



## Due o tre cose che so di lui (Sul teatro del Fumoso, «pellegrino Ingegno de la Congrega de' Rozzi»)\*

Anna Scannapieco

Tutto il teatro cinquecentesco senese, disperso in edizioni introvabili, inedito o leggibile soltanto in stampe d'epoca, meriterebbe d'essere rimesso in circolazione e offerto a lettori e registi contemporanei, per farlo rivivere in tutta la sua ricchezza culturale e originalità artistica<sup>1</sup>.

### o. *Nomina nuda tenemus*

Il nome d'arte, Fumoso, è di per sé una minaccia – o una promessa. Come addentrarsi in una misteriosa caligine; o confrontarsi con un personaggio «altiero, superbo, albagioso»<sup>2</sup>: «come 'l fumo – annotava Vellutello nel suo commento dantesco – di sua natura si va sempre essaltando, così fa 'l superbo, non potendo soffrir alcun maggior né pari a sé»<sup>3</sup>. Ma è anche nome che annuncia una personalità generosa e

\* Propongo in questa sede, per scorcio sintetico, alcuni fra i principali elementi emersi nell'allestimento della prima edizione critica e commentata di opere teatrali della cinquecentesca Congrega dei Rozzi, dedicata al *corpus* del suo principale esponente, Salvestro cartaiò detto Il Fumoso. Sinora sono stati realizzati, per le Edizioni di Pagina (Bari), i volumi I (*Panechio*, “commedia di maggio”, 1544; *Tiranfallo*, “commedia carnovalesca”, 1546) e III (*Discordia d'amore*, “commedia rusticale”, 1550), mentre è imminente la realizzazione del vol. II (*Batechio*, “commedia di maggio”, 1546); si prevedono, sempre con cadenza annuale, altri due volumi (*Capotondo* e *Travaglio*). Il regista, e co-autore, dell'impresa è Roberto Alonge, che esattamente mezzo secolo fa inaugurava la sua ricca attività scientifica proprio con una monografia sul teatro dei Rozzi (Olschki, Firenze 1967); alla coerenza dello studioso, autocritica non meno che tenace, si deve appunto l'iniziativa attuale, che mi ha offerto la possibilità di perlustrare nuovi orizzonti di indagine (e ad Alonge, che ha voluto con fiducia “ingaggiarmi” nell'impresa, va dunque tutta la mia riconoscenza).

1. M. Pieri, *Nota al testo*, in Accademia degli Intronati, *Gl'Ingannati*, a cura di M. Pieri, Titivillus, Corazzano (Pi) 2009, p. 32.

2. Così viene spiegato il valore figurato dell'aggettivo nel Vocabolario dell'Accademia della Crusca, le cui due prime edizioni (1612 e 1623) lemmatizzano il termine esclusivamente nella forma *fumoso* (solo a partire dalla terza ed., 1691, comparirà in subordine la forma scempia); in effetti, *fumoso* era originariamente forma propria del senese (cfr. *Dittionario toscano compilato dal Signor Adriano Politi, gentilhuomo sanese. Di nuovo ristampato, corretto, & aggiuntovi assaissime voci, & Avvertimenti necessarii per il scrivere perfettamente toscano*, Andrea Baba, Venezia 1628, p. 299).

3. A. Vellutello, *La 'Comedia' di Dante Aligieri con la nova esposizione di Alessandro Vellutello* [1544], a cura di D. Pirovano, t. I, Salerno editrice, Roma 2006, pp. 325-326 (commento a *Inferno*, VII, 123). Merita ricordare anche il valore del termine quale desumibile da un senese “di razza”, contemporaneo del nostro, Alessandro Piccolomini, «Stordito» tra gli Intronati: «Per la pratica che io ho de le cose,

gagliarda, inebriante come il vino fatto invecchiare in orci affumicati (il *fumosus Falernus* di elegiaca memoria)<sup>4</sup>.

Di quella minaccia, di quella promessa, bisogna accontentarsi. Nulla o poco più aggiunge il nome anagrafico, quel che ne resta: Salvestro cartaio. Un artigiano, fabbricatore e venditore di carta, e quel suo tautologico *nomen omen* (*silvester*, ‘rozzo, villereccio’) che lo destinava alla Congrega più famosa di Siena, alla sua effervescente, e per molti versi ancora enigmatica, attività teatrale.

## 1. I testi, questi fantasmi

Reso omaggio – per buona pace di Roland Barthes – alla scomparsa dell’Autore, tanto più imperativo si rende il corpo a corpo con quel «nero-su-bianco» in cui si è annullata la sua identità<sup>5</sup>; e in cui però – sia detto senza nessuna arroganza “testocentrica” – è rimasto comunque riflesso qualcosa di una stagione fondamentale del teatro moderno<sup>6</sup>, stagione per tantissima parte inconoscibile al di fuori dei testi. Testi-fantasma: anche loro – il nostro non è certo l’unico caso – possono ammutolire. Lontani come sono da noi anni luce, resi sfigurati ed enigmatici dalle intemperie della storia materiale e culturale che hanno dovuto attraversare.

Più di un quarto di secolo fa, un appassionato cultore di tradizioni popolari e “antiumanistiche” lanciava un’accurata esortazione:

Finora le commedie popolari senesi sono state lette nella prima edizione che capitava sotto mano. Ci si deve invece convincere che questi testi vanno trattati con lo stesso metodo filologico con cui trattiamo quelli di Cicerone e Petrarca, che la tradizione va censita e valutata come quella di qualsiasi altro testo.

A prescindere dal carattere un po’ estremo dei termini comparativi allegati (c’è poco da fare, Fumoso non è né Cicerone né Petrarca: e non si fa torto a nessuno nel riconoscerlo), Michele Feo additava una strada obbligata, un’includibile opzione di metodo: «Noi riteniamo che sia giunto il momento di non scrivere più saggi

truovo che i gioveni che non arrivano a vinti anni [...] sono pericolosissimi ad una donna, e da fugir come il diavolo, peroché [...] di mille non se ne trova uno che non sia scempio, superbo, levantino, fumoso, vantatore, fastoso, scandaloso, e malcreato. Però questi tali fuggili una gentildonna più che può, se non vuol divenire in quattro o cinque di la favola di Siena» (A. Piccolomini, *La Raffaella ovvero Dialogo della bella creanza delle donne* [1539], a cura di G. Alfano, Salerno editrice, Roma 2001, pp. 88-89).

4. Il contenuto dei celebri versi di Tibullo (*Elegie*, II, 1, 27-28: «nunc mihi fumosos veteris proferte Falernos / consulis et Chio solvite vincla cado») ha varie attestazioni nella cultura latina, sia tecnico-scientifica (Columella, *De re rustica*, I, 6, 20; Plinio, *Naturalis historia*, XIV, 16) che poetica (Orazio, *Carmina*, III, 8, 9-12 e *Sermones*, II, 4, 72; Ovidio, *Fasti*, V, 518). Esse saranno naturalmente echeggiate nella cultura letteraria italiana (cfr. almeno Ariosto, *Satire*, I, 49 e Luigi Alamanni, *Della coltivazione*, III, 175).

5. Il riferimento naturalmente va a R. Barthes, *La morte dell'autore* [1968], in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 51-56: 51.

6. Fondamentali al riguardo i vari contributi di Marzia Pieri: tra cui si vedano almeno *Siena e il DNA della commedia rinascimentale*, in “Il castello di Elsinore”, XXI, 57, 2008, pp. 9-20 e *Fra vita e scena. Appunti sulla commedia senese cinquecentesca*, ivi, XXVI, 68, 2013, pp. 9-34.

critici. I compiti veri sono quelli del nuovo catalogo scientifico, della costituzione e edizione dei testi nel loro complesso, accompagnati da commento linguistico, storico e folklorico»<sup>7</sup>.

In effetti, i saggi critici non possono essere scritti in mancanza del *primum*, cioè di un testo filologicamente accertato, e, per quel che ci riguarda, nell'orizzonte specifico di una filologia dei testi teatrali<sup>8</sup>. *Primum* tanto più necessario nel caso di opere la cui trasmissione è rimasta affidata a stampe popolari, spesso prive di note tipografiche, dall'impaginato redazionale rozzo e scalcagnato; edizioni di consumo largo, e duraturo, e tanto più dunque costrette a pagare il pedaggio imposto dalle varie barriere "doganali" istituite all'insorgere di ogni nuova *ratio* censoria.

Il piccolo, ma significativo, *corpus* delle opere teatrali del Fumoso – per quanto sinora ha consentito di appurare il viaggio nella sua tradizione testuale, giunto alla metà del percorso – consente di stabilire, o di ribadire, alcuni capisaldi: la necessità di reperire le *principes*, vagliare tutti i testimoni superstiti e ricostruire i loro rapporti; ma anche e soprattutto di corredare i testi – nell'atto stesso del loro *éta-blissement* – di un commento ad ampio raggio che ne consenta la concreta fruizione e comprensione: mai forse come nel nostro caso – il caso di testi teatrali "popolari" e antichi, radicati in una particolarissima *humus* linguistica, storica, culturale e finanche antropologica – filologia storia della lingua e critica mostrano la loro intima, imprescindibile consustanzialità.

## 2. Interrogare i testimoni

I testimoni superstiti, per quanto sinora appurato, non annoverano alcuna documentazione manoscritta: il che determina una tradizione testuale, per certi versi sicuramente più deprivata, e meno complessa, di quella propria di un "confratello" maggiore come Ruzante<sup>9</sup>.

7. M. Feo, *La commedia popolare senese del Cinquecento come letteratura antiumanistica*, in *Umanesimo a Siena. Letteratura, Arti figurative, Musica*, Atti del Convegno (Siena, 5-8 giugno 1991), a cura di E. Cioni e D. Fausti, Università degli Studi di Siena-La Nuova Italia, Siena 1994, pp. 111-147: 114. Sorretto da un'operosa passione e in affiatata compagnia della moglie Gabriella Mazzei, l'illustre petrarchista dichiarava in quell'occasione di aver schedato 120 commedie "popolari", censito l'esistenza di oltre una trentina di autori, individuato ben 530 edizioni antiche (dal 1511 a tutto il sec. XVII) e pianificato un'edizione critica dell'intero *corpus*, che avrebbe dato luogo a 15 volumi di 500 pagine ciascuno: un progetto a cui nessuna delle varie istituzioni interpellate dette mai credito, e di cui purtroppo ancora oggi resta solo quella generosa dichiarazione di intenti.

8. Mi sia consentito rinviare a A. Scannapieco, *Sulla filologia dei testi teatrali*, in "Ecdotica", 11, 2014 [ma 2015], pp. 26-55.

9. Dopo gli studi di Giorgio Padoan (con particolare riferimento alle edizioni critiche di *Pastoral. Prima oratione. Lettera giocosa e Dialoghi. Seconda oratione. Prologhi alla Moschetta*, Antenore, Padova 1978 e 1981), sulle problematiche ecdotiche legate al *corpus* ruzantiano, è d'obbligo oggi il riferimento a I. Paccagnella, *Per l'edizione di Ruzante. Tra filologia e storia della lingua*, in *Storia della italiana e filologia*, Atti del VII Convegno Asli (Pisa-Firenze, 18-20 dicembre 2008), a cura di C. Ciociola, Cesati, Firenze 2010, pp. 97-128. Ivano Paccagnella è anche il direttore dell'edizione critica e commentata del teatro di Ruzante (di cui sinora è uscito il mirabile volume della *Moschetta*, per le cure di Luca

Sulla circostanza ha probabilmente inciso il rapido maturarsi – proprio Siena ne fu uno dei primi e principali epicentri – della fortuna dell’editoria teatrale, che dovette ridimensionare significativamente la circolazione manoscritta dei testi.

Inoltre, per quanto riguarda lo specifico del teatro dei Rozzi (diversi anche in questo dagli altolocati colleghi Intronati)<sup>10</sup>, appare verosimile ipotizzare una relazione temporale molto più ravvicinata, se non addirittura sincrona, tra scena e libro, e una responsabilità diretta dell’autore nell’allestimento delle prime edizioni: saremmo dunque di fronte ad una trasmutazione profonda, prodottasi in un intervallo temporale tutto sommato modesto, rispetto a quello iato che aveva connotato il panorama primocinquecentesco (da Ariosto a Bibbiena a Ruzante). E tale, va da sé, da rendere ancora più marginale la trasmissione manoscritta delle opere.

Il vaglio dei testimoni ha consentito di verificare che nessuna delle evoluzioni redazionali osservabili nelle stampe successive alla *princeps*, è ascrivibile a paternità d’autore (sia egli “singolo” o “multiplo”) o a nuove occasioni di “testualità spettacolare”. Nel nostro caso, possiamo infatti tranquillamente escludere per le ristampe un valore testimoniale che non vada oltre quello – pur sotto altri profili interessante – della corruzione, a vario titolo (linguistico, culturale ecc.), del testo.

Dunque la testimonianza della prima edizione risulta ancora più vincolante: se – in materia di filologia dei testi teatrali, compreso il primo Cinquecento – la *princeps* può vantare sicure risorse<sup>11</sup>, nel nostro caso specifico ne esibisce di ulteriori, anche per quanto attiene la *facies* linguistica, che – come ho avuto modo di appurare – sembra documentare una sostanziale latitanza delle consuete intermediazioni tipografiche e una stretta aderenza all’antigrafo manoscritto (molto verosimilmente autografo). Un “tesoretto” documentario che potrà essere messo a frutto dagli specialisti di settore, e naturalmente orienterà anche la valutazione degli studiosi di teatro per quanto riguarda il problema cruciale della messa a punto di un *medium* linguistico drammaturgicamente efficace.

Ma, al di là di questo, il lascito testimoniale delle *principes* arricchisce in misura decisiva la nostra possibilità di conoscere il reale profilo dell’originaria architettura drammaturgica e – per suo tramite – della cultura teatrale che lo ispira e che vi

D’Onghia, Marsilo, Venezia 2010); a lui si deve inoltre la realizzazione del fondamentale *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)*, Esedra, Padova 2012 (ideato da Gianfranco Folena e avviato da Marisa Milani) e del sito Archivio digitale veneto ([www.ilpavano.it](http://www.ilpavano.it)), che costituisce strumento di supporto e integrazione al vocabolario stesso, rendendo interrogabili e, *in progress*, accessibili i testi del *corpus*.

10. Basti pensare al capostipite dell’officina intronatica, *Gl’ingannati*, rappresentati nel carnevale 1532 e stampati per la prima volta nel 1537; o all’*Amor costante* di Alessandro Piccolomini, scritto nel 1546 e apparso a stampa solo nel 1551.

11. Persino nel caso di una tradizione testuale che vanti testimoni manoscritti: cfr. I. Paccagnella, *Ruzante e i testi teatrali veneti del primo Cinquecento. Alcune questioni filologiche e di metodo*, in «*In lingua grossa, in lingua sutile*». Studi su Angelo Beolco, il Ruzante, a cura di C. Schiavon, Esedra, Padova 2005, pp. 161-192. Ben diverso peraltro il caso di Machiavelli, per cui si veda l’ottima messa a punto di P. Stoppelli, *La Mandragola: storia e filologia. Con l’edizione critica del testo secondo il Laurenziano Redi 129*, Bulzoni, Roma 2005.

si rispecchia. Due rapide esemplificazioni, di diversa caratura, ce ne renderanno persuasi.

### 3. Relitti sommersi

L'esordio teatrale del Fumoso coincide con la riapertura della Congrega nel 1544, dopo la pausa quasi decennale conseguente al moto repressivo che con i "sovversivi" Bardotti (non alieni da parentele con i Rozzi) aveva tacitato tutto il ricco associazionismo senese. *Panechio* è – secondo la definizione che ne diede lo stesso autore – una «breve Comedietta»<sup>12</sup>, classificata solo a partire dalla prima ristampa «comedia di maggio» (e in tal modo risolta nel collaudato filone del *cantar maggio*): un'esile, ma per niente innocua, pastorale che intreccia alquanto pretestuosamente le vicende di due coppie di ninfe e pastori – espressioni inerti di un'arcadia di cartapesta, ai limiti dell'autoparodia – con quelle del protagonista eponimo, un villano inchiodato sin dal nome-parlante (un senesismo antico) alla sua natura di *mona*<sup>13</sup>, perduto innamorado della ninfa Brizia («e so' di te più cieco e più sfrenato / ch'un caval bravo, che nonn-ha cavezza»), a sua volta amante riamata del pastore Coridio. A Panechio fa da spalla Falcaccio, altro villano insignito da un nome-parlante che lo annuncia immediatamente come complementare e opposto al "collega", secondo il compiuto amalgama proprio di quella coppia comica che scenderà per li rami fino a Totò e Peppino.

La trama è sostanzialmente inesistente: Brizia rifiuta le profferte amorose dell'ardimentoso quanto stordito villano, il quale viene colto in flagrante e menato da Coridio; Panechio si vuol vendicare e si avvale dell'aiuto di Falcaccio per cercare e «tagliare a quarti» il rivale, ma l'aggressione viene sventata dall'arrivo dell'altra coppia di pastori e il tutto si conclude con il lazzo dei villani bastonati (e a ragione: «nonn-è pegior genti che villani»), seguito dal loro improbabile perdono, per poter tutti insieme, «reduetti in pace», lodare e cantar maggio.

L'esilità dell'intreccio è tale da metterne a nudo il valore affatto pretestuoso, cioè funzionale al raccordo di un insieme di "teatrogrammi," «sequenze drammatiche di base suscettibili di molti possibili montaggi»<sup>14</sup>. Nel nostro caso specifico, le strutture

12. Così nell'*Epistola* dedicatoria del testo, tramandata dalla sola *princeps*, e riportata per la prima volta alla luce dalla nostra edizione.

13. Per il disseppellimento del valore del termine *panechio*, non posso che rinviare al relativo commento: Salvestro cartaio detto Il Fumoso, *Opere teatrali*, vol. 1, *Panechio. Tiranfallo*, a cura di A. Scannapieco, pref. e trad. di R. Alonge, Edizioni di Pagina, Bari 2016, p. 70. Tutta l'onomastica che mette in campo il nostro autore è molto creativa, e – dato ancora più significativo – strettamente legata al disegno drammaturgico di ciascuna *pièce*.

14. Pieri, *Fra vita e scena. Appunti sulla commedia senese cinquecentesca*, cit., p. 27. Com'è noto, il conio del termine si deve, su suggerimento di Mario Baratto, a Louise George Clubb, che se ne avvale per definire delle strutture drammaturgiche basiche e polifunzionali, tali per ciò da irradiarsi in modi intertestuali nel teatro europeo (oltre al classico *Italian Drama in Shakespeare's Time*, Yale University Presse, New Haven-London 1989, si veda della medesima studiosa il recente contributo-consuntivo *Uno sguardo a ritroso su Shakespeare e il teatro italiano*, in *Il teatro inglese tra Cinque e Seicento. Testi*

basiche su cui fa leva l'*appeal* della rappresentazione sono il rovesciamento carnascialesco del corteggiamento amoroso, affidato a un bifolco sgangherato che cerca di conquistare un'eterea fanciulla con triviale e goffa spregiudicatezza (e l'immancabile corollario della bastonatura che gli assesta il sopraggiunto innamorato ufficiale, mettendolo fulmineamente a terra); l'"aria" della vendetta intonata dal villano, che si «assetta alla sgherra», indossando l'abito bravoso proprio di tanti confratelli ruzantiani, e si avvale della collaborazione del sodale, meno scimunito di lui ma alla resa dei conti altrettanto sprovveduto; la sequenza in cui i due si preparano all'aggressione simulando per prova, tra di loro, il combattimento da sostenere (una parentesi metateatrale in cui dispiegare il topico motivo del *gloriosus*, ma anche richiamare parodicamente le pratiche educative dei giovani senesi del tempo); quella infine, in cui l'aggressione ha luogo (non senza inciampare nella *gag* dello scambio di persona) e i due si accaniscono con ferocia sul "nemico", sorpreso inerme in compagnia della sua bella, e comicamente poi soccombono all'arrivo dell'altro pastore, sciogliendo subito l'efferatezza in una supplichevole quanto grottesca sottomissione.

Se queste strutture basiche costituiscono i veri ingredienti dello spettacolo, ciò che garantisce la plausibilità e l'efficacia del riuso sta naturalmente nel modo in cui quegli ingredienti vengono "cucinati". E il Fumoso si mostra un grande *chef*: nella meccanica drammaturgica, come nelle scelte espressive con cui far muovere e vedere i personaggi. In particolare sotto quest'ultimo profilo (che inevitabilmente ne coinvolge altri), solo la *princeps* consente di apprezzare la sua cucina. Valgano due piccoli assaggi.

Nel primo teatrogramma, lo stolido villano incontra la ninfa fortuitamente (e, dal punto di vista di lei, nel momento meno opportuno: ha appena sciolto il voto di castità a Diana e sta andando affannosamente in cerca dell'amato Coridio): dapprima l'approccia con espressioni – si fa per dire – galanti e cerimoniose («O Frabrizia<sup>15</sup> du' vai, ascolta un poco, / i' mi ralegro tutto d'allegrezza [...] / So' 'namorato de la tua bellezza [...]»), per poi allungare animalescamente le mani («Ferma, tu hai una pulce intu 'l petto...»); alla sprezzante reazione della donna – che sarà eterea, ma lo sa mettere in riga – il bifolco sbotta in una risentita espressione: «Potta de l'Arbia, non ti vò golare!» (v. 76), che tutte le stampe successive alla *princeps* – le uniche sinora note ai moderni lettori – trasformano in «Potta de l'aria, non ti vò gollare!» (e poi anche in «Può fare 'l mondo, non ti vò ingollare!»). Se

e contesti, a cura di S. Payne e V. Pellis, Cleup, Padova 2011, pp. 29-46). La categoria consente, fra le altre cose, di «gettare luce su un metodo di composizione diverso dalla semplice imitazione di singole fonti», basato su «unità eternamente rimodulabili» («materia prima di intrecci») e sulle «diverse tecniche di accumulazione per creare combinazioni destinate a formare un insieme di parti e dinamiche interscambiabili costituenti un patrimonio mai pubblicato ma comune ad attori e drammaturghi» (ivi, pp. 34 e 33).

15. L'abbassamento della donna amata passa anche attraverso la familiarizzazione del nome, sottratto alla sua aura ipocorisitica (*Britia* da *Fabritia*) e farcito di una di quelle metatesi che rendono tanto caratterizzata, anche linguisticamente, la fisionomia del villano sciocco (sulla netta preferenza del «volgo» senese per le forme *frabbo* e *frebbe* – *fabbro*/*febbre* – ha lasciato testimonianza il *Vocabolario cateriniano* di Girolamo Gigli).



l'oscuramento della preziosa tessera linguistica costituita da *golare* può dispiacere<sup>16</sup>, irreparabile resta il candeggiamento dell'audace imprecazione: non solo in termini di perdita dell'espressività (oltre che, a monte, di un qualsivoglia senso "logico"), ma anche e soprattutto di spianamento dell'architettura drammaturgica che sorregge e significa la rappresentazione del villano. Infatti, *potta*, termine che designava l'organo genitale femminile, è antica imprecazione di ampio utilizzo nell'Italia centrosettentrionale (ne sono infiorati i testi di Ruzante, come di Aretino; anche in Machiavelli, il celebre *potta di San Puccio* contrassegna l'ottusa ammirazione di Nicia per il finto medico), ma è la fantasiosa specificazione della sua appartenenza che ne rende davvero significativo l'impiego in bocca a Panechio: l'Arbia, com'è noto, è il fiume, di dantesca memoria, che scorre a sud di Siena, e che fece da sfondo alla battaglia di Montaperti (1260), una delle più memorabili tra le glorie storiche senesi (cfr. *Inf.*, X, 85-86, «Lo strazio e 'l grande scempio / che fece l'Arbia colorata in rosso...»). E Montaperti è ben radicato nel *background* antropologico del contadino, se poco più avanti, dopo la fulminea bastonatura con cui il pastore lo stende a terra, dolorante esclamerà: «O povarello a me che m'ha deserto! / Oh, questa è stata la maggior rovina che non fu quella là di Monteaperto» (vv. 127-128).

Ma torniamo all'imprecazione: è evidente che il riferimento storico-politico all'Arbia «colorata in rosso» acquista una torsione oscena nella connessione con *potta*, alludendo chiaramente al flusso mestruale, alla *potta sanguinante*. Le implicazioni che ne derivano per l'interpretazione del personaggio, e più in generale della funzione che assume la rappresentazione del villano in questo tipo di teatro, non sono di poco conto, né univoche.

Troppo riduttivo mi parrebbe ricondurre il tutto ad una sorta di "anacronismo comico": considerare cioè come nella dimensione metatemporale di una pastorale l'improvviso insinuarsi di un riferimento alla storia (peraltro con la *S* maiuscola) di Siena suscitò ilarità garantita (e, nel caso specifico, molto grassoccia).

Più calzante potrebbe apparire – ma, credo, solo a prima vista – l'ipotesi di un energico rialzo della posta nella satira antivillanesca: la brutalità animalesca dell'*homo rusticus*, già predicata dal novelliere senese di Gentile Sermini, o dello pseudo-Sermini (per non spingersi troppo lontano nello spazio e nel tempo del ricchissimo filone), verrebbe qui rianimata consentendo al bifolco di mettere nel tritacarne della propria stolidità anche le più illustri *res gestae* patrie. Secondo tale prospettiva, l'autore incrudelirebbe sul personaggio, in maniera tanto più energica quanto più innovativa rispetto allo standard, proprio perché ne farebbe il veicolo di quel degrado comico della Grande Storia che può essere proprio solo di una bestia. Ma,

16. È da escludere infatti la possibilità che qui *golare* abbia il valore, attestato in altre rusticali, e ancora oggi vivo nel pistoiese, di *volare* (con trasformazione in *g* di *v* iniziale davanti a vocale velare, fenomeno toscano ma anche di molte altre parlate italiane); né il termine fa riferimento al fiorentino *golare*, che significa 'appetire, agognare': è piuttosto forma aferetica dell'antico toscano *ingolare*, 'mandare qualcosa in gola, inghiottire con avidità, divorare'. Panechio insomma protesta col dire 'Non ti voglio mica mangiare!'.

in tal caso, un pubblico “normale” difficilmente percepirebbe la dimensione comica del degrado, e sarebbe piuttosto incline a reagire con indignazione, vanificando quel patto di sospensione dell'incredulità che rende possibile qualsiasi messinscena (oltre che, beninteso, decretando il fallimento della “commedia”).

In realtà, il singolo tassello (insieme all'altro sinora allegato) può essere compreso e opportunamente valutato solo riconducendolo alla complessiva presenza in scena degli *homines rustici*. Panechio e Falcaccio, in effetti, appaiono come personaggi, per così dire, bifocali: non certo perché siano ideati come macchiette *engagées*, macchine comiche poste inconsapevolmente al servizio di istanze sociali (difficile pensare a qualcosa di meno realistico dei contadini del Fumoso, quasi sempre e solo interessati a impalmare qualche *manza*<sup>17</sup>, spesso servendosi di infidi *portapolti*<sup>18</sup> o sostenendo improbabili disfide); ma perché rispondono ad una precisa convenzione rappresentativa e, al tempo stesso, la frantumano, irretendo il pubblico del tempo in una relazione che corre lungo due binari paralleli e mai convergenti (con tutto il rispetto per vecchie e nuove alchimie politiche). Non abbiamo certo a che fare con la «perplexité participante» genialmente riconosciuta da Croce come propria dell'atteggiamento di Ruzante rispetto ai propri villani, ma ad una dinamica compositiva ossimorica che, in quanto tale, può risultare imparentata a quella del Beolco<sup>19</sup>.

A dirla in breve: da una parte agisce il collaudato *cliché* comico del personaggio inferiore, nell'approfondimento intensivo dell'aristotelico *hamartema/aischos* che sia *anodynōn* (dove il secondo requisito, ‘non doloroso’ è garantito dalla profonda

17. Forma aferetica di *amanza*, «provenzalismo della nostra prima lirica d'arte, diffuso quindi in testi anche prosastici trecenteschi, usato ancora nell'*Orlando* del Boiardo [...], ha questo commento molto indicativo nella I Cr.: “Oggi questo nome d'amanza, per la donna amata, non si direbbe, che in burla”» (T. Poggi Salani, *Il lessico della “Tancia” di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, La Nuova Italia, Firenze 1969, p. 25). La forma aferetica è ampiamente diffusa nelle rusticali senesi e, non a caso, anche in Ruzante (cfr. Paccagnella, *Vocabolario*, cit.): non pare azzardato dovervi scorgere, oltre il significato, già burlescamente intonato (per le sue origini arcaiche e culte), di ‘donna amata’, anche quello di ‘giovenca’, cioè la ‘donna da montare’ (in toscano – ma anche in pavano: cfr. *ibid.* – *manza* vale infatti il ‘bovino di sesso femminile che non ha ancora partorito’; nell’accezione di ‘vitella’ è già in uso in Folgore da San Gimignano: cfr. M. Cortelazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 1979).

18. *Portar polli*, ‘fare il ruffiano’, è espressione, tipicamente senese e ancora oggi corrente (cfr. *Raccolta di voci e modi di dire in uso nella città di Siena e nei suoi dintorni*, a cura di A. Lombardi, P. Bacci, F. Iacometti e G. Mazzoni, introd. di P. Trifone, Betti, Siena 2003, p. 40); probabilmente derivava dalla secolare pratica cui, durante le festività, erano tenuti i contadini, e cioè offrire donativi ai proprietari terrieri (donativi regolamentati dagli stessi contratti mezzadrili, in base ai quali, appunto per carnevale Pasqua Ognissanti e Natale, il villano doveva regalare al suo proprietario pollame – capponi e galline – e uova). L'espressione è attestata anche nel teatro cinquecentesco di una più ampia area toscana: per una significativa campionatura, cfr. P. Aretino, *Teatro comico. “Cortigiana” (1525 e 1534). “Il marescalco”*, a cura di L. D'Onghia, introd. di M.C. Cabani, Guanda, Parma 2014, pp. 127-128.

19. La bifocalità di cui qui si parla potrebbe richiamare, e sia pure alla lontana, la «dualità» di cui ha discusso recentemente Ronnie Ferguson a proposito di Ruzante: R. Ferguson, *Poetiche del paradosso nel teatro ruzantiano*, in *Molte cose stanno bene nella penna che ne la scena starebben male. Teatro e lingua in Ruzante*, Atti del Convegno (Padova-Pernumia, 26-27 ottobre 2011), a cura di A. Cecchinato, Cleup, Padova 2012, pp. 205-221.



alterità – rispetto allo spettatore – del primo, la ‘deficienza’ [nel senso etimologico del termine] / ‘bruttezza’ del villano); dall’altra, si accampa la straniante innovazione di attribuire proprio al personaggio inferiore divenuto infimo (in cui non ci si può proprio rispecchiare, e rispetto a cui si produce lo scarto comico) gli unici elementi di coesione col pubblico stesso. Siamo a Siena, cioè in un contesto teatrale «dove i rapporti tra palco e platea sono strettissimi e le allusioni a una realtà condivisa sono immediate»<sup>20</sup>. Il degrado comico della Grande Storia acquista allora un altro significato. E, per comprenderlo, sarà utile riflettere sull’altra micro-campionatura cui si faceva riferimento.

Abbiamo questa volta a che fare col terzo teatrogramma, la sequenza in cui Panechio convoca il sodale per pianificare la sua implacabile – a parole – vendetta. Nel crescendo finale, si rivolge a Falcaccio dicendogli: «Caminàn’ via / perché di far più carne i’ ho pensiero / che non si fan di cani in becaria» (vv. 211b-213). Anche in questo caso, la lezione è testimoniata solo dalla *princeps*, perché la solerzia censoria colpisce – sin dalla prima ristampa, a solo un anno di distanza – il riferimento scabroso ai *cani*, immettendo nella tradizione l’edulcorato *che non si fa in dieci anni in beccaria*, rimasto sino ad oggi indiscusso nell’orizzonte dei lettori. La lezione originale esibisce un’espressione molto cruda, forse venata di acre polemica nei confronti del contesto cittadino: «Andiamo, su: ho in mente di ammazzare più persone (*far più carne* [di esseri umani]) di quanti cani non siano macellati in beccheria». È probabile che *becaria* faccia riferimento non tanto a una generica ‘macelleria’, bensì a un luogo cittadino ben riconoscibile, dato che a Siena – com’è stato osservato – nella via di Beccheria (tuttora esistente) erano concentrate le macellerie<sup>21</sup>; si potrebbe aggiungere che proprio in una stanza di via della Beccheria, nei giorni festivi e dopo il vespro, si tenevano le riunioni della Congrega dei Rozzi. Ma, con ogni evidenza, è il riferimento ai *cani* – quello su cui si stende il solerte bianchetto, per contemporanei e posteri – a rendere scabrosa l’altrimenti innocua allusione a una precisa “scena” della città. La macellazione dei cani, infatti, allude forse a pratiche illegali di commercio, per certo evoca quanto accadeva nella Siena colpita dalla carestia del 1540, secondo la cronaca del Bardi: «moltissimi Poveri per la Città, e dominio si ridussero a mangiare erbe salvatiche, e carni di Cani, Cavalli, e Asini, non pochi si trovarono morti di fame»<sup>22</sup>.

Il recupero di questi relitti sommersi, oltre a valere in sé e per sé, coopera a una più distinta focalizzazione dell’impianto drammaturgico del testo, che è tutto fit-

20. M. Pieri, *Contado senese e contado pavano in scena. Qualche intersezione*, ivi, pp. 141-159: 155. Quello senese, chiarisce ancora Marzia Pieri, è un teatro «destinato a un’audience interna attiva e partecipe (di cui esprime umori e passioni)» (ivi, p. 145).

21. Cfr. Salvstro cartaio, *Pannecchio. Commedia nuova di Maggio del Fumoso de la Congrega de’ Rozzi*, note e commento di M. Stanghellini, con una pref. di Mario De Gregorio, Il Leccio, Siena 1998, p. 22; lo studioso peraltro, non conoscendo la *princeps*, pone inevitabilmente a testo la lezione censurata, *in dieci anni*.

22. *Continuazione delle Memorie storico-critiche della città di Siena fino agl’anni MDLII raccolte dal signor conte Gio. Antonio Pecci Cav. dell’Ordine di S. Stefano, e Patrizio sanese*, parte III, Vincenzo Pazzini Carli - Agostino Bindi, Siena 1758, p. 114.

tamente punteggiato di riferimenti brucianti al contesto cittadino (la carestia e le guerre, ma anche le molteplici tensioni prodotte dal variegato mondo ereticale che affollava il territorio senese)<sup>23</sup>: riferimenti tanto più scottanti perché giungono al pubblico esclusivamente dalla voce dei villani. Voce grottesca, bestialmente comica, e per statuto destituita di ogni autorevolezza: eppure, proprio per questo, tanto più conturbante nel suo far sghignazzare (amaramente?) su eventi di drammatica e controversa attualità. Panechio e Falcaccio non escono certo di scena come eroi della denuncia e della demistificazione: restano esemplari di una specie inferiore e ridicolosa. Ma la convenzione rappresentativa da cui essi discendono e a cui restano ben legati è stata giocata in modo tale che gli spettatori, per brevi ma incandescenti lampi, hanno visto oltre la convenzione stessa, come in «uno strappo nel cielo di carta».

#### 4. Interrogare ancora (e sempre?)

La riemersione delle *principes* e il vaglio della tradizione non garantiscono solo il recupero di alcuni cammei – determinanti, peraltro, a illuminare i tratti del disegno complessivo in cui sono incastonati. In alcuni casi (come si è avuto modo di appurare per *Tiranfallo* e *Discordia d'amore*), essi hanno resa più perspicua l'intera fisionomia drammaturgica dei testi, grazie alla possibilità di restaurare – per testimonianza diretta della prima edizione o per gli emendamenti ispirati dalla comprensione delle dinamiche corruttive – la lezione originaria di snodi salienti dei testi, tali (come il finale) da condizionare l'interpretazione globale del gioco rappresentativo<sup>24</sup>.

La paziente, necessaria confidenza che si deve prendere con le antiche edizioni (e in particolare le prime) comporta inoltre l'ulteriore, decisivo vantaggio di confrontarsi con i testi in un'ottica – per esprimersi con un termine insopportabilmente *à la page* – di “disintermediazione”, prescindendo cioè dall'arbitrario impaginato drammaturgico delle edizioni moderne (ben poche, a dire il vero, per quanto riguarda il Fumoso e i Rozzi tutti). Queste, infatti, hanno sempre provveduto a mediare i testi presso il lettore moderno proiettando su di essi le modalità proprie

23. Anche in questo caso, non posso che rinviare ai relativi passi del commento (vv. 20-21, 30, 35-36, 47-48, 49, 76, 89b-90, 128-129, 212-213, 216-218, 305-306, 322-326).

24. Un esempio macroscopico si ha nel caso del *Tiranfallo*, la cui conoscenza e la cui conseguente interpretazione critica si era sinora basata su una ristampa del 1577: questa, pur riproducendo la *principes* (di ben 30 anni precedente), inevitabilmente introduce corruzioni varie, e in particolare un vistoso fraintendimento del finale, dovuto – per mere ragioni di incuria tipografica – all'omissione del nome del personaggio che pronuncia la battuta conclusiva (fatta quindi rifluire nella battuta del personaggio precedente), pregiudicando non solo la comprensione del finale, ma anche di tanta parte del disegno complessivo della commedia. Più in generale, il problema della corretta attribuzione delle battute è determinato dall'impaginato redazionale delle stampe antiche: dove i nomi dei personaggi figurano abbreviati, sul margine sinistro del verso iniziale di battuta, o, nel caso di verso a scalino (che non è evidenziato come tale), nel mezzo stesso del verso; sicché è estremamente facile – anche nelle prime edizioni, ma molto più nelle ristampe – che si creino omissioni o fraintendimenti.

di una drammaturgia regolata (suddivisione in atti e in scene, corredi didascalici ecc.), laddove l'originale molto spesso si sviluppa come un *continuum* ininterrotto, assolutamente privo di macro o micro-partizioni, nonché di qualsiasi indicatore funzionale alla comprensione, non solo del movimento scenico, ma dello stesso spazio scenico<sup>25</sup>.

L'oscuramento dell'originale – e sia pur per la benemerita intenzione di riaprire nel tempo la vita dei testi – ha reso inevitabilmente irriconoscibile l'unica testimonianza che avrebbe garantito la possibilità di approssimarsi a una cultura rappresentativa ben diversa dal «teatro che abbiamo in mente»<sup>26</sup>. «Disintermediare», beninteso, non comporta alcuna deroga all'esercizio filologico-critico: piuttosto impegna nel delicato cimento di un ascolto autentico, non sopraffattivo, dei «testimoni» e al tempo stesso di un equilibrio ermeneutico in grado di restituirli nella loro reticenza, in modo tale da renderla eloquente.

Intendo dire che non indulgere a pre-giudizi retrospettivi, e non (tra)vestire i testi con abiti che li rendano familiari a lettori/spettatori odierni, è proprio ciò che riapre realmente nel tempo la vita delle opere, mettendoci nelle condizioni di attingere alla ricchezza della loro alterità. Condizioni non agevoli, certo, perché costringono il nostro orizzonte d'attesa a una non «naturale» torsione prospettica: ma l'«innaturalità» è in questo caso sinonimo di straniamento e costituisce la strada maestra per affrancarsi da categorie mentali durevolmente egemoni. La strada attraverso cui riuscire finalmente a concepire la «rappresentazione come modo generatore dello spazio [del teatro], delle sue forme e dei suoi valori», «uno spazio

25. Delle sei *pièces* che compongono – allo stato attuale delle conoscenze – il *corpus* del Fumoso, e che si dispongono in un arco cronologico che va dal 1544 al 1552, solo la terza (*Batechio*) e le ultime due (*Capotondo*, *Travaglio*) presentano una divisione in atti (sempre diversa: molto insolitamente quadripartita nel *Batechio*, tripartita nel *Capotondo*, pentapartita nel *Travaglio*); nessuna di esse scandisce eventuali suddivisioni interne all'atto. Quanto alle didascalie, *Panechio* e *Tiranfallo* presentano solo una rubrica (sorta di didascalia iniziale) che definisce la voce del personaggio d'apertura; le altre commedie impiegano in maniera molto discontinua alcune «didascalie iniziali di scena» (l'indicazione cioè dei personaggi attivi in determinate sequenze), che comunque perimetrano unità rappresentative molto lontane dai nostri parametri (si vedano, a titolo d'esempio, le osservazioni relative a Salvestro cartaio detto Il Fumoso, *Opere teatrali*, vol. III, *Discordia d'amore*, edizione critica e commento a cura di A. Scannapieco, pref. e trad. di R. Alonge, Edizioni di Pagina, Bari 2017, p. 58 e *passim*). Sostanzialmente assente è il corredo didascalico mirato a definire coordinate spazio-temporali, entrate/uscite, battute in «a parte» o in assolo, intonazioni, gesti (in buona parte la mancanza è compensata da una tessitura dialogica molto «cinetica»). Anomalie si registrano anche nell'uso del prologo (assente nel *Tiranfallo*; raddoppiato nel *Batechio*, dove figura all'inizio della commedia e anche prima del secondo atto). L'indifferenza verso regole ormai codificate non va certamente ascritta a una presunta incultura dell'autore, che occasionalmente lascia trapelare un'ampia conoscenza di quelli che erano divenuti veri e propri stilemi compositivi della commedia cinquecentesca (ad es. il *calembour* argomento-serviziale nello spazio del prologo, per cui cfr. il commento a *Discordia d'amore*, cit., pp. 44-48).

26. Il riferimento, *ça va sans dire*, è F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari 1992, in part. pp. 11-45. Per un esempio di come il «pre-giudizio retrospettivo» abbia agito anche in insigni studiosi, comportando una sostanziale contraffazione dei documenti, mi sia consentito rinviare a A. Scannapieco, *Qualche modesta proposta sul finale della Moschetta (e dintorni)*, in *Molte cose stanno bene nella penna che ne la scena starebbero male*, cit., pp. 185-203 e A. Scannapieco, P. Vescovo, *Moschetta, ultimo atto*, in «Il Castello di Elsinore», XXV, 66, 2012, pp. 25-50.

in cui è l'arte dell'attore a creare la finzione del teatro»<sup>27</sup>. Così, per quanto riguarda lo specifico del Fumoso, potremmo apprezzare – almeno per quanto riguarda i testi sinora édit – l'indifferenza del suo teatro tanto all'ormai canonica scena di città (o comunque al principio di una mimesi spaziale realistica), quanto all'arcaismo scenico dei “luoghi deputati”; né riusciremo a ridurlo – in una deprecabile ottica evoluzionistica – a qualcosa di intermedio tra l'una e l'altra. Nulla, nel suo teatro, che caratterizzi lo spazio, un esterno indifferenziato, che non lascia trapezare alcuna dialettica con eventuali interni; nulla che determini la dinamica spaziotemporale dell'azione: solo il prendere la parola dei personaggi accende il *focus* rappresentativo in quella che si può riconoscere come un'«ambientazione spaziale ampia, plurima e aperta»<sup>28</sup>, e in cui la canonica isocronia tra tempo della *fabula* e tempo della rappresentazione può essere violata non con la «compressione di durate temporali lunghe»<sup>29</sup>, ma attraverso il ricorso all'analessi, a un *flashback* che riporti paradossalmente indietro la freccia del tempo rappresentativo<sup>30</sup>. Forse tutto ciò è imparentato a quanto è stato ipotizzato per il concorrente teatro intronatico, nel quale «il verosimile della rappresentazione è ancorato a un patto con gli spettatori ispirato a una sorta di “mimesi idealizzatrice”, che richiede una buona dose di collaborazione da parte loro»<sup>31</sup>; forse – come si suggeriva prima – è solo l'«azione parlata» (per dirla con Pirandello) degli attori, l'accendersi e spegnersi del loro essere in scena, a determinare la particolare *ratio* di quest'idea (e pratica) di teatro. Resta certo che solo una cautela estrema nell'accertamento filologico dei testi può condurre a rendere visibile ciò che, per i nostri parametri fruitivi, visibile non è più.

## 5. Rendere eloquente la reticenza

Rispettare la reticenza dei testimoni e al tempo stesso renderla eloquente significa anche corredare i testi con un paziente lavoro di scavo esegetico, che va ben al di là della pur onerosa annotazione linguistica. La cucina del Fumoso merita un ultimo assaggio.

Nella *Discordia d'amore*, il motivo del contendere che annuncia l'aulico titolo è la *manza* Pasquina, una «contadina» che, benché maritata, è bramosamente concupita dai «villani» Randello e Tonfistuchi (sorta di Stanlio e Ollio del contado senese, i cui nomi parlanti rinviano entrambi – in modi complementari e opposti – a una virilità “problematica”). Costoro giungeranno – coadiuvati da tanto di regolari padrini – a ingaggiare un *singulare certamen* per dirimere la contesa. Il nucleo drammaturgico centrale è sceneggiato con chiaro riflesso della trattatistica sul duello per punto d'onore, che proprio nel 1550 (anno in cui vede per la prima volta luce la nostra commedia) celebra uno snodo fondamentale, giuste le puntuali indicazioni

27. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, cit., pp. 47 e 71.

28. P. Vescovo, *Il villano in scena. Altri saggi su Ruzante*, Esedra, Padova 2006, p. 54.

29. Ivi, p. 56.

30. Si vedano le osservazioni ai vv. 210.did. e 434.did. del *Tiranfallo*.

31. Pieri, *Fra vita e scena*, cit., p. 28.

di Dionisotti<sup>32</sup>. Contrariamente alle aspettative, la tematica del duello – come si è cercato di illustrare nel commento – non è impiegata per connotare caricaturalmente i villani, e semmai sono i villani e la situazione che essi inscenano a rendersi strumento parodico delle regole cavalleresche; ma anche il personaggio della *manza* contesa è giocato in modi comicamente molto meno inerziali e stereotipi di quanto si può “spontaneamente” essere portati a credere (e, in effetti, si è creduto, interpretando Pasquina né più né meno che come la «victime d'une *beffa*»<sup>33</sup>).

Per rendersene persuasi, basta considerare la sua memorabile entrata in scena:

Ho una stiza che tutta mi rodo,  
che se non fusse il dir de la brigata  
i' fare' qualche male in ogni modo.  
Ché veramente naqui sventurata  
con questo mio marito, o che morire!  
Quanto meglio saria non fussi nata.  
Non ho mai requie a tessare a cucire  
rigovernare in casa, ch'e' non dica  
o pensi a male, e no 'l posso avvertire.  
So ch'io son pur di due o tre amica,  
pensil' a bene, a mme niente mi vale.  
A chi la va, san Pier la benedica. (vv. 58-69)

Il prorompente ingresso della contadina, animato da una *vis* acre di risentimento e frustrazione verso il giogo maritale, già di per sé propone una figura femminile tutt'altro che succube del destino (e semmai ben disposta a vendicarsene: ‘cercherebbe infatti – una volta schivate le mormorazioni della gente – con ogni mezzo di peccare’, cioè di cornificare il marito: vv. 59-60). La grande “aria” della soggezione muliebre (intonata nei successivi vv. 61-66), si sgonfia, con notevole soprassalto comico, nella licenziosa chiusa del monologo, in cui Pasquina disinvoltamente confessa la sua incontenibile libidine. L'evoluzione dei suoi pensieri – colta con vero virtuosismo drammaturgico, e che comporta per l'attrice un altrettanto virtuosistico *décalage* interpretativo – devia infatti dapprima verso il riconoscimento che, di fatto, la sua vita adulterina è già ben avviata, e che il marito se ne deve fare una ragione («Lo so di essere amica [amante] di due o tre: ma che la pensi per il verso giusto, a me non serve a niente, a me non basta», vv. 67-68). È poi il sigillo

32. «Di libri sull'onore e sul duello è pieno il mercato italiano a partire dal 1550, non prima, ed è pieno soprattutto nel decennio 1550-60, sicché l'inizio della nuova moda può essere colto con assoluta esattezza» (C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, pp. 203-204). Proprio nel 1550 esce *Il duello* di Girolamo Muzio (un *best seller* dell'epoca, tradotto anche in spagnolo e francese) e solo l'anno successivo l'omonimo trattato di Sebastiano Fausto da Longiano, che costituirà l'altra fondamentale *auctoritas* di riferimento in materia.

33. F. Glénisson-Delannée, *Une 'figure de pointe' du théâtre des «Rozzi»: il Fumoso*, in “Bullettino senese di storia patria”, CII, 1995, pp. 187-227: 210. La studiosa ritiene che i villani contendenti «obtiennent [...] par leur astuce [consistente nell'inscenamento del duello] les faveurs partagées de Pasquina», e che proprio per questo «la jeune femme peut sembler être la victime d'une *beffa*».

finale a far trionfare, in un crescendo esilarante, la dirompente libertà sessuale della donna, avallata da un imperscrutabile volere divino: *A chi la va, san Pier la benedica*.

A evincere dai consueti repertori il vero significato dell'espressione proverbiale non si andrebbe molto lontani. Il Vocabolario della Crusca, ad esempio, che la registra a partire dalla sua quarta edizione, si limita ad annotare: «In proverb. *S. Pier la benedica*, o *il Ciel la benedica*; e vale Sia come esser si vuole». Per risalire al suo valore originario – utile a illuminare il significato proprio nel nostro contesto – bisogna ricorrere ai *Proverbi in facietie*, rifacimento italiano in prosa del *De proverborum origine* di Antonio Cornazzano<sup>34</sup>. Qui, nell'ultimo dei proverbi illustrati novellisticamente (*a chi la va Dio la benedica*), si spiega che un Arcivescovo di Romagna dopo aver cercato invano di tenere a freno la libidine della sorella («troppo ghiotta de' dolci bocconi»), riconosce pubblicamente dal pulpito l'impossibilità di farlo, perché – come da giustificazione della stessa donna – «quando una femina ha passato gli dui, non la terrebbe il cento diavoli che la non arrivassi fino a cento»: con la conclusione, appunto, che è inutile tentare di fermare il “male” (destino, natura), e «a chi la va San Piero la benedica, bon pro gli possa fare»<sup>35</sup>.

Fatto emergere il substrato semantico della considerazione che suggella la sua entrata in scena, Pasquina si rivela lontana anni luce da una villanella sprovvista e sottomessa. Tale poi si conferma – con analoghi supporti esegetici – in tutto lo sviluppo della rappresentazione: è soggetto attivo del proprio desiderio erotico, sa garantirsi il pieno appagamento, dribblando obblighi coniugali e costrizioni sociali, e in certo qual modo facendosi lei artefice di una “beffa” ai danni (e a vantaggio) dei suoi contendenti. Quasi una Betia (penso in particolare a quella della *Moschetta*) in salsa senese<sup>36</sup>; per certo, una tessera da aggiungere alle non poche altre che rendono originalissima la rappresentazione del femminile nel teatro italiano cinquecentesco.

Queste, per il momento, le due o tre cose che so di lui.

34. Il *post quem* della composizione dell'opera originaria è il 1454; il rifacimento in prosa conobbe ben 15 edizioni dal 1518 al 1558; ricordo che il Cornazzano (1430 ca. - 1483/84) visse proprio a Siena un momento decisivo della sua formazione, compiendo gli studi giuridici e al tempo stesso maturando piena consapevolezza della propria vocazione letteraria.

35. Cito dalla ristampa veneziana del 1546. Il prelado terminava la sua predica dicendo: «son stato confessore prima che Vescovo, né mai confessai donna da dieci anni in suso che non avesse passati quei dui, voi sete tutte femine putane e noi uomini siam tutti cornuti, io dalla parte mia non voglio più affanno. A chi la va santo Pietro la benedica, e data questa benedizione smontò di pergolo, lassando quello proverbio in bocca al popolo, el quale ancora a nostri dì s'allegra».

36. Si vedano gli ultimi due studi citati alla n. 26. Per la figura femminile nel teatro di Ruzante, cfr. I. Paccagnella, *Donne pavane*, in Id., *Tramature. Questioni di lingua nel Rinascimento fra Veneto e Toscana*, Cleup, Padova 2013, pp. 363-398.