

Così lontani, così vicini

Villani a teatro da Ruzante a Fumoso (primi appunti)

Anna Scannapieco

(Università degli Studi di Padova, Italia)

Abstract The making of a first critical and commented edition of the theatrical works of the Rozzi congregation – based on the corpus of the congregation’s chief exponent, Salvestro Cartaio, called Il Fumoso – makes it possible to start exploring a so far neglected aspect of country-life plays. Indeed, it provides an innovative and essential contribution to an understanding of the ‘geography and history’ of 15th-century Italian theatre, especially its main production areas (namely, old Padua and Siena). The present study offers some preliminary reflections on the relationship between Ruzante and Il Fumoso: these playwrights are vastly different in terms of their socio-cultural background and artistic stature; yet, they are also very similar with regard to the innovativeness and complexity of their outlook on the ‘otherness’ of the countryside.

Sommario 1 Per una nuova ‘geografia e storia’ del teatro rusticale cinquecentesco. – 2 Così lontani. – 3 Così vicini.

Keywords 15th-century Italian theatre. Angelo Beolco called ‘Ruzante’. Rozzi congregation. Salvestro Cartaio called ‘Fumoso’.

1 Per una nuova ‘geografia e storia’ del teatro rusticale cinquecentesco

In tempi ormai molto lontani, con la lungimiranza che può essere propria solo di un Maestro, Giorgio Padoan additava un percorso di indagine che avrebbe potuto fornire un contributo essenziale alla storiografia del teatro cinquecentesco, con particolare riferimento al suo ricco filone ‘dialettale’. Nel tirare infatti le fila di uno studio sulla raccolta teatrale di Marin Sanudo, lo studioso considerava che uno dei dati più rilevanti

concerne la larga circolazione di esperienze teatrali in atto tra le varie parti d’Italia, che dovrebbe indurre ad una certa prudenza verso l’insistenza, talora eccessiva, sulle differenziazioni regionali. I vari centri di attività teatrale hanno sì caratteri peculiari e tradizioni che li definiscono in modo preciso: e tuttavia nel contempo, per merito dell’editoria e delle compagnie degli attori, sono in continuo e diretto rapporto dialettico con quanto si viene facendo in altre regioni; e questo, naturalmente,

è tanto più vero per le città importanti e culturalmente più aperte, come appunto Venezia. In particolare per questa città risulta confermata la massiccia presenza della commedia toscana e in specie la 'rusticale' di tipo senese. (Padoan 1978, 92)¹

Lo stesso Padoan, alla vigilia della sua precoce scomparsa, venne poi indicando le parentele (o i presumibili debiti) dell'opera di Ruzante con il *corpus* dei cosiddetti e sedicenti 'pre-Rozzi': suggerendo come il *Coltellino* di Strascino fosse stato riecheggiato da Ruzante nel *Dialogo facetissimo* e nella *Moschetta*, (nonché – per altri elementi – nella *Betia*), come l'anonima *Commedia di Pidinuolo* fosse stata forse utilizzata per le *Orazioni* ai cardinali Cornaro, o come il *Solfinello* dello Stricca Legacci avesse potuto incidere sulla *Pastoral* (Padoan 1996, 75-6).²

Come si vede, scarni ed eruditi elementi, relativi oltretutto alla sola relazione con i pre-Rozzi,³ ma congrui d'altronde al contesto proprio di una mappatura complessiva della commedia rinascimentale. In realtà, si

1 L'articolo da cui si cita, «La raccolta di testi teatrali di Marin Sanudo» (Padoan 1978, 68-93), risale al 1970. Nella biblioteca del diarista veneziano, lo studioso individuava la presenza delle seguenti rusticali senesi (Padoan 1978, 73, 77-8 e 89): *I cinque disperati* di Niccolò Alticozzi (Siena, 1524; Venezia, 1526) e quattro commedie di Mariano Manescalco (*Il bicchiere* [Siena, 1514; Venezia, 1526], *Pietà d'amore* [Siena, 1518], *Vitio muliebre* [Siena, 1519; Venezia, 1527], *Moti di fortuna* [Siena, 1525; Venezia, 1527]). Venivano ricondotti all'area senese (cf. 92), ancorché anonimi e non editi a Siena, anche *Filolauro* (73-4) e *Beco e Fello* (83).

2 Alcuni di questi rilievi erano già presenti in un miliare contributo del 1968, «Angelo Beolco da Ruzante a Perduoçimo», ora in Padoan 1978, 94-191. Qui però ricorrevano anche altre indicazioni, alquanto discutibili, e proprio in quanto tali probabilmente in seguito rimosse. Mi riferisco, in particolare, alla considerazione che nella *Moschetta* si registrasse un adeguamento alla commedia letteraria, date la ripartizione in cinque atti, la centralità del motivo della beffa e la maggiore importanza delle riprese colte; a quest'ultimo riguardo, in nota lo studioso specificava: «Infatti non pochi sono gli spunti che rinviano alla produzione rusticale senese (si pensi al *Capotondo* del Fumoso, alla *Tognia* del Risoluto ecc.)» (Padoan 1978, 163-4). È evidente che, se difficilmente può essere riconosciuto il titolo di ascendente 'colto' alla «produzione rusticale senese», del tutto impossibile è pensare a un'influenza del *Capotondo* sulla *Moschetta*, essendo stata la commedia del Fumoso edita per la prima volta nel 1550 (e l'epoca di prima rappresentazione – come dimostrerò in altra sede – dovette essere di molto contigua).

3 Per quanto riguarda i rapporti Rozzi-Ruzante, in Padoan 1996 troviamo solo un fugace e genericissimo cenno: «in Salvestro Cartaio non è da escludere una qualche conoscenza dei *Dialoghi ruzanteschi*». Lo studioso peraltro, sulla scia delle acquisizioni storico-critiche di Alonge 1967, riconosceva ai Rozzi una diversificazione «nei modi in cui tratteggiano il personaggio del contadino: pur rimanendo all'interno degli schemi della satira anti-villanesca, nell'assenza totale di personaggi di estrazione artigiana il contadino, più che essere oggetto di derisione da parte di quella piccola borghesia che in tale rivalità esaltava la propria superiorità sociale (come accadeva in taluno dei Pre-Rozzi), viene di fatto reso portavoce dell'insofferenza del ceto artigianale verso gli strati più alti della società. [...] È questo modo più diretto di guardare al mondo contadino che diviene il momento più significativo della produzione Rozza. E si attua con minori incertezze nel 'Fumoso'» (Padoan 1996, 87).

sarebbe dovuto aspettare quasi mezzo secolo, perché l'auspicio-monito che lo stesso Padoan aveva formulato nel 1970 trovasse una prima, corposa, risposta.

Una risposta che si deve – guarda caso – a Marzia Pieri, indubitabile regina della bibliografia critica in materia di teatro senese cinquecentesco. Nell'ambito di un recente convegno dedicato a Ruzante, la studiosa ha infatti offerto un persuasivo disegno delle intersezioni che si possono cogliere tra «contado senese e contado pavano in scena», facendo altresì emergere un'indicazione di metodo da cui appare difficile prescindere: la potenziale sterilità di indagini mirate esclusivamente all'individuazione di nuove fonti (col rischio di seppellirsi in «esercizi di erborizzazione infinita») e viceversa la produttività di «indagini comparative di altro segno, che, oltre alla lettera dei testi, attivino nuovi collegamenti, aiutandoci a ricostruire alcune parentele finora rimaste in ombra» (Pieri 2012, 143).⁴

Per quanto riguarda poi il merito, il contributo di Marzia Pieri offre illuminanti considerazioni, che meritano di essere citate almeno nella loro formulazione consuntiva:

Del suo [di Strascino] percorso colpiscono (*mutatis mutandis*) alcune somiglianze con quelle del Beolco: l'indubbia eccellenza attoriale, la relazione con un mecenate e con un *entourage* organizzato; la costruzione di un *alter ego* scenico molto fortunato; il retroterra lirico-musicale; l'attitudine al montaggio di moduli collaudati e iterabili [...]; la mescolazione dei linguaggi, l'utilizzo di motivi carnevaleschi e popolari; lo sguardo

4 Merita segnalare che un'indicazione di metodo fondamentale, per quanto riguarda lo specifico di nostro interesse, era venuta anche da Seragnoli (1987): soprattutto sotto la spinta della monumentale (oltre che per alcuni versi discutibile) opera di Ulysse (1984), lo studioso rimarcava in quella occasione come la storiografia del teatro italiano cinquecentesco, in una sorta di automatica soggezione ai parametri del classicismo e dell'erudizione, «ha quasi sempre fissato l'attenzione su pochi e collaudati eventi rappresentanti la commedia 'regolare', relegando a margine – spesso sotto la generica denominazione di 'popolare' – ciò che non rientrava nei limiti della propria visione, ed isolando, tutt'al più, la figura di Ruzante, usata come immagine a contrasto e quasi a conferma della bontà della 'regola'» (Seragnoli 1987, 393). La conseguenza di tale *conventio ad excludendum* è stata la rimozione dal *corpus* drammaturgico del periodo di una quantità imponente di opere, la cui conoscenza avrebbe consentito di ridefinire radicalmente la fenomenologia del teatro comico cinquecentesco e di ripensare l'idea stessa del genere 'commedia' e della sua pertinenza extra- o para-letteraria (considerazione condivisibilissima, al di là del cliché un po' stucchevole, propria di tanti studi teatralogici, sul «significato del testo» come «indizio scritto (e provvisorio) per una ritestualizzazione fisico-verbale»: Seragnoli 1987, 403). I materiali fatti riemergere da Ulysse (1984) sono quelli della commedia rusticale toscana e in particolare senese, che consentono, tra le altre cose, un più meditato approfondimento della principale variante pavana: ma gli autori senesi in causa sono unicamente i cosiddetti pre-Rozzi (come d'altronde non avrebbe potuto essere diversamente, data la perimetrazione cronologica della monografia dello studioso francese, che si arresta al 1530: laddove – com'è noto – la fondazione della Congrega dei Rozzi risale al 1531).

acuto sulla campagna e sul villano carico di empatica 'cognizione del dolore'; la versatilità nel cucire forme specifiche per specifiche circostanze rappresentative: per l'uno la veglia municipale, lo spettacolo di strada, la festa signorile con recita; per l'altro, qualche anno più tardi e a un altro livello sociale, il trattenimento privato, la recita goliardica, il monologo d'occasione o la commedia cortigiana. (Pieri 2012, 150; corsivo dell'Autore)⁵

Come si intuisce da questa medesima tessera, il *focus* analitico è tuttavia interamente bilanciato – ancora una volta – sul rapporto tra la produzione del Beolco e quella dei sedicenti pre-Rozzi (o «comici artigiani» che dir si voglia),⁶ mentre resta pressoché indifferente a una riflessione sulle relazioni tra il teatro di Ruzante e il teatro dei Rozzi.⁷

Al di là delle indubbe parentele con i 'pre-Rozzi' così sapientemente ricostruite, forse – ma sottolineo il *forse* – nell'esclusione dei Rozzi da un'analisi comparativa con l'opera del Beolco ha giocato anche una sorta di inconscio pregiudizio cronologico-concettuale: posto che Ruzante rappresenta l'indiscusso vertice artistico in materia di 'commedia alla villana', l'indagine storico-critica si è sentita interessata solo a quel *prima* che consentirebbe di porre in luce i cromosomi, gli affluenti, l'incubazione insomma della sua straordinaria vicenda artistica – l'unica, a tutt'oggi (e nonostante il meritorio disseppellimento di tanti altri autori 'consanguinei') a godere di piena visibilità nel canone teatrale.

5 Qualche felice spunto di riflessione sul rapporto Strascino-Ruzante era offerto anche in Ventrone 2011.

6 Com'è noto, il conio della categoria si deve a Valenti (1992): categoria di ampia fortuna, e altrettanta problematicità (cf. al riguardo i rilievi di Alonge 2016, 7-8).

7 I Rozzi vengono anzi un po' sorprendentemente esclusi dall'ipotesi di ogni pertinenza comparativa in considerazione di una loro presunta «virata in direzione spietatamente anti-campagnola» (Pieri 2012, 156). È opportuno segnalare che nella monografia di Alonge (1967) non mancavano invece considerazioni sulle possibili parentele tra Ruzante e la produzione teatrale 'rozza': a titolo d'esempio, cf. note alle pagine 60-1 (sull'eco di *Anconitana* IV.3 nel *Pelagrilli* dello Stafalcione, 1544); 88 (per il risentimento contadino contro il clero, di lunga tradizione, che si registra nella *Filastoppa* del medesimo Stafalcione, 1545, o nella *Pippa* del Resoluto, 1532, e che si imparenta alla *Prima oratione* del Beolco); 90 (lo spaesamento del villano in città – il Farfalla della commedia eponima dello Stecchito, 1536 – ricorderebbe la condizione di Bilora che dal contado di Padova scende a Venezia); 92-4, 96-7, 100 (sempre riguardo al *Farfalla*, circa l'atteggiamento del villano rispetto alla moglie 'usata' da altri, che si può riprendere tranquillamente, magari con qualche indennizzo, atteggiamento imparentato con la vicenda del *Bilora*, di cui vengono analizzati comparativamente anche i personaggi comprimari: Gentile-Dina, Domizio-Andronico); note alla pagina 107 e 109-10 (sul rapporto *Capotondo-Moschetta*, nonché sul diverso valore del 'bravare' e del bestemmiare in Ruzante e Fumoso); 131 (analogia tra il villano Sollieva del *Travaglio* e il protagonista del *Parlamento*). Tutti rilievi, come si vede, indubbiamente utili: e tuttavia meritevoli di essere approfonditi e, soprattutto, amalgamati in un tipo di indagine diverso, per sistematicità e per metodo.

Pare allora utile chiudere questo preambolo richiamando le considerazioni di un altro Maestro, Gianfranco Folena, che in forma sintetica ma efficacissima ci aiutano a riconsiderare l'importanza di una nuova indagine:

anche in Toscana come nel Veneto alla *urbanitas* della commedia cittadina si oppone la *rusticitas*, che assume come protagonista il contadino senese, e dopo una lunga gestazione di farse villanesche ha la sua espressione nel teatro della Congrega dei Rozzi. Anche qui, nella satira del villano, e della sua lingua si manifesta un'ancora divertita, e talora partecipe, attenzione per la cultura contadina, *ma la lingua del contado è vista come specchio deformante della lingua colta di città*. Mi pare comunque significativo che la commedia rusticana si affermi parallelamente in due città, Padova e Siena, che hanno perso o stanno perdendo la loro autonomia politica e culturale e sentono la loro identità linguistica minacciata dalle metropoli regionali, Venezia e Firenze. (Folena 1991, 132-3; ultimo corsivo aggiunto)⁸

2 Così lontani

La lontananza di Angelo Beolco detto il Ruzante da Salvestro Cartaio, detto il Fumoso (il principale esponente, per unanime consenso critico, della Congrega dei Rozzi), corre lungo più direttrici.

Una sintesi efficace potrebbe consistere nel rilevare come tutto ciò che - giuste le fondamentali indicazioni di Maria Pieri - fa di Strascino un parente stretto di Ruzante rappresenta anche lo scarto deciso tra quest'ultimo e Fumoso. Fermo restando che sulla sua vicenda biografica aleggia un fitto mistero,⁹ e che pertanto molte considerazioni non possono sottrarsi a un'aura aleatoria, pare tuttavia altamente verosimile che Fumoso non fosse un *performer* nel senso (proto)professionistico del termine, ma un artigiano vero e proprio, e sia pur impegnato come ingegnoso diletante

8 Sull'affermazione segnalata in corsivo - che appare quasi frutto di una petizione di principio - ci sarebbe in realtà qualcosa da eccepire, o almeno da precisare; né è del tutto chiaro il senso dell'avversativa: si intende forse suggerire che nei Rozzi si accampa un utilizzo prevalentemente se non esclusivamente strumentale, a fini polemicì e parodici, della «lingua del contado»? Sull'una e sull'altra questione (*facies* del senese rustico e suo utilizzo teatrale) ritornerò in altra sede, ma si veda intanto ciò che è possibile evincere dalla mia edizione critica del *corpus* teatrale del Fumoso, in corso di realizzazione (Fumoso 2016, 2017, in corso di stampa).

9 Al riguardo, mi sia permesso rinviare a Scannapieco 2017, 9-10; ricordo inoltre che sulla vicenda biografica del nostro non è riuscita a gettar luce neanche la ricognizione archivistica di Fortin 2001, che pure ha saputo meritoriamente restituire - attraverso lo spoglio dei registri fiscali dell'epoca - il profilo socio-economico (nonché, talora, culturale) di molti congregati 'rozzi' del periodo 1531-1568.

di teatro (autore per certo, con ogni verosimiglianza anche attore).¹⁰ Lo era tuttavia non sotto l'ala di un eminente patrizio (padrone protettore amico) e in relazione a un pubblico signorile,¹¹ ma all'interno di una congrega di artigiani, programmaticamente estranea ad ambizioni culte; il suo soprannome non è legato a un *alter ego* scenico ma all'affiliazione 'rozza', né la sua produzione teatrale mostra particolare versatilità (riflesso di differenziate circostanze rappresentative),¹² ma al contrario esibisce un solido ancoraggio alle forme proprie del teatro rusticale senese (secondo la triade tipologica di commedia 'di maggio', 'carnavalesca' e 'rusticale').¹³ È possibile semmai riconoscere in lui qualcosa di analogo allo «sguardo acuto sulla campagna e sul villano carico di empatica 'cognizione del dolore'», ma – come vedremo – l'analogia deve fare molti conti con le peculiarità della sua drammaturgia.

Più marginale, ma non meno significativa, la direttrice che misura la distanza tra i due autori in termini cronologici, con particolare riferimento alla diffusione editoriale del *corpus* ruzantiano (e alla possibilità dunque che esso potesse essere messo all'attivo dalla creatività dell'autore senese). Due anni intercorrono tra la morte del Beolco e l'ingresso di Salvestro nella Congrega (giugno 1544), ingresso che sostanzialmente coincide con il suo esordio teatrale (*Panechio*, luglio 1544). Particolare ben più significativo, la prima commedia a stampa di Ruzante appare solo nel 1548 (*Piovanna*, per i tipi veneziani di Gabriel Giolito de Ferrari), mentre tutte le altre (ad eccezione di *Pastoral* e *Betia*, rimaste inedite) vedranno la luce solo tra il 1551 e il 1559 (Venezia, Stefano Alessi), con qualche integrazione

10 Che Fumoso – come altri sodali – fosse anche attore è quanto desumibile dai *Capitoli* e dalle *Deliberazioni* della Congrega, conservati presso la Biblioteca Comunale di Siena (ms Y, II, 27, con doppia paginatura, relativa, in successione, agli uni e alle altre). Si tratta di argomento su cui tornare in altra sede.

11 Sulle relative conseguenze, si veda quanto efficacemente precisato da Segre (1976, 410): quando la satira antivillanesca, «genere destinato al basso popolo, ma di estrazione cittadina, e polemico verso il proletariato rurale», transita «in ambienti signorili, perde la sua animosità, e diventa puro pretesto comico. E può anche avvenire un nuovo spostamento (già nel Ruzante): l'osservazione diventa pietà, il riso per l'incultura, le aspirazioni elementari dei contadini, si vena di amaro e di comprensione». Cf. anche Zorzi 1967, XX-XXI.

12 Quel «continuo succedersi di forme nuove o rinnovate» che «il teatro di Ruzante offre allo storico delle forme sceniche», in cui Zorzi (1967, XXX) riconosceva uno dei tratti della grandezza di Ruzante, è in effetti dovuto anche alle diverse destinazioni rappresentative delle singole opere (cf. Vescovo 2006, 25-36).

13 L'unica eccezione è costituita dall'ultima commedia, *Il Travaglio*, che si distingue dalle altre non solo per la particolare denominazione ricorrente nel frontespizio della presumibile *princeps* («opera ridicolosa e piacevole» ma anche come l'unica che si approssima a forme di commedia 'regolare' (la sua genesi e la sua vicenda rappresentativa sono peraltro ancora tutte da indagare).

nella vicentina Greco (1584):¹⁴ cioè quando la carriera teatrale di Fumoso si è già conclusa (1552). Sappiamo bene che le commedie del Beolco, conservate presso il *patron* Alvise Cornaro, circolavano manoscritte (e continuarono a esserlo anche dopo la loro pubblicazione a stampa); se la «sostanziale esiguità della tradizione» superstite (Lippi 1999, 71) potrebbe indurre nella triviale tentazione di ipotizzare una circolazione limitata dei testi manoscritti (o almeno limitata a determinati ambiti territoriali), appare tuttavia abbastanza verosimile che il teatro di Ruzante fosse rimasto incognito alla scena senese, data la mancanza di testimonianze in tal senso (né risulta documentata la presenza di comici senesi in area veneta negli anni quaranta-cinquanta del secolo). Incontrovertibile invece – e si perdoni il truismo, a volte peraltro salutare – è che Beolco non poté mai avere contezza del suo più giovane ‘cugino’ senese. Il che – sia detto per inciso – ci libera providamente dalla ‘caccia alla fonte’ e ci spinge verso più evolute, o comunque fruttuose, indagini comparative.

Decisamente cruciale è poi la demarcazione che corre lungo il destino artistico dei due autori per quanto riguarda formazione culturale e ideologia (il ricorso a un termine così ‘volgarmente’ *d’antan* mi è suggerito dall’autorevole e persuasivo utilizzo che ne fa Ferguson 2012, 206). Sorvolando, per ragioni di spazio, sulla prima, circa la seconda basti una considerazione lapidaria: nel teatro di Fumoso non c’è nulla di sia pur lontanamente imparentabile a quel nucleo ‘poetologico’ da cui si irradia tantissima parte della produzione del Beolco, vale a dire la *snaturalité* e il correlato dialettico del *roesso mondo*, l’apologia della naturalezza – della lingua non meno che della vita – propria del contado, in opposizione all’‘universo/rovescio’ mondo della città e della storia (e sia pur con tutte le aporie/ambiguità che essa comporta nella concreta realizzazione artistica).¹⁵ Questa «specie di informale, dissacrante, contro-ideologia rinascimentale associata alla schietta e emblematica figura del villano pavano incarnata, fin dagli esordi, da Angelo Beolco», e poi tenacemente perseguita, pur in tutta la sua versatilità e ambiguità (Ferguson 2012, 206, 219 e ss.), non ha alcun corrispettivo nella pratica drammaturgica dell’autore senese. Fumoso non raggiunge per certo i vertici di Ruzante (ma ciò può avere poca importanza dal punto di vista di una storia dello spettacolo e, nello specifico, di una storia della cultura ‘popolare’): a fronte di un autore, come il Beolco, capace di riflettere nel suo teatro, attraverso una sapiente

¹⁴ Sul tema, d’obbligo il riferimento a Paccagnella 2010; cf. anche Zorzi 1967, 1604-35 e Magliani 1999.

¹⁵ Pressoché tutti i principali studiosi che si sono occupati di Ruzante hanno analizzato tale poetica; mi limito a segnalare, per il suo riflesso linguistico-stilistico, gli studi di Milani 2000, 25-44 (*Note sulla lingua del Ruzzante*, 1964) e 45-130 («*Snaturalité*» e *deformazione nella lingua teatrale del Ruzzante*, 1970); tra i più recenti contributi, oltre al già citato Ferguson 2012 (centrale nella nostra prospettiva), si veda Vescovo 2006, 25-36.

tessitura di tradizioni consolidate e nuove sperimentazioni, un'innovativa visione del mondo che prende le mosse dalla rappresentazione del villano, il nostro Fumoso può apparire quello che oggi si chiamerebbe un autore di *B-Movies*. Fra le altre cose, egli non si allontana mai da un impaginato drammaturgico in terza rima (nel solco della tradizione bucolica in volgare, con particolare riferimento al ricco filone senese), dall'uso dell'ottava per i prologhi e, talora, da una «canzona» in ottonari per licenza, spesso rinunciando a qualsiasi macro o micro-partizione o facendone un uso molto irregolare: ma, con ogni evidenza, non è il contenitore formale a deporre nel senso di una sua eventuale minorità o arretratezza artistica.

In effetti, la *vis* che anima le sue composizioni è largamente debitrice all'esigenza di rispondere a un pubblico dalle aspettative piuttosto uniformi, per cui – dato l'ingrediente principale del villano più o meno rozzo e sgangherato – la confezione dello spettacolo fa leva su strutture drammaturgiche basiche e polifunzionali (susceptibili cioè di indefiniti rimontaggi). Queste possono andare dal buffonesco e spesso disastroso corteggiamento della donna concupita (in genere contesa da più *gaveggini*), allo scontro – spesso cruento – tra villani e pastori (in cui i primi «si assettano alla sgherra», *bravando* come tanti confratelli ruzantiani e finendo inevitabilmente bastonati di santa ragione dai secondi), ad altre consimili sequenze. In un certo qual senso, alla stragrande maggioranza delle commedie del Fumoso potrebbe calzare benissimo la definizione che Trissino diede della struttura dell'egloga:

Ultimamente diremo qualche cosetta della egloga pastorale, la quale è dello istesso genere della poesia che è la comedia, cioè dei più bassi e dei peggiori. Et ancora le persone che se introducono in queste sono più umili e basse di quelle, perciò che sì come la comedia è di cittadini mediocri, così la egloga è di contadini, cioè di bifolci, di pastori, di caprari, e di altre persone rustiche et aliene dalla vita civile. [...] Et ancora la fabula non è simile a quella della comedia, perciò non è di azione che sia compiuta e grande, ma di azioni piccole, e rare volte che siano integre, e non hanno né recognizioni né revoluzioni, né turbulenzie né inganni di servi, né altre cose simili a quelle che intervengono nelle comedie. Ma sono per lo più parlamenti e canti di pastori e di rustici, circa i loro amori e circa alcune loro contese pastorali. (Trissino 1562, 87)

Trissino individua molto puntualmente la struttura dell'egloga nell'esilità, quando non l'evanescenza, dell'intreccio, una *fabula* non «compiuta e grande, ma di azioni piccole», non incatenate e condotte per ascendenti «revoluzioni» e «turbulenzie» allo scioglimento conclusivo com'è proprio

della commedia:¹⁶ quasi – si potrebbe dire oggi – un susseguirsi di *sketch*, legati da un tenue filo narrativo. È precisamente di questo modello che si avvale Fumoso – beninteso eliminati i languori e i gorgheggi lirici dei pastori e impegnando nella figura del contadino l'unico principio di vitalità teatrale – come del modello più funzionale all'assemblaggio dei 'teatrogrammi'¹⁷ da imbandire al suo pubblico.

Ma proprio laddove la convenzione rappresentativa si fa più cogente, l'autore ha anche l'ardire di frantumarla, frammischiando nel canovaccio *patchwork* – come vedremo – delle impunture che trasformano situazioni e personaggi stereotipi in originali e, per certi aspetti, eversivi disegni drammaturgici: capita così che un *B-Movie* può diventare un *cult-Movie*, e la lontananza tra Fumoso e Ruzante comincia allora a sfumare sensibilmente.

3 Così vicini

Anche la vicinanza può riconoscersi sotto diversi profili, pur trattandosi di una vicinanza, spesso, problematica, o – per così dire – *double face*.

In particolare per quanto riguarda quest'ultima condizione, emblematico è il *primum*, vale a dire la peculiare tessitura linguistica di cui si avvalgono i due autori, la fisionomia del pavano e quella del senese rusticale. Certo, per entrambi si può invocare la medesima fisionomia di «diaframma frapposto alla lettura dall'asperità dei dialetti arcaici» sulla cui ineludibilità Ludovico Zorzi lanciava un giustificato allarme (Zorzi 1967, XXX),¹⁸ e sul quale è tornato di recente Ivano Paccagnella (Paccagnella 2012a).¹⁹ Ma, anche se le analogie non mancano, non si può certo trascurare che,

16 Sarà inoltre utile ricordare che proprio le peculiarità strutturali dell'egloga rendevano a Trissino tanto invisio il maggiore modello che ne aveva fornito la cultura letteraria italiana: troppo «bello e alto stile» quello di Sannazaro, troppo incongruo l'uso della rima (oltretutto sdruciolata), troppo lontano dalla «lingua contadinesca», e dalla necessaria «proprietà dei costumi, e dei discorsi, e delle parole» (Trissino 1562, 2: 87-8).

17 Il conio del termine si deve, su suggerimento di Mario Baratto, a Clubb 1989.

18 Sempre facendo tesoro del pionieristico quanto insuperato cimento di Zorzi, a monte si potrebbe richiamare anche la necessità, per «lo storico del teatro che intenda catalogare e interpretare i fenomeni di natura teatrale presenti nell'opera del Ruzante e di altri autori circumvicini», di «farsi prima filologo ed editore dei testi, e poi studioso e dichiaratore di essi» (Zorzi 1967, VIII): una necessità che si è dimostrata vincolante anche per l'edizione critica di Fumoso, e che tale rimarrà per tutto il ricco patrimonio del teatro rusticale senese quando sarà finalmente 'dissigliato' criticamente.

19 Proprio a Paccagnella si deve peraltro il massimo impegno nell'abbattere il diaframma di cui si discorreva a testo: oltre ai vari contributi che lo studioso ha offerto in materia, egli 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 D'Onghia: Ruzante 2010); a lui si deve inoltre la realizzazione del fondamentale *Vocabolario del pavano* ideato da Gianfranco Folena e avviato da Marisa Milani (Paccagnella 2012b), e del sito Archivio digitale

rispetto allo statuto linguistico del pavano («la lingua rustica padovana», come recitava il primo repertorio a lemmatizzare il termine,²⁰ indicando chiaramente il suo profilo diastratico), il senese costituiva una delle più blasonate varietà del toscano, cioè della lingua letteraria volgare (a tacere del fatto che la ricca riflessione linguistico-filologica della ‘scuola senese’, tra Cinque e Settecento, rimase fedele – in funzione antiflorentina – a un ideale di lingua toscana per il quale appariva decisivo il contributo della propria città: e basti pensare a punte apicali, estremistiche, come quelle di Scipione Bargagli, Adriano Politi e Girolamo Gigli).²¹ La lingua che è rimasta documentata nelle commedie di Fumoso, oltre a presentare tratti antiflorentini ormai divenuti comuni ad altre varietà toscane (e dunque, a rigore, non definibili senesi *tout court*), registra spesso tratti non diastraticamente connotati, e dunque non tali da garantire una piena caratterizzazione linguistica del personaggio del villano. Questa viene tutt’al più riflessa in alcune impronte fonetiche o fono-morfologiche, più spesso sintattiche e, soprattutto, lessicali. Ma della questione mi occuperò a breve in altra sede,²² mentre per il momento sarà più utile soffermarsi su una campionatura di elementi linguistici che ci consentano di gettare uno sguardo su alcuni tra i più rilevanti elementi che caratterizzano la drammaturgia del nostro autore.

Un particolare interesse riveste l’onomastica, in cui Fumoso fa brillare un’inventività ragguardevole, oltre che ricca di umori senesi. Fatta naturalmente eccezione per i pastori (che figurano nelle sole commedie ‘di maggio’, immancabilmente imbalsamati nelle auliche denominazioni d’uso) i nomi dei personaggi sono tutti tali da svolgere una sorta di funzione prolettica rispetto alla loro azione scenica: sono cioè pressoché tutti – talora a vario titolo – nomi-parlanti. Non per questo si limitano a una tipizzazione convenzionale (a titolo d’esempio, e per rimanere in tema, quella propria di un Garbinelo o di un Truffo, i contadini-servi rispettivamente di *Piovana* e *Vaccaria*); piuttosto, e al contrario, individualizzano il tipo, talora giungendo a escogitare capostipiti di nuove genealogie. Valgano due esempi, basati sui nomi dei protagonisti eponimi della seconda e della terza commedia (*Tiranfallo*, ‘rusticale’, 1545; *Batechio*, ‘di maggio’, 1546).

veneto (<http://www.ilpavano.it>), che costituisce strumento di supporto e integrazione al vocabolario stesso, rendendo interrogabili e, in *progress*, accessibili i testi del *corpus*.

20 Tommaseo-Bellini 1861-1879, s.v. «pavana»: «Danza spagnuola, grave e seria, che si ballava in due. Alcuni stimano essere danza contadinesca usata già ne’ contorni di Padova, quasi dica padovana. [...] T.[ommaseo] Per iscorcio *Pavana*, la lingua rustica padovana; nel quale dial. son libri stampati».

21 Sulla tematica in questione, si veda il fondamentale contributo di Vitale 1994.

22 Nell’ambito del convegno in ricordo di Marisa Milani (*Parole assasonè, paie, slettrane*, Padova, 25-26 settembre 2017) presenterò una relazione dal titolo «Un altro ‘libro chiuso con sette suggelli’? Da Ruzante a Fumoso».

Il villano Tiranfallo deve il suo nome a una parola composta (*tira in fallo*), variamente attestata nell'uso del toscano cinquecentesco, con il valore originario di nome comune di persona e col significato di 'uomo che non coglie mai nel segno, a cui falliscono i disegni', e anche di 'uomo che si confonde, che non ne fa una giusta': in quest'accezione ricorre, ad esempio, in due commedie del Cecchi (*I rivali*, IV.2, e *Le cedole*, V.1). Lo slittamento a nome proprio, che si produce nella nostra commedia, si verifica per il suo valore di 'nome parlante', e quindi atto a disegnare un tipo comico secondo i modi propri della convenzione teatrale; ma aveva anche riscontro nella realtà storica, come attesta l'esistenza, proprio a Siena, di Tiranfallo Guidi, un «contadino robustissimo» che si sarebbe distinto eroicamente durante l'assedio di Montalcino (1554) e di cui ha conservato memoria il *Diario delle cose avvenute in Siena dai 20 luglio 1550 ai 28 giugno 1555* di Alessandro Sozzini. Va da sé che, se la realtà può essere anticonvenzionale, il protagonista eponimo della commedia di Fumoso risponde appieno a un tipo comico di 'persona confusa, dubbiosa, incapace di andare a segno', come dimostra in dettaglio tutta l'articolazione drammaturgica, dalla scena incipitaria a quella conclusiva: un vero e proprio anti-eroe, o un originale eroe dell'irrisolutezza, che viene disegnato con mano sicura dall'autore lungo una rappresentazione pur basata sul montaggio di 'materiali di riciclo'.

Anche nel caso del *Batechio* il nome-parlante del protagonista eponimo ha un forte radicamento senese: infatti *batacchio*, mentre in fiorentino vale 'bastone', in senese indica «quel ferro posto in mezzo alla campana che la fa risonare quando è tirata, che si dice anco battaglia» (Politi 1628², 91); la sua chiara allusività sessuale (che, ben più del semplice *bastone*, richiama la forma dell'apparato genitale maschile) trova non a caso attestazione nell'opera di un contemporaneo, conterraneo e forse sodale di Fumoso, Pietro Fortini: «il vicario se n'andò in camera a pigliarsi piacere con la fanciulla: e presto messo il batacchio a la campanella, sonò due doppi a vespro, e finito di sonare, uscitosi di camera, la lasciò» (Fortini 1988, 1: 367-8). La variante veneta *batochio/batocchio* è attestata nei *corpora* postruzantiani (cf. Paccagnella 2012b, 71) e conosce un utilizzo esemplare in *Amor nello specchio* (1622) di Giovan Battista Andreini, allorché la serva Bernetta formula il suo piano di 'autarchia femminista':

Che sieno maledetti questi ominacci, che tanto impero vogliono aver sopra noi. Povere donne, sanno questi traditori che siamo come la campana e come la lanterna, che non possiamo suonare, che non possiamo risplendere senza il batocchio e il senza il candelotto, e per questo fanno tanto gl'intirizati. Io vo signora, state pur di buon cuore, faremo come quelli che non han cuochi, si fregheremo la padella fra noi. (Andreini 1997, 86)

Il dato per noi più interessante è però che, come nome proprio, Batechio (con dissimilazione vocalica e forma scempia, rispetto al senese 'culto' *batacchio*) risulta per la prima volta attestato nella commedia di Fumoso, e non solo per annunciare genericamente la fisionomia di un personaggio, a dirla eufemisticamente, 'sciocco', ma di un tipo che assume nella propria ridicola e irredimibile inadeguatezza qualcosa di lunare e di straniante. Né risulta di minor rilievo la circostanza che vede diventare la variante veneta *Batochio*, nella conclusiva codificazione goldoniana, il 'cognome parlante' del secondo zanni Truffaldino-Arlecchino, dal *Servitore di due padroni* a *Il genio buono e il genio cattivo*: una riprova molto concreta di come il villano senese - al pari di tanti confratelli pavani, e specificamente ruzantiani - agisse sul codice genetico della tradizione dell'Arte e delle sue successive evoluzioni drammaturgiche.

Passiamo ora a considerare una tessera lessicale che, pur non avendo le prevedibili caratteristiche di espressionismo e deformazione linguistica proprie - a livello diatopico - della lingua rusticale, risulta in grado di aprire suggestivi orizzonti sulla *Weltanschauung* contadina del tempo. Il termine in questione è *giardini* e, nel *corpus* di Fumoso, ricorre per la prima volta in una sequenza del *Batechio*, sequenza abbastanza nota ai cultori di storie patrie senesi perché emblematica dell'«impegno civile» dell'autore (tale approccio fatto di centoni decontestualizzati, per molto tempo in auge e ancora oggi in buon credito, costituisce - sia detto per inciso - il modo migliore per fraintendere e precludersi significato e valore del teatro di Fumoso).

Antefatto: Batechio, perduto innamorado/infoiato di Meca, ne discute animatamente col compagno Toccafondo che, con la saggezza e prudenza annunciata dal suo *nomen omen*, cerca di offrirgli consigli, conforti, moniti. Interviene a un certo punto Perella, tipo di villano molto insolito rispetto allo *standard*, che li rimprovera con asprezza: «E' dovreste pur aver pensato | a altro ch'a l'amor, che que' Soldati | so che l'amor del cul ce l'han cavato. | O non vedete come ci han trattati?» (I, vv. 88-91). Il dialogo che segue vira - soprattutto per 'merito' di Batechio, sua spalla Toccafondo - sui frati (colpiti, persino loro, dagli effetti del vandalico acquartieramento delle truppe spagnole in terra senese), di cui però, quasi per inerzia comica, vengono a lungo sbeffeggiate le topiche malefatte. A questo punto, Perella - villano di sapore un po' brechtiano - insofferente alle convenzioni e agli stereotipi del codice comico, sbotta, cercando di tornare al punto: «Orsù, lassiamo andar tésti giardini. | Fu 'l venir de' Soldati un mal lavoro» (I, vv. 110-11). Non è certo il senesismo antico *tésto* ('codesto')²³ che attira la nostra attenzione, ma il suo collegamento a ter-

23 In realtà si tratta di forma caratteristica soprattutto dell'Umbria, dove tuttora resiste, oltre che nel contado d'Arezzo e a Cortona (Rohlf's 1966, § 496; Castellani 2000, 52): a

mine già da lunghissimo tempo entrato nel tempio della lingua letteraria. Qual è il suo valore, in questo contesto? E quale sarebbe la ‘traduzione’ da proporre per la risentita espressione di Perella?

Giardino è un termine per la verità frequentemente attestato nel teatro senese (da Strascino a Fumoso, da Antonio di Pietro di Mico a Stricca Legacci, da Mariani ‘L’Appuntato’ a Silvio Forteguerra: per un arco cronologico che va dal 1521 al 1605), e ha un significato oscillante tra ‘castello in aria, giudizio vano’ e ‘labirinto, impaccio, imbroglio’; a detta di Mazzi (1878, 242), «rimane voce speciale senese; ora non più in uso, io credo». In ambito extrateatrale, troviamo non a caso riscontri nella novellistica del senese Fortini di cui merita citare almeno un’occorrenza (tratta dalla commedia *Lavinia*, incastonata nella seconda delle *Notti*):

STRAMBO Adio, Frusta, che cicali da te a te? che ti duole?

FRUSTA Sai, Strambo, facevo un giardino.

STRAMBO E che giardino vo’ far qui? Non c’è terren da ciò.

FRUSTA Dico che facevo un disegno.

(Fortini 1995, 1: 216)

Pare opportuno anche ricordare l’utilizzo che ne fa un autore variamente imparentato con il teatro senese, Pietro Aretino:

Fugge gli amici; s’un canta, gli par che lo trafigga; s’un ride, l’ha per male; non si pettina barba, non si lava viso e non si muta camiscia; va solo, e mentre i pensieri, il core, la mente, la fantasia e il cervello garraggia coi suoi fernetichi, cade là più morto che vivo. E facendo sempre *giardini in aria*, non conchiude mai nulla: scrive lettere, e poi le straccia; manda imbasciate, e poi se ne pente; or prega e or minaccia, mo’ spera e mo’ si despera. (Aretino 1969, 310-1; corsivo aggiunto)²⁴

L’impiego del termine (e della locuzione *giardini in aria* a cui dà luogo, oggi del tutto in disuso, a differenza della limitrofa – almeno in parte – *castelli in aria*) è, a mio avviso, una spia linguistica estremamente interessante di quanto, a quest’altezza cronologica, si fosse imposta nel senso comune la grande affermazione del ‘giardino all’italiana’, che attraverso la fucina rinascimentale portò l’*ars topiaria* a una ricerca raffinatissima di forme e colori, non immemori dell’evoluzione della coeva scenografia teatrale; un’affermazione che aveva conosciuto proprio nel senese importanti ri-

riprova di quanto si suggeriva in precedenza, sulla difficoltà di perimetrare con esattezza i confini propri del senese.

²⁴ Ricordo che la stessa espressione viene utilizzata dall’autore anche nel prologo della *Talanta*.

sultati (dalla Villa di Vicobello al Castello di Celsa), soprattutto ad opera dell'architetto Baldassarre Peruzzi (1481-1537), autore appunto di numerose ville e giardini senesi. In questa prospettiva, agli occhi dei nostri villani – o quanto meno del nostro Perella, e tutto sommato anche dello Strambo fortiniano – il *giardino* diventa il precipitato più emblematico dell'artificio – una vera e propria mistificazione della natura – che, se abbellisce e ammalia, distorce anche le effettive coordinate degli spazi e della realtà. Per questa ragione, nella traduzione da proporre (qualcosa come 'chiacchiere insulse'), non si può far leva sui consueti significati attribuiti (e attribuibili) al termine di 'fantasticheria, progetto' o di 'labirinto, imbroglio', bensì a quello di 'deviazione artificiosa dalla realtà': per la lucidità diagnostica di Perella, perdersi a battibeccare sull'acclarata nequizia fratesca (propria della convenzione comica) è indizio di un ottundimento delle coscienze, di una grave miopia politica.

Quest'ultima campionatura ci porta un po' al cuore del teatro di Fumoso, della sua originalità e della sua misura artistica. Abbiamo in precedenza chiamato in causa le caratteristiche 'impunture' con cui l'autore confeziona i suoi 'canovacci-patchwork': in effetti, l'impianto drammaturgico delle sue commedie è tutto fittamente punteggiato di riferimenti brucianti al contesto cittadino (la carestia, i soprusi e le violenze delle truppe spagnole acquistate nel contado, le molteplici tensioni prodotte dal variegato mondo eretico che affollava il territorio senese, la continua, incandescente 'guerriglia' delle fazioni cittadine, e altro ancora). Tutti questi riferimenti appaiono 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. Altrove (Scannapieco 2017) ho parlato di una 'bifocalità' dei contadini che Fumoso mette in scena: non certo macchiette *engagées*, macchine comiche poste inconsapevolmente al servizio di istanze sociali, essi infatti restano esemplari di una specie inferiore (anzi infima) e ridicola; ma la convenzione rappresentativa da cui questi villani discendono e a cui restano ben legati è giocata in modo tale che gli spettatori, per brevi ma incandescenti lampi, vedono oltre la convenzione stessa, come in «uno strappo nel cielo di carta».

Fatte le debite proporzioni, potremmo, al pari di quanto Zorzi rimarcava per spiegare il «segreto dell'assoluta 'teatralità'» di Ruzante, richiamare anche per le commedie di Fumoso «l'esatta nozione di ciò che veramente conta nell'accadimento scenico, la costruzione puntata quasi esclusivamente sulla tecnica dei valori fonici, ritmici e mimici» (Zorzi 1967, XXIV): ma ciò dovranno deciderlo lettori e uomini di scena quando sarà portata a termine l'edizione critica del suo *corpus* teatrale.

Ciò che oggi, dal 'dietro le quinte' di quest'impresa di disseppellimento, si può affermare senza esitazione è che la 'vicinanza' tra Ruzante e

Fumoso - oltre che di una cognizione sicura di ciò «che sta bene in su la scena» - si nutre precisamente di quel medesimo sguardo rinnovato sul mondo, di quella capacità di rappresentare la diversità dello sguardo, che entrambi attinsero dal 'mondo altro' dei villani: un mondo altrove, dalla storia e dalla 'civiltà', che della storia e della 'civiltà' ancora oggi ci parlano, e ce ne mostrano la trama nascosta.

Bibliografia

- Alonge, Roberto (1967). *Il teatro dei Rozzi di Siena*. Firenze: Leo S. Olshcki Editore.
- Alonge, Roberto (2016). «Prefazione». *Fumoso* 2016, 7-12.
- Andreini, Giovan Battista [1622] (1997). *Amor nello specchio*. A cura di Salvatore Maira e Anna Michela Borracci. Roma: Bulzoni Editore.
- Aretino, Pietro (1969). *Sei giornate. Ragionamento della Nanna e della Antonia (1534) - Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa (1536)*. A cura di Giovanni Aquilecchia. Roma-Bari: Laterza
- Castellani Arrigo (2000). *Grammatica storica della lingua italiana*, vol. 1. Bologna: il Mulino.
- Cecchinato, Andrea (a cura di) (2012). *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). Padova: Cleup.
- Clubb, Louise George (1989). *Italian Drama in Shakespeare's Time*. New Haven-London: Yale University Presse
- Ferguson, Ronnie (2012). «Poetiche del paradosso nel teatro ruzantiano». Cecchinato 2012, 205-21.
- Folena, Gianfranco (1991). *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Fortin-Le Taillandeier De Gabory, Cécile (2001). *La 'Congrega dei Rozzi' de Sienne (1531-1603). Des ateliers d'artisans à l'écriture et à la scène* [thèse de doctorat]. Bordeaux: Université Michel de Montaigne.
- Fortini, Pietro (1988). *Le giornate delle novelle dei novizi*. 2 voll. A cura di Adriana Mauriello. Roma: Salerno.
- Fortini, Pietro (1995). *Le piacevoli e amoroze notti dei novizi*. 2 voll. A cura di Adriana Mauriello. Roma: Salerno.
- Lippi, Emilio (1999). «I manoscritti». Paccagnella 1999 [ma 2000], 69-81.
- Magliani, Mariella (1999). «Le opere a stampa di Ruzzante». Paccagnella 1999 [ma 2000], 83-172.
- Mazzi, Curzio (a cura di) (1878). *Le rime di Niccolò Campani detto lo Strascino di Siena*. Siena: Ignazio Gati.
- Milani, Marisa (2000). *El pì bel favelare del mondo. Saggi ruzantiani*. Padova: Esedra.

- Paccagnella, Ivano (a cura di) (1999). *Filologia veneta*, 5 (*Catalogo ruzantiano*). Padova: Esedra.
- Paccagnella, Ivano (2010). «Per l'edizione di Ruzante. Tra filologia e storia della lingua». Ciociola, Claudio (a cura di), *Storia della italiana e filologia = Atti del VII Convegno ASLI* (Pisa-Firenze, 18-20 dicembre 2008). Firenze: Franco Cesati Editore, 97-128.
- Paccagnella, Ivano (2012a). «Questioni lessicali ruzantiane». *Cecchinato* 2012, 11-44.
- Paccagnella, Ivano (2012b). *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)*. Padova: Esedra.
- Padoan, Giorgio (1978). *Momenti del Rinascimento veneto*. Padova: Antenore.
- Padoan, Giorgio (1996). *L'avventura della commedia rinascimentale*. Padova: Piccin Nuova Libreria.
- Pieri, Marzia (2012). «Contado senese e contado pavano in scena. Qualche intersezione». *Cecchinato* 2012, 141-59.
- Politi, Adriano (1628). *Dittionario toscano compilato dal Signor Adriano Politi, gentilhuomo sanese. Di nuovo ristampato, corretto, & aggiuntovi assaissime voci, & Avertimenti necessarij per il scrivere perfettamente toscano*. 2a ed. Venezia: Andrea Baba.
- Rohlf, Gerhard (1966). *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. 3 voll. Torino: Einaudi.
- Ruzante (2010). *Moschetta*. Edizione critica e commento a cura di Luca D'Onghia. Venezia: Marsilio.
- Salvestro cartaio detto Il Fumoso (2016). *Panechio. Tiranfallo*. Vol. 1 di *Opere teatrali*. A cura di Anna Scannapieco; prefazione e traduzione di Roberto Alonge. Bari: Edizioni di Pagina.
- Salvestro cartaio detto Il Fumoso (2017). *Discordia d'amore* [1550]. Vol. 3 di *Opere teatrali*. Edizione critica e commento a cura di Anna Scannapieco; prefazione e traduzione di Roberto Alonge. Bari: Edizioni di Pagina.
- Salvestro cartaio detto Il Fumoso (in corso di stampa). *Batechio* [1546]. Vol. 2 di *Opere teatrali*. Edizione critica e commento a cura di Anna Scannapieco; prefazione e traduzione di Roberto Alonge. Bari: Edizioni di Pagina.
- Scannapieco, Anna (2017). «Due o tre cose che so di lui (Sul teatro del Fumoso, 'pellegrino Ingegno de la Congrega de' Rozzi')». *Il castello di Elsinore*, 30(76), 9-22.
- Segre, Cesare (1976). *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*. Milano: Feltrinelli.
- Seragnoli, Daniele (1987). «Note (con una premessa storiografica) sul teatro senese del Cinquecento». *Teatro e Storia*, 3, 393-405.
- Tommaseo, Niccolò; Bellini, Bernardo (1861-1879). *Vocabolario della lingua italiana*. URL <http://www.tommaseobellini.it>.

- Trissino, Giovan Giorgio [1562] (1970). «La quinta e la sesta divisione della Poetica». Weinberg, Bernard (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Roma-Bari: Laterza, 2: 5-90.
- Ulysse, Georges (1984). *Théâtre et Société au Cinquecento (Les rapports sociaux dans la comédie italienne de la fin du XVe siècle au premier tiers du XVIe)*. Aix en Provence-Marseille: Université de Provence-Jeanne Lafitte.
- Valenti, Cristina (1992). *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*. Ferrara: Franco Cosimo Panini.
- Vitale, Maurizio (1994). «La scuola 'senese' nelle questioni linguistiche fra Cinque e Settecento». Giannelli, Luciano; Maraschio, Nicoletta; Poggi Salani, Teresa (a cura di), *Lingua e Letteratura a Siena dal '500 al '700 = Atti del Convegno* (Siena, 12-13 giugno 1991). Siena-Scandicci (FI): Università di Siena-La nuova Italia, 1-40.
- Ventrone, Paola (2011). «L'opera di Strascino». *Bullettino Senese di Storia Patria*, 118, 423-30.
- Vescovo, Piermario (2006). *Il villano in scena. Altri saggi su Ruzante*. Padova: Esedra.
- Zorzi, Ludovico (1967). «Introduzione, Note, Nota al testo». *Ruzante, Teatro*. A cura di Ludovico Zorzi. Torino: Einaudi, VII-LXVII.

