene descritta nella sua violenta e soprattutto imprevedibile irruenza.

---

[83] *Trattenimenti*, p. 12–13.

[84] Cfr. *supra* 1.1.

[85] Si veda il classico studio di A. D'ADDARIO, *Il problema senese nella storia italiana*, cit.

Dunque, la descrizione dell'assedio provoca (dal punto di vista politico) una frizione tra il narrabile e narrato. Evidentemente la Storia ha complicato il rapporto tra il racconto della cornice e una realtà dei fatti che il letterato deve costatare: quella «gente nemica» che così si può chiamare nella finzione letteraria ora domina la città dall'interno. Secondo Laura Riccò, tale "imbarazzo" sarebbe risolto dall'autore con una selezione dei fatti che, con cautela, aggredisca il meno possibile i vincitori della guerra ma allo stesso tempo esalti le virtù e l'impegno dei vinti. Insomma, tutto il racconto dell'assedio, a parte queste battute iniziali – evidentemente – virerebbe su una focalizzazione *a parte subiecti* che scontorna la storia senese da quella 'toscana' per esaltare la valenza eroica della prima e lasciando ingiudicata la seconda. Di fatto nel corso del 'Preambolo' non si farà più riferimento né ai Medici né all'Imperatore ma ci si concentrerà esclusivamente su ciò che riguarda la città. Tuttavia, è necessario aggiungere un tassello ulteriore ricordando che, se volessimo considerare l'economia complessiva dell'opera, nella finzione letteraria dei *Trattenimenti* le sorti della guerra sono da considerarsi in divenire e l'esito dell'assedio non è affatto scontato. Anzi il motivo della resistenza, che infatti è al centro dell'*orrido cominciamento*, è proprio quello di salvaguardare la città dall'ennesima minaccia per Repubblica (in questi toni si esprime Scipione anche nel passo appena citato). Questo aspetto non è soltanto una congettura interpretativa ma è esplicitamente rimarcato nel corso del testo: così la fame «si viveva da gran parte del popolo e de' nobili con lieto animo e constante cuore, tanto era in loro caldo il desiderio e accesa la volontà del veder liberi un giorno la patria liberata da tali soprastanti pericoli e da tanti presenti danni»;[86] o quando, riferendosi alle speranze dei giovani senesi, «d'ottener, sì come non molti anni addietro a i loro padri era incontrato, sicura e lieta vittoria».[87] E come vedremo tra poco, dove si innesca il circuito della conversazione se non dalla volontà delle donne di evitare che quei «crudeli pubblici nimici» possano privare i cittadini senesi dell'«antico costume» dell'intrattenimento mondano?[88] Dunque, volendo sintetizzare quanto detto finora, il Preambolo dei *Trattenimenti* concentra nella scrittura dell'assedio tre istanze diverse tra loro ma profondamente intrecciate nel tessuto narrativo dell'orrido cominciamento. La prima aspirazione è quella dell'autore di fornire un resoconto fedele del fatto storico che ha determinato la fine della Repubblica e la sottomissione di Siena allo stato mediceo. Accanto all'elencazione dei fatti accorsi tra l'ottobre 1554 e il febbraio 1555, Scipione sfrutta alcuni elementi della cornice 'storica' per esaltarne retoricamente i contenuti: e abbiamo visto che in entrambi gli esempi si insiste sulla tradizione municipale e sull'impegno di cittadini nel difendere il proprio stato dalla minaccia esterna. Questi due modi di raccontare il fatto storico convergono sull'aspetto che li contiene entrambi e questo è certamente l'aspetto culturale (e quindi politico) che implica la scelta di narrare l'assedio.

[86] *Trattenimenti*, p. 28.
[87] Ivi, p. 36.
[88] Ivi, p. 42.

Certo, non si può parlare dei *Trattenimenti* come un testo militante: come si è visto nel capitolo precedente, l'opera viene scritta a fatto compiuto e arriva in tipografia quando anche l'attività culturale senese è strozzata dalle severe leggi medicee.
Però, quella militanza culturale può essere svolta all'interno del testo, riavvolgendo il nastro della storia e riportando l'orologio a quel mese di febbraio prima della disfatta. Se questo è il senso complessivo della cornice bargagliana, quello dell'identità senese non è solo un fatto culturale ma passa, come si è visto, attraverso una strumentazione letteraria che tiene insieme l'oggetto dell'imitazione e la sua 'rappresentazione'. A tal fine, insomma, l'argomentazione del 'Preambolo' ibrida costantemente la scrittura del fatto storico con una retorica che ne esalta il valore simbolico. E da qui si capisce anche la scelta di seguire pedissequamente un modello come il *Decameron*, imitandolo tra l'altro nella sua 'sezione' fondamentale ma che il sistema del classicismo rinascimentale aveva programmaticamente abbandonato. Eppure il modello, coerentemente con le convenzioni letterarie medievali, aveva autorizzato l'attività piacevole della brigata (possibilità espressive incluse) proprio attraverso il necessario contenitore tragico della Peste.[89] Con la differenza che l'assedio non comporta, come l'epidemia, conseguenze sul piano psicologico, sociologico o morale che la brigata dovrà risolvere nel corso dell'esperienza di allontanamento. Al contrario, la risposta al trauma è la riattivazione della pratica cittadina, tant'è vero che la narrazione può essere tranquillamente incastonata nel cuore di quella eccezionalità storica senza prevederne la separazione.
Quindi, se come abbiamo visto la ripresa dell'*orrido cominciamento* comporta una serie di giustificazioni che l'autore è tenuto a dare, la *necessità* di riprendere il dettato del *Decameron* nella sua funzione retorica più autentica è la risposta decisiva che Bargagli offrirà a quegli interlocutori immaginati nei preamboli. Occorrerà allora ricordare brevemente le accuse mosse dal Tesauro per capirne la pregnanza rispetto alle linee argomentative che abbiamo esplicato finora. Si ricorderà che l'erudito piemontese aveva sostanzialmente criticato la scelta di indicare l'assedio come contenitore *lugubre* degli «ociosi diporti» della brigata. Questo sia per ragioni legate al *decorum* («non ha poi né del convenevole, né del verisimile, né del buono») sia per «un certo odio» che il ricordo della libertà perduta poteva recare ai senesi. Ebbene, si spera di aver mostrato come Scipione insista proprio su questi punti focali della narrazione. Al contrario di quanto sosteneva il Tesauro, l'assedio è soprattutto il dispositivo in grado di rimarcare quell'identità attraverso una strumentalizzazione del fatto storico (elencato nella sequenza cronologica) in chiave retorica (facendolo divenire un simbolo di quella identità che verrà via via presentata nel corso delle giornate). Anzi, per dirlo con una battuta, le parole del Tesauro potevano indicare all'autore di essere sulla strada giusta e confortarlo a proseguire nella scelta intrapresa.

[89] Cfr. almeno P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale*, trad. it. a cura di M. Liborio, Milano, Feltrinelli, 1973.

Del resto, già prima di intraprendere la lettura del libro, l'autore mette in chiaro la scelta del pubblico cui intende rivolgersi. Com'è noto, infatti, il *Preambolo* al primo libro costituisce anche la lettera di dedica a Fulvia Spannocchi de' Sergardi, nobildonna senese nonché poetessa attiva in città a partire dalla seconda metà del secolo. Se la dedica ad una donna assume, come di consueto in ambiente senese, un significato innanzitutto in termini di destinazione dell'opera, a ciò c'è da aggiungere che i *Trattenimenti* non sono l'unico testo letterario in cui i nomi dei due cittadini appaiono insieme. Il primo momento è quello del 1569 quando l'editore Luca Bonetti ristampa l'*Orazione* di Carli Piccolomini per i solenni festeggiamenti di San Giovanni Battista (scritta nel 1535), indirizzandola proprio alla nobildonna senese. Giacché, «come cosa di Senese, non ad altra persona che a Senese fosse indirizzata».[90] In questo caso, c'è da dire che quando il Bonetti stampa l'*Orazione* si trova ancora a Firenze e quindi sarebbe errato presupporre un rapporto di cooperazione col Bargagli come si instaurerà due anni dopo. Tuttavia, proprio alla luce di un sodalizio così duraturo a partire dagli anni Settanta, è lecito ipotizzare che il Bargagli si facesse intermediatore per la stampa di un testo così significativo per l'identità culturale senese.[91] E di conseguenza, anche il suggerimento di dedicare alla Sergardi la stampa del fascicoletto parrebbe anticipare quanto avverrà per l'opera che stava terminando proprio in quegli anni. Quando per la seconda volta si incrociano i nomi del Bargagli e della Sergardi ci troviamo di fronte ad un testo di ancor più elevato valore simbolico. Si tratta del volume di *Rime et versi nella morte di Alessandro Piccolomini*, pubblicato a Siena sempre per i tipi del Bonetti nel 1579, lì dove Scipione elogia con un sonetto le sei stanze composte dalla poetessa per l'illustre concittadino recentemente scomparso.[92]

Dunque, se da una parte la dedica alla nobildonna senese comporta certamente una strategia di comunicazione che parla ad un circuito più ristretto rispetto a quello del *Dialogo* (dove invece appariva la figura solenne di Isabella de' Medici), non è però da trascurare che la concittadina in questione è un membro attivo del contesto culturale senese e quindi come tale restituisce anche quel senso di 'comunità socio–letteraria' – già autorappresentata in raccoglimento intorno al Piccolomini – in cui pure i *Trattenimenti* sembrano collocarsi e acquisire senso. Senza dimenticare che dietro il nome della Sergardi si può

---

[90] *Orazione di m. Bartolomeo Carli Piccolomini, in lode di S. Giovanni battista* recitata publicamente il secondo giorno della Pentecoste nel Duomo di Siena, in Fiorenza, 1569, c. 3r.

[91] È Bonetti stesso ad ammettere che le qualità della nobildonna gli sarebbero state suggerite da «testimoni nobili et degni di fede» (Ivi, c. 3v.). Si ricordi anche che nello stesso anno, e sempre a Firenze, il Bonetti dà alle stampe la più volte citata *Orazione in lode delle Accademie.*

[92] Il nome della Sergardi Spannocchi appare anche in calce ad un'impresa composta nel 1570 in occasione di una festa dei Ferraiuoli, l'accademia senese di cui Scipione fu uno dei principali promotori. Su questo e sulle notizie riportate sopra si veda RICCÒ, *Introduzione*, cit., p. 3n.

vedere anche il riflesso per così dire antropologico del fatto letterario: evidentemente i lettori privilegiati dall'opera saranno proprio quelli che, avendo condiviso per ragioni 'anagrafiche' (di età e di collocazione 'politica') la medesima esperienza dell'autore, possono appropriarsi dei fatti raccontati dalla memoria personale dell'autore e riconoscerli nella memoria collettiva della comunità. Anzi, ancora una volta i complessi meccanismi del fatto letterario rischiano di intrecciarsi con le istanze del reale. È forse solo una suggestione, ma nelle già ricordate annotazioni di Monluc e in altre fonti coeve, si fa esplicito riferimento alla partecipazione femminile negli interventi di fortificazione muraria: tra le donne che vi parteciparono ve ne fu anche una della casata Forteguerri.[93]È impossibile dire di quale figura si tratti, tuttavia, è utile tenere in conto che la famiglia della gentildonna partecipò attivamente alla difesa dagli assedianti. Ora, se nei suoi *Trattenimenti* Scipione fa esplicito riferimento a quella vicenda è impossibile non notare un sistema di rimandi, tutt'altro che codificati per una lettrice che se anche non ha preso parte alla guerra ne ha chiara però chiara memoria. Peraltro, proprio nel prosieguo della risposta al Tesauro difenderà «la *rammemoraizion* del predetto assedio» proprio perché, in quanto esperienza comune «i compatrioti di questo tal autore non hanno in questa parte di che gli punga o rimorda la coscienza onde odiosa debba riuscir loro simil ricordanza della perdita loro».[94] Il punto debole indicato dal Tesauro è effettivamente lo scopo principale del nostro autore: la concittadina (–i concittadini), insomma, è l'interprete più attrezzato per intuire quelle dinamiche di scrittura che alternano il resoconto storiografico dell'assedio, i fatti verosimili che se ne possono trarre e l'esperienza memoriale del cittadino–Scipione prima che dello scrittore.

Con un'altra eco boccacciana, il Bargagli indica nella gentildonnna il destinatario ideale della propria opera. Perché se è proprio dei «gentili spiriti e discreti» saper «spiccare le vaghe e soavi rose» dei «trattenimenti» senza lasciarsi pungere dalle spine dell'«amara memoria»[95], questo risulta anche il miglior modo per presentare «*il caso avvenuto* della ragunanza dell'onesta brigata, ch'in quel fortunoso tempo per iscacciar malinconia s'accolse insieme a prendere spasso e consolazione».[96] Ancora una volta Scipione miscela l'imitazione del modello con un'altra imitazione, apertamente dichiarata in questo punto del 'Preambolo', ovvero sia quella delle «non men rare virtù dell'animo» che la «bellissima e gentilissima madonna Fulvia» dimostra in «simil maniera di conversare». Se dunque l'«orrido cominciamento» (e quindi l'imitazione del *Decameron*) è un dispositivo retorico utilizzato per contenere la conversazione che seguirà, l'altro dispositivo che è la brigata ha apparentamenti più riconoscibili nelle pratiche mondane che non nel testo trecentesco. Tutt'a un tratto, insomma, i *Trattenimenti* virano verso forme di autorappresentazione

[93] Ivi, p. 27n.
[94] BCS: Ms. P. V 16, c. 1v.
[95] Cfr. *Decameron*, V, 10.
[96] *Trattenimenti*, p. 7.

della pratica mondana che la letteratura cinquecentesca aveva posto a pietra d'angolo di ogni trattato o dialogo 'incorniciato'.[97] Ovvero quella capacità del libro di restituire sotto forma di finzione narrativa la riconoscibilità dell'atto di conversare. Torna allora con forza il binomio dal quale siamo partiti; e cioè osservare la ricaduta dei modelli letterari sulla cultura cinquecentesca non solo attraverso precisi riscontri testuali ma anche grazie alla contaminazione tra 'forme del vivere' derivate dai modelli e concreta 'rappresentazione' del reale.
In questo senso credo che Scipione permetta di pensare ad una articolazione più complessa tra imitazione del modello e forma di trasmissione della pratica: una forma di ibridazione tra Castiglione e Boccaccio. Infatti, i *Trattenimenti* sono un testo che da una parte sfrutta la cornice funesta del *Decameron* per farne il contenitore simbolico della pratica senese, dall'altra ne riscriverà la brigata, e quindi possibilmente anche il repertorio, alla luce di più concrete esperienze di conversazione cittadina.[98] Si sarà notato che ricompare l'iperonimo *caso* sancendo come 'evento avvenuto' il ritrovo della brigata. Se poi questo termine appare ancora negli spazi proemiali dove abbiamo visto la varietà di significati che può assumere, è chiaro che Scipione sta qui inaugurando quella indistricabile rete di fatti storici, fatti verisimili e testimonianza diretta di cui è permeato tutto il 'Preambolo'. E non è un caso allora se l'autore non ha alcun bisogno di rispondere a quella domanda che tutta la letteratura da cui discendono i *Trattenimenti* si era posta, ovvero come fa l'autore a conoscere i fatti che racconta? Certo, anche nel *Decameron* la voce autoriale può incaricarsi del racconto della Peste attraverso il filtro della memoria, e delegare la conoscenza di quanto avviene in Santa Maria Novella a «persona degna di fede». L'assenza di quella formuletta attraverso cui ogni autore aveva saputo prendere, per ragioni di *decorum*, le distanze dal fatto raccontato è indicativa di un'istanza di realtà che abbiamo visto essere parte integrante dell'opera, anche nella riscrittura del modello letterario prescelto. E non rispondere al concetto *vraisemblance pragmatique* (conosco la storia perché:) vuol dire anche discostarsi dal fondamentale criterio della costruzione delle cornici. Così come per l'assedio, Scipione può direttamente farsi carico della narrazione, a metà strada

---

[97] Su questo di veda anche F. PALMA, *Giochi di variazione: un'interpretazione dell'architettura "ludica" dei «Trattenimenti» bargagliani*, «La parola nel testo, XXVI (2022), pp. 61-75.

[98] In realtà, che l'assimilazione tra generi letterari 'mimetici' sia un tratto distintivo della cultura senese ce lo conferma anche il Piccolomini quando nelle sue Annotazione alla Poetica afferma che: «Non è fuora del verosimile, come stimano costoro che scoprendosi l'autor del dialogo da principio, com'istorico, et proponendosi narratore, et raccontator dei ragionamenti, che tra le persone, ch'egli introduce, fusser già aúti, reciti poi minutamente tutte le parole, et tutti i gesti di quelle persone. Percioché non entra egli, mentre ch'egli espone l'occasione del dialogo, come parte di quello, ma alla scoperta si palesa come fuor di quello: di modo che conoscendo gli auditori, o i lettori, ch'egli è quello che di suo finge quei tai ragionamenti, ciò gli concedono, nel modo che aviamo detto avvenir dei prologhi delle commedie». A. PICCOLOMINI, *Annotationi nel libro della 'Poetica' d'Aristotele*, Venezia, Guarisco, 1575, c. 33.

tra il fatto storico, il 'caso' credibile di una conversazione mondana o un fatto simbolico costruito per via di retorica.[99]

5.3. GENERI E MODELLI PER UNA «MATERIA NUOVA»

In un saggio arcinoto, il comparatista Claudio Guillén forniva una teoria dei generi letterari che risulta decisiva per la questione che si sta qui affrontando. Infatti, lo studioso spagnolo evidenziava come l'impalcatura 'formale' delle opere letterarie, il loro modo cioè di circoscriverne e organizzarne i contenuti, fosse da considerare un mezzo di intermediazione tra i due poli della comunicazione letteraria. Da una parte il genere programma le griglie logiche in cui inserire la materia trattata (inteso quindi «como modelo mental» dell'autore); dall'altra, questo testo dispositivo testuale costituisce anche un codice di orientamento per il lettore (vale a dire che «el género implica no sólo trato sino contrato» con il pubblico di riferimento).[100] In sintesi, dunque, il genere letterario rappresenta un fondamentale catalizzatore concettuale tra la scrittura – intesa sia nella sua forma che nei suoi contenuti (cioè sia come codice che come messaggio) – e il lettore (ovvero l'orizzonte di aspettativa[101] disponibile a recepirla). Nel nostro caso, le importanti indicazioni di Guillén vanno rafforzate sulla base del quadro concettuale intorno ai generi letterari nel Rinascimento. Vale a dire che, tenuto conto del peso che i modelli letterari esercitarono su una cultura di 'antico regime' come la nostra, la scelta dei generi

---

[99] Come vedremo, anche l'attività ludica condotta dalla brigata subirà un progressivo avvicinamento alla realtà storica raccontata in antitesi. Tant'è che le ultime due novelle raccontano 'casi' ambientati a ridosso del fatidico 1552. Per ora è utile riportare un passo del terzo preambolo in cui l'autore, difendendosi ancora dalle accuse dei sindacatori, professa la vicinanza della sua concreta esperienza di vita con quanto si sta raccontando. «Per tutto quello, adunque che è stato da noi portato fin qui, s'io non sono da molto grave inganno preso, può scoprirsi manifesto con quanto mia grave colpa io abbia tralasciati, non già rifiutati, gli studi delle lettere migliori, o vogliam dire d'utilità e di guadagno maggiore, per trasmettermi alquanto colle dolci e colle piacevoli, acciò che io non restassi fuori affatto dell'uso di tutte quante e mi convenisse quasi marcire nel brutto ocio e da me sempre abborrito cotanto e abbominato. Oltre che, entrando io in sì fatti pensieri e subietti, *mi si rinfrescano nella mente alcuni di quelli onesti trastulli che mi è stato lecito talvolta prendere in adunanze di brigate nobilmente allegre, quale in queste carte abbiamo tentato di rappresentar la nostra.* (*Trattenimenti*, p. 422)

[100] Mi riferisco a C. GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Marginales Tusquets Editores, 1985, in particolare la seconda parte, p. 141 e ss., da cui si cita pp. 147 e 149. Il saggio è stato tradotto anche in italiano: *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, a cura di A. Gargano, Bologna, il Mulino, 2008.

[101] Guillén cita direttamente l'estetica della ricezione di H. R. JAUSS, *Aesthetische Erfahrung uni Literarisebe Hermeneutik,* Munich, Fink, 1977 (trad. ita. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria,* a cura di B. Argenton, Bologna, il Mulino, 1988).

letterari implica anche una scelta di campo in 'tradizioni' altrettanto contingenti.[102]

Se dunque frequentare un genere letterario nel rinascimento vuol dire da una parte individuarlo come griglia concettuale utile alla propria materia e dall'altra rendere quella materia accessibile e riconoscibile al lettore, è indubbio che il processo 'creativo' si fondi soprattutto su un'altra riconoscibilità, più esplicita della prima, che è quella della tradizione. Prima ancora di entrare nel merito delle opere dei fratelli Bargagli, in calce a questo capitolo ci siamo preposti di osservare il *Dialogo* e i *Trattenimenti* in questo quadro di generi e modelli. Come si diceva, questo è necessario nella misura in cui, volendo osservare come le pratiche sociali senesi (e quindi la loro visibilità plastica) migrino verso una pratica di scrittura (e quindi verso la loro leggibilità libresca), è importante prima di tutto individuarne gli strumenti retorici e gli elementi strutturanti.

Ciò che è emerso è il tentativo di entrambi i fratelli di fissare in scrittura una pratica ampliamente riconosciuta a livello locale ma ancora sganciata da griglie teoriche o indirizzi pratici. Come si è sottolineato, Girolamo e Scipione insistono a più riprese sulla dialettica tra la 'materia', i giuochi, e il tentativo di dare a questa stessa materia una forma letteraria capace di preservarne l'identità culturale. Lo faranno aderendo pienamente al sistema del classicismo volgare della seconda metà del cinquecento, il primo scrivendo un trattato dialogico sul comportamento da tenere a veglia, il secondo inscenando una veglia tra cittadini senese attraverso il contenitore della cornice narrativa. A parte questi indirizzi sintetici, è forse utile ripercorrere brevemente alcune tappe del ragionamento fin qui condotto.

Nel prossimo capitolo, contrariamente a quanto il lavoro tipografico del Bonetti lascerebbe pensare, osserveremo che il *Dialogo* non è propriamente un contenitore di giuochi (numerabili a paratesto). Piuttosto ogni gioco elencato dal Sodo ha valore esemplare per la precisa particella teorica che sta trattando. In virtù di questo, il *Dialogo de' Giuochi* è un trattato che attraverso la forma della conversazione tra accademici spiega che cosa sia la veglia, in cosa consista e quali siano gli elementi che la rendono possibile. Dunque, è stato prima di tutto necessario inquadrare l'impostazione strutturale del *Dialogo* rispetto a due capolavori della trattatistica del comportamento rinascimentale come il *Cortegiano* di Castiglione e il *Galateo* di Della Casa. Questo perché se da una parte il dialogo tra accademici può ricordare molto da vicino quanto già avvenne ad Urbino circa mezzo secolo prima, l'introduzione del *magister* nella conversazione senese fa pensare invece a espliciti intenti pedagogici più vicini

---

[102] Cfr. MAZZACURATI, *Tradizione e auto–coscienza nella cultura del primo Cinquecento: episodi per una nuova definizione del rapporto*, in ID. *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977, pp. 119–139. Utilissimo anche il capitolo di C. PRANDI, *Tradizioni* in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, vol. XIV 1981, pp. 414–445. Per quadro d'insieme della questione dei generi e dei modelli si veda ora G. ALFANO, C. GIGANTE, E. RUSSO, *Il Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2015, in particolare il capitolo *Norme, conflitti*, pp. 47–82.

al manualetto dellacasiano. Senza contare la diversità dei rispettivi ambiti di azione, già solo a livello strutturale i due modelli di riferimento implicavano scelte opposte nei modi di trasmissione del sapere. Da una parte la *lectio* monologica del Monsignore, dall'altra la conversazione orizzontale degli uomini di corte. Da una parte l'*amorevole* consiglio del 'magister' nei confronti del discepolo dall'altra la dialettica tra punti di vista e ambizioni differenti.
A ben vedere Girolamo trova un punto di mediazione tra questi due aspetti. Sono cioè numerosi– e lo abbiamo visto – i passaggi in cui la strategia retorica dell'autore è quella di evitare una forma di verticalità tra il vecchio e i giovani, puntando piuttosto sul confronto 'amicale' tra le due parti. Allo stesso tempo, la scelta di far dialogare (assente nel Galateo) personaggi appartenenti ad una comune realtà 'sociologica' contrae un debito indiscutibile rispetto all'operazione letteraria di Castiglione. In altre parole Bargagli sa ben muoversi tra *institutio* e conversazione, tra pedagogia e mimesi dialogica, indicando quella una terza via che, ibridando gli impianti retorici dei modelli, punta decisamente al modello accademico della trasmissione del sapere. È cioè la cornice accademica, còlta nel ritrovo tra i suoi protagonisti anagraficamente differenti, a fornire al *Dialogo* le informazioni che vuole trasmettere.
Ma allargando il punto di vista, conversazione civile e confronto generazionale sono anche due espedienti che rimandano al progetto complessivo del *Dialogo de' Giuochi*, che come si diceva è quello di ricucire lo strappo creatosi dopo la guerra. Non c'è bisogno di insistere su questo. C'è invece da sottolineare come ancora la funzione dialogica – ovvero la scelta formale e la sua 'tradizione' – collochino il trattato senese nel pieno del sistema del classicismo volgare. Bargagli intuisce che il trauma della sconfitta e la minaccia all'identità culturale senese può essere elaborato – per via retorica, in forma scritta – ritagliando uno spazio della conversazione in cui il trauma del recente passato non ha la possibilità di entrare. Tenendo lontano le ambizioni del nuovo principe e rifondando la cultura senese non dalle macerie ma dalla fiducia della nuova generazione, tutto l'impianto argomentativo del Proemio è incentrato sulla neutralizzazione del passato recente e sulla costruzione del nuovo corso. Si spera di aver sottolineato abbastanza quanto tale impostazione abbia in comune con il modello socio–culturale del *Cortegiano,* senza dimenticare le analoghe prescrizioni che Bembo aveva imposto per i modelli letterari.[103]
All'attenzione verso l'impianto ideologico del trattato abbiamo affiancato il decisivo raffronto con quanto negli stessi anni avveniva in Italia per la materia ludica. Anche qui, i riferimenti interni all'opera aiutano a individuare nell'impianto dialogico del testo un discrimine fondamentale rispetto ad un'opera analoga come quella del Ringhieri. Ciò che invece ne risulta rivalutata è la sporadica ma non inconsistente tradizione senese del genere, e che vede

[103] Come hanno insegnato MAZZACURATI, *Il rinascimento dei moderni…*, cit., e il recente saggio di A. QUONDAM, *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Bologna, Il mulino, 2013.

nella *Raffaella* del Piccolomini l'esempio più vicino di quella 'perfomatività pedagogica' largamente condivisa dal *Dialogo*.
Ritornando alle premesse teoriche da cui siamo partiti, la capacità del genere letterario di configurarsi come griglia logica della composizione e punto di mediazione con il pubblico di riferimento vede nel confronto generazionale tra gli accademici un riscontro decisivo. A maggior ragione se il motivo del contendere è tutto incentrato sui modelli culturali che il *Dialogo* eredita per fornirne poi una versione senese dell'intrattenimento. Nel dibattito tra il Sodo e il Frastagliato, insomma, sono da intravedere due modi di approcciarsi alla modernità letteraria: da una parte la posizione del giovane aperto alle istanze della modernità e disponibile a riconoscere l'intrattenimento senese nell'alveo della tradizione cinquecentesca, dall'altra il 'tradizionalismo' dell'accademico anziano nell'indicare un'originalità e una autenticità dei *giuochi* da circoscrivere nel tempo e nello spazio. Va da sé che essendo gli accademici 'nuovi' i principali destinatari del libro (chi altri avrebbe potuto conoscere l'identità del Mansueto intronato?) la controversia generazionale dovette apparire come questione cruciale per i primi lettori dell'opera.
Con i *Trattenimenti* di Scipione si pensava di poter affrontare un testo maggiormente irrigidito dallo stampo del *Decameron*. Già solo la scelta della scrittura 'novellistica' implica dunque un rapporto con il modello trecentesco. Nel caso di Scipione, l'imitazione del *Decameron* è palese giacché non solo ne viene riproposto la struttura retorica della cornice (una brigata che in un circoscritto periodo di tempo si intratterrà giocando e raccontando) ma ne viene riscritto in chiave locale il meccanismo dell'«orrido cominciamento»; ovvero la cornice tragica nella quale si sviluppano le giornate piacevoli. Come pure è stato detto, non si tratta dell'unico caso cinquecentesco: Giraldi Cinzio è direttamente citato nel preambolo come uno dei due *scudi* in sotto i quali l'autore può 'proteggere' la propria scelta. Tuttavia, in più parti del testo (e anche con la polemica extratestuale del Tesauro) si è osservato il tono giustificatorio che l'autore utilizza rispetto a tale impostazione, ponendo però l'accento sulla necessità di descrivere l'assedio come contorno 'storico' della conversazione civile. Una necessità che in parte esibisce il progetto di imitazione del modello ma che dall'altra si configura come una concreta modalità di espressione dell'identità culturale senese.
Abbiamo per questo riletto le pagine del 'Preambolo' che accompagnano il lettore dall'inizio della guerra alla apparizione della brigata. E la descrizione dell'assedio ha permesso di vedere i differenti approcci retorici con i quali l'autore adatta il fatto storico alla 'finzione' del letterario. Infatti, prima di tutto la scrittura dell'assedio ha finalità potremmo dire 'storiografiche'. Del resto i *Trattenimenti* sono anche la prima opera attraverso cui è possibile osservare la storia senese dal punto di vista interno alla città. Ciò nonostante, l'autore non manca di ricucire sul resoconto dei fatti storici un apparato di simboli altrettanto riconoscibili, e soprattutto capaci – così come era avvenuto nel *Decameron* – di esaltare la valenza 'culturologica' dell'evento. Fin qui, dunque, Scipione si muove ampliamente nel perimetro indicato dal modello. Il momento

straordinario (l'assedio o la peste) rappresenta una minaccia all'ordine sociale o politico della cultura che lo subisce (senese o fiorentina, la sconfitta militare o il disordine del morbo). Impostare il libro di intrattenimenti a partire da quella minaccia vuol dire dunque evidenziarne il carattere metaforico: il punto di partenza da cui instaurare un modello positivo e antitetico rispetto al cominciamento.
Come si spera di aver mostrato, è su questo versante che il rapporto con il modello in parte si incrina. La decisione di fondare il mondo positivo della brigata nel mezzo della sua antitesi ha delle ricadute effettive sulla coerenza argomentativa del racconto. Vale a dire che non è affatto marcato (come avveniva per l'allontanamento boccacciano) il punto di separazione tra la finzione della cornice e il verosimile della storia. Le due componenti del 'Preambolo' possono essere rappresentate sullo stesso piano logico del discorso: tra la moltitudine di 'casi' che l'assedio propone al narratore, l'adunanza della brigata sarà uno quelli. E infatti, così come l'autore rimanda al filtro della sua memoria i fatti dell'assedio, allo stesso modo la riunione cittadina è parte integrante del racconto–assedio.
Il rapporto tra la storia che incornicia e la 'storia' in cornice è del resto spiegato apertamente alla dedicataria dell'opera. La Spannocchi non è solo una cittadina che ha condiviso l'esperienza dell'autore ma è anche una delle possibili protagoniste della brigata che si rappresenterà. Questo incrina ulteriormente l'adozione del modello. O meglio, permette di osservare un esempio di ricezione del *Decameron* alla luce di tanta trattatistica incorniciata del Cinquecento. Non si tratta di riconoscere la vera identità dei personaggi che si celano dietro le mascherine fittizie della brigata: anche Scipione adotta misure di cautela in modo tale da preservare le sue donne dalle malelingue. Si tratta di appurare che la brigata senese e la sua azione di intrattenimento sono direttamente modellati sul prototipo della gentildonna senese che in quanto lettrice primaria dell'opera può riconoscere e rispecchiarsi nell'esperienza delle giovani 'fittizie'.
Come si diceva, agli inizi degli anni Settanta il genere novella conosce una prima sistemazione teorica. In particolare qui ci interessa il trattamento Francesco Sansovino e Girolamo Bargagli riservano al dispositivo retorico della brigata. È noto che i due approntano modelli teorici molto differenti: il primo, Sansovino, indicando nell'coerenza argomentativa dei racconti lo strumento dell'unitarietà del libro, può intenzionalmente trascurare il ruolo della brigata boccacciana; il secondo, al contrario, rilancia in maniera consistente la centralità dell'*actio* e quindi della brigata che esegue la narrazione.[104] Al di là della ricaduta effettiva della teoria sulla pratica, credo che i *Trattenimenti* chiariscano ancora meglio la posizione del fratello maggiore. Anche per Scipione la brigata libraria non ha ragione di esistere perché il modello culturale più vicino è quello che si può vedere praticato in un salotto senese della metà del cinquecento.

[104] Per una interpretazione esaustiva delle due riflessioni teoriche si rimanda a ALFANO, *Racconto, brigata, cornice. La testualità della novella alla luce dei trattati cinquecenteschi sul genere*, «Studi sul Boccaccio» 43 (2015), pp. 263–287.

In sintesi, siamo partiti dalle indicazioni di Guillén accettando che i generi letterari siano dei dispositivi logici capaci strutturare il contenuto delle opere e allo stesso tempo di orientare il lettore nella comprensione del testo. Nel caso di Girolamo abbiamo visto come il genere dialogico serva all'autore non solo per formalizzare una teoria dei giuochi ma anche per inserirla nel più vasto insieme della trattatistica del comportamento. Il dialogo cioè funziona come mezzo di organizzazione della materia tratta e anche come patente di riconoscibilità dell'opera una volta che questa è uscita dal diretto controllo dell'autore. La brigata riunita intorno al Sodo, rimandando alla concreta esperienza dell'incontro accademico, permette al lettore di riconoscere e fare proprio il 'modo' in cui quella materia è articolata. Per Scipione, non si tratta solo di organizzare la veglia secondo gli stilemi della brigata boccacciana ma anche di rendere palese ai lettori che la rappresentazione non è altro che la forma fittizia delle reali adunanze cittadine.

Basta introdurre la 'cornice' in un testo perché l'attenzione si sposti dal messaggio al codice, avrebbe detto in maniera folgorante J. Lotman.[105] Basta cioè introdurre una brigata in conversazione perché l'attenzione si sposti dal contenuto di un'opera ai *modi* della sua rappresentazione. Nel caso specifico della 'letteratura senese' intorno alla veglia, è lecito affermare che entrambi gli elementi puntino decisamente verso la declinazione locale del sistema di analisi indicato da Lotman. Ovvero, nelle strategie retoriche dei fratelli Bargagli la materia dei 'giochi senesi' può essere trasmessa attraverso architetture testuali che rimandano direttamente alla circolazione di quel contenuto. Per questo è anche vero che se i classici volgari possono essere recepiti e imitati ma allo stesso tempo riscritti secondo le più riconoscibili pratiche condivise da autori e lettori, la questione della tradizione assume contorni più articolati. Che il modello dialogico cinquecentesco e la lezione del *Decameron* penetrino nella struttura dei testi di cui ci siamo occupati è evidente. Tuttavia, la sovrapponibilità tra gli artifici retorici dei modelli e la loro riconoscibilità in un insieme di pratiche tratte dal reale, non permette di riconoscere se la matrice di quanto si sta leggendo sia l'esempio della tradizione o i modi del vivere. O forse bisogna accettare che tra 'ipotesto' e 'ipertesto', per utilizzare le categorie di Genette, si insinui una pratica di lettura dei classici che tende a riconoscervi uno stile di vita poi ri–presentabile in letteratura.[106]

---

[105] J. M. LOTMAN, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, a cura di C. Valentino, Milano, Feltrinelli, 1993, p 97 e ss.

[106] G. GENETTE, *Palimsestes. La littérature au second degré*, Paris, Edition de Suils, 1982.

6. PRATICHE SOCIALI E MIMESI LETTERARIA.

Nel capitolo precedente si sono osservate le opere dei fratelli Bargagli alla luce di due aspetti imprescindibili per il fatto letterario nel Rinascimento: la tradizione, l'insieme delle opere che per affinità di contenuti o di forma condiziona le strutture retoriche dell'ipotesto; e la rappresentazione, ovvero il grado di rispecchiamento che i testi letterari intrattengono con gli aspetti del reale. Nel caso dei testi senesi, l'analisi degli assetti retorici delle due opere è stata dichiaratamente indotta dalla questione dei generi letterari. Due testi in prosa collocabili in due tradizioni illustrissime della letteratura italiana quale il trattato del comportamento (rappresentato magistralmente dal *Cortegiano* di Castiglione) e la raccolta di trattenimenti esemplati sul modello del *Decameron* di Boccaccio. Con questi due nomi non si è voluto fissare due parametri di riferimento standard quanto piuttosto osservare l'effettivo debito che i due testi senesi contraggono con la tradizione, o quanto spontaneamente una situazione di 'cornice' narrativa comporti delle analogie con le architetture formali dei modelli.
Proprio dalla componente essenziale della 'brigata' e dal cronotopo che la configura è emerso un elemento ulteriore, a ben vedere tipico del Cinquecento, ma che se misurato nella ricaduta locale senese palesa ancor più la sovrapponibilità tra il sistema presentato dai modelli letterari e le pratiche reali. Vale a dire che il mero fatto di presentare una brigata in conversazione, a prescindere dall'argomento trattato o delle modalità della mimesi, rende indistinguibili i campi di azione del modello letterario da quello del modello sociale rappresentato. Come detto all'inizio del capitolo precedente, su questi aspetti della letteratura rinascimentale e senese grava la potenza 'mimetica' dei due capolavori citati poc'anzi, modelli esemplari – il *Cortegiano* sulla scorta del *Decameron* – di quella compromissione tra lo *stare insieme* e le concreta modalità di espressione della convivenza. In questo senso dunque, il concetto di *imitatio* (in senso bembesco) osservato alla specola dei due fratelli ha portato ad un necessario sconfinamento verso il secondo versante della 'mimesi' (in senso aristotelico).
Detto ciò, nel cronotopo della conversazione inscenata dal *Dialogo de' Giuochi* è da riconoscere sia l'influenza di due capolavori della letteratura del comportamento come *Cortegiano* e *Galateo*, sia la ri–presentazione nelle maglie testuali della 'cornice' della pratica della conversazione accademica 'mondana', ovvero quella che non avviene in Accademia bensì in ritrovi privati tra accademici. La ricerca su cronotopo e cornici non è solo la banale costatazione di una ereditarietà di parole e concetti tra tradizioni letterarie affini, ma permette di capire come alla base del *Dialogo* i modelli prescelti siano parte integrante della dialettica interna al dialogo e ne sanciscano l'assetto retorico.
Nel caso dei *Trattenimenti* di Scipione, ancora una volta l'analisi della cornice ha portato ai medesimi risultati: nonostante il testo sia chiaramente improntato sul modello del *Decameron* e degli *Ecatommiti* del Cinzio, fin dalla lettera di dedica dell'opera è chiaro il destinatario ideale del testo e quindi il suo grado di

rispecchiamento rispetto alle pratiche mondane in uso a Siena. Per questo stesso motivo, la voluminosa raccolta di Scipione sfugge ad una classificazione di genere ben precisa muovendosi a metà strada tra la raccolta di intrattenimenti e novelle e un dialogo 'esteso'. Dove cioè la prosa della cornice sconfina per larghi tratti nel testo della rappresentazione, senza i chiari segni di interruzione che invece sono ben marcati nel modello trecentesco (come anche nelle appendici moderne del genere). Ciò per dire che, nei *Trattenimenti*, prosa dialogica e prosa 'novellistica' si confondono senza soluzione di continuità miscelando continuamente la storia della brigata con quella dei fatti avvenuti o raccontati. Una dinamica che tra l'altro procede per approssimazione rispetto al tempo presente se si considera che dal punto di vista del cronotopo, quello dell'ultima novella raccontata, di fatto coincide con la storia della brigata che la racconta.
Insomma, se i modelli letterari hanno effettivamente insegnato un modo di vivere in comunità, di frequentare altri individui e di regolare l'ambito piacevole della frequentazione mondana, quanto il modello letterario è da intendere sul piano dell'*imitatio* e quanto invece come ripresentazione mimetica della realtà? Con una puntualizzazione importante, che poi è l'indicazione di metodo fornita magistralmente da Jeanneret, e cioè evitando l'errore di considerare la scrittura come uno specchio della realtà, il luogo spazialmente delimitato della pagina dove viene 'trascritta' la pratica reale, ma sempre considerando la scrittura come attivazione di una realtà 'finzionale' in cui la verosimiglianza e le norme del *decorum* gestiscono il flusso dalla sala alla pagina.[1] Se dunque negli spazi di 'cornice' le due opere dei fratelli Bargagli si muovono agevolmente tra il concetto di imitazione in quanto operazione di *bricolage* rispetto alla tradizione e ri–proposizione in scrittura di realtà sociali 'locali', è proprio su questo secondo versante della creazione autoriale che è ora necessario soffermarsi. Che tipo di scrittura può tradurre un insieme di pratiche che derivano dalla prossemica in un sistema retorico, e quindi fondato sulla parola anziché sul corpo? E se la scrittura è translitterazione della pratica in retorica, in che rapporto sono i giochi praticati con i giochi scritti letterariamente? Forse per spiegare meglio le domande appena poste è necessario tornare a quanto detto nei capitoli precedenti a proposito della natura di questi testi.
In particolare occorre tenere ben a mente quanto afferma Girolamo nel proemio del suo *Dialogo*, definendo la propria operazione intellettuale sia in termini retrospettivi (il *monumento memoriale*) che proiettivi (il *prontuario* per le future generazioni). Se è stato chiaro il discorso finora, la questione posta da questa ambivalenza non è un fatto puramente accessorio nello studio della scrittura

[1] Si fa qui riferimento all'ultimo capitolo intitolato *Conclusion. Imitatio/mimesis*, in M. JEANNERET, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table a la Renaissance*, Paris, Librarie José Corti, 1987, pp. 249–271: «Les mots, on l'a déjà dit, ne reproduisent pas la réalité comme dans un miroir. Tout au plus peuvent-ils créer, par des effets scripturaires, l'équivalent verbal de tel objet. La definition d'Aristote est toujours valable: c'est à ce prix qu'il obtient l'adhésion de l'imagination» (Ivi, p. 263).

bargagliana. E questo perché, a giudizio dell'autore, l'opera può muovesi agevolmente nelle due direzioni della comunicazione letteraria: la prima rivolta al consumatore, in quanto strumento di autorappresentazione della pratica, la seconda verso l'esterno, fornendo allo stesso tempo un 'codice' per il suo corretto svolgimento. Insomma, sia il *Dialogo de' Giuochi* che i *Trattenimenti*, praticando un campo letterario 'inedito' e esclusivo, puntano decisamente a fornire il modello del perfetto vegliante e ad assicurarsi che quel modello, ora divenuto fatto letterario, una volta riconosciuto dal fruitore, possa trasmettere uno specifico modo di attuazione della pratica, e questo non necessariamente entro i confini del 'municipio' senese.
Superate dunque le architetture formali delle opere, in questo capitolo osserveremo più nel dettaglio quali sono i modi di trascrizione della pratica: qual è cioè, l'armamentario retorico che permette alla pratica ludica di divenire pratica di scrittura. Beninteso, tenendo conto che si tratta di ambiti, quello della pratica comportamentale e quello della scrittura, non sovrapponibili automaticamente. Stare a veglia – come qualunque modo di vivere mondano – presuppone che gli atteggiamenti siano adeguati a codici comportamentali che essenzialmente derivano da convenzioni sociali. È scontato dire che, quando tutto questo si traduce in scrittura, la pratica diviene un fatto retorico già solo per la sua trasposizione in carta. Ma a questo proposito, esiste un concetto ampliamente condiviso dalla cultura cinquecentesca, quello del 'decorum', che può essere una specola utile per osservare questa trasposizione della pratica in scrittura. E questo perché si presenta come un principio che funziona ad entrambi i livelli della questione che si sta qui ponendo. In primo luogo perché esso impone i principi della 'convenienza' e della 'misura' negli atti comportamentali (una categoria ciceroniana che attraverso il filtro di Castiglione approda al rispetto delle 'circustantiae')[2]: nel caso della pratica ludica in rapporto a giocatore, gioco e partecipanti. Così come, sul versante retorico, le norme del 'decorum', non solo garantiscono l'appropriatezza tra contenuto e stile ma, soprattutto in ambito cinquecentesco, esse divengono un collettore più ampio della comunicazione letteraria, capace di istruire i rapporti tra autore, materia trattata e pubblico di riferimento.

6.1. 'MODUS AGENDI' E 'MODUS SCRIBENDI' NEL *DIALOGO DE' GIUOCHI*

È nota la polemica che Johan Huizinga, nella *Prefazione-Introduzione* al suo *Homo Ludens* del 1938, indirizzava nei confronti dei colleghi accademici, pronti a correggere il titolo del suo saggio dalla forma genitiva «das Spielelement der Kultur» (l'elemento ludico della cultura) a quella locativa «in der Kultur» (l'elemento ludico nella cultura). Quasi a denunciare l'impossibilità di affrontare il carattere 'giocoso' della cultura e allo stesso tempo semplificando il compito del critico ad un'analitica rassegna dell'elemento ludico nelle varie

[2] Cfr. G. ALFANO, *Dioniso e Tiziano. La rappresentazione dei 'simili' nel Cinquecento tra 'decorum' e sistema dei generi*, Napoli, Liguori, 2001, p. 83.

culture e nelle varie epoche. In realtà lo spostamento logico cercava di arginare la provocazione più onerosa che *Homo ludens* avanzava, cioè quella di considerare la cultura stessa come un fenomeno ludico, «d'integrare per così dire il concetto di gioco in quello di cultura».[3] È inutile qui ripercorrere, anche solo con pochi riferimenti bibliografici, la lunga e importante tradizione di studi di cui ha goduto la materia ludica a partire da quel testo.[4] Così come, nonostante per comodità si utilizzeranno le griglie teoriche di Huizinga, si tratta certamente di un testo da applicare con cautela all'ambiente culturale del Rinascimento. Poiché, se in *Homo ludens* le implicazioni culturali del gioco nella vita quotidiana possono essere fornite in universale (a prescindere da ogni epoca o appartenenza geografica), in ambito senese occorrerà precisarne il contesto e la matrice antropologica di appartenenza.

Ma veniamo ad elencare alcune indicazioni presenti in quel volume e che possono essere utili al discorso che si sta facendo. Grazie allo studioso è importante innanzitutto dire che il gioco ha insito nella sua natura il fatto di essere 'altro' rispetto alla «vita «ordinaria» o «vera». È un allontanarsi da quella per entrare in una sfera temporanea di attività con finalità tutta propria».[5] In quanto momento di 'sospensione' rispetto all'ordinario, è altrettanto utile ricordare che l'attività ludica si realizza in uno spazio–tempo 'chiuso': la «limitazione» di cui parla Huizinga gli permette cioè di essere 'autonomo' nel suo svolgimento;[6] e tra l'altro, proprio questa sua natura 'dell'una volta per tutte' gli garantisce una certa 'memorabilità' («permane nel ricordo come una creazione o un tesoro dello spirito, è tramandato, e può essere ripetuto in qualunque momento»).[7] Altro principio generale è che il gioco, crea un ordine al suo interno che gli permette di funzionare nel suo tempo e nel suo spazio delimitato. Vale a dire che si tratta di una prassi estremamente regolata, dove chi sta dentro al cerchio deve attenersi ad una serie di atteggiamenti: chi vi si sottrae o è un «guastafeste» o peggio un «fuorilegge».[8]

Tali indicazioni potrebbero descrivere anche ciò che intendiamo per gioco nella società senese del Rinascimento. Con alcune precisazioni, la prima delle quali è che, quando ci rivolgiamo a quest'ultime, bisogna innanzitutto dire che il gioco

---

[3] J. HUIZINGA, *Homo ludens*, traduzione di Corinna von Schendel, Milano, Il Saggiatore, 1967 (I edizione originale 1938), p. 14. Un problema sul quale è tornato, in anni più recenti, M. PICONE, *Epilogo: il gioco nella/della letteratura* in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*. Atti del Convegno di Pienza 10-14 settembre 1991, Tomo I, II, Roma, Salerno Editrice, 1993.

[4] Mi limito solo a ricordare, in ambito italiano e con uno sguardo attento sulla letteratura, l'importante lavoro della Fondazione Benetton nella promozione di studi sulla storia del gioco. Oltre alla rivista «Ludica», si segnala l'importante volume collettaneo *Giocare tra Medioevo ed età moderna: Modelli etici ed estetici per l'Europa*, a cura di F. Aceto e F. Lucioli, Roma, Viella, 2019.

[5] HUIZINGA, *Homo ludens*, cit., p. 27.

[6] ibid.

[7] Ibid.

[8] Ivi, pp. 31–32.

si delinea come una delle modalità di espletamento dell'*otio honorato* di cui parlava Quondam.[9] In più, nel caso specifico senese, è da tenere a mente quando detto a proposito del contesto in cui è possibile l'attività ludica, la veglia: un momento disinteressato della vita civile, egualitario, dove vigono codici di comportamento rituali non scritti ma culturalmente codificati. Letto in questa prospettiva, il gioco rappresenta una delle molteplici attività da presentare e svolgere a veglia per farsi apprezzare in quanto buon gentiluomo e gentildonna *ludens*. Ciò non vuol dire che il gioco a veglia non abbia una certa autonomia 'realizzativa' (cioè non si svolge nel flusso della veglia); anzi, pur trattandosi di una delle attività possibili in quel contesto mondano, esso prevede in ogni caso una preparazione specifica, sia nella disposizione dell'ambiente che accoglie i veglianti, sia nelle capacità che essi devono dimostrare per risultare 'ingegnosi'. Insomma, come vedremo tra poco, un buon vegliante non necessariamente è un buon giocatore mentre viceversa, stando alle prescrizioni del *Dialogo*, in larga parte saper agire a veglia vuol dire sapere giocare.
Ed è utile insistere sul fatto che, per gioco nel Rinascimento senese intendiamo in sostanza una pratica 'comunitaria', dove l'insieme regolato del gioco fa si che tra giocatore e giocatori si instauri un principio di convivenza momentaneo e transitorio, disinteressato e spontaneo, ma dal valore simbolico tutt'altro che banale. Innanzitutto perché, per tornare alle categorie di Bourdieu, gli individui che vi partecipano coltivano un orizzonte d'attesa rispetto a ciò cui stanno partecipando. In altre parole, il gioco 'serve' a qualcosa di altro rispetto al mero fatto di intrattenersi, e questo da parte di tutti coloro che vi partecipano. Serve cioè a misurare l'ingegno e le capacità dell'inventore dei giochi, che attingendo a diversi bacini 'inventivi', deve saper proporre un gioco nuovo, oppure deve saper variare un medesimo gioco in modo da farlo risultare inaudito; dall'altro lato, il gruppo dei giocatori, data la proposta fatta dal singolo, oltre al rispetto delle regole, devono dimostrare le proprie capacità di svolgerlo correttamente, di saperlo 'ornare' in modo da non farlo risultare banale: insomma devono sapere rendere una performance 'gradevole' e ingegnosa sia al cospetto di chi gioca, sia tenuto conto di chi semplicemente assiste. Si è qui alluso alle parti della retorica perché, pur mantenendo i connotati di una pratica 'rituale', il gioco si configura anche come un momento di 'finzione' rispetto al reale, e lo fa attraverso le componenti tipiche del fatto 'artistico/estetico' (che era anche un suggerimento di Huizinga).[10]

---

[9] A. QUONDAM, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, cit., Bologna, il Mulino, 2010, pp. 349 e ss. (cfr. anche *supra* 1.2)

[10] Beninteso, come si diceva prima, non è qui questione di attribuire le categorie della retorica (importantissimo campo del sapere dell'uomo rinascimentale) alla natura della pratica d'intrattenimento: è chiaro che per questi due campi non valgono gli stessi codici. Tuttavia, in forma di analogia, la ricerca del gioco da proporre non corrisponde forse al campo d'azione dell'*inventio*? E la realizzazione regolata del gioco non è anche una capacità di *disporne* correttamente le parti? Infine, la *performance* ludica non può essere considerata l'analogo comportamentale di quella parte che è l'*actio*? Per le parti

Anzi, a dire il vero, il carattere fittizio del gioco lo porta ad intrattenere con la reale un rapporto che in parte è analogo a quello della mimesi rispetto all'oggetto imitato. Su questo ci soffermeremo a lungo nel corso di queste pagine. Tuttavia, prima di vedere meglio questo aspetto confrontandoci direttamente con i testi, occorre dire che, la definizione del gioco come espediente 'imitativo' della realtà, potrebbe ben spiegare una anomalia dei testi di cui ci stiamo occupando e che risulta tra l'altro ben nota agli studiosi che se ne sono occupati. E cioè considerare che, se in verità il gioco rappresentava solo una delle modalità dello stare insieme a veglia, quando la pratica si deposita all'interno del testo letterario, il *lusus* viene proposto come unica attività possibile (o quantomeno quella prioritaria). Sicché, anche le altre importanti modalità di intrattenimento tra cui la poesia, la narrativa (racconti di novelle) o momenti più performativi – come mascherate e balli o recite di commedie – vengono convertite in attività ludiche.
Lo ha ben spiegato Bruscagli quando afferma che nel *Dialogo* funziona un meccanismo «onnivoro del gioco nella sua capacita di fagocitare e addomesticare la realtà». Giustamente lo studioso toscano sottolinea come tutti i giuochi presentati nel ricco 'inventario' bargagliano rispecchiano essenzialmente ogni campo del reale secondo un procedimento che fa del gioco l'allegoria della realtà (o meglio «lascia filtrare il reale solo se iscritto entro il rito formalizzato e rassicurante del gioco»).[11] Analogo il giudizio di Marchetti, che in un saggio dedicato al *Dialogo* ha scritto che le «jeu siennois est un exercice de la trasformation de chaque oscillation sentimentale et de chaque trouble des affects dans un discours», ovvero che l'imposizione retorica del gioco si risolve con la sua capacità di assorbimento del reale nella parola ludica.[12] Infine Vernizzi, nell'analizzare questa volta i *Trattenimenti*, ha scritto che per Scipione il «gioco diviene la quintessenza distillata della condensazione del positivo in un mondo condannato alla fissità delle rovine»; pertanto, se contrapposto al negativo del reale (l'assedio) «il gioco diviene simbolo di un mondo perduto di cui dovrebbe provocare l'impossibile resurrezione». Tali ragionamenti sono

della retorica si rimanda ovviamente ai classici H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969 e R. BARTHES, *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 1972.

[11] BRUSCAGLI, *Nel salotto degli Intronati*, p. 37. Dove si legge anche: «D'altronde, basta scorrere le argomentazioni del *Dialogo* circa i luoghi principali donde si debbano ricavare i giuochi, per accorgersi come essi, ingegnosamente derivabili da ogni mestiere, arte, professione, uso e consuetudine, aspirino a diventare una sorta di ricapitolazione enciclopedica del reale, un *thesaurus* ludico capace di immagazzinare secondo la sua specifica natura tutti i dati, anche i più turbativi, provenienti dal mondo circostante» (Ivi, p. 38).

[12] V. MARCHETTI, *Le désir et la règle. Recherches sur le Dialogo de' Giuochi de Girolamo Bargagli (1572)*, in PH. ARIÈS – J.-C., MARGOLIN, *Les jeux à la Renaissance*, Actes du XXIII Colloque International d'études humanistes, Tours, juillet 1980, Paris, Vrin, 1982, p. 174. Il titolo italiano aiuto ad inquadrare meglio la prospettiva di studio dello stesso studioso: V. MARCHETTI – G. ZUCCHINI, *Le regole del gioco e l'eresia,* Bologna, Lo Scarabeo, 1981.

giusti, a maggior ragione se li si interpreta nel senso complessivo delle opere letterarie. Per Girolamo, la teoria del giuoco sarebbe un riordinamento del reale nello spazio e nel tempo appartato dell'illusione ludica; ovviamente interpretando il *Dialogo* come la reliquia di una stagione perduta e morta (come continua Bruscagli). Per Scipione, data la presenza della cornice 'catastrofica', nel gioco andrebbe rintracciata e verificata l'impostazione dell'archetipo: cioè il senso del gioco è quello di creare un ordine diverso e opposto al reale (come nel *Decameron*), anche se con esiti diversi.[13] Da ultimo, anche McClure ha osservato che la «game theory calls for the creation of alternate realm that can exist on the margins of the real world- whether in the organization of the ongoing academy or in the more confined time of the parlour game».[14]

Insomma, benché da prospettive di studio diverse, i tre studi appena citati concordano nell'individuare nel 'gioco' il deposito 'ideologico' del reale. Tuttavia, a giudizio di chi scrive sarebbe un errore sovraccaricare ideologicamente il significato del gioco se osservato alla specola dei testi senesi. Come pure è stato detto, a differenza dell'apografo, l'edizione a stampa del 1572 presenta la numerazione progressiva dei giochi nominati nel corso della conversazione: se rimanessimo al paratesto, dunque, il *Dialogo* effettivamente si presenterebbe come una 'sconfinata' elencazione di giochi. In realtà, a leggere la prosa, non c'è alcun ordinamento schematico nella presentazione dei giuochi da parte del Sodo e dei suoi allievi. I giuochi vengono infatti presentati e discussi nel flusso dialogico della conversazione, o sotto forma di analogo oppure perché esso si presenta esplicativo per una precisa particella teorica. Se proprio si vuole essere schematici, la discussione tra il Sodo e i suoi allievi potrebbe essere piuttosto ordinata in una successione argomentativa che presenta le *qualità* dei giuochi (parti didascaliche), cui segue un numero variabile di esempi, e infine le proposte pratiche sotto forma di 'aneddoti' (significativamente sono quasi sempre gli allievi ad incaricarsi di quest'ultima parte). Ciò per dire che, nonostante la *princeps* tenti di presentare il *Dialogo* come un inventario numerato di giochi, in realtà, le particelle teorico/pratiche vanno lette alla luce del 'mimesi' dialogica in cui sono inserite.

A questo proposito, il saggio della Vernizzi si conclude con una affermazione che a ben vedere può risultare determinante. Se sulla scorta di Lotman – sostiene la studiosa – possiamo affermare che «lo spazio artistico rappresenta il modello del mondo di un autore […] il cerchio ludico può anche apparire allora metafora della condizione di cittadella assediata vissuta dall'Accademia degli Intronati».[15] Questo saggio – come gli alti due – compare nello stesso anno dell'edizione dei *Trattenimenti* della Riccò: dopo i suoi studi e dopo i documenti

---

[13] Si rinvia per questo a C. VERNIZZI, *Dalla retorica alla grammatica: modelli di comportamento ne 'I Trattenimenti' di Scipione Bargagli*, «Intersezioni» a. ix 1989, pp. 41–60.

[14] G. MCCLURE, *Parlour Games and the Public Life of Women in Renaissance Italy,* Toronto, Univ. Toronto Press, 2013, p. 22

[15] Ivi, p. 58.

che ha portato alla luce, ogni interpretazione 'ideologica' del fatto letterario senese deve necessariamente ammorbidirsi dinanzi ad una filologia materiale che tende a complicare il quadro più che assommarlo per un giudizio complessivo. Se quindi sulla seconda parte della citazione è necessario ammorbidire la posizione (suggestiva; ma che c'entra Scipione con gli Intronati nel 1564? – tenuto anche conto che la studiosa data la stesura dei *Trattenimenti* al 1558–1559, proprio quando i progetti di Scipione sono tutt'altro che rivolti all'accademia 'maggiore'), per i testi di cui ci stiamo occupando è certamente molto convincente l'indicazione dello studioso di Tartu: è necessario leggere queste opere, e quindi anche il gioco, alla luce del grado di rispecchiamento della poetica rispetto ad una realtà, ad una pratica. Insomma, messi da parte i simbolismi interpretativi e per dirla con Mazzacurati, il gioco divenuto letteratura non è altro che ri–presentazione di una pratica che avviene o avveniva nella realtà e che ora diventa un fatto essenzialmente retorico. Quali siano le strategie di scrittura è l'oggetto delle pagine che seguono.

6.1.1. I «giuochi» sotto la lente aristotelica

Tenuto conto dell'impianto mimetico del trattato, l'aspetto davvero interessante è che quando ci rivolgiamo alla sistemazione teorica dei giuochi, il *Dialogo* procede utilizzando categorie che appartengono al campo della 'poetica' piuttosto che a quella del comportamento. In altre parole, la mimesi dialogica tende a trattare i giuochi come se fossero particelle di un genere letterario dotato di una sua autonomia 'argomentativa'. Anzi più nello specifico, i giuochi possono essere trattati al pari del genere comico, intendendo con questo non il semplice esito drammaturgico della rappresentazione ma derivandone i modi e i registri del 'termine mezzano' della letteratura.[16] Tale discorso va ovviamente inquadrato nel contesto della critica letteraria cinquecentesca. Anche se in forme

[16] La bibliografia a riguardo è sterminata. Il riferimento principale non può che essere F. BRUNI, *L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990. La questione in termini generali era stata già posta da L. OLBRECHTS–TYTECA, *Il comico della retorica,* Milano, Feltrinelli, 1977. Per limitarsi ai lavori più recenti, sulla letteratura 'comica' occorre quantomeno rinviare a G. ALFANO, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006, oltreché al recente *Le forme del comico*. Atti del XXI Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti del settembre 2017, a cura di S. Magherini, A. Nozzoli, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, in particolare i contributi di F. BAUSI, *Forme del comico nel «Decameron»*, pp.47–60, A. CORSARO, *Per una storia del comico nel Cinquecento*, pp. 73–91, F. NARDI, *Trattati, prologhi, lezioni. Teoria e pratica del comico tra Cinque e Seicento,* pp. 109–142 e E. MENETTI, *Variazione del comico nella novella rinascimentale,* pp. 143–164; a tutti questi studi si rinvia anche per la ricca bibliografia di cui si servono. Per un quadro esaustivo delle interpretazioni del comico nella critica novecentesca A. AVITA, *Teorie del comico*, Milano, UNICOPLI, 1984 (di cui è disponibile anche l'edizione digitale al sito: http://spaziofilosofico.filosofia.unimi.it/wp-content/uploads/2017/05/Teorie-del comico-Civita.pdf).

molto diverse (dal commento al trattato), e in ambienti culturali non necessariamente affini (l'università, la corte o gli ambiti municipali), tutto il dibattito cinquecentesco intorno alla letteratura passa attraverso il commento delle opere di Aristotele. In particolare, per quel che qui ci interessa, è arcinoto che il Cinquecento italiano elaborò un sistema dei generi proprio a partire dalle indicazioni fornite dalla *Poetica* (e dalla *Retorica*) della Stagirita (su cosa, come, e a che fine imitare in letteratura).[17]

Beninteso, il testo di cui ci occupiamo non appartiene nemmeno lontanamente all'insieme di volumi di matrice teorica; anzi, come pure si dirà, il versante della pratica letteraria risultò per certi versi estraneo alle questioni poste in ambito teorico. Tuttavia, nelle pagine che seguono si cercherà di mostrare come nel *Dialogo de' Giuochi* le categorie aristoteliche possano essere utilizzare per tradurre le componenti del gioco in particelle teoriche. Il passo dal quale partire è abbastanza esteso ma merita di essere citato per intero data la quantità di riferimenti che contiene. E così, dopo aver escluso diverse attività ludica dal campo di interesse del trattato (tra cui ad esempio quei giochi che «colle tavole, o colle carte, e con gli scacchi si fanno») e chiarito che «il giuoco del qual ragioniamo è quello che per diletto di propone e si essequisce»,[18] il Sodo si premura di definire anzitempo che cosa sia l'oggetto della successiva discussione:

> Or considerando cosa sia questo giuoco, secondo ch'io sentii una volta dire da un dotto Intronato sopra ciò, *per ischerzo filosofando*, e' pare che dire non si possa altro che *una festevole azione d'una lieta e amorosa brigata*, dove sopra una piacevole od ingegnosa proposta fatta da uno come autore e guida di tale *azzione*, tutti gli altri facciano o dicano alcuna cosa l'un dall'altro *diversamente*, e questo *a fin di diletto* e d'intertenimento. Diceva colui di chiamarla azzione, se mi ritorna bene a memoria un ragionamento così lontano adesso da' miei pensieri, appartenendo cotal voce generale ad altra cose ancora che si propongono in brigata per dovervi *ragionar* sopra. E la nominava o piacevole, o ingegnosa, perché, come nella division de' giuochi si dirà, alcuni de' giuochi sono ingegnosi e che in prontezza e acutezza di spirito consistono, alcuni altri che con un certo piacevole scherzo, riso e allegrezza vanno destando. Né fuor di proposito son poste quelle parole, che sia fatta da uno, come autore e guida di tal azione; perciò che molte cose si propongono di fare in lieta e amorosa brigata a fin di diletto, le quali perché in confuso di fanno, senza che n sia particolarmente guida e autore alcuno, giuochi chiamar non si possono, né sotto il nome di giuoco si comprendono. Si è detto ancora, 'che si faccia o si dica', essendo che non tutti i giuochi consistono nel dire, ma alcuni ricercano piuttosto il fare, si come sono i giuochi di cenni, d'atti e di scherzi, e alcuni altri ve ne sono dove si fa e si dice insieme.[19]

---

[17] Sulla questione dei generi e sull'ampia gamma di commenti alla *Poetica* basti il riferimento a ALFANO, *Dioniso e Tiziano*, cit., particolarmente il primo capitolo: *Annunci del realismo. Teoria dei 'similes' e sistema del comico nei commenti aristotelici*, pp. 23–90.

[18] *Dialogo*, p. 69.

[19] *Ibid*.

Si tratta della prima e più generica definizione di giuoco cui poi corrisponderà la spiegazione di ogni particella argomentativa qui sinteticamente illustrata. Innanzitutto è significativo che la questione del gioco possa essere riferita ad un campo d'interessi della pratica intellettuale nient'affatto infimo: certo da segregare nel circuito dotto dell'accademia (è un «dotto intronato» a parlarne), ma che comunque ha a che fare con l'ambito della filosofia, anche se 'faceta'. Più problematica è invece la definizione del gioco come 'azione' festevole, cioè il fatto che nella dimensione ludica ci siano *uomini e donne che agiscono*. Questo perché, come tra l'altro ammette il Sodo quando dice che «cotal voce generale» appartiene anche «ad altra cose ancora che si propongono in brigata per dovervi *ragionar* sopra», il verbo 'agire' rimanda a due concetti molto diffusi in ambito letterario cinquecentesco che sono quelli riferibili al campo della retorica (l'*actio*) e a quello della 'mimesi' (l'imitazione delle azioni degli uomini). Per questo motivo è forse utile rileggere il passo in entrambe le direzioni.

In primo luogo osservando che, le fasi in cui si struttura il gioco coincidono grossomodo con le parti della retorica. Colui che inizia l'azione ludica procede col trovare/scoprire[20] il gioco attraverso il proprio ingegno (e quindi con una particolare tecnica); se l'*inventio* è di fatto competenza di *uno solo*, per lo svolgimento del gioco, la sua successione ordinata e regolata, è necessaria la partecipazione collettiva della brigata. Particolarmente interessante è quel riferimento all'ambito dell'*elocutio*, giacché, se è competenza del gruppo 'inventare' e 'disporre' l'azione ludica, questo avviene purché ciò che *si fa* o *si dice* risulti piacevole per la sua '*varietas*' («diversamente»). Infine occorre dire che, questa volta attingendo ad una categoria di ambito latino, il gioco si presta ad essere regolato dal più generale principio della *convenienza*, che guida i detti e le azioni dei giocatori verso un fine che è il *diletto*. Ovviamente, tutt'altro dall'essere considerata l'esito della pratica ludica, le fasi di proposizione e realizzazione del gioco devono essere tutte lette in virtù del macro–principio dell'*actio*: ogni parte del gioco e ogni sua modalità di svolgimento ha senso se esibita in *performance* (basta contare, in poche righe, il numero di volte in cui compaiono far e dire).

A questo proposito, tra i concetti elencati ce n'è uno, quello della 'varietas', che permette di osservare ulteriormente l'accomodamento dalla pratica agli strumenti di una retorica 'spettacolare'. «Si son dette poi quelle parole, *diversamente l'un dall'altro* per mostrare che il *diletto del giuoco* consiste in quella *varietà* che si ritrova ne *l'udir sopra uno stesso soggetto diverse e dissimili invenzioni*», ribadisce il Sodo nel distendere la definizione generale. Tale principio è direttamente collegato a quello della 'novitas', e quindi all'elemento inaudito che deve abitare nel contesto ludico. Affinché il gioco risulti piacevole è necessario che i giocatori si impegnino nella creazione di cose diverse e ogni volta 'nuove' per chi le ascolta. Se come pare di capire l'imperativo della 'variatio' si applica sia al campo dell'*inventio* che a quello della *dispositio*, quando si arriva ad un esempio concreto, nuovamente non manca occasione di

[20] È questa la nota definizione di R. BARTHES, *La retorica antica*, cit.

segnalare l'interdipendenza tra la pratica ludica e il suo statuto di *performance*. Come protesta l'Attonito, in un gioco come quello «de' Bisticci», dovendo ripetere velocemente uno scioglilingua, «a ciascuno converrebbe dire queste medesime parole in fretta senza punto variarle, anzi variando errerebbe e sarebbe punito». Nonostante le regole del gioco vietino espressamente di variarne il contenuto, a questo punto non stupisce che il Sodo replichi con il consueto riferimento al contesto 'performativo' del ludo:

> che se bene in quel giuoco dee il medesimo dirsi da tutti non di meno si desidera la variazione ne l'errare e nel proferir male, anzi tutta *la varietà piacevole di quel giuoco vien fatta da coloro che variamente vanno fallando* e non bene i bisticci proferendo.[21]

Insomma, in quanto prerogativa comune a chi propone il gioco e a chi lo realizza, la *varietas*, anche nella sua fallibilità, deve essere comunque accomodata al sistema di riferimento che è il cerchio ludico. Come a dire che tutta l'*inventio* è sempre in funzione dell'*actio*.
Se dunque la prima definizione di gioco parrebbe essere modellata attraverso i procedimenti tipici della retorica, è altrettanto interessante evidenziare l'altra imponente ibridazione tra la teoria del comportamento e i concetti della poetica. Pur correndo il rischio di ripetere considerazioni già fatte pocanzi, è bene fugare ogni dubbio sul discorso che si sta qui facendo. Girolamo Bargagli (così come Scipione) agisce in un campo letterario che è quello della prosa in volgare. La scelta del genere dialogico è di per sé significativa ad indicare un campo di azione eminentemente 'pratico' della letteratura. E più precisamente, scrivendo un trattato 'del comportamento' in forma dialogica, egli sta adoperando una scelta letteraria chiaramente votata alla *mimesi*. Per questi testi non si può parlare di una incidenza diretta delle questioni teoriche sollevate a metà secolo a partire dal commento ad Aristotele; queste opere rispondevano piuttosto ai gusti di un pubblico variegato e composito (come viene del resto rappresentato nei cronotopi dialogici), ma che comunque non ha nulla a che fare con le austere indicazioni della critica letteraria. Tantomeno, come pure si è cercato di dire sopra, bisogna confondere i codici di comportamento imposti dal gioco con le prescrizioni fornite dall'ambito regolato della parola. E infatti non si sta dicendo questo: il *Dialogo de' Giuochi* può essere pienamente inseribile in quella tradizione letteraria 'estranea' (ma non per questo disinteressata) ai problemi della teoria.
Eppure, quando si tratta di sistemare in griglie teoriche la materia–gioco, le categorie utilizzate appartengono in larga parte al dibattito teorico coevo intorno alla creazione letteraria. O quantomeno ne mutuano le domande: stabilito che il gioco è un'azione, questa in cosa consiste? Quanti e quali sono i peronaggi che agiscono? In che modo agiscono? Qual è il fine dell'azione

[21] *Dialogo*, p. 72.

ludica?[22] Perché se la definizione di gioco come 'azione festevole' rimanda alla praticabilità del gioco, non è trascurabile che in quegli anni il lavoro intorno alla *Poetica* di Aristotele indicava proprio nelle azioni degli uomini il principio cardine di ogni procedimento imitativo. Tra l'altro, se 'azione' è un termine riferibile anche alla teoria della mimesi, in quanto tale il gioco si presta immediatamente ad essere 'trasferibile' dal campo della pratica a quello della mimesi. Tant'è che chiarito questo, il Sodo parrebbe addirittura riferirsi ai mezzi e ai modi attraverso cui l'azione può essere svolta e conclusa. L'unità dell'azione ludica, innanzitutto, garantita dall'unità del soggetto/autore che la propone; cui corrisponde la partecipazione collettiva del gruppo attraverso cose dette o fatte dalla brigata nominata poc'anzi. E infine, per quello che riguarda i fini, accanto alla più consueta categoria del *delectare* – anche in questo caso attinta dal mondo latino – si affianca un altro termine che invece ha a che fare con un ambito prima di tutto socio–antropologico qual è quello del *passare il tempo* («a fin di diletto e d'intrattenimento»).[23]

Ma se nella definizione di gioco il *Dialogo* chiama in causa due aspetti che appartengono ad ambiti diversi che sono la retorica da un lato e la poetica dall'altro, probabilmente il fenomeno va letto secondo una prospettiva invertita. Vale a dire che essendo la pratica ludica un atto di finzione, un momento della vita associativa in cui si 'sospendono' le regole del reale per entrare in un cerchio 'illusorio', quando la pratica deve essere tradotta in scrittura essa si presta ad essere formalizzata attraverso precetti concetti che derivano dal campo dell'imitazione. Tale compatibilità – o sovrapponibilità – tra materia ludica e fatto letterario emerge con evidenza in almeno tre punti del trattato. Innanzitutto perché, anche l'azione ludica, al pari della *fabula*, consiste in tre parti che sono: «la proposizione», vale a dire il momento in cui si impone alla brigata il gioco da svolgere e se ne danno le istruzioni pratiche («nel modo che tutti abbiano a fare»);[24] a questa parte segue l'«azzione o processo del giuoco», il suo effettivo svolgimento; e infine lo scioglimento, o «soddisfazione», che è « quando avendo detto o fatto tutti quei del cerchio», il gioco si conclude con la 'premiazione' o la 'punizione' dei partecipanti da parte del «giudice» o del «guidator del giuoco».[25] Tra l'altro, una impostazione così schematica sul 'metodo' di realizzazione del gioco offre anche la possibilità di individuare le tre tipologie degli attori in campo, essendo il primo momento (la proposta)

[22] «Tre cose in ogni imitazione considerarci conviene. Prima quel che ad imitar prendiamo; poi con che imitiamo; al fine in qual modo» andava dicendo negli stessi anni Antonio Minturno – solo per fare un esempio – nel suo trattato de *L'arte poetica*, per Giovanni Valvassori, MDLXIIII (si cita dalla ristampa anastatica, Munchen, Wilhem Fink Verlag 1971, p. 2).

[23] Ivi, p. 69.

[24] Ivi, p. 77.

[25] Ibid.

priorità del «maestro», il secondo (lo svolgimento) affidato alla brigata e il terzo (la risoluzione) appannaggio del «giudice».[26]
Chiaramente si parla di argomentazioni che prescindono dal dato letterario. Ancora una volta la principale difficoltà che si riscontra nell'analizzare il dialogo del Bargagli è quella di scindere – a patto che ciò sia possibile – il dato rappresentativo (il grado di rispecchiamento della pratica) dalla natura teorica del trattato. È certo che la pratica ludica si svolgeva già prima della sua formalizzazione letteraria, non possiamo sapere quanto 'identicamente' rispetto a quanto trascritto a posteriori. Tuttavia, colpisce che in fase di organizzazione di un sapere qual è il comportamento ludico, le parti didascaliche del testo ricalchino un modo di procedere che è quello della 'critica' letteraria. In questa direzione, un altro momento in cui emerge in maniera esplicita che la teoria dei giochi può essere argomentata secondo le categorie della 'mimesi' è quello in cui il Sodo Intronato istruisce gli allievi sui «luoghi principali» (quindi secondo l'antica categoria retorica dei *topoi*) da cui «cavare i giuochi»:

> che a chiunque nuove invenzioni di giuochi ritrovar vuole, fa di mestieri, come io vi diceva, l'andarle professioni e l'arti de gli uomini considerando, e qualcuna trovatene che ancora in giuoco stata posta non sia, valersi di quella, quando paia che si possa *accomodar di maniera*, che *mettendola in opera* sia per porger dilettazione.

Siamo al livello più elementare di imitazione del reale. Tra i giuochi proposti dal Sodo in questa sezione – tra l'altro inventati proprio da lui in diverse occasioni da veglia – ritroviamo infatti azioni ludiche che rimandano direttamente al mondo della realtà: così, avendo conosciuto un uomo particolarmente scaramantico «il quale prestava gran fede a gli auguri» [gli indovini, ndr], il gioco corrispondente consiste nel raccontare un particolare episodio della propria via quotidiana «dalla quale avesse preso o buono o cattivo augurio»;[27] similmente avviene per il «giuoco degli epitaffi» , dove cioè la brigata è chiamata a comporre l'epigrafe mortuaria degli altri giocatori. E così via, il maestro procedere con l'elencare i giuochi in cui è richiesto di rielaborare in 'ludo' un fatto 'del quotidiano.
Come si è detto, pur trattandosi di un livello elementare di imitazione ciò non vuol dire affatto che questi giochi siano banali nella loro realizzazione. Basta leggere i successivi due, «delle cerimonie» e «della commedia», per rendersi conto di quanto sia sofisticata la traduzione dal reale al ludico. [28] Nel primo caso è richiesto di imitare coloro che quando ti incontrano per strada, «ti assaliscono spesso con certe cerimonie affettate» e «simili fastidiosaggini»: da qui nasce il corrispettivo ludico, dovendo la brigata «o dire una cerimonia affetta e insieme fare un atto pieno d'affettazione»;

---

[26] Ibid.
[27] *Dialogo*, p. 110.
[28] Ivi, p. 111.

> e quanto più le cerimonie erano stravaganti ed esquisite – conclude il Sodo – tanto più dilettavano, sì come infastidirebbono detta da vero, nella guisa che d'alcuni animali avviene, che veduti da noi nella propria forma ci spaventano, e se gli miriamo imitati e finti dalla pittura ci dilettano.[29]

Come si può osservare si tratta di un gioco particolarmente denso di significato, se un particolare accadimento del contemporaneo (le persone che si incontrano per strada) può essere riproposto sotto forma di 'maniera' comportamentale (*e negativo*), salvo poi rimarcarne il carattere fittizio e quindi innocuo della rappresentazione. Che poi la metafora animale vada giusto in direzione aristotelica/oraziana è altro segno che permette di individuare una certa circolarità tra la pratica 'fittizia' del gioco e la sua comparabilità col fatto artistico.[30] Analogamente, anche il secondo gioco di parrebbe rimandare ad un rapporto diretto con il quotidiano, giacché sull'esempio di con un rapporto diretto con il quotidiano «coloro che sapendo qualche sorte di persona rappresentare in iscena, fatta lor compagnia, vanno a prezzo le comedie all'improvviso rappresentando» «mi diedero occasione una volta di fare il giuoco chiamato della Comedia, «e così andai tutte le parti distribuendo, che in una comedia occorrer possono» ma «perché la partecipaizone del guadagno della cassetta conveniva che maggior o minor fosse», questo imponeva ai recitanti di «provarsi [impegnarsi, ndr] un poco a far la parte datali».[31] Insomma, nel primo bacino dell'imitazione ci sono quei giochi che possono essere corrisposti al reale attraverso la figura retorica della *analogia*: per cui ad un elemento del quotidiano corrisponde un elemento del 'finto' secondo un procedimento: A: 'reale quotidiano' $\rightarrow$ A^1: gioco–imitazione.
Se la rielaborazione del reale/quotidiano in *lusus* rappresenta il primo e più amplio bacino dell'inventio, i due luoghi successivi invitano invece al riuso e alla trasformazione dei *giuochi* esistenti per farne prodotti 'inauditi'. Sono quelli che il Sodo definisce «per trasmutazione», quando cioè si mascherano e si trasformano le «cose trovate» (i giochi) per inventarne di nuovi. E così il «gioco delle usanze», quando cioè la brigata è chiamata a riformare il mondo proponendo le buone e le cattive usanze da includere o da escludere, è l'archetipo del «giuoco del senato amoroso», quando cioè i giocatori, fingendosi senatori sono chiamati a fare «una universal riforma» del «regno d'amore».[32]

---

[29] Ivi, p. 112–113.
[30] Si è detto 'aristotelica' perché le parole del *Dialogo* ricordano le argomentazioni della poetica a proposito della 'catarsi' (sul male rappresentato) ma allo stesso tempo sono ispirate dall'onnipresente precetto oraziano 'ut pictura poesis' su cui scrisse cose importanti W. TRIMPI, *The Meaning of Horace's ut pictura poesis*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XXXVI (1973), pp. 1-36. Sui rapporti tra l'arte figurativa e la critica letteraria cinquecentesca si veda almeno R. BRAGANTINI, *Il riso sotto il velame*, Firenze, Olschki, 1987, *passim*.
[31] *Dialogo*, p. 113.
[32] Ivi, p. 114.

Inutile qui dilungarsi sull'elenco dei giochi che la compagnia intronatica propone come esempio di riuso, trasformazione o incremento di altri giuochi. Questo secondo luogo potremmo sintetizzarlo con la stringa: A: 'reale quotidiano' → *A¹: giuoco imitativo semplice* → A_2: giuoco complesso.
Ciò che invece non può mancare di colpire è che in questa seconda tipologia ludica, nella quasi totalità dei casi i giuochi sono la riformulazione in chiave 'erotica' del modello da cui sono tratti. Vale a dire che a partire da un dato del reale, e fattone un gioco, le tecniche di riuso o di trasformazione sono interamene ispirate da concetti e ideali che appartengono al campo della filosofia amorosa. Ci si limiti a considerare la nominazione dei giochi di questa sezione: «delle incantatrici», delle «metamorfosi», del «progresso d'uno innamoramento». Di fatto, quando l'*inventio* deve staccarsi dall'immediatezza del reale, la sua riformulazione in chiave 'metaforica' tenta di riscrivere il fatto proveniente da quel 'reale' con argomenti di carattere erotico. Che questo sia diverso dalla semplice 'analogia' lo dimostra il terzo «luogo» da cui «si cavano i giuochi», appunto chiamato per «similitudine».[33] In questo caso l'inventore del gioco è autorizzato a procedere per 'somiglianza', sia di argomenti che di modalità ludiche, rispetto a giochi già trovati da altri. Insomma siamo dinanzi all'imitazione dell'imitazione. E non a caso questa sezione è anche quella più 'affollata' del *Dialogo (*sono diciassette i giochi elencati in poche carte), a dimostrazione della capacità 'generativa' che ha l'azione ludica di sedimentarsi nella memoria dei giocatori ed essere immediatamente riplasmata per una nuova e diversa attività.
Se dunque il gioco, pur rimanendo una pratica comportamentale, si configura anche come un espediente di 'simulazione del reale', pare evidente che quelle norme, quando passano per iscritto, lo accomunano alle questioni tipiche del fatto retorico o poetico. Procedendo in questo modo, l'argomentazione continua accavallando costantemente le ragioni dell'esercizio ludico con quelle della 'mimesi' letteraria. Tant'è che poco dopo, istruendo gli allievi sulle modalità di svolgimento dell'azione ludica, nelle parole del Sodo riemerge la forte ibridazione tra la pratica e i concetti della poetica:

> Amerei ancora, ch'ogni gioco fosse semplice, chiaro e non intrigato di più cose, ma che alla prima proposta fosse compreso da gli ascoltanti. *Perciò che sì come la favola dell'eroico quando contiene più d'un'azzion sola è biasimata*, e sì come anco non si concede altro che una favola mista di due casi, e non di più, così parimente nel giuoco non conviene che più d'una cosa, o di due al più, si debba fare. Perciò che ho veduti alcuni a cui pare allora di fare un bel giuoco, quando un viluppo di motti, di colori, di versi propongono, in guisa *che i poveri giovani che hanno da dirvi sopra, ne l'aver a pensare a tante cose in un tratto, si confondono*; delle donne non voglio dire, quando in tal caso intrigate e a mal partito si tengano. Là onde se non si tollera che in una impresa vi sieno per corpo più di due figure, occupando, qualor son più, la vista, e l'intelletto intrigando di colui che si vuol porre a considerarla, quanto meno si comporterà in un gioco, veggendo uno ingegno non

[33] Ivi, p. 118.

> potersi in tante invenzioni *ad un tratto affaticare*. Sieno dunque i vostri giuochi tale che abbiano in loro chiarezza e facilità, e sopra tutto che colui *che dir vi dee sopra non abbia da pensare se non ad una cosa sola*, o a due al più, che fin due cose si può concedere che contenga *un ornato giuoco*.[34]

Questo passo ricorda da vicino quanto affermava Huizinga a proposito della limitatezza 'spazio–temporale' in cui si svolge il ludo. Affinché risulti «chiaro» e «semplice», è prerogativa di chi propone il gioco assicurarsi che questo implichi una o al massimo due azioni. Ciò non vuol dire abiurare il principio della 'varietas', come abbiamo detto al centro di ogni iniziativa del buon giocatore, quanto piuttosto focalizzare nuovamente l'attenzione sulla brigata, in modo da non affaticarla nello svolgimento dell'azione. Ma a parte ciò, quello che ci interessa sottolineare è che le norme in materia di esecuzione del gioco vanno giusto nella direzione già tracciata per la letteratura sulla unità della *fabula*. Come è noto, tale questione rappresenta un altro degli argomenti centrali nelle discussioni che in quegli anni si costruivano intorno alla *Poetica* aristotelica: con 'vittime' eccellenti se si considera che sotto la lente di ingrandimento finì uno dei *master* della letteratura rinascimentale come il *Furioso* di Ludovico Ariosto.[35] Tra l'altro, non può passare inosservato il riferimento ad un'altra pratica, a metà tra la scrittura e l'immagine, qual è l'emblematica. Insomma, la questione dell'unitarietà dell'azione ludica dimostra ancora come il gioco, in quanto fatto di imitazione, possa essere ancora una volta definito e teorizzato attraverso il paradigma teorico della mimesi.
Ad un certo punto viene persino discussa la questione dei prologhi, un argomento centrale nel dibattito cinquecentesco intorno alla commedia.[36] Poiché «conviene molta avvertenza avere per essere il primo saggio che del giuoco si dia, non si potendo aspettar buona comedia quando si sente cattivo prologo», anche per una buona riuscita del gioco è necessario dotare la brigata di alcuni elementi minimi per la comprensione, e ugualmente sono da evitare *le lunghe dicerie.* Come «intervenne il carnovale passato ad un giovane» che, nel

---

[34] Ivi, p. 125.
[35] Si vedano almeno E. RAIMONDI, *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994 e S. JOSSA, *La fondazione di un genere*, Roma, Carocci, 2002.
[36] Con una importante appendice 'senese' se si considera la polemica tra Ludovico Castelvetro e Alessandro Piccolomini. Come è noto, nei rispettivi commenti alla *Poetica* aristotelica, i due intellettuali ne affrontarono le problematiche in termini di tenuta illusionistica del racconto: il primo reputando il prologo un'indebita ingerenza dell'autore nel 'mondo' della finzione, il secondo allentandone la funzione in virtù del rapporto che lega pubblico e materia rappresentata. Benché la differenza tra le posizioni sia riflesso di convinzioni molto diverse (il primato del pubblico per il senese, il fondamento della *fiction* per il modenese), rimane tuttavia indubbio quanto tale soglia testuale venga percepita da entrambi come punto di mediazione essenziale tra la realtà cui autore e pubblico appartengono e la finzione che sta per accogliere il fruitore Cfr. almeno G. ALFANO, *Il racconto e la voce: 'mimesi' e 'imitatio' nel dibattito aristotelico cinquecentesco sul dialogo*, «Filologia e Critica», a. XXIX (2004), n. 2, pp. 161-200.

fare il «giuoco de gli Animali» secondo «l'opinione di Pitagora» premise a questo argomento un pistolotto tale che «togliendosi ogni grazia, rivolse in fastidio quel gioco che bello era per se stesso». A fornire il modello positivo (la *brevitas*; ma, si noti, anche di 'grazia') soccorre nuovamente il fatto letterario. Poiché, «colui al quale è stato imposto il giuoco, con brevità venisse a spiegarlo, *qualche bella occasione della sua proposta prendendo*, e che il Boccaccio imitasse così nella *brevità*, come nella leggiadria delle introduzioni che fa delle sue novelle». Alla 'brevitas' boccacciana si affianca la 'sprezzatura' di Castiglione, giacché «il divisator del giuoco vagliasi delle occasioni che gli si parano innanti e a quelle adatti il suo giuoco, in guisa che paia che allora sia nato». A parte le 'eredità' comportamentali esibite con disinvoltura, ancora a colpire è che la pratica ludica non solo venga sottoposta ad una organizzazione teorica che la avvicina alla commedia ma persino gli esempi sono tratti dal campo della letteratura. Con il risultato che – laddove nella commedia aveva esercitato la funzione di accomodare la finzione scenica alla platea – il prologo del giuoco, oltre a particolari norme di misura, sembra funzionare anche da filtro tra il reale quotidiano (l'occasione) e il fittizio ludico (la sua riformulazione in gioco). E infatti l'esempio successivo rimanda alla bravura di un «virtuoso gentiluomo che si servì acconciamente d'una disfida fatta il giorno stesso da due cavalieri», per presentare a veglia il «gioco de' colori», in quanto le donne sono tenute ad assegnare un colore alla livrea dell'impavido duellante.[37]

Insomma, in vari punti del *Dialogo* è misurabile quanto la teoria dei giochi possa essere istruita attraverso gli argomenti della letteratura. In quanto atto di finzione, essendo dotato di una certa proporzione, svolgendosi attraverso mezzi e modi condivisi sia da chi lo propone che da chi lo esegue, e infine avendo una finalità tutta propria, ciò permette all'autore del *Dialogo* di sistemarne i concetti attraverso le categorie della retorica e della poetica. Come si diceva all'inizio, questo vuol dire essenzialmente incrociare due piani concettuali diversi: quello della pratica ludica e quello della pratica di scrittura. Il regolo di questa transizione dalla pratica alla 'mimesi' può essere ovviamente individuato in un principio 'onnicomprensivo' per la cultura cinquecentesca qual è il *decorum*. Un concetto di origine retorica che però, se osservato alla specola rinascimentale, va ben oltre l'adeguamento di tema e registro della finzione letteraria, sviluppandosi come collettore generale del rapporto tra materia d'autore e il pubblico di riferimento.[38] Se applicato al nostro caso, vanno dunque considerate le due forme di 'decoro' di cui ci stiamo occupando: da una parte le 'convenzioni' di un fatto sociologico qual è il gioco, dall'altra le regole che istruiscono i procedimenti e le 'convenzioni' del fatto letterario. Il primo livello può essere tradotto con categoria generalissima delle 'circostanze': grazie a Castiglione alla base di ogni vivere sociale.[39] Al secondo livello, quello della

[37] *Dialogo*, p. 128.

[38] Si veda soprattutto R. COLIE, *The Resource of Kind: Genre–Theory in the Renaissance*, a cura di B. Lewalski, Berkeley, University of California Press, 2022[2].

[39] ALFANO, *Dioniso e Tiziano...*, cit., in particolare pp. 91 e ss.

letteratura, il *decorum* può essere assunto alla base del rapporto tra 'oggetti' della mimesi e le forme di trasmissione della pratica. Per un complicatissimo incrocio di piani, se il *decorum* è una categoria che imposta sia la pratica che la scrittura – sia il modo di comportarsi a veglia che il modo di scrivere della veglia – è in questo senso che esso va individuato come punto di congiunzione tra le cose (i giochi) e le parole (la scrittura dei giochi).
Ma a parte questo, non è da trascurare che la teoria dei giuochi sia esemplato a partire dai temi e dagli argomenti del recente dibattito aristotelico. Allorché le opere delle Stagirita fornivano agli intellettuali italiani i principali strumenti per l'interpretazione o per la scrittura delle opere letterarie, è interessante che l'accomodamento della materia ludica alle griglie della poetica e della retorica comporti l'utilizzo di quel paradigma culturale per sistemare una materia che invece appartiene alla pratica sociale. Sarebbe interessante capire se questo modo di procedere abbia a che fare con gli esiti recente del Concilio: com'è noto, dopo Trento (1564), fu proprio grazie alla lente aristotelica che a partire dalla seconda metà del secolo la Controriforma poté vigilare su autori e testi.[40] Significativamente, il *Dialogo* venne scritto proprio in quell'anno: e allora non si può ipotizzare che proprio attraverso quel testo si puntasse a normalizzare le pratiche dell'accademia attraverso la sistemazione 'aristotelizzante' dei giuochi? Beninteso, tenendo sempre in debito conto che in quegli anni le accademie di Siena rappresentavano effettivamente un problema di ordine religioso.
Ad ogni modo, questo sarebbe comunque un indizio ulteriore della sovrapponibilità tra la pratica ludica e le categorie del letterario. Se dunque il *Dialogo de' giuochi* si muove abilmente tra una specifica teoria del comportamento e la formalizzazione scrittoria della pratica, è necessario approfondire come attraverso la categoria del decorum, il gioco possa di fatto essere trattato al pari di un genere letterario. E segnatamente – a patto che serva la precisazione – nell'ambito del 'comico', come rimarcano più volte i termini *festevole* e *dilettevole*. Per questo motivo occorre ripercorre la suddivisone dei giuochi e le particelle retoriche che li riguardano per evidenziare come, pur rimanendo nell'ambito del piacevole, esistano diverse gradazioni della comicità ludica, ancora una volta in stretta interdipendenza rispetto alle 'circostanze', alle qualità dei veglianti e alle finalità che si prefissa l'azione giocosa.

6.1.2 Giocare nell'ambito del comico

> Conviene di poi che sia giudicioso nel saper eleggere, secondo l'occasione che se gli presenta, quel giuoco che grato e felicemente giuocato sia per essere. Con ciò sia cosa che l'ora della sera innanzi cena e in ritrovi pubblici e grandi richieggian giuochi di gravità e di spirito, dove dall'altra parte la notte doppo cena, quando

[40] Per quanto si sta dicendo si rivedano le considerazioni di F. SBERLATI, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001 e ancora E. RAIMONDI, *Rinascimento inquieto*…cit. in particolare il capitolo *Dalla natura alla regola.*

> la gente è dal cibo e dalla stanchezza aggravata o dove picciola e domestica compagnia si ritrovi, i giuochi piacevoli e ridicoli son più accomodati.[41]

La prima e più macroscopica suddivisione dei giochi da veglia consiste nell'individuazione di due momenti dell'intrattenimento mondano. Il primo, più impegnato, è quello che si svolge generalmente prima della cena, vale a dire nelle ore pomeridiane allorché gli uomini – «uscendo dello studio e dell'accademia stanchi», aveva detto poco prima il Sodo – «erano soliti or una e ora un'altra di quelle donne visitare, con quella libertà che a vedere una sorella si va oggi». Il secondo tipo, generalmente svolto dopo il banchetto, è quello che invece prevede un intrattenimento schiettamente più disimpegnato e piacevole. Ciò nonostante, accanto al parametro della 'pancia', la diversa tipologia ludica non può prescindere dai parametri imposti dal tempo e dal luogo in cui l'azione ludica si svolge. In questo senso, i «giuochi gravi» – come li definirà successivamente il Materiale intronato – sono quelli si convengono in ritrovi «pubblici e grandi», ovvero in contesti da veglia particolarmente affollati e magari alla presenza di personaggi per cui risultano improponibili i giuochi umili e di scherzo. Al contrario, quando invece ci si ritrova in 'domestichezza' (magari tra un ristretto manipolo di accademici) è possibile abbassare il livello dell'intrattenimento fino alla riduzione più 'ridicola' del gioco da veglia.
Tenuto conto di tale distinzione, tutto il primo libro contiene ricche informazioni sui due contesti da veglia, fornendone le istruzioni di base per risultare un buon vegliante. A partire da queste sintetiche informazioni si capisce bene come funzioni il doppio regolo del *decorum* di cui parlavamo prima; aggiungendo che, l'adeguamento della teoria ludica al contesto in cui è calata si traduce in particelle didascaliche capaci di dettare le progressioni del comico qui solo vagamente accennate. Allora è il caso di ripercorrere brevemente l'architettura teorica di questa prima parte: innanzitutto descrivendo quali comportamenti per quali contesti il *Dialogo* impone ai veglianti, e soprattutto osservando come spesso, anche all'interno di una stessa gradazione del piacevole, si possano evincere istruzioni differenti in base a determinate occasioni da veglia.
Già solo nell'ambito dei giochi piacevoli, ritroviamo una netta distinzione tra quelle che sono le azioni ludiche «di spirito e d'ingegno» ed altre che invece consistono nello «scherzo» e nella «piacevolezza».[42] Come sottolineerà poche righe dopo il Frastagliato (Fausto Sozzini), si tratta di distinzioni che tendono a puntualizzare una diversa modalità ludica laddove invece questa finirebbe per essere assommata nel quadro generale del 'piacevole' e 'ingegnoso'. In realtà, anche minime variazioni nell'esecuzione o nella finalità del gioco possono determinare oscillazioni considerevoli pur nello stesso ambito del comico. E infatti, quando leggiamo gli esempi pratici forniti dal Sodo, ci accorgiamo come la differenza tra i *giochi d'ingegno* e i *giochi di scherzo* consista non solo in una diversa strumentazione 'tecnica' dell'azione ludica ma anche in finalità che sono

[41] *Dialogo*, p. 86.
[42] Ivi, p. 72.

nient'affatto omologhe.

> Siavi per esempio della prima sorte il giuoco delle Trasformazioni, nel quale sapete che ciascuno *dir dee* in quale animale amerebbe trasformarsi rendendo la cagione che la forma di quel animale a desiderare lo induce; […] Siavi ancora il giuoco delle Comparazioni, nel quale l'amante *assimigila a qualche cosa* la donna amata, e la donna parimente da del suo vago a qualche cosa somiglianza, la cagione della sua similitudine allegando.[43]

Insomma la particolarità sta nel fatto che i giocatori devono dimostrare le proprie capacità inventive a partire dallo strumento principale della parola: «dilettano più per la varietà delle invenzioni che si dicono che per lo riso che muovano», come dirà subito dopo. Nulla cambia infatti nella rielaborazione ovidiana di questo gioco, quello delle Metamorfosi,[44] giacché anche in quel caso lo svolgimento dell'azione ludica consiste nel 'dire' a quale trasformazione animale si vuole sottoporre la donna o l'uomo presenti. Quando invece ci rivolgiamo al secondo insieme, i giochi di *scherzo e piacevolezza*, una delle differenze sostanziali consiste proprio in un uso diverso del corpo che, a parte la voce, è chiamato all'uso di gesti e movimenti affinché il gioco si realizzi:

> Giuochi di scherzo si chiamano quelli che allegrezza più tosto apportano, che spiritosi concetti mostrino, come potremo dir che sia il giuoco delle Arti, dove ciascun finge di *fare un'arte* e da poi dalla spia *d'essercitarla* male viene accusato'. Si come nel giuoco delle Bestemmie ancora, quando si fa qualche scherzo *da far mal* [«stringendolo, percotendolo o pizzicandolo», aveva detto sopra] e che colui che lo riceve, bestemmiando dice uno o più delle bestemmie ridicole proposte, non può non rallegrarsi e non ridere ciascuno.[45]

In questi casi, per lo svolgimento dell'azione non è sufficiente il mezzo della parola ma occorre muoversi sulla scena ludica, o mimando un determinato 'mestiere' oppure interagendo con altri giocatori attraverso il contatto fisico. Come si può notare, infatti, tutti i riferimenti al 'dire' presenti nella categoria precedente vengono qui trasformati nel campo d'azione del 'fare'. Dunque, anche solo rimanendo sui mezzi del comportamento, le diverse modalità del piacevole si servono dell'uso consapevole di strumenti corporei diversi, quali sono la voce o i gesti. In realtà subito dopo, alle difficoltà del Frastagliato nel comprendere correttamente la differenza tra le due tipologie (chè anche in «simili giuochi di scherzo», nel «farli bene» occorre avere «ingegno e acutezza), il Sodo controbatte affermando che la differenza sostanziale sta nel «fine» cui mirano i giochi e non nel loro modo di esecuzione:

> Perciò che quei di spirito ancora, se non portassero con loro qualche diletto, non

[43] *Ibid*.
[44] Ivi, p. 116.
[45] Ivi, p. 73

> sarebbonono degni di stima; là onde perché questi si propongono principalmente per far apparire l'invenzione d'un bello ingegno, si domandano giuochi d'ingegno, atteso che, con tutto che abbiano seco il diletto congiunto, *più tosto una ilarità grave si può dire, che un aperto riso*. Dall'altra parte, perché i giuochi di scherzo hanno per principale oggetto il tener baldanzosa e allegra la gente, ho voluto così chiamarli, se bene debbono esser *accompagnati dal garbo e dalla destrezza de' giuocatori* in cui consiste il condimento e la dolcezza di tutti i giuochi, come di sotto più a lungo son per mostrarvi.

Come si è detto più volte, siamo in ogni caso nell'ambito del 'diletto'. Cio nonostante colpisce il fatto che a mezzi d'esecuzione diversi possano corrispondere anche finalità ludiche differenti. Di fatto, nell'amplia gamma del comico esiste una gradazione più seria del piacevole, ottenuta con l'uso ingegnoso della parola, e un intrattenimento con finalità più 'spicciole' e ridicole, che per essere raggiunto si serve invece delle capacità di movimento dei giocatori. Insomma, a primo impatto, i giochi d'ingegno sembrerebbero focalizzare l'attenzione sull'*inventio*, quelli di *scherzo* parrebbero effettivamente rinviare ai modi e alle dinamiche della commedia. Tant'è vero che, tornando sulla distinzione fatta pocanzi, il Sodo continua a marcare il carattere prossemico della seconda categoria ludica. A questo proposito è interessante far notare come i giochi d'ingegno, per essere svolti, necessitano di un sistema di controllo imposto dall'alto: è la prima volta, infatti, che si accenna al 'potere' del giudice, una figura *super partes* in grado di valutare la correttezza dei giocatori, oppure di assegnare le penitenze agli 'sconfitti'. È chiaro che invece, quando il fine del gioco consiste solamente nell'«allegrezza», non dovendo valutare le capacità della brigata ludica, è escluso che ci possa essere un giudizio o una pena. Allora, questa tipologia ludica si avverrà di una altra distinzione che è quella definibile a partire dal corretto uso della voce o dei gesti:

> Chiamo giuochi di mutola tutti quelli dove non occorre *con voce alta parlare*, ma o dir piano ne conviene o senza potere parlare qualche atto o qualche cenno fare. Giuochi poi di chiacchiera tutti quelli chiamare si sogliono, i quali consistono solamente nel dir con *alta voce* qualche cosa di scherzo e che sia per apportare piacevolezza.[46]

Fissato il principio teorico generale, gli esempi successivi rimandano ad una serie di giochi che per essere svolti si servono di una diversa tonalità della voce. È questo il caso del gioco «Mutola, quando ciascuno senza poter far motto o zitto alcuno, prende un cenno e da poi veggendo fare il suo, dee fare il suo proprio e quel d'un altro»; oppure il «giuoco de' Boccacci, toccando ad ognuno *senza parlare* a dar un Boccaccio, e ogni volta che vede fare da un altro il Boccaccio preso da lui, quello fare dee e un altro da altri fatto».[47] Insomma, i giuochi di «mutola» sono quelli che, 'imbavagliando' per certi versi il giocatore,

[46] Ivi, p. 75.
[47] Ivi, p. 75–76

puntano ad una comicità che deriva dal mimare o dallo scimmiottare determinati gesti. Al contrario i giochi di «chiacchiera», più sonori come dice la parola, sono quelli che invece presuppongono che le battute dei giocatori siano emesse ad alta voce: anzi, considerando gli esempi pratici, il giocatore può persino imitare il 'modo' che usano i ciarlatani: «per uno di quelle che gridando per le strade si vanno la sua dicendo a quella d'un altro, accordandosi poi tutti *ad un tratto a gridar la sua*, quando il rettore del gioco gitta la mestola a terra»;[48] è il gioco «del gridare un'arte» ed improvvisamente pare di stare nel bel mezzo di un mercato rionale. Esiste persino una categoria mista, quella «dove atti parole e atti insieme intervengono»[49] ed è certamente la tipologia ludica che si avvicina di più al comico drammaturgico. Si consideri il gioco dell'«Ohi mi fa»:

> Quando ciascuno ha da dire qualche male che gli sia fatto, «come mi dà», «mi pizzica», «mi sta addosso», e da poi cominciando colui a chi tocca a dire «Ohi mi fà!» Il cerchio tutto risponde «Che ti fa?» Ed egli replica, «mi fa la tal cosa», dicendone una di quelle che proposte sieno, e così di mano in mano. Perciò che questo non pur ha della chiacchiera, *ma dell'imitazione ancora*, una persona a chi fosse certamente fatto male imitandosi *nel proferire e nel dir lamentevole*.[50]

Questo gioco, a differenza di quelli esclusivamente di «mutola» o «di chiacchiera», presuppone che al fastidio provocato dal giocatore, il vessato possa recitare con tono di lamento. Data l'indicazione teorico–pratica, si può persino immaginare l'intonazione con cui il Sodo riferisce le battute messe in bocca ai giocatori. Ma a parte l'evidente simulazione di parlato, che il dialogo traduce in battute ludiche, ciò che qui interessa sottolineare è che nell'ambito più ridicolo del comico, la definizione di una specifica modalità ludica passa attraverso un altrettanto specifica presenza della voce sulla scena ludica. E allora non stupisce che in un altro gioco di questa sezione, quello «delle Treccole» (commercianti di erbe e ortaggi), non solo i giocatori simulano di recarsi al mercato per acquistare qualche erba ma ad un certo punto sono chiamati anche a fare «imitazione in quelle donne che simili erbe sogliono vendere, *rappresentando in quella maniera i modi e i detti loro*».[51] Divenuti essi stessi mercanti, il cerchio ludico pare essersi trasformato in una compagnia drammaturgica: a conferma del fatto che il gioco, quando deve provocare il riso e l'allegrezza della brigata si svolge secondo le consuetudini della rappresentazione scenica (con il modulo della voce, del movimento o attraverso la mimica): e più precisamente del comico–ridicolo.
Terminato l'attraversamento di questo livello più basso della comicità ludica,

---

[48] *Ibid*.
[49] *Ibid*.
[50] *Ibid*. Nel testo della princeps non c'è alcun segno grafico che permetta di distinguere le battute ludiche dalla prosa dialogica. Nell'edizione moderna queste vengono trascritte in corsivo. Si sono qui utilizzate le virgolette (a sergente) per evidenziare meglio le battute.
[51] Ivi, p. 76–77.

quando andiamo ad osservare le indicazioni per i «giuochi di spirito» – quelli che, abbiamo detto, devono far emergere le capacità inventive dei giocatori e si basano principalmente sull'uso della parola – il discorso pare convergere su un comico di un livello superiore. Innanzitutto perché, se per i giochi ridicoli il 'piacevole' è regolato dall'uso del corpo e della parola, in questo secondo caso le indicazioni teoriche sono strettamente legate al rispetto delle 'circostanze'. Come detto in precedenza, si tratta di un concetto mutuato dal *Cortegiano*: una indicazione che, «non potendo prevedere ogni occasione e caso» della vita quotidiana, confida nella «perspicacia» del soggetto nel saper modulare il proprio comportamento in base al contesto in cui si ritrova.[52] Beninteso, il rispetto delle circostanze è un precetto costante del *Dialogo*: istruisce, all'ombra del «convenevole e necessario», ogni indicazione del comportamento da tenere a veglia.[53]

Ciò nonostante, quando si tratta di rimarcare il carattere più ufficiale di questo secondo tipo del comico, gli esempi pratici rimandano a contesti di intrattenimento che si differenziano dal semplice intrattenimento mondano. È il caso della veglia avvenuta in casa del «governator Niccolino», il reggente designato da Cosimo dopo la conquista della città, «dove erano a vedere una giostra molte delle principali gentildonne»; oppure di un altro appuntamento avvenuto in casa dello Sfaccendato Fausto Bellanti, «quando vi furono convitate forse venticinque gentildonne» per assistere alla «mascherata delle donne ingrate». Come si diceva, si tratta di due occasioni più complesse rispetto alla semplice veglia, non solo perché si svolgono nelle dimore private di due personaggi politici ma anche perché, in quelle circostanze, il gioco si inserisce in un quadro di attività certamente più complesso (quali la giostra o la mascherata). Tra un attimo ci soffermeremo sul tipo di attività che si addicono a questo genere di incontri. Però è interessante sottolineare come, stando alle poche informazioni raccolte pocanzi, il secondo registro del comico, quello per certi versi più 'serio', sia destinato a luoghi e ambienti con un marcato carattere di ufficialità. Tant'è vero che, successivamente, viene persino normata quella circostanza che prevede la visita a Siena di personaggi illustri:

> Là onde qualor per *la presenza di persone forestiere*, o *per altro rispetto* importasse che 'l giuoco riuscisse bene, io sarei di parere che s'avesse in questo ad *abbassare la visiera*, e chiamar coloro ch'ingegnosamente fossero per dire. E al tempo mio s'apprezzava tanto, ch'un giuoco succedesse con grazia, che quando occorse la passata del marchese del Vasto e del Principe di Salerno, che l'uno e l'altro si fece Intronato, *non ci vergognammo d'ordinar fra di noi,* un giorno innanzi, *quei giuochi che pensavamo di fare alla lor presenza*. Non che ci componessimo insieme di quel che puntualmente si avesse a dire, ma ben furono posti e scelti due o tre giuochi,

[52] Le parole qui parafrasate sono di ALFANO, *Dioniso e Tiziano*, cit., p. 83. Come si legge nel saggio, è necessario il rinvio a G. MAZZACURATI, *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1990 e ID., *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, il Mulino, 2016[2].

[53] *Dialogo*, p. 85.

> che di far si disegnava, acciò che ognuno potesse pensarvi sopra qualche bel capriccio; e di più andando a visitare qualcuna di quelle donne che dovevano a tal vegghia intervenire, avremmo con esse discorso di qualche bella cosa che da loro si fosse potuto dire.[54]

Quando si tratta di mostrare il proprio ingegno ad un pubblico allotropo (oltreché illustre) è necessario procedere con ulteriore cautela – si noti la terminologia militare dell'«abbassare la visiera», cioè combattere – e architettare preventivamente lo spettacolo. Altro dall'essere spontanea ed improvvisata, in particolari situazioni la brigata ludica prepara concetti, parole e gesti al fine di risultare gradevole agli occhi dell'ospite. In altre parole, in questi casi la veglia – e di conseguenza il gioco – pare a tutti gli effetti trasformarsi in commedia dell'arte: si scelgono prima di tutto gli attori/giocatori; si individuano i temi sui quali improvvisare il gioco, si concorda con il pubblico femminile sulle cose da dire o fare a veglia. Ovviamente torna a mente quanto già detto a proposito delle due commedie preparate per la venuta di Carlo V (1536) e di Cosimo de' Medici (1560): due momenti cui gli Intronati avevano partecipato attivamente con l'allestimento dell'*Amor costante* e dell'*Ortensio*. Sebbene non si possa parlare della stessa tipologia di evento, ad altissimo grado di ufficialità i primi due, più ristretto il secondo, è interessante constatare nuovamente una convergenza tra l'azione ludica e l'impostazione 'drammaturgica' della veglia. Sottolineando che, ai fini del nostro discorso, si tratta di un ulteriore adattamento della 'comicità' a situazioni e contesti comunicativi che ne richiedono *modi* e *mezzi* diversi.

La libertà espressiva del comico, dalla sua declinazione più ridicola agli esiti più seri che tra poco vedremo, non deve però tradursi in una sregolatezza sconfinata della convivenza ludica. Si consideri per esempio i giochi cosiddetti «proibiti». Si tratta di una sezione del *Dialogo* in cui il Bargagli istruisce su quelle attività che per un motivo o per un altro non si addicono all'ideale di convivenza sin qui tracciato. Tra questi ritroviamo ovviamente il consueto divieto dell'osceno, così come sono impedite forme di violenza «dove con bastoni o mazzabburroni si percuota» o «dove si abbia da tinger o imbrattar la faccia», essendo questo tipo di giochi più adatti ad essere praticati «nelle ville fra contadini che nelle città fra persone nobili conviventi».[55] Il medesimo ideale 'civile' esclude anche le burle ai danni di chi «per l'ordinario persona da beffe non sia», ché laddove non imposte dal gioco, possono provocare forme di risentimento tra la brigata («che più a odio o a compassione, che a diletto e a riso ne muova»).[56]

---

[54] Ivi, p. 91–92.

[55] Ivi, p. 80.

[56] Ivi, p. 81. Si ricordi che il tema della beffa è invece centrale nel discorso di Bibbiena intorno al racconto (sull'argomento ha scritto pagine decisive ALFANO, *Dalla città alla Repubblica delle lettere*, cit., in particolare pp. 57–80). Se serve a qualcosa la precisazione, occorre dire che qui la beffa non è esclusa in quanto materia del racconto, ma in quanto modo di agire a veglia. Tali indicazioni vanno giusto nella direzione di una scrittura

Ma è interessante che anche nel caso di quei giochi dove «si vien ponendo in ischerzo la nostra religione», al di là della più prevedibile imposizione morale (perché le «cose sacre» non vanno mai mischiate «in mezzo alle mondane»), in realtà, a ben vedere, è ancora il principio del diletto a fungere da regolo tra ciò che si può o non si può fare. L'appiglio polemico è il racconto dell'Attonito di una giovane che, fintasi «monaca novella», seppe interpretare la sua parte con «atti aggraziati» e pieni di pudore». Questa la replica del Sodo:

> Fosse l'imitazione bella quanto si volesse, rispose il Sodo, che il non essere di cosa lecita, bisogna che la grazia le scemasse e che ancora vi mescolasse un po' di fastidio. E però oltre *che simili cose non convengono*, non sono anche buone per *porre ne gli animi vero diletto*, anzi generano quasi contrario effetto, in quella maniera che le sciagure e le morti de' principi buoni non sono atte a rappresentarsi nelle tragedie, ufficio delle quali è ne gli animi degli spettatori colle disgrazie de' grandi uomini, terrore e compassione indurre. Perciò che veggendo noi un virtuoso principe in gran miserie cadere, dica pure quello che vuole qualche moderno che ha tentata una nuova e da questa diversa opinione [si legga Giraldi Cinzio], lo sdegno che concepiamo contr'alla fortuna e contr'a' cieli che conducono in tal calamità le persone di tanto merito, ricuopre e oscura la compassione che abbiamo all'infelice caso di colui.[57]

Tirare in ballo una argomentazione tratta dalle discussioni intorno alla catarsi aristotelica, innanzitutto vuol dire ricondurre nuovamente i termini della questione al dibattito coevo intorno alla *Poetica* (e alla tragedia, in particolare, citando esplicitamente la polemica tra lo Speroni e il Cinzio).[58] In seconda battuta, questo passaggio permette di evidenziare come anche un principio morale – l'illiceità di un simile 'travestimento' – possa essere di fatto accomodato a quel garante che sono la *convenienza* e il *diletto*. Insomma, anche quella che per molto tempo è sembrata – e in un certo senso giustamente – una introiezione della Controriforma nel contesto da veglia in realtà è estremamente coerente con il discorso che si è fatto finora: i giochi da vietare, oltre che per il loro latente anti–clericalismo, sono impossibili da ammettere non tanto perché contrari alla morale ma perché si scontrano con un principio cardine quale quello del *piacere*.

---

idealizzata della veglia in direzione di piacevole 'regolato', già adombrato da una pagina del Piccolomini «E questo molto ben conobbero e ancora oggi conoscono gli Academici Intronati, li quali nelle frequenti feste e ritrovi che si sogliono fare in Siena furono sempre e sono, specialmente alla presenzia di donne nobili, tanto amici della modestia che i giuochi, *i ragionamenti, le burle e gl'intertenimenti loro avevano ed hanno* in sé tanto dell'onesto e del gentile, condito insieme con una moderata piacevolezza, che furon freno di vergogna per molto tempo a gl'insolenti, non solo in Siena, ma ancora in molte altre parti d'Italia». A. PICCOLOMINI, *Della Istitution morale*, in Venetia, presso Francesco Zinetti, MDLXXXIII, libro VII, capo XVIII, p. 334 (titolo abbreviato).

[57] Ivi, p. 84

[58] Argomentazioni simili si ritrovano anche nel già analizzato *Prologo* dell'*Ortensio* per cui si rimanda *supra*, 2.2.

6.1.3 Una comicità tutta 'letteraria'

Se dunque questa sezione del *Dialogo de' Giuochi* permettere di osservare una escursione del 'comico' dalla più bassa categoria del ridicolo, quella che si ottiene attraverso percosse e bestemmie, passando per un grado intermedio dove il diletto dipende dalle capacità retoriche dei giocatori (sia sul piano dell'*inventio* che su quello delll'*elocutio*), esiste infine una terza modalità di intrattenimento che pur rimanendo nell'ambito piacevole punta decisamente ad una sublimazione del comico in direzione letteraria. Il primo esempio lo danno i cosiddetti «giuochi gravi», una categoria scarsamente normata dal *Dialogo* e che risulta di fatto coincidere con un unico esempio, «quelle delle Questioni».[59] Come detto nelle pagine precedenti, questa attività ludica sarà spiegata nel dettaglio da Scipione Bargagli dato che il dittico questioni d'amore–novelle occupa larga parte del primo libro dei *Trattenimenti*. Inutile dire che le 'questioni' sono generalmente di carattere amoroso. Come ricorda la Riccò, si tratta di una tradizione di origine medievale, sublimata letterariamente dal *Filocolo* di Boccaccio e, per via bembesca, approdata nei trattati del comportamento rinascimentali: dal primo libro del *Cortegiano* alla *Civil conversazione* di Guazzo.[60] Il *Dialogo* eredita questa tradizione per trasferirla in un gioco che consiste nella duplice discussione di «questione o dubitazione d'amor»: prima sottoponendola a due giovani e chiamando una donna a risolvere la controversia; poi facendo altrettanto con una nuova coppia di giocatori. Ma tornando al nostro discorso, ciò che è davvero interessante evidenziare è il fatto che, qui, per la prima volta, emerge un tipo di sociabilità ludica che si esempla a partire dal dato letterario. Si badi a primo esempio pratico:

> Perciò che mi sovviene, che dilettò non poco una sera una de' nostri in casa della contessa Agnolina d'Elci, dove una bella e ristretta compagnia di donne si ritrovagta, le quali oltre al Furioso, questi libri d'Amadigi di Gaula e di Grecia e questi Palmerini e Don Floriselli di leggere si dilettavano. Perché propose primamente quella questione di Lione e Ruggero, dicendo come legger gli ultimi canti dell'Ariosto, le gran cortesie che Leone a Ruggero fatte avea considerando, e sopra quella notabile che Ruggero aveva a Leone dimostrata discorrendo, era molto dubbioso rimasto a chi si dovesse fare il vanto di aver più cortesemente operato.

Come è evidente, e come indica puntualmente la curatrice dell'edizione moderna, l'argomento della discussione affonda le radici nel ciclo di romanzi spagnoli legati alla figura dell'Amadigi e ai suoi discendenti; una tradizione che sul versante italiano poteva contare sulla opera recente del Tasso *senior* (1560).[61]

---

[59] Ivi, p. 95.
[60] *Trattenimenti*, p. 11n.
[61] *Dialogo*, p. 96n.

Oltre, beninteso, al più cogente riferimento all'*Orlando Furioso* di Ariosto, e in particolare agli episodi che trattano della lealtà tra Ruggero e Leone. In questi casi, per non far la fine di «Jacopo Griffoli», un gentiluomo che trovandosi nel mezzo di un ragionamento intorno all'Amadigi gli convenne «tacere per non aver mai letti così fatti libri»,[62] è necessario un altro tipo di addestramento: ci troviamo dinanzi ad una forma di gioco che si basa non tanto sulla capacità del saper muoversi o del saper parlare, quanto piuttosto sulla cultura libresca che è necessario avere per partecipare a questo genere di attività:

> Or vedete, seguitò il Sodo, come queste simili quisitoni porterebbero diletto, quando fra donne fosse proposte che avesser vaghezza di simili libri, e io in vero conosco alcuna che mi ha fatto restar meravigliato della grazia ch'ella ha nel leggerli, del giudicio nel gustarli e della memoria nel referirgli.[63]

La questione, qui toccata tangenzialmente, viene ripresa con vigore nel secondo libro del trattato, quando, dopo una serie di istruzioni sul modo di partecipare alla veglia, il Sodo passa in rassegna le qualità che si addicono ai giocatori. Infatti, terminate le istruzioni all'indirizzo di chi inventa o conduce l'attività ludica, questa seconda parte si concentra su coloro che «hanno da essequire e da porre in opera il gioco proposto».[64] Stando alle indicazioni del Sodo, alla categoria dei giocatori (da intendersi come individui che però partecipano ad una pratica collettiva) si addicono infatti tre possibilità espressive: in realtà, oltre alla consueta capacità di saper articolare «cenni e gesti» in modo che risultino aggraziati e accorti, sono le altre due qualità, quelle che prevedono l'esercizio della parola, a destare maggior interesse. E questo perché altra cosa è il «parlare sopra la proposta del gioco»,[65] altra ancora l'«interpretare qualche cosa che da altri al gioco sia detta».[66] In base a questa distinzione, la funzione della parola a veglia si dirama in due direzioni dove alla prima corrisponde il carattere inventivo del linguaggio, mentre alla seconda (o almeno di secondo grado) è in gioco la capacità di saper comprendere quanto viene detto e soprattutto saperne utilizzare il contenuto per una nuova discussione.
Ma a parte le indicazioni più didascaliche, quando invece ci rivolgiamo agli esempi pratici è interessante che tutte le attività del linguaggio abbiamo come unico tema quello erotico–sentimentale: «e sopra tutto che sia improposito de' nostri accidenti d'amore», dice il Sodo nel chiarire il precetto generale. Se dunque il campo d'azione della parola è interamente assorbito dalla tematica amorosa, il gioco che viene addotto come esempio, quello «del versificare», aiuta a comprendere meglio quali siano i modelli argomentativi del discorso e soprattutto come utilizzarli nel contesto da veglia. Questa attività consiste nel

[62] Ivi, p. 102.
[63] Ibid.
[64] Ivi, p 139.
[65] Ivi, p. 149.
[66] Ivi, p. 139.

«far dire un verso per uno a tutti, e poi o si manda in chiacchiera, il suo e quel d'un altro, o vero si fa interpretare ciò che col verso detto si sia voluto».[67] È forse scontato osservare che la maggior parte dei componimenti citati in queste pagine appartengono al *Canzoniere* di Petrarca. Poco dopo, in un passo ben noto alla critica, il Sodo avvertirà che per partecipare a questo genere di incontri «conviene farsi famigliari il Petrarca, l'Ariosto e Dante rispetto a' versi, de' quali fa di mestieri il saperne molti», e non solo per il più esplicito gioco del 'versificare' ma anche per «altri che occorrer possono».[68] Tuttavia, è interessante notare come l'uso di questi modelli poetici, altro dall'essere una semplice esibizione di mnemonica, non solo configuri una sociabilità ludica a partire dai letterari ma delinei una ulteriore possibilità del comico – certo la più raffinata e 'seria' – tra le diverse gradazioni del piacevole sin qui illustrate. Innanzitutto perché attraverso la parola poetica è possibile scavalcare gli steccati che avevano tenuto fuori la beffa: come capitò ad una gentildonna che invitata da un «gobbo» a recitare un verso e non sapendo che dire si vide accusare con quel verso «O poverella mia come sei rozza», (*Rvf*, 125); salvo poi replicare con quel verso «Che fa con le sue spalle ombra a Marocco» (*Rvf* 51), e quindi bersagliando il difetto fisico dell'accusatore. Ma i casi che più ci interessano sono quelli che attraverso il testo letterario puntano a schermare la carica erotico–oscena di alcune battute:

> Aveva un giovane amato qualche tempo una giovane pulzella e non in vano, perché da lei era dell'amor suo ricambiato, ma stimolandola egli più volte di quello ultimo segno che gli amanti desiderano, colei gli disse che la lasciasse maritare – poiché si trattava molto strettamente di fa lasposa – e dare quel debito fiore al marito che si conviene, che da poi non gli sarebbe negato nulla; ma non restando per tutto questo di domandare il desiderato pegno e replicando ella che non gli doveva rincresce l'indugiare, avvenne in questo tempo che si ritrovarono amendue in un ristretto dove si fece questo giuoco del versificare, e dovendo prima, secondo l'ordine del gioco, dire la citella, disse quel verso dell'Ariosto: *Fu 'l vincer sempre mai laudabil cosa* Il giovane conoscendo ciò esser detto per lui, quasi non si dovesse curare d'aver la vittoria presta, pur che sapesse d'aver a vincere, quando a lui tocco la volta disse i seguinti versi, a suo proposito rivoltati, come in tal caso è volentieri conceduto*: È ver, ma la vittoria sanguinosa / spesso far suole il capitan più degno*.[69]

Vista l'insistenza del giovane, la donna mette l'amante dinanzi ad una scelta:

> Ma la cosa non finì qui, che continovando per gli stimoli dello amante, quella donna si ridusse a dirgli: O tu vuoi aspettare con certezza che il nostro amore abbia da durar sempre, o tu ti risolvi, ottenendo adesso quel che tu brami, di non aver ad essere più guardato da me. Per tutto questo, il giovane pensando che quello fosse un protesto per cerimonia, elesse di prendere il diletto presente. Ma

[67] Ivi, p. 150.
[68] Ivi, p. 159.
[69] Ivi, p. 152.

> sì andò la cosa, che non prima fu maritata la giovane, ch'egli trovò con suo dolore, che pur troppo quel che gli era stato protestato si effettuava, perché colei non volle mai più ascoltarlo. Onde ritrovandosi un'altra volta in un luogo, dove fu fatto questo medesimo giuoco del Versificare, egli disse quel verso: *E io del mio dolor ministro fui*. E la giovane quando tocco a lei seguitò: *E 'l pregator e' preghi fur sì ardenti / ch'offesi me, per non offender lui.*

Le citazioni sono abbastanza estese ma il passo è interessante innanzitutto per la natura episodica della storia raccontata. Si tratta, come è evidente, di una questione d'adulterio: una giovane promessa sposa che davanti alle lusinghe dell'amante decide inizialmente di procrastinare il tradimento dopo il matrimonio, salvo poi concedersi all'uomo per una sola volta rinunciando così al rapporto extraconiugale. Ma la cosa più interessante è che il rituale del corteggiamento non solo venga filtrato attraverso le fasi della pratica ludica ma si serva di modelli poetici per essere in qualche modo 'cifrato'. Nel primo momento è l'*Orlando Furioso* di Ariosto a mettere le parole in bocca ai due amanti. I versi appartengono alla prima ottava del canto XV e si riferiscono alla vittoria dei cristiani ai danni dei saraceni. Invece, quando i versi vengono coniati nel contesto veglia, la poesia ariostesca viene convertita nelle battute schiettamente erotiche dei due amanti: tant'è che se il verso del *Furioso* recitava l'esatto opposto («la vittoria sanguinosa/spesso far suole il capitan *men* degno»), l'inversione di significato perpetrata dall'amante («la vittoria sanguinosa spesso fa suole il capitan *più* degno») induce a pensare ad una certa libertà di manipolazione del testo originario per accomodarlo alla strategia del giocatore. Se poi questo avviene per adombrare il palese doppio senso che vede nel sangue il simbolo della verginità perduta, vuol dire che il gioco intorno alla poesia serve anche a riscrivere 'l'oscenità' erotica mascherandola dietro il modello letterario 'alto'.[70]

Nella stessa direzione va anche un altro gioco spiegato subito dopo, quelli del «Ritratto», dove cioè gli uomini sono chiamati a citare i versi poetici «del Petrarca o del'Ariosto» per elogiare le parti anatomiche delle donne presenti: «onde de gli occhi fu chi disse: *E gli occhi eran due stelle*; e altri chiamò: *Fenestre di zaffiro*; altri del seno e della gola: *Bianca neve il bel collo, e il petto latte*, della bocca: *Perle e rose vermiglie*; delle trecce: *Con bionda chiama lunga e annodata*».[71] Tutti riferimenti che se restituiti a quel pubblico smaliziato che abbiamo in parte conosciuto nascondo la propria carica erotica dietro lo schermo del Poeta (egli

[70] Cos'altro il Sodo aveva voluto dire se non questo quando affermava che, nel fare questo gioco, «l'accorto giocatore dica qualche suo motto, che senza intendersi il senso mistico, tutta la brigata diletti» ma allo stesso tempo «quella donna che ha da intendere si compiaccia ancora della coperta allegoria» e «lodi fra se stessa la vivacità dell'ingegno della mente che abbia a gli altri fatta vedere una bella scorza, sotto la quale ella sola scorge bella midolla» (Ivi, p. 150).

[71] Ivi, p. 160.

stesso non esente dalla sensuale e dall'erotico).[72] Un procedimento analogo è rinvenibile anche nella seconda tipologia ludica che pertiene al 'parlato', quando cioè non si tratta di recitare un verso ma occorre interpretarne qualcuno «detto da altri». Questa volta l'esempio pratico rimanda ad una occasione nella quale capitò ad un Intronato di commentare «il primo terzetto del *Trionfo d'amore* del Petrarca *Nel tempo che rinuova*». Sicché, considerato che a recitare quei versi era stata una donna «gravida e vicina al partorire»,

> Disse che la dichiarazione era chiara, avendo ella voluto inferire il tempo del suo parto esser già venuto e averlo voluto descrivere con quel verso: *Nel tempo che rinuova i miei sospiri*. Il qual tempo le faceva anco la cagione ricordare del dolce principio de' suoi sospiri, il qual fu in quell'ora che il maritò la menò sposa a casa sua e però disse: *Per la dolce memoria di quel giorno / che fu principio a sì lunghi martiri*.[73]

È forse necessario ricordare che il commento ai testi poetici (o meglio la «sposizione», come si legge subito dopo nel *Dialogo*) rappresentava una delle principali attività delle accademie.[74] Senza dilungarci su questo, non risulta chiaro quanto la sua riduzione in gioco possa essere il risvolto parodico di quell'esercizio intellettualmente più impegnato. La cosa certa è che, quando sottoposto al principio del gioco da veglia, il testo poetico, pur citato pedissequamente, viene completamente sradicato da ogni suo contesto di appartenenza e diviene di fatto gestibile per ogni occasione o tema. Però, se oramai non sorprende questa disponibilità di testi memorizzati (e in qualche modo 'interiorizzati'), è interessante che l'uso della parola poetica (petrarchesca in questo caso; ma prima era toccato ad Ariosto) possa servire a mascherare argomenti schiettamente comici: nel nostro caso il malcontento della donna nei confronti del marito.

Per non lasciare troppo indietro il nostro ragionamento, in questo caso dei giochi per così poetici siamo dinanzi ad una piacevolezza che si ottiene non solo attraverso un sapere libresco ma soprattutto misurando la capacità del giocatore nel saper utilizzare quei libri per il fine pratico della veglia. Ovviamente si tratta sempre di una poesia recitata, sicché anche questa categoria ludica apparentemente più ancorata ai testi si avvale della capacità della memoria di ricordarli e spenderli nelle occasioni in cui servono. E infatti, dopo l'esempio del versificare torna con forza quella parola, «imitazione», che non si riferisce alla semplice capacità si saper articolare il discorso ma di rendere in *performance* ciò che si dice («con la voce e con gli atti e con i concetti»).[75] Il fatto che la versificazione possa avvenire in *performance*, con tanto di botta e risposta da

---

[72] Come ha spiegato F. TOMASI, *Erotismo e sensualità nella lirica rinascimentale. Introduzione*, Italique, XVII, 2014. Sito web: https://doi.org/10.4000/italique.381 (ultima consultazione 15/02/2023).

[73] *Dialogo*, p. 184.

[74] Cfr. *supra*. E si rilegga il saggio di TOMASI, *Alessandro Piccolomini e gli Intronati*, cit.

[75] *Dialogo*, p. 153.

parte dell'interessato è un ulteriore piano di coincidenza di questi giochi con il canone della commedia. Anzi precisamente siamo nel campo del comico erotico se come dimostrano gli esempi, è la questione amorosa a costituire l'unico armamentario possibile per questo genere di attività. Chiaramente, avendo da un pezzo abbandonato i giuochi ridicoli, si tratta di un erotico drasticamente depurato, lontano comunque dalle sue declinazioni più 'spudorate'. O meglio: è proprio attraverso un travestimento 'letterario' che si può tradurre il rituale del corteggiamento, nella realtà sicuramente smaliziato, in un raffinato gioco di battute, ammicchi e accuse.

6.2. La pratica alla prova della mimesi nei Trattenimenti di Scipione Bargagli

La soluzione discorsiva del *Dialogo* non permette di avere un riscontro concreto di quelle che sono le soluzioni teoriche imposte sotto forma di dettami del comportamento. Come si è già detto nel capitolo precedente, la scrittura del Bargagli, pur imitando in parte il *Cortegiano* e in parte il *Galateo*, sembra privilegiare la soluzione 'fredda' di quest'ultimo a scapito dalla più colorita conversazione del primo. L'impostazione 'didattica' del Bargagli – pur confortata da ampi margini 'confidenziali' – non permette infatti di osservare un 'modello in atto' come avveniva in Castiglione, dove la pratica dialogica è esemplare sia per il contenuto che per la sua forma; anzi dove è proprio attraverso la forma della conversazione che si istruisce il comportamento dell'uomo di corte. Di contro, pur individuando una brigata in qualche modo esemplare (i nuovi accademici, si è detto),[76] la mimesi del *Dialogo* teorizza il gioco da veglia senza allo stesso tempo mostralo, senza cioè che la conversazione scivoli verso forme di rappresentazione della pratica. Il modello per così dire socio–antropologico che ne esce è quello della conversazione tra accademici, anche se 'ridotto' al cronotopo salottiero, e pertanto abbassato di livello rispetto alla consueta attività dell'istituzione di cui pure i dialoganti fanno parte. Se in altre parole, nel *Dialogo de' giuochi* si parla dei giochi ma non si gioca, sono gli aneddoti e i racconti di veglie passate a esercitare una funzione esemplare di quanto viene detto in teoria.
Come si diceva dunque, una tale impostazione retrospettiva non permette di osservare come il sistema teorico – anche se ben connotato nel quadro precettistico – funzioni sulla brigata che lo enuncia. Tale compito è assolto dall'opera del fratello Scipione che rappresentando una brigata pratica direttamente i giochi permette anche di misurare il grado di efficacia di quel particolare 'sistema del comico' formalizzato vent'anni prima dal fratello maggiore. Già solo questo aspetto dovrebbe indurre a pensare meglio il rapporto di forze tra le operazioni intellettuali dei due fratelli. Questo non vuol dire considerare i *Trattenimenti* una 'novità' o una inottemperanza rispetto a quanto professato dal *Dialogo*: per ammissione dello stesso Scipione, e lo si è

[76] Si riprenda la bibliografia citata nel capitolo precedente, e in particolare ALFANO, *Dalla città alla corte*, cit.

detto più volte, i *Trattenimenti* sono la 'pratica', l'esecuzione, la 'messa in scena' della teoria avanzata dal fratello. E come tali vanno letti alla luce dell'effettiva consanguineità (secondo una logica 'prosopografica') sia autoriale che letteraria. Tuttavia, ciò vuol dire anche fare i conti con due sistemi di scrittura affini sul piano del contenuto ma che divergono sugli strumenti e sulle articolazioni dei testi. Si tratta quindi – come già trent'anni fa ha suggerito Riccò –[77] di tener presente la singolarità dell'opera letteraria, sia rispetto alle esperienze coeve di altri autori che al dettato lasciato in eredità dal fratello maggiore. In questo senso, non è pacifico (o risolutivo) affermare che a partire dalla stessa pratica socio–culturale, le due mimesi letterarie percorrano strade diverse, giacché questo sottende sistemi di pensiero e di scrittura nient'affatto identici (ché invece identiche sono le finalità).

6.2.1. Dalla cornice tragica al comico dell'intrattenimento.

Pur correndo il rischio di risultare ripetitivi, e prima di addentrarci nelle tipologie d'intrattenimento proposte da Scipione, è necessario tornare su alcuni aspetti della cornice narrativa dei *Trattenimenti* che sembrano utili anche per il discorso che si sta per fare. Come si è visto, l'opera del Bargagli è una delle due opere cinquecentesche (insieme agli *Ecatommiti*) a riprendere il tradizionale «orrido cominciamento» boccacciano: anzi, nel dettaglio e proprio in compagnia del Giraldi, siamo dinanzi ad un 'catastrofico cominciamento' giacché in entrambi i testi all'emergenza sanitaria è sostituito un altrettanto simbolico evento militare. Laddove nel *Decameron* l'accadimento tragico è il pretesto per un allontanamento dalla città (e un programmatico rifugio in 'contado'), come pure abbiamo detto, la cornice dei *Trattenimenti* vira sul movimento opposto: la fuga è centripeta e la brigata può trovare ricovero presso l'abitazione privata del personaggio–Clarice. Anzi precisamente in un «onorato salotto ch'ivi dalla strada maestra è assai remoto»,[78] appartando ancor più la conversazione dal disastro che la circonda.
L'architettura 'claustrofobica' e drammatica della cornice non impedisce tuttavia lo svolgersi della conversazione piacevole. Un problema ben chiaro all'autore se come pure abbiamo visto, sia nella dedica dell'opera che nel terzo

[77] Si rilegga la prima pagina dell'*Introduzione* ai *Trattenimenti*, anche se lì decisamente orientata al problema politico: «Nella consentaneità che permeava in effetti il tessuto culturale senese, l'articolarsi della varie genesi accademiche prospetta una più larga, personale autonomia di riflessione che permette di solvere il tenace collante che unisce, secondo la vulgata, le pagine del *Dialogo* a quelle dei *Trattenimenti*: si possono così distinguere due modi diversi di affrontare il medesimo tema e restituire al testo di Scipione la sua individualità nel suggerire una soluzione peculiare al cogente problema dei rapporti con la cultura fiorentina ormai egemone, all'interno del dibattito che ferveva in questo molto volutamente chiuso, difficile a penetrarsi per un occhio esterno» (Ivi, p. XIV).
[78] *Trattenimenti*, p. 48.

preambolo, egli si era difeso proprio dalle accuse di chi – come il Tessauro – reputava 'sconveniente' l'intrattenimento mondano in un contesto di guerra. In realtà nei *Trattenimenti*, proprio perché è mantenuta l'ambientazione cittadina, il riferimento all'assedio accompagna l'intera opera. Se non stupisce che alla fine di ogni preambolo l'autore ritorni costantemente sul 'dissidio' tra la tristezza dei tempi e l'allegrezza dell'intrattenimento, è più significativo che questa consapevolezza permei anche negli spazi di cornice, impedendo alla brigata di svolgere a pieno l'attività piacevole.
Si pensi ad esempio al passo che chiude il primo libro, quando cioè dopo cena non è possibile prolungare – come pure aveva prescritto Girolamo – gli intrattenimenti serali. E questo non per ragioni di convenienza 'morale' ma perché effettivamente mancano le forze economiche per sostenere il pasto: «talché – dice la padrona di casa – a voi ed a me, qui rimanendovi, salvereste un pasto, poiché di tanto momento vi pare oggi di francare una sì fatta spesa».[79] Come è arcinoto, nel secondo libro si arriva addirittura a riproporre sotto forma di gioco dell'assedio l'avvenimento storico che lo circonda. Al che Pirro non può far a meno di giustificarsi per aver attinto – ancora una volta ripercorrendo le istruzioni di Girolamo – ad un fatto del quotidiano così cocente per la brigata:

> Né perciò mi posso indurre io nell'animo che alcuno di coloro che così lieti e sollazzevoli ci veggo dattorno sia per prender meraviglia, o sentir noia veruna in sì fatto mio pensiero, come se per esso gli debbano a quest'ora venir rinfrescati nella mente gli affanni, i disagi, le sollicitudini che pur troppe e di troppo peso certamente sostegnano ne' presenti giorni e per alleviamento, se non in tutto sgravamento di quelli ci vegnamo ora così ragionando e così diportando insieme.[80]

E ancora, nel terzo ed ultimo libro, il travestimento di Lepido (che a breve osserveremo nel dettaglio) ricorda uno di quei «meschinacci suoi pari, coll'altre persone chiamate bocche disutili, in quello assedio, nell'essere senza riguardo, o misericordia veruno state scacciate fuor delle porte di Siena».[81] Insomma, la catastrofe militare è una filigrana dell'intrattenimento piacevole svolto dalla brigata; un aspetto che meriterebbe di essere approfondito, soprattutto se confrontato al modello trecentesco dove invece, superati gli spazi 'proemiali', sembrerebbe funzionare una 'impermeabilità' del cerchio novellistico rispetto a ciò che lo circonda – anzi rispetto ciò da cui si è scappato.[82]

---

[79] Ivi, p. 257.
[80] Ivi, p. 340.
[81] Ivi, p. 442–443.
[82] Oltre alla bibliografia citata precedentemente si aggiunga a questo proposito G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il potere della parola: studi sul Decameron*, Napoli, Federico e Ardia, 1983, in particolare il capitolo *La cornice del Decameron o il mito di Robinson*, pp. 5–63.

Anche l'atmosfera di festa che ci si aspetterebbe in tempo di carnevale – volendo utilizzare gli studi di Bachtin[83] – viene rimodulata giacché il rovesciamento dei modelli sociali era già stato causato delle strettezze della guerra e dal collasso finanziario della città. Tant'è vero che Clarice, affacciata dal balcone, può solo fingere nella «memoria le mascherate, le livree, le musiche da loro consuete in simil giorno vedere e d'udire gli anni trapassati» e addirittura denunciare l'impossibilità di «riconoscere almeno o in parte questi brevi giorni carnovaleschi» non sapendoli «da gli altri passati discernere».[84] Dunque, a livello generale bisogna quantomeno segnalare che il clima di *festa* e di *diletto* non solo passa attraverso il filtro del tragico ma sembrerebbe anche limitarne lo svolgimento ordinario. Andrebbe quindi innanzitutto pensato un intrattenimento sottotono, e questo non solo per le consuete ragioni del *decorum* (che in effetti dovrebbero tener conto delle 'circostanze') ma anche perché l'assedio militare – e l'aura nefasta che implica – parrebbe inizialmente moderare il propagarsi del 'comico'.
In realtà, come vedremo tra poco, i *Trattenimenti* si muovono abilmente tra le due dimensioni (il tragico in cornice e il comico dell'azione ludica). Però, se nel *Dialogo* è evidente che i luoghi e i tempi dell'azione ludica ne informano anche le modalità di svolgimento, è interessante rapportare la situazione decritta da Scipione nel suo preambolo alla luce delle indicazioni fornite dal fratello maggiore. Si è detto che la «grata e gentil conversazione»[85] dei *Trattenimenti* si svolge nell'abitazione privata di Clarice, dove gli uomini «saliti dunque suso trovarono la donna di casa aver già guidatele dolci amiche in uno onorato salotto ch'ivi dalla strada maestra è assai remoto» (da piazza della Postierla, se si osserva una cartina dei nostri giorni).[86] Come da consuetudine boccacciana (e poi asoliana), i nomi della brigata sono tutti fittizi: Clarice, Clelia, Olinda e Clizia costituiscono il gruppo femminile mentre Fulvio, Alessandro, Fausto, Pirro e Lepido sono i nomi della componente maschile. Ancora sulla linea del *Decameron* e degli *Asolani*, i giovani conoscono «l'ottime parti e virtù d'ognuno di coloro» ed esistono legami di «parentela» tra i membri della brigata (in particolare tra Alessandro e la padrona di casa, ché solo così si può giustificare l'introduzione in casa di estranei).[87]
In questo caso la lezione dei modelli e le questioni del 'decorum' sono talmente esibite da far passare inosservati i passi della cornice dove è descritta la brigata. Tuttavia, stando alle indicazioni del *Dialogo* è necessario insistere sulla sua 'domestichezza', cioè sul fatto che ci ritroviamo in una abitazione privata dove non sono possibili intromissioni dall'esterno, dove l'azione ludica può svolgersi nel ristretto circuito di conoscenti, e dove quindi la discrezione della brigata

[83] E in particolare M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.
[84] *Trattenimenti*, pp. 41–42.
[85] Ivi, p. 43.
[86] Ivi, 40n.
[87] Ivi, p. 47.

imposta le regole del gioco. A parte il preambolo, si tratta di coordinate spazio-temporali rimarcate dall'autore anche in una lettera al sodale Belisario Bulgarini: lì, sulla scia della polemica col Tessauro, Scipione spiega che per preservare il decoro della brigata, l'incontro si svolse «non in luogo pubblico ma privato; non palese, ma segreto; non pensato, ma fortuito; non di notte ma di giorno; fra pochi, e non in moltitudine di gente».[88]

Andando a rileggere le pagine del *Dialogo*, si tratta dunque di una di quelle occasioni «dove picciola e domestica compagnia si ritrovi» o «dove sieno quattro o sei vaghe donne per stare a conversazione adunate insieme»: in queste situazioni – continua Girolamo – «i giuochi piacevoli e ridicoli son più accomodati»,[89] diversamente da quanto è consigliato per gli incontri più 'importanti' dove invece è necessario alzare il livello dell'azione ludica. In realtà, si è visto che quando si entra nella sezione dedicata alle 'circostanze' dell'intrattenimento, l'intenzione di Girolamo è quella di normare proprio questo genere di occasioni (comico–alte), arrivando persino a 'scritturare' le cose da farsi o da dirci in presenza di personaggi illustri. Di conseguenza, le occasioni di intrattenimento 'domestico' o tra 'intendenti' sono quelle meno normate ma per cui valgono le indicazioni più generiche sui mezzi e i modi previsti per i giochi più schiettamente comici (quelli che «hanno per principale oggetto il tener baldanzosa e allegra la gente»).[90]

Ovviamente la categoria delle circostanze è un elemento costante del *Dialogo*, orienta la discrezionalità del giocatore e pertanto vale anche per quel preciso ambito del 'ridicolo'. Tuttavia, stando al *Dialogo*, il principio del *decorum* tende a far coincidere gli ambiti dell'intrattenimento con particolari soluzioni formali: all'ambito alto corrisponderebbe un particolare sublimazione del comico; a contesti più disinteressati apparterrebbe un tipo di comicità vòlta al di ridicolo. Al di là dell'apparente rigidità normativa, anche il *Dialogo* non sfugge a qualche contraddizione interna: si pensi ad esempio al gioco delle 'questioni', proposto tra quelli gravi salvo poi, nell'esempio concreto, raccontare di una svolta in cui si svolse in «una bella e ristretta compagnia di donne»; si pensi ancora all'appendice teorica sulla novella dove nonostante il divieto del tragico, nella veglia di Torri l'Arsiccio e il Bertino narrano la dolorosa morte dell'amata. Quindi di fatto, nonostante il *Dialogo* teorico cerchi in ogni modo di imbrigliare la pratica sotto un ordinato sistema di regole, c'è da evidenziare almeno uno iato tra le norme *a posteriori* e i riscontri pratici che anche involontariamente finiscono per smuovere il quadro.

È dunque in questa direzione che bisogna osservare quanto il genere di intrattenimento descritto da Scipione sia conforme o esondi le dighe teoriche

---

[88] La minuta si trova nel ms. P. V. 16 della BCS, c. 2r (citata anche in *Trattenimenti*, p. 48n.). Andrebbe inoltre considerato il *Dialogo sul modo di comportarsi nelle visite tra persone private* (ms. P. VI. 27 della BCS, fasc. n. 4), inizialmente ritenuto autografo di Girolamo e invece attribuibile alla mano di Scipione.

[89] *Dialogo*, pp. 86–87.

[90] Ivi, p. 74.

imposte del fratello. E questo perché, laddove in casa di Clarice il *Dialogo* prevedrebbe una netta prevalenza di giochi «di scherzo e di piacevolezza», al contrario la brigata dei *Trattenimenti* si cimenta comunque in tutto il repertorio tracciato da Girolamo. Insomma, ancora una volta andrebbe riconsiderata una totale linea di continuità tra il salotto del Sodo e quello di Clarice. A questo proposito potrebbe tornare utile una indicazione meramente temporale ma che ha un senso se letta nella prospettiva che ci siamo dati. Se infatti andiamo a considerare i cronotopi delle due cornici narrative, la riunione dei *Trattenimenti* avviene cronologicamente prima della normalizzazione teorica. Nell'incipit del *Dialogo* Girolamo è molto chiaro che tutte le istruzioni che il Sodo fornisce ai suoi allievi valgono per coloro che, venuti dopo il diluvio delle guerre, devono recuperare la pratica delle macerie. Non è improbabile che la maggiore libertà espressiva dei *Trattenimenti* sia anche il frutto della sua posizione 'in medias res', prima che si consumi il 'diluvio' di cui appunto parla Girolamo. In ogni caso si tratta quantomeno di due approcci completamente diversi. La sistemazione teorica del fratello punta a mettere ordine nel disperso e diffranto materiale ludico. E lo fa programmando e fissando – anche per esigenze di convenienza argomentativa – dei contenitori stagni dove via via incasellare il disperso materiale ludico a sua disposizione. Di contro Scipione, rappresentando la prassi ludica nel suo concreto svolgimento, pur basandosi sulle indicazioni del fratello, intende vararne una enciclopedia 'pratica', che si costruisce cioè a partire dalla sua prassi effettiva.

6.3. La comicità ludica dei *Trattenimenti*: due casi di studio

Prima di vedere nel dettaglio quali sia concretamente la formalizzazione retorica della pratica nei *Trattenimenti*, è forse utile fornire qualche ragguaglio ulteriore sulla struttura complessiva dell'opera. Come detto più volte, la raccolta si articola in tre giornate durante le quali si svolgono tre giochi, vengono narrate due novelle (come forma di penitenza, secondo quanto illustrato da Girolamo) e si concludono tutte nel canto. Nello specifico (e rimanendo sui giochi) nella prima parte ritroviamo il *Giuoco dell'insegne o bandiere,* dove i giovani sono chiamati a comporre il vessillo militare (amoroso) della controparte femminile; al secondo posto c'è il *Giuoco di quistioni d'amore* sul quale ci siamo soffermati in precedenza; il terzo gioco è invece quello *de gl'ortolani,* proposto da Lepido, e che chiama i giovani ad offrirsi a vicenda un prodotto dell'orto notoriamente simbolo di virtù. A seguire, la seconda parte si apre con *Giuoco del tempio d'Amore,* 'vietato' da Girolamo perché parodia delle suppliche religiose; il già ricordato *Giuoco dell'assedio,* dove i giovani tentano retoricamente di espugnare le roccaforti erette dalle donne; infine, ancora su proposta di Lepido, la seconda giornata si conclude con il *Giuoco delle disfide e de' rappacificamenti,* simile al gioco precedente ma dalla *verve* decisamente più comica. La terza ed ultima parte propone in successione il *Giuoco de' ciechi,* dove gli uomini, fingendosi orbi, esplicitano la causa dell'accecamento; quello *del bagno,* dove ancora gli uomini sono metaforicamente chiamati a purificarsi nelle

acque delle virtù; e il terzo ed ultimo proponimento di Lepido è il *Giuoco della caccia,* con la messa al bando dei vizi (rappresentati dagli animali) che infestano le selve di Amore.[91]

I giochi svolti nei *Trattenimenti* meriterebbero singolarmente una analisi più approfondita. Tuttavia, già solo dall'elencazione appena fatta emergono con chiarezza due aspetti. Sulla funzione di Lepido, cioè il personaggio che – caso unico – propone tutti i giochi conclusivi si insisterà tra un attimo. L'altra cosa invece evidente, e sulla quale non sarà possibile qui soffermarsi, è che tutta l'attività ludica ruota intorno alla materia amorosa. Già in un saggio di quant'anni fa, la Nézeyes propendeva per considerare la raccolta come un trattato di filosofia amorosa: in particolare, secondo la studiosa, le 'questioni' poste nella prima giornata sarebbero la base teorica a partire dalla quale la brigata costruisce, gioco dopo gioco, il proprio ideale erotico (evidentemente platonizzante).[92] Tutto sommato concorde il giudizio della Vernizzi che fin dal titolo del suo intervento evidenziava come a partire dallo scambio di battute (retorica) il testo potesse approdare ad un manuale (grammatica) del comportamento (amoroso, s'intende).[93] E in effetti, grazie al magistrale commento della Riccò, non solo si può osservare come l'ideologia amorosa di chi se ne fa portavoce possa ritornare – pure a distanza di pagine – sulla bocca del medesimo personaggio, ma soprattutto come proprio grazie all'attività ludica di costruisca (anche con smentite) il pensiero del giocatore. Su questi temi è tornata in un recentissimo contributo Flavia Palma che sulla scorta degli studi appena citati, ha fatto ulteriormente luce sull'architettura complessiva della raccolta. Soprattutto evidenziando come, sia a livello micro-testuale che a livello macro-argomentativo, Scipione si serva di due principi della retorica, la 'variatio' e la 'coniuctio', per tramare un raffinato sistema di equilibri interni all'opera.[94]

---

[91] Tutti i giochi trovano una chiara corrispondenza nel *Dialogo*, taluni descritti lì con dovizia di particolari e non vagamente accennati, mentre altri, proprio come aveva consigliato il Sodo, possono essere inventati a partire da giochi esistenti. Nel corso delle pagine che seguono si rinvierà agli esempi dei singoli casi di studio considerati; mentre invece per un confronto più serrato è grazie al commento di Riccò che si può misurare il debito del nostro autore nei confronti del fratello. Sempre nel commento si trovano i riferimenti, anche questi interessanti, alla raccolta del Ringhieri o all'apparizione dei medesimi giochi nelle altre opere senesi, del Fortini in particolare.

[92] A. NÉZEYS, *Les veillées siennoises au XVIe siècle. A propos des 'Trattenimenti' de Scipione Bargagli*, in «Bullettino senese di storia patria», XCI, 1984, pp. 237-65.

[93] C. VERNIZZI, *Dalla retorica alla grammatica: modelli di comportamento ne 'I trattenimenti' di Scipione Bargagli*, in «Intersezioni», IX, 1989, 1, pp. 41-60. Sull'importanza della tematica amorosa va ovviamente letto anche A. MANGANARO, *Il novellare come giuoco. La poetica immanente della novella ne 'I Trattenimenti' di Scipione Bargagli*, in «Le forme e la storia», V-VIII, 1984-1987, p. 119-45.

[94] F. PALMA, *Giochi di variazione: un'interpretazione dell'architettura "ludica" dei «Trattenimenti» bargagliani*, «La parola nel testo, XXVI (2022), pp. 61-75.

Si è lasciato in penombra uno degli elementi centrali sia dell'architettura argomentativa del *Dialogo* che dei *Trattenimenti*: la novella. Come è arcinoto, nella teoria di Girolamo essa occupa lo spazio dedicato alle 'penitenze'. Il racconto rappresenta pertanto una forma di punizione per chi ha errato al gioco oppure ha saputo convincere meno degli altri con la propria *performance*. È notissimo anche il fatto che la teoria novella posta in appendice al *Dialogo* sia da leggere alla luce del contesto di intrattenimento qual è la veglia: non solo perché banalmente rappresenta una parte del gioco, ma anche perché ogni sua componente retorica è coerente con l'impianto 'performativo' in cui è calata.[95] Di fatti, il 'distacco' argomentato che la slega dal resto del dialogo ha portato Riccò a ipotizzare che si tratti di una 'lezione' proposta agli Intronati (come quella del Bonciani) sul modo di raccontare a veglia.[96] Di conseguenza, è stato possibile tracciare un preciso itinerario del gusto cui essa risponde, sia in termini di eredità dal modello boccacciano che in relazione alle trame del teatro intronatico: la vena patetica di cui hanno parlato a più riprese Riccò e Bragantini.[97] Da questo punto di vista Scipione eredita dal fratello sia le indicazioni teoriche legate alla veglia che una certa familiarità di temi e argomenti. La questione davvero interessante, e la discuteremo distesamente tra poco, è la vicinanza che ad un certo punto si ritrovano ad avere il tessuto narrativo della cornice con quello del racconto.

Tra le altre cose, l'intervento della Palma è interessante perché insiste sull'armonica alternanza tra giochi di esplicita marca teorica (come le 'questioni' appunto, o quello del 'tempio') cui seguono o precedono giochi metaforico–performativi, dove cioè la brigata è chiamata al concreto esercizio di movimenti e gesti: nel primo caso si fissano per via retorica i concetti di una specifica ideologia amorosa; nel secondo si agisce in modo da dimostrare la propria ipotesi. È giusto in questa direzione che, anche per quanto detto a proposito del *Dialogo*, va ora orientata l'analisi dell'opera. Nella macro–distinzione fornita dal Sodo, si è visto che i giochi cosiddetti «di spirito» e quelli di «piacevolezza» non si distinguono solo per le finalità dell'azione ludica (una «ilarità grave», nel primo caso; un «più aperto riso», nel secondo) ma anche perché prevedono una

---

[95] G. ALFANO, *Novella, conversazione, «caso». Note sul "Dialogo dei giuochi" di Girolamo Bargagli*, in «Filologia e critica», XXVII, 2002, pp. 277-288.

[96] Per un confronto tra le diverse operazioni teoriche degli anni Settanta si veda G. ALFANO, *Racconto, brigata, cornice. La testualità della novella alla luce dei trattati cinquecenteschi sul genere,* in «Studi sul Boccaccio» XLIII (2015), pp. 263-287 (per il confronto tra l'impostazione bargagliana e quella del Sansovino, si veda in particolare pp. 274 e ss.).

[97] Il riferimento è a L. RICCÒ, *La novella e l'assedio di Siena: una questione di famiglia fra teoria, prassi e ricezione*, «Studi italiani», 52, 2014 (2), pp. 43-57 e R. BRAGANTINI, *Fra il testo e la scena: appunti su narrativa e teatro intronatico*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di M. C. Figorilli e D. Vianello, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 119-131 (per una prospettiva più ampia si veda anche ID., *Apologie del vero: poetiche novellistiche da Boccaccio al Cinquecento*, «Italianistica», XLVI, 2017, 2, pp. 29-42). Senza trascurare il già citato A. MANGANARO, *Il novellare come giuoco,* cit.

mobilitazione diversa del corpo (principalmente la parola, il primo tipo; gesti o accentuazione della voce nel secondo).[98] Quindi, a partire da tali distinzioni vanno letti gli esempi pratici forniti da Scipione; con il vantaggio che, lo si diceva in apertura, abbandonata l'impostazione teorica del fratello e rappresentando una brigata in azione è possibile osservare l'efficacia che il sistema del comico ha quando emittente e ricevente sono messi a testo.
I nove giochi praticati nei *Trattenimenti* si distribuiscono secondo un sistema di equilibrio che vede i primi due essere della tipologia di 'spirito', mentre l'ultima attività, quella che precede il momento 'cantato', è sempre un gioco 'di scherzo'. Ciò vuol dire che i primi due giochi di ogni giornata prevedono che sia l'*inventio* che l'*actio* si basi sull'uso costante della parola, anzi proprio l'uso del linguaggio fa si che si realizzi il gioco in tutte le sue fasi; il terzo gioco della giornata prevede invece un gesto o un movimento da parte del giocatore. E infatti – prendendo ad esempio la prima giornata – affinché si realizzi il gioco delle «insegne o delle bandiere» (di spirito), per «ordine» di Fulvio si dovrà «in prima *muovere a dire* la qualità ed i colori della bandiera»; «poi [si] riporrà *figurata* in quella alcuna vaga impresa col suo motto»; «ultimamente verrà dichiarando il concetto o sentimento di tali colori e di tale impresa».[99] Al capo opposto della giornata Lepido propone che si faccia il gioco «degli Ortolani»: una attività dove le donne, «deposte giù alquanto le solite maniere e la consueta nobiltà», «scendendo per brevissimo spazio alquanto abbasso» devono effettivamente comportarsi e travestirsi «da vaghe ortolane».[100]

6.3.1 La parola sotto assedio: comico alto e comico basso intorno alla milizia amorosa (I caso)

Già solo a partire da questi due esempi, le attività ludiche si muovono dunque tra i due poli dell'alto e del basso comico cui corrispondono le diverse modalità del parlato e del gestuale. A questo proposito, giusto a metà dei *Trattenimenti* ritroviamo un vero e proprio dittico narrativo, interessante, oltre che per la tenuta strutturale dell'intera attività ludica, anche perché è incentrato sulla concreta alternanza tra un gioco di spirito e uno di scherzo. Si tratta dei giochi «dell'assedio e di quello «delle disfide e dei rappacificamenti», proposti rispettivamente da Pirro e Lepido. Come già il titolo suggerisce, i due giochi sono ispirati al tema della 'militia amoris' caro agli *Amores libri* di Ovidio e trova precisa corrispondenze con quello «delle Amazzoni» descritto da Girolamo nel *Dialogo*. In questo gioco i giovani e le giovani si scontrano verbalmente dicendo l'uno l'arma, l'altro la difesa con la quale intende offendere o difendere la 'roccaforte' amorosa. Nei *Trattenimenti* sono esclusivamente le donne a dover difendere – «quasi alta e nobil rocca» – il proprio «cuor dagli assalti dei nemici»; di contro gli uomini dovranno dimostrare «con ogni libertà qual opera, qual

[98] Cfr. *supra* 7.1.
[99] *Trattenimenti*, p. 61.
[100] Ivi, p. 231.

consiglio, o quale argomento più facile sia e più possente a far cadere e arrendere e al fine venir sotto l'altrui potestà le disegnate rocche e fortezze».[101] In questo modo, si noti grazie ad un lessico militare, Pirro invoglia la prima donna - Olinda - a cominciare.[102]

Prima di vedere nel dettaglio le singole attività, si è detto che questo gioco forma, con quello che segue, un vero e proprio dittico narrativo. Questo per ammissione dello stesso Lepido che, presa la mestola per inaugurare le 'sfide' e i 'riappacificamenti', sostiene di averlo pensato a partire dal «gioco dell'assedio fatto da Pirro». «E a me pare – continua il giovane – che tanto più dovesteci concorrere con tutti i sentimenti quanto il giuoco di Pirro, a dire il vero, non ebbe il suo dovuto fine, non s'essendo per quel venuto al fine della desiderata pace». Per questo motivo, non solo «le sfide e i riappacificamenti» sono l'ideale prosecuzione degli «assedi» ma sembrano persino dover completare il discorso avviato un istante prima. Tuttavia, tornando ai dettami del *Dialogo*, si tratta di due giochi che appartengono alle due diverse categorie del comico: quello degli assedi è chiaramente un gioco di 'spirito' (citato da Girolamo tra i «giochi gravi») e presuppone dunque l'uso principale della parola; la re–invenzione di Lepido, invece, fornisce una versione dello stesso gioco evidentemente votata al comico–ridicolo. Insomma, in questa sezione dei *Trattenimenti* si assiste ad una concreta variazione sul medesimo tema, declinato secondo le due tipologie del piacevole: questo fa si che si possa considerare questo tratto dell'opera come un punto di osservazione rispetto alle categorie sulle quali ci siamo soffermati sopra.

Il primo duello del gioco degli 'assedi' vede contrapporsi Olinda e Fulvio. A difesa della propria rocca, la giovane è eretto le armi della «potentissima crudeltà d'amore, contra cui fossa non val di pazienza, né può seccato di perseveranza, che tutto debile fa riuscire ella leggero e vano e per se medesima è sempre munita».[103] Dato che questo gioco, proprio in contrapposizione a quello successivo, si baserà sostanzialmente sulle capacità retoriche dei

---

[101] Ivi, p. 341.

[102] Va però ribadito che, rispetto alla situazione lo circonda, un gioco del genere si presta ad essere interpretato anche alla luce dell'assedio reale in cui i giovani di fatto sono immersi. Tant'è che, come si è detto, Pirro deve necessariamente giustificarsi agli occhi della brigata: Perciò che promettomi largamente che ciascuno di tutti voi, calorosissimi spiriti, sia per sé di cosi intera prudenza e di cosi forte cuore che le voci [d'assedio, aveva detto poco prima] sole e semplici delle cose non gli produrranno già mai nella mente gli stessi effetti di quelle, *né le immaginazioni non gli si pareranno mai avanti sì come casi veri*». Ritorna insomma non solo la funzione del gioco come catalizzatore della realtà, ma soprattutto è interessante che, tenuto conto di quanto si diceva a proposito del *Dialogo*, in questo caso Pirro si riferisce al gioco come un momento di finzione rispetto al reale. In più, che rielaborazione del lutto in atto di finzione sia strettamente ancorata al tema d'amore, va giusto nella direzione indicata dagli studi citati prima: mi riferisco a A. NÉZEYS, *Les veillées siennoises au XVIe siècle, cit*. e C. VERNIZZI, *Dalla retorica alla grammatica, cit.*

[103] *Trattenimenti*, p. 342.

partecipanti, va quantomeno evidenziato l'evidente lessico militare che la giovane utilizza per descrivere la propria 'fortificazione'. In più, va detto che la difesa utilizzata da Olinda costituisce, guardando a ritroso, un personale leitmotiv: nel gioco precedente (del Tempio) la stessa giovane aveva infatti richiesto all'Oracolo di essere liberata completamente dalle pene d'amore, provocano l'insorgere di «un dolce romore e un piacevol mischia di voci».[104] Dalla zuffa, Olinda ne era uscita ovviamente penitenziata, ma a riprova della sua opinione ella aveva narrato l'unica novella tragica della raccolta, le vicende di Ippolito e Cangevova, la storia dei due amanti morti e sepolti nello stesso sepolcro. Dunque, quando Olinda si presenta al nuovo gioco non fa altro che ribadire una posizione perpetrata per via retorica (e per via di racconto) fino a qualche istante prima. [105]

È a causa dell'ostinazione della giovane che si giustifica la paura che assale nuovamente la brigata («pareva che fosse nato spavento nelle menti dell'amorosa brigata») e Fulvio, in particolare, chiamato a fronteggiare un simile difesa. Del resto, la cornice rende il 'pathos' dello scontro anche soffermandosi sul dettaglio dei due volti: Olinda sta infatti «con volto assai fermo, senza quasi punto soprastare» mentre invece il volto di Fulvio è «dubbioso» e la sua voce «piana». Preso coraggio - verrebbe da dire - Fulvio ribatte con le armi dell'umiltà e della fedeltà. Come sottolinea il commento, sono le armi indicate anche da Girolamo nel *Dialogo* a proposito delle Amazzoni. Ciò che invece risulta interessante è che, tra gli strumenti retorici addotti da Fulvio, egli faccia ricorso a quel «principale nostro amante», Petrarca, recitando a memoria quanto va dicendo il Poeta a proposito della sua amata: «Quella ch'amare e sofferir ne insegna/e vuol ch'il gran disio, l'accesa spene/*timor*, vergogna e riverenza

---

[104] Il primo ad insorgere è Lepido dopodiché si apre una rumorosa discussione tra uomini e donne: «Ora, non vi mancando alcuna delle donne la quale mostrasse di volere alquanto d'Olinda prendere la difesa, s'alzarono tutt'un tempo maggiormente le voci degli altri giovani e sentissi un dolce romore e una piacevol mischia di voci, talché ad alcuno, al alquanto di lontano, che di ciò nuovo, l'avesse udito, sarebbe potuto parere che traessi scoperta fosse qualche rea persona e di male affare e degna di gravissima penitenza» (Ivi, p. 293).

[105] Il conflitto successivo, questa volta con protagonisti Clizia e Fausto, vede la giovane ergere in difesa della una «guardia dentro che giorno e notte stesse armata contra l'assalto delle infinite e covertate parole»; per espugnarne la fortezza, il giovane mette in campo come arma di seduzione «gli amorosi sguardi». Anche questo tema, secondo oramai un meccanismo ad incastro, si ricollega alle penitenze del gioco precedente. Lì, sulla questione intorno a cosa fosse «di maggior efficacia in amore» se «gli sguardi, o le parole», (Ivi, p. 347) Olinda aveva sostenuto la primazia degli occhi, allegando al proprio ragionamento – come era prevedibile - la «tre continuate canzoni» petrarchesche (*Rvf*, 71-73). Note anche come 'canzoni degli occhi' e sulla cui ricezione cinquecentesca ha scritto G. ALFANO, «*Una filosofia numerosa et ornata*». *Filosofia naturale e scienza della retorica nelle letture cinquecentesca delle «Canzoni Sorelle»*, «Quaderns d'Italià», 11, 2006, pp. 147-179.

affrene/ di nostro ardir fra se stessa si sdegna».[106]
Si tratta di *Rvf* 140 (vv. 4-8), un sonetto incentrato sull'assalto di amore e sul timore dell'amante («temendo il mio signore», v. 11), qui utilizzato per esemplificare il sentimento dell'umiltà. Si diceva interessante perché il testo citato presenta una variante (che ho messo in corsivo) laddove all'originale lemma «ragion» è sostituito «timor», probabilmente più appropriato a ciò che si sta dicendo. Ma come abbiamo visto, il timore è anche il sentimento che assale Fulvio (e la brigata) dinanzi nuova controversia di Olinda. La sostituzione potrebbe essere giustificata anche presupponendo una confusione tra v. 11 e v. 4 di *Rvf* 140. Tuttavia colpisce che, dovendo fare sfoggio di retorica, anche una citazione – per così dire diretta – del testo trecentesco venga 'piegata' al discorso che il retore sta facendo e soprattutto che sia accomodata al sentimento che pervade la brigata in questo preciso momento dell'intrattenimento.
Il secondo scontro che qui interessa commentare è quello tra Clelia e Lepido. «Guarnirei e provederei – dice la giovane - simil luogo, perché mai non venisse nelle mani, né soggetto fosse d'Amore, d'una valorosa squadra, in prima, di *schivi pensieri* e *d'oneste parole*». Il dittico si riferisce alle virtù della pudicizia accogliendo al suo interno «tutti i desideri d'amore lontani e fuor usciti del suo regno e chi, da lui ribellandosi gli avesse fatto, o *facesse più gravi disdetti*».[107] Come si può notare, l'argomentazione di Clelia punta a mobilitare il testo petrarchesco, in particolare attingendo ai *Trionfi,* servendosene per i propri scopi 'militari'. Del resto, il sentimento del conflitto amoroso era già presente nella fonte, dove si legge «non con altre *arme che col cor pudico*/d 'un bel viso e de' pensieri schivi, e d'un parlar saggio e d'onestate amico»;[108] e poi «le belle piaghe che 'l fer non sospetto, /del comun nemico in guardia pose/ con parecchi altri […]/ ch'avean fatto ad Amore chiaro disdetto».[109] Lepido si appresta dunque a fronteggiare i «guarnimenti» più duri e più resistenti tra quelli finora proposti dalle donne. Si consideri per questo che Clelia, con le sue armi della pudicizia, è l'unica giocatrice a non essere penitenziata. Tuttavia, il giovane più sagace del gruppo tenta comunque di intraprendere la sfida, innanzitutto ridicolizzando le proposte fatte dai colleghi:

> Ma se possenti sguardi – cominciò – se fedeltà vera, se alta umiltà non sono qui riputate fosse, né trincee per poter attorniare e aggravar d'assedio questa sì fatta rocca, in guisa che si debba, quando che sia, rendere altrui almeno a qualche patto. […] Potrà egli forse e dovrà ancora recar la cosa al desiderato effetto *arditezza di cuore, prontezza di lingua e prestezza di mani*, poiché l'esser fedele e il rendersi umile non sono opre in ciò bastanti?[110]

---

[106] Ivi, p. 344.
[107] *Trattenimenti*, p. 369.
[108] *Triumphus mortis*, I, vv. 7–9, F. PETRARCA, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano, Meridiani, 1996, p. 271–272.
[109] *Triumphus Pudicitie*, v. 192, Ivi, p. 264.
[110] *Trattenimenti*, p. 370.

Si ricorderà che umiltà e fedeltà erano state le due virtù messe in campo dal Fulvio per espugnare la rocca della crudeltà d'amore imposta da Olinda. Da par suo, il giocatore virerebbe volentieri su armamenti più 'ferini': l'ardore, la lingua e le mani, con evidenti doppi sensi erotico-osceni. E in questo è confortato dalla componente maschile giacché «sorrisono a queste parole di Lepido i giovani», invogliandolo a marcare la mano giusto nella direzione della 'ferinitas':

> Io non ho ancora udito alcuno innamorato già mai, il quale non si sia, forse sopra ogni cosa da lui sentita in amore, *doluto forte si se medesimo* e biasmata non abbi *con vergogna* la sua natura statali avara d'un dono così caro e, come ho detto, così necessario in amore quale è quello *della prontezza, o improntitudine, e dell'ardimento*, altro non volendo io aggiunger al presente in pruova di questo che per me s'è accennato».[111]

Anche le parole di Lepido sono chiaramente intessute del lessico petrarchesco (evidente almeno il riferimento a *Rvf* 1), anche se completamente ribaltato nel suo senso originario dove lì la «vergogna» è la conseguenza del sentimento amoroso mentre qui non si disdegnano affatto le derive più 'carnali' della pratica erotica. È interessante che a questo punto Lepido legga nel volto degli astanti profondo turbamento per quanto egli sta recitando: «ora parendo a Lepido tuttavia sentir *dall'aria del volto della maggior parte de gli ascoltanti* che simili suoi apparecchiamenti sarebbono riputati più tosto s*ollazzevoli che saldi e convenevoli* alla guerra che s'intendeva di muovere».[112] Sono nuovamente le reazioni della brigata ad arginare la deriva chiaramente oscena verso cui il giovane sembra essersi incamminato. Tra l'altro, a questo punto non può non colpire una familiarità anche lessicale rispetto alle prescrizioni di Girolamo, laddove per ragioni di 'convenienza' rispetto al gioco che si sta facendo si punta ad evitare di scadere 'sollazzevole': essendo questo un 'gioco di spirito' (e quindi più 'serio') non è possibile applicarvi il paradigma del ridicolo, verrebbe da commentare con il *Dialogo* alla mano. Per questo motivo Lepido è costretto a virare verso un registro comico più adeguato («vagliami il proporvi almeno, quasi *ridicendomi*»)[113] e quindi a riproporre il motivo della retorica già avanzato dai giocatori precedenti:

> Perciò che non dubito niente che donna d'animo veramente alto e gentile non reputi, insieme con Neifile appresso il Certaldese, degna delle vive fiamme colei

---

[111] Ivi, pp. 370–371.

[112] Ivi, p. 371.

[113] Però è interessante ancora leggere il passo per capire come siano le reazioni della brigata ad imbrigliare il discorso del giocatore: «Se quello per aventura che da me è stato proposto a simile spugnamento e assedio non par bastante, o conveniente in questo luogo, sì come non so se ciò mi sia ben per cenni fatto intender quinci intorno, vagliami il proporvi almeno, quasi *ridicendomi*, altri aiuti più profittevoli e più degni a tale effetto» (*ibidem*).

> che prezzo s'arreca a compiacere altrui del suo amore, ma sì bene porto fermissima opinione che, mandando altri accortamente a persuader per lettere, con caldezza di cuore e ornamento di parole dettate, il signor del luogo, mostrongli la nobiltà e la cortesia di chi là dentro sommamente brama d'entrare […] tal signore se non poche di sì fatte lettere ch'ei disporrebbe l'animo suo a far nobile composizione con chiunque accampasse attorno, per poter godere d'una dolcissima e natural pace, intromettendo chi con fervente disio si stesse fuore alla campagna aspettando.[114]

Il passo, se analizzato nel dettaglio, permetterebbe di osservare un ritorno al consueto lessico militare adottato dai compagni, tra l'altro frammisto a quello esplicitamente giuridico («far nobile composizione», cioè arrivare ad un accordo tra le parti); così si capirebbe anche il rinvio alla novella di Neifile (*Decameron* VIII, 1), giustappunto la storia di una donna che lasciatasi acquistare con denari viene 'giustamente' beffata dall'uomo («io dir debbo non si direbbe beffa anzi si direbbe *merito*», cioè la giusta pena).[115] A parte questo, è da sottolineare nuovamente la tipologia ludica appena delineata si svolga esclusivamente con gli strumenti della retorica; non solo perché i giocatori sono chiamati ad assediare le donne attraverso la parola e sono tenuti ad esercitare una forma di persuasione nei confronti della brigata. Ed è importante, ancora, che il nostro 'oratore/giocatore' sia capace di variare registro e argomenti a partire da un cenno di dissenso del pubblico. Tant'è vero che, anche dopo la sentenza di condanna data dai giudici, «non si terminava il desiderio di Lepido di mettersi alla pruova delle sue parole ultimamente recate, quasi non poco *si promettesse di sé* in sostenerle ferme e di farvi nascer sopra un'arguta e piacevol baruffa di ragionamenti tra' circostanti».[116]
Come si diceva, la festa di Lepido è solo rinviata. Si tratterà di attendere giusto qualche istante, quando dopo minuti dopo, presa finalmente la mestola di 'rettore', può finalmente riprendere il discorso lì interrotto. Il «giuoco delle disfide e de' riappacificamenti» è appunto la rielaborazione in chiave 'ridicola' del gioco dell'assedio, da cui, come si accennava prima, il giovane era uscito insoddisfatto (oltreché sconfitto).

> Mi duole, prestatemi fede, sino all'anima che da voi una volta non se ne sia da dovero voluto stare alla pruova, acciò che, congiungendosi i fatti da noi, che, come si dice, son maschi, con e parole, che femmine sono, provaste componimento ne nascesse un giorno e come in fatto al fin vi riuscisse l'opera mia.[117]

«Stare alla pruova», come sottolinea il commento, ha palese significato erotico, ma a parte questo, è importante segnalare la ripresa del discorso che il giovane stava facendo pocanzi: «io aggiunger al presente *in pruova*» – dando cioè

[114] Ivi, p. 372.
[115] *Decameron*, cit., p. 1207.
[116] Ivi, p. 373.
[117] Ivi, p. 381.

effettiva esecuzione alle armi del piacevole – aveva detto prima che i compagni lo interrompessero. Invece, in questo nuovo gioco dove non a caso egli regge la «bacchetta» (variazione oscena della più consueta 'mestola'), egli può dare libero sfogo alle «parole» e ai «fatti» (ancora con evidente doppio-senso se riferito agli organi genitali)[118] fino a congiungerli in un unico «componimento». In linea con il *Dialogo*, trattandosi di 'scherzo e di piacevolezza', questo gioco può dunque sfociare in una gestualità e in un linguaggio decisamente più orientato all'allegrezza e al riso.

E infatti, dopo l'esordio 'equivoco', Lepido inizia a proporre, sulle orme del Dioneo bocacciano, tutta una serie di giochi dalla scoperta matrice erotico-oscena. Agli incipit delle canzoni proposte nel *Decameron*, Lepido sostituisce tutta quella serie di giochi proibiti dal *Dialogo* perché sconvenienti ai ritrovi delle 'oneste' brigate. È il caso del «giuoco dell'alzare» (o delle carte) dove «ognuno metta su quanta moneta si truova» e «stia ognuno quanto il più al giuoco, ovvero quanto il più vi gli aggrada», con richiamo evidente alla disponibilità dell'atto sessuale; oppure quello dei «dadi», simboleggianti - come è noto - gli organi sessuali maschili; e ancora i giochi di «tavole» («orsù mettete in campo i vostri tavolieri, ch'io ho pensiero di scoprire altro che assi»), questi particolarmente insidiosi non solo per il tenore della scommessa ma anche per le penitenze cui le donne vanno incontro.[119]

Insomma, più che sull'effettivo svolgimento ludico, la festa apparecchiata da Lepido sembra convergere verso una esplosione del linguaggio comico–erotico, articolato in quei doppi sensi e battute di carattere osceno che gli erano stati impediti nel gioco precedente. Nella direzione tracciata finora è allora interessante andare a vedere quale reazione susciti nella brigata una simile impostazione del discorso. Si ricorderà che le canzonette oscene cantate da Dioneo suscitano nelle giovani fiorentine un tal riso che la regina di turno – Fiammetta – prima invoglia il giovane a continuare dopodiché, «un poco turbata, quantunque tutte l'altre ridessero» richiama Dioneo nei ranghi della conversazione 'onesta'.[120] Nel caso dei *Trattenimenti*, la reazione è certamente più 'fredda', anzi precipita in un totale silenzio da parte della brigata femminile. «Che ne dite? Voi non rispondete?» è costretto a chiedere più volte il giovane, al che «elle pur tacevansi, se non che talvolta dolcemente se ne ridevano, né altro che risa e sogghigni gli davano in risposta».[121] Il silenzio delle donne e le ripetute domande dell'*alter*–Dioneo configurano un momento ludico su cui sembra sovrapporsi lo spazio della commedia drammaturgica. Nel commento, Riccò

[118] Cfr. *Ibidem*, in nota.

[119] Ivi, pp. 381–388. Per informazioni su precise sul bacino dell'osceno si rinvia ovviamente al commento.

[120] *Decameron*, p. 946. Per l'interpretazione del passo si veda soprattutto ALFANO, *Nelle maglie della voce*, cit., in particolare pp. 37–47.

[121] *Trattenimenti*, p. 391.

sottolinea come anche sintatticamente, il 'botta e *non*–risposta' avvicini questo punto del testo a tanti prologhi della tradizione senese.[122]
Alla fine Lepido sembra nuovamente arrendersi agli steccati imposti dalla brigata: «a poche parole, in fatti io vi truovo, perdonatemi, sempre più strette e più scarze, quando io mi penzava di *provarvi ogni ora più larghe e più badiali*» (si noti nuovamente il 'provare' a sfondo sessuale).[123] Se non ché, il giovane si decide appunto di riprendere le fila del gioco precedente ma di *ridirlo* secondo un registro e un tono decisamente più basso:

> La prima cosa, qui ciascuna persona, donna contro uomo, e uomo contra donna, *ha da dire una parola ingiuriosa* e quella *dire in atto sdegnoso o in collera*, *come pronto e tutto in assetto a far briga*. E poi ha ciascuno da far sentire un motto che parole contenga piacevoli e di pace. E così facendomi *a' maschi contra le femmine*, non sia chi aspetti d'esser provocato altrimenti a dir la sua parola ingiuriosa ma da sé la sbuffi oltre or ora.[124]

È chiaro il proemio al gioco va letto con la 'chiave' erotico–oscena che il nostro protagonista ha sciorinato fino ad un attimo prima. Far fronteggiare maschi e femmine vuol dire banalmente contrappore non solo i «fatti» alle «parole», ma metaforicamente i due organi genitali maschili. Si può anche notare come si a messa in pratica l'indicazione di Girolamo sulla regolazione della voce: stando a quanto prescritto da Lepido, bisogna immaginare che le accuse e gli insulti che la brigata si scambierà a vicenda sia proferite appunto con un tono sdegnoso e collerico. Anche i 'motti di pace' non sono esenti da interpretazioni in chiave erotica. Si tratta di otto endecasillabi (nove se si considera anche quello che Lepido aggiunge in un secondo momento, di cui basta citare il primo («Pace sia tal che mai non torni in guerra») per capire come si sfrutti il celeberrimo sonetto petrarchesco *Rvf* 134 («Pace non trovo e non ho da far guerra»), variato a più riprese, per raggiungere il fine del gioco che è la pace tra le parti. Ovviamente in questo gioco c'è un esplicito rimando alla tradizione intronatica, anzi a dire il vero all'origine della storia accademica con il diverbio tra uomini e donne sorto all'indomani del *Sacrificio* e poi sanato con la commedia degli *Ingannati*.
Tuttavia, se durante il suo mini–prologo il nostro Lepido ha fatto della pace e della guerra il simbolo dello scontro/rapporto erotico, ancora una volta si maschera con 'lezione' pulita di Petrarca ben altro 'affare' (per mantenere il lessico del giocatore: un meccanismo che abbiamo già visto a proposito del gioco del «Versificare» (cui peraltro si avvicina nella *pars costruens*). Del resto, questo gioco prevede anche un contatto fisico tra i giocatori che una volta sentito il

[122] Ivi, p. 382n.–382n. Sarebbe interessante analizzare questo punto del testo anche alla luce di un dialogo erotico–osceno come la *Cazzaria* del Vignali (per cui si veda *supra* I. 2).
[123] Ivi, p. 390.
[124] Ivi, p. 394.

proprio insulto devono alzarsi in piedi, venire al centro della sala e stringere le mani della donna («senza più oltre passare») con cui è chiamato a far pace.[125] Anche in questo senso si attua quanto diceva Girolamo a proposito della dinamica corporea di questa tipologia ludica, cui ovviamente va aggiunta la carica sensuale che la stretta di mano comporta. E questo non è un elemento di secondaria importanza giacché i 'problemi' maggiori nello svolgimento del gioco derivano proprio dalla reticenza delle donne o dalla disponibilità esagerata degli uomini nel venire in contatto. Nel primo caso è la solita Olinda – verrebbe da dire – a «mutar registro al gioco», rifiutandosi di stringere la mano a Pirro ma solo gli «parlava tuttavia vezzosamente».[126] Il secondo caso, decisamente più interessante, è quando si descrive l'involata di Alessandro verso Clizia («egli festevole se le fece incontra più che a' mezz'aria, mostrando *di voler correre* quasi ad abbracciarla»)[127] al che la ragazza «tirando indietro il passo», risponde piccata:

> A che gioco giuochiamo or qui noi Alessandro? La qual cosa sentendo il maggior paciale [Lepido]. Fermate Alessandro, olà – disse –, non tanto oltre! A queste nostre paci, nel prender la mano e non passar più avanti, si vietò da noi col bacio l'abbracciamento ancora, benché non si specificò, parendo che questo non possa andar forse mai da quello scompagnato e massimamente con persone trattandosi a queste simiglianti. [128]

Insomma c'è un motivo se i baci e gli abbracci sono stati vietati, benché nobile e composta che fosse la brigata. Il commento all'opera legge in questi movimenti una emulazione della «pace liturgica, consistente, appunto, nell'abbraccio e nel bacio». Ciò è certamente condivisibile (si veda anche l'esempio addotto dal «Gioco della pace» di Ringhieri)[129] ma dato il senso complessivo del gioco, e in base a quanto detto finora è innegabile anche che dietro il movimento dei giocatori sia da leggere una dinamica erotica tra l'altro malcelata: «Non ci abbiate, no – replicò il primo pacificatore –, per tanto scimoniti e poco saputi in simil rappresentazione che se l'abbracciare stato fosse *necessario e convenevole*» sarebbe di certo rientrato tra le possibilità espressive del gioco.[130] Tornano dunque i riferimenti alla 'rappresentazione', cioè al fatto che si stia recitando in qualche modo una parte (a differenza del semplice sfoggio di retorica); e tornando i parametri del necessario e del conveniente, regoli supremi di ogni «civil conversazione» (come aveva detto all'inizio Clarice), anche quando questa sfocia nel comico più allegro e ridicolo.

6.3.2 Raccontare travestiti: comico e novella alle soglie del reale

[125] Ivi, p. 396.
[126] Ivi, p. 398.
[127] Ivi, p. 399.
[128] Ivi, 399–400.
[129] Ivi, 400n.
[130] *Ibid*.

> Ciascuno di questi avvedutissimi giovani dovrà per diletto di voi, giocondissime donne, supporti oggi d'esser primamente cieco e d'esser in tale stato caduto solamente, come ho detto, mercé d'amore. Poi, chiamati ad un per uno al giuoco, a raccontare verranno quali state siano le vere e possenti cagioni che a quel termin gli abbian ridotti; appresso a questo un breve priego porgeranno per la liberazione della lor cecità con un atto al fine proprio e naturale da ciechi in segno e confermamento di quella.[131]

Le indicazioni si riferiscono al «gioco dei Ciechi» con cui si inaugura il terzo ed ultimo libro dei *Trattenimenti*. Ogni giovane, fingendosi appunto orbo dovrà innanzitutto render partecipi gli altri del motivo che lo ha reso tale (momento retorico), dopodiché dovrà fingere qualche atto o movimento (momento gestuale, quindi) tale da dimostrare la propria cecità. Il gioco, come di consueto, era stato descritto già da Girolamo nel suo *Dialogo*, e come ricorda Riccò, l'interpretazione della cecità ha un illustre precedente nella figura di Giovancarlo, il napoletano che nell'*Hortensio* (III, 9) si traveste da cieco per introdursi nella casa della donna amata.[132] Va detto anche che il gioco riprende un 'motivo' caro alla brigata, quello intorno alla valenza in amore di sguardi e parole, questa volta portato alle sue estreme conseguenze: gli amanti possono di fatto essendo impossibilitati a vedere. Ancora una volta, dunque, nella congiunzione tra retorica e gestualità vanno letti gli argomenti qui proposti, prestando attenzione, come di consueto, alle reazioni della brigata rispetto allo svolgimento dell'attività ludica. La prima recita è quella che si svolge tra Fausto e Clarice dove il giovane, accecato dai «raggi d'un vivo e splendessimo sole» dice di ritrovarsi ora «in oscurissime tenebre». Ma a parte le motivazioni addotte da Fausto, è interessante osservare il passaggio successivo, quando cioè, tenuto a far dimostrazione della sua cecità, egli sembra ricalcare quanto aveva fatto Alessandro precedentemente:

> Per che Fausto, muovendo così debilmente il passo più vicino verso dove si sedeva Clarice e a lei assai approssimatosi, quasi per cosa attraversataglisi a' piedi inciampasse, allargando le braccia e insistendo oltre le mani fe' sembiante, con un doglioso: – O poverello cieco –, e *con molta destrezza*, di cader *sopra di lei*, e *venutole così sopra* e quasi poco meno *che addosso*, subito si rattenne. [133]

Anche dal punto di vista sintattico, la descrizione del movimento tende a rimarcare la rapacità di Fausto che fingendo di inciampare, si trova ad incombere sul corpo della donna provocandole spavento («del qual atto, sì come gli altri tutti sorrisero un pochetto, Clarice quasi tutta quanta si riscosse, mostrando per paura volere scanzarsi da simile sprovveduto pericolo»).[134] Una

[131] Ivi, p. 431.
[132] Ivi, p. 429n.
[133] Ivi, p. 434.
[134] Ivi, p. 434

dinamica che, come si diceva, per certi versi ricorda il movimento già verificatosi nel gioco precedente, con il tentativo di 'afferrare' da parte del maschio e la reazione opposta e contraria della donna. Comportandosi in questo modo l'esito della donna non può che essere negativo. Tuttavia è interessante leggere le motivazioni della sentenza:

> E chi ancora vorrà stimar cieco oggi quest'uom, mirandolo punto fiso ne gli occhi suoi? Non affermano essi il contrario stesso di quello *che narrato ci ha la sua lingua*, coll'esser ora così chiari, così belli e così lieti, come a ciascuno si scuoprono? […] Quando al vedere mio adunque parmi che costui, abbastanza vedendoci, se non che forse troppo, non sia cieco altrimenti temo forte che, col suo dir di non ci vedere, cerchi di far travedere altrui, sì che, infingendosi quello che ei non è, *tenti più sicuro di trovare ch'e' si va procacciando*, nella maniera che non pochi si veggono oggi al mondo di coloro che vanno studiosamente *arti sì fatte esercitando* per *ingannar* le piatose e semplicette persone.[135]

Emerge di nuovo con chiarezza il duplice modo attraverso cui deve essere svolto il gioco: una modalità mista che deve puntare a dimostrare le parole attraverso i gesti. In questo senso, il buon Fausto, pur annunciandosi cieco, ha svelato la finzione prima del tempo. In realtà il discorso di Clarice sembra dirci che il giovane non ha mai tenuto gli occhi chiusi per davvero, e sapendo perfettamente dove andare e cosa fare (con evidente doppio senso erotico) ha finito addirittura per ritrovarsi a cavalcioni sulle gambe della gentildonna. Insomma, Fausto, più che un abile istrione sarebbe piuttosto un abile contraffattore, una figura più adatta al basso volgo che tra le nobildonne di cui è composta la brigata. Resta comunque indispensabile ribadire la marca 'comica' che il testo ci restituisce – qui sul limite di finire in commedia – nella sua articolazione di parole e fatti, di voci e movimenti. Andrà certamente meglio ad Alessandro, che memore della lezione del precedente, «passò senza dimora all'atto da cieco che ancora gli conveniva a giuoco mostrare» e «*con molta simigliante maniera*, inarcando le ciglia e stingendo i leppi de gli occhi» si mise così la mano alla fronte «come facendo solecchio, quasi con sommo disio attendesse di poter in viso particolarmente Clizia riguardare».[136]

Questo meccanismo di autoformazione per cui i giocatori devono progressivamente trasformarsi in istrioni raggiunge il suo culmine quando tocca al giovane successivo, Lepido, momentaneamente scomparso dalla scena («vi fu, senza traporvi tempo alcuno, chiamato Lepido e non una volta sola, ma più volte ancora», «talché non senza alcuna meraviglia, o sospetto si sarebbe ormai voluto intendere del fatto suo s'egli in quella non si fosse rappresentato a chi a banco lo citava a dover comparire»).[137] Come è noto, Lepido, ha deciso di

[135] Ivi, p. 434–435
[136]Ivi, pp. 439–440
[137] Ivi, p. 441.

cambiarsi l'abito,[138] travestendosi d'«un poveraccio cieco Norcino» e fare il suo ingresso in scena non solo fingendo a parole la cecità d'amore ma interpretandone addirittura la parte:

> Egli s'era senza troppa pena procacciato d'un cappello di buda e di paglia assai grande all'antica e per molto uso non poco logoro e consumato. Erasi bendata la fronte d'una breve fasciuola bianca, indosso s'aveva tolto un mantel lungo di romagnuolo, non ben chiaro se più bigio si fosse che d'altro colore, non troppo nuovo de' pannamenti di quei poveri contadini rifuggiti allora per la guerra nella città in casa de' loro padroni mezzaiuoli, con quelle poche parole di robbicciuole che avevan seco potute scampare delle furiose rapine de' soldati nimici.

Si ricorderà che già nel primo gioco 'piacevole', sempre su proposta di Lepido, le donne erano state chiamate a travestirsi da ortolane. In quel caso, però, gli abiti di scena dovevano semplicemente coprire l'abbigliamento da camera, dando così la possibilità alle donne di spogliarsi – una volta finito – e rimanere pertanto vestite anche dopo la fine della recita. In questo caso, invece, c'è innanzitutto un travestimento totale da parte dell'istrione, tant'è che anche dopo il suo turno egli rimarrà ad aspettare «quietamente» in disparte, suscitando i «sogghigni» delle donne «ogni volta che veniva lor fatto di mirarlo in volto e guardarlo».[139] Come pure è chiaro dalla citazione, al punto apicale di questa comicità condotta per travestimenti corrisponde anche il momento di più effettiva vicinanza al momento che la città sta vivendo. Il cieco Norcino, infatti, è un personaggio storico effettivamente esistente («il qual cieco era notissimo a tutti quelli della città»),[140] come celebre era il suo «natio parlare» (il dialetto di area umbra, appunto). Alla piacevolezza del suo carattere («per il giambo che molti si prendevano delle sue piacevoli maniere») si sovrappone ad un certo punto li dramma della guerra: egli fa parte di quelle «bocche disutili»[141] menzionate nel Preambolo, rischiando di essere espulso un giorno o l'altro dalla città, finendo così nelle mani dei nemici che la assediano.
Allora non stupisce che l'interpretazione di Lepido si muova proprio a metà tra il comico del personaggio e il tragico della condizione in cui versa. Dopo aver infatti raccontato il motivo del suo accecamento (non a caso «una immensa quantità di lacrime») «e quasi volesse Lepido con effetto raffermare simil sue parole, prese il moccichino che a cintola gli pendeva e sospirando mostrò di forbirsi gli occhi amendue».[142] La brigata non può che uscire frastornata da

---

[138] Udita ch'ebbe Lepido fin da principio la 'ntenzione e l'ordine del presente giuoco, comprese leggermente quanto ad esso, come a ciascun degli altri ivi convenisse d'adoprare. Perciò che lasciato quello avviare, con destrezza e in suo acconcio uscito del cerchio e della sala dove stavansi a giocare, n'andò per altre stanze della casa con gran diligenza a provedersi d'un abito così fatto» (*ibid*.).
[139] Ivi, p. 454.
[140] Ivi, p. 443.
[141] *Ibid*.
[142] Ivi, p. 444–445.

questa scena: «meravigliassersi di lor medesimi, guardando come egli, col diverso modo del suo dire sotto quella maschera e fuor del suo procedere in quella scena, operasse dentro agli animi loro così diversamente da quello che era consueto fare». La recita di Lepido ha evidentemente condotto i giovani ad una confusione dei piani di realtà: l'imitazione di un personaggio così vicino al momento storico in cui vivono non permette più di distinguere con chiarezza il momento della finzione da quello che magari era successo il giorno prima per una delle strade di Siena.

> Perciò che, soprastando Lepido tutto tacito, quasi vinto dal dolore dell'avere colla memoria delle cose narrate rinfrescati i suoi gravissimi guai, gli fu tosto rammentato ch'a lui ancora conveniva di far vedere alcuna delle sue pruove da ciechi, onde egli, quasi prevenuto smemorato, girò in un batter d'occhio molto gentilmente del suo bastone attondo verso le gambe de gli accerchiati, e per sì fatto modo lo fece che risvegliò non poso tutti quanti erano, mettendo in essi un lieto scompiglio, dove si sentirono vari tuoni di voci , quali tutte liete e festanti, quali con alquando di lagno mescolate, di coloro cioè che stati erano aggiunti da quella mazza.

Ci pensa Lepido/cieco a ricordare che siamo nella finzione del gioco, percotendo i giovani quasi a volerli risvegliare dalla confusione in cui erano caduti. La confusione tra piani di realtà (tra il gioco e il suo contesto storico) sfocia, come è noto, in un dittico narrativo dove la storia raccontata si avvicina alla cronaca contemporanea. «Già molto tempo trapassato», «è buon tempo passato», «ne' passati tempi», «poco tempo è trapassato»: sono questi i riferimenti temporali con i quali, nell'ordine, vengono presentate le quattro novelle precedenti. Insomma, il cronotopo dei quattro racconti si riferisce ad un'epoca molto antecedente il cronotopo della cornice. Invece, nella prima novella dell'ultima giornata si intende raccontare una storia avvenuta «son pochi anni addietro» nella «nostra città, stata in questi ultimi tempi alla morbidezza della vita e alla delicatezza de' costumi senza forse troppo più inchinata».[143] Il narratore è Lepido, ancora travestito («Iu so' contento, ma la chusa [cosa] ch'ì aggio a raccontare sarè stata qua in Siena frisco frisco», esclama il giocatore nel suo dialetto di scena).[144]
Colpisce anche che, non trattandosi in questo caso di una penitenza, viene meno il meccanismo del gioco per cui erano stati finora gli sconfitti a dover rimediare attraverso il racconto. Infatti non è un caso che Clelia, colei che tra l'altro era stata la più benevola nei confronti del povero cieco, chieda a Lepido di fare «uno di que' sermoni» – e non di raccontar una novella – avvicinando le strategie del racconto a quelle della predica (del resto, il termine era apparso già per indicare l'attitudine dei ciechi in giro per le città: «e i veri poverelli ciechi *non cantan essi prima le canzoni loro, o sermoni* e poi con più fidanza si stanno la limosina

[143] Ivi, p. 463.
[144] Ivi, p. 461

addimandando?»).[145] Quando dunque Lepido/Cieco Norcino inizia a raccontare la sua storia, la brigata sembra essersi 'accomodata' in uno spazio intermedio tra il salotto e la piazza. Aver visto il Cieco girovagare tra i presenti in cerca di elemosina e sentendolo ora raccontare un fatto di cronaca 'vicino' alla propria esperienza, ha fatto in qualche modo venir meno l'illusione ludica cui i giovani erano abituati.
La trama del racconto ribalta completamente il *cliché* narrativo delle novelle precedenti. Questa volta è una donna, Lavinella, ad innamorarsi perdutamente di Ricciardo; e non avendo intenzioni serie nei confronti del giovane senese, trama un modo per soddisfare il suo «sì folle e sfrenato appetito» senza macchiare «l'onor suo e quello della sua famiglia macolare».[146] Insomma, Lavinella è indirizzata ad un rapporto occasionale o a divenire amante del giovane, proprio come di tanti amanti si è raccontato in precedenza. Alla fine la giovane decide di assecondare il proprio desiderio e mascheratasi per il giorno del carnevale riesce a giacere con l'uomo senza essere riconosciuta; quando poi le insistenze del giovane nel volerla identificare si fanno più pressanti, ella architetta un piano di fuga in modo da beffare l'amante e salvaguardare appunto il proprio onore. A parte queste sintetiche informazioni che riguardano la trama, l'aspetto davvero interessante sono le coordinate spazio–temporali in cui si svolge la vicenda dei due amanti. Evidenziando innanzitutto che sia il tempo che il luogo dell'azione narrativa coincidono con quelli della brigata.

> Onde ella mossa non pur dalla sua vivace e calda età, ma molto più dallo ardito e desto spirito ch'ognora più vigoroso si scopriva in lei […] non si rimaneva già i dì cutíli e meno i giorni di festa, serrata tutta sola in camera, […] ma sì ben tutta s'inviava ad una delle finestre di casa, che in una rispondeva delle strade maestre vicine al portone di Sant'Austino.[147]

La giovane Lavinella trascorre le sue giornate affacciata alla finestra della propria abitazione, in Sant'Agostino, un luogo particolarmente denso di significato se come si è detto in precedenza, non solo si trova nei pressi di casa Bargagli ma finisce per coincidere anche con l'abitazione di Clarice. Analoga è anche l'azione della gentildonna e delle sue compagne nell'affacciarsi alla finestra e pertanto avvistare gli uomini che poi entreranno a far parte della brigata.[148] A ciò si aggiunge la coincidenza temporale tra i due momenti: i fatti intercorsi tra i due amanti avvengono tutti nell'ultima notte del Carnevale, il

---

[145] Ivi, p. 435–436. Sui rapporti tra la predicazione e la letteratura si veda almeno il volume *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*. a cura di G. Auzzas, C. Delcorno, G. Baffetti, Firenze, Leo S. Olschki, 2003.
[146] *Trattenimenti*, p. 467–468.
[147] Ivi, p. 464–465.
[148] «Così elle, dopo alcuni brevi e forse non molto lieti ragionamenti tra loro tenuti sopra i casi e gli avvenimenti della loro città, di compagnia tutte s'andarono alle finestre della casa che nella strada pubblica riguardano alla Postierla, donde la nobiltà della gente è usata passare tutto il giorno» (Ivi, p. 40–41).

martedì Grasso, quindi nello stesso giorno – anche se di qualche anno prima – in cui si finge svolto l'ultimo incontro dei *Trattenimenti*.

> Erano in quei dì, sì come oggi, ma d'altra faccia, i giorni del carnovale, e celebravansi allegrissimamente nella nostra città per ogni parte le sue sì dolci feste e giocondi trionfi. Nella qual stagion di tempo non occorre che io vi stia appena a ricordare quanta mai sempre fosse la libera e quale, che in essa, per chi voleva, godere tanto di notte come di giorno potesse, né in quanti modi e maniere generalmente da ogni persona letizia si mostrasse in questi tre ultimi dì carnevaleschi, quanta gioia festa e giubilo.[149]

Ai fini della trama, il giorno di Carnevale serve alla protagonista per mascherarsi e scendere in strada a caccia di Ricciardo («con vago viso di maschera […] n'andò ratto là vicino dove Ricciardo abitava, ed era ciò nella Postierla»).[150] Vista l'intraprendenza della donna, a prima impressione il giovane pensa di essersi imbattuto in una prostituta: «e più cose in un momento gli corsero per la fantasia, rammemorandosi d'altri casi, ad altri simili a lui di notte incontrati».[151] Tanto più quando, dopo un brevissimo corteggiamento, la donna chiede esplicitamente di indicarle «quel luogo che per lui più era in acconcio» e che a lui «sortisse maggiormente piacere».[152] A quel punto a Ricciardo pareva ormai «d'intender tutto aperto» (cioè apertamente); effettivamente quelle di Lavinella sono le lusinghe di una cortigiana e pertanto «la ricondusse verso casa di lui, e in quella con lei entrando in una bella camera al primo piano», consuma l'atto sessuale:

> E le prese una mano, e sfidandola per acconcia maniera ad amorosa battaglia, ella incominciò non poco da prima a contrastare, ma però in guisa tuttavia come colei che di vincere non si curasse. Talché a non troppo longo andare gli franco le rimase al di sopra: ma quella mostrando non alla prima caduta volersi arrendere, e questi volendo meglio scoprire le sue forti pruove, due e tre fiate in breve spazio se la fece andar di sotto, non con minor diletto contento, è fermamente da credere, di simil abbattuta nemica, ch'è s'avvenisse del suo abbattitore essendo recati a combattere sopra il campo di morbidissimo letto.[153]

---

[149] Ivi, p. 470–471. Una situazione che ricalca le orme di Clarice, che però può solo fingere nella «memoria le mascherate, le livree, le musiche da loro consuete in simil giorno vedere e d'udire gli anni trapassati» e addirittura denunciare l'impossibilità di «riconoscere almeno o in parte questi brevi giorni carnovaleschi» non sapendoli «da gli altri passati discernere» (ivi, p. 41, cfr. anche *supra*).

[150] Ivi, p. 471, quindi proprio nei pressi dell'abitazione di Clarice.

[151] Ivi, p. 472. Precedentemente viene detto che durante l'ultimo giorno del Carnevale «le strade di Siena non erano, più che le notti si fossero, dalla gente, maschi e femmine, arate né meno che di dì frequentate, anzi più assai, e da persone che quelle non usavano il giorno», appunto le cortigiane come anche ricorda il commento (ivi, p. 471 e n.).

[152] Ivi, 474.

[153] Ivi, p. 475–476.

Basta andare a rileggere alcuni passi precedenti per accorgersi di quanto la dinamica qui descritta dal narratore sia affine ai meccanismi proposti e poi sventati nel corso dei giochi particolarmente movimentati. Tra l'altro, l'assimilazione del bacio e del rapporto sessuale con «l'arra e 'l *pegno*» (cioè metaforicamente «il fiore e il frutto» d'amore, come legge il commento),[154] ricorda direttamente la 'posta' del gioco, quell'oggetto che (una collana o un anello), riposto nelle mani del 'rettore' i giocatori sono tenuti a riconquistare. Nel racconto, dunque, l'ultima notte di carnevale è la notte dell'epifania amorosa per la scaltra Lavinella, che continuando a tenere la maschera, ha ottenuto il suo fine e ha preservato l'onore. Di contro, anche il giovane Ricciardo ha tutto sommato soddisfatto i suoi appetiti, rimanendo però ignaro dell'identità della donna e pertanto «intestato di voler vedere» il volto della fanciulla.[155] Nel paragrafo successivo la scena si sposta per le vie di Siena: Lavinella ha chiesto «due ore di tempo» prima di svelarsi al proprio amante quando entrambi giungono dinanzi ad una abitazione dove si sta svolgendo una veglia:

> Facevansi quella medesima notte una assai famosa veglia da non poche elle più principali gentildonne della città nella contrada del Casato, dove Lavinella si fe' da Ricciardo guidare, e alla porta arrivati della casa ove si vegliava, ella a lui rivoltata gli disse: «Non mi recate, priegovi, anima mia, a gravezza niuna ch'io mi salga su così soletta e che voi poco stante mi seguiate appresso. E quando voi sarete ovi si stanno le donne a diletto, ponete mente bene quale infra esse venga tirandosi così la punta del moccichino che le cuopra la testa in bocca e alquanto ve lo tenga».[156]

Introdottosi nell'abitazione, Ricciardo non vedrà mai più Lavinella che utilizzando una porta di servizio si dilegua per le strade di Siena. Dunque, nell' abitazione del giovane, altrettanto privata ma in solitaria, la donna si era concessa (e di buon grado) ma aveva rischiato di veder infanto il proprio onore; di contro, la donna trova rifugio nella veglia e grazie a questa riesce ad evitare le insidie dell'innamorato. La morale è che, mantenendosi 'nascosta', ella ha «al fin congiunti Amore e Onore in un medesimo seggio»;[157]o forse occorrerebbe precisare che è attraverso la veglia che la giovane può realizzare il suo scopo. Al termine della novella la brigata non può che essere meravigliata «riguardando essi alla novità del pensiero e all'ardimento da lei mostrato», [158] quasi come se tutto quanto era stato predicato fino ad allora vacillasse dinanzi alla 'predica' altrettanto convincente di Lepido: «intorno a qual caso, fra tra la brigata tenuto alcuno ragionamento della forza grande che sopra l'uomo tenga l'opinione», la quale fa credere alle «persone» che la «malvagità, o la bontà dell'umane azioni

[154] Ivi, 477n.
[155] *Ibid*.
[156] Ivi, p. 478.
[157] Ivi, p. 480.
[158] *Ibid*.

consista solo nell'esser quelle celate o manifestate a gli uomini e non nella disposizione della mente e nell'opera del fatto stesso».[159]
Le azioni degli uomini (e delle donne) sono nient'altro che un'arte di contraffazione del reale affinché la verità risulti celata ai più. Il concetto di «opinione» rimanda ovviamente al *Cortegiano* di Castiglione ma anche alle prediche della Raffaella nell'omonimo dialogo del Piccolomini («perché l'onore non riposto in altro, se non ne la stimazione appresso agli uomini»).[160] Tuttavia, non bisogna trascurare che in questi termini si può parlare anche della stessa cornice narrativa dei Trattenimenti. Per cos'altro erano stati celati i nomi delle donne se non per «tòr fatica a coloro che, a guisa di affamato falcone» tentano di «penetrare dalle parole e dagli accenti, non pur da gli atti delle donne gli animi e i pensieri di quelle?».[161] Uno anonimato che anche Lavinella si è procacciata passando attraverso il filtro della veglia.
Insomma, in questo punto del testo, certo quello più interessante, tra la cornice ludica e la novella sembra essersi installata una sorta di porta girevole. Chi racconta, racconta una storia d'amore prima realizzata e poi sventata con la partecipazione ad una veglia; chi ascolta non solo partecipa ad una veglia ma ascolta una vicenda che proprio nella veglia ha trovato lo strumento per sventare la passione amorosa e mantenere il proprio onore rispetto alle insidie dell'amante. Si noti che – interessante anche dal punto di vista lessicale – il «moccichino», un fazzoletto da naso, è lo stesso strumento utilizzato da Lepido per il suo travestimento e qui prefigurato da Lavinella come simbolo di riconoscimento. Allargando la prospettiva, lo spazio–tempo della cornice e lo spazio–tempo del racconto sono di fatto sincronizzati. Le vicende di cui si racconta avvengono nello stesso luogo e nello stesso 'clima' in cui si ritrova chi racconta. Un preannuncio di questo 'realismo' era stato dato da quella figura del Cieco norcino, interpretato da Lepido ma che non poteva non far pensare al personaggio storico effettivamente circolante a Siena in tempo d'assedio.
Ricapitolando, per tornare al nostro discorso e concludere, il terzo libro presenta si tratta un momento particolarmente interessante dell'opera. Oramai non occorre più evidenziare che i momenti di massima comicità sono quelli in cui il gioco prevede che alle capacità retoriche dei giocatori si affianchi anche un uso consapevole del corpo, dei gesti, anche se in alcuni casi c'è bisogno delle mazzate. L'altro aspetto evidente è una sorta di apprendimento progressivo cui sono sottoposti i membri della brigata, anche nello spazio minimo che separa un turno dall'altro, per non parlare dei richiami o delle reinterpretazioni dello stesso concetto a distanza di pagine. In entrambi i sensi, il caso limite presentato da Lepido è anche l'approdo ultimo dell'opera, il suo punto di massima sublimazione 'comica'. Portati a ragionare su sé stessi e su ciò che la circonda i *Trattenimenti* possono richiudersi così come erano iniziati: tra epica ed elegia,

[159] Ivi, p. 480
[160] Si veda per questo il commento, ivi, p. 480n.
[161] Parte I. Preambolo, ivi p. 39.

tra la volontà di combattere per difendere la propria identità e il lamento di chi sa perfettamente come sono andate le cose.

7. Conclusione. Da una pratica sociale a una pratica di scrittura

Un approccio 'tradizionale' agli studi sul Rinascimento letterario senese prevede considerare, di fatto, due momenti distinti della storia culturale e letteraria della città. Un primo momento, dagli anni Venti agli anni Sessanta del Cinquecento, che coincide grossomodo con la storia moderna della Repubblica toscana; un secondo momento, successivo alla guerra e al tracollo di una quella istituzione secolare, da leggere nel nuovo corso tracciato dalla politica medicea. Tale bipartizione ha ovviamente delle ricadute sull'interpretazione dei fatti culturali e letterari che caratterizzano la città in un lasso di tempo così delineato. Esiste cioè un 'periodo repubblicano' della storia letteraria senese, che fatalmente coincide anche con la nascita e lo sviluppo delle principali accademie cittadine; e esiste un periodo 'post res perditas', che culmina con l'evento simbolo del 1568 quando per decreto mediceo vengono proibite le adunanze accademiche.

Con il richiamo all'importanza e alle attività delle accademie non si intende sovrapporre completamente il destino dei fatti letterari a quello delle istituzioni che ne raccolsero le istanze. Tuttavia è indubbio che quest'ultime forniscano un punto di osservazione privilegiato per misurare l'interrelazione tra i fatti storici, le pratiche culturali e i prodotti letterari strettamente vincolati alla città. A partire da questa prospettiva, la tesi si concentra in particolare su una accademia cittadina, la più longeva e anche quella più significativa nel panorama toscano e italiano del Rinascimento. Di fatto, sia la prima che la seconda parte si occupano dei lavori degli Intronati, insistendo particolarmente sul rapporto tra le pratiche socio–antropologiche del 'collettivo' accademico e gli esiti discorsivi che ne conseguono. Il *trait d'union* tra la prima e la seconda parte, dunque, non è tanto il discrimine storico cui si accennava pocanzi, bensì l'osservazione di come il collante accademico resista agli urti della Storia.

Si è detto che la prima parte di questa tesi indaga gli elementi che rendono possibile un contesto di intrattenimento. Questo sia nella loro forma per così dire statica: è il caso dell'osservazione etico–politica del primo capitolo; sia in forma dinamica: come può essere la mobilitazione dell'accademia nell'accoglienza dei personaggi illustri. Insomma, la prima parte offre una contestualizzazione storico-politica e sociale della cultura letteraria ed accademica senese nei decenni che portano alla caduta della Repubblica sotto il dominio mediceo. Il tentativo è stato quello di delineare alcuni temi e linee di pensiero che caratterizzano la produzione letteraria cittadina, in un periodo cronologico esteso ma, come di diceva, ben scandito da eventi altamente simbolici.

Se l'itinerario politico-formativo che lega individuo, famiglia e Repubblica rappresenta il filo conduttore delle opere educativo-filosofiche di Bartolomeo Carli Piccolomini, Alessandro Piccolomini e Aonio Paleario, le esperienze biografiche di figure quali Claudio Tolomei e Fausto Sozzini consentono di insistere su un nodo centrale – quello tra 'dentro' e 'fuori' – che può essere considerato uno dei pilastri concettuali del lavoro. A questo proposito, ciò che è

emerso con chiarezza nella prima parte di questa tesi è innanzitutto la potente interrelazione tra lo spazio cittadino (o il suo 'concetto', nei casi di distanza) e le forme di scrittura che via via si depositano su questo spazio. Da questo punto di vista, si è cercato di mostrare come sia intorno alla questione etico–politica che a quella 'economica' (cap. 1), la città possa essere considerata sia nella sua forma 'materiale' (come 'locus' di una specifica cultura) che nella sua forma simbolica, laddove 'attiva' (rende possibile) la percezione del 'cittadino' di essere tale.
Anche la ricognizione sulle due manifestazioni festive del 1536 e del 1560 pretende di partire dal concetto di spazio urbano come luogo di sedimentazione ideale per la pratica rituale dell'accoglienza. In più, quella sezione della tesi rappresenta anche il primo approccio alle pratiche discorsive (letterarie e drammaturgiche) che conseguono alla pratica sociale. In questo senso si è osservato le commedie dell'*Amor Costante* e dell'*Ortensio*, non solo risentano dell'intricata compromissione tra occasione storica, motivo della committenza e produzione intellettuale, ma proprio a partire da tale incrocio tra motivi storico–sociali e motivi 'artistici' si propongano anche come dispositivo retorico dell'accoglienza (o dell'addomesticamento, come si dice nel cap. 2).
In sintesi, si può dire che la prima parte della tesi indaga il rapporto tra le pratiche sociali (economiche, politiche, festive) e le pratiche discorsive (lettere, trattati, opere drammaturgiche) sul lungo periodo che va dagli anni Trenta agli anni Sessanta del XVI secolo. Nello scenario tracciato, si possono distinguere almeno i due nuclei concettuali, in interdipendenza tra loro, che sono la pratica sociale e la letteratura.
Il primo è quello che pertiene alla natura e ai diversi livelli delle pratiche cittadine. Esiste cioè un circuito della socialità cittadina che appartiene al campo della 'realtà' e si tratta dell'insieme di pratiche e riti sociali tramandati per 'consuetudine'. Nella prospettiva di questa tesi, tuttavia, è stato importante analizzare i diversi livelli delle pratiche di intrattenimento, più che la loro natura.
Il primo livello può essere individuato nella fitta rete di accademie cittadine. Come detto, questa tesi osserva prevalentemente la vicenda degli Intronati e dei suoi protagonisti ma un discorso analogo potrebbe valere anche per le altre accademie e congreghe senesi. L'accademia, soprattutto in ambito senese (come si è detto nel cap. 3) rappresenta il pilastro portante del vivere associativo senese. Uno spazio materiale e 'simbolico' (per riprendere le categorie di Bourdieu lì utilizzate) che permette a chi ne fa parte di agire, pensare e scrivere, a metà strada tra l'esposizione pubblica della propria attività e l'autonomia (e autoreferenzialità) interna del gruppo intellettuale. Ma soprattutto, come si è più volte insistito, quella dell'accademia è una pratica di intrattenimento(/impegno) sociale altamente regolata: ne sono regolate le strutture, ne è regolata e vigilata la produzione scrittoria.
Questo è ciò che la distingue dal secondo tipo di socialità, in un ambiente praticamente contiguo ma non per questo identico, che è quella mondana e disimpegnata della sala. La veglia, come appunto viene definita la pratica della

conversazione mondana a Siena, configura come uno spazio (e un tempo) 'appartato' rispetto a quello 'impegnato' dell'accademia. Un luogo più 'privato' (o forse sarebbe meglio dire più 'ristretto') della socialità cittadina, dove a dettare le regole non sono gli statuti scritti dell'accademia bensì l'insieme di 'codici' culturali condivisi dai partecipanti.
Come si può ben immaginare, è impossibile tracciare una linea di demarcazione netta tra i due ambienti. Anzi, lo spazio dell'accademia comunica con quello della veglia. In primo luogo perché coloro che animano l'accademia sono anche coloro che ospitano i ritrovi mondani; secondariamente perché gli argomenti di conversazione della veglia sono quelli già affrontati in accademia e in qualche modo 'volgarizzati' ulteriormente nello spazio più estemporaneo della sala/salotto. In altri termini, in entrambi i casi, il fattore comune (e determinante) tra le due tipologie di 'intrattenimento' può essere individuato nella capacità del gruppo di riconoscersi come tale: condividono un stesso *habitus*, per sintetizzarla ancora con Bourdieu.
Su questo primo tema, l'obiettivo della prima parte è stato dunque quello indagare (anche se non attraverso prelievi sistematici e organici) l'*habitus* del cittadino, incrociandolo con l'attitudine alla pratica di intrattenimento. Ovviamente, ogni indagine di tipo socio–culturale è stata piegata alle ragioni della filologia e della letteratura. A questo proposito, il secondo nucleo concettuale è quello che riguarda le forme di testualità che intercettano gli eventi appena descritti. E non si è trattato solo di stabilire il rapporto che intercorre tra l'uso del manoscritto e quello della stampa a Siena. Piuttosto, e quello che per questa tesi è più importante, individuare anche nella scrittura una forma di pratica sociale. Il problema senese è molto noto. La persistenza del libro manoscritto, anche ben oltre l'esplosione della tipografia italiana (veneziana prima, romana poi), è uno dei tratti distintivi della Repubblica e poi del 'Ducato senese'. Tuttavia, nella differenza tra supporti materiali e tipologie testuali non si insinua solo, come è arcinoto, il rapporto tra la cultura orale e la cultura visuale, ma anche modi diversi di concepire la scrittura, il suo autore e il suo pubblico di riferimento.
In questo senso, la 'trascrizione' della pratica sociale genera forme testuali in parte consapevolmente destinate a circolare tra sodali, per un'altra parte (altrettanto significativa) destinate a varcare i limiti del circuito cittadino. Gli esempi che si è cercato di fornire nella prima parte sono molteplici. Basti qui ricordare la fortuna tipografica di Alessandro Piccolomini, non a caso ottenuta lontano da Siena (precisamente a Venezia), anche se con opere che risentono strutturalmente e significativamente del contesto cittadino toscano (si riveda in particolare la discussione sulla *Institutione*, nel cap. 1). Anche nel caso delle commedie d'accoglienza, in particolare quella dell'*Ortensio*, la storia testuale non deve assolutamente risultare 'appiattita' dalla pubblicazione a stampa. A maggior ragione per un testo di matrice velatamente politica (festeggiare? l'annessione ducale), dove le versioni manoscritte dei prologhi testimoniano invece una più complessa officina testuale (anche dal punto di vista 'ideologico')

i cui risultati retorici non necessariamente coincidono con i risultati a stampa (cfr. cap. 2).
A questo proposito, un altro nucleo concettuale da aggiungere ai due appena esposti, sarebbe certamente quello della questione autoriale. Anche su questo aspetto, la storia letteraria senese rappresenta un caso interessante e per certi aspetti controverso nel panorama rinascimentale italiano. Come è noto, e come anche si è affermato a più riprese, l'accademia–autore, se da un lato 'pubblica' le proprie opere come frutto del lavoro collettivo, dall'altro questo stesso aspetto fornisce una forma di 'anonimato' all'opera d'arte. Lo si è visto in particolare nel caso dell'*Amor Costante*, pubblicato a Venezia con l'attribuzione al Piccolomini ma, per quanto osservato sopra, da considerare come frutto di un lavoro comune, e svolto in accademia. Beninteso, è impensabile immaginare la partecipazione di tutti gli accademici; ciò nonostante, se un prodotto letterario è pensato o progettato dal soggetto–accademia, è plausibile immaginarlo come lavoro di *equipe*, con alcuni protagonismi, certo, ma pur sempre svolto a più mani.
Dunque, tutto sommato la prima parte della tesi descrive un procedimento di sedimentazione scrittoria che a partire da una pratica sociale o rituale, assume una forma letteraria a seconda del rilievo o della natura dell'evento. Cosa avviene, invece, quando il campo della pratica viene sottratto ai protagonisti (singoli o collettivi) che la abitano? Quando la conversazione non è più possibile per ragioni storiche e culturali, quale tipo di pratica scrittoria può compensare lo 'spazio assente' della pratica? Con queste domande la tesi vira verso la seconda parte del lavoro, incentrata sullo statuto intellettuale e sulla scrittura dei fratelli Bargagli (cfr. cap. 4–5–6).
Sul dato storico–culturale non c'è bisogno di dilungarsi ulteriormente. Occorre però sottolineare che, visto quanto detto nel cap. 3, oltre alla data simbolo del 1555 (anno in cui effettivamente termina la Repubblica) si è evidenziato come un momento di cesura altrettanto significativo sia quello del 1568, anno della chiusura delle accademie cittadine e quindi anche dei loro 'rivoli' mondani. La precisazione, beninteso, non è necessaria: tutti gli studiosi e le studiose dell'argomento tengono in debita considerazione tale scansione cronologica, giustamente considerando la 'restaurazione' (o restituzione) libresca dei Bargagli come l'immagine idealizzata di un mondo che non esiste più al momento della scrittura. In questa stessa direzione, anche questa tesi persegue il medesimo obiettivo, osservando i meccanismi e gli ingranaggi che rendono possibile la trasmigrazione di una pratica sociale in una pratica di scrittura.
In questa area di ricerca, la prima domanda che si è posti è quella che riguarda lo statuto autoriale dei protagonisti di questa stagione, Girolamo e Scipione, sia rispetto alla materia trattata che rispetto al contesto di produzione senese. Come è evidente, a prescindere da ogni approfondimento storico–letterario, il dittico costituito dal *Dialogo de' Giuochi* e dai *Trattenimenti* ha carattere eccezionale già solo perché concepito interamente nell'ambito di un medesimo nucleo familiare. Negli stessi anni, in una medesima abitazione (di via della Sapienza) esisteva cioè un archivio familiare di scritti e opere dedicate ad un medesimo argomento,

l'intrattenimento senese, tutt'altro dall'essere custodito gelosamente, anzi predisposto per essere divulgato ai più. A rileggere il cap. 4 si spera di aver insistito a sufficienza su come la gestione di questo archivio familiare sia da leggere attraverso due movimenti apposi: da una parte le istanze di Girolamo, con l'abbandono della materia senese in virtù di una carriera intellettuale (giuridica) ormai intrapresa; dall'altra l'impegno di Scipione a recuperare i testi del fratello e a costruire la propria fama di 'letterato' (se così si può dire) proprio a partire dalla materia locale. Tuttavia, è indubbio che tra la fine degli anni Sessanta e per il corso di un ventennio, la materia senese (la veglia e l'accademia) approdi ad una dimensione scrittoria che non aveva conosciuto prima.
Innanzitutto perché ne è inedito il supporto, *il* libro a stampa, insolito per una cultura in larga parte legata al manoscritto e alle sue forme di trasmissione. Tutto a un punto, e precisamente all'inizio degli anni Settanta, la dimensione scrittoria 'abituale' viene rimpiazzata (e bruscamente) dalla forma del libro tipografico. Già solo per questo, la situazione senese rappresenta un caso particolare nel contesto italiano giacché si tratta di una sperimentazione 'tarda' (e tardiva) delle medium tipografico laddove in altri centri di produzione la stampa rappresentata una realtà economica e sociale consolidata. D'altra parte, nemmeno con l'incursione in città del Bonetti si può parlare di una completa implementazione del "nuovo" strumento nelle maglie culturali della cittadina toscana; e non a caso, la bottega del Bonetti rimane l'unica marca tipografica senese a stampare libri di letteratura (insieme agli altri di natura 'politica' e religiosa, chiaramente) lungo tutto il periodo di tempo 'impegnato' dai Bargagli. Se durante tutta la prima metà del secolo le opere degli intellettuali (si pensi a Alessandro Piccolomini) e delle accademie senesi (si pensi alla traduzione dei primi sei libri dell'Eneide: Venezia, 1540; Firenze 1560) possono essere letto solo grazie ad editori estranei a quel contesto di produzione, l'attività letteraria dei Bargagli è invece saldamente ancorata ad una bottega cittadina. Come si è sottolineato nel cap. 4, alle base di questa convergenza tra un interesse commerciale dell'editore e la necessità per la materia senese di ottenere il 'nuovo' viatico della stampa, c'è senza dubbio l'intraprendenza del più giovane dei due fratelli, Scipione. Non ci sono documenti che possano testimoniare un contatto tra Bargagli e Bonetti prima dell'arrivo di quest'ultimo in città; non si può valutare con certezza il peso che l'insistenza del Bargagli ebbe sulle decisioni del tipografo. Tuttavia, si può ritrovare una prima testimonianza del rapporto tra i due già a Firenze, nel 1569, intorno ad un testo senese, che in base ad una serie di elementi (cfr. supra, cap. 4) si è individuato come preludio alla collaborazione successiva.
Insomma, negli anni Settanta, dinanzi alla proibizione dell'intrattenimento cittadina, la 'pratica' culturale migra verso la pratica discorsiva e si sedimenta nelle griglie fisse del testo a stampa. Una materia in cerca d'autore, si direbbe; ma anche un autore in cerca di uno strumento di trasmissione di quella materia. Da questo punto di vista, l'operazione dei fratelli Bargagli è interessante anche per le strategie di 'appropriazione' della materia trattata. Ripercorrendo le componenti paratestuali delle due opere (dediche, introduzioni e 'preamboli')

si è evidenziato come l'Autore (in questo caso singolo e non più collettivo, come avveniva nella prima metà del secolo) tenga non solo a sottolineare la natura 'inaudita' dell'argomento–veglia ma a fare della propria opera il 'primo' contenitore di quella cultura. In fondo sono questi i due movimenti alla base del dittico teorico–narrativo dei fratelli Bargagli. Da una parte l'appropriazione di materiale giudicato fin ad allora inedito, dall'altra la presentazione di sé come Autori 'specializzati' in quella materia.
Per ragioni cronologiche, e non solo, Scipione Bargagli non può che essere 'erede', intellettualmente e materialmente, di quanto aveva già fatto il fratello Girolamo prima di lasciare la 'carriera' accademica per quella giuridica. Allora, più che di Autore, sarebbe meglio parlare di un 'autorato' familiare. E questo non solo perché con ogni probabilità (immaginabile, anche in assenza di fonti documentarie) Scipione gestisce e indirizza le carte verso la tipografia di Bonetti. Grazie ad alcuni prelievi testuali è stato possibile dimostrare come Scipione Bargagli sia il primo a costruire l'immagine autoriale del fratello: citandolo, indicandolo come fonte privilegiata dei propri testi e talvolta integrando la lezione del fratello (anche a distanza di decenni) con ulteriori annotazioni e commenti. Di conseguenza, si può dire anche che Scipione costruisca la propria immagine e la propria autorialità proprio a partire dai testi del fratello. Insomma, ci troviamo dinanzi ad una prospettiva autoriale 'duale' e di famiglia: sia perché uno dei due fratelli amministra il patrimonio cartaceo e intellettuale dell'altro; sia perché è a partire dalle carte di Girolamo che Scipione costruisce la propria carriera da specialista della materia senese.
Di seguito, dopo aver tentato di districare il filo rosso che lega autore, materia e sopporti materiali di scrittura, il capitolo successivo si concentra invece sulle strategie retoriche utilizzate per trasformare la pratica culturale in pratica discorsiva. In questo caso si è trattato si osservare in che modo possono convivere due rami distinti (?) dell'*imitatio*: quella "finzionale" (aristotelica) che riguarda i modi della 'rappresentazione' del reale; quella bembesca in quanto 'imitazione' di modelli letterari, classici o moderni che siano. L'analisi sui generi letterari e sulle strategie retoriche utilizzate ha portato ad individuare nell'ibridazione tra questi due macro–aspetti del fatto letterario una delle caratteristiche più interessanti della stagione senese.
Quanto il 'racconto' della veglia, che sia esso teorico o 'mimetico', è modulato sulla 'tradizione' libresca analoga (*imitatio*)? Quanto invece quella stessa pratica di scrittura risulta condizionata dal suo grado di rispecchiamento con il reale (mimesi)?
Ponendo queste domande ai testi dei fratelli Bargagli, entrambe non possono che avere risposta positiva. Se infatti dopo Bembo si è abituati a pensare la questione dell'*imitatio* come l'espediente primario per ogni tipo di 'creazione' letteraria, nel caso dei fratelli Bargagli, il modello letterario imitato è nel frattempo anche divenuto un modello per stare al mondo. Boccaccio e Castiglione (solo per riferirsi ai due nomi che ricorrono più spesso), cioè, hanno affascinato a tal punto e largamente le 'comunità' italiane da far si che la finzione letteraria (le brigate ivi rappresentate) divenissero ben presto un modello per il

vivere associativo; o meglio di quella *animi relaxatio* di cui parlava Pontano alle fine dell'Umanesimo.
Ciò ha delle evidenti ricadute sulla scelta dei generi letterari. Con il risultato che se da una parte Girolamo guarda a Castiglione e Della Casa come modelli letterari affini, allo stesso tempo non può far a meno di riconoscere nella forma della conversazione accademica una chiave di volta determinante ai fini della mimesi. Analogamente, Scipione si ritrova a dover 'spiegare' narrativamente il modello imposto dal fratello e nel farlo non può che pensare al *Decameron* come sommo esempio di brigata raccolta in trattenimenti; e però il modello di riferimento possono essere anche quelle brigate in cui la destinataria dell'opera (e poi l'autore stesso come dirà nel terzo preambolo) si è vista qualche volta *passare il tempo*.
Su una cosa invece non c'è dubbio: entrambi i fratelli concepiscono la letteratura come un fenomeno sostanzialmente scritto, proprio come aveva imposto Bembo. Il passaggio successivo è stato quello di insinuarsi in questa intercapedine tra i modelli di lettura e i modelli di vita per tentare di osservare come la formalizzazione letteraria (la scrittura appunto) sia condizionata dalle pratiche sociali. Vale a dire osservare quanto la pratica di scrivere delle veglie di Siena sia un procedimento retorico che segua del tutto o in parte il rituale e l'uso della pratica. Come si diceva prima, questo vuol dire essenzialmente incrociare due piani concettuali diversi: quello della pratica ludica e quello della pratica di scrittura. Il regolo di questa transizione dalla pratica alla 'mimesi' può essere ovviamente individuato in un principio 'centrale' per la cultura cinquecentesca qual è il *decorum*. Un concetto di origine retorica che però va ben oltre l'adeguamento di tema e registro della finzione letteraria, regolando anche il rapporto tra materia d'autore e il pubblico di riferimento.
Se applicato al nostro caso, vanno dunque considerate le due forme di 'decoro' di cui mi sono occupato: da una parte le 'convenzioni' di un fatto sociologico qual è il gioco, dall'altra le regole che istruiscono i procedimenti e le 'convenzioni' del fatto letterario. Il primo livello può essere tradotto con categoria generalissima delle 'circostanze': grazie a Castiglione alla base di ogni vivere sociale. Al secondo livello, quello della letteratura, il *decorum* può essere assunto alla base del rapporto tra 'oggetti' della mimesi e le forme di trasmissione della pratica. Pertanto, se il *decorum* è una categoria che imposta sia la pratica che la scrittura, è in questo senso che esso va individuato come punto di congiunzione tra le cose (i giochi, l'intrattenimento) e le parole (la scrittura).
Se dunque il *Dialogo de' giuochi* si muove abilmente tra una specifica teoria del comportamento e la formalizzazione scrittoria della pratica, è stato necessario approfondire come attraverso la categoria del decorum, il gioco possa di fatto essere trattato al pari di un genere letterario. Infatti, tenuto conto dell'impianto mimetico del trattato, l'aspetto davvero interessante è che quando ci rivolgiamo alla sistemazione teorica dei giuochi, il *Dialogo* procede utilizzando categorie che appartengono al campo della 'poetica' piuttosto che a quella del comportamento. In altre parole, la mimesi dialogica tende a trattare i giuochi

come se fossero particelle di un genere letterario dotato di una sua autonomia 'argomentativa'. Anzi più nello specifico, i giuochi possono essere trattati al pari del genere 'comico', intendendo con questo non il semplice esito drammaturgico della rappresentazione ma derivandone i modi e i registri del 'termine mezzano' della letteratura.
Tale discorso va ovviamente inquadrato nel contesto della critica letteraria cinquecentesca. Anche se in forme molto diverse (dal commento al trattato), e in ambienti culturali non necessariamente affini (l'università, la corte o gli ambiti municipali), tutto il dibattito cinquecentesco intorno alla letteratura passa attraverso il commento delle opere di Aristotele. In particolare, per quel che qui ci interessa, è arcinoto che il Cinquecento italiano elaborò un sistema dei generi proprio a partire dalle indicazioni fornite dalla *Poetica* (e dalla *Retorica*) della Stagirita (su cosa, come, e a che fine imitare in letteratura).
Beninteso, il testo di cui ci occupiamo non appartiene all'insieme di volumi di matrice teorica; anzi, come pure si dirà, il versante della pratica letteraria risultò per certi versi estraneo alle questioni poste in ambito teorico. Tuttavia, in questa tesi si mostra come nel *Dialogo de' Giuochi* le categorie aristoteliche possano essere utilizzare per tradurre le componenti del gioco in particelle teoriche. Quantomeno ereditandone le domande: stabilito che il gioco è un'azione, questa in cosa consiste? Quanti e quali sono i personaggi che agiscono? In che modo agiscono? Qual è il fine dell'azione ludica? Perché se la definizione di gioco come 'azione festevole' rimanda alla praticabilità del gioco, non è trascurabile che in quegli anni il lavoro intorno alla *Poetica* di Aristotele indicava proprio nelle azioni degli uomini il principio cardine di ogni procedimento imitativo.
La soluzione discorsiva del *Dialogo* non permette di avere un riscontro pratico rispetto alle soluzioni teoriche imposte sotto forma di dettami del comportamento. Tale compito è assolto dall'opera del fratello Scipione che rappresentando una brigata pratica direttamente i giochi permette anche di misurare il grado di efficacia di quel particolare 'sistema del comico' formalizzato vent'anni prima dal fratello maggiore.
Già solo questo aspetto dovrebbe indurre a pensare meglio il rapporto di forze tra le operazioni intellettuali dei due fratelli. Questo non vuol dire considerare i *Trattenimenti* una 'novità' rispetto a quanto professato dal *Dialogo*: per ammissione dello stesso Scipione, e lo si è detto più volte, i *Trattenimenti* sono la 'pratica', l'esecuzione, la 'messa in scena' della teoria avanzata dal fratello. E come tali vanno letti alla luce dell'effettiva consanguineità (secondo una logica 'prosopografica') sia autoriale che letteraria. Tuttavia, ciò vuol dire anche fare i conti con due sistemi di scrittura affini sul piano del contenuto ma che divergono sugli strumenti e sulle articolazioni dei testi. Si tratta quindi di tener presente la singolarità dell'opera letteraria. Questo sia rispetto alle esperienze coeve di altri autori sia rispetto all'eredità lasciata dal fratello maggiore. In questo senso, non è pacifico (o risolutivo) affermare che a partire dalla stessa pratica socio–culturale, le due mimesi letterarie percorrano strade diverse. Ma questo sottende anche due sistemi di pensiero e di scrittura che non sono identici (come invece sono identiche le finalità).

Pertanto, i due casi di studio dei *Trattenimenti* mostrano come il sistema del comico formalizzato dal fratello Girolamo possa essere messo in pratica dalla brigata di Scipione. A questo proposito, giusto a metà dei *Trattenimenti* ritroviamo un vero e proprio dittico narrativo, interessante, oltre che per la tenuta strutturale dell'intera attività ludica, anche perché è incentrato sulla concreta alternanza tra un 'gioco di spirito' e uno di 'scherzo'. Il secondo caso di studio, invece, è tratto dal terzo ed ultimo libro: qui, si assiste ad una contaminazione interessante tra modi del comico, modi della novella e modi drammaturgici. A causa di questa contaminazione, il terzo libro rappresenta un momento particolarmente interessante dell'opera. Oramai non occorre più evidenziare che i momenti di massima comicità sono quelli in cui il gioco prevede che alle capacità retoriche dei giocatori si affianchi anche un uso consapevole del corpo, dei gesti. L'altro aspetto evidente è una sorta di apprendimento progressivo cui sono sottoposti i membri della brigata. Anche nello spazio minimo che separa un turno dall'altro, per non parlare dei richiami o delle reinterpretazioni dello stesso concetto a distanza di pagine. In entrambi i sensi, il caso limite presentato da Lepido è anche l'approdo ultimo dell'opera, il suo punto di massima sublimazione 'comica'.

BIBLIOGRAFIA

1. OPERE:

– ACCADEMICI INTRONATI, *Gl'Ingannati; con il Sacrificio; e La Canzone in morte d'una civetta*, a cura di N. Newbigin (*edizione anastatica)*, Bologna, Forni editore, 1984.

– ALBICANTE, G.A., *Trattato de l'intrar in Milano di Carlo V*, *Ces. sempre Aug., con le proprie figure de li archi*, *et per ordine li nobili vassalli*, *et Principi*, *et signori Cesarei,* Milano, 1541.

– *Alessandro comedia del s. Alessandro Piccolomini.* Di nuovo con somma diligenza corretta et ristampata, in Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLXII.

– AONIO PALEARIO, *Opera*, Amsterdam, H. Wetstein, 1696.

– BARGAGLI, G., *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare. Del Materiale Intronato*. In Siena per Luca Bonetti, 1572, edizione moderna a cura di P. D'Incalci Ermini, introduzione di R. Bruscagli, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982.

– BARGAGLI, G., *La Pellegrina*, a cura di F. Cerreta, Firenze, Leo Olschki, 1971.

– BARGAGLI, S., *Delle commedie degl'Accademici Intronati, la Seconda parte appresso il riaprimento dell'Accademia Intronata &c*., in Siena, appresso Matteo Florimi, 1611.

– BARGAGLI, S., *Descrizzione dell'entrata dell'illustr., e reverendissim. monsig. Ascanio Piccolomini alla possession del suo arcivescovado in Siena*, *il dì XXI di novembre 1589,* Appresso Luca Bonetti, 1590.

– BARGAGLI, S., *I Trattenimenti*, a cura di L. Riccò, Roma, Salerno editrice, 1989.

– BERNI, F., *Il primo libro dell'opere burlesche*, appresso J. Broedelet, in Usechtal Reno, 1771.

– BOCCACCIO, G., *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Milano, Bur, 2013.

– CARLI PICCOLOMINI, B., *Trattato del perfetto cancelliere e altri scritti*, edizione critica, introduzione e note a cura di G. Pallini, con una premessa di J.-L. Fournel, Torino, Aragno Editore, 2022.

– *Carlo Quinto in Siena nell'Aprile del 1536. Relazione di un contemporaneo*, in *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII. In Appendice alla Collezione delle Opere inedite*, a cura di P. Vigo, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1884.

– CASTIGLIONE, B., *Il Libro del Cortegiano*, note di Nicola Longo, Milano, Garzanti, 2000[3].

– CEFFINO, Z., *La triomphante entrata di Carlo V imperadore augusto, in lalma citta di Roma, con il significato delli archi triomphali, et delle figure antiche in prosa et versi latini*, Firenze, 1536.

– DELLA CASA, G., *Galateo*, a cura di Stefano Prandi, introduzione di Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1994.

– *Discorso fatto in tempo di Repubblica per le veglianti discordie de' suoi cittadini*, edito da E. Refini e F. Tomasi, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2008–

– FIRENZUOLA, A. *Le novelle*, a cura di E. Ragni, Roma, Salerno Editrice, 1971
FORTINI, P., *Le giornate delle novelle dei novizi* e *Le piacevoli e amorose notti dei novizi*, a cura di A. Mauriello, Roma, Salerno Editrice, 1988, 4 voll.

– GIRALDI CINZIO, G., *Gli Ecatommiti*, a cura di S. Villari, Roma, Salerno Editrice, 2012.

– GUAZZO, S., *La Civil Conversazione divisa in quattro libri*, Salicato, Venezia, 1577, pp. 366–367; edizione moderna a cura di A. Quondam, voll. 4, Roma, Bulzoni, 2010.

– *I Prigioni di Plauto tradotti da l'Intronati di Siena*, a cura di N. Newbigin, Siena, Accademia degli Intronati, 2006.

– L'HORTENSIO, / COMEDIA / DE GL'ACADEMICI, INTRONATI. / RAPPRESENTATA IN SIENA ALLA PRESENZA / DEL SERENISS. GRAN DVCA DI TOSCANA, / IL DI XXVI DI GENNAIO MDLX. / Quando visitò la prima volta quella Città/ Con licenza de' Superiori, & Priuilegio di S. Altezza / Serenisima, pertutto il fuo felicissimo Stato, In Siena per Luca Bonetti 1571.

– *La gloriosa et triomphale entrata di Carlo V imp. aug. in la citta di Firenze, et il significato delli archi triomphali*, per Antonio Baldo, Roma, 1536?.

– *La prima parte dell'imprese di Scipione Bargagli*, Venezia, Francesco de' Franceschi senese, 1589 *editio princeps*: Siena, Luca Bonetti, 1578.

– MARTELLINI, A., *La Solenne entrata del lo Illustrissimo, et Eccellentissimo Signore il Signor Duca di Fiorenza et Siena fatta a XXVIII. d'ottobre, MDLX, in Siena,* Firenze,

Lorenzo Torrentino, 1560.
– MINTURNO, A., *L'arte poetica*, in Venezia per Gio. Andrea Valvassori, 1564.

Orazione di m. Bartolomeo Carli Piccolomini, in lode di S. Giovanni battista, in Fiorenza, 1569.

– PALEARIO, A., *Dell'economia o vero del governo della casa*, testo, introduzione e commento a cura di S. Caponetto, Firenze, L. Olschki Editore, 1983.

– PETRARCA, F., *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano, Meridiani, 1996.

– PICCOLOMINI, A, *De la institutione di tutta la vita de l'homo nato nobile e in citta libera.* Libri X in lingua toscana, Venezia, apud Hieronymum Scotum, 1542.

– PICCOLOMINI, A., *Annotazioni di M. Alessandro Piccolomini, nel Libro della Poetica d'Aristotele; con la traduzione del medesimo Libro, in lingua volgare*, in Vinegia, presso Giovanni Guarisco, & compagni, 1575.

– PICCOLOMINI, A., *I Cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Genève, Droz, 2015.

– PICCOLOMINI, A., *L'Amor Costante*, a cura di N. Newbgin, Forni editore, 1990.

– PICCOLOMINI, A., *La Economica di Xenofonte, tradotta di lingua greca in lingua toscana dal S. Alessandro Piccolomini altrimenti lo Stordito Intronato*, in Vinegia al Segno del Pozzo, 1540.

– PICCOLOMINI, A., *La Raffaella ovvero dialogo della bella creanza delle donne*, a cura di G. Alfano, Roma, Salerno Editrice, 2001.

Poesie toscane e latine, da diversi autori composte nell'essequie dell'lllustre Sig. Isabella Marescotti de' Ballati, gentildonna Sanese. Raccolte da Salvestro Marchetti, In Siena, nella stamperia del Bonetti, 1596.

– *Quistioni e casi di più sorte recitate in la Congrega de' Rozi per i Rozi* (Parte I: Quistioni 1-50), a cura di Claudia Chierichini: Siena, Accademia dei Rozzi, 2017.
Relazione della cacciata della guardia spagnola che era in Siena nell'anno 1552, «Archivio Storico Italiano» Vol. 2 (1842), pp. 481-524.
– SALA, A., *La triomphale entrata di Carlo V imperadore augusto in la inclita citta di Napoli & di Missina, con il significato delli archi triomphali, & dele figure antiche in prosa & versi latini*, per Antonio Baldo, Roma, 1535?.

– SERMINI, G., *Le Novelle di Gentile Sermini da Siena ora per la prima volta raccolte e pubblicate nella loro integrità, a cura di Francesco Vigo, Livorno, Francesco Vigo, 1874.*

– SOZZINI, A., *Diario delle cose avvenute in Siena dal 20 luglio 1550 al giugno 1555*, Archivio Storico Italiano, t. 2, Firenze, Vieusseux editore, 1842, riproduzione anastatica.

– TOLOMEI, C., *De le lettere […] libri sette. Con una breve dichiarazione in fine di tutto l'ordin de l'ortografia di quest'opera*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547.

– VIGNALI, A., *La Cazzarìa*, a cura di P. STOPELLI, introd. N. BORSELLINO, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1984.

– *Vittoria gloriosissima delli sanesi contro alli fiorentini nel piano di Camollia adi XXV di luglio nel anno MDXXVI. Et con breue narratione di alcuni notabili fatti di guerre successi in Siena: & in altre parti de Italia, al proposito di questa opera,* Siena, Simone Nardi, 1539 ca.

2. STUDI:

– ACIDINI LUCHINAT, C., *Due episodi della conquista cosimiana di Siena*, «Paragone» 29 (1978) n. 345.

– *Aldo Manuzio editore, umanista e filologo*, a cura di G. Comiati, Milano, Ledizioni, 2019.

– *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoirs* (Actes du colloque international de Paris, 23-25 septembre 2010), a cura di M.-F. Piéjus, M. Plaisance, M. Residori, Paris, CRRI, 2012.

– ALFANO, G., *et alii*, *Il Rinascimento*, Roma, Salerno editrice, 2016.

– ALFANO, G., *«Una filosofia numerosa et ornata». Filosofia naturale e scienza della retorica nelle letture cinquecentesca delle «Canzoni Sorelle»*, «Quaderns d'Italià», 11, 2006, pp. 147-179.

– ALFANO, G., *Dalla città alla Repubblica delle lettere. Forme della conversazione e modelli della politica nel Cinquecento italiano*, Napoli, Liguori, 2003

– ALFANO, G., *Dioniso e Tiziano. La rappresentazione dei 'simili' nel Cinquecento tra 'decorum' e sistema dei generi,* Roma, Bulzoni, 2001.

– ALFANO, G., *Il racconto e la voce: 'mimesi' e 'imitatio' nel dibattito aristotelico cinquecentesco sul dialogo*, «Filologia e Critica», a. XXIX (2004), n. 2, pp. 161-200.

– ALFANO, G., *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006.

– ALFANO, G., *Novella, conversazione, «caso». Note sul "Dialogo dei giuochi" di Girolamo Bargagli*, in «Filologia e critica», XXVII, 2002, pp. 277-288.

– ALFANO, G., *Quella grottesca incoronazione di Carlo V*, in *Atlante della letteratura italiana* (I), a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2010, pp. 815–821.

– ALFANO, G., *Racconto, brigata, cornice. La testualità della novella alla luce dei trattati cinquecenteschi sul genere*, «Studi sul Boccaccio» *XLIII (2015), pp.* 263-287.

– ALFANO, G., *Sul concetto di verisimile nei commenti cinquecenteschi alla Poetica di Aristotele*, «Filologia e critica», XXVI (2001), pp. 187– 209.

– ANGELINI, F., *Teatri moderni*, in *Letteratura italiana. VI. Teatro musica tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986.

– ARIÈS PH. –., MARGOLIN J.-C, *Les jeux à la Renaissance*, Actes du XXIII Colloque International d'études humanistes, Tours, juillet 1980, Paris, Vrin, 1982.

– ASCHERI, M, *Siena nel Rinascimento: istituzioni e sistema politico*, Siena, Il Leccio, 1985.

– ASCHERI, M., *Storia di Siena dalle origini ai giorni nostri*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 2013.

– AVITA, A., *Teorie del comico*, Milano, UNICOPLI, 1984.

– B. CESTELLI GUIDI, *Educare a essere "anticamente moderno". L'«Instituzione» del nobile secondo Alessandro Piccolomini*, in *Educare il corpo educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, a cura di G. Patrizi e A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 165–80.

– BARTHES, R., *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 1972.

– BELLADONNA, R., *Bartolomeo Carli, nobile senese, imitatore di Jean de Valdés*, «Critica storica», X (1973), pp. 514–528.

– BELLADONNA, R., *Cenni biografici su Bartolomeo Carli Piccolomini*, «Critica storica», XI (1974), pp. 507–516.

– BELLADONNA, R., *Gli Intronati, le donne, Aonio Paleario e Agostino Museo in un dialogo inedito di Marcantonio Piccolomini, il Sodo Intronato*, «Bullettino Senese di Storia Patria», 99 (1992), p. 48-90.

– BERTELLI, S., *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze, Ponte delle Grazie, Firenze, 1990.

– BERTOLO, F. M., *Aretino e la stampa. Strategie di autopromozione a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 2003.

– BIASORI, L., *Nello scrittorio di Machiavelli: il 'Principe' e la 'Ciropedia' di Senofonte*, Roma, Carocci, 2017

– *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe du Moyen Âge à nos jours,* sous la direction de A. Montandon, Clermont–Ferrand, 1995.

– BINAZZI, C., *Le veglie prima delle 'vegghie': le Giornate e le Notti di Pietro Fortini*, «Bullettino senese di storia patria vol. 105 (1998), pp. 63-108.

– BLOCH, M, *Les rois thaumaturges. Etude sur le caractere surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement eti France et en Angleterre*, Paris, 1961 (trad. it. Torino, Einaudi, 1973).

– BLOCKER, D., *Le Principe de plaisir: esthétique, savoirs et politique dans la Florence des Médicis* (XVIe-XVIIe siècles), Paris, Les Belles Lettres, 2022.

– BONORA, E., *Aspettando l'Imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino, Einaudi, 2014.

– BORSELLINO, N., *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*, Roma, Bulzoni, 1974.

– BOSISIO, M., *Molto più di un gioco. Il calcio storico fiorentino nella letteratura tra Quattro e Cinquecento*, «Griseldaonline» 17 (2018).

– BOURDIEU, P., *Capitale simbolico e classi sociali,* «Polis» 3 (2012), pp. 401–415.

– BOURDIEU, P., *Cose dette. Verso una sociologia riflessiva*, Napoli, Orthotes Editrice, 2013.

– BOURDIEU, P., *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Le Seuil, Paris,* 1994.

– BRAGANTINI, R., *Apologie del vero: poetiche novellistiche da Boccaccio al Cinquecento*, «Italianistica», XLVI, 2017, 2, pp. 29-42.

– BRAGANTINI, R., *Fra il testo e la scena: appunti su narrativa e teatro intronatico*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di M. C. Figorilli e D. Vianello, Bari, Edizioni di Pagina, 2018.

– BRAGANTINI, R., *Il riso sotto il velame*, Firenze, Olschki, 1987.

– BRUSCAGLI, R., *La novella e il romanzo,* in *Storia della Letteratura Italiana IV. Il primo Cinquecento.,* diretta da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2005.

– BURANELLO, *R., The hidden ways and means of Antonio Vignali's La Cazzaria*, «Quaderni d'italianistica XXVI» 1 (2005), pp. 59-76.

– CANTÙ, C., *Gli Eretici d'Italia; discorsi storici*, Torino, UTET, 1865–1866, 2 voll..

– CELSE, M., *Alessandro Piccolomini, l'homme du ralliement*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie a l'époque de la Renaissance (deuxième série)*, a cura di A. Rochon, Paris, CIRRI, 1974, p. 7-76.

– CERRETA, F. *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo senese del Cinquecento*, Siena, Accademia degli Intronati, 1960.

– CERRETA, F., *La prima recita dell'«Ortensio» degli Intronati alla luce della testimonianza inedite*, in «Quaderni di teatro», V (1982), pp. 201-11.

– CHARTIER, R., *L'imprimé et ses pouvoirs (XV^E-XVIII^E siècles),* in *L'imprimé et ses pouvoirs dans les langues romanes,* Rennes, Presses universitaire de Rennes, 2010.

– CHARTIER, R., *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur,* Paris, Gallimard, 2015.

– CHARTIER, R., *Le manuscrit à l'âge de l'imprimé (XV^E-XVIII^E siècles)*, «*La lettre clandestine*» 7 (1998), p. 175-193.

– CHASTEL, A, *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in *Les fêtes de la Renaissance. II, Fêts et cérémoinies au temps de Charles Quint*, a cura di J. Jacquot, Paris, C.N.R.S., 1960.

– CHIANCONE ISAACS, A. K., *Popolo e monti nella Siena del primo Cinquecento*, in «Rivista Storica Italiana», LXXXII, I, 1970, p. 32-80.

– COLIE, R., *The Resource of Kind: Genre–Theory in the Renaissance*, a cura di B. Lewalski, Berkeley, University of California Press, 2022[2].

– CONCOLINO MANCINI, B., *Le prologue dans la comédie siennoise de la Renaissance: défense et illustration de la nouvelle comédie*, , in *Le Théâtre réfléchi. Poétique théâtrales italiennes des Intronati à Pasolini*, sous direction de Françoise Decroisette, Les Cahiers de Paris VIII/Recherches, Press Universitaires de Vincennes, 2000.

– CONCOLINO MANCINI, B., *Les fluctuations de la représentation de l'Espagnol dans la comédie siennoise de la Renaissance*, «*Histoire culturelle de l'Europe. Revue d'histoire culturelle de l'Europe, Légendes noires et identités nationales en Europe, Légendes noires et identités collectives: construction, déconstruction, réfutation*»

– D. FRIGO, *Il padre di famiglia. Governo della casa e governo civile nella tradizione economica tra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni, 1985

– D. ROBIN, *A Renaissance Feminist translation of Xenophon's Oeconomicus* in LATEINER DONAL *et alii*, *Roman Literature, Gender and Reception – Domina Illustris*, New York, Routledge, 2013

– D'ADDARIO, A., *II problema senese nella storia italiana della prima meta del Cinquecento (La guerra di Siena)*, Firenze, Le Monnier, 1958

– D'AMICO, J. C., *Charles Quint maître du monde: entre mythe et réalité,* Caen, Presses universitaires de Caen, 2004

– *DBI: Dizionario biografico degli Italiani*

– DE GREGORIO, M., "*Ad istantia di Giovanni d'Alessandro libraro". Percorsi editoriali a Siena nel primo Cinquecento* in *Siena bibliofila. Collezionismo librario a Siena su Siena*, a cura di Gabriele Borghini *et alii*, Siena, Protagon editori, 2009, pp. 29-54

– DELUMEAU, J., *Rassurer et protéger: le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, Paris, Fayard, 1989

– DESCENDRE, R. *Usages de l'argument empirique au début du XVIe siècle: l'expérience aux confins de la littérature*, in *Ai Confini della letteratura*, a cura di J.L. Fournel et alii, Torino, Aragno, 2015, pp. 123-136

– DIONISOTTI, C., *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.

– EASTWOOD, J., *Bourdieu, Flaubert, and the Sociology of Literature*, in «Sociological Theory», 25 (2007) n. 2, pp. 149-169

– EISENBLICHER, K., *The sword and the pen. Women, politics, and poetry in sixteenth-century Siena*, Indiana, University of Notre Dame Press, 2012

– F. GLÉNISSON–DELANNÉE, *Une veillée intronata inédite (1542) ou le jeu littéraire à caractère politique d'un diplomate: Marcello Landucci*, «Bullettino Senese di Storia Patria», 98, 1991, p. 63-101.

– *Fausto Sozzini e la filosofia in Europa*. Atti del Convegno (Siena, 25-27 novembre 2004), a cura di M. Priarolo e E. Scribano, Accademia degli Intronati, 2006.

– FIGORILLI, M. C., *Poligrafi e irregolari* in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, diretta da G. Ferroni, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2018, pp. 229–235.

– FINDLEN, P., *Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy*, in *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity*, a cura di Lynn Hunt, New York, Zone Books, 1996, pp. 49-108.

– FLORIANI P., *I gentiluomini letterari: il dialogo culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1981.

– FOURNEL J.-L.- ZANCARINI, J.C., *Guerre d'Italia (1494-1559),* Firenze, Giunti Editore, 1996.

– FOURNEL, J. L., *Guicciardini rassettato, in Atlante della letteratura italiana. Vol. 2, dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di S. Luzzato e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2011, p. 175-180.

– FOURNEL, J. L., *L'unico dialogo di Francesco Guicciardini o la lingua della nuova repubblic*a, «Giornale storico della letteratura italiana» CLXXVII/579, 2000, pp. 321–326.

– FOURNEL, J.-L., *Les dialogues de Sperone Speroni: libertés de la parole et règles de l'écriture, Marburg*, Hitzeroth, 1990.

– FOURNEL, J.-L., *Retorica della guerra, retorica dell'emergenza nella Firenze repubblicana*», «Giornale critico della filosofia italiana», anno LXXXV, fasc. III, settembre-dicembre 2006, p. 389-411.

– FRIGO, D., *«Civil conversazione» e pratica del mondo: le relazioni domestiche*, in *Stefano Guazzo e la Civil conversazione*, a cura di G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 121-145.

– FRYE, N, *Anotomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 1957.

– GAREFFI, A., *La scrittura e la festa: teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1993.

– GENETTE, G. , *Palimsestes. La littérature au second degré*, Paris, Edition de Suils, 1982.

– *Giocare tra Medioevo ed età moderna: Modelli etici ed estetici per l'Europa*, a cura di F. Aceto e F. Lucioli, Roma, Viella, 2019.

– GLÉNISSON-DELANNÉE, F., *Une veillée Intronata inédite (1542) ou le jeu littéraire à caractère politique d'un diplomate: Marcello Landucci*, «Bullettino Senese di Storia Patria» XCVIII (1991), pp. 63-101.

– GOFFMAN, E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1969 (ed. originale 1956).

– GOMBRICH, E. H., *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, a cura di R. Federici, Torino, Einaudi, 1965 (ed. originale 1959).

– GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Marginales Tusquets Editores, 1985.

– HAAN, B., *Une paix pour l'éternité: La négociation du traité du Cateau-Cambrésis*, Madrid, Casa de Velàzquez, 2010.

– HUIZINGA, J., *Homo ludens*, traduzione di Corinna von Schendel, Milano, Il Saggiatore, 1967 (I edizione originale 1938).

– «*Imitazione di ragionamento*». *Saggi sulla forma dialogica dal Quattro al Novecento*, a cura di V. Caputo, Franco Angeli Editore, Milano, 2019.

– JAUSS, H. R., *Aesthetische Erfahrung uni Literarisebe Hermeneutik,* Munich, Fink, 1977 (trad. ita. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria,* a cura di B. Argenton, Bologna, il Mulino, 1988).

– JEANNERET, M., *Des mets et des mots. Banquets et propos de table a la Renaissance*, Paris, Librarie José Corti, 1987.

– JOSSA, S., *La fondazione di un genere*, Roma, Carocci, 2002.

– KANTOROWICH, E. H., *I due corpi del Re*, Torino, Einaudi, 1989.

– KOSUTA L., *L'académie siennoise, une académie oubliée du XVIe siècle*, «Bullettino senese di Stori Patria», LXXXVII (1980), pp. 123-156.

– KOSUTA, L., *Aonio Paleario et son groupe humaniste et réformateur à Sienne (1530-1546)*, *Lias*, VII, 1980, p. 3-59.

– KOSUTA, L., *L'Académie siennoise: une académie oubliée du XVIe siècle* in «Bullettino Senese di Storia Patria», 87 (1980), pp. 123-157.

– KOSUTA, L., *Notes et documents sur Antonio Vignali* (1500-1559), «Bullettino senese di Storia Patria», 89 (1982).

– *L'ultimo secolo della repubblica di Siena. Politica e istituzioni, economia e società*, a cura di M. Ascheri e F. Nevola, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2007.

– LAUSBERG, H., *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.

– *Le forme del comico.* Atti del XXI Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti del settembre 2017, a cura di S. Magherini, A. Nozzoli, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

– LE FUR, D., *Les guerres d'Italie*. *Un conflit européen*, Paris, Passés composés, 2022.

– *Le pouvoir et la plume. Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVIe siécle,* Actes du Colloque international (Aix–en–Provence, Marseille, 14–16 mai 1981) Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1982.

– *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P. M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

– *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*. a cura di G. Auzzas, C. Delcorno, G. Baffetti, Firenze, Leo S. Olschki, 2003.

– LO RE, S., *Bartolomeo Carli Piccolomini testimone e interprete della crisi senese (1525-1531)*, in «Transalpina» 17 (2014), pp. 65-84.

– LOTMAN, J. M., *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, a cura di C. Valentino, Milano, Feltrinelli, 1993.

– LOVE, H., *The Culture and Commerce of Texts: Scribal publication In Seventeenth-Century England,* Amherst, University of Massachusetts Press, 1998.

– MAGGI, M., *La letteratura delle immagini. Emblemi e imprese tra Cinque e Seicento*, in *La letteratura delle immagini nel Ducato di Aosta, Emblemi e imprese in Valle d'Aosta e nel canavese*, a cura di Raul Dal Tio, Aosta, Le Château edizioni, 2016.

– MANGANARO, A., *Il novellare come giuoco. La poetica immanente della novella ne 'I Trattenimenti' di Scipione Bargagli*, in «Le forme e la storia», V-VIII, 1984-1987, p. 119-45.

– MANGANARO, A., *Tra* imitatio *e* mimesis*: I* Trattenimenti *di Scipione Bargagli*, in «Siculorum Gymnasium», xl, 1987, pp. 231-71.

– MARCHETTI V. –ZUCCHINI G., *Le regole del gioco e l'eresia,* Bologna, Lo Scarabeo, 1981.

– MARCHETTI, V., *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento*, Firenze, La Nova Italia, 1975.

– MARCHETTI, V., *Notizie sulla giovinezza di Fausto Sozzini da un copialettere di Girolamo Bargagli*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, t. 31, No. 1 (1969), pp. 67-91.

– MAURIELLO, A., *Dalla novella spicciolata al Romanzo. I percorsi della novellistica fiorentina. Nel secolo XVI*, Napoli, Liguori, 2001.

– MAURIELLO, A., *Pietro Fortini a Siena: temi e personaggi del novelliere*, «La Rivista» 2016, pp. 96-108.

– MAYLENDER, M., *Storia delle accademie d'Italia*, Cappelli, Bologna, 5 voll., 1926–1930.

– MAZZACURATI, G., *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

– MAZZACURATI, G., *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977.

– MAZZACURATI, G., *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, presentazione di A. Quondam, Bologna, Il Mulino, 2016[2].

– MAZZACURATI, G., *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, presentazione di A. Quondam, Bologna, Il Mulino, 2016[2].

– MAZZACURATI, G., *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1990.

– MAZZI, C., *La congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI. Con appendice di documenti, bibliografia e illustrazioni concernenti quella e altre accademie e congreghe*, Firenze, Successori Le Monnier, 1882.

– MCCLURE, G. *Parlour Games and the Public Life of Women in Renaissance Italy,* Toronto, Univ. Toronto Press, 2013.

– MCLUHAN, M., *La Galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, introduzioni di G. Gamaleri, Roma, Armando editore, 2011[2].

– MORACE, R., *Dall'«Amadigi» al «Rinaldo»: Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

– NEVOLA F., *Strategie abitative dell'élite senese tra '400 e '500: politiche alleanze ed architettura* in *L'ultimo secolo della repubblica di Siena: arti, cultura e società*, a cura di M. Ascheri *et alii*, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2009, pp. 137–152.

– NEVOLA, F., *Siena: Constructing the Renaissance City*, New Haven, Yale University Press, 2008.

– NÉZEYS, A., *Les veillées siennoises au XVIe siècle. A propos des 'Trattenimenti' de Scipione Bargagli*, in «Bullettino senese di storia patria», XCI, 1984, pp. 237-65.

– OLBRECHTS–TYTECA, L., *Il comico della retorica,* Milano, Feltrinelli, 1977.

– ONG, W., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 2014.

– ORVIETO, P., *Siena e la Toscana in LIE. Storia e geografia II. L'età moderna,* Torino, Einaudi, 1988.

– PALLECCHI, N., *La costruzione del mercato del libro a Siena (secoli XVI-XVII): produzione, circolazione, possesso*, Bibliothecae.it, I (2012), pp. 121–156.

– PALLINI G., *Accademie senesi: tramonto e alba di una 'respublica litteraria'*, in *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, a cura di J.E. Everson, D.V. Reidy e L. Sampson, Oxford, Legenda, 2016, pp. 53-61.

– PALLINI, G. *Le moment machiavélien à Sienne: Bartolomeo Carli Piccolomini, lecteur immédiat du Prince et des Discours,* Thèse de doctorat en Etudes Italiennes dirigée par J.-L. Fournel, Université de Paris VIII – Vincennes Saint–Denis, soutenue le 25 juin 2016.

– PALMA, F., *Giochi di variazione: un'interpretazione dell'architettura "ludica" dei «Trattenimenti» bargagliani*, «La parola nel testo, XXVI (2022), pp. 61-75.

– PAOLI, M. P., *A veglia e in accademia. Le letterate senesi (secoli XVI-XVIII)*, in *Una città al femminile. Protagonismo e impegno di donne senesi dal medioevo a oggi*, a cura di Aurora Savelli, Laura Vigni, Siena, Nuova Immagine, 2012, pp. 87-112.

– PARKER, G., *L'Imperatore. Vita di Carlo V*, Milano, Hoepli, 2021.

– *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*. Atti del Convegno di Pienza 10-14 settembre 1991, Tomo I, II, Roma, Salerno Editrice, 1993.

– PELLEGRINI, M., *Guerra Santa contro i Turchi. La crociata impossibile di Carlo V*, Bologna, Il Mulino, 2015.

– PERROTTA, N., *Li due orfei, Da Poliziano a Montaverdi. Con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo*, Torino, Einaudi, 1975.

– PETRACCHI COSTANTINI, L., *L'Accademia degli Intronati e una sua commedia*, Siena, Editrice d'arte 'La Diana', 1928.

– PETRUCCI, A., *Per una nuova storia del libro*, introduzione a L. FEBVRE – H–J. MARTIN, *La nascita del libro*, a cura di A. Petrucci, Bari, Laterza, 1976.

– PICONE, M., *Riscritture cinquecentesche della cornice del Decameron*, «Versants» 38, 2000, pp. 117–138.

– PICQUET, T. S., *La comédie italienne de la Renaissance, Miroir de la société*, Roma, Aracne, 2018.

– PIÉJUS, M.-F., *«Vénus bifrons: le double idéal féminin dans la Raffaella d'Alessandro Piccolomini»*, in *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Centre de Recherche sur la Renaissance Italienne, 1980, p.81-167.

– PIÉJUS, M.-F., *«Les poétesses siennoises entre le jeu et l'écriture»,* in *Les Femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance*, Aix-en-Provence, PU de Provence, 1994, p. 315-332.

– PIÉJUS, M.-F., *«Les comédies des Intronati et les femmes: le discours académique à l'épreuve de la scène»*, in *La Renaissance italienne: images et relectures,* numéro spécial de la revue *PRISMI* (Univ. de Nancy II), 3, 2000.

– PIÉJUS, M.-F., *«Une lecture académique d'Alessandro Piccolomini: la poésie féminine à l'honneur»*, in D. Boillet et M. Plaisance (dir.), *Les Années Trente du XVIe Siècle Italien*, Paris, CIRRI, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2007.

– PIÉJUS, M.-F., *Visages et paroles de femmes dans la littérature italienne de la Renaissance,* Paris, CIRRI, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2009.

– PIÉJUS, M.-F., *«Les comédies des Intronati de Sienne: un théâtre pour les dames?»*, in R. Pintor Irene y S. Josep Lluís (dir.), *La Mujer : de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, Valence, Publicacions de la Universitat de València, 2011, p. 251-264.

– PIERI, M., *La strategia edificante degli Ecatommiti*, «Esperienze letterarie», III, 3 (1978), pp. 43– 74.

– PIETROSANTI, S., *Sacralità medicee*, introd. di S. Bertelli, Firenze, Firenze Libri, 1991.

– PINELLI, A., *La bellezza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Bari, Laterza, 2004.

– PLAISANCE, M., *L'Accademia e il suo Principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici/L'Académie et le Prince. Culture et politique à Florence au temps de Côme I^er^ et de François de Médicis*, Manziana, Vecchiarelli editore, 2004.

– PRAZ, M., *Studi sul concettismo. Emblema, impresa, epigramma, concetto*, Milano, Abscondita, 2020 (I ed. 1934).

– QUONDAM, *«Questo povero cortegiano». Castiglione, il libro, la storia*, Roma, Bulzoni, 2000.

– QUONDAM, A., *Dal cortegiano alla 'Civil Conversazione'* in *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, direttore scientifico Giulio Ferroni, Roma, Treccani editore, 2018

– QUONDAM, A., *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, cit., Bologna, il Mulino, 2010.

– QUONDAM, A., *La letteratura in tipografia*, in Letteratura italiana Einaudi, II. *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, p. 555-686.

– QUONDAM, A., *Nascita della grammatica: appunti e materiali per una descrizione analitica*, «Quaderni storici», 13 (1978), no. 38 (02), pp. 5555–592.

– QUONDAM, A., *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Bologna, Il mulino, 2013.

– QUONDAM, A., *Rinascimento e classicismo: materiali per l'analisi del sistema culturale di antico regime*, Roma, Bulzoni, 1999.

– RAIMONDI, E., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994.

– REFINI, E., *Per via d'annotazioni. Le glosse inedite di Alessandro Piccolomini all'Ars poetica di Orazio*, Lucca, Pacini Fazzi, 2009.

– REFINI, E., *Struggling with power: Alessandro Piccolomini between vita activa and vita contemplativa* in *Penser et agir à la Renaissance - Thought and Action in the Renaissance*, sous la direction scientifique de Philippe Desan et Véronique Ferrer, Droz, 2020.

– RICCÒ L., *La miniera accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2002.

– RICCÒ, L., *Il 'Sacco' giraldiano e la tradizione dell'«orrido cominciamento» nella novella cinquecentesca*, «Schifanoia» 12 (1992), pp. 21–49.

– RICCÒ, L., *L'Accademia e la novella nel Cinquecento: Siena e Firenze*, in *La novella italiana*. Atti del convegno di Caprarola (19-24 sett.1988), 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1989.

– RICCÒ, L., *La miniera accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2002.

– RICCÒ, L., *La novella e l'assedio di Siena: una questione di famiglia fra teoria, prassi e ricezione*, «Studi italiani», 52, 2014 (2), pp. 43-57.

– RICCÒ, R., *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, Roma, Bulzoni, 1993.

– RICCÒ. L., *L'invenzione del genere 'veglie di Siena'*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 379-398.

– RICCÒ., L., *Vent'anni dopo: un progetto di riedizione del «Dialogo de' giuochi» di Girolamo Bargagli*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno, 1985, vol. I, pp. 251-277.

– RICHARDSON, B., *Manuscript culture in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University press, 2009.

– ROBIN, D., *La traduction par Alessandro Piccolomini de l'Économique de Xénophon,* pp. 113–125.

– S. SEIDEL MENCHI, *Erasmo in Italia (1520-1580)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987.

– SALVO ROSSI, A. BILANCIA, E., *L'arte del dialogo, il mestiere della guerra*: *studi per il quinto centenario dell'Arte della guerra di Niccolò Machiavelli*, Milano, Franco Angeli, 2022

– SANTI B. e STRIANI C, *Siena e Roma. Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico*, Siena, 25 novembre 2005–5 marzo 2006

– SBERLATI, F., *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001

– SERAGNOLI D., *Il Teatro a Siena nel Cinquecento. «Progetto» e «modello» drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1980

– SERAGNOLI, D., *Il Teatro a Siena nel Cinquecento. «Progetto» e «modello» drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1980

– SIEKIERA, A., *Il lavoro paziente dell'Accademia degli Alterati,* in *La Crusca e i testi. Lessicografia, tecniche editoriali e collezionismo librario intorno al "Vocabolario" del 1612*, a cura di G. Belloni e P. Trovato, Padova, Accademia della Crusca - libreriauniversitaria.it edizioni, 2018, pp. 105–146

– STRUEVER, N. S. *Theory as Practice. Ethical inquiry in the Renaissance*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1992

– TELLE, É.V., *Érasme de Rotterdam et le septieme sacrement*. Étude d'évangelisme matrimonial au XVI^{e} siécle et contribution à la biographie intellectuelle d' Érasme, Genève, Droz, 1954

– TESTA, S., *Italian Academies and their Networks*, *1525-1700*: *From Local to Global*, London, Palgrave Macmillan, 2015

– TESTAVERDE, M., *La decorazione festiva e l'itinerario di rifondazione della città negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo*, «*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*», 34, 1990, 1/2, pp. 165-198

– TOMASI, F., *Come leggere le poetesse senesi*, «Schifanoia» 58/59, 1/2, Fabrizio Serra, 2020

– TOMASI, F., *Erotismo e sensualità nella lirica rinascimentale. Introduzione*, Italique, XVII, 2014

– TOMASI, F., *L'Accademia degli Intronati e Alessandro Piccolomini: strategie culturali e itinerari biografici,* pp. 23–38.

– TOMASI, F., *L'epistolario di Marcantonio Piccolomini,* in *Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*. Atti del Seminario Internazionale di Bergamo, 11-12 dicembre 2014, a cura di C. Carminati, P. Procaccioli, E. Russo, Corrado Viola, Verona, QuiEdit, 2016, p. 214

– TOMASI, F., *Le origini dell'Accademia degli Intronati e un componimento inedito di Marcantonio Piccolomini*, in *Chivalry, Academy, and Cultural Dialogues. The Italian Contribution to European Culture. Essays in Honour of Jane E. Everson,* a cura di Stefano Jossa e Giuliana Peri, legenda, 2016, pp. 93–106.

– TREXLER, R., *Public life in Renaissance Florence*, Cornell University press, Ithaca and London, 1991

– TRIMPI, W., *The Meaning of Horace's ut pictura poesis*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XXXVI (1973), pp. 1-36

– TURNER V., *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play,* New York, Paj Publication, 1982

– TURNER, V., *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, New York, Cornell University press, 1970

– VALLIERI, L., *Drammaturgie imperiali a Bologna: 'L'amor costante' di Alessandro Piccolomini (1542),* «Drammaturgia» 15 (5), 2020, pp. 291–323

– VAN GENNEP, A., *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012

– VERNIZZI, C., *Dalla retorica alla grammatica: modelli di comportamento ne 'I Trattenimenti' di Scipione Bargagli*, «Intersezioni» a. ix 1989

– VÉRRIÉR, F., *Les armes de Minerve. L'Humanisme militaire dans l'Italie du XVI^e siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris–Sorbonne, 1997

– ZUMTHOR, P., *Semiologia e poetica medievale*, trad. it. a cura di M. Liborio, Milano, Feltrinelli, 1973

Resumé de these.

Pratiche sociali e mimesi letteraria nella Siena dei fratelli Bargagli/
Pratiques sociales et mimesis littéraire dans la Sienne des frères Bargagli

Index.

INTRODUCTION……..….

PARTIE I. PRATIQUE SUR LA PLACE

1. L'INTÉRIEUR ET L'EXTÉRIEUR. LE CHAMP CULTUREL ET L'EXTÉRIEUR POLITIQUE ET RELIGIEUX

1.1 Origines municipales. Les mots avant la crise (1525-1532)
1.2. Une république domestiquée. Théorie et pratique de la sphère familiale
1.3. L'espace absent. Être à l'extérieur
1.3.1. L'espoir d'un retour. Le cas Tolomei
1.3.2. Une vie ailleurs (c'est-à-dire en tant qu'hérétique): le cas de Fausto Sozzini
Annexe. Lettre de Fausto Sozzini à Girolamo Bargagli (23 avril 1563)

2. L'INVITÉ SACRÉ ET LE PRINCE ABUSIF. DEUX VEILLÉES D'ACCUEIL (SOUS FORME DE COMÉDIE)

2.1. La fête collective. Le rituel d'accueil de Charles V
2.1.1. L'empereur à la veillée. Charles Quint, de l'invité au citoyen
2.2. Au-delà de la comédie. *Amor Costante* (si) joué avant Charles V
2.2.1 "*Que question teneis, gentilhombres, con estos scolares ?*"
2.3 La fête au milieu. Cosimo I et la comédie d'Hortensio
2.4. Le sacré et l'abusif ? Du point de vue de l'identité

3. DE LA PLACE À L'ACADÉMIE, DE L'ACADÉMIE AU LIVRE (INTERMEZZO)

3.1. Habitus, capital et domaine de la pratique siennoise
3.2. De la ville à l'académie

3.3. De l'Académie au livre
PARTIE II. PRATIQUES SOCIALES ET MIMESIS LITTÉRAIRE

4. LES ARCHIVES ET LA BIBLIOTHÈQUE. LES FRÈRES BARGAGLI, AUTEURS D'UN SUJET SIENNOIS
4.1 Auteurs, sujet et public d'un écrit familier
4.2. L'académie et la carrière : écrire pour quoi ?
4.3 La main de l'auteur, l'esprit de l'imprimeur, les intérêts d'un frère

5. *DIALOGUE* ET *TRATTENIMENTI* ENTRE L'IMITATION ET LA QUESTION DU GENRE
5.1. Neutraliser le passé. Stratégies rhétoriques du *Dialogo de' Giuochi*
5.1.1 La stratigraphie des modèles dans la comparaison intergénérationnelle
5.2. Un livre de "divertissements" entre le *Décaméron* et la mémoire collective
5.2.1. L'histoire dans le cadre : imitation du "début horrible" et rhétorique du siège
5.3. Genres et modèles pour une "nouvelle matière"

6.PRATIQUES SOCIALES ET MIMÉSIS LITTÉRAIRE
6.1. Modus agendi" et modus scribendi dans le *Dialogo de' Giuochi*
6.1.1 Les "jeux" sous la lentille aristotélicienne
6.1.2 Jouer dans le cadre de la comédie
6.1.3 Comédie "littéraire"
6.2. La pratique à l'épreuve de la mimesis dans les *Trattenimenti* de Scipione Bargagli
6.2.1. Du cadre tragique au comique du divertissement
6.3. La comédie ludique des *Trattenimenti* : deux études de cas
6.3.1 Le mot en état de siège: haute et basse comédie autour de la milice de l'amour (cas I)
6.3.2 Raconter en se déguisant : la bande dessinée et le roman au seuil du réel (cas II)

Bibliographie.....

Abstract

Cette thèse étudie les œuvres littéraires des frères Bargagli à la lumière des pratiques mondaines typiques de la Sienne du XVIe siècle. En ce sens, le diptyque littéraire constitué par le Dialogo de' Giuochi et les Trattenimenti représente une spéculation intéressante à partir de laquelle on peut observer le mélange du système de divertissement "aristocratique" de la ville toscane et de ses formes de fixation scripturale.
La thèse est divisée en deux parties : dans la première, on étudie les éléments qui rendent possible le divertissement mondain, tandis que dans la seconde, on observe le passage de la pratique de la sphère du réel à celle du livre imprimé.
Ainsi, dans la première partie, les aspects de la culture siennoise de la Renaissance sont étudiés à partir de trois questions. Premièrement, le rapport des intellectuels à la ville (comment peut-on parler d'une rhétorique civile) ; deuxièmement, en observant le rapport entre les intellectuels et le pouvoir ; et troisièmement, en réfléchissant sur l'institution de l'académie et en mettant en évidence sa capacité de "colle" par rapport à certaines dynamiques de la ville.
La deuxième partie, en revanche, est entièrement consacrée à l'œuvre des frères Bargagli. D'abord en observant leur statut d'auteur et leur relation avec le médium typographique ; ensuite en analysant leurs œuvres - le *Dialogo* et les *Trattenimenti* - à la lumière de leurs choix formels et de genre. Enfin, nous procédons à une analyse textuelle des deux volumes imprimés. L'objectif de cette analyse est de mettre en évidence les stratégies rhétoriques qui permettent à la pratique de migrer vers la rhétorique de l'écriture.

Introduction.

Cette thèse monographique étudie la contamination entre les pratiques de divertissement typiques de la Sienne du XVIe siècle et leurs formalisations littéraires respectives.
De ce point de vue, la situation de la ville toscane dans les décennies centrales du XVIe siècle semble propice car elle promet une forte correspondance entre le système codifié de l'associativisme public (ou privé) et la production dialogique, narrative et théâtrale des principaux intellectuels actifs dans la commune. La thèse vise à montrer la relation entre le système codifié de l'associativisme public (ou privé) et la production dialogique, narrative et théâtrale des frères Bargagli.
En outre, le projet vise à montrer comment le lien entre l'expérimentation littéraire et les pratiques culturelles construit une identité de ville "autonome" : avec ses formes rhétoriques et ses répertoires en concurrence avec les principaux centres culturels européens.
La première partie de ma thèse de doctorat montre comment la possibilité des arts de la scène dans la ville est configurée à partir d'un contexte culturel fragmenté. Il était donc nécessaire d'aborder, à travers le prisme des principaux protagonistes, les éléments qui constituent l'héritage rhétorique et culturel commun des Siennois à la Renaissance.

La deuxième partie de la thèse étudie les aspects médiologiques de la transmission et de la réception des textes siennois de la Renaissance. En ce sens, l'écart entre le manuscrit et l'imprimé révèle une fracture importante entre la conception et la consommation locales d'une "littérature siennoise" typique et les ambitions a-territoriales que l'imprimé peut conférer aux textes.
Partant des fondements historiques, culturels et anthropologiques présentés ci-dessus, l'étude se propose ensuite d'aborder le panorama littéraire siennois, en prêtant attention aux principaux genres que sont le dialogue, la 'novella' et le théâtre : un système - comme on l'a dit - dynamique en raison des contaminations fréquentes entre les textes et les occasions dont ils dérivent.
De ce point de vue, à l'intérieur de l'atelier formel de Sienne, la thèse entend montrer combien les choix de genre adoptés pour la représentation des dynamiques sociales et mondaines de la veille académique caractérisent le point de vue professionnel et constituent la manière dont Sienne construit et transmet son identité.
C'est avec cette double approche historiographique et méthodologique que les œuvres des frères Bargagli ont été lues.
Le cadre narratif des détentions répond également à ces dynamiques, point de séparation entre le siège de la ville et les activités de divertissement qui commandent temporairement la cohabitation des jeunes.
C'est précisément à travers la conformation du seuil liminal, entre l'espace privé du salon et l'espace public de la ville, entre la suspension "mimétique" de l'œuvre et la réalité historique du siège, que le cadre du recueil, d'une part, récupère les fonctions structurantes du Décaméron et, d'autre part, vise à montrer le processus de formation "mondaine" auquel les jeunes sont soumis. Un processus qui fait référence à l'histoire culturelle et sociale (les deux derniers récits sont des "cas" survenus au moment du siège) des "nouvelles" figures intellectuelles.

Si l'ambition de cette thèse est de réorienter dialectiquement la problématique autour des genres siennois, en ravivant leur statut mimétique comme reflet " représentatif " des pratiques sociologiques mondaines, le but ultime de ma thèse est de vérifier comment celui-ci conditionne les choix rhétoriques du divertissement. Ma thèse vise donc à classer ces solutions à travers une grille taxinomique de styles, permettant de montrer comment le répertoire d'agrément de ces " gentlemen " est modulé par des registres qui dépendent du contexte communicationnel (salon, académie ou théâtre) et du sujet traité. (comique, tragique, facétieux).

Ch. I. L'intérieur et l'extérieur. Le champ culturel et l'exil politique et religieux.

Le premier chapitre étudie les relations entre les principaux intellectuels de la ville de Sienne et leur 'patrie'. À un moment complexe de l'histoire de la République de Sienne, comme dans les années 1620 et 1630, la rhétorique civile a atteint un degré de maturité décisif, imprégnant les textes d'engagement civil. Par conséquent, les choix rhétoriques de certains intellectuels et hommes politiques actifs dans le contexte républicain prennent des formes de redondance, une sorte d'attirail rhétorique commun pour faire face à la situation actuelle. À cet égard, il est intéressant d'anticiper que ces textes appartiennent à des catégories rhétoriques et littéraires très différentes, de plus, ils appartiennent à des figures de différents milieux sociaux et de différentes postures politiques.
Pourtant, à différents niveaux de la communication littéraire, rhétorique et civique, une cohérence argumentative peut être liée: la ville est le centre de toute réflexion, aussi bien quand on est loin que quand on est proche. En somme, la diversification des formes littéraires se superpose à une cohérence argumentative destinée à accompagner l'histoire de la République de Sienne (objet de la section Aux origines communales. Les mots avant la crise).
En bref, le premier chapitre vise à insister sur le concept d'espace et les paramètres culturels qu'il configure. Dans cette dynamique intérieur/extérieur que l'on tentait de lire dans les textes d'engagement civil des années 1930 : l'espace extérieur représente le lieu de la menace, un espace ennemi ; l'espace intérieur (tout sauf

pacifique) est vu comme le champ d'action des intérêts " publics " et comme le terrain d'une instabilité " sociale " chronique.
Pourtant, vu de l'intérieur, cet espace perturbé n'est rien d'autre qu'un ensemble urbain composé de familles et de liens de parenté capables d'agir comme un collecteur d'instances communes, anciennes ou modernes, mais toujours en vue d'un dessein commun. Notamment parce que les questions relatives à la ville ne correspondent pas toujours à la fortune ou à l'infortune des familles ou des groupes familiaux. En ce sens, dans la deuxième partie, Une République domestiquée. Théorie et pratique de la sphère familiale, il a été observé que la famille ou les familles voisines, en tant que plus petite cellule de l'organisme plus complexe qu'est l'État, vivent sur une longueur d'onde plus courte que la république. C'est pourquoi elles sont capables de traverser les crises ou les bouleversements de l'histoire locale (malgré des changements de statut minimes ou maximaux) tout en pouvant compter sur la survie de la gens.
A cet égard, il est donc utile d'observer la réception du thème 'économique' et l'agencement des res familiares. Tout d'abord, une donnée quantitative est frappante : entre la fin des années 1920 et le début des années 1960, quatre ouvrages de réflexion théorique sur le thème de l'"économie" sont nés à Sienne. Il s'agit des Trattati de la Prudenza de Carli Piccolomini (qui auraient été dédicacés vers 1528), de la traduction de Xénophon par Alessandro Piccolomini (1540), de l'Istituzione dell'uomo nobile senese (1542), du dialogue Dell'economia o vero del governo della casa de l'humaniste privé (au sens "didactique" du terme) Antonio della Pagliara (latinisé : Aonio Paleario), écrit en 1555 mais situé en 1531, et enfin l'Istitutione morale d'Alessandro Piccolomini lui-même en 1560. Comme vous l'avez peut-être déjà deviné à la lecture de certains titres d'ouvrages, il est évident que la réflexion familiale va de pair avec la réflexion éthico-morale. A tel point que tous les textes cités placent le

comportement du père de famille en étroite corrélation (une double piste qui se recoupe parfois) avec la formation du bon citoyen.
Ainsi, les textes présentés ont tous pour plus petit dénominateur commun la ville de Sienne, non seulement imaginée comme une sorte de Paradis sur terre qui active les propositions théoriques et idéologiques du moment républicain, mais aussi comme le lieu d'accueil idéal de ce patrimoine culturel. Par conséquent, la frontière fortifiée de la ville représente un seuil "symbolique" qui active certaines dynamiques littéraires, en fournissant avant tout l'espace pour leur circulation, leur compréhension et leur consommation.
Quelle rhétorique, au contraire, est possible pour ceux qui, pour des raisons personnelles ou familiales, sont exclus de ce cercle sacré qu'est Sienne ?
En quoi la distance de la ville, ou plutôt l'absence de cet espace urbain, permet-elle aux idées de circuler également ou, au contraire, de s'éloigner les unes des autres ?
C'est le sujet du troisième paragraphe : L'espace absent. Être dehors. Il s'agit ici des deux vicissitudes personnelles de Claudio Tolomei (1492-1556) et de Fausto Sozzini (1539-1604) : le premier loin de la ville pour des raisons politiques, le second en raison de l'intolérance religieuse croissante dans la seconde moitié du siècle. Deux exemples d'intellectuels qui ont dû renoncer à leur espace urbain, loin des contingences de leur carrière politique et intellectuelle. Cette section souligne les différences entre l'exil politique et l'exil religieux. Il s'agit de perceptions du temps et de l'espace très différentes.
Tout d'abord, parce que dans le premier cas, la perte du temps et de l'espace de la ville est perçue comme un moment provisoire : la mémoire historique du citoyen l'habitue à envisager l'éventualité d'un éloignement pour des raisons politiques. En revanche, le temps de l'éloignement religieux apparaît beaucoup plus progressif et incertain. L'espace absent est vu à une distance plus "infranchissable" que ne le voit un exilé politique. Cependant, dans

les deux cas, il est possible d'observer la construction d'une rhétorique de l'absence ou du retour toujours axée sur la perception des citoyens.

Cap II. L'ospite Sacro e il Principe abusivo. Deux veillées d'accueil (sous forme de comédie)

Le chapitre s'ouvre sur une première réflexion sur la veillée. Il s'agit d'une pratique culturelle qui s'est développée dans les académies siennoises, donnant lieu à des rencontres, organisées ou occasionnelles, entre sodalistes. Il est difficile de dire s'il s'agit ou non d'un phénomène propre à la Renaissance. Il est certain que, indissociable de la vie des académies de la ville, c'est au XVIe siècle que cette pratique d'associativisme intellectuel et en même temps mondain prend les formes et les modes de la " conversation " citadine.

Il est tout aussi compliqué d'indiquer les lieux où se déroulent ces événements : d'abord parce que les veillées sont conçues par des collectifs qui circulent entre l'espace public et privé des académies et l'espace plus circonscrit des palais familiaux.

Dans ce circuit intellectuel, les divertissements peuvent être multiples. Avant même l'arrangement théorique de Girolamo Bargagli, une spéculation intéressante pour observer une telle manière d'être en société est constituée par l'imposante reliure de Pietro Fortini. Dans Giornate e nelle Piacevoli notti de' Novizi (Jours et nuits agréables des novices), il donne une bonne idée d'un divertissement qui peut aller de la pratique ludique au commentaire d'un sonnet de Pétrarque, de la récitation d'un roman à la

représentation d'une pièce de théâtre. En particulier, toujours en voulant suivre les indications de Fortini, le diptyque pièce-comédie ou pièce-roman semble s'imposer comme prédominant dans le standard de la veillée.
Les pages de ce chapitre examinent ce qui se passe lorsqu'un tel système de divertissement, conçu pour un groupe restreint, empiète sur le domaine de la circulation domestique. En 1536, l'empereur Charles Quint et, en 1560, le duc de Florence se rendent à Sienne, le premier en tant qu'hôte illustre, le second en tant que conquérant de la République. Dans les deux cas, l'Accademia degli Intronati a été mobilisée pour accueillir les deux illustres invités, mettant en place une forme de divertissement pour leur montrer le degré d'intellectualité de la ville d'accueil.
L'officialité de l'événement a évidemment des répercussions sur les codes qui régissent la pratique. D'abord parce que, comme on l'a dit, la participation est étendue à des membres qui ne font pas partie de l'Académie. En effet, si l'on divise le " public " en deux ensembles, le premier est certainement celui des personnalités politiques de la ville ; le second, en revanche, celui constitué par les entourages qui accompagnent les personnages illustres, peut être considéré comme une partie " sans défense " de la représentation car il est totalement étranger au contenu de l'événement. La deuxième anomalie, qui découle de la première, est le lieu où sont programmées les représentations. Il s'agit d'un espace qui n'appartient à personne, la Piazza del Campo, le Palazzo Pubblico, la Sala del Consiglio. Ce n'est donc plus le circuit fermé du Palazzo/Accademia.
Ces anomalies font cependant des deux événements spectaculaires un moment utile pour considérer le degré maximal d'officialité de la veillée/représentation. C'est-à-dire le moment où la veillée ou l'un de ses instruments rhétoriques (la pièce de théâtre) aspire à se placer dans le contexte d'événements de la plus haute valeur symbolique. En ce sens, les visites de Charles Quint et de Cosimo incarnent deux événements qui peuvent en effet accélérer, déformer ou bouleverser

le destin de la République et de ses intellectuels. L'enjeu de ces pages est précisément celui-ci : étudier les réponses et les stratégies rhétoriques que les Intronati interposent entre eux et ces événements; vérifier comment, sur le même terrain précipitant, quelques années plus tard, la pratique de la veillée peut fonctionner comme une réponse, dans la continuité ou dans des contextes modifiés, aux accélérations de l'Histoire.

En termes de macro-histoire, la visite de l'Empereur sanctionne définitivement l'entrée de la ville dans la dimension européenne de l'affrontement entre les puissants. Jusqu'alors, Sienne avait tenté, en vain, de maintenir la République en visant la réconciliation civile et en essayant de gérer la question en interne. L'arrivée de Charles Quint sanctionne le contrôle de la commune toscane, en la maintenant comme une enclave au centre de la péninsule. Dans ce nouveau contexte, les Siennois peuvent continuer à nourrir leur ambition politique et culturelle en tant que république autonome. Dans les années 1960, en revanche, les résultats de Cateau-Cambresis, toujours considérés dans ce cadre européen, ont eu des répercussions directes sur l'ordre territorial de la Toscane post-1559. Il n'est pas anodin de constater que, de ce point de vue, la ville de Sienne occupe une place de choix. Elle est également capable de jouer un rôle fondamental dans les dynamiques internationales dont elle semble être en marge.

Dans ce tableau en mouvement, cependant, les pratiques culturelles et les œuvres littéraires ont également adhéré au dynamisme des événements, s'adaptant - pour ainsi dire - aux changements de la ville. Il est certain que le genre théâtral se prête bien au jeu du miroir des réalités sociales, économiques et anthropologiques. En ce sens, l'Amor Costante et l'Hortensius sont deux pièces qui tentent d'"apprivoiser" et de "dompter" la menace politique permanente.

Mais dans ce tableau en mouvement, les pratiques culturelles et les œuvres littéraires se sont également inscrites dans le dynamisme des événements, s'adaptant pour ainsi dire aux changements de la ville.

Il est certain que le genre théâtral se prête bien au jeu du miroir des réalités sociales, économiques et anthropologiques. En ce sens, Amor Costante et Hortensius sont deux pièces qui tentent de "domestiquer" et d'"apprivoiser" la menace politique actuelle.
L'hybridation de la forme dialoguée et de la forme comique est le résultat d'une stratégie par laquelle les Intronati tentent d'intégrer les partis "étrangers" dans leur propre circuit urbain. À la fin des comédies, recruter l'Espagnol et un Médicis parmi les académiciens, outre la raison encomiastique évidente de ce choix, signifie aussi l'extrapoler et l'aliéner de sa propre nature pour l'immerger dans un flux de significations qui lui sont étrangères.
En somme, dans le mélange de l'occasion, de la commande et de la représentation, une stratégie d'adaptation des œuvres pour répondre au présent se dessine en termes de forme et de contenu.
Dans les deux cas, il s'agit clairement d'un exercice libre de l'intellectualité, même si les choses se sont déroulées différemment. Ainsi, les Intronati n'utilisent pas leur plume en vue du don, l'hommage habituel aux deux potentats. Avec Hortensius et Constant Love, ils tentent plutôt d'intégrer Charles Quint et Cosimo I dans leur propre culture. Gagner, en somme, ce sont les instances internes, celles des soumis qui expérimentent le dispositif théâtral pour fixer les lignes programmatiques d'un projet à défendre ou à perpétuer.
Derrière une telle dialectique, il y a une constante. L'anonymat de l'Académie, du moins tant que les œuvres circulent dans ses murs ; son absence de traçabilité en tant qu'auteur collectif est en même temps l'écran qui garantit cette liberté d'expression. Ainsi, une chape de fumée s'interpose entre le spectacle et les spectateurs, un système de communication interne et parfois indéchiffrable de l'extérieur.

Ch 3. De la place à l'académie, de l'académie au livre (intermezzo)

Comme nous l'avons vu au chapitre 2, le système de divertissement appelé "veillée" se présente comme une forme typique et spontanée de la sociabilité aristocratique et républicaine siennoise.
Il s'agit d'une forme de rencontre entre personnes de même rang, dans un espace généralement privé, entre individus qui se réunissent de manière désintéressée. Et, entre autres, elle n'envisage pas de finalité politique autre que la régulation des "codes" (les lois non écrites partagées par les participants) pour accéder au circuit mondain.
Dans la dimension égalitaire de la veillée, tout au plus, le seul ordre vertical peut être constitué par des sujets qui, de temps à autre, "administrent" le rythme, en régulant ou en ajustant la conversation et l'ensemble des pratiques.
D'autre part, comme nous l'avons déjà mentionné, il est incontestable que le système de veille, son accessibilité et l'"inclusivité" du circuit mondain, repose sur un ensemble de codes, de valeurs et d'horizons culturels communs. C'est pourquoi, afin de répondre de manière satisfaisante aux questions posées plus haut, cette première partie étudie de manière substantielle cet ensemble de valeurs, qui sont aussi les prédispositions mentales à la

fréquentation entre les individus, observe sa mise en œuvre à des moments particulièrement significatifs de l'histoire de la ville, et cartographie les lieux et les dispositions matérielles de sa pratique.
Ainsi, le fil rouge que nous avons suivi est celui de l'activité intellectuelle et littéraire dans les décennies les plus troublées de l'histoire de Sienne, en observant principalement son positionnement dans l'espace et le temps de la ville. Le premier chapitre aborde les questions relatives au contexte historique et politique de la ville entre les années 1930 et 1960. Ce sont les années où, sur le champ de bataille italien, se jouent les équilibres entre les grandes puissances étrangères qui ont animé la saison des guerres d'Italie.
La chronologie du "problème siennois" est bien connue. Ce qu'il importe de souligner ici, c'est que l'interprétation des faits historiques a également constitué le principal moyen d'orientation pour l'étude des phénomènes culturels et littéraires.
Selon cette partition, la ville toscane a connu, au cours du XVIe siècle, trois moments distincts :

- dans la première moitié du siècle, Sienne peut se targuer d'une liberté politique (qui coïncide avec la liberté d'expression de ses citoyens);

- entre 1552 et 1559, il y a le traumatisme de la guerre avec Florence, destinée à marquer un moment important de césure dû à la perte de l'indépendance;

- enfin, à partir des années 1560, des cas de refondation culturelle s'inscrivent dans le cadre du nouvel ordre politique et territorial décidé par les puissances victorieuses.

Dans le sillage de cette scansion temporelle, l'auteur a également gardé à l'esprit les deux côtés de la crête (ou du col) des cinquante-

cinq. En effet, les thèmes abordés dans les deux premiers chapitres couvrent une période de trente ans allant des premières années de la crise de 1527-1530 à la reprise des activités académiques dans les années 1560.
Toutefois, il est intéressant de souligner que, dans cette première partie, il ne s'agit pas de situer ou de relier les intellectuels siennois à des moments cruciaux de l'histoire.
Il s'agit plutôt d'étudier les textes en mettant en évidence l'idée d'espace et de temps qui se configure dans l'habitus mental du citoyen siennois.
Et si, du point de vue "temporel", la revendication des origines municipales de la République a émergé, les événements biographiques ou les idées politiques de Carli Piccolomini ou de Claudio Tolomei révèlent un système de pensée fondé sur le rapport inéluctable entre l'activité intellectuelle et la ville.

En fait, c'est le "lieu" de la République - ses murs - qui active la capacité du citoyen à se qualifier comme tel. Le premier chapitre a testé ce concept de spatialité dans des textes de nature et de caractère différents : des oraisons civiles d'un ancien chancelier de la République à un poème érotico-oscénique comme celui de Vignali, en passant par les événements controversés de deux figures comme Tolomei et Sozzini. Ce que ces noms - chronologiquement disloqués dans le temps - ont en commun, c'est toujours la notion d'espace, qu'il soit à défendre ou à reconquérir : autrement dit, le fait que la rhétorique "politico-civile" se mesure avant tout en termes de spatialité et de proximité avec l'État.
Les mêmes concepts exprimés sous forme "statique" dans le premier chapitre sont ensuite observés dans deux moments de célébration collective pour la réception de personnages illustres tels que Charles Quint et Cosimo Ier. Ici, le système de pensée de la culture siennoise peut être observé dans sa représentation "dynamique", non plus

reléguée à une circulation interne mais adressée à deux destinataires qui n'appartiennent pas à la ville.
Et c'est le premier moment où il a été possible d'entrer au cœur des pratiques rituelles siennoises, non seulement celles déployées le long des deux cortèges qui foulent le sol siennois trente ans plus tard, mais aussi et surtout dans l'exécution des jeux et des pièces de théâtre.
Dans ce chapitre encore, le potentiel expressif émerge non plus de sujets individuels mais du sujet collectif que sont les académies. Les académies s'engagent à montrer leurs talents d'interprètes devant les invités et à faire de l'événement spectaculaire un moyen de contrôle sur les situations de la réalité.
Face à la première hypothèse d'isolement d'une cellule géographique dans un laps de temps relativement court, le "micro-contexte" culturel qu'est Sienne à la Renaissance ne se laisse pas observer d'un seul point de vue. Si le concept de "pratique" a des limites qui correspondent à celles de l'espace urbain, le problème de la production intellectuelle est qu'elle utilise des "perceptions" de l'espace basées sur la proximité ou la distance par rapport à son centre d'intérêt. Par conséquent, la production rhétorique et littéraire des "citoyens" est configurée comme un moyen de se reconnecter au "champ" de la pratique.
En d'autres termes, l'" habitus " et les " capitaux " du citoyen siennois, même s'ils sont " minés " par les contingences du " réel ", peuvent être reproduits - et pour cette raison réalisés - au niveau de la rhétorique.
C'est pourquoi le troisième chapitre aborde le problème de l'académie en tant qu'institution culturelle capable de dicter les lieux et les moments de la production intellectuelle.
Dans un important essai, Seragnoli conclut ses études sur la dramaturgie siennoise de la Renaissance par une observation sur le statut intellectuel des principaux protagonistes qui l'ont animée.

S'arrêtant en particulier sur les figures d'Alessandro Piccolomini, de Fausto Sozzini et de Girolamo Bargagli, il souligne que, dans la seconde moitié du XVIe siècle, un puissant sentiment de mécontentement et, surtout, de méfiance à l'égard de ce qu'ils avaient professé pendant toute une vie, s'est emparé d'eux.
Ces considérations sont convaincantes et font partie d'un discours plus articulé sur la production dramaturgique de l'académie dans le contexte anthropologique, politique et social de Sienne. Le mécontentement dont parle Seragnoli, et la "capacité" de changement qui en découle, est certainement le trait distinctif de la génération intellectuelle qui a vécu la perte d'autonomie de la république. Et il ne s'agit pas, comme on a essayé de le dire, du fait historique : il est évident qu'en 1555 et 1559 les citoyens de Sienne, tout en continuant à s'appeler Sanesi, étaient des "sujets" aux yeux de l'histoire. Il s'agit plutôt de rappeler que l'activité des individus entretient avec la ville des relations sur des plans temporels et spatiaux qui ne sont pas du tout identiques.
Il suffit d'observer quelques données purement anagraphiques pour se rendre compte que les trois cas cités vivent leurs "carrières" intellectuelles respectives en même temps que les principaux événements concernant la ville, mais dans des perspectives qui ne sont pas tout à fait similaires. Piccolomini (1508-1578), né et mort à Sienne, est l'un des intellectuels du cercle des Intronati qui a vécu le plus longtemps ; Girolamo Bargagli, en revanche, est non seulement né trente ans après son compagnon académique, mais il a eu une durée de vie relativement plus courte (1537-1586) ; et Fausto Sozzini, né à Sienne en 1539 et mort à Cracovie en 1604, a pu jouir d'une expérience de vie relativement plus longue que celle de son ami Girolamo.
En bref, la "question siennoise" se présente comme un espace décousu dans l'histoire intellectuelle et littéraire de la Renaissance italienne. Ou plutôt, il y a un seul espace et un seul temps "de la

réalité" qui, à un certain moment, est brisé par les encombrements de l'Histoire.
Les intellectuels siennois voient ainsi progressivement disparaître ce régime d'autonomie culturelle. Le nouveau temps de l'incertitude concerne tous les domaines de la sphère culturelle de la ville. Des problèmes les plus traditionnels, comme l'abandon de la ville pour des raisons politiques, aux problèmes plus nouveaux et imprévisibles, comme ceux posés par le panorama religieux agité du milieu du siècle.
Dans le domaine littéraire, enfin, la production intellectuelle siennoise se voit contrainte de repenser la tradition locale dans une perspective désormais "ouverte" aux influences extérieures : c'est le cas des comédies proposées à Charles Quint et à Cosme Ier, où un produit littéraire "distinctif" pour la ville est réinterprété dans ses modules expressifs et rhétoriques afin d'apparaître inclusif aux yeux de ceux qui le menacent.
Comme on espère l'avoir montré, les réponses à cet état de crise (durable) ne sont pas univoques. Tout d'abord parce que, dans des coordonnées spatio-temporelles similaires, coexistent des visions du temps et de l'espace qui ne peuvent être réunies.
En effet, pour le dire de manière lacanienne, si l'espace et le temps du "symbolique" (en tant que positionnement dans la réalité) sont liés à ceux de la République, lorsque nous nous tournons vers le plan de la culture, les espaces et les temps de l'imaginaire sont en réalité démultipliés.
L'une des réponses à l'état de crise est certainement l'académie. Il ne fait aucun doute que l'institution académique est née comme un terrain d'agrégation face à l'éclatement de la réalité.

Par rapport aux événements historiques, les vicissitudes des académies de Sienne ne peuvent être mesurées qu'à travers des épisodes extemporanés. Dans le deuxième chapitre, on a tenté de mettre en évidence comment, au lendemain de la guerre, nombre

d'entre elles ont tenté de se mobiliser pour occuper les espaces " spectaculaires " de 1560, ou plutôt pour se faire remarquer aux yeux du nouveau seigneur. Et ce n'est pas seulement le cas des Intronati : après la guerre, il est important de mentionner la fondation de l'Accademia degli Accesi (1558), à l'initiative de Scipione Bargagli et de Belisario Bulgarini.
En somme, dans les années qui suivirent le "désastre" de la guerre, les initiatives académiques se multiplièrent avec une certaine confiance : le traumatisme de la guerre ne freina pas les initiatives qui se multiplièrent précisément grâce au stimulus de la nouvelle localisation des intellectuels de Sienne à mi-chemin entre les deux villes toscanes.
D'autre part, il ne fait aucun doute qu'un tournant dans l'histoire des académies fut celui de 1568 lorsque, par décret du duc Cosimo, toutes les réunions siennoises furent fermées (probablement en raison de la suspicion croissante de présence hérétique).
Cette situation n'est évidemment pas sans précédent. Un premier arrêt des activités avait eu lieu en 1535, lorsque le bailli de Sienne avait déjà perçu le danger pour la sécurité du gouvernement en place, dans un contexte socio-politique déjà détérioré par des luttes intestines continuelles. Une autre fermeture a eu lieu pendant les années de guerre : entre 1552 et 1558-1559, l'état de siège a clairement empêché les académies d'exercer leurs fonctions. Cela n'enlève rien au fait que la suspension des activités en 1568 a dû avoir une signification "idéologique" particulièrement importante pour les communautés intellectuelles de Sienne.
Ces mêmes communautés qui, dans l'après-guerre, avaient tenté une continuité avec le passé, voient en 1568 cette possibilité disparaître : en ce sens, l'interdiction de fréquenter les académies - et donc l'inhibition même de l'espace désintéressé des veillées - signifie certainement l'inhibition de leur identité de citoyens (plus encore que ce qui s'était passé dans l'après-guerre).

Ch. 4. Les archives et la bibliothèque. Les frères Bargagli, auteurs d'un sujet siennois

La deuxième partie de la thèse étudie la production écrite de Girolamo et Scipione Bargagli à la lumière du sujet traité, des techniques rhétoriques utilisées et du degré de " représentation " par rapport à la " pratique ".
Cependant, avant de procéder à l'analyse textuelle du *Dialogo de' Giuochi* (1572) et des *Trattenimenti* (1589), il est nécessaire de s'interroger sur les phases d'écriture des deux œuvres, d'autant plus que les moments d'écriture et les dates de publication imprimée sont liés aux événements que nous venons d'évoquer. L'affinité entre les deux projets littéraires nous permet également d'étudier les textes à

la lumière du statut d'"auteur" des frères siennois, en soulignant l'écart entre leurs carrières professionnelles. Élevés dans le même milieu familial et éduqués de la même manière, ils ont suivi des parcours intellectuels qui n'étaient pas du tout similaires.
Au moment où le ciment intellectuel de l'académie fait défaut, les pratiques du divertissement siennois - qu'il s'agisse des pratiques "engagées" de l'académie ou des pratiques "désengagées" de la veillée - migrent avec immédiateté vers la forme textuelle du livre imprimé. Les acteurs de ce phénomène essentiellement livresque sont essentiellement Girolamo et Scipione Bargagli et l'éditeur Luca Bonetti. On a dit aussi que les dates semblent correspondre à cette dynamique des événements: en 1568 a lieu la fermeture des académies ; en 1569 paraît le premier ouvrage qui fixe typographiquement l'héritage perdu un an plus tôt.
En d'autres termes, dans le scénario intellectuel de Sienne des années 1570, deux auteurs et un éditeur pensent à une "littérature" pour le réveil qui n'est plus une conséquence directe de la pratique mais se présente comme un produit autonome, utilisable à différents moments et éloigné de l'exécution de la pratique. Cependant, avant d'arriver au résultat final, il faut reconnaître que cette transition se matérialise dans deux formes différentes de textualité : d'une part, les archives des académies et des académiciens ; d'autre part, le livre imprimé qui, à partir de 1569, met en ordre les papiers, les classe et les place dans l'espace articulé de l'étagère.
Il ne s'agit pas seulement de s'interroger sur la question de la paternité du fait "littéraire", mais plutôt d'observer dans quelle relation celui-ci se situe avec le (ou les) public(s) concerné(s).
Dans les chapitres suivants, nous observons la mise en pratique de ce statut d'auteur : dans le choix des genres littéraires et dans l'utilisation des outils rhétoriques mis à disposition par l'écriture.
En somme, si cette thèse prétend observer les mécanismes qui régulent la migration des pratiques de divertissement vers les pratiques d'écriture, avant d'entrer au cœur des œuvres, il fallait

observer les éléments de base constitutifs du " fait " littéraire : le statut de l'auteur, le rapport au sujet et les moyens de communication " écrivante ".
C'est précisément à partir de cette dernière observation qu'il est intéressant de revenir brièvement sur l'hypothèse de la présence de Scipione dans l'atelier de Bonetti pendant l'impression du Dialogo en 1572.
À cet égard, il est tout d'abord utile de rappeler qu'il existe un apographe qui peut témoigner d'une version du Dialogo avant son impression. Il s'agit d'une copie manuscrite d'une certaine importance, étant donné les nombreuses et constantes variantes (certainement antérieures) du texte mis sous presse.
Cela ne signifie pas nécessairement que Scipion a préparé lui-même le manuscrit abandonné, ne résistant pas à la tentation de modifier sa "leçon" ou de compléter des passages entiers. Cependant, étant donné les précédents avec l'éditeur Bonetti, et étant donné la provenance "domestique" du texte, il est probable que Scipione ait au moins suivi de près l'entreprise typographique du matériel. D'autre part, il est incontestable qu'à partir de cette entreprise éditoriale, Scipione a tissé un réseau dense de références croisées intertextuelles entre certaines sections isolées du texte (donc suspectes) et les volumes qu'il publiera tout au long de sa carrière littéraire.
Ainsi, non seulement Scipione travaille sur les matériaux de l'académie, faisant parfois preuve d'un habile travail de découpage et de couture sur des textes appartenant à différents moments de l'histoire culturelle siennoise, mais en plus, il est important que cela se fasse à travers une utilisation tout aussi habile du médium typographique.
En d'autres termes, pour Scipione, l'ère du manuscrit est révolue ; entre ses mains, la littérature siennoise peut être reconstruite (ou réassemblée, si l'on veut) par le biais des presses. Et il n'est pas question d'une diffusion extraterritoriale des œuvres, c'est-à-dire

qu'il ne s'agit pas d'atteindre un public plus large en dehors de Sienne. La presse lui sert avant tout à construire une historiographie "fixe" et ordonnée du "système" culturel siennois (dans ses composantes socio-anthropologiques et littéraires).
Si les éléments recueillis ne permettent pas d'identifier avec certitude les interventions de Scipion sur le Dialogo, il ne fait aucun doute qu'il a constamment travaillé à l'affirmation de l'auteur de son frère. Ce processus continu de "construction de l'auteur" passe par une re-proposition constante du Dialogo comme modèle "primaire" de son écriture : c'est donc avant tout à partir d'un texte abandonné que Scipion construit (de manière exhibée) sa propre carrière d'intellectuel et d'écrivain.
Dans une logique double : d'une part utiliser le modèle familial, d'autre part construire, à partir de ce modèle, une œuvre en quelque sorte " duale ", de la famille précisément.
Dans la deuxième partie, il s'agit d'un élément central. Dans ce qui suit, nous verrons comment ce statut d'auteur est mis en pratique.
C'est-à-dire que nous observerons comment, par le choix des genres littéraires et l'utilisation des outils rhétoriques mis à disposition par l'écriture, Girolamo et Scipione Bargagli peuvent se positionner dans la sphère de la production littéraire du XVIe siècle.
Mais avant cela, il nous a semblé opportun de prendre la mesure des objets qui peuplent la " nouvelle bibliothèque " - du moins une nouvelle section de celle-ci - constituée de textes qui parlent de la pratique siennoise des veillées. En somme, si cette thèse prétend observer les mécanismes qui régulent la migration des pratiques de divertissement vers les pratiques d'écriture, il fallait, avant d'entrer au cœur des œuvres, observer les éléments de base qui constituent le " fait " littéraire : le statut de l'auteur, le rapport au sujet, les moyens de communication de l'" écriture ".
Tout d'abord, insister sur l'affirmation explicite du statut d'auteur sur un sujet (la veillée) ouvertement déclaré comme "nouveau", inédit par essence. D'autre part, la relation entre l'écriture et le sujet

est constamment associée aux projets intellectuels des auteurs respectifs. En définitive, la formalisation littéraire de la veillée doit s'inscrire dans la perspective professionnelle des auteurs : d'abandon, dans le cas de Girolamo ; de maturation convaincue et durable, pour Scipione. De plus, au terme de cette "reconnaissance" livresque, il est important que ce mécanisme de construction de soi - avant la construction littéraire - passe par une utilisation consciente du médium typographique.

Cap. 5 Dialogo e Trattenimenti entre 'imitation' et la question du genre

Le chapitre précédent a évoqué les difficultés à définir le sens global de l'opération intellectuelle des frères Bargagli. En effet, dès le début de leurs œuvres respectives, les auteurs se situent à mi-chemin entre une visée apologétique (le mémorial se veut un monument commémoratif d'une saison culturelle en réalité terminée) et la réaffirmation d'une culture à greffer sur le nouveau contexte historico-politique. Dans le cas de Girolamo, cette dynamique est, entre autres, exacerbée par la prise de distance de l'auteur par rapport à son sujet.

De même, les Trattenimenti sont à considérer dans leur rapport conflictuel entre l'histoire passée et les perspectives d'avenir qui s'ouvrent au lendemain de la guerre.
Le chapitre 5, quant à lui, observe la place qu'occupent ces textes dans le panorama littéraire italien du XVIe siècle. En mettant en évidence leurs choix formels à la lumière des genres adoptés et des modèles de la tradition.
De la 'piazza' (ou de la chambre) au livre, en somme, il faut garder à l'esprit les choix formels des deux frères en identifiant leurs dettes ou en soulignant leurs écarts par rapport à la littérature contemporaine. Cela ne va cependant pas dans le sens d'une comparaison statique entre les textes siennois et leurs prédécesseurs. La question importante est de mesurer à quel point la littérarité des modèles cède le pas à un ensemble de pratiques ludiques que ces modèles avaient préfigurées.
Dans l'opération de sublimation littéraire du matériel "inédit", il faut donc avant tout indiquer le champ d'action de deux œuvres que l'on peut parfaitement situer dans le système du classicisme de la Renaissance : la première avec un dialogue de comportement ; la seconde se positionnant dans le vaste panorama du XVIe siècle de la fiction en prose (et à l'imitation du Décaméron)
À cela s'ajoute le fait que, travaillant tous deux dans le domaine de la prose vernaculaire, les auteurs ont bénéficié d'une plus grande marge de liberté dans l'hybridation de la forme et du contenu, des genres littéraires et des idéologies du divertissement mondain. C'est donc dans cette "zone libre" de la littérature "mezzanine" que s'inscrivent les œuvres des frères Bargagli. Un dialogue et des "divertissements" qui, d'une part, s'inscrivent pleinement dans le circuit national des genres en prose et, d'autre part, tentent en même temps de greffer la thématique siennoise dans ce même circuit.
Sans parler du fait que cette littérature a pu compter sur une fortune éditoriale très importante, représentant l'une des expériences de lecture les plus répandues en Italie et en Europe.

C'est pourquoi nous suivons un premier niveau d'investigation qui vérifie la dette réelle au niveau de l'approche générale par rapport à certaines œuvres indispensables dans le système du classicisme de la Renaissance. Dans le cas de Girolamo, cela se fait en observant la relation du Dialogo avec deux de ses traités comme le Galateo de Della Casa et le Cortegiano de Castiglione. Pour Scipione, en revanche, le point de référence incontournable ne peut être que le Décaméron, sans pour autant négliger l'heureuse tradition de la 'novella' du XVIe siècle avec laquelle les Trattenimenti établissent également des relations d'accord ou de conflit.
Ce qui ressort, c'est la tentative des deux frères de fixer par écrit une pratique largement reconnue localement, mais encore dépourvue de grilles théoriques ou de directives pratiques. Comme on l'a souligné, Girolamo et Scipione insistent à plusieurs reprises sur la dialectique entre la "matière", les joutes, et la tentative de donner à cette même matière une forme littéraire capable de préserver son identité culturelle.
Ils le font en adhérant pleinement au système du classicisme vernaculaire de la seconde moitié du XVIe siècle, le premier écrivant un traité dialogique sur le comportement à adopter lors d'une veillée, le second mettant en scène une veillée entre citoyens siennois à travers le contenant de la trame narrative.
Avant d'aborder les mérites des œuvres des frères Bargagli, le Dialogo et les Trattenimenti ont été observés dans ce cadre de genres et de modèles. Comme nous l'avons dit, cela est nécessaire dans la mesure où, si l'on veut observer comment les pratiques sociales siennoises migrent vers une pratique de l'écriture, il importe d'abord d'identifier les instruments rhétoriques et les éléments structurants.
En vertu de cela, le *Dialogo de' Giuochi* est un traité qui, à travers la forme de la conversation entre académiciens, explique ce qu'est la veille, en quoi elle consiste et quels sont les éléments qui la rendent possible. Par conséquent, il a d'abord été nécessaire d'encadrer l'approche structurelle du Dialogo par rapport à deux chefs-d'œuvre

des traités de la Renaissance sur le comportement, tels que le Cortegiano de Castiglione et le Galateo de Della Casa.
En effet, si d'une part le dialogue entre académiciens peut rappeler de près ce qui se passait à Urbino, l'introduction du magister dans la conversation siennoise fait également penser au petit manuel de Della Casa.
En y regardant de plus près, Jérôme trouve un point de médiation entre ces deux aspects. En effet, il existe de nombreux passages où la stratégie rhétorique de l'auteur consiste à éviter une forme de verticalité entre les vieux et les jeunes, en privilégiant la confrontation "amicale" entre les deux camps. En même temps, le choix d'un dialogue (absent dans Galateo) entre des personnages appartenant à une réalité "sociologique" commune marque une dette indiscutable à l'égard de l'opération littéraire de Castiglione.
En d'autres termes, Bargagli sait bien passer de l'institutio à la conversation, de la pédagogie à la mimesis dialogique, en indiquant une troisième voie qui, en hybridant les cadres rhétoriques des modèles, pointe de manière décisive vers le modèle académique de la transmission du savoir. En d'autres termes, c'est le cadre académique qui fournit au Dialogue les informations qu'il souhaite transmettre.
À l'attention portée au cadre idéologique du traité s'ajoute la comparaison décisive avec ce qui se passait en Italie dans les mêmes années pour le thème du jeu. Ici aussi, les références à l'intérieur de l'œuvre permettent d'identifier dans la structure dialogique du texte une distinction fondamentale par rapport à une œuvre similaire comme celle de Ringhieri. Ce qui est réévalué, c'est la tradition siennoise, sporadique mais non négligeable, du genre, qui voit dans la Raffaella de Piccolomini l'exemple le plus proche de cette "perfomativité pédagogique" largement partagée par le Dialogo.
Les Trattenimenti di Scipione sont calqués sur le Décaméron. Le choix d'une écriture "romanesque" implique donc à lui seul une relation avec le modèle du XIVe siècle. Dans le cas de Scipione,

l'imitation du Décaméron est flagrante : non seulement la structure rhétorique du cadre est reproposée (une brigade qui, dans un laps de temps circonscrit, se divertit en jouant et en racontant), mais le mécanisme de l'"orrido cominciamento" est réécrit dans une tonalité locale.
Comme on l'a dit, ce n'est pas le seul cas du XVIe siècle : Giraldi Cinzio est cité comme modèle de référence. Cependant, dans plusieurs parties du texte, on peut lire des justifications que l'auteur utilise à l'égard de cette approche, en soulignant la nécessité de décrire le siège comme une ébauche "historique" de la conversation civile. Une nécessité qui illustre en partie le projet d'imitation du modèle, mais qui, d'autre part, est configurée comme un mode d'expression concret de l'identité culturelle siennoise.
Nous avons donc relu les pages du "Préambule" qui accompagnent le lecteur depuis le début de la guerre jusqu'à l'apparition de la brigade. La description du siège nous a permis de voir les différentes approches rhétoriques avec lesquelles l'auteur adapte le fait historique à la "fiction" littéraire. En effet, l'écriture du siège a avant tout des objectifs "historiographiques".
D'ailleurs, les *Trattenimenti* sont aussi la première œuvre à travers laquelle on peut observer l'histoire récente de la Sienne. Le moment extraordinaire représente une menace pour l'ordre social ou politique de la culture qui le subit (siennoise ou florentine, la défaite militaire ou le désordre de la maladie). Fonder le livre des divertissements sur cette menace, c'est donc souligner son caractère métaphorique : le point de départ à partir duquel établir un modèle positif et antithétique par rapport au commencement.
De ce point de vue, le destinataire de l'œuvre est important. Fulvia Spannocchi n'est pas seulement un citoyen qui a partagé l'expérience de l'auteur, mais il est aussi l'un des protagonistes possibles de la brigade à représenter. Cela nous permet d'observer un exemple de réception du Décaméron à la lumière de tant de traités encadrés du XVIe siècle.

En résumé, nous avons vu comment le genre dialogique sert à l'auteur non seulement à formaliser une théorie de la joute, mais aussi à l'insérer dans l'ensemble plus vaste des traités de comportement. Le dialogue fonctionne comme un moyen d'organiser le propos et comme une licence de reconnaissance de l'œuvre. La brigade rassemblée autour de la Sodo permet au lecteur de reconnaître et de s'approprier la "manière" dont le sujet est articulé. Pour Scipione, la veillée est organisée selon le modèle "boccacien", contaminé par les pratiques de la ville.

Si donc s'occuper d'un genre littéraire à la Renaissance signifie, d'une part, l'identifier comme une grille conceptuelle utile à son sujet et, d'autre part, rendre ce sujet accessible et reconnaissable au lecteur, il ne fait aucun doute que le processus "créatif" se fonde avant tout sur une autre reconnaissance, plus explicite que la première, qui est celle de la tradition.

Avant d'aborder les mérites des œuvres des frères Bargagli, nous nous sommes attachés, à la fin de ce chapitre, à observer le Dialogo et les Trattenimenti dans ce cadre de genres et de modèles.

Comme nous l'avons dit, cela est nécessaire dans la mesure où, voulant observer comment les pratiques sociales siennoises (et donc leur visibilité plastique) migrent vers une pratique d'écriture (et donc vers leur lisibilité livresque), il est avant tout important d'identifier leurs instruments rhétoriques et leurs éléments structurants.

Ce qui apparaît, c'est la tentative des deux frères de fixer par écrit une pratique largement reconnue localement mais encore détachée des grilles théoriques ou des directives pratiques.

Comme on l'a souligné, Girolamo et Scipione insistent à plusieurs reprises sur la dialectique entre la "matière", les jeux, et la tentative de donner à cette même matière une forme littéraire capable de préserver son identité culturelle.

Ils le font en adhérant pleinement au système du classicisme vernaculaire de la seconde moitié du XVIe siècle : le premier en

écrivant un traité dialogique sur le comportement à adopter lors d'une veillée, le second en mettant en scène une veillée entre citoyens siennois à travers le contenant de la trame narrative.
C'est pourquoi, à partir des indications de Guillén, nous admettons que les genres littéraires sont des dispositifs logiques capables de structurer le contenu des œuvres et en même temps de guider le lecteur dans la compréhension du texte.
Dans le cas de Girolamo, nous avons vu comment le genre dialogique sert à l'auteur non seulement à formaliser une théorie des joutes mais aussi à l'insérer dans l'ensemble plus vaste des traités de comportement.
En d'autres termes, le dialogue fonctionne comme un moyen d'organiser le propos, mais aussi comme une autorisation de reconnaître l'œuvre une fois qu'elle a quitté le contrôle direct de l'auteur. La brigade réunie autour de la Sodo, en renvoyant à l'expérience concrète de la rencontre académique, permet au lecteur de reconnaître et de s'approprier la "manière" dont cette matière est articulée.
Pour Scipione, il ne s'agit pas seulement d'organiser la veillée selon les caractéristiques stylistiques de la brigade de Boccace, mais aussi de faire comprendre aux lecteurs que le spectacle n'est rien d'autre que la forme fictive des rassemblements réels de la ville.
Il suffit d'introduire le "cadre" dans un texte pour que l'attention passe du message au code, aurait dit J. Lotman de manière éblouissante. C'est-à-dire qu'il suffit d'introduire une brigade dans une conversation pour que l'attention se déplace du contenu d'une œuvre aux modes de sa représentation.
Dans le cas spécifique de la "littérature siennoise" autour de la veillée, il est juste de dire que les deux éléments pointent de manière décisive vers la déclinaison locale du système d'analyse indiqué par Lotman. En d'autres termes, dans les stratégies rhétoriques des frères Bargagli, la matière des "jeux siennois" peut être véhiculée à

travers des architectures textuelles qui renvoient directement à la circulation de ce contenu.
C'est pourquoi il est également vrai que si les classiques vernaculaires peuvent être reçus et imités, mais en même temps réécrits selon les pratiques les plus reconnaissables partagées par les auteurs et les lecteurs, la question de la tradition prend des contours plus articulés.
Que le modèle dialogique du XVIe siècle et la leçon du Décaméron pénètrent la structure des textes que nous avons traités est évident. Cependant, l'imbrication entre les procédés rhétoriques des modèles et leur reconnaissance dans un ensemble de pratiques tirées de la réalité ne nous permet pas de reconnaître si la matrice de ce que nous lisons est l'exemple de la tradition ou les manières de vivre. Ou peut-être faut-il accepter qu'entre " hypotexte " et " hypertexte ", pour reprendre les catégories de Genette, s'insinue une pratique de lecture des classiques qui tend à y reconnaître un mode de vie qui peut ensuite être re-présenté dans la littérature.

Ch. 6. Pratiques sociales et mimesis littéraire

Ainsi, le chapitre précédent a observé les œuvres des frères Bargagli à la lumière de deux aspects indispensables du fait littéraire à la Renaissance : la tradition et la représentation. Deux textes en prose peuvent être placés dans deux illustres traditions de la littérature

italienne comme le traité de comportement (représenté magistralement par le Cortegiano de Castiglione) et le recueil de trattenimenti exemplifié sur le modèle du Décaméron de Boccace.
Cela dit, dans le chronotope *Dialogo de' Giuochi*, on peut reconnaître à la fois l'influence de deux chefs-d'œuvre de la littérature du comportement tels que *Cortegiano* et *Galateo*, et la re-présentation dans les mailles textuelles du "cadre" de la pratique de la conversation académique.
Dans le cas des *Trattenimenti* de Scipion, l'analyse du cadre a abouti aux mêmes résultats : le volumineux recueil de Scipion échappe à une classification précise des genres, se situant à mi-chemin entre un recueil de divertissements et de romans et un dialogue "étendu". C'est-à-dire où la prose du cadre empiète largement sur le texte de la pièce. En somme, dans les Trattenimenti, la prose dialoguée et la prose "romanesque" se mélangent harmonieusement, mêlant continuellement l'histoire de la brigade à celle des événements qui s'y sont déroulés ou qui y ont été racontés.
Pour ces raisons, il était nécessaire dans ce chapitre de se demander quel type d'écriture peut translittérer un ensemble de pratiques en un système rhétorique. Et si l'écriture est une translittération de la pratique en rhétorique, quel est le rapport entre les jeux pratiqués et les jeux écrits littéralement ?
Dépassant ainsi les architectures formelles des œuvres, ce chapitre s'intéresse aux modalités de transcription de la pratique, c'est-à-dire à l'attirail rhétorique qui permet à la pratique ludique de devenir une pratique d'écriture. Bien sûr, en gardant à l'esprit qu'il s'agit là de domaines, celui des pratiques comportementales et celui de l'écriture, qui ne se recoupent pas automatiquement.
La veille - comme tout mode de vie mondain - suppose que les attitudes soient adaptées à des codes comportementaux qui découlent essentiellement de conventions sociales. Il va de soi que, lorsque tout cela se traduit par l'écriture, la pratique devient un fait rhétorique en soi. Mais à cet égard, il existe un concept largement

partagé par la culture du XVIe siècle, celui de "décorum", qui peut être un spécimen utile pour observer cette transposition de la pratique dans l'écriture.
Et ce, parce qu'il se présente comme un principe qui fonctionne aux deux niveaux de la question. Tout d'abord, parce qu'il impose les principes de " bienséance " et de " mesure " dans les actes comportementaux (catégorie cicéronienne qui, à travers le filtre de Castiglione, aboutit au respect des " circustantiae ") : dans le cas de la pratique ludique, par rapport au joueur, au jeu et aux participants. De même, du côté rhétorique, les normes de "décorum" ne garantissent pas seulement l'adéquation du contenu et du style, mais, surtout dans le contexte du XVIe siècle, elles deviennent un collecteur plus large de la communication littéraire, capable d'instruire la relation entre l'auteur, le sujet et le public.
Compte tenu de la structure mimétique du "traité", l'aspect le plus intéressant est que, lorsqu'il s'agit de l'agencement théorique des jeux, le Dialogo procède à l'aide de catégories qui appartiennent au domaine de la "poétique" plutôt qu'à celui du comportement.
En d'autres termes, la mimesis dialogique tend à traiter les joutes comme s'il s'agissait de particules d'un genre littéraire doté d'une autonomie "argumentative" propre. Plus précisément, les joutes peuvent être assimilées au genre "comique", c'est-à-dire non seulement au résultat dramaturgique de la représentation, mais aussi aux modes et aux registres du "moyen terme" de la littérature.
Ce discours doit évidemment être replacé dans le contexte de la critique littéraire du XVIe siècle. Bien que sous des formes très différentes (du commentaire au traité), et dans des milieux culturels qui n'étaient pas nécessairement liés (l'université, la cour ou les milieux municipaux), tout le débat du XVIe siècle autour de la littérature est passé par le commentaire des œuvres d'Aristote. En particulier, pour ce qui nous intéresse ici, il est bien connu que le XVIe siècle italien a élaboré un système de genres précisément à partir des indications fournies par la Poétique (et la Rhétorique) du

Stagirite (sur ce qu'il faut imiter en littérature, comment et dans quel but)

Certes, le texte qui nous occupe n'appartient pas à l'ensemble des volumes à matrice théorique ; en effet, comme on le dira, le versant de la pratique littéraire était en quelque sorte étranger aux questions posées dans la sphère théorique.

Cependant, cette thèse montre comment, dans le Dialogo de' Giuochi, les catégories aristotéliciennes peuvent être utilisées pour traduire les composantes du jeu en particules théoriques. Du moins en héritant de ses questions : après avoir établi que le jeu est une action, en quoi consiste cette action ? Combien et quels sont les péronages qui agissent ? De quelle manière agissent-ils ? Quelle est la finalité de l'action ludique ?

Car si la définition du jeu comme "action festive" renvoie à la praticabilité du jeu, il n'est pas anodin que, dans ces années-là, les travaux autour de la Poétique d'Aristote aient précisément désigné l'action des hommes comme le principe central de toute procédure imitative.

D'ailleurs, si "action" est un terme qui peut également être référé à la théorie de la mimésis, le jeu, en tant que tel, se prête immédiatement à être "transférable" du champ de la pratique à celui de la mimésis. Et en effet, ceci étant précisé, Sodo se réfère directement aux moyens et aux voies par lesquels l'action peut être accomplie et conclue.

L'unité de l'action ludique, tout d'abord, est garantie par l'unité du sujet/auteur qui la propose ; à cela correspond la participation collective du groupe à travers les choses dites ou faites par la brigade nommée plus haut. Enfin, en ce qui concerne les fins, à côté de la catégorie plus habituelle delectare - dans ce cas également tirée du monde latin - il existe un autre terme qui relève plutôt d'une sphère essentiellement socio-anthropologique comme celle de passer le temps ("a fin di diletto e d'intrattenimento", comme l'indique le Dialogo).

En bref, à différents moments du Dialogue, on peut mesurer à quel point la théorie des jeux peut être éduquée par les arguments de la littérature. En tant qu'acte de "fiction" (doté d'une certaine proportion et d'une finalité propre), cela permet à l'auteur du Dialogue de systématiser les concepts à travers les catégories de la rhétorique et de la poétique.
Comme nous l'avons déjà mentionné, il s'agit essentiellement de traverser deux plans conceptuels différents : celui de la pratique ludique et celui de la pratique de l'écriture.
La règle de ce passage de la pratique à la "mimesis" peut évidemment être identifiée dans un principe "central" de la culture du XVIe siècle tel que le decorum. Un concept d'origine rhétorique qui, cependant, va bien au-delà de l'adaptation du thème et du registre de la fiction littéraire, en réglant également la relation entre le sujet de l'auteur et le public cible.
Si on l'applique à notre cas, il faut donc considérer les deux formes de "décorum" dont il est question : d'une part, les "conventions" d'un fait sociologique tel que le jeu, et d'autre part, les règles qui régissent le déroulement et les "conventions" d'un fait littéraire. Le premier niveau peut être traduit comme la catégorie générale des "circonstances" : grâce à Castiglione, à la base de toute vie sociale. Au second niveau, celui de la littérature, le décorum peut être considéré comme la base de la relation entre les "objets" de la mimésis et les formes de transmission de la pratique. Ainsi, si le décorum est une catégorie qui fixe à la fois la pratique et l'écriture, c'est en ce sens qu'il doit être identifié comme le point de conjonction entre les choses (les jeux) et les mots (l'écriture des jeux).
Par ailleurs, il ne faut pas oublier que la théorie des joutes est illustrée par les thèmes et les arguments du récent débat aristotélicien. À une époque où les œuvres des Stagirites fournissaient aux intellectuels italiens les principaux outils pour interpréter ou écrire sur les œuvres littéraires.

Il serait intéressant de voir si cela a quelque chose à voir avec le récent résultat du Conseil : comme on le sait, après Trente (1564), c'est grâce aux travaux d'Aristote que la Contre-Réforme a pu surveiller les auteurs et les textes.
Il est significatif que le Dialogo ait été écrit cette même année. Ne peut-on donc pas supposer qu'à travers ce texte, il s'agissait de normaliser les pratiques de l'académie par l'organisation "aristotélicisante" des jeux ? Bien sûr, en gardant toujours à l'esprit qu'à l'époque, les académies de Sienne posaient un problème religieux.
Quoi qu'il en soit, il s'agirait d'une indication supplémentaire du chevauchement entre la pratique ludique et les catégories littéraires.
Si donc le Dialogo de' giuochi oscille habilement entre une théorie spécifique du comportement et la formalisation scripturale de la pratique, il est nécessaire d'examiner comment, à travers la catégorie du décorum, le jeu peut en fait être traité sur un pied d'égalité avec un genre littéraire.
Et plus précisément dans la sphère du "comique", comme le soulignent à plusieurs reprises les termes "festif" et "délicieux".
C'est pourquoi il est nécessaire de revenir sur la subdivision des plaisanteries et sur les particules rhétoriques qui les concernent. Afin de mettre en évidence comment, tout en restant dans la sphère du "plaisant", il existe différentes gradations du comique ludique : là encore en étroite interdépendance avec les "circonstances", les qualités des vigilants et les buts que se fixe l'action ludique.

La première subdivision des jeux, la plus macroscopique, consiste à identifier deux moments de divertissement mondain. Le premier, plus chargé, est celui qui se déroule généralement avant le dîner, c'est-à-dire dans les heures de l'après-midi. C'est le moment où les hommes - «sortant fatigués de l'étude et de l'académie» - «se réunissent» avec les femmes pour se "intrattenersi".

Le second type, qui se déroule après le banquet, est celui qui offre un divertissement franchement plus désintéressé et agréable.
Néanmoins, les différents types de jeu ne peuvent faire abstraction des paramètres imposés par le temps et le lieu dans lesquels se déroule l'action ludique.
En ce sens, les "jeux sérieux" - tels qu'intronato Material les définit - sont ceux qui sont organisés dans des réunions "publiques et larges", c'est-à-dire dans des contextes d'éveil particulièrement fréquentés et peut-être en présence de personnes pour lesquelles les jeux humbles et plaisants ne conviennent pas. Inversement, lorsque l'on se trouve dans la "domesticité" (peut-être parmi une petite poignée d'universitaires), il est possible d'abaisser le niveau de divertissement jusqu'à la réduction la plus "ridicule" du jeu ‘da veglia’.
En tenant compte de cette distinction, tout le premier livre contient de riches informations sur les deux contextes d'éveil, fournissant les instructions de base pour être un bon "éveilleur".
À partir de ces informations concises, il est facile de comprendre comment fonctionne la double règle de "décorum" mentionnée plus haut. Par ailleurs, l'adaptation de la théorie du jeu au contexte dans lequel elle s'inscrit se traduit par des indications théoriques qui dictent les modalités du "comique".
C'est pourquoi il était utile de rappeler brièvement l'architecture théorique de cette première partie. D'abord en décrivant les indications du *Dialogo* en fonction de son contexte. Puis en observant comment, à l'intérieur d'une même gradation du plaisant, des consignes différentes peuvent être déduites en fonction de certaines occasions’da veglia’.
D'ailleurs, les différentes gradations du comique concernent aussi le genre de la poésie. Dans le cas des jeux "poétiques", pour ainsi dire, nous sommes confrontés à un double type de "plaisir" : le premier est obtenu par la démonstration d'un savoir livresque ; le second est

mesuré par la capacité du joueur à savoir utiliser ces livres à des fins pratiques de réveil.
Bien entendu, il s'agit toujours d'un "texte" récité. Cette catégorie ludique fait donc également appel à la capacité de la mémoire à retenir des textes et à les "utiliser" dans les occasions où ils sont nécessaires. En effet, après l'exemple de la versification, le mot "imitation", qui ne se réfère pas simplement à la capacité d'articuler un discours mais de rendre en performance ce qui est dit ("avec la voix et avec les actes et avec les concepts"), revient avec force.
Le fait que la versification puisse avoir lieu dans le cadre d'une représentation est un autre moyen par lequel ces pièces coïncident avec le canon de la comédie. En effet, nous sommes précisément dans le domaine de la comédie érotique si, comme le montrent les exemples, c'est l'histoire d'amour qui constitue le seul attirail possible pour ce genre d'activité.
Évidemment, puisque nous ne sommes plus dans le domaine des "plaisanteries ridicules", il s'agit d'une érotique drastiquement épurée, loin de ses déclinaisons les plus "obscènes". Ou plutôt : c'est précisément à travers un déguisement "littéraire" que l'on peut traduire le rituel de la séduction, en réalité certainement sournois, en un jeu raffiné de ‘plaisanteries’, de ‘clins d'œil’ et ‘d'accusations’.
La solution discursive du Dialogo ne permet pas une comparaison pratique avec les solutions théoriques imposées sous forme d'indications de comportement.
Cette tâche est remplie par le travail de son frère Scipion qui, en représentant une brigade pratique directement aux jeux, permet aussi de mesurer le degré d'efficacité de ce "système de comique" particulier formalisé vingt ans plus tôt par son aîné.
Ce seul aspect devrait conduire à une réflexion plus approfondie sur le rapport de forces entre les opérations intellectuelles des deux frères. Il ne s'agit pas de considérer les Trattenimenti comme une " nouveauté " par rapport à ce que professe le Dialogo : comme Scipion le dit à plusieurs reprises, les Trattenimenti sont la " pratique

", l'exécution, la " mise en scène " de la théorie avancée par son frère. En tant que tels, ils doivent être lus à la lumière de la consanguinité réelle (selon une logique "prosopographique") de l'auteur et de la littérature.
Mais cela signifie aussi qu'il faut s'accommoder de deux systèmes d'écriture qui se ressemblent sur le plan du contenu, mais qui divergent sur le plan des outils et des articulations des textes.
Il s'agit donc de garder à l'esprit la singularité de l'œuvre littéraire. Et ce, tant par rapport aux expériences contemporaines d'autres auteurs que par rapport à l'héritage laissé par son frère aîné. En ce sens, il n'est pas paisible (ou concluant) d'affirmer qu'à partir d'une même pratique socioculturelle, les deux mimésis littéraires empruntent des chemins différents. Mais cela implique aussi deux systèmes de pensée et d'écriture qui ne sont pas identiques (car les objectifs sont identiques).
Ainsi, les deux études de cas des Trattenimenti montrent comment le système de comédie formalisé par son frère Girolamo peut être mis en pratique par la brigade de Scipione.
À cet égard, nous trouvons un important "diptyque narratif" dans le deuxième livre des Trattenimenti. Il est intéressant non seulement pour l'étanchéité structurelle de l'ensemble de l'activité ludique, mais aussi parce qu'il met l'accent sur l'alternance concrète entre un "jeu d'esprit" et une "plaisanterie".
La deuxième étude de cas, en revanche, est tirée du troisième et dernier livre : ici, il y a une contamination intéressante entre les modes comiques, les modes romanesques et les modes dramaturgiques.
En raison de cette contamination, le troisième livre représente un moment particulièrement intéressant de l'œuvre. Il n'est plus nécessaire de souligner que les moments de comique maximal sont ceux où la pièce exige que les compétences rhétoriques des acteurs s'accompagnent d'un usage conscient du corps, des gestes. L'autre aspect évident est une sorte d'apprentissage progressif auquel sont

soumis les membres de la brigade : même dans l'espace minimal qui sépare un tour de jeu du suivant, sans parler des rappels ou des réinterprétations d'un même concept à quelques pages d'intervalle.
Dans les deux sens, le cas limite présenté par Lepidus est aussi l'ultime point d'atterrissage de l'œuvre, son point de sublimation "comique" maximale. Ramenés à la raison sur eux-mêmes et sur leur environnement, les Trattenimenti peuvent se terminer comme ils ont commencé : entre l'épopée et l'élégie, entre la volonté de se battre pour défendre son identité et la complainte d'un monde effectivement perdu.

Abstract in English

This thesis studies the literary works of the Bargagli brothers in light of the mundane practices typical of 16th-century Siena. In this sense, the *Dialogo de' Giuochi* and the *Trattenimenti* represent interesting works to observe the hybridisation between an 'aristocratic' system of entertainment and its writing forms.
The thesis is divided into two parts: in the first, the elements that make worldly entertainment possible are studied; in the second, the transition of the practice from the sphere of the real to that of the printed book is observed.
Thus, in the first part, aspects of Sienese Renaissance culture are studied on the basis of three questions. Firstly, the relationship of intellectuals to the city (how is it possible to speak of a civil rhetoric); secondly, observing the relationship between intellectuals and power; and thirdly, reflecting on the institution of the academy and highlighting its capacity as a 'glue' with respect to certain city dynamics. The second part, on the other hand, is entirely dedicated to the work of the Bargagli brothers.
Firstly by observing their authorial status and their relationship with the typographic medium; secondly by analysing their works - the *Dialogo* and the *Trattenimenti* - in the light of their formal and genre choices. Finally, we proceed with a textual analysis of the two printed volumes. The aim of the analysis is to highlight the rhetorical strategies that allow the practice to migrate towards the rhetoric of writing.
Therefore, the first chapter investigates the relationship between the main intellectuals of the city of Siena and their homeland. Beginning in the 1620s and 1630s, the rhetorical choices of some intellectuals active in the republican context took on forms of redundancy, a sort of common rhetorical paraphernalia to face the present situation. With this in mind, the first chapter aims to insist on the concept of city space and the cultural parameters it configures. In that inside/outside dynamic that was attempted in the texts of civic engagement of the 1930s: the space *outside* represents the place of threat, an enemy space; the space inside (anything but peaceful) is seen as the field of action of 'public' interests and as the terrain of chronic 'social' instability.
However, when observed from the inside, this disrupted space is nothing more than an urban complex made up of families and kinship ties capable of acting as a collector of common instances, whether traditional or new. It is no coincidence, in short, that the 'economic' theme and the arrangement *de res familiares* represent one of the elements of constant discussion between the first and second half of the century. First of all, a quantitative fact is striking: between the end of the 1920s and the beginning of the 1960s, four works of theoretical reflection on the subject of 'economics' were born in Siena. They are: Carli Piccolomini's *Trattati de la Prudenza* (said to have been autographed around 1528), Alessandro Piccolomini's translation of Xenophon (1540), the *Istituzione* dell'uomo nobile senese (1542), the dialogue *Dell'economia o vero del governo della casa* by the private (in the 'didactic' sense of the term) humanist Antonio

della Pagliara (Latinized: Aonio Paleario), written in 1555 but set in 1531, and finally, *the Istitutione morale* of Alessandro Piccolomini himself from 1560.
As you may have already guessed from some of the titles of the works, the obvious fact is that 'economic' reflection travels hand in hand with ethical-moral reflection. So much so, in fact, that all the texts cited place the behaviour of the family man in very close correlation (a double track that at times overlaps) with the formation of the good citizen.
Therefore, the texts presented all have the city of Siena as their lowest common denominator, not only imagined as a sort of Paradise on earth that activates the theoretical and ideological proposals of the republican moment, but is also its ideal reception site. Consequently, the city's walled boundary represents a 'symbolic' threshold that activates certain literary dynamics, providing first and foremost the space for their circulation, understanding and consumption.
But what kind of rhetoric is possible for those who are, for personal or family reasons, excluded from this sacred circle that is Siena? In what way, that is, does the distance from the city, or rather the lack of that city space, allow ideas to circulate equally or, on the contrary, to spread further apart? This is the subject of the third paragraph. Here we deal with the two personal vicissitudes of Claudio Tolomei (1492-1556) and Fausto Sozzini (1539-1604): the former far from the city for political reasons, the latter because of growing religious intolerance in the second half of the century. Two examples of intellectuals who had to give up their city space, removed from the contingencies of their political and intellectual careers.
If up to now we have dealt with the themes and problems of Sienese sociality in their 'static' form, the pages of the next chapter look at what happens when the entertainment system of the wake, conceived for a restricted group, encroaches beyond the field of internal circulation. In 1536 Emperor Charles V and in 1560 the Duke of Florence visited Siena, the former as an illustrious guest, the latter as conqueror of the Republic. In both cases, the Accademia degli Intronati was mobilised to welcome the two illustrious guests, setting up a form of entertainment to show them the degree of intellectuality of the host city. The officiality of the occasion clearly has repercussions on the codes that regulate the practice, which is why the two spectacular events represent an extreme vantage point for considering the highest degree of officiality of the veglia/presentation.
In this moving picture, however, cultural practices and literary works have also been seen to adhere to the dynamism of events, adapting themselves - so to speak - to changes in the city. Certainly, the theatrical genre lends itself well to the game of mirroring social, economic, anthropological realities. In this sense, the *Amor Costante* and the *Ortensio* are two plays that attempt to 'tame' and 'tame' the ongoing political threat: the hybridisation between the dialogic and comic form is the result of a strategy through which the Intronati attempt to incorporate the 'foreign' parties into their own city circuit. At the end of the comedies, hiring the Spaniard and a Medici from the ranks of the academicians, apart from the obvious encomiastic reason for the choice, also meant

extrapolating and alienating him from his own nature to immerse him in a stream of meanings that were foreign to him. In short, in the mixture of occasion, commissioning and representation, a strategy of adapting works to respond to the present arises in terms of form and content. In both cases, this is clearly a free exercise of one's intellectuality, even if things turned out differently.

Underlying such a dialectic is the constant. The anonymity of the Academy, at least as long as the works circulate within its walls; its lack of traceability as a collective author is at the same time the screen that guarantees this freedom of expression. In this way, a blanket of smoke is placed between the performance and the spectators, a system of communication that is internal and at times indecipherable from the outside. In an important essay, Seragnoli concluded his studies on Sienese Renaissance dramaturgy with an observation on the intellectual status of the main protagonists who animated it. In particular, dwelling on the figures of Alessandro Piccolomini, Fausto Sozzini and Girolamo Bargagli, he pointed out that, in the second half of the 16th century, a powerful feeling of discontent and, above all, mistrust of what they had professed for a lifetime came over them.

These considerations are convincing and form part of a more articulate discourse on the dramaturgical production of the academy in the anthropological, political and social context of Siena. The discontent Seragnoli speaks of, and the subsequent 'ability' to change, is certainly the distinctive feature of the intellectual generation that had experienced the loss of autonomy of the republic. It is therefore not a question, as has been attempted to be said, of the historical fact: it is obvious that in 1555 and 1559 the citizens of Siena, while continuing to call themselves *Sanesi,* were 'subjects' in the eyes of history. The issue is rather to reiterate that the activity of individuals has relations with the city on temporal and spatial planes that are by no means identical.

It is sufficient to observe some purely anagraphical data to realise that the three cases cited live their respective intellectual 'careers' concurrently with the main events affecting the city, but from perspectives that are not entirely similar. Piccolomini (1508-1578) was born and died in Siena and was one of the longest- lived intellectuals in the Intronati circle; Girolamo Bargagli, on the other hand, was not only born thirty years after his academic companion but also had a relatively shorter time span (1537-1586); and Fausto Sozzini, who was born in Siena in 1539 but died in Krakow in 1604, could enjoy a relatively longer life experience than his friend Girolamo. In short, the 'Sienese question' presents itself as a disjointed space in the intellectual and literary history of the Italian Renaissance. Or rather, there is

only one space and one time 'of reality' that at a certain point is shattered by the incumbencies of History. As one hopes to have shown, the answers to this (enduring) state of crisis cannot be unambiguous. And this is first of all because, in similar space-time coordinates, visions of time and space coexist that cannot be united. In fact, to put it in a Lacanian way, if the space and time of the 'symbolic' (as positioning in reality) are linked to that of the Republic, when we turn

to the plane of culture, the spaces and times of the imaginary are actually multiplied. The academy is a response to this state of crisis. It is the physical and symbolic place in which to work from a common ground.

But what happens when the academy ceases to exist? The answer is that the moment the intellectual glue of the academy is lacking, the practices of Sienese entertainment - be they the 'engaged' ones of the academy or the 'disengaged' ones of the wake - migrate with immediacy towards the textual form of the printed book. The actors in this primarily bookish phenomenon are essentially Girolamo and Scipione Bargagli and the publisher Luca Bonetti. It has also been said that the dates seem to correspond to this dynamic of events: in 1568 the closure of the academies took place; in 1569 the first work appeared that typographically fixed the heritage lost just a year earlier. That is to say, in the intellectual scenario of Siena in the 1570s, two authors and a publisher think of a 'literature' from the wake that is no longer a direct consequence of the practice but presents itself as an autonomous product, usable at different times and far from the execution of the practice. For this reason, the second part of the thesis studies the writing production of Girolamo and Scipione Bargagli in the light of the status of the authors, the relationship to the subject matter, and the means of 'writing' communication. Firstly, by insisting on the explicit assertion of authorial status on a subject (the veglia) that is openly declared as 'new', unprecedented in essence.

The fifth chapter looks at the positioning of these texts within the Italian literary landscape of the 16th century. It highlights their formal choices in the light of the genres adopted and the models of tradition. From the piazza or the room to the book, in short, one must keep in mind the formal choices of the two brothers by identifying their debts or emphasising their deviations from contemporary literature. This, however, is not in the direction of a static comparison between the Sienese texts and their predecessors. The important question is to measure to what extent the literariness of the models gives way to a set of entertainment practices that those models had prefigured. In the operation of literary sublimation of 'unpublished' material, therefore, it is first of all necessary to indicate the field of action of two works that can be perfectly placed in the system of Renaissance classicism: the first with a dialogue of behaviour; the

second positioning itself in the broad sixteenth-century panorama of prose fiction (and in imitation of the *Decameron*). To this we must add that, as they both worked in the field of vernacular prose, this gave the authors greater margins of freedom in the hybridisation of form and content, literary genres and ideologies of worldly entertainment. It is therefore in this 'free zone' of 'mezzanine' literature that the works of the Bargagli brothers fit in. A dialogue and 'entertainments' that, on the one hand, place themselves fully within the national circuit of prose genres, and on the other, at the same time, attempt to graft the Sienese subject matter into that same circuit.

Not to mention the fact that such literature could count on a very large publishing fortune,

representing one of the most widespread reading experiences in Italy and Europe. For this we follow a first level of investigation that verifies the actual debt on the level of general approach with respect to certain indispensable works in the system of Renaissance classicism. In Girolamo's case, this is done by observing the *Dialogo's* relationship with two of the treatises such as Della Casa's *Galateo* and Castiglione's *Cortegiano.* For Scipione, on the other hand, the inescapable point of reference can only be the *Decameron*, without however neglecting the fortunate tradition of the sixteenth-century novella with which the *Trattenimenti* also establish relations of agreement or conflict. What has emerged is the attempt by both brothers to fix in writing a practice that was widely recognised locally but still unencumbered by theoretical grids or practical guidelines. As has been emphasised, Girolamo and Scipione repeatedly insist on the dialectic between the 'matter', the jousts, and the attempt to give this same matter a literary form capable of preserving its cultural identity. They did so by fully adhering to the system of vernacular classicism of the second half of the 16th century, the former writing a dialogical treatise on how to behave at a wake, the latter staging a wake between Sienese citizens through the container of the narrative frame.

Before going into the merits of the works of the Bargagli brothers, the *Dialogo* and the *Trattenimenti* have been observed within this framework of genres and models. As we said, this is necessary insofar as, wishing to observe how Sienese social practices migrate towards a writing practice, it is important first of all to identify their rhetorical instruments and structuring elements.

By virtue of this, the *Dialogo de' Giuochi* is a treatise that through the form of the conversation between academics explains what wakefulness is, what it consists of and what elements make it possible. Therefore, it was first necessary to frame the *Dialogo*'s structural approach in relation to two masterpieces of Renaissance

treatises on behaviour such as Castiglione's *Cortegiano* and Della Casa's *Galateo.* This is because if on the one hand the dialogue between academics can be closely reminiscent of what already took place in Urbino, the introduction of the *magister* in the Sienese conversation also brings to mind the little manual of Della Casa. On closer inspection, Girolamo finds a point of mediation between these two aspects. That is, there are numerous passages in which the author's rhetorical strategy is to avoid a form of verticality between the old and the young, focusing rather on the 'friendly' confrontation between the two parties. At the same time, the choice of having dialogue (absent in *Galateo*) between characters belonging to a common 'sociological' reality contracts an indisputable debt to Castiglione's literary operation. In other words, Bargagli knows how to move well between *institutio* and conversation, between pedagogy and dialogical mimesis, indicating that a third way that, by hybridising the rhetorical frameworks of the models, points decisively to the academic model of the transmission of knowledge. That is, it is the academic framework that provides the *Dialogue with* the information it wants to convey. In the case of Scipione, the imitation of the *Decameron is* blatant: not only is the

rhetorical structure of the frame reproposed (a brigade that in a circumscribed period of time entertains itself by playing and recounting), but the mechanism of the 'horrid beginning' is rewritten in a local key. We have therefore reread the pages of the 'Preamble'. The description of the siege allowed us to see the different rhetorical approaches with which the author adapts the historical fact to the 'fiction' of the literary. After all, the *Trattenimenti* are also the first work through which recent Sienese history can be observed. The extraordinary moment (the siege or the plague) represents a threat to the social or political order of the culture that suffers it (Sienese or Florentine, the military defeat or the disorder of the disease). To set the book of entertainments on the basis of that threat is thus to emphasise its metaphorical character: the starting point from which to establish a positive and antithetical model with respect to the beginning.

Having then gone beyond the formal architectures of the works, the sixth chapter looks at the ways in which the practice is transcribed: that is, what is the rhetorical paraphernalia that allows playful practice to become writing practice. Of course, bearing in mind that these are fields, that of behavioural practice and that of writing, which do not automatically overlap. Keeping watch - like any worldly way of life - presupposes that attitudes are adapted to behavioural codes that essentially derive from social conventions. It goes without saying that, when all this is translated into writing, the practice becomes a rhetorical fact in itself. But in this regard, the concept of 'decorum', widely shared by sixteenth-century culture, was a useful ‘specola’ from which to observe the transposition of practice in writing. And this is because it presents itself as a principle that works at both levels of the question. Firstly, because it imposes the principles of 'propriety' and 'measure' in behavioural acts (a Ciceronian category that through Castiglione's filter arrives at respect for the 'circustantiae'): in the case of ludic practice in relation to player, game and participants. In the same way, on the rhetorical side, the norms of 'decorum' not only guarantee the appropriateness of content and style but, especially in the sixteenth-century context, they become a broader collector of literary communication, capable of instructing the relationship between author, subject matter and target audience.