

DANIELE IOZZIA

*Petrarca e Sannazaro tra i villani.
Su alcune forme della parodia nel teatro dei Rozzi di Siena*

*Petrarch and Sannazaro among the peasants. On Some Forms of
Parody in the Theatre of the Rozzi of Siena*

ABSTRACT

Dopo una sintetica panoramica dedicata alla rimodulazione della bucolica in area fiorentina, senese e napoletana da parte di rimatori quali Francesco Arzocchi, Iacopo de' Boninsegni, Giovan Francesco Suardi, Filenio Gallo e Iacopo Sannazaro, l'articolo si concentra sulle modalità parodiche di appropriazione dell'egloga da parte della Congrega dei Rozzi, fondata a Siena nell'ottobre 1531 da un gruppo di artigiani. In particolare, attraverso una lettura linguistica del *Pelagrilli* (1544) di Ascanio Cacciacconti detto Strafalcone, saranno mostrati i gradi di allontanamento progressivo dall'ipotesto tematico-stilistico di Petrarca (e del petrarchismo) e di Sannazaro. Da questo punto di vista, la spiccata novità del *Pelagrilli* consisterebbe 1) in un inedito rapporto tra gli attori: i villani diventano ora il centro propulsore delle vicende, non essendo più rappresentati esclusivamente come personaggi servili, subalterni o in modo satirico; 2) nell'adozione di un dialetto senese usato in senso espressionistico e a fini comici (la tastiera espressiva dei villani conosce tonalità triviali e oscene, così come metafore attinte dalla quotidianità della vita contadina); 3) nella cosciente differenziazione stilistica dei registri a seconda del personaggio in scena: accanto alla corposa parlata villanesca in senese rustico, la lingua del pastore Lucio e della ninfa Mamilia o quella degli dèi Mercurio e Diana recupera e parodizza gli stilemi più abusati della tradizione lirica di Petrarca e del petrarchismo.

After a brief overview dedicated to the remodulation of the bucolic in the Florentine, Siennese and Neapolitan areas by writers such as Francesco Arzocchi, Iacopo de' Boninsegni, Giovan Francesco Suardi, Filenio Gallo and Iacopo Sannazaro, the article focuses on the parodic modes of appropriation of the egloga by the Congrega dei Rozzi, founded in Siena in October 1531 by a group of artisans. Through a linguistic reading of the Pelagrilli (1544) by Ascanio Cacciacconti known as Strafalcone, the degrees of progressive departure from the thematic-stylistic subtext of Petrarch (and Petrarchism) and Sannazaro will be discussed. From this point of view, the marked novelty of Pelagrilli would consist in 1) an unusual relationship between the actors: the peasants now become the driving force behind the events, no longer being represented exclusively as servile, subordinate or satirical characters; 2) in the adoption of a Siennese dialect used in an expressionistic way and for comical purposes (the expressive keyboard of the peasants knows trivial and obscene tones, as well as metaphors drawn from the everyday life of the peasantry); 3) in the conscious stylistic differentiation of registers according to the character on stage: alongside the rich villanesque dialect in rustic Siennese, the language of the shepherd Lucio and the nymph Mamilia or that of the gods Mercury and Diana retrieves and parodies the most abused stylistic features of Petrarch's lyric tradition and Petrarchism.

*Petrarca e Sannazaro tra i villani.
Su alcune forme della parodia nel teatro dei Rozzi di Siena**

All'origine della ripresa della pastorale nella poesia del Quattrocento e del Cinquecento sta, come è noto, la preziosa mediazione della filologia umanistica. La convergenza tra l'affluente virgiliano delle *Bucoliche*, quello teocriteo degli *Idilli* (con tutta la serie dei minori, da Bione e Mosco a Claudiano e Nemesiano) e quello delle *Metamorfosi* di Ovidio fa sì che la bucolica rinascimentale si configuri per temi e stile come genere a forte impronta ibrida, in cui all'ambientazione boschereccia e all'immissione di pastori innamorati corrispondono toni tanto patetici quanto rusticali. A consacrare in senso lato la fortuna tre-quattrocentesca erano già stati gli esperimenti latini di Dante, Petrarca e Boccaccio, che dell'egloga avevano accentuato il carattere di componimento occasionale, in grado di inglobare nel tessuto espressivo un linguaggio cifrato, a perimetrare i confini di un dialogo condiviso dai pochi capaci di superare l'ostacolo dell'allegoria¹. La fortuna nella letteratura volgare prende le mosse da una data e da un'opera precise: le *Bucoliche elegantissimamente composte da Bernardo Pulci Fiorentino et da Francesco de Arsochi senese et da Hyeronimo Benivieni Fiorentino et da Jacopo Fiorino de Boninsegni senese*, stampate da Antonio Miscomini a Firenze nel febbraio 1482. L'opera, che raccoglie anche testi di parecchi anni prima, è composta da egloghe che trattano temi di natura politica, amorosa, funebre, giocosa, encomiastica, con ripresa di spunti danteschi e soprattutto petrarcheschi incastrati in quelle terzine sdruciole che sarebbero diventate una delle principali sigle formali di un genere tendenzialmente polimetrico².

* Devo suggerimenti preziosi a Fiammetta Papi, le cui attente riletture hanno permesso di rendere il testo più coeso e meno imperfetto.

1 Si segnala parallelamente certa madrigalistica di Gidino da Sommacampagna, ricca di spunti e di rielaborazioni eglogistiche virgiliane, cfr. Danzi 2018, p. 199. Il contributo è in generale interessante per una prima messa a punto degli elementi strutturali e formali propri dell'egloga volgare, al confine tra bucolica classica e poesia lirica.

2 Così Battera 1990a, pp. 184-85: «È senza dubbio significativo il fatto che i curatori dell'edizione (...) abbiano lavorato di concerto per offrire una silloge coerente e precisamente orientata sia sul piano propriamente letterario, per la mirabile ricostruzione artificiosa delle origini e degli sviluppi della bucolica volgare, sia su quello storico-politico, nella possibilità che l'intero libro, nell'interconnessione sottile creata fra elementi interni e altri apparentemente estrinseci ed occasionali come le dediche etc. delle diverse opere, offre al lettore di tracciare un quadro intenzionale e destinato

In Toscana la bucolica percorre da subito un doppio binario: mentre a Firenze, sulla scia del Poliziano e del *Corimbo* e della *Tyrsis* di Leon Battista Alberti, Lorenzo de' Medici si misurava con il *Corinto* (1464), con l'*Altercazione* (1474) e con *Apollo e Pan* (1482), pur concedendo terreno a prove più parodistiche come la *Nencia da Barberino* (1470)³, a Siena, altra grande capitale dell'egloga volgare, il panorama lasciava emergere i segni di una situazione più marezzata. Poco assimilabili alla sostanza dell'encomio laurenziano in quanto privi di specifici riferimenti politici sono i quattro testi che Francesco Arzocchi inserirà nelle *Bucoliche*. Ma se la sequenza con cui si succedono le egloghe nel libro intende rappresentare le varie tappe dello sviluppo della bucolica in volgare, è vero che ad Arzocchi spetta il primato di inventore e codificatore del rinnovato genere, «in quanto protagonista di un'operazione che da un lato salda direttamente la nuova bucolica al modello virgiliano, scavalcando in modo deciso tutta la tradizione dell'egloga latina medievale, e dall'altro recupera in maniera spregiudicata tasselli tematici, modelli culturali e forme metriche della tradizione volgare trecentesca» (Fornasiero 1995, p. vii). Attivo in città dagli anni '60 del Quattrocento è poi Iacopo de' Boninsegni, che nel 1468 invia quattro egloghe encomiastiche al duca di Calabria Alfonso d'Aragona, anch'esse confluite nelle *Bucoliche*. Le sue prove, nei fatti un «inesausto esercizio di variazione sul tema della perdita e dello strazio»⁴, mostrano comunque una forte componente teatrale incentrata su un dialogo serrato tra gli interlocutori, tanto da rendere quasi necessaria, a volte, una forma di didascalia scenica per non compromettere la comprensibilità del testo. È anche notevole, a differenza di Arzocchi, un'importante strategia di travestimento in situazioni pastorali di personaggi di rilievo e di fatti della vita culturale e letteraria senese: come ha documentato Fornasiero 1998, p. 60, i vari Bernardo Illicino, Filippo Buonaccorsi e Benedetto da Cingoli, intenti nello spazio dialogico a lamentarsi della loro sorte o delle loro avventure amorose, vengono camuffati «sotto le spoglie di Ilcino, Callimaco, Philleuro».

Un'altra voce che merita di essere nominata in campo bucolico è quella di Giovan Francesco Suardi, di origine bergamasca ma in frequente contatto con i senesi. Nel suo canzoniere *Fragmenta vulgaria*⁵ è conservata un'egloga in sdruc-cioli (fine 1458–inizi 1459) composta dall'accostamento di due blocchi in realtà indipendenti, il primo dei quali (trentanove versi) è trascritto dall'*Egloga I* di Arzocchi⁶. Fatto di non poco conto, quest'ultimo, se si tiene in debita considera-

all'esportazione della situazione diplomatica fiorentina, all'ombra delle sacre foglie del magnifico Lorenzo». Cfr. anche Battera 1990b.

3 Sulla stessa scia si muoveva anche la coeva *Beca da Dicomano* di Luigi Pulci.

4 Cfr. Fornasiero 1998, pp. 58–59.

5 Un'edizione del quale, datata e senz'altro da aggiornare, era già stata procurata da A. Cinquini, *Fragmenta vulgaria Joha. Francisci Suardi*, Roma, 1917.

6 Si deve a Franca Brambilla Ageno la dimostrazione della natura composita dell'egloga. Ai primi trentanove versi arzocchiani fa seguito una parte apocrifia di mano

zione l'avvenuta promozione dei rimanti sdrucchioli come spia identificatrice dell'epidermide formale della poesia pastorale.

Sullo scorcio del Quattrocento e in misura via via crescente nel corso del Cinquecento, in assenza di una corte, il genere assume poi una forma più schiettamente performativa destinata a un pubblico borghese costituito in larga parte da brigate artigiane. Avrebbe infatti coltivato la pastorale anche Filippo Gallo (morto nel 1503), frate dell'Ordine degli Eremiti di Sant'Agostino, autore di un canzoniere amoroso e di due egloghe in endecasillabi sdrucchioli precedute da un prologo in prosa, la *Saphyra* e la *Lylia*, firmate con lo pseudonimo di Filenio Gallo. A lui e ai suoi itinerari spirituali si deve in particolare l'esportazione dell'egloga nei circoli letterari settentrionali (Padova, Venezia) e soprattutto aragonesi (Napoli), dove un nutrito gruppo di rimatori era già pronto a integrare il nuovo modello, da Francesco Galeota, Pietro Jacopo De Gennaro, Giovan Francesco Caracciolo a Jacopo Sannazaro. È stato osservato che

il codice arcadico si ripropone con caratteristiche fisse in tutti i loro componimenti: c'è sempre uno sfondo naturalistico selvatico e pacifico, immancabilmente alternativo alla vita civile, ci sono pastori musicanti e innamorati spesso infelici; c'è in molti casi un narratore, il poeta, che fa da anello fra mondo simbolico e mondo storico, c'è una vita quotidiana scandita da piccole occupazioni descritte minuziosamente con il gusto del dettaglio realistico (...) e da più solenni eventi collettivi: le feste religiose, i sacrifici, le gare di canto e di destrezza (...) (Pieri 1994, pp. 276-77).

Il contributo sannazariano al genere bucolico fu consistente e investì il piano strutturale, quello della significazione allegorica e quello linguistico, una volta che gli ingredienti strutturali dell'egloga avevano già acquisito a Siena una forte quota normativa⁷. Innanzitutto, occorre emulsionare le due componenti del prosimetro, problema che fu superato incorporando le egloghe entro una cornice romanzesca unitaria che non squalificasse gerarchicamente la prosa rispetto al verso, secondo il recente modello di Gallo e prima ancora dell'*Ameto* boccacciano⁸; in secondo luogo, Sannazaro, che stava già lavorando alle *Rime*, aveva so-

del Suardi composta da quarantanove versi che mantengono gli stessi interlocutori della prima sezione (Tirinto e Grisaldo) rincarando la sequenza dei proparossitoni: cfr. ancora Fornasiero 1998, in part. le pp. 67-69, e F. Brambilla Ageno, *La prima ecloga di Francesco Arsochi e un'imitazione di Giovan Francesco Suardi*, «Giornale storico della letteratura italiana», XCIII (1976), pp. 523-48.

7 Alla marca metrica degli sdrucchioli e agli espedienti del camuffamento simbolico mediante un'accurata strategia di ri-nominazione di vicende e di persone andrà aggiunta la spiccata viscosità intertestuale di questi testi soprattutto in ambito senese, in grado di incamerare rivisitazioni virgiliane, ovidiane, pliniane, senecane, bibliche, dantesche, petrarchesche e boccacciane mediante un assai intricato gioco allusivo finemente analizzato da Battera 1998.

8 La dignificazione della prosa vide infatti la possibilità di convogliare nel racconto un

stituito al netto contrasto di toni in una *koinè* lardellata da napoletanismi fonomorfolo­gici e lessicali una lingua maggiormente tarata sulla compattezza del monolinguis­mo di Petrarca. L'*Arcadia* del 1504 sarebbe stata infatti una delle fondamentali chiavi d'accesso al maturo petrarchismo stilistico. Dismesso, infine, l'allegorismo bucolico tradizionale

l'Arcadia instaura (...) fra storia e simbolo un rapporto completamente nuovo, (...) tra­sfigurando in chiave favolosa la contingenza del presente, è un romanzo autonomo, non più fondale di figurine sagomate e intercambiabili, ma palcoscenico mosso e affollato di personaggi psicologicamente variati e originali, sospesi da un linguaggio eletto in una dimensione di perfezione metastorica (Pieri 1994, p. 283).

Questo nuovo equilibrio inverte il senso di marcia e ritorna a Siena come nuovo punto di partenza per ulteriori sperimentazioni. Qui lo spettacolo dram­matico si è sempre rivolto a un'utenza cittadina ben individuata, di cui ha assunto le istanze politiche e culturali; si trattava di un teatro composito negli apporti, capace di produrre forme drammaturgiche minori di taglio egloghistico, rusticale e musicale occultate dentro testi narrativi. Oltre alla drammaturgia classicistica dell'Accademia degli Intronati, le cui commedie erudite in prosa e in cinque atti contaminavano l'eredità novellistica con quella cavalleresca, la filiera dello spettacolo senese è risultata produttiva anche in altre direzioni, a cominciare dal gruppo di attori-scrittori che durante il primo trentennio del Cinquecento ope­rarono tra la città toscana e la corte romana di papa Leone X, al seguito di Ago­stino Chigi. Individuati dalla critica come «pre-Rozzi» (la definizione è stata introdotta da Alonge 1967) o come «comici-artigiani» (così nell'ampio catalogo di Valenti 1992), questi nove autori (Niccolò Campani detto Strascino, Leonardo Maestrelli detto Mescolino, Giovanni Roncaglia, Marcello Roncaglia, Francesco Fonsi, Niccolò Alticozzi, Pierantonio Stricca Legacci, Mariano Trinci, Bastiano di Francesco) approfittarono di un terreno ancora fluido per formalizzare lin­guaggi, generi e forme di notevole apertura sperimentale. Ma le trasformazioni sostanziali e linguistiche più cospicue sarebbero provenute dal gruppo di artigiani che nell'ottobre del 1531 fondò la Congrega dei Rozzi. In accordo con l'im­postazione di Sannazaro, i Rozzi videro nella pastorale il contenitore ideale per sviluppare in più soluzioni il tema del rapporto tra città e campagna, che nella Siena dei primi decenni del Cinquecento aveva assunto ragguardevoli vette di drammaticità, in considerazione dell'inasprimento dei vecchi contrasti tra mez­zadri, padroni e contadini cominciati con la peste nera di metà Trecento. La ri­vendicazione insistita dell'indigenza quotidiana è parte fondamentale del messaggio delle opere dei Rozzi: se economicamente nulla li differenziava da molti loro concittadini, il loro pronunciato bisogno di riconoscimento li rendeva compatti da un punto di vista culturale.

intreccio meno sclerotizzato basato sulla storia politica contemporanea del contesto partenopeo.

La storia della Congrega seguì gli eventi municipali di Siena, patendo le limitazioni della libertà associativa e le censure della Chiesa e della Balìa. Per quanto attraverso i dibattiti interni i Rozzi avessero realizzato una sorta di piccola società parallela, non fu mai possibile per loro isolarsi del tutto dai tumulti politici e religiosi che sconquassarono la repubblica senese alla metà del secolo. I principali autori Rozzi sono cinque: il già citato Anton Maria di Francesco (detto «Stecchito»), Angelo Cenni (detto «Resoluto»), Ascanio Cacciaconti (detto «Strafalcione»), Salvestro cartaio (detto «Fumoso»), Giovanni Battista Binati (detto «Falotico»). Per quanto riguarda le edizioni critiche di questi testi, disponiamo innanzitutto dell'antologia di Persiani 2004, che, aggregando pre-Rozzi e Rozzi, raccoglie dieci commedie rusticali: *Strascino* e *Coltellino* di Niccolò Campani detto Strascino, *La Partigione* e *Il Targone* di Leonardo Maestrelli detto «Mescolino», l'anonima *Commedia di Pidinzuolo*, la *Contenzione di un villano e una zingara* di Bastiano di Francesco linaiuolo, il *Solfinello* di Pierantonio Stricca Legacci, il *Calindera* di Resoluto, il *Calzagallina* di Strafalcione e il *Capotondo* di Fumoso. In tempi più recenti sono da segnalare l'edizione completa delle *Rime* e dei *Testi teatrali* di Strascino (Pieri 2010), quella del *Romito negromante* di Resoluto (Trovato 2014) e le edizioni delle *Opere teatrali* del Fumoso curate da Anna Scannapieco nel 2016 (*Panechio* e *Tiranfallò*), nel 2017 (*Discordia d'amore*), nel 2018 (*Batechio*) e nel 2019 (*Capotondo*). A questa serie di testi vogliono aggiungersi le edizioni critiche annotate del *Pelagrilli* e della *Filastoppa* di Strafalcione curate da chi scrive e di prossima pubblicazione⁹.

Di questa già ampia costellazione rusticale, ciò che qui ci interessa più da vicino sono le quattro commedie pastorali rozze, *Il romito negromante* di Resoluto, il *Panechio* e il *Batechio* di Fumoso e il *Pelagrilli* di Strafalcione¹⁰, quest'ultima oggetto di analisi.

9 Infine, con tutte le cautele del caso, sarebbero da segnalare le edizioni allestite da Menotti Stanghellini, già bibliotecario dell'Accademia dei Rozzi tra anni Novanta e Duemila: lo stesso studioso, del resto, ammette il carattere scarsamente filologico dei propri lavori, fondati nella maggioranza dei casi su testi diversi dalle *principes* e spesso senza il supporto di una collazione integrale delle stampe. Si tratta della *Togna*, del *Capitolo delle Monache di San Martino* e delle *Stanze rusticali* di Resoluto, di *Il Bruscello et il Boschetto* e del *Dialogo rusticale di Pastinaca e Maca* di Giovanni Battista Binati, di *Il bruscello di Codera e Bruco* e della *Mascherata alla sposa* di Falotico (Ansano Mengari da Grosseto), di *El farfalla* di Stecchito, del *Pannechio*, delle *Stanze del Perella* e di *Alla sposa nuova padrona* di Fumoso, della *Pippa*, del *Cilombrino* e del *Don Picchione* di Pierantonio Stricca Legacci, dello *Strascino*, dell'*Egloga del danno dato per le capre al cittadino* e dell'*Egloga del porcello fatto per mana fiorenna* di Strascino. Si consultino i riferimenti in bibliografia.

10 Di Strafalcione, come del resto degli altri Rozzi, si sa poco. Incrociando i riscontri provenienti da Mazzi 1882, II, pp. 113-22, Alonge 1967, pp. 47, 54-61, 72-72, 81-85, Alonge 1972 e Bazzotti 2013, pp. 145-48 si sa che Ascanio Cacciaconti è ammesso in Congrega nel maggio 1534, che il cognome rimanda a un ramo di famiglia nobile (i Cacciaconti insieme ai Cacciaguerra erano i due rami della dinastia franco-salica

L'*editio princeps* del *Pelagrilli* risale al 25 novembre 1544. La commedia è divisa in cinque atti per un totale di 1088 versi, presenta un elevato numero di personaggi e un contesto scenico che prevede, tra le altre cose, situazioni di trasformazione e di magia. Proprio questo dettaglio lascerebbe credere che un teatro sostanzialmente povero e improvvisato come quello dei Rozzi non avrebbe potuto sostenere i costi delle attrezzature per la rappresentazione, ma che invece la pastorale fosse stata concepita e messa in scena in occasione di qualche ricorrenza privata promossa da Vincenzo Tegrini e da Lucina Castrucci, i mecenati politici lucchesi cui Cacciaconti si era legato negli anni giovanili. Questa, in sintesi, la trama del *Pelagrilli*: il pastore Lucio, figlio del dio Mercurio, è innamorato della ninfa Mamilia, la più in gamba tra le compagne di Diana, persa in pericolose cacce tra i boschi per sottrarsi al suo destino amoroso. L'amore sarebbe destinato a non concretizzarsi se non fosse per l'intraprendenza di due strambi villani, Pelagrilli e Beccafonghi, i quali aiutano Lucio nelle ricerche dell'amata dietro la promessa di una lauta ricompensa in cibarie e capi di bestiame. Nel corso dell'avventurosa *quête* intervengono le divinità: Diana, che considera un oltraggio l'allontanamento di Mamilia dal gruppo delle ninfe, decide di punire la giovane

dei Conti della Scialenga, che potevano vantare numerosi possedimenti nei territori di Asciano, di Rapolano e di Sinalunga) e che di professione era ottonaio. Nei frontespizi delle opere il suo nome è preceduto da «M.», comunemente interpretato come «Mastro», cioè artigiano, ma nel frontespizio della sua commedia *La travolta* è indicato per esteso come «Messere Ascanjo Cacciaconti», appellativo riservato a persone di alto rango. Sempre sulla scorta di osservazioni onomastiche è stato possibile individuare per Tanganelli 1968, p. 36 una sua presunta origine ascianese. Come ha mostrato Bazzotti 2013, p. 145, da una ricerca effettuata presso i registri dell'Archivio di Stato di Siena non risulta nessun atto di battesimo a nome di Ascanio Cacciaconti, né il suo nome è registrato fra gli appartenenti di famiglie nobili o importanti di Siena. Risulta poi probabile che in assenza di documenti che testimoniano o smentiscono la sua provenienza dal contado scialengo lo storico Tanganelli si sia limitato ad attingere la notizia da Cagliariano 1971-1977. Altri elementi sarebbero poi rintracciabili nei prologhi delle sue commedie. La lettera che accompagna il prologo dell'*Incognito* (ora leggibile nella recente edizione delle *Quistioni e casi di più sorte* curata da Chierichini 2019, pp. 70-76) contiene un interessante spunto biografico, nel quale Strafalcone dice di essere stato tenuto fuori da Siena al servizio di un signore e di desiderare di raggiungere Siena e gli altri congreganti il prima possibile una volta liberatosi da una malattia. Se si somma questa nota a quanto apprendiamo dalla lettera di dedica del *Pelagrilli* a «Lucina Castrucci, patrizia lucchese», si scopre come nell'età dell'adolescenza il Cacciaconti si fosse legato al marito di lei, Vincenzo Tegrini, probabilmente lo stesso signore cui si accenna nel prologo dell'*Incognito*. Questi riscontri, uniti a una valutazione complessiva dello stile particolarmente ornato e meno carico della disfemia espressiva di cui in genere sono piene le commedie degli altri congreganti, lasciano supporre che Strafalcone fosse un frequentatore piuttosto assiduo di ambienti senesi raffinati, al punto da poter essere considerato come una sorta di eccezione tra gli altri membri della Congrega, il più aristocratico tra i Rozzi.

trasformandola in una fontana incantata, capace di donare eloquenza a chiunque vi attinga. Durante le ricerche, i due villani si imbattono nella fontana; preso da un'incontenibile arsura, Beccafonghi ne beve l'acqua, iniziando per incanto a esibire una retorica tanto smagliante quanto innaturale. Intanto, ricongiuntosi a Pelagrilli e a Beccafonghi e scoperta la trasformazione, Lucio, disperato, si rivolge al padre Mercurio, il quale, per far sì che il figlio dimentichi la dolorosa trasformazione della ninfa, lo induce a bere l'acqua del fiume Lete. I due villani si incaricano personalmente di intercedere presso Diana, affinché restituisca a Mamilia sembianze umane. Il discorso di Beccafonghi risulta turgido e stucchevole, quello di Pelagrilli è schietto e va dritto al punto, non avendo attinto all'acqua magica. La dea, mossa dal buon senso di quest'ultimo, finalmente cede. Ma quando si convince a ridare alla ninfa il suo corpo, Lucio è ancora in preda agli effetti dell'incanto di Mercurio. Saranno ancora una volta i due villani a premere perché il dio rinsavisca il pastore con un filtro, così da poter celebrare l'unione in letizia.

Soffermarsi sul rovesciamento parodico operato dal *Pelagrilli* torna assai utile in considerazione del fatto che Cacciaconti, così come gli altri congreganti, aveva ben presente il ruolo modellizzante e normativo di cui già godevano la pastorale sannazariana e il petrarchismo linguistico codificato dal Bembo nelle *Prose*. Si tenga presente, infatti, che al momento di fondazione del sodalizio i Rozzi si dotarono di un regolamento espresso in diciassette capitoli. Il quinto, in particolare, recitava:

perché la nostra Congrega in vano ordinata non sia, ma, oltre i piacevoli giochi e lieti deportamenti, qualche dilettevole studio di gioconda eloquenza, in versi o prosa, nel vulgare o toscano idioma, ogni volta che ragunati saremo fra noi si tratti per esercire gl'ingegni di ciascuno; e per esser noi del cristiano gregge professori; ne pare che, almeno in nel tempo quadragesimale, in fra di noi si lega la elegante e dotta Commedia di Dante, in quella parte che al Signor Rozo parrà; (...) ma ne li altri tempi si lega o le leggiadre opare del Petrarca o le dilettevoli prose del Boccaccio o d'altri autori antichi o moderni che elegantemente abbino scritto (citato in Chierichini 2013, p. 82).

Alle letture indicate si aggiunsero ben presto quelle dell'*Arcadia* e delle *Rime* di Sannazaro, per suggerimento di Bartolomeo di Francesco pittore e di Anton Maria di Francesco cartaiolo, stando a quanto si legge nelle *Deliberazioni* del 16 marzo 1533 (cfr. Mazzi 1882, I, p. 353n). Il carattere esplicito della nota lascia bene intendere la quantità, la frequenza e la qualità delle letture dei Rozzi.

Come hanno mostrato gli studi di Gerard Genette e del post-strutturalismo francese, la parodia implica sempre un'interazione tra entità espressive di varia natura, dove il testo di partenza rappresenta *in absentia* la base trasformativa per quello di arrivo. In questo regime di doppia comunicazione, per dirla con Linda Hutcheon,

l'auteur – et par conséquent le lecteur – effectue une sorte de superposition structurelle

de textes. (...) La parodie (...) devient alors une synthèse bitextuelle (Hutcheon 1978, p. 469).

Rispetto alle altre pastorali rozze, il *Pelagrilli* di Cacciaconti rappresenta, a mio avviso, il più alto vertice parodico rispetto al modello di Sannazaro. Strutturalmente, infatti, nella commedia lo scarto parodico è ravvisabile in una modifica radicale dei rapporti di forza tra gli attanti. Ragionando in termini di sfondo e di contesto, anche nel *Pelagrilli* la linea portante dell'intreccio si dipana lungo i tentativi del pastore Lucio di fare breccia nel cuore della ninfa Mamilia, che gli sfugge in continuazione attraverso la verdeggiante macchia senese. Tuttavia, appare subito chiaro come all'interno di questo filo diegetico si inserisca una seconda e più importante azione che fa quadrato attorno ai due villani, Pelagrilli e Beccafonghi. I sei personaggi sono disposti in tre coppie: pastore e ninfa, Mercurio e Diana e i due villani. Il tipico rapporto di dipendenza dei villani dai pastori arriva gradualmente a ribaltarsi. Innanzitutto, l'atteggiamento iniziale con cui Pelagrilli si pone nei confronti di Lucio mostra una partecipazione sollecita verso le nascenti preoccupazioni sentimentali che assillano il padrone¹¹:

Pelagrilli. Chi è là? Chi chiama?

O sie la ben venuta figlia bella!

Luccio, camina, decco la tua dama.

(rivolto alla ninfa) Tu non sè per fuggir se tu non dichì

duo palore al padron che tanto t'ama.

(I, 32-36)

11 Il testo da cui d'ora in avanti si citerà proviene dall'edizione critica della commedia a cura di chi scrive, fondata sull'*editio princeps* del 1544 e basata su criteri conservativi in larga parte coincidenti con quelli adottati da Anna Scannapieco per le opere teatrali del Fumoso: cfr. Scannapieco 2016, pp. 59-61, Scannapieco 2017, pp. 38-40, Scannapieco 2018, pp. 39-41 e Scannapieco 2019, pp. 41-43. Per quanto riguarda i criteri grafici, sono stati ricondotti all'uso moderno l'unione o la separazione di frasi o di parole, i segni abbreviativi, l'uso di *h* (riconducendolo al suo valore diacritico), la distribuzione di *u* e *v*, il nesso *ti* seguito da vocale (trascritto come *zi*), il nesso *mph* (trascritto come *mf*), la *j* come *i*. Data poi l'estrema labilità dell'assetto interpuntivo, è stato necessario intervenire per ripristinare l'uso moderno per non compromettere in molti passi la comprensione logico-sintattica del testo. Inoltre, sono stati mantenuti tutti i polimorfismi e tutte le oscillazioni, ad esempio per quanto riguarda l'alternanza tra consonanti scempie e geminate, il mantenimento di *-ar-* protonico, intertonico e postonico (o il suo passaggio a *-er-*) o la forma declinata/indeclinata dei possessivi. Diversamente da Scannapieco, si è ritenuto opportuno indicare la seconda persona del presente di *essere* con *sè*. Quanto ai rafforzamenti fonosintattici, ci si è limitati a indicare il raddoppio consonantico nel lessema implicato, senza impiegare il punto a mezzo. Infine, nel caso di omografi, le soluzioni editoriali adottate sono le seguenti: *e'* pronomine da *e* articolo (si è fatto affidamento sul fatto che *e* congiunzione chiarisse il proprio valore di volta in volta sulla base del contesto di occorrenza); *vo'* = voglio da *vo* = vado; *so'* = sono (sia prima che sesta persona) da *so* = so.

Parallelamente all'asse Lucio-Pelagrilli agisce quello Mamilia-Beccafonghi. Quest'altro villano è legato alla ninfa da un legame amicale, cosicché assume nei suoi confronti la stessa funzione di assistenza costruttiva che ha Pelagrilli nei riguardi di Lucio:

Beccafonghi. Or dimmi un po', quando vuoi maritarti?

Vòi perder la bellezza or che gli è 'n fiore?

Mamilia. Non si piglia marito in queste parti.

Beccafonghi. Se non si piglia qui vàtone altrove, vuoi star sempre pe' boschi a sgraffiarti?

Mamilia. Non farò, se da mal mi scampi Giove!

Beccafonghi. Oh che donna 'stinata, vermocane, dimmi, du' ti riduci quando piove?

Mamilia. Per le spelonche.

Beccafonghi. Sola com'un cane?

Mamilia. C'è tante donne.

Beccafonghi. Eh, sì! Tu non vuò 'ntendere!

Vuole altro che la madia a fare il pane!

Donne con donne possan ben distendere,

che com'han fruczato e sfruczato

è come far boccata senza cennere.

Mamilia. Sarai pur sempre mai pazzo e sgraziato!

Beccafonghi. Oh, non vorrei ch'in queste patatrachie ci stesse un bel visin sì 'ngelicato!

(I, 164-180)

Nei confronti della ninfa, Beccafonghi sembra assumere toni paternalistici inizialmente sofferti da Mamilia, gelosa della propria indipendenza. Si ha già modo di cogliere qui un primo riposizionamento strutturale dei villani nei confronti dei personaggi superiori, sconosciuto alla pastorale arcadica. Dismessa la funzione di vittima marginale, la cui vicenda sembrava essere condannata a restare senza sviluppi, il villano si impone sulla scena: diventa un comprimario capace di ritagliarsi una zona franca dal destino comico cui è legato per esibire le sfaccettature della propria storia.

Proprio attorno all'idea di rifunzionalizzazione, intesa come recupero della profondità di un personaggio di fatto bidimensionale, ruota l'abbassamento parodico delle pastorali dei Rozzi rispetto all'ipotesto di Sannazaro: non più semplici guardiani del gregge o servi dei pastori esclusi dall'evolversi delle vicende sentimentali di questi, ma loro aiutanti attivi, per quanto sempre sfacciati e maldestri. Nella pastorale di Strafalcione, Pelagrilli e Beccafonghi hanno buon gioco nel mettere in risalto la loro intraprendenza di contro all'inettitudine di un pastore e di una ninfa che rimettono supinamente il proprio destino nelle mani degli dèi, che pure entrano in scena¹². L'intervento stesso delle divinità mitolo-

12 Roberto Alonge ha parlato chiaramente per questi villani di un'autentica «responsabilità dirigente» (Alonge 1967, p. 56).

giche promette anzi di complicare l'intreccio: Mercurio, che del pastore Lucio è padre, ottiene da Cupido l'innamoramento della ninfa Mamilia; Diana, furiosa per l'affronto di vedersi sottratta la compagna più capace, trasforma Mamilia in fonte. Di contro al dolore di Lucio per la perdita dell'amata tutto ciò che il messaggero alato riesce a fare è ricorrere alla prodigiosa acqua del Lete per farla bere al figlio, così da fargli dimenticare la ninfa. A convincere finalmente Diana a ridare sembianze umane a Mamilia, attraverso un particolare filtro magico, non sono né il dio né i discorsi patetici di Lucio, bensì la coordinazione tra i due villani, che con grande efficacia si contrappongono alle azioni divine. Quando Lucio attendeva ancora in modo passivo il ritorno di Mercurio dal cielo per sbrogliare la questione amorosa, Pelagrilli lasciava emergere il suo grande senso pratico:

Pelagrilli. Padrone, io ho sentito che l'offerta
vògliano e dei, e chi va a la porta
se non bussa col piè non gli è aperta.
E fanno grazia a chinche più li porta!
Benché il tuo babbo chiachiarì s'è bene,
e gli è quel dar del suo quel che più importa.
Chi chiede e non dà niente niente attiene!

Lucio. Tu dici il vero, or vanne al nostro ospizio,
ch'io vo' far tutto quel che s'appartiene.

(I, 118-126)

La pertinenza delle proposte del villano vince a mani basse la partita contro l'indolenza del pastore, ciò che sarebbe stato impensabile per la pastorale classica, dove a riempire il quadro narrativo erano soprattutto le estese campiture elegiache e gli intermezzi lacrimevoli delle ninfe e dei pastori. E sarà ancora Pelagrilli a consigliare a Lucio di rivolgersi a Mercurio quando per volere di Diana Mamilia subisce la trasformazione:

Pelagrilli. Ho inteso dir da que' che me l'han detto
che Diana è figliuola di tuo padre
e che s'è parenti ben di stretto.
Ché non va' fa' due parole leggiadre,
che ne la cavarà, s'è ver che sia
figliuola de la potta di tuo madre?

Mercurio. Guarda a che sei condotta, poesia,
ch'oggi fino i villan sanno dar conto
de la super celeste monarchia!

Lucio. Torna al ciel, Padre, poi che 'l male è gionto, (...)

(III, 636-645)

Pelagrilli non va tanto per il sottile e aggiunge anche uno sprezzante insulto a Diana. Ma è nelle parole del dio che si misura con sorpresa il riconoscimento di una sconfitta imprevedibile: Mercurio ratifica di fatto la maggiore efficacia dell'azione dei villani rispetto a quella celeste. Appare chiaro, dunque, come la

piramide dei ruoli sia ora capovolta e veda al vertice la coppia formata dai due contadini, in un sovvertimento delle gerarchie dal sapore carnealesco. Spetta sempre ai villani muoversi entro il dominio della persuasione di tutti gli altri personaggi, poco importa a questo punto se si tratti di pastori, di ninfe o di divinità. D'altronde, era stato sempre Pelagrilli a convincere Mamilia a restare, quando questa era ormai sul punto di cedere agli slanci affettuosi di Lucio, squaderando l'ampio strumentario espressivo di una quotidianità gastronomica:

Pelagrilli. Baie, io vo' che tu venghi a star con noi!

Che vuoi far giù con questi fiaccacolli

u' non si trova altro che lupi e buoi?

A casa nostra mangierai de' polli:

ché star per questi botri a mangiar ghiande

che non so in che mo' diavol ti satolli?

Se tu ti avezi a le nostre vivande

ti parrà d'esser poi ravvizolata,

e n'arai un piacer maggior che grande.

O se tu vuoi pur far un'insalata,

dov'è l'aceto? Ov'è l'olio? Ov'è 'l sale?

Dov'è 'l piattello? Oh, che vita stentata!

A ffé, che del tuo ben me ne sa male,

per ch'io ti veggo star più disagiosa

che una casa che non ha privata.

(II, 353-367)

Appare evidente che senza la coppia Pelagrilli-Beccafonghi la vicenda sarebbe stata in situazione di stallo¹³. Si noti ancora come la dilatazione a cui è sottoposta la pastorale dei Rozzi riguardi anche l'emersione di una realtà socioeconomica vissuta con drammaticità dal villano. E si badi a come questa materia riguardi esclusivamente il contadino e lasci fuori gli altri personaggi: se l'acqua del Lete bevuta dal pastore è stata sufficiente per fargli dimenticare la ninfa, non è così per Beccafonghi, che risponde in questo modo a Mamilia che gli spiega a cosa è andato incontro Lucio:

Beccafonghi. Monta qui su, che no 'l crederò mai!

E 'n che mo' mi farebbe escir di mente

queste gran carestie che sono state,

ch'ho venduto ogni cosa e non ho niente?

(V, 919-922)

13 Cfr. Alonge 1967, pp. 57-58: «i villani trionfano (...) là dove lo stesso Mercurio aveva fallito, o meglio nemmeno aveva tentato di operare, limitandosi a concedere alle onde della fonte-ninfa il dono di suscitare facondia in quanti avessero bevuto. Beccafonghi, beneficiato per questa via, riuscirà così nell'impresa in cui il benefattore, il dio dell'eloquenza, non ha neppure provato a cimentarsi. Non si potrebbe sottolineare meglio lo scacco che gli dèi subiscono nel confronto con i villani».

A un amore pastorale inseguito, disatteso, poi nuovamente rinnovato nel desiderio, Beccafonghi contrappone la sua realtà economica, la ragione primordiale della sua fame, e nel farlo erode gran parte di quello spazio recitativo che normalmente avrebbe dovuto spettare al pastore. E si veda ancora questo scambio tra i due bifolchi, che, divagando in maniera disinteressata, ricostruiscono con piccole macchie di colore gli elementi di un'atmosfera contadina più intima, farcita di elementi quotidiani, di aneddoti sospesi e rievocati per comune intesa, così da delineare le tipiche dinamiche psicologiche del modo di raccontare villanesco. Il tutto è interrotto bruscamente dalla smania del pastore che preme perché ci si rimetta all'opera nella ricerca della ninfa:

Pelagrilli. Apponto

la ci venne, sta' cheto.

Beccafonghi. Io non fo motto.

Pelagrilli. Quando al mulin si rompe la steccaia.

Beccafonghi. Che era allotta vivo Mariotto?

Pelagrilli. Ombé.

Beccafonghi. O quando lui morì 'n su l'aia
non v'era?

Pelagrilli. No.

Beccafonghi. Giocarei contra cento!

Pelagrilli. Tu perdaresti!

Beccafonghi. Io vincerei!

Lucio. Che baia,

che monta poi questo disputamento?

Beccafonghi. O gli è costui.

Pelagrilli. Anco tu che t'apponti.

Lucio. Dàteli fine, torniamo al nostro intento.

(II, 514-523)

Se quello dei Rozzi si offre come il versante liberamente parodico della bucolica senese, per le altre Accademie cittadine la pastorale rimaneva uno dei generi d'elezione per l'esercizio di un certo petrarchismo¹⁴. Per i membri dell'Accademia Senese, ad esempio, la pratica poetica rappresentava il mezzo

14 Oltre a porsi come filtro giocoso in grado di assimilare pedagogicamente esperienze storiche disgreganti, come la guerra di Siena (1552-1559) e la conquista medicea da parte di Cosimo I nel 1555. Ne fa fede il *Canto di ninfe e di pastori* che chiude la prima giornata dei *Trattenimenti* di Scipione Bargagli, composti entro il 1569 ma stampati nel 1587: dei giovani simulano personaggi arcadici prendendo «alcune leggere e belle aste nella cima ferrate con nappe d'oro e di seta dintorno, sergentini, mi credo chiamate, le quali usavano in andando attorno in quel tempo di guerra di portare i nobili soldati, si può dire, sempre in mano, quasi verghe fossero di pastori» (cfr. S. Bargagli, *I trattenimenti*, a cura di L. Riccò, Roma, Salerno Editrice, 1989, I, 692, p. 252).

principale per affinare la conoscenza del volgare, tanto più in considerazione del fatto che la codifica linguistico-stilistica del Bembo consentiva di allargare sensibilmente la base degli scriventi, soprattutto non toscani, facilitati dal pratico accesso a un serbatoio espressivo condiviso¹⁵. A Siena, tuttavia, il petrarchismo condivide lo spazio letterario con altri fattori e altre pratiche di scrittura concorrenti: 1) la presenza di Pietro Aretino, che qui staziona brevemente nel 1517 e ha modo di frequentare gli accademici Intronati; 2) sulla scia aretiniana, la produzione di opere che ridicolizzano e fanno il verso alla poesia raffinata degli umanisti, spesso accompagnata da commenti eruditi. Ne fa fede, tra gli altri, il *Comento sopra la canzona «Hotti donato il cor di buona voglia»* di Bartolomeo Carli de' Piccolomini, dove viene messo alla berlina certo lessico aulico e classicheggiante¹⁶; 3) la presenza di una scuola linguistica senese orgogliosamente «toscanista» e anti-fiorentina, da Claudio Tolomei, Diomede Borghesi, Orazio Lombardelli, Belisario Bulgarini e Scipione Bargagli fino ai secentisti Celso Cittadini e Adriano Politi e ai settecentisti Uberto Benvoglianti e Girolamo Gigli¹⁷.

15 La pratica lirica e bucolica degli accademici senesi trova conferma nel manoscritto H. X. 28 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, una sorta di collettore miscelaneo che oltre a sonetti e a canzoni dei soci dell'Accademia come il Pargoletto, il Solingo, lo Scaltro e altri include anche rime di Sannazaro, di Molza e di Trissino. Ma al pallore di questi risultati andrebbero sommati il perdurare dell'eredità stilistica del Tebaldeo e del Burchiello, con il loro tipico gusto per l'ironia e la nominazione concreta dei *realia*, la forte escursione tonale assicurata dall'egloga (oltre al già citato Filenio Gallo, si pensi alla penna di Bartolomeo Carli de' Piccolomini e alla sua *Edera*, stampata a Venezia dallo Zoppino nel 1544) e la produzione lirica femminile (si pensi all'esperienza poetica di Virginia Martini Salvi, di Aurelia Petrucci e di Laudomia Forteguerra tra il 1530 e il 1560).

16 «Parmi oramai, secondo le mie piccole forze, aver esposta questa canzona assai a pieno, e dimostrato quanto follemente si ingannino quelli che la condannano come vile e sciocca, essendo ella veramente una canzonetta la più vaga, la più dotta del mondo, mossi da triste e volgare opinione, e da una certa folle impressione di alcuni, i quali niente bello, niente dotto reputano se non trabocchi da ogni lato “unquanchi” e di “soventi”» (citato in Belladonna 1994, p. 203).

17 «La difesa della *toscanità* riveste (...) il valore non soltanto di una differente prospettiva linguistica (premessa in qualche misura alla difesa del parlar senese), ma anche di una tenace opposizione all'imperante ingombro della conclamata e superba egemonia fiorentina» (Vitale 1994, pp. 18-19). La frizione tra le posizioni della scuola senese e il sistema del petrarchismo ha una matrice concettuale: in particolare, per Bellisario Bulgarini all'ipostasi iperscritta del secondo va contrapposta una radicale rivalutazione del parlato: «quel che più importa si è, che veramente le regole nelle lingue vive non si prendono solo dagli Scrittori, anzi più tosto pigliansi dal miglior uso di chi le favella, approvato da' giudiziosi» (citato dalle *Risposte di Bellisario Bulgarini a' ragionamenti del sig. Ieronimo Zoppio intorno alla Commedia di Dante*, del 1586, cfr. Quaglini 2011, p. 184). Le ragioni che inducono il Bulgarini a eleggere il senese (non più il «toscano», in modo generico) quale valida alternativa «ideologica» al fiorentino

Tornando ai Rozzi, il loro rifiuto del petrarchismo passa attraverso due strade: la prima è linguistica e comporta l'adozione esclusiva di un dialetto senese lumeggiato nei suoi piani diafasicamente meno controllati; la seconda è stilistica e riguarda la parodia del tema amoroso e del suo lessico. Non si esagera di certo, infatti, se si sostiene che la forma di contestazione più potente nelle loro commedie pastorali concerne il dominio dell'espressione. In uno studio sull'evoluzione cinquecentesca del senese letterario (Trovato 1994), Paolo Trovato schedava una serie di tratti costitutivi del dialetto senese fin dalle origini, valutandone assenza o presenza negli scritti di alcuni autori «nobili e qualificati» tra cui l'accademico intronato Alessandro Piccolomini. Chiarendo i criteri del lavoro, Trovato avvertiva subito che i Rozzi sarebbero stati esclusi, in quanto il dialetto dei loro testi altro non era che il risultato di un'operazione di sovraccarico «espressionistico» votato a saturare l'assetto fonomorfológico della veste linguistica; con Contini 1968, Ghinassi 1969 e Serianni 1976 Trovato giungeva poi alla conclusione secondo cui una simile compresenza di elementi non sarebbe mai esistita realmente in nessun livello diastratico e diafasico della lingua. Si sarebbe trattato, insomma, di un ulteriore passo verso quell'esasperazione di una toscanità rusticale ricostruita a tavolino e «con gusto da glottologi» di cui aveva parlato Poggi Salani 1967, pp. 285-86.

Nelle commedie dei Rozzi si ha una sorta di compensazione tra l'esiguo peso dell'azione scenica e il fitto sottobosco di espressioni idiomatiche, di proverbi e di fraseologia popolare, di deformazioni ridicole e storpiature verbali, di discorsi afferenti alla sfera di una quotidianità domestica e contadina. Un sistema inclusivo e, si vorrebbe dire, onnivoro, in opposizione frontale al rigidissimo monolinguismo di Petrarca. Proverò a darne di seguito un assaggio parziale e, per forza di cose, incompleto, limitando la campionatura al solo *Pelagrilli* di *Strafalcione*.

Vantano una buona rappresentanza gli epiteti ingiuriosi e le frasi all'insegna di un oltraggio disfemico:

Pelagrilli. Si, cacarella! (I, 29);

Pelagrilli. Che ti venga la ranca, o ttu sgraffichi! (I, 37);

Pelagrilli. Vuoi che ti dica tu sè 'l bel menzione? (I, 81);

Pelagrilli. Doh, che ti venga una doglia cosciatica! (I, 99);

sono minuziosamente vagliate nel denso studio di Margherita Quaglino, nella fattispecie nel capitolo quinto, sintomaticamente intitolato *La sanese novità*. Costituisce poi un prolungamento ideale delle ricerche sulla scuola linguistica senese in ambito sei-settecentesco il recentissimo Pistolesi 2020.

Beccafonghi. Oh che donna 'stinata, vermocane (I, 170);

Pelagrilli. Cancar ti venga, a ddu si lega e buoi. (II, 195);

Pelagrilli. Cacamoro,
per me la vo' cercar per ogni canto. (II, 284-285);

Pelagrilli. O ben trovata, questa bella pincia! (II, 296);

Beccafonghi. Pareva a nno' una mezza sconciatura (II, 508);

Pelagrilli. Oh! Gitta forte, debba aver pisciato... (III, 623);

Tra le imprecazioni dei villani hanno particolare rilievo quelle costruite con 'potta + genitivo', termine di largo uso nell'Italia centro-settentrionale per indicare l'organo genitale femminile. Molte di queste ricorrono a forme eufemistiche per attenuare la carica dissacrante connessa alla sfera religiosa o a quella sessuale. Non è un caso, infatti, che nella storia della tradizione di questa commedia e in special modo nelle stampe tarde licenziate tra il 1580 e il 1630 quasi tutte queste espressioni verranno gradualmente stemperate o assorbite dal rigido lavoro censorio dei correttori tipografici:

Potta di quindavalle (I, 16); potta di zieta (I, 83); potta di mie manza (II, 209); potta di santo arrosto (II, 303); potta del Turco (II, 309); potta di ser Chimento (II, 383); potta del petriera (II, 423); potta di santa fessura (II, 506); potta di tre gatte e quattro cani (IV, 726); potta di sette nasse (IV, 738); potta di crimin (IV, 832); potta di san Ficheto (V, 1024).

Il campo fraseologicamente più produttivo da cui pescare a piene mani resta però quello delle similitudini comiche che si appoggiano su un sapere popolare ricco di accostamenti arguti e sulla quotidianità domestica delle mansioni villanesche, specie quando chiamano in causa la faticosa vita dei campi o, soprattutto, il mondo animale¹⁸. Da questo punto di vista, il *Pelagrilli* fa sfoggio di un ampio bestiario:

18 In piena affinità, tra l'altro, con gli stilemi impiegati dal facchino nella coeva letteratura "alla bergamasca". Si pensi ad esempio agli *Strambotti alla bergamasca*, conservati alla Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. capponiano 193, cc. 120v-121r), trascritti dal genovese Niccolò Bozano nel 1504 e riscoperti da Maria Corti nel 1974 (cfr. Corti 1974, pp. 349-66). In particolare, per quanto riguarda il primo (*O vo', amag, che si chilò a senti'*), il secondo (*Tu criti ista de dam intend a me*) e il quinto (*Do, Suanina, che 'd vegna ol vermozì*), Agostini 2012, p. 29, mostra che «per esternare sentimenti e pulsioni sessuali il montanaro attinge al lessico agricolo-pastorale e gastronomico che costituisce il suo quotidiano orizzonte di vita, ma anche a *topoi* della letteratura colta (la bianca fronte petrarchesca, i dardi d'Amore, ecc.), qui riproposti con intento parodico».

Pelagrilli. (...) mangiarei
una micca maggior ch'un zappatore (I, 2-3);

Pelagrilli. To', ve' se la non par una galletta! (I, 40);

Pelagrilli. La m'aveva tarpato cogl'artigli
come tarpa una gatta uno sparbiere,
gl'ha quegli ognon che pungan come spigli. (I, 43-45);

Lucio. (...) e tal farien di tua membra gentili...

Pelagrilli. ...Quel che fanno de gl'asini e tafani! (I, 59-60);

Pelagrilli. Tu sei ben più crudel ch'un can ch'arrabbia
se non ti pieghi a sì bell'orazione,
che ciarla me' ch'una gazara in gabbia. (I, 76-78);

Pelagrilli. O la fa più merdelle ch'una moglie
quando è ricca, e 'l marito ne sta male. (I, 89-90);

Pelagrilli. (...) t'ingollerà quel diavolaccio nero
com'un lombardo un pan quand'ha zapato! (I, 101-102);

Beccafonghi. Tu sè più lodorosa che 'l mentastro,
sei fatta bella com'un diavolaccio
quando tenta un romito giovanastro (I, 154-156);

Beccafonghi. No, che tu sè di maggiore importanza
che un mezzo matton dietro al pignatto. (II, 207-208);

Beccafonghi. (...) quel viso bianco com'un colombaio! (II, 235)

Beccafonghi. (...) No 'l vedi qua rincontro a noi,
che va golando com'un lionfante? (II, 246-247);

Beccafonghi. Gl'ha ' pie' come i colombi casaiuoli. (II, 253);

Pelagrilli. Io ciarlarò me' ch'un precuratore
quando gl'infrasca un giudice ignorante. (II, 276-277);

Pelagrilli. So che di straziar Luccio ti satolli,
tu gli hai in tal modo tartassati e cuori
che par che l'abbin pizicato e polli. (II, 311-313);

Pelagrilli. cerca, e come tu l'hai tarpa
fàlli più volte delle braccia croce
ch'un calzolaio quando cuce una scarpa (II, 329-331);

Beccafonghi. (...) li dirò più scongiuri e più bugie
che non dice uno amante a la sua dama. (II, 444-445);

Pelagrilli. (...) sè da liei più bramato che la morte
d'un ricco zio da' povari nipoti. (II, 456-457);

Pelagrilli. Siamo stati tre ore a queste merie
per aspettarti, col maggior desio
ch'è debitor non aspettan le ferie. (II, 491-493);

Pelagrilli. Doh, Beccafonghi, che 'l diavol ti scerbi!
O ttu favelli me' ch'un pappagallo (IV, 781-782);

Pelagrilli. Ehi sì, non vendi a mme già queste trame,
tu sei del ponto a modo d'una lapa,
co 'l mele in bocca e le spine al forame!
Al parlar sei più dolce che la sapa
e poi hai quel risguardo ch'una mosca
quando si pone in sul mostaccio al papa. (IV, 790-795);

Pelagrilli. (...) hai fatto come fa la gatta
che manica e figliuol per tropp'amore? (IV, 821-822);

Beccafonghi. E' mi pareva dianzi da Diana
chiachiarar me' ch'una gazara in cabbia (V, 903-904);

Beccafonghi. (...) Mi piace,
verrà a coda ritta com'un gatto! (V, 909-910);

Beccafonghi. non vedi ch'una casa senza donne
pare apponto una stalla senza bestie? (V, 993-994);

Beccafonghi. Tu li fai consumar la pelle e 'l cuoio,
che restò presa dal tuo viso spanto
come un pidochio da lo strigatoio. (V, 1001-1003);

Pelagrilli. Ve' qui che gotinelle arrossicate,
se non paian le chiappe d'un cittino
quando ha avuto quattro sculacciate! (V, 1010-1012);

Pelagrilli. e' s'è fogato addosso a la smucciaccia
come fa l'avoltore a la carogna! (V, 1080-1081);

Pelagrilli. la sta più ferma ch'una cavallaccia! (V, 1084).

Fanno parte della concreta realtà dei villani le allusioni metaforiche oscene, i riferimenti goderecci all'atto sessuale e alle parti del corpo femminile, in netto contrasto con la sublimazione della donna nella poesia di Petrarca e nel petrarchismo cinquecentesco, che conta su una saturazione idealizzante dei pochi tratti fisici passibili di confluire in poesia (capelli, occhi, naso, mani):

Pelagrilli. E anch'io ti ricordo ch'io vorrei
fare il mortaio un dì nel tuo sapore. (I, 107-108);

Beccafonghi. To' che bel viso, to' là che poccioni!
Dice po' 'l prete non concupisciare,
bisognate strapparli, oh, che frosoni! (I, 142-144);

Beccafonghi. Eh, sì! Tu non vuò 'ntendere!
Vuole altro che la madia a fare il pane! (I, 173-174);

Pelagrilli. Ah, che parlar da can mastini!
Non dir così, soccorril con le tue
forme da tragittar citti piccini! (II, 317-319);

Pelagrilli. Ti trarrà de lo arrosto lo spedone
e metteratti e serpi nel pignatto,
e cavarà la paglia del saccone. (II, 347-349);

Pelagrilli. Staremo il verno quando il tempo varia
a gambe aperte a un buon focarone, (II, 377-378);

Beccafonghi. Accostati caioltre, la mie tata
vuòti asciugare, mostr'un poco a li molli!

Pelagrilli. Mostr'un po' la camicia a la bagnata.

Mamilia. Sol mi resta dal pianto gl'occhi molli

Beccafonghi. O du' diavol so' iti questi umori?
Gl'è più asciutta che non so' le molli. (V, 893-898);

Beccafonghi. Làgali dir coteste pappolate
e sta' contenta e mostrami allegrezza,
rassetta queste poppe squanconate (...) (V, 923-925);

Beccafonghi. Te la consegno, or càvati le voglie! (V, 951);

Pelagrilli. Gli è me' ch'i' m'avvii a lo stazo
e ch'i' cominci a pestare il sapore! (V, 1086-1087).

Se, con Mauriello 1994, p. 208, «il contadino che agisce sulla scena senese cinquecentesca suscita il riso in primo luogo per ciò che dice o, meglio ancora, per ciò che non riesce a dire», l'effetto comico è garantito anche dalla deformazione ottenuta modificando leggermente una parola in senso escrementizio, per simulare l'ignoranza di chi parla:

Pelagrilli. Bisogna ch'io vadi al padrone
mequà nel bosco, a portarli el capretto,
che volièn far la safrinchicazione. (II, 212-214);

Pelagrilli. E io farò con teco questo patto:
di safrinchicacarti ogni gennaio
un micio grande che parrà un gatto. (II, 230-232);

Beccafonghi. Dice po' 'l prete non concupisciare (I, 143);

Pelagrilli. du' diavolo hai scavati questi avverbi? (IV, 783)

Frequenti sono anche le battute all'insegna di un'ovvietà che rasenta il truisimo, o di una balordaggine ironica e fuori luogo tipica del modo di ragionare del villano:

Pelagrilli. (...) qui bisogna
di duo cose una, o l'una delle due. (II, 321-322);

Pelagrilli. Morto ch'uno è, poco sua vita dura. (II, 344);

Beccafonghi. Doh, se non che gl'è vecchio il far quistione
e 'n tutte le commedie stazonato,
te la tôrrei e daretì un musone!

Pelagrilli. Tu parli com'uom savio e riposato, (II, 395-398);

Pelagrilli (a Lucio) e pensa ch'i' parlai de' fatti tuoi
quanto si può parlar d'ogni forfante! (II, 462-463);

Lucio. Tanto chiederò merzé ch'i' sarò roco!

Pelagrilli. Se tu sè roco mangia un po' di mele
e quattro fichi sechi arrostiti al fuoco. (II, 473-475);

Non mancano equivoci lessicali che interessano scambi di costituenti verbali
o slittamenti semantici tra due sfere sensoriali:

Pelagrilli. Che borbotti tra ' fonghi, o Beccadenti? (IV, 700);

Pelagrilli. O Beccafonghi, senti quel ch'i' miro? (IV, 718).

Entro questa cornice parodica, il petrarchismo inteso come grammatica della
poesia e serbatoio di immagini, motivi e stilemi, filtrato dai modelli delle *Rime*
di Sannazaro e, soprattutto, delle *Prose* di Bembo entra in gioco soltanto come
singolo ingrediente nel grande calderone tonale del testo. L'abilità di Cacciaconti
nel *Pelagrilli*, infatti, consiste nell'attribuire un preciso livello di lingua a ciascuno
dei personaggi sulla scena. Se, come in parte si è mostrato, la retorica comica
del villano si snoda attraverso l'apparato espressivo appena descritto, il linguaggio
delle altre due coppie di attanti è interamente modellato per contrasto sui *tòpoi*
della tradizione lirica. Si osservi:

Mamilia. Lucio, pon freno alle tue ingiuste voglie,
ch'aspettar frutto mi par cosa vana
d'arbor che pur aver non si può foglie! (I, 91-93)

Lucio. O potenza celeste, oh sacri dei,
umil vi prego reverente e grido
ch'ingrata non mi sia la morte o liei.
E tu, padre Mercurio in cui mi fido,
omai tante ore è che salisti in cielo
a suplicar per me grazie a Cupido.
Lasso, ch'io tremo e 'l cuor diventa un gelo:
forse che il prego mio grazia non merta
appresso quel bambin ch'agl'occhi ha 'l velo? (I, 109-117)

Mamilia. Lassam'ir, che Diana non m'aspetti!
O cara libertà, chi mi t'ha tolta?

Ahimè ragion, perché cedi alla forza?
 Oh fragil senso, a che fallir m'hai svolta?
 Che debbo far se 'l fuoco non si smorza?
 Che posso far s'Amor, quanto più 'l prego
 che libera mi lassi, più mi sforza?
 Perdo, vinco me stessa, or voglio, or niego,
 l'ira di Delia e 'l fallir m'è molesto,
 s'io penso a Lucio in servitù mi lego! (II, 412-421)

I tre brani citati costituiscono un sufficiente assaggio dei rimpalli amorosi tra il pastore e la ninfa. Si noti nel primo segmento la complessa architettura discorsiva increspata dal ricorso alle anastrofi e all'iperbato che spezza la coesione del sintagma *frutto (...) d'arbor*. Nello stralcio seguente, la lingua di Lucio, intrisa di echi della tradizione letteraria, mostra un alto tasso di saturazione interna, dal momento che rielabora le medesime preghiere con diverse perifrasi (di «sistema chiuso della ripetizione» aveva appunto parlato Quondam 1999 a proposito delle strutture espressive del petrarchismo). Il tono di supplica è fissato innanzitutto dai vocativi giustapposti. Il costruito 'lasso + che + proposizione' è già stilnovistico (basti pensare a uno degli incipit dei sonetti di Cino da Pistoia, *Ahi lasso, ch'io credea trovar pietate*) e petrarchesco (cfr. *Rvf*, LXX, 1, *Lasso me, ch'io non so 'n qual parte pieghi*), e rimarrà un modulo assai usato nella madrigalistica cinquecentesca¹⁹. Si badi inoltre che *E 'l cuor diventa un gelo* prolunga il gioco di eco con *per paura il cuor m'aghiaccia* del v. 52. Infine, ancora una perifrasi mitologica (*quel bambin ch'agl'occhi ha 'l velo*) a variare il già citato Cupido. La cecità attribuita alla personificazione dell'Amore ha una doppia valenza allegorica: Cupido non sa quali siano le vittime delle sue frecce, mentre queste, una volta colpite, non sono più in grado di conservare un atteggiamento razionale²⁰.

Nell'ultimo passo, Mamilia, che è tenuta in ostaggio dai due villani in attesa di essere riconsegnata a Lucio, si lamenta della sua condizione di prigionia attraverso una serie di domande che testimoniano una forte memoria letteraria da parte di Cacciaccioni: *Cara libertà* richiama il dantesco *Purgatorio*, I, vv. 71-72 «libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta», poi ripreso ancora nelle *Rime* di Buonaccorso da Montemagno il Giovane, XIX, vv. 12-13

19 Ancora presente nella produzione di Michelangelo Buonarroti, Torquato Tasso, Guarino Guarini, Cesare Rinaldi e Giovan Battista Strozzi il Vecchio. Per una storia tematica e formale del madrigale cinquecentesco si rimanda all'utile Ritrovato 2015.

20 Come ha mostrato il denso studio di Panofsky 1975, tale rappresentazione iconografica prende piede nel corso del XIII secolo e convive con una rappresentazione più classica, pertinente alla mitologia greco-romana, che vedrebbe Cupido come un fanciullo nudo e alato, munito esclusivamente di arco, frecce e faretra. Ma le discussioni sugli attributi di Amore sono topiche – come controcanto parodico della trattatistica seria (*Asolani*, etc.) – anche dei generi ridicoli: si veda il primo atto della *Betia* di Ruzante.

«Ahi, cara libertà, dolce mio pegno, / così mi lasci senza speme alcuna». Il sintagma *Fragil senso* arieggia un passo del fiorentino Tommaso Benci, cfr. *Poesie*, I, vv. 38-40 «se l'alma lascia il suo primo valore/ e scende nel furore/ bestiale, ove la tira il *fragil senso*». Non si ha poi difficoltà a riconoscere la matrice petrarchesca nell'anacronosi di domande seriali *Che debbo far... Che posso far*: basti pensare a *Rvf*, CCLXVIII, v.1 «Che debb'io far? che mi consigli, Amore?»; a *Rvf*, CCXCI, v. 7 «ma io che debbo far del dolce allor?» e ancora a *Rvf*, CCCLIX, vv. 34-35 «Ma io che debbo altro che pianger sempre, / misero et sol, che senza te son nulla?», sebbene possa anche reagirvi la memoria più prossima della *lamentatio* di Erostrato nei *Suppositi* di Ariosto, cfr. IV, 1 «Che debbo io fare, misero me? Che partito, che rimedio, che scusa ci posso pigliare io, per nascondere la fallacia così prospera, e senza un minimo impedimento già due anni sino a quest'ora continuata?». Il nome *Delia* ('di Delo') chiama poi in causa la mitologia greca: originariamente, infatti, esso rimandava al nome dell'isola nella quale secondo la mitologia classica Latona si rifugiò nascondendosi da Era per dare alla luce i fratelli Apollo e Diana. A saldare, infine, sintassi e semantica, è poi l'*iteratio* dell'infinito sostantivato *fallir* (v. 415 e v. 420), nonché la tessitura marcatamente antitetica del v. 419, evidenziata anche dalla partitura ritmica di un endecasillabo molto lento, a cinque accenti, con avvio trocaico e sviluppo giambico nel secondo emistichio.

Ma l'esito più radicale della parodia polifonica di questa pastorale viene raggiunto nel momento in cui Beccafonghi si trova di fronte alla fontana incantata in cui era stata trasformata la ninfa. Non appena ha bevuto, il villano fa sfoggio di un'eloquenza soprannaturale, e lo stesso Pelagrilli è preso in contropiede. La facondia investe il piano espressivo e ha a che fare con un generale innalzamento del tono sintattico e lessicale del discorso. Tramite questo espediente stilistico, Beccafonghi può superare la gretta rusticità delle parole di Pelagrilli e misurarsi ad armi pari con la dea Diana per convincerla a ridare a Mamilia sembianze umane:

Beccafonghi. Eh, diva, delli umani è 'l far errore,
 e 'l perdonar de' buoni è virtù propria;
 un mortal contr'un dio non ha valore,
 imo li dei d'Amor soggetti fèrsi,
 ch'esser di tutti vuol superiore.
 Per grazia data e non già per potersi
 tu sola il petto serbi invulnerato,
 che con altro che donne non conversi.
 E però se la giovine ha errato
 àbbisi discrezione a gl'anni acerbi,
 né gastigar sì 'n fretta il suo peccato.

(IV, 770-780)

Beccafonghi mostra come in fondo tutto sia questione di gerarchia: se gli dèi punissero gli esseri umani pensando di non avere nessuno sopra di loro sbaglierebbero, dato che essi stessi sono soggetti alla grande forza attrattiva di Amore. La comicità del passaggio emerge dal rovesciamento dei ruoli tra villano e dea, nonché dall'effetto profondamente straniante che l'impiego di una retorica tanto forbita nella bocca di un villano riesce a generare, una retorica che ora destruttura la media espressiva di Beccafonghi: si notino i latinismi lessicali (*diva, imo, serbi, invulnerato*), gli infiniti sostantivati (*'l far, 'l perdonar*) e, in generale, la preferenza dei termini astratti a quelli concreti, l'enclisi imperativa (*àbbisi*), l'*ordo verborum* artificiale assicurato da vari gradi di inversione anastrofica, la *correctio* inversa (*per ... non già per...*). L'effetto di spiazzamento per l'amico Pelagrilli è massimo, ed è tale da impedirgli di riconoscere Beccafonghi. Ironicamente e non senza una velata accusa di pedanteria, Pelagrilli rintraccia nei modi ornati di Beccafonghi un'influenza delle prescrizioni bembesche:

Beccafonghi. Poco dirò, repeterò soltanto
 ch'io prego te che la pietà t'accenda
 per colei ch'ognor versa amaro pianto.
 E perché in l'universo più s'estenda
 la tua bontà, la tua somma clemenza,
 men grave esser ti dee ch'altri t'offenda.

Pelagrilli. Non ci è per niente il Bembo, oh che sentenza! (IV, 802-808)

L'inserito metaletterario ha grande valore se si considera che qui a esprimersi tramite le parole del villano è lo stesso Ascanio Cacciaconti, che proprio nel momento in cui ratifica il petrarchismo quale codice lirico di tono alto che taglia fuori i livelli di lingua meno sorvegliati, al tempo stesso lo degrada isolandolo a momento formale definito: è infatti significativo che a convincere finalmente Diana non sia Beccafonghi ma proprio quel Pelagrilli rimasto fedele alla propria (comica) parola di villano.

Tirando le somme, il *Pelagrilli* di Strafalcione si rivela una vantaggiosa cartina di tornasole per valutare il livello di abbassamento parodico a cui sono sottoposti la pastorale sannazariana e insieme il petrarchismo di matrice bembiana alla metà del Cinquecento. A ciò deve aggiungersi la perifericità del contesto culturale e politico senese, dove l'opposizione e la teorizzazione linguistica anti-fiorentina offrono il destro per misurarsi su un terreno quanto mai scosceso: la reazione al codice della poesia lirica passa di necessità per uno scadimento comico del genere e dello stile. Se per i Rozzi distanziarsi da Sannazaro implicava comunque un attraversamento fatto di letture e discussioni sui testi che mirasse a rimpastare un universo di pastori egemoni e villani subalterni, aggirare il petrarchismo significava rifiutare di riproporre la liturgia di una lingua anemica e sempre uguale a sé stessa, cercando soluzioni più varie e «compromesse» con la realtà e facendo di un dialetto senese dalla fraseologia saporita e rusticale una più verace bandiera espressiva.

Bibliografia

- Agostini 2012: E. Agostini, *Il bergamasco in commedia. La tradizione dello Zanni nel teatro d'Antico Regime*, Bergamo, Lubrina.
- Alonge 1967: R. Alonge, *Il teatro dei Rozzi di Siena*, Firenze, Olschki.
- Alonge 1972: R. Alonge, *Ascanio Cacciacconti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV.
- Battera 1990a: F. Battera, *L'edizione Miscomini (1482) delle Bucoliche elegantissimamente composte*, «Studi e problemi di critica testuale», XL, 40 (1990), pp. 149-85.
- Battera 1990b: F. Battera, *Le egloghe di Girolamo Benivieni*, «Interpres», X (1990), pp. 133-223.
- Battera 1998: F. Battera, “Un’ingente serqua di greggi simbolici”: la polemica contro la corruzione della chiesa nelle prime egloghe volgari, in S. Carrai (a cura di), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 1998, pp. 73-107.
- Bazzotti 2013: B. Bazzotti, *Autori Rozzi: satira del villano e favola boschereccia*, in De Gregorio 2013, pp. 118-74.
- Belladonna 1994: R. Belladonna, *Petrarchismo e antipetrarchismo a Siena nei primi decenni del Cinquecento: limiti di una moda letteraria*, in *Lingua e Letteratura a Siena dal '500 al '700*. Atti del Convegno (Siena, 12-13 giugno 1991), a cura di L. Giannelli, N. Maraschio, T. Poggi Salani, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 186-204.
- Cagliaritano 1971-1977: U. Cagliaritano, *Mamma Siena. Dizionario biografico-aneddotico dei senesi*, 6 voll., Siena, Fonte Gaia.
- Chierichini 2013: C. Chierichini, *I primi Capitoli, il nome, l'impresa, il motto*, in De Gregorio 2013, pp. 64-91.
- Chierichini 2019: Congrega dei Rozzi, *Quistioni e casi di più sorte*, a cura di C. Chierichini, «Accademia dei Rozzi», XXVI/1, 50 (2019), pp. 5-85.
- Contini [1968]: G. Contini, *La poesia rusticale come caso di bilinguismo*, in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1969-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 5-21.
- Corti 1974: M. Corti, “Strambotti a la Bergamasca” inediti del secolo XV. Per una storia della codificazione rusticale del Nord, in G. Bernardoni Trezzini et alii (a cura di), *Tra latino e volgare: per Carlo Dionisotti*, Padova, Antenore, 1974, pp. 349-66.
- Danzi 2018: M. Danzi, *Tra Virgilio e Petrarca: primi elementi per una ‘grammatica’ dell’egloga volgare*, in M. Favaro, B. Huss (a cura di), *Interdisciplinarietà del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*. Atti del Convegno internazionale, Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016, Firenze, Olschki, pp. 199-219.
- De Gregorio 2013: M. De Gregorio (a cura di), *Dalla Congrega all’Accademia. I Rozzi all’ombra della suvera fra Cinque e Seicento*, Siena, Accademia dei Rozzi.
- Fornasiero 1995: Francesco Arzocchi, *Egloghe*, edizione critica e commento a cura di Serena Fornasiero, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1995.
- Fornasiero 1998: S. Fornasiero, *Presenze (e assenze) della bucolica senese*, in S. Carrai (a cura di), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 1998, pp. 57-72.
- Ghinassi 1969: G. Ghinassi, *Esperimenti di linguaggio rusticale a Firenze tra Quattro e Cinquecento*, in *Atti del Convegno sul tema: “La poesia rusticana nel Rinascimento”* (Roma, 10-13 ottobre 1968), Roma, Accademia dei Lincei, pp. 57-72.
- Hutcheon 1978: L. Hutcheon, *Ironie et parodie: stratégie et structure*, «Poétique», IX, 36 (1978), pp. 467-77.
- Hutcheon 1985: L. Hutcheon, *A theory of parody. The teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985.

- Mauriello 1994: A. Mauriello, *Modi del comico nel teatro dei Rozzi*, in *Lingua e Letteratura a Siena dal '500 al '700*, pp. 205-27.
- Mazzi 1882: C. Mazzi, *La Congrega dei Rozzi nel secolo XVI per Curzio Mazzi. Con appendice di documenti e illustrazioni concernenti quella e altre accademie e congreghe senesi*, 2 voll., Firenze, Successori Le Monnier.
- Panofsky 1975: E. Panofsky, *Cupido cieco*, Torino, Einaudi.
- Persiani 2004: B. Persiani, *Commedie rusticali senesi del Cinquecento*, Siena, Betti.
- Pieri 1983: M. Pieri, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana.
- Pieri 1994: M. Pieri, *La pastorale*, in F. Brioschi, C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 273-92.
- Pieri 2010: M. Pieri, *Lo Strascino da Siena e la sua opera poetica e teatrale*, Pisa, ETS.
- Pistolesi 2020: E. Pistolesi, *Dal testo al frammento e dal frammento al testo. Scritti sulla scuola senese (Celso Cittadini, Girolamo Gigli, Giulio Cesare Colombini, Giulio Piccolomini e Ubaldino Malavolti)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Poggi Salani 1967: T. Poggi Salani, *Motivi e lingua della poesia rusticale. Appunti*, «Acme», XX (1967), pp. 233-86.
- Quaglino 2011: M. Quaglino, "Pur anco questa lingua vive, e verzica". *Bellisario Bulgarini e la questione della lingua a Siena tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Quondam 1999: A. Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, Franco Cosimo Panini.
- Ritrovato 2015: S. Ritrovato, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, Salerno.
- Scannapieco 2016: A. Scannapieco (a cura di), *Salvestro Cartaio detto il Fumoso, Panechio – Tiranfallo, I*, Bari, Edizioni di pagina.
- Scannapieco 2017: A. Scannapieco (a cura di), *Salvestro Cartaio detto il Fumoso, Discordia d'amore, II*, Bari, Edizioni di pagina.
- Scannapieco 2018: A. Scannapieco (a cura di), *Salvestro Cartaio detto il Fumoso, Batechio, III*, Bari, Edizioni di pagina.
- Scannapieco 2019: A. Scannapieco (a cura di), *Salvestro Cartaio detto il Fumoso, Capotondo, IV*, Bari, Edizioni di pagina.
- Serianni 1976: L. Serianni, *Introduzione, Note, Nota al testo*, in S. Bargagli, *Turamino*, Roma, Salerno.
- Stanghellini 1997: *Salvestro cartaio, Tiranfallo. Commedia nuova Carnovalesca del Fumoso de la Congrega de' Rozzi. Note e commento di Menotti Stanghellini*, Siena, Il Leccio.
- Stanghellini 1999a: *Antonio Maria da Siena, El farfalla commedia nuova de lo Stecchito de la Congrega de' Rozi da Siena. Note e commento di Menotti Stanghellini*, Siena, Accademia dei Rozzi, Il Leccio.
- Stanghellini 1999b: *Ansano Mengari, Il Bruscello di Codera e Bruco. Note e commento di M. Stanghellini*, Siena, Accademia dei Rozzi, Il Leccio.
- Stanghellini 1999c: *Salvestro Cartaio, Batechio. Commedia di maggio composta per il pellegrino ingegno del Fumoso de la Congrega de' Rozzi. Note e commento di Menotti Stanghellini*, Siena, Il Leccio.
- Stanghellini 2001: *Niccolò Campani, Strascino. Note e commento di Menotti Stanghellini*, Siena, Il Leccio.
- Stanghellini 2002: *Angiolo Cenni detto il Resoluto, Togna. Commedia o vero Tragedia Rusticale e Soldatesca e un Capitulo delle Monache di San Martino. Stanze rusticali: de' Rozzi vestiti*

- alla martorella; delle fanciulle da maritarsi; delle fantesche pregne, a cura di M. Stanghellini, Siena, Accademia dei Rozzi, Il Leccio.*
- Stanghellini 2004: G. B. Binati, *Il Bruscello et il boschetto. Dialogo di Pastinaca e Maca. Edizione critica con note e commento di M. Stanghellini, Siena, Accademia dei Rozzi, Il Leccio.*
- Tanganelli 1968: G. Tanganelli, *Asciano e le sue terre. Notizie storiche e canti della Mencia, Siena, Periccioli.*
- Trovato 1994: P. Trovato, *Sull'evoluzione del senese letterario (1502-1578). Prelievi da Alessandro Piccolomini e da altri autori "nobili e qualificati", in Lingua e letteratura a Siena dal '500 al '700, pp. 41-115.*
- Trovato 2014: R. Trovato, *Una poco nota pièce del Rinascimento italiano*, «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», 10 (2014), pp. 139-200.
- Valenti 1992: C. Valenti, *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Ferrara, Franco Cosimo Panini.
- Vitale 1994: M. Vitale, *La scuola "senese" nelle questioni linguistiche fra Cinque e Settecento*, in *Lingua e Letteratura a Siena dal '500 al '700. Atti del Convegno (Siena, 12-13 giugno 1991)*, a cura di L. Giannelli, N. Maraschio, T. Poggi Salani, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 1-40.