

# QV

## Quaderni Veneti

Nuova serie digitale

Vol. 3 – Num. 1-2

Giugno/Dicembre 2013



**Edizioni**  
Ca' Foscari

---

«Quel rognir bestiale che spaventava il mondo»  
Caccia alle streghe nella Firenze del Doni

Salvatore Lo Re

Già al tempo del suo ritorno a Firenze, Doni manifestò l'intenzione di comporre un *Dialogo della gatta*.<sup>1</sup> Di genere comico, si suppone. Intenzione che rimase tale, eccezion fatta per alcune novelle, manoscritte, del periodo veneziano, coeve alla travolgente nascita delle sue opere maggiori, subito stampate.<sup>2</sup> Tre in particolare, di argomento «gattesco», che lasciano supporre come parte di quell'idea avesse preso corpo.

Nella prima versione degli *Humori*, risalente al 1550, troviamo il «capitolo» *Di gatti*, che nella redazione del 1554 (*Discorsi del Doni*) sarà sviluppato e diviso in «una serie compatta e articolata di tre brani consecutivi» (DONI 1988, p. 8).<sup>3</sup> Il primo, *Pazzia d'un prete nel tenere le gatte con la regola del parentado*, coincide pressappoco con l'humore *Di gatti*. Il secondo e il terzo, *Paura grande che aveva un conte delle gatte et perché* e *La morte di un giudice il quale tormentava le gatte*, nuovi del tutto.<sup>4</sup> Tre umori: amore, odio, partorito dalla paura, morte, conseguenza della superstizione, accompagnano, dettandoli, i gesti dei tre protagonisti, forse immaginati come interlocutori del progettato *Dialogo*. Ma una differenza è evidente: il «prete sfaccendato» che si invaghisce dei suoi gatti, li fa moltiplicare fino ad averne quaranta, «et vi sapeva dire la genealogia», per poi accorgersi del «peccato» insito nella loro natura «incestuosa» e rinchiuderli in stanze separate per non farli accoppiare tra «parenti», e il «conte molto bravo», impavido e coraggioso in battaglia, «non temeva dieci spade», quanto tremebondo di fronte ai

---

1. Nella lettera a Francesco Reveslà del 10 marzo 1547, contenente «la lista delle opere di altri da stampare e delle sue in composizione» (RICOTTINI MARSILI-LIBELLI 1960, pp. 38; 339-340). Sulla missiva e sulla figura del Reveslà cfr. anche GIROTTO 2013, pp. XXXIX-XL.

2. Cfr. l'*Introduzione* di V. Giri in DONI 1988, pp. 3-27, in part. p. 5.

3. Per la cronologia, seguo le indicazioni di MASI, GIROTTO 2008, pp. 175-177.

4. Cfr. la *Nota al testo* di V. Giri, in DONI 1988, pp. 89-110, in part. pp. 89, 92, 106-107.

gatti, erano personaggi anonimi, anzi, del conte l'autore dice di tacere espressamente il nome.<sup>5</sup> Al contrario, del giudice che torturava i gatti, «una tipologia comica che annovera prestigiosi precedenti», si rivelano nome, cognome, professione.<sup>6</sup> Ovvero, Carlo Lenzoni, illustre accademico, «della nostra Fiorenza gran bacalare». Esordisce sarcastico il Doni, nel terzo di questi umori «felini»: «Non è molto tempo che morì un Carlo Lenzoni» (DONI 1988, pp. 46-48).<sup>7</sup> È il 1551. Forse all'autore era giunta eco della commossa orazione funebre recitata per l'amico da Cosimo Bartoli (*Orazione per la morte di Carlo Lenzoni*) all'Accademia fiorentina.<sup>8</sup> Di segno decisamente opposto il racconto del Doni, che descrive un Lenzoni quasi surreale, ritratto con pungente ironia soprattutto nella sfera privata:

Costui haveva per cosa certa in capo che le gatte fossino streghe, et con questo humore pigliava ogni dì un di questi animali et non havendo ne comprava et legato loro le zampe di dietro, dava loro di molta corda et gli examinava et si dava a credere d'intendere il suo linguaggio. Così faceva alla moglie collarle, per la qual cosa le facevano quei gridi, quelle strida et quel rognir bestiale che spaventava il mondo [DONI 1988, p. 47].

Se al Lenzoni venivano fatte indossare le vesti di un giudice che tormentava i gatti, non da meno era la figura della sua assistente, la moglie, incaricata di tirare la fune, e che sappiamo essere Lucrezia, figlia di Iacopo Giunta (MAMMANA 2005, p. 395), editore odiato dal Doni, perché ne era stato rivale a Firenze. Colpisce la sfacciata ironia dell'autore nei confronti di un personaggio molto noto, qui colto al culmine del conflitto tra pubblico e privato.<sup>9</sup> Che il Lenzoni torturasse o meno i gatti di Firenze, reputandoli streghe, non è dato sapere. Certo è che di altre streghe egli temeva e odiava la presenza. «Streghe accademiche» si potrebbe definire il circolo degli Humidi, eterni rivali degli Aramei (PLAISANCE 2004, pp. 123-234). E agli Humidi era vicino Benedetto Varchi, da sempre invisibile al Lenzoni (LO RE 2008, pp. 295-351). Proprio al Varchi scriveva, per inciso, l'amico Giambattista Busini, mettendo insieme la

5. «Un altro humore viene a campo, d'un conte molto bravo, il cui nome si tace» (DONI 1988, pp. 45-46). Cfr. anche BRAMANTI 1970, pp. 160-161.

6. Ad eccezione del Lenzoni, «Doni parla sempre senza determinazioni accessorie», commenta Vincenza Giri, in DONI 1988, pp. 16, 22.

7. Cfr. anche BRAMANTI 1970, p. 161.

8. Cfr. la *Nota al testo* di V. Giri, in DONI 1988, pp. 96-97; MAMMANA 2005, p. 396.

9. Come nota Vincenza Giri in DONI 1988, p. 20.

morte e la commemorazione del Lenzoni, senza trattenere la sua antipatia: «Io sapeva la morte di Carlo Lenzoni, e come quello scioccone de' Bartoli lo lodò nell'Accademia, e lo conosceva tale, ma mi faceva poca paura, e poca me ne fanno i pari suoi» (BUSINI 1860, p. 232). Busini non temeva Lenzoni o i suoi amici sodali, *alias* il prevosto del Battistero Cosimo Bartoli, Giambattista Gelli, di professione «calzaiuolo», e il canonico laurenziano Pierfrancesco Giambullari, ma sapeva del pericolo che potevano rappresentare, e dei «tormenti» che sapevano infliggere.

Doni entra nel merito dell'azione inquisitoriale, *sui generis*, del Lenzoni ai danni delle povere «gatte» fiorentine, mentre alla moglie toccava il lavoro sporco:

Et egli, all'incontro, se ne stava sedendo et scrivendo a uso di giudice ciò che esse gatte credeva che dicessero in quel tormento, tanto che egli haveva fatto le più stravaganti et bestiali examine di suoi trovati, con creder che le favellassino et credere d'intenderle, che mai huomo si potesse imaginare. Hora diceva che l'erano donne hebreo, hora huomini greci et hora d'un paese et hora d'un altro, et così si beccava il cervello in questo humore, havendone fatto un gran libro.

La procedura inquisitoriale è descritta dal Doni come una parodia, perché ai gatti, proverbiali compagni delle streghe, veniva praticato il tratto di corda per estorcere loro le confessioni che finivano nel libro. «In questo humore, havendone fatto un gran libro». Il Lenzoni, però, finirà vittima della propria stessa pratica:

Se, per sorte, egli avesse udito rognir gatte o miagolare, stava ascoltare, et vi sapeva dire ciò che le dicevano. Che direste voi che il meschino si avviluppò tanto in questo humore che si credette d'essere spiritato di gatte, che lo spirito d'un milion di streghe gli fosse entrato a dosso? Et con quell'humore, facendo il verso et la voce delle gatte, si morì [DONI 1988, p. 48].

Il «gran libro» del giudice che tormentava le «gatte», evoca, neanche troppo velatamente, la *Difesa di Dante*, l'opera principale del Lenzoni, lasciata inedita e incompiuta al suo amico più caro, Pierfrancesco Giambullari, perché la pubblicasse. Morto anche Giambullari, il dialogo lenzoniano vide finalmente la luce a cura di Cosimo Bartoli, nel 1557, col titolo *In difesa della lingua fiorentina et di Dante, con le regole da far bella et numerosa la prosa* (MORENI 1989, pp. 281-287).<sup>10</sup> Bersaglio polemico esplicito il Bembo, e con lui Benedetto Varchi, alfiere del bembismo

---

10. Sull'opera del Lenzoni, come fonte per la storiografia artistica, si è soffermata di recente DALY DAVIS 2011.

a Firenze. «La *difesa*, dunque, si rivolge al vicino Varchi e alla lontana Padova, come [...] evidente fin dalla presentazione dell'interlocutore che espone le tesi da confutare, il signor Licenziado» (POZZI 1996, p. 343).<sup>11</sup> Un gentiluomo forestiero, non fiorentino, gran letterato, uomo di corte, frequentatore dei maggiori Studi d'Italia, in particolare quello di Padova. «Il nome di costui, ancora ch'io lo sappia, non mi aggrada mettere in luce, ma chiamerollo da qui avanti il *signor Licenziado*» (p. 348, nota 3). Nel *Ragionamento primo*, dedicato alla lingua fiorentina e al «modo e uso di quella», con interlocutori Gelli e il signor Licenziado, si trova un'evidente frecciata al Varchi, da identificare col personaggio che «in versi e in prosa e sino su la cattedra», dal pulpito dell'Accademia, aveva osato introdurre nella lingua «parole non fiorentine». L'accusa era di farsi eretico dal punto di vista linguistico: «Ma quale stato fu mai sì unito che non avesse qualche ribelle? E massime per l'ambizione?» (p. 350). Non a caso al signor Licenziado si mettevano in bocca queste parole: «Perché noi forestieri [...] non usiamo parola o passo che non sia ne' buoni scritti» (p. 357).

Tornando al Doni, verrebbe da pensare che certe «gatte» fiorentine miagolassero in un'altra «lingua», per Carlo Lenzone straniera, padovana per la precisione, perciò venivano torturate, per ricondurle sulla retta via, cioè nella strada del fiorentino parlato, la lingua d'uso tanto cara agli «aramei», fiorentinisti DOC.<sup>12</sup> All'orgoglioso, e un poco monotono, difensore di Dante nella Firenze che fu, Lenzone appunto, Doni non poteva che dare del baccalà, «gran bacalare», accademicamente parlando. Tra streghe, felini e lingue passate e presenti.<sup>13</sup> Lenzone, però, non fu uno dei tanti letterati della corte del duca Cosimo I, ma partecipò alla trasformazione dell'Accademia degli Humidi in Accademia fiorentina, quando una commissione elaborò i nuovi statuti, approvati agli inizi del 1541 con il solo voto contrario del Lasca. Il processo si compie nel febbraio dell'anno successivo, «en donnant naissance à une institution culturelle dont la dépendance par rapport au Duc est nettement indiquée dans le diplôme qui fixe ses tâches et définit ses privilèges» (PLAISANCE 2004, pp. 86-87, 123). Non a caso proprio Carlo Lenzone si levò allora in difesa dei capitoli accademici contro l'iniziativa editoriale di Francesco Sansovino, il quale aveva dato alle stampe le *Lettere sul Decameron* (Venezia, 1542),

11. Sull'interpretazione del Bembo da parte del Varchi, si veda ora la raffinata analisi di SIEKIERA 2011.

12. Il gruppo dei cosiddetti «aramei» fu ostile al Varchi perché coltivava l'«ideologia della fiorentinità viva quale continuatrice naturale delle grandi lingue di cultura» (SIEKIERA c.s.).

13. Ringrazio Paola Cosentino per aver discusso con me questi temi.

un'iniziativa «veneziana» intorno a uno dei più cari tesori di Firenze. Come documenta la missiva del maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio a Ugolino Grifoni, uno dei segretari di Cosimo I, del 7 maggio 1542:

Carlo Lenzone scripse hier sera a Venetia [...] che facesse intender questa pazzia a Iacopo Sansovino et ne lo removesse. Il consule et l'altri accademici qui si risentivono che uno accademico componesse et facesse stampare cosa contro alli capitoli et ordinatione dell'Accademia, ché non si può metter in luce cosa alcuna senza che la sia approvata dalli censori [CARRARA c.s., p. 109, nota 51].<sup>14</sup>

Jacopo Sansovino, destinatario della vivace protesta del Lenzone, è naturalmente il padre scultore di Francesco. Il console dell'Accademia fiorentina, da marzo fino a settembre 1542, Filippo Del Migliore; i censori, ai quali la riforma aveva accordato il controllo delle lezioni, portandoli da due a quattro, sono Giambullari, Guidetti, Lenzone e Gelli; da poco cooptato nel sodalizio il giovane Sansovino, qui accusato di avere trasgredito ai nuovi obblighi accademici. Voluto dagli *Humidi* come maestro che aiuta a ben scrivere, il censore diventa un funzionario: la norma stilistica e la norma politica tendono a coincidere (PLAISANCE 2004, p. 95). Anche il Lasca si ribellava a questa forma di censura, scrivendo, il 27 maggio 1542, una calorosa lettera di ringraziamento all'esule Benedetto Varchi, al quale aveva sottoposto i propri sonetti, sottraendoli volutamente al giudizio dei censori ufficiali, dei quali menzionava con disprezzo Lenzone e Giambullari (LO RE 2008, pp. 303-304).

Carlo Lenzone ricoprì nel 1543 la carica di console all'Accademia fiorentina, dovendo fronteggiare la reazione degli *Humidi* che boicottavano il regolare svolgimento delle lezioni (PLAISANCE 2004, p. 131). Forse più del Giambullari o del Bartoli, egli può considerarsi il vero fondatore dell'istituzione, che soppiantava la libera adunanza di letterati voluta dagli *Humidi*. Una ripresa di questi ultimi si ebbe, però, col ritorno del Varchi a Firenze. «Non credo, nobilissimi accademici, alcun esser di voi, che si sdegni la nostra Accademia havere hauta cotal principio, quantunque basso et picciolo». Queste le parole di Ugolino Martelli, all'atto di ricevere dal Lenzone le insegne consolari (25 marzo 1544), celebrando «i primieri fondatori della felice Accademia degl'*Humidi*, onde è sorto di sì bei rampolli tale et tanta pianta, quale è questa, et la nostra felicissima Accademia fiorentina» (PLAISANCE 2004, p. 136, nota 36).<sup>15</sup> Omaggiato

---

14. Cfr. anche, CARRARA 2002, pp. 229-230; FIGORILLI 2011, p. 326.

15. *Oratione di Ugolino Martelli, fatta nella prima entrata del consolato suo, nella Accademia fiorentina* (Bibliothèque Nationale, Paris, Fonds Italien, 981, cc. 32r-40v, in part. c. 36r).

il Varchi, suo maestro, «dottissimo et eloquentissimo», nuovo censore, anzi «censore sopra gl'altri censori»,<sup>16</sup> Martelli richiedeva ironicamente l'aiuto del Lenzoni, *leader* dello schieramento che aveva messo in scacco l'istituzione:

Ma dove lascio io quello aiuto et quel soccorso a questa fatica mia, che pur valevole che nessuno altro aspetto da te nobile antecessor mio, Carlo Lenzoni, da te non solo aspetto et desidero io utilissimo aiuto et soccorso ne i bisogni mia, ma gratissimo conforto ancora, dove io mi diffidassi, et sicurissimo consiglio, dove io dubitassi.

Lenzoni è l'artefice della trasformazione dell'Accademia: «Tu, privato essendo, solo può quasi dirsi, da principio colla diligenza, colla sollecitudine et, con esso, la cura tua et degl'amici tua, *suscitasti et sollevasti* questa honorevolissima ragunanza». Lenzoni è da sempre la guida dell'Accademia, da lui «mantenuta, sovvenuta et nodricata» attraverso «i passati consoli», poco più che delle pedine, perché «da te hanno havuto il parer tuo, il consiglio tuo et l'aiuto tuo». Lenzoni è il padre degli statuti accademici:

Tu, finalmente eletto a questo degnissimo grado che hoggi da te ricevo, di sorte hai questa nostra Accademia ordinata, formata et stabilita, che ripiena di *bellissime costituzioni, di bellissime leggi et honorevolissimi statuti*, a me che succedo et a quelli che dopo me verranno, niuna fatica resta, niuna malagevoleza da vincere et da superare [Lo RE 2008, p. 305, corsivo aggiunto].<sup>17</sup>

Il conflitto esplose senza esclusione di colpi col consolato del Varchi, nel 1545, e si prolungò fino al 1547, proprio durante gli anni del ritorno del Doni a Firenze.<sup>18</sup> Senza entrare nel merito delle «tensioni e ostilità che i due letterati condivisero, o meglio, subirono» (*Introduzione* di G. Rizzarelli in RIZZARELLI 2013, p. 14), basti qui ricordare che la produzione

16. «Aggiungo in ultimo colui che dal principio da me pure doveva esser nominato, dico il dottissimo et eloquentissimo messer Benedetto Varchi, dove io lodo sommamente il giudizio di voi tutti, nobilissimi accademici, non havendo voluto come semplici accademici nella prima volta eleggerlo a tale ufficio, ma riserbatolo come lettore, et come huomini di maggiore autoritade ad eleggerlo la seconda sopra gl'eletti, et farlo censore sopra gl'altri censori» (Bibliothèque Nationale, Paris, *Fonds Italien*, 981, cc. 36v- 37r). Sull'attività accademica di Ugolino Martelli, all'ombra del Varchi, mi piace ricordare il bel contributo di BELLONI 1995, pp. 69-72.

17. Bibliothèque Nationale, Paris, *Fonds Italien*, 981, c. 37r.

18. Per tutto questo, mi permetto di rinviare a LO RE 2013, pp. 182-188. Cfr. anche PLAISANCE 2004, pp. 405-417.

accademica del Varchi rimase quasi del tutto esclusa dalle stampe ufficiali di Lorenzo Torrentino, che pubblicò invece regolarmente le lezioni degli altri accademici, molti dei quali suoi avversari (ANDREONI 2012, pp. 20-21). Anche scorrendo il catalogo della stamperia doniana, «si nota la preponderanza, in generale, e per il primo anno in particolare, di opere degli accademici fiorentini» (MASI 1989, p. 95). Tra i quali Gelli, Giambullari e Bartoli, molto vicini al Lenzoni. Cosa pensasse in realtà di costoro, Doni lo dice chiaramente nella disperata lettera al duca Cosimo I del 27 settembre 1546, preannunciando il fallimento della sua impresa editoriale, vista la scarsa qualità dell'offerta letteraria:

Lascio il campo libero a chi lo vuole, che il mio cervello non contrasta volentieri con questi capi secchi, i quali col farmi stampare hora il Gello del Giambullari, hor' forzarmi alle lettere del Martello, et farmi spendere in intagli per l'Accademia, di giorno in giorno mi rovinano et tardi mi sono accorto de' loro inganni, né mai m'hanno dato opera a stampare che vaglia, et mi tasson' poi di chiacchere, così harei io stampato le buone [RICCI 2013, pp. 49-51].

Forse per vendicarsi di questi «capi secchi», cioè uomini senza cervello, Doni avrebbe dato alle stampe nel 1548 l'orazione del Varchi *Nel pigliare il consolato* (recitata il 12 aprile '45), dove parlando del desolante panorama della cultura fiorentina, e stigmatizzandone i suoi letterati, si allude alle ambizioni accademiche del Lenzoni, obliquamente definito «troppo poco saggio, o troppo ambizioso, per non dire forsennato e maligno».<sup>19</sup>

Per concludere questa breve rilettura di alcuni dati sensibili – altri ce ne sarebbero – della biografia di Carlo Lenzoni tra il 1542 e il 1551-1554, dalla poco conosciuta levata di scudi contro il fiorentino «espatriato» Francesco Sansovino<sup>20</sup> alla duplice redazione degli *Humori*, restando nella corposa produzione manoscritta del Doni, un ultimo spunto di riflessione ci è offerto dalla *Nuova opinione circa all'impresie amoroze e militari*, con la quale arriviamo al 1561 (MASI, GIROTTO 2008, pp. 186-187). Infatti il contrasto tra Lenzoni e gli Humidi appare manifesto, in questa operetta, nella pagina relativa all'impresa della rana sopra lo scoglio, che caratterizza il primitivo sodalizio accademico. Impresa tanto cara a Giovanni Mazzuoli, detto il «padre Stradino»:

---

19. Ipotesi formulata da PLAISANCE 2004, p. 143 e nota 53. Il testo del Varchi compare nelle *Orationi diverse et nuove* del Doni, per la cui datazione cfr. ANDREONI 2012, p. 30, nota 73.

20. Seguendo la felice definizione di FIGORILLI 2011, pp. 325-326.

Lo Stradino, il quale fu fondatore dell'Accademia degli Umidi, insieme con messer Coro della Pieve, Niccolò Martelli ed altri, fece fare una ranocchia sopra uno scoglietto in acqua, in mezzo a certa erbetta, che si pasceva e non aveva motto, ma il breve bianco. E perché il padre Stradino tutto il giorno diceva: «Se io potessi farei quest'accademia ampla, stupenda, ma non ho più forze che tanto e mostrerei ciò ch'io so fare», Carlo Lenzone, ch'era uno degli accademici Aramei, andando a vedere l'umido ridotto, e vedendo l'animo ardito di costoro, ma senza forze, scrisse un motto in quel breve con la matita nera, ed a un bisogno portata a tale effetto, che diceva SE IO AVESSI I DENTI, che fu subito cancellato da messer Coro. Altri vogliono dire che egli scrivesse nello scoglio ancora un altro detto EGLI È BEN FATTO, cioè che le non abbino denti le rane, perché mo disse il Lombardo: vallo a cerca [DONI 1858, p. 33].<sup>21</sup>

Da una parte lo Stradino, fondatore degli Humidi e, insieme con Goro della Pieve e Niccolò Martelli, inventore della «ranocchia», dall'altra il Lenzone, la cui centralità come accademico risalta sempre più, colto a ironizzare sul motto degli Humidi, scrivendo, sul breve, il proverbio SE IO AVESSI I DENTI o, sullo scoglio, l'ancor più offensivo EGLI È BEN FATTO (MULINACCI 2008, p. 195 e nota 85).

Insomma, tirando le fila, la caccia alle streghe accademiche, veneziane e filoveneziane, avvenuta nella Firenze del Doni, aveva visto Varchi, tramite diretto col mondo intellettuale veneto, come vittima sacrificale, lo «straniero» da immolare sul patibolo della vecchia cultura fiorentina, poi gli Humidi, che possedevano una cultura essenzialmente moderna ammirando l'Aretino e adottando le tesi del Bembo,<sup>22</sup> inevitabilmente fagocitati dagli aguzzi denti degli Aramei; infine, Doni, spettatore non del tutto neutrale, perché isolato e in mezzo ai nemici a Firenze, alla pari del Varchi.

### Bibliografia

- ANDREONI 2012 = A. ANDREONI, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, ETS, 2012.
- BELLONI 1995 = G. BELLONI, *All'origine della critica degli scartafacci (1495/96-1540)*, «Schifanoia», 15-16, 1995, pp. 61-132.
- BRAMANTI 1970 = V. BRAMANTI, *Una nuova redazione degli «Humori» di Anton Francesco Doni*, «Rinascimento», n.s., 10, 1970, pp. 151-176.

21. Sono debitore, per la segnalazione del passo, alla cortesia di Carlo Alberto Girotto, che ringrazio vivamente anche per avermi fornito il testo dell'edizione ottocentesca della *Nuova opinione*.

22. Introduzione di Michel Plaisance in GRAZZINI 2005, pp. 99-106, in part. p. 101.

- BUSINI 1860 = G. BUSINI, *Lettere [...] a Benedetto Varchi sopra l'assedio di Firenze*, a cura di G. Milanese, Firenze, Le Monnier, 1860.
- CARRARA 2002 = E. CARRARA, *Francesco Sansovino letterato e intendente d'arte*, «Arte Veneta», 59, 2002, pp. 229-238.
- CARRARA c.s. = E. CARRARA, *Itinerari e corrispondenti vasariani (1537-1550)*, in L. CORRAIN, F.P. DI TEODORO (a cura di), *Architettura e identità locali*, Firenze, Olschki, in corso di stampa, pp. 99-112.
- DALY DAVIS 2011 = M. DALY DAVIS, *Carlo Lenzone's «In difesa della lingua fiorentina e di Dante» and the Literary and Artistic World of Cosimo Bartoli and the Accademia fiorentina*, in F.P. FIORE, D. LAMBERINI (a cura di), *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 261-282.
- DONI 1858 = A.F. DONI, *Nuova opinione sopra le imprese amorose e militari*, Venezia, Tipi della Gazzetta Ufficiale, 1858.
- DONI 1988 = A.F. DONI, *Umori e sentenze*, a cura di V. Giri e G. Masi, Roma, Salerno, 1988.
- FIGORILLI 2011 = M. C. FIGORILLI, *Orientarsi nelle «cose del mondo»: il Machiavelli «sentenzioso» di Anton Francesco Doni e Francesco Sansovino*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 188, 2011, pp. 323-365.
- GIROTTO 2013 = *Rime del Burchiello commentate dal Doni*, edizione critica e commento a cura di C.A. Girotto, Pisa, Edizioni della Normale, 2013.
- GRAZZINI 2005 = A. GRAZZINI, *Piangirida*, in P. PROCACCIOLI (a cura di), *Ludi esegetici*, Manziana, Vecchiarelli, 2005, pp. 99-130.
- LO RE 2008 = S. LO RE, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana, Vecchiarelli, 2008.
- LO RE 2013 = S. LO RE, *Varchi, Doni e l'Accademia fiorentina*, in RIZZARELLI 2013, pp. 171-197.
- MAMMANA 2005 = S. MAMMANA, *Lenzone, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 64, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 395-397, [http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-lenzone\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-lenzone_(Dizionario-Biografico)/).
- MASI 1989 = G. MASI, *Interpolazioni editoriali e refusi d'autore: il Doni e l'«Oratio del charitate» di Giovanni Nesi*, «Studi Italiani», 1, 1989, pp. 43-90.
- MASI, GIROTTO 2008 = G. MASI, C.A. GIROTTO, *Le carte di Anton Francesco Doni*, «L'Elisse», 3, 2008, pp. 171-218.
- MORENI 1989 = D. MORENI, *Annali della tipografia fiorentina di Lorenzo Torrentino impressore ducale*, rist. anast. a cura di M. Martelli, Firenze, Le Lettere, 1989 (1819).
- MULINACCI 2008 = A.P. MULINACCI, *Un «laberinto piacevole»: le «libere imprese» di Anton Francesco Doni*, in G. MASI (a cura di), «Una soma di libri». *L'edizione delle opere di Anton Francesco Doni*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 167-234.
- PLAISANCE 2004 = M. PLAISANCE, *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziana, Vecchiarelli, 2004.
- POZZI 1996 = M. POZZI (a cura di), *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino, UTET, 1996 (1988).
- RICCI 2013 = A. RICCI, *The Business of Print in Ducal Florence: The Case of Anton Francesco Doni*, in RIZZARELLI 2013, pp. 45-70.

- 
- RICOTTINI MARSILI-LIBELLI 1960 = C. RICOTTINI MARSILI-LIBELLI, *Anton Francesco Doni scrittore e stampatore. Bibliografia delle opere e della critica e annali tipografici*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1960.
- RIZZARELLI 2013 = G. RIZZARELLI (a cura di), *Dissonanze concordi. Temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, Bologna, il Mulino, 2013.
- SIEKIERA 2011 = A. SIEKIERA, *Varchi, Benedetto*, in *Enciclopedia dell'Italiano* (2011), [http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-varchi\\_\(Enciclopedia\\_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-varchi_(Enciclopedia_dell'Italiano)/).
- SIEKIERA c.s. = A. SIEKIERA, *I lettori di Aristotele nel Cinquecento: i libri e le carte di Benedetto Varchi*, «Studi Linguistici Italiani», in corso di stampa.

---

## Una lettera «perduta» di monsignor Della Casa

Vanni Bramanti

Ho ritenuto di aprire il presente intervento ricordando che, se negli ultimi decenni non sono mancate ricerche spesso eccellenti sulla produzione lirica di Giovanni Della Casa, non altrettanto si può dire per quanto riguarda la sua vicenda biografica, in merito alla quale, con molti vuoti e spazi bianchi, siamo rimasti al volume del Santosuoso uscito nel 1979.<sup>1</sup> In tal senso, e lo ribadisco anche in questa sede, in concomitanza con le celebrazioni centenarie del 2003 è andata perduta un'occasione davvero fondamentale, un'edizione criticamente attendibile dell'epistolario casiano, progetto varato dal fiorentino Istituto Nazionale per gli Studi sul Rinascimento e purtroppo naufragato per ragioni a tutt'oggi non chiare. Pertanto, in vista di una raccolta epistolare allo stato delle cose ben al di là da venire, e che invece sarebbe di grande importanza, ho pensato di proporre un contributo senz'alcun dubbio minimo, davvero una scheda (o schedina) destinata a riempire una piccola tessera all'interno di un ampio mosaico al momento frantumato in tanti spezzoni:<sup>2</sup> in concreto si tratta di una lettera indirizzata da Venezia il 2 marzo 1552 a Piero Vettori,<sup>3</sup> conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (*Gonnelli*, 7, 10), autografa ed accompagnata da un'anonima trascrizione risalente al secolo XIX.<sup>4</sup>

1. Mi sembra del tutto inutile appesantire il testo con riferimenti bibliografici ormai scontati.

2. Ovviamente il riferimento è al complesso delle lettere del Della Casa, disperso in pubblicazioni talvolta di non facile accesso e con molti inediti che sarebbe opportuno rendere pubblici.

3. La lettera è priva di indirizzo, in quel tempo il Vettori risiedeva tra Firenze e la sua villa di Decimo, nei pressi di San Casciano.

4. Nella presente trascrizione mi sono attenuto alla autografia dell'acasiana, limitandomi a sciogliere qualche ovvia abbreviazione e a modernizzare la punteggiatura. Manca l'indirizzo del destinatario, ma dal contesto si evince che si tratta di Piero Vettori.

Molto magnifico signor mio osservandissimo <Piero Vettori>

Fui impedito a punto in su l' hora dello scrivere mercoledì passato, sì che io non potetti rispondere alla lettera di vostra signoria et poi ho hauto un'altra lettera con il quinterno delle sue *Annotationi*. Non bisogna che vostra signoria faccia scusa alcuna meco quando ella mi ricerca per sé o per i suoi amici di che si sia, perché io sono pronto et desideroso di compiacerla sempre et ciò che ella mi chiederà fia sempre honesto et se non fosse diventerebbe essendo chiesto da voi et ben veramente Homero «ἀγγελον ἔσλὸν ἔφα τιμὰν μεγίσταν πράγματι παντὶ φέρειν».<sup>5</sup>

Circa il desiderio di Giovanbatista Strozzi io sarei inclinatissimo a compiacer sua signoria, la quale io conobbi già in Padova molti anni sono virtuosissima et poi ho riconosciuto alle volte il suo ottimo ingegno ne' suoi versi gravi et belli, de' quali ho anco veduti alcuni adesso sopra questo stesso negotio molto ingegnosi et molto ornati, tutto che la materia a pena lo sostenga. Ma essendo io riputato per avventura da molti ricco più che io non sono, ho dubitato che non mi sia dato carico se io affitto o vendo le mie possessioni paterne et consigliandomene con gli amici ho trovato così essere in effetto, anzi mi hanno messo nella mente un'altra consideratione, cioè è che a molti potrebbe parere che io mostrassi con questo atto una certa alienation d'animo dalla mia patria. Sono stato ricerco anco da molti di questo medesimo per i tempi passati, da Ottaviano de' Medici buona memoria, da 'l vescovo di Pavia et da alcuni altri che io non nomino, i quali rimarrebbero offesi da me. Per la qual cosa io priego vostra signoria che mi scusi con Giovanbatista et preghi sua signoria che mi habbia per iscusato se io prepongo l'honore ad ogni altra cosa, come farebbe anco sua signoria, che a me sarebbe utile il compiacerlo non cavando io frutto alcuno di quel luogo et, come dice sua signoria ne' suoi versi, andando esso luogo in rovina per la poca cura che ne ha chi lo governa, al quale basta vendemmiare et mietere. Lascio star di dire che questi miei Rucellai torranno pur un dì moglie et non havendo delle possessioni vicine vorranno goder questa.

Ho veduto diligentemente le *Annotationi* di vostra signoria, le quali mi paiono tutte vere et tutte nuove et chiare et latine: per la qual cosa io eshorto vostra signoria a mandarle fuori hoggimai et la ringratio che la mi ami tanto che la attribuisca troppo più a 'l mio giuditio che esso non vale.

Havendo io più otio et un poco di più sanità ch'io non soglio mi era posto a rileggere i poeti, massime i greci, intermessi da me lungo tempo et leggendogli mi è venuto fatto de' versi latini,<sup>6</sup> come vostra signoria ha veduto, benché i miei versi non sono scritti a lei et a' suoi pari, se ella ha per ciò alcun pari. *Sed Cosentinis* etc.<sup>7</sup> Et per questa ragione io non ho mai hauto ardir di mandarglieli.

Messer Paulo Manutio mi ha mostro il proemio del suo libro delle antichità

5. PIND., *P.*, IV, 278.

6. Sulla poesia latina del Della Casa, BAUSI 2007. Tra gli altri, risalgono allo stesso periodo i componimenti latini in memoria di Ubaldino Bandinelli (citato in una lettera dello stesso Della Casa, edita in CARRARA 2007, pp. 153-154), per Annibale Rucellai, e l'ode alla Fortuna.

7. CIC., *Fin.*, I, 7.

di Roma, per il quale veggo che esso scrive anco *de familiis* et debbene scrivere assai bene a lungo, perché di sei libri mostra che se ne consumi uno in questa cognition sola. Io non so se il libro del nostro padre Borghino<sup>8</sup> sia in questa materia. Messer Paulo è molto vicino a stampar i suoi. Dubito che io sarò costretto di andarmene al Concilio<sup>9</sup> adesso et così il mio otio sarà durato poco. Bacio la mano di vostra signoria. Di Venetia alli 2 di marzo 1552. Nostro signor Dio la conservi.

Servitor, l'arcivescovo di Benevento

Prima di esaminare nei dettagli più significativi la lettera appena riportata, sarà bene ricordare che se, al contrario del Vettori, il Della Casa trascorse la maggior parte della vita lontano da Firenze, tuttavia i suoi rapporti con il grande filologo fiorentino rimasero costanti nel corso degli anni: non solo erano quasi coetanei,<sup>10</sup> ma avevano molti amici comuni (Donato Giannotti, Silvestro Aldobrandini, Bartolomeo Cavalcanti, insomma i maggiori esponenti del fuoruscitismo repubblicano) ed una comune inclinazione politica, sostanzialmente antimedicca, netta nel Della Casa, più sfumata nel Vettori, che comunque aveva accettato di buon grado l'incarico di insegnamento presso lo Studio fiorentino affidatogli dal duca Cosimo de' Medici.<sup>11</sup> Da aggiungere, su di un versante più specificamente letterario, i continui attestati di reciproca stima e le numerose discussioni su alcuni passi classici proposti dal Vettori al suo affezionato interlocutore, testimoniati da quanto è rimasto della loro corrispondenza (CARRARA 2007). Inoltre, come è noto, nel luglio del 1552 (stesso anno della lettera sopra citata) il Vettori dedicò al Della Casa la sua edizione della *Politica* aristotelica<sup>12</sup> e nel 1564, otto anni dopo la scomparsa dell'autore, fu allo stesso Vettori che Annibale Rucellai affidò la cura dei *Latina Monumenta* (BRAMANTI 2010).

8. Come il Della Casa stesso ebbe modo di scrivere, fino ad allora non aveva mai avuto modo di incontrare il dotto benedettino: «Non conosco il padre Borghino per conversatione, né per vista, ma ho veduto alcune carte latine scritte da lui molto erudite et molto considerate» (CARRARA 2007, p. 132).

9. Nel maggio del 1551 il Concilio di Trento era stato riconvocato da Giulio III, per essere sospeso nell'aprile del '52. In realtà non sembra che il Della Casa si sia recato a questa nuova sessione conciliare, avendo trascorso quegli anni sempre a Venezia.

10. Pietro Vettori era nato a Firenze il 3 luglio 1499, il Della Casa il 28 giugno 1503 (in località incerta).

11. Vettori insegnò a Firenze dal 1538 al dicembre 1584 prima latino e greco e poi soltanto greco.

12. «Ho ricevuto i due volumi della *Politica* che vostra signoria mi ha mandati, delli quali io le bacio la mano et la ringratio con tutto 'l cuore», così Della Casa al Vettori da Venezia il 6 agosto 1552 (CARRARA 2007, p. 157).

In un importante contributo su quanto è sopravvissuto del carteggio volgare Della Casa - Vettori la lettera in questione risultava «perduta» (CARRARA 2007, p. 132 e nota), anche se della medesima veniva proposta una breve citazione tratta da precedenti edizioni in cui, sia pure con qualche errore di trascrizione non indifferente, era stata riportata nella sua integrità (DELLA CASA 1733, pp. 183-184; DELLA CASA 1806, pp. 156-158). Nonostante che la vicenda dell'epistolario passivo in volgare di Piero Vettori sia stata ricostruita a più riprese (da ultimo MOUREN 2002, I, pp. 110-121), mi sembra opportuno ricordarne in questa sede i tratti essenziali: l'intero materiale, un complesso di oltre duemila lettere che, dopo essere stato conservato a lungo a Firenze dai discendenti dell'illustre filologo, nel 1725 venne trasportato a Roma e poi di nuovo a Firenze, per essere venduto nel 1826 a Frederick North, conte di Guildford, il quale, a sua volta, lo destinò all'Università Ionia di Corfù da lui stesso fondata nel 1824. In seguito alla morte del Guilford (1827) le carte vennero trasferite a Londra, dove furono acquistate da sir Thomas Phillips, e da altri collezionisti, per poi finalmente approdare alla British Library, dove tuttora sono custodite. Trattandosi di un percorso abbastanza tortuoso e con passaggi in diverse mani, la possibilità di dispersione di qualche «pezzo» appare più che evidente, anche alla luce della storia della lettera di cui ci stiamo occupando. A questo proposito andrà ricordato che Giuseppe Gonnelli (da cui l'omonimo fondo presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze) nella prima metà dell'Ottocento era stato un importante collezionista attivo a Firenze; dopo la sua scomparsa, avvenuta nel 1847, gli eredi Alessandro e Luigi Gonnelli decisero di vendere la sua notevole collezione di documenti manoscritti alla Biblioteca Palatina, alla cui direzione nell'agosto del 1849 il granduca Leopoldo II, da poco rientrato dall'esilio, aveva nominato Francesco Palermo. All'interno di questi molteplici spostamenti facile immaginare, come è stato appunto per la lettera qui recuperata, che non siano mancati gli incidenti di percorso, causati sia dalle tante tappe affrontate da queste carte, sia da qualche intervento intenzionale rivolto ad alleggerirne il volume.

Allo stato delle cose la prima lettera del Della Casa al Vettori risale al 14 maggio 1541 (CARRARA 2007, pp. 137-139), data, questa, che ci fa supporre la probabile esistenza di altre missive, non affiorate almeno per il momento; l'ultima, con le avvertenze del caso, del 26 aprile del 1555, quando l'arcivescovo di Benevento ancora si trovava nel suo *buen retiro* di Nervesa, prima di tornare a Roma al servizio di Paolo IV. All'interno di questo arco cronologico, la lettera qui riportata (in data 2 marzo 1552) risale al periodo in cui il Della Casa era rientrato a Venezia da Roma, deluso, allora come in futuro, per la mancata promozione al cardinalato nell'aprile del 1549 e per la morte di Paolo III avvenuta nel successivo

novembre. Per quanto riguarda il Vettori, nel 1552, insieme alle prime montanti insoddisfazioni per la sua situazione fiorentina, aveva portato a termine l'edizione della *Politica* di Aristotele, come abbiamo visto dedicata proprio al Della Casa, altamente ed affettuosamente elogiato nell'epistola dedicatoria.<sup>13</sup>

Fermo restando che rispetto all'epistolario dellacasaniano nel suo complesso, la presente lettera è poco più che una scheggia, alcuni aspetti in essa contenuti meritano di essere considerati con la dovuta attenzione, cominciando dall'interessamento di Giovanbattista Strozzi per una proprietà del Della Casa, interessamento da questi respinto. Non molte le notizie a disposizione sullo Strozzi: figlio di Lorenzo, e dunque nipote di Filippo, era nato a Firenze nel 1504 (era di un anno maggiore del Della Casa), dove trascorse quasi tutta la vita all'interno dell'orbita medicea; senatore dal 1561, morì dieci anni più tardi. Studente in lettere latine e greche a Padova dal 1527, raggiunse una certa notorietà per la sua attività di poeta, in particolar modo come autore di madrigali (STROZZI 1975). Di famiglia facoltosa, lo Strozzi intendeva entrare in possesso di una non meglio precisata «possessione» lasciata in eredità al Della Casa, da suo padre Pandolfo, arricchitosi grazie alla sua attività mercantile, esercitata prevalentemente a Roma. Dopo aver ricordato il loro incontro a Padova, dove il futuro arcivescovo di Benevento, sempre nel '27, si era recato per studiare greco insieme a Ludovico Beccadelli, il diniego alla transizione del bene<sup>14</sup> appare motivato dalle seguenti considerazioni. In primo luogo per il Della Casa, e per gli «amici» con i quali si era consultato, vendere quella proprietà sarebbe stata una sorta di «alienation d'animo dalla patria», dal momento che, a più riprese nel corso della sua intera esistenza, non aveva infatti esitato a proporre la sua fiorentinità, il suo attaccamento ad una città, o meglio alla sua cultura, nella quale aveva trascorso ben poco tempo, una città che non avrebbe più rivisto, ma che restava comunque il luogo nel quale erano nati e si erano formati i suoi più prossimi compagni di viaggio. Poi, cedendola allo Strozzi, avrebbe offeso possibili acquirenti che si erano fatti avanti precedentemente, a cominciare dal defunto Ottaviano de' Medici e dal vescovo di Pavia.<sup>15</sup> Infine, a supporto del suo diniego, non poteva mancare una mozione degli affetti, i «miei Rucellai», i nipoti Pandolfo, Annibale ed

13. Parzialmente edita in CARRARA 2007, p. 127.

14. Sul «negotio» in questione vengono ricordati dei versi composti dallo Strozzi, versi che non è stato possibile identificare.

15. Ottaviano de' Medici (padre di Alessandro, il futuro Leone XI), deceduto nel 1546, era stato uno dei più stretti collaboratori del duca Cosimo; il vescovo di Pavia era Giovangirolamo de' Rossi, parente per via materna dello stesso Cosimo (BRAMANTI 1995).

Orazio, figli di sua sorella Dianora e di Luigi Rucellai, dei quali, dopo la morte del cognato (1550), il Della Casa si era fatto carico e che un giorno, una volta preso moglie, avrebbero potuto «goder» di quella campagna.

Altro aspetto sul quale merita soffermarsi, la ricerca sulle antichità e sulle famiglie romane che, secondo il documento prodotto, Paolo Manuzio e Vincenzo Borghini stavano più o meno contemporaneamente portando avanti: il lavoro del primo vedrà la luce cinque anni dopo (MANUZIO 1557), quello del secondo sarà invece destinato a restare in forma manoscritta.<sup>16</sup> Per quanto riguarda l'opera del Manuzio, nella dedicatoria al cardinale Ippolito d'Este si legge quanto segue: «Ego olim (decennium, opinor, abiit, eoque amplius), auctoribus duobus eximiis virii, Petro Bembo cardinali, et Bernardino Maffeo, qui postea dignitatem eandem magnis in ecclesiam Christi meritis est consecutus, dederam me ad res Romanas, illas veteres, observandas». Una volta ricordata la scomparsa dei due illustri porporati, in particolare quella del Maffei,<sup>17</sup> il Manuzio non esita a rivolgere le sue speranze verso il cardinale d'Este («magno sum a te in tuo beneficio in tuorum familiarium ordinem invitatus») per il momento dedicandogli il primo dei dieci libri che sta scrivendo sulla civiltà romana («de decem, quos exorsus sum, libris hunc de legibus potissimum quem ad te mitterem, delegi»).<sup>18</sup> Più o meno nello stesso tempo, come vedremo in altra sede, un posto alla corte del cardinale Ippolito sarà una delle opzioni sottoposte al Vettori nella prospettiva di un suo allontanamento da Firenze. Il Borghini, dal canto suo, già dal 1548 aveva preso a lavorare al suo libro in latino sulle famiglie nobili romane, incoraggiato in questo sia da Piero Vettori che da Marcello Cervini, allora cardinale di Santa Croce, entrambi intimi del Della Casa (CARRARA 1999, pp. 523-524). Redatta in forma dialogica (interlocutori: Giovambattista Adriani, Braccio Ricasoli, Giovanni Cavalcanti e Jacopo Vettori, figlio di Piero) l'opera, come ricordato in precedenza, era destinata a rimanere inedita (CARRARA 2002), comunque a tutt'oggi disponibile, mentre, almeno a mia conoscenza, nessuna traccia rimane del *de familiis* del Manuzio.

Un ultimo rilievo, infine, in merito alle *Annotazioni* del Vettori due volte menzionate dal Della Casa. Il «quinterno» citato non poteva essere altro che un saggio delle *Variarum lectionum* vettoriane, sottoposto appunto all'esame del Della Casa in vista di eventuali pareri e correzioni,

16. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.X.139.

17. Se il decesso del Bembo risaliva al 18 gennaio del 1547, quello del Maffei avvenne il 16 luglio del '53.

18. Si ricorda che nel 1561 il Manuzio fu chiamato da Pio IV a dirigere la stamperia pontificia. Oltre al *Liber de legibus*, del trattato del Manuzio videro la luce il *Liber de Senatu* (1581), il *Liber de Comitibus* (1585) e il *Liber de Civitate Romana* (1585), tutti e tre postumi.

materiale che l'arcivescovo di Benevento restituì al suo corrispondente soltanto nel dicembre dello stesso 1552 («Io rimando a Vostra Signoria il suo quinterno, il quale veramente non ha bisogno che io né altri lo faccia migliore né più bello»), mentre l'intero volume venne pubblicato nel corso, o subito dopo, dell'estate del 1553.<sup>19</sup> Da queste carte, così come era stato in varie altre occasioni, una volta di più possiamo addurre la prova di una intensa collaborazione intellettuale tra i due amici, purtroppo incompleta per la mancanza delle lettere del Vettori al Della Casa, una collaborazione che, sul piano esistenziale, avrà un significato ancor più importante, dal momento che a più riprese proprio il Della Casa offrirà al letterato fiorentino il suo aiuto per «liberarsi» dai tanti e gravosi impegni che lo distraevano dagli studi nella Firenze cosimiana di metà Cinquecento.

### Bibliografia

- BAUSI 2007 = F. BAUSI, *I carmi latini di Giovanni Della Casa e la poesia umanistica fra Quattro e Cinquecento*, in CARRAI 2007, pp. 234-258.
- BELLONI, DRUSI 2002 = G. BELLONI, R. DRUSI (a cura di), *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Firenze, Olschki, 2002.
- BRAMANTI 1995 = V. BRAMANTI, *Introduzione* a G.G. ROSSI, *Vita di Federico di Montefeltro*, a cura di V. Bramanti, Firenze, Olschki, 1995, pp. XI-LIIL.
- BRAMANTI 2010 = V. BRAMANTI, *Sulla prima edizione delle opere latine di Giovanni Della Casa*, «L'Elisse», 5, 2010, pp. 39-59.
- CARRAI 2007 = S. CARRAI (a cura di), *Giovanni Della Casa. Ecclesiastico e scrittore*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.
- CARRARA 1999 = E. CARRARA, *Il discepolato di Vincenzio Borghini presso Piero Vettori*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 4, 2, 1999, pp. 519-537.
- CARRARA 2002 = E. CARRARA, *Gli interessi antiquari e la scuola del Vettori*, in BELLONI, DRUSI 2002, pp. 20-25.
- CARRARA 2007 = E. CARRARA, *Il carteggio in volgare di Giovanni della Casa con Piero Vettori*, in CARRAI 2007, pp. 125-170.
- DELLA CASA 1733 = *Opere di Monsignor Giovanni Della Casa*, 5, Napoli, s.e., 1733, pp. 183-184.
- DELLA CASA 1806 = *Opere di Monsignor Giovanni Della Casa*, 4, Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, 1806.

19. Lettera dedicatoria diretta al cardinale Alessandro Farnese in data VII K.Sept. A proposito di questa «epistola», una volta ricevuto il libro (28 settembre 1553) il Della Casa scriveva quanto segue: «La epistola a 'l cardinal Farnese è copiosa et pura, et bella et prudente come le altre scritture di Vostra Signoria, et se io debbo dir interamente il mio senso, anchora non so come più bella delle altre sue epistole che sempre mi sono parute bellissime» (CARRARA 2007, p. 161).

- 
- MANUZIO 1557 = *Antiquitatum Romanorum Paulii Manutii liber de Legibus*, Venezia, Aldo Manuzio, 1557.
- MOUREN 2002 = R. MOUREN, *Édition et enseignement à Florence au temps du second Humanisme: Piero Vettori et les auteurs classiques (1499-1585)*, 1, 1, Paris, École pratique des Hautes Études, 2002, pp. 110-121.
- STROZZI 1975 = G.B. STROZZI, *Madrigali inediti*, a cura di M. Ariani, Urbino, Argalia, 1975.
- VETTORI 1553 = *Petrii Victorii Variarum Lectionum libri xxv*, Firenze, Torrentino, 1553.

---

## Breve indagine su un «iperpavanismo» delle stampe Alessi

Andrea Cecchinato

La lingua pavana, nonostante sia uscita dalla penna di letterati mossi da un intento espressivo e caricaturale, denota una certa regolarità fonomorfológica, specie in alcuni ambiti come la flessione nominale e aggettivale.

Facciamo l'esempio classico, e forse ormai un po' trito, del tratto individuato da Dante (*De vulgari eloquentia*, I, xiv, 5) come caratteristico della parlata padovana: -ATUM > -ò (*mercò*), -ATEM > -è (*bontè*). In effetti in tutti gli autori pavani sono questi gli esiti predominanti, cui si alternano solo gli allotropi di superstrato, ovvero le varianti con apocope veneziana in -à (*marcà*, *bontà* - quest'ultima finisce per coincidere con l'italiano). Ancora più regolari sono la desinenza -à succedanea di -ATAM e, sempre per il participio della I coniugazione, il morfema plurale maschile e femminile -è.

Ma all'interno del *corpus* pavano questo quadro ben definito nasconde delle eccezioni:

1. E sì gh'è an de ste certe pettegole de femene sempre, che con' le ha vezù un e una a favellar *de brighè*, de fatto le crè ch'i faghe male (RUZANTE 1551a, c. 2r; D'ONGHIA 2010, p. 88);
2. E s'a' vessé qualche *fiè* qualcun de quisti que farà sta comielia o comiegia - ch'a'no sè ben dire - che n'andasse col so' snaturale derto, no ve smaravegié (RUZANTE 1551a, c. 2v; D'ONGHIA 2010, p. 92);
3. El vegnirà un, el primo che vegnerà, la prima *fiè* ch'el vegnirà, e 'l no gh'iera pi stò, e serà el primo che vegnerà dapo' mi (RUZANTE 1551a, c. 3r; D'ONGHIA 2010, p. 94);
4. Pur ch'una *fiè*, co' dise questù, a' sarè ben dire (RUZANTE 1551a, c. 5r; D'ONGHIA 2010, p. 106);
5. a' vegno do a' stasivimo nu e mi a rasonare *de brighè*, e don' a ve spiochiava (RUZANTE 1551a, c. 5r; D'ONGHIA 2010, p. 107);

6. A' vuo' fare bon anemo, e pì ca morire una *fiè*... (RUZANTE 1551a, c. 22v; D'ONGHIA 2010, p. 200);
7. chiamando sempre mè, con a' dirè, altuorio nu tutti *de brighè* de messier san Crescintio (RUZANTE 1552, c. 14v);
8. Mo dasché el provié la prima *fiè*, a' ve dige que a' he habù de gran piaseri da ello (RUZANTE 1551c, c. 6r);
9. E se 'l ve paresse d'haver aldio un'altra *fiè* sta sfilatuoria, no v'in para stragno (RUZANTE, *Piovana*, cod. Marciano Ital. IX 309, cc. 35r-43v);<sup>1</sup>
10. Lìgame le man e i piè, e méttime de *brighè* co i miè (RUZANTE, *I Oratione*, in RUZANTE 1551b, fasc. A2 c. 2v);
11. E po' quella panza reonda? Purpio da portar tri putti int'un *portè*! (RUZANTE, *I Oratione*, in RUZANTE 1551b, fasc. A2 c. 4v);
12. a' m'arecordo ch'a' fu n'altra *fiè* denanzo a chi adesso fa terra (RUZANTE, *II Oratione*, in RUZANTE 1551b, fasc. C c. 10r);
13. e que el ravo e 'l ravello sé friegi nassù tutti du int'un *portè* (MORELLO, *Il ridiculoso dottoramento di M. Desconzò de Sbusenazzi, incipit* «In nome de Gattamelà», in MORELLO 1551, c. 6v);
14. e sì me parse que co na ose pianziotta, co i suo' vuogi fichè in lo cao, co le regie arbassè, co la coa *strassinè* in mezo le gambe, col pelo rabuffò [...] el diesse ste parolle (MORELLO, *A sier Bragon Scachio Buranello*, in MORELLO 1551, cc. 16v-17r)
15. perché puo' in quella *fiè* a' saerè dire la veritè, e sì a' dirè miracoli del fatto so (MORELLO 1553a, p. 8);
16. el pare sempre mè que la suppia noizza, *acostumè* con' è un cagnuolo, obediante e reverente a so pare e so mare (MORELLO 1553a, p. 13);
17. Per questo la vale, per questo la ven *stimè*, per questo la sé *hanorè* da tutti (MORELLO 1553a, p. 19);
18. E muzzanto, e pianzanto sempre, dirige pure que la vuostra speranza è morta e que agno consolation ve sé *manchè* (Sprolico, in MORELLO 1553b, p. 18);
19. a' me catiè una *fiè* impetolò co la me morosa sotto no so que nosellari a l'ombria (MORELLO, *III Orazione*, in RUZANTE 1551b, fasc. E c. 18r).

Le forme in corsivo di 1-10 e 13-19 presentano tutte un'uscita -è anziché -à. La forma evidenziata in 11-12, invece, presenta l'uscita -è anziché -ò.

È importante chiarire che le varianti *fiè* singolare, *brighè* singolare

1. Cfr. SCHIAVON 2010, p. 63.

e i participi femminili singolari della I coniugazione in -è, sia in generale nel *corpus* pavano che all'interno dei rispettivi testi (intesi anche come singola redazione di un'opera), sono tutte nettamente minoritarie rispetto ai regolari *fià*, *brigà* e ai participi femminili singolari della I coniugazione in -à. Invece il participio sostantivato *portè* «parto»,<sup>2</sup> affine all'italiano antico *portato*,<sup>3</sup> che è nettamente minoritario all'interno del *corpus* pavano (2 occorrenze contro 7 di *portò*), all'interno dei due testi in cui compare non ha eccezioni.

In conformità con le edizioni edite e inedite di questi testi, ovvero l'edizione della *Moschetta* di D'ONGHIA 2010, le preziose trascrizioni dell'intero *corpus* pavano fatte da Marisa Milani, le edizioni dell'*Anconitana* e della *Prima Orazione* contenute rispettivamente nelle tesi di laurea di DE MARTIN 2003/2004 e DEOTTI 2009/2010 e quella delle opere di Morello contenuta nella tesi di laurea di MILANI A. 2003/2004, si è ritenuto di confermare a testo tali lezioni,<sup>4</sup> che non sono evidenti refusi di stampa.

Come spiegare dal punto di vista linguistico queste varianti?

Nel caso di 2 e 18 si potrebbe pensare a dei plurali con accordo *ad sensum* ma tutte le altre occorrenze smentiscono questa possibilità e sanciscono che siamo di fronte a un preciso tratto fonomorfologico.

In particolare i principali strumenti di consultazione quali il TLIO, la *Crusca*, il Tommaseo-Bellini e il GDLI alla voce *brigata* attestano senza eccezioni la locuzione *di brigata* per «insieme», cosa che esclude l'interpretazione al plurale: *de brighè* «di brigate».

Oltre a *brighè*, nella maggior parte dei casi il termine in -à che passa a -è non è un participio ma un altro sostantivo: il corrispettivo pavano dell'italiano antico *fiata* derivato dal participio latino VICATAM attraverso il francese *fiée* di cui si è ovviamente opacizzata la trafila.

Probabilmente i nomi *brigà* e *fià* e i participi *acustumà*, *stimà*, *hanorà*, *strassinà*, *mancà* sono stati assimilati ai sostantivi derivanti da -ATEM (*bontè*, *amistè*, *mitè*, *volontè*) sentiti come più pavani, più rustici, secondo la seguente proporzione: come a *bontà* (veneziano, padovano cittadino, toscano) corrisponde in pavano *bontè* (pavano) così a *fià* e al participio in -à (veneziano, padovano cittadino, pavano) si fanno corrispondere gli iperdialettismi *fiè*, *brighè*, *acustumè* ecc.

2. Cfr. PACCAGNELLA 2012, s.v. *portò*.

3. DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, XX, 24: «dove sponesti il tuo *portato* santo».

4. Nel produrre questi brani, rispetto alle stampe Alessi mi sono limitato a modernizzare ortografia e punteggiatura. Quindi le lezioni in -è, indicate in corsivo sono rese nelle stampe con <-e>; e in particolare *brighè* nelle stampe è <brige>.

Per la forma *portè* < \*PORTATUM le spiegazioni possibili sono due.

Si può ipotizzare che, dato il metaplasmo di declinazione *poestè* «po-destà» (< POTESTATEM) > *poestò*, frequente in pavano<sup>5</sup> e che rientra in una tipologia molto produttiva anche in italiano (destriere > destriero), qui si compia l'operazione inversa, ovvero il ripristino aberrante di un'inesistente forma etimologica in -è.

Oppure la dinamica è la stessa di *fià* e dei participi femminili della I coniugazione: come a *bontà* corrisponde in pavano *bontè*, al veneziano e padovano cittadino *portà* si fa corrispondere l'iperdialettismo *portè*. Questa spiegazione a mio avviso è quella preferibile perché più economica e coincidente con quella di *fiè* ecc.

Le forme citate, quindi, sembrano essere il risultato di una rianalisi, un'inconscia estensione errata di un tratto fonetico (in questo caso -è < -ATEM) a un contesto diverso (gli esiti di -ATAM, -ATUM), tipica di chi si esprime in una varietà linguistica di cui non ha perfetta competenza (il pavano) per interferenza della lingua madre (il veneziano, in cui -ATEM, -ATAM, -ATUM > -à). È lo stesso caso, benché in opposta direzione diastratica, di certi iperitalianismi contemporanei come *scanzione*, *tazzello* ecc., conati inconsapevolmente da parlanti dialettografi veneti di basso livello culturale.

Questo fenomeno non sarebbe in sé così interessante se le sue scarse attestazioni non rivelassero una coincidenza sospetta: con la sola eccezione di 9 (che si trova nella redazione marciana della *Piovana*), gli unici testi che contengono tali irregolarità sono edizioni *principes* di opere ruzantiane stampate dall'editore Alessi (RHODES 1988) tra il 1551 e il 1552 e le prose di Morello,<sup>6</sup> anch'esse pubblicate tra il 1551 e il 1553 da Alessi che, quindi, sembra essere il denominatore comune di queste varianti.

Se per le prose di Morello abbiamo solo la redazione Alessi, per alcune opere di Ruzante come le *Due Orazioni* e l'*Anconitana* è possibile fare confronti tra la *princeps* Alessi e i passi corrispondenti delle altre redazioni (il codice Marciano italiano XI 66 per *I* e *II* *Orazione* e *Anconitana*, il codice 36 della Biblioteca Civica di Verona per *I* *Orazione* e *Anconitana* e il codice 1636 della Biblioteca Civica di Verona per la *I* *Orazione*), in cui compare sempre la lezione regolare *brigà*, *fià*, *portò*. Quindi, mentre l'assenza del fenomeno nei versi di Morello,<sup>7</sup> ovvero nelle opere del prete

5. Cfr. PACCAGNELLA 2012, s.v. *poestò*.

6. Per un approfondimento della figura di Giacomo Morello, si rinvia a PACCAGNELLA 2011, pp. 5-13, 21-30, e a PACCAGNELLA 2012, pp. XXXI-XXXII.

7. MAGAGNÒ 1558, cc. 25r-26v (edizione moderna in PACCAGNELLA 2011, pp. 31-41), e MA-

padovano che non sono state pubblicate da Alessi, può essere dovuta soltanto ad una questione di probabilità (la quantità della produzione in prosa del prete-letterato è notevolmente superiore a quella poetica), gli esempi ruzantiani dimostrano che la connessione tra il fenomeno e l'editore veneziano non può essere casuale.

Si noti ancora che il fenomeno in questione nelle opere di Ruzante si realizza solo nel participio sostantivato *portè* e nei sostantivi *brigè* e *fiè* mentre i participi in -è con funzione verbale (*acostumè*, *stimè*, *hanorè*, *manchè*) compaiono solo nei testi di Morello. Di contro nei testi di Morello, in cui sono attestate le forme *fiè* e *portè*, c'è solo la forma regolare *briga*, non *brighè*.

Proviamo ora a mettere a fuoco i dati finora esposti. All'interno del *corpus* pavano abbiamo un iperpavanismo che prevede la desinenza in -è invece di -à e -ò per alcune forme nominali e verbali succedanee di -ATAM e -ATUM.

Tale fenomeno è circoscritto ad alcune redazioni di opere di Ruzante e alle prose di Morello, tutti testi che hanno una caratteristica comune: essere stati stampati da Alessi tra il 1551 e il 1553. Ma non possiamo attribuire la responsabilità di questo tratto linguistico a Stefano Alessi, che, molto probabilmente, com'era prassi documentata per molti editori cinquecenteschi, non doveva curare personalmente le sue edizioni. Ciò è ancora più vero per Alessi che era veneziano e certamente aveva bisogno di un esperto di lingua pavana.

La critica ruzantiana, in particolare Zorzi, ha da tempo individuato un possibile tramite tra Alvise Cornaro,<sup>8</sup> il possessore dei manoscritti ruzantiani, e il libraio veneziano: si tratta proprio di Giacomo Morello, che «bazzicava in quegli anni la tipografia di Calle della Bissa» (ZORZI 1967, p. 1629; PACCAGNELLA 2005, p. 67) dai cui torchi escono tre libelli dello stesso Morello. Non a caso assieme alla *Prima* e *Seconda Orazione* di Ruzante, esce una *Terza Orazione*, attribuita al Beolco ma palesemente falsa (in un passo chi scrive dà il Ruzante per morto, RUZANTE 1551b, fasc. D2, c. 16v), opera che, vista la concomitanza della pubblicazione delle opere di Morello, viene attribuita dalla critica

GAGNÒ 1583, c. 38r (PACCAGNELLA 2011, pp. 43-45); ROVIGIÒ 1584, cc. 8r-9r, 18r-v, 33r-v, 46r; PACCAGNELLA 2011, pp. 25-30.

8. Va subito fugato il dubbio che il nostro tratto linguistico sia imputabile ad Alvise Cornaro, veneziano trapiantato a Padova e mecenate del Beolco, che ha avuto a disposizione i manoscritti utilizzati per le edizioni ruzantiane di Alessi e di cui non ci è rimasta traccia: nell'*Orazione* e nel *Pianto* di Alvise Cornaro, pubblicati da MILANI 1981, sono attestate senza alcuna eccezione le forme regolari *fià*, *briga*, *portò* ecc.

proprio al prete-letterato padovano (ZORZI 1967, pp. 1628-1629; PACCAGNELLA 2012, p. XXXII).

Infine dal punto di vista linguistico il fenomeno, che in Ruzante riguarda di fatto tre sostantivi, in Morello risulta più produttivo, perché esteso a dei participi verbali.

Alla luce di tutto questo, possiamo supporre che Morello, oltre a portare a Calle della Bissa i codici ruzantiani raccolti da Alvise Cornaro e i propri, abbia curato in prima persona le stampe ruzantiane di Alessi? E che egli sia il responsabile del tratto linguistico in questione (che andrà allora considerato come una variante idiosincratICA, di *parole*)? E quindi, combinando tali premesse, che Morello, incaricato di curare i testi ruzantiani in vista della stampa Alessi, abbia finito per «contaminarle» col proprio *tic* linguistico?

La locuzione *de brighè*, che nel Ruzante di Alessi compare più volte, in Morello non compare mai (la forma ivi attestata è sempre *de brigà*). Questo dato contrasta con il castello di ipotesi appena formulato, a meno che non si supponga che l'assenza di *brighè* in Morello sia un caso fortuito (nelle poche occorrenze della voce che produce, egli potrebbe «essersi dimenticato» di iperpavanizzare) mentre l'assenza di participi verbali «aberranti» in -è in Ruzante sia imputabile a una sorta di rispetto del testo ruzantiano da parte di Morello.

Ma questa eventualità implica che Morello fosse pienamente cosciente dell'artificiosità del tratto linguistico. Questa valutazione, peraltro, risulta evidente dalla semplice lettura delle prose di Morello: nonostante la sua scrittura sia stata criticata dal punto di vista stilistico (ZORZI 1967, p. 1629), bisogna riconoscere che il prete padovano è effettivamente un caposcuola nella capacità ricreativa del pavano di Ruzante, come gli era stato riconosciuto già ai suoi tempi dal poeta Magagnò che lo definisce «gluoria maor del favelar pavan» (MAGAGNÒ 1583, c. 38r.; PACCAGNELLA 2011, p. 43, v. 19). E in effetti, Morello, se si escludono i testi del Cornaro, è il primo imitatore di Ruzante: egli coglie la tecnica con cui il Beolco utilizza i mezzi linguistici interni al dialetto per finalità comico-espressive (MILANI 1970) e la fa propria. Un esempio è l'invenzione della variante *monto* per «mondo»,<sup>9</sup> che va a confondersi con il corrispettivo pavano di «munto» e che è chiaramente una caricatura coniata da Morello estendendo al sostantivo *mondo* la sordizzazione tipicamente ruzantiana -ando > -anto dei gerundi (*preganto, comenzanto, scalognanto* ecc.).

9. Ess.: MORELLO 1551, c. 4r: «tutti huomeni dottorè in le slette e manezi de sto *monto*»; MORELLO 1551, c. 17r: «moranto una fià sola insirò della scurità de sto *monto* stomegoso»; MORELLO 1553b, p. 3: «a' ve mandè per lo *monto* a goernare cerviegi desbrenè».

Il problema, però, è che il tratto linguistico in esame, come è stato detto, non è una deformazione lessicale ma un iperdialettismo frutto di un'estensione analogica tipica di chi non ha piena competenza della varietà linguistica che sta utilizzando. Non è un caso che esso compaia nell'esempio 9, estraneo alla vicenda editoriale di cui ci stiamo occupando, un passo della redazione marciana (quindi probabilmente vergata da un copista veneziano) della *Piovana*.

D'altronde, considerare *fiè* per *fià* o *stimè* per *stimà* una deformazione consapevole come *monto*, avrebbe poco senso perché in tal caso non vi sarebbe alcun apporto comico-espressivo.

Insomma, l'identikit del «colpevole» delle nostre varianti in -è corrisponde alle caratteristiche di un ignoto curatore veneziano molto meglio che alla figura di Giacomo Morello.

D'altro canto, non è convincente neanche l'ipotesi di un curatore veneziano che si sia occupato di tutti questi testi applicando talvolta l'iperpavanismo in questione a Ruzante e a Morello. Infatti dovremmo supporre che, a parte le forme comuni *fiè* e *portè*, la diversa casistica delle attestazioni per Ruzante (*de brighè*) e per Morello (participi verbali) sia una mera coincidenza.

Anche la teoria poligenetica, secondo cui un risultato simile, con confluente (*fiè* per *fià*, *portè* per *portò*) e divergenze (*de brigè* solo in Ruzante, i participi verbali in -è solo in Morello), sarebbe il frutto di due azioni indipendenti, non soddisfa del tutto. Da un lato, come si è detto, è molto plausibile che un ignoto curatore veneziano dei testi ruzantiani, abituato alla coincidenza *bontà*, *volontà* / *brìgà*, *fià*, inconsciamente iperpavanizzi in *bontè*, *volontè* / *brighè*, *fiè*; dall'altro lato, però, non è chiaro perché un letterato padovano che dimostra di padroneggiare i tratti distintivi del pavano sia spinto a fare lo stesso senza una finalità comico-espressiva.

Ultima supposizione. Giacomo Morello potrebbe aver composto o rivisto le proprie opere in prosa dopo aver avuto modo di leggere in corso di stampa le edizioni ruzantiane di Alessi in qualità di mediatore tra Cornaro e la tipografia. Il fatto che le edizioni alessiane di Ruzante qui menzionate escano nel 1551 (tranne la *Fiorina* che esce nel 1552) e le operette di Morello (a parte la *Terza Orazione* che esce assieme alle *Orazioni* di Ruzante) escano di fatto negli anni 1552-1553<sup>10</sup> è compatibile con questa possibilità. E quindi, notando quella saltuaria allomorfia (cau-

10. Il colophon di MORELLO 1551, diversamente dal frontespizio, indica come data il 1552.

sata da un ignoto curatore veneziano) nelle *principes* ma considerando queste come un canone di riferimento per la lingua di Ruzante da non mettere in discussione, Morello avrà forse ritenuto di citare due delle tre varianti ruzantiane (*fiè*, *portè*) e di riapplicare di tanto in tanto la «regola» in un identico contesto fonomorfológico (il suffisso -ata) benché con parole di una diversa categoria grammaticale (i participi verbali *portè*, *acostumè*, *stimè* ecc.). Quest'ipotesi, a mio avviso, è quella che concilia meglio (anche se non perfettamente) gli indizi, a volte contraddittori, a nostra disposizione.

È in ogni caso significativo che questo uso linguistico sia attestato, come si è visto in 19, anche nella *Terza Orazione* attribuita da larga parte della critica a Giacomo Morello. Come si è detto tale attribuzione si fonda su un ragionamento storico-culturale, cioè il fatto che venga stampata da Alessi proprio negli stessi anni in cui l'editore veneziano pubblica le opere in prosa del prete-letterato. Se la forma *fiè* al singolare di 19 è attestata solo in Ruzante e Morello, e se Ruzante va escluso perché già defunto, allora l'unico autore possibile tra quelli pavani noti resta proprio Morello. Il dato linguistico interno al testo, quindi, sembra confermare la congettura extralinguistica.

### Abbreviazioni e sigle

Crusca = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, [http://www.lessicografia.it/ricerca\\_libera.jsp](http://www.lessicografia.it/ricerca_libera.jsp).

GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002.

TLIO = *Tesoro della lingua italiana delle origini*, <http://tlio.ovi.cnr.it>.

Tommaseo-Bellini = N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1861-1879; rist. anast. Milano, Rizzoli, 1977; consultabile anche in rete all'indirizzo <http://www.dizionario.org/>.

### Bibliografia

DE MARTIN 2003/2004 = R. DE MARTIN, *Ruzante*, Anconitana Edizione critica e commento linguistico, tesi di laurea, rel. I. Paccagnella, Università di Padova, a.a. 2003/2004.

DEOTTI 2009/2010 = S. DEOTTI, *La «Prima Oratione» di Ruzante: saggio di edizione critica e commento*, tesi di laurea, rel. V. Formentin, Università di Udine, a.a. 2009/2010.

D'ONGHIA 2010 = RUZANTE, *Moschetta*, a cura di L. D'Onghia, Venezia, Marsilio, 2010.

- MAGAGNÒ 1558 = *La prima parte de le Rime di Magagnò, Menon e Begotto in lingua rustica padovana con una tradottione del primo canto de M. Ludovico Ariosto*, Padova, Gratosio Perchacino, 1558.
- MAGAGNÒ 1583 = *La quarta parte delle rime alla rustica di Menon, Magagnò e Begotto*, Venezia, Giorgio Angelieri, 1583.
- MILANI 1970 = M. MILANI, «Snaturalità» e deformazione nella lingua teatrale di Ruzante, in *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padova, Liviana, 1970, pp. 109-202 (poi in EAD., *El pì bel favelare del mondo. Saggi ruzantiani*, a cura di I. Paccagnella, Padova, Esedra, 2000, pp. 45-130).
- MILANI 1981 = A. CORNARO, *Orazione per il Cardinale Marco Cornaro e Pianto per la morte del Bembo*, a cura di M. Milani, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1981.
- MILANI A. 2003/2004 = A. MILANI, *Giacomo Morello. Un pavano vicino a Ruzzante*, tesi di laurea, rel. I. Paccagnella, Università di Padova, a.a. 2003/2004.
- MORELLO 1551 = *Il ridicoloso dottoramento di M. Desconzò de Sbusenazzi, con li dubbija lui per gli assistenti proposti et sue rissolutioni. Insieme con uno zanzume de un slettran pavan in laude de Pirisson cantarin, Composto per lo ingeniosissimo M. Iacomo Morello in lingua rustica. Et una piaceuolissima littera alla Vinitiana: con la sua risposta in lingua Rustica...*, in Vinegia, appresso Stefano di Alessi..., MDLI.
- MORELLO 1553a = *Le lalde e le sbampuorie della unica e virtuliosa Ziralda: ballarina e saltarina scaltrietta pavana: destendue int'una slettra scritta in lengua pavana per lo arguttissimo Messier Iacomo Morello da Padoa...*, in Vinegia, appresso Stephano di Alessi..., 1553.
- MORELLO 1553b = *Sprolico in lingua pavana sbottazzà in laldo del Magnafigo Messier Mechiele Battaglia poestè de Pieve l'anno 1548... composta per lo inzegneole Messier Iacomo Morello: con n'altra slettra scritta alla so parona...*, stampata in Venetia, appresso Stephano di Alessij..., 1553.
- PACCAGNELLA 2005 = I. PACCAGNELLA, «Ceco Spetrarco e la so morosetta, madonna Loretta». *Un caso di memoria del Petrarca nella letteratura pavana cinquecentesca*, in «Annuario del Liceo Ginnasio Tito Livio», 1986/1987 - 2004/2005, pp. 63-70.
- PACCAGNELLA 2011 = I. PACCAGNELLA, *Tre sonetti fra «Morato» e «Magagnò»*, Padova, Cleup, 2011.
- PACCAGNELLA 2012 = I. PACCAGNELLA, *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)*, Padova, Esedra, 2012.
- RHODES = D.E. RHODES, *Ruzzante e il suo primo editore, Stefano di Alessi*, in *Ruzzante*, Padova, Editoriale Programma, 1988, pp. 1-13.
- ROVIGIÒ 1584 = ROVIGIÒ BON MAGON DA LE VALLE DE FUORA, *Sonagitti, spataffi, smaregale e canzon arcogisti in lo xiequo e morte de... Barba Menon Rava...*, Padova, Paulo Meieto, 1584.
- RUZANTE 1551a = *Moschetta comedia del famosissimo Ruzzante...*, in Venetia, appresso Stephano di Alessi, MDLI.
- RUZANTE 1551b = *Tre Orationi di Ruzzante recitate in lingua rustica alli illustris. Signori Cardinali Cornari, et Pisani. Con uno ragionamento, et uno sprolico, insieme con una lettera scritta allo Alvarotto per lo istesso Ruzzante...*, in Vinetia appresso Stefano de Alessi, MDLI.

RUZANTE 1551c = *Anconitana comedia del famoso tasco Ruzante...*, in Vineggia, appresso Stephano di Alesi, MDLI.

RUZANTE 1552 = *Fiorina, comedia di Ruzante novamente venuta in luce molto bella et ridiculosa et argutta*, in Vinegia, appresso Stefano di Alessi, 1552.

SCHIAVON 2010 = C. SCHIAVON, *Per l'edizione del Ruzante classicista. Testo e lingua di «Piovana» e «Vaccaria»*, Padova, Cleup, 2010.

ZORZI 1967 = RUZANTE, *Teatro*, a cura di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1967.

---

## Una postilla a Vasari<sup>1</sup>

Sergio Marinelli

Giorgio Vasari, accusato spesso di gravi e reticenti omissioni per la storia di tutti gli artisti che non erano toscani, fu invece singolarmente prodigo di notizie e di elogi nel caso dei veronesi contemporanei e specialmente di Francesco Torbido, detto il Moro (1482 ca. - 1562 ca.),<sup>2</sup> cui si accenna appena nella prima edizione delle *Vite*, nel 1550, ma di cui diffusamente si parla, con una vera biografia, all'interno del capitolo degli artisti veronesi, inizialmente dedicato a Fra Giocondo e a Liberale, di cui Torbido era genero, in quella del 1568.

Fece il Moro molti ritratti, e nel vero le sue teste sono belle a meraviglia, e molto somigliano coloro per cui sono fatte. In Verona ritrasse il conte Francesco San Bonifazio [...] et uno de' Franchi, che fu una testa stupenda. Ritrasse anco Messer Girolamo Verità, ma perché il Moro era anzi lungo nelle sue cose che no, questo si rimase imperfetto. Ma nondimeno così imperfetto è appresso i figliuoli di quel buon signore. [...] Ritrasse il Fracastoro celebratissimo poeta ad istanza di Monsignor Giberti, che lo mandò al Giovio, il quale lo pose nel suo museo.<sup>3</sup>

Girolamo Verità fu poi raffigurato da Orlando Flacco, dapprima in un singolo ritratto, quindi, con Girolamo Fracastoro e Giambattista Da Monte, nel telero votivo del Comune di Verona alla Loggia del Consiglio nel 1565.<sup>4</sup>

1. Si ringraziano Margherita Bolla, Massimo Castoldi, Agostino Contò.

2. La più completa monografia recente su Francesco Torbido resta quella di REPETTO CONTALDO 1984, cui si rimanda anche per tutta la bibliografia precedente.

3. Il brano vasariano è commentato in due testi recenti, PLEBANI 2012 e DALLA COSTA 2013. Entrambi si limitano a raccogliere più o meno diligentemente i testi precedenti e lamentano la perdita del ritratto di Girolamo Verità ad opera di Francesco Torbido.

4. Sul dipinto si veda da ultimo PERETTI 2011, che identifica anche il vescovo Bernardo Navagero nelle vesti di san Zeno e fra' Marco de' Medici, l'informatore ufficiale di Vasari, in quelle di san Domenico.

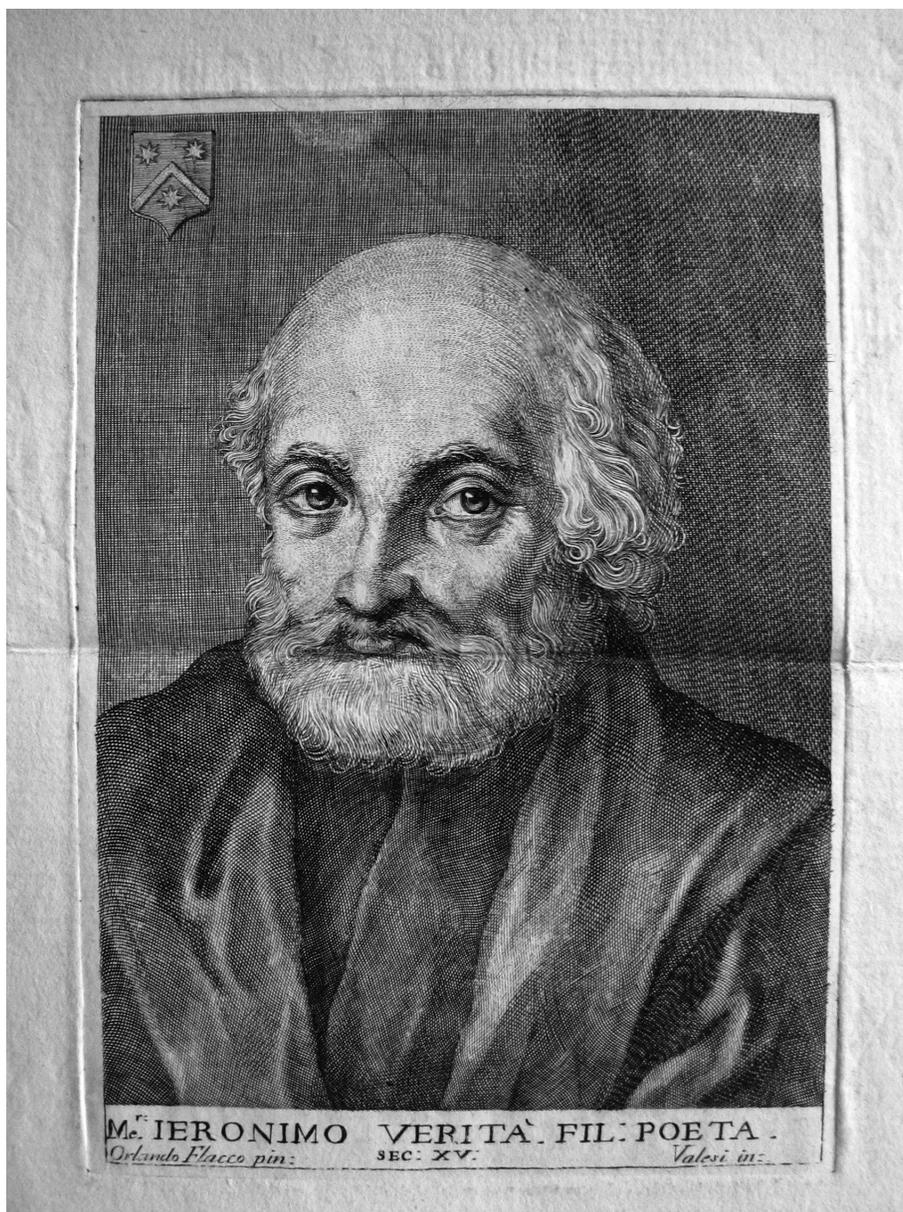


Fig. 1.  
Dionisio Valesi (da Orlando Flacco), Ritratto di Girolamo Verità (incisione).

Il ritratto ricordato da Vasari, di cui tutti i moderni commentatori lamentano la perdita, in realtà è arrivato fino a noi attraverso i meandri delle divisioni ereditarie che partono da Girolamo Verità. L'identificazione è sicura perché gli attuali proprietari, che ne hanno già da soli ricostruito la storia, possono far risalire la provenienza a eredi della famiglia, direttamente fino allo stesso Girolamo.

Il dipinto è stato allargato su formato ovale, probabilmente ai primi anni del Settecento, per far serie con altre immagini degli antenati, di cui una sola, già pure settecentesca, sopravvive insieme a questa, raffigurante Verità Verità, un personaggio risalente all'inizio del secolo xv, al momento della consegna di Verona ai Veneziani. Dietro la tela è la scritta antica, anche se non sarà della mano di Torbido: «Gieronimus de Veritate etatis sue / 27 MAY 1552», che corrisponde alla data di morte di Verità (per altri fonti del 22 maggio). Il nome dell'effigiato è anche sul fondo del dipinto.

Mentre Torbido ritraeva, con i suoi tempi di lavoro, Girolamo Verità, anche un suo giovane e più risolutivo allievo, Orlando Flacco, faceva altrettanto. Flacco terminò il suo ritratto e di questo ne è prova un madrigale dello stesso effigiato, *Orlando il tuo ritratto tutt'è vivo* (CASTOLDI 2000).<sup>5</sup> Il dipinto di Flacco, se non una sua copia, si conservava ancora a Verona alla fine del Settecento, se fu inciso da Dionisio Valesi in una stampa che forse non solo genericamente lo ricorda ma riporta anche il nome del pittore. Si trattava di un'immagine a mezzobusto, meno ambiziosa e simbolica di quella del maestro. Flacco, nato tra il 1527 e il 1532, era poco più che ventenne al momento del ritratto, che non dovette essere sul limite della morte di Girolamo Verità, anche se questi ebbe il tempo di scrivere la composizione del ringraziamento, probabilmente colpito dalla freschezza del giovane pittore.

Il ritratto di Torbido risulta non finito, ma pienamente riconoscibile nel volto dopo un restauro effettuato una decina d'anni fa. Prima, si riferisce, sarebbe stato totalmente illeggibile per l'oscuramento delle vernici. L'impianto è monumentale e la mano del pittore si riconosce benissimo in quelle dell'effigiato e ancor più nel ramo d'alloro che circonda la sua figura, particolari che rimandano alle opere della giovinezza giorgionesca del pittore, come il *Francesco Badoer* del Museo Civico di Padova.

Al di là del caso del ritratto Verità, che resta ora solo poco più di un documento, al limite dell'incredibile, della veridicità vasariana, o meglio delle sue fonti, resta sorprendente comunque il rapporto di Vasari con l'arte veronese, che è forse quella che sembra conoscere meglio al di

5. Devo alla cortesia di Massimo Castoldi tutti i testi di Girolamo Verità riportati.

fuori della Toscana e che anche sembra apprezzare di più. La fortuna critica della pittura veronese della prima metà del Cinquecento è infatti soprattutto vasariana e questo spiega anche, indirettamente, i numerosi commenti in epoca seguente e recente. La nitida perspicuità del disegno e l'iconografia, legata sempre a un classicismo tradizionale, non dovevano porgli problemi di comprensione. L'onda lunga della fortuna vasariana arriverà lontano e farà sembrare alla fine, nella prima metà del Novecento, decisamente sopravvalutato il primo Rinascimento veronese rispetto all'arte contemporanea di altre città.

I problemi di Vasari saranno invece, come è noto, con la pittura veneziana. Con Giorgione, di cui non capisce i significati delle opere. Con Tiziano, che secondo Vasari «non disegna» ma soprattutto mette in discussione, attraverso Aretino, Pino e Dolce, il primato michelangiolesco. Puntualmente criticato e punzecchiato nella prima edizione delle *Vite*, del 1550, ma senza una autonoma biografia, Tiziano, pur sempre criticato, avrà gran spazio nella seconda, del 1568. Il cortigiano Vasari dovrà piegarsi all'evidenza politica del pittore ufficiale dell'imperatore, che aveva rimesso sul trono il suo piccolo signore locale, il Granduca Cosimo III, che aveva a sua volta reso possibile la pubblicazione delle *Vite*.

Lo scontro esploderà invece scopertamente in tutta la sua chiarezza con Tintoretto, che non aveva le coperture politiche e ideologiche di Tiziano, poiché, come annotava acutamente Domenico Greco nelle sue postille, «solo faltarle el favor de los principes».

Tornando al ritratto di Girolamo Verità, di Torbido, non si può tralasciare che il personaggio, noto solo oggi agli specialisti della storia, fu una gloria del Cinquecento veronese e uno dei suoi massimi poeti, ricordato, come sempre si ricorda, dall'Ariosto e da tanti altri contemporanei, con la singolarità che non stampò mai le sue composizioni, in un secolo in cui tutti quelli che potevano stampavano. La valutazione del singolare fatto, che tuttavia non ostacolò la sua fama, potrà emergere solo dal confronto degli scritti, quando Massimo Castoldi arriverà alla pubblicazione del testo critico, avviato nelle sue premesse già con una pubblicazione nel 2000.

Per molti aspetti Girolamo Verità sembra l'intellettuale laico più schierato vicino al vescovo Gian Matteo Giberti, essendo autore anche di testi d'attacco al protestantesimo, che tuttavia non raggiunsero la stampa, l'arma più efficace e micidiale della Riforma. *Incipit* come *Giberto sacro già posso or dir santo*, in occasione della morte del vescovo, nel 1543, e *et la settentrional peste mortale* sono di per sé eloquenti del suo indirizzo ideologico.

Carlini (1905) attribuisce al nostro personaggio, anche sull'esame calligrafico, un trattato alchemico conservato alla Biblioteca Ambrosiana di



Fig. 2.  
Francesco Torbido, Ritratto di Girolamo Verità, Collezione privata.

Milano, che risulta a lui esplicitamente riferito in frontespizio e chiuso l'8 gennaio 1519: *De magni lapidis compositione et operatione*. Ma allora Girolamo non conosceva ancora il severo vescovo Giberti, il più chiaro precursore ormai riconosciuto del Concilio tridentino. A questo trattato alchemico, o ad altre opere simili, si deve forse il permanere della fama di «filosofo» (naturale?) di Girolamo Verità.

In ogni caso il personaggio accumulò per tutta la vita cariche pubbliche, tra le più importanti dell'amministrazione cittadina, come quella delicatissima dell'amministrazione del Monte di Pietà, in alternanza a un atteggiamento pigro e rinunciatario nel privato, costante dell'aristocratico veronese di tutti i secoli. In anticipo alle *Fonti e colline* di Pindemonte, ma più naturalmente petrarchesco e malinconico, è l'*incipit* di una sua composizione dedicata alla villa di campagna di Lavagno, che dovette essere tra le maggiori e più importanti residenze di campagna veronesi del secolo:

Caro soave albergo,  
Grato riposo alla mia vita stanca  
Se come il tetto tuo rinnovo et ergo  
Così fosse anche il mio che invecchia e imbianca.

Girolamo Verità dovette avere naturalmente rapporti con le arti figurative, che però sembrano trasparire ben poco dalle composizioni poetiche. Un testo è dedicato al recupero di un vaso d'alabastro antico, che dovrebbe esser logicamente confluito nella sua collezione. Golz attesta molto precocemente, già nel 1563, una collezione d'antichità di Girolamo, che sarebbe passata agli eredi, ma di cui nulla sarebbe riconoscibile in quella del veronese Jacopo Verità tardosettecentesco.

344

Questo bel vaso di chiaro alabastro  
longo tempo sotterra fu un sepulcro  
di man d'antico e di perfetto mastro  
per arte e per natura ornato e pulcro.  
Hora da morte tratto a' vivi è giunto:  
così se cangian le sorti in un punto,  
poiché di lui si fece novo acquisto,  
eccolo hor fatto un luminare a Christo [Bg. c. 167v CCLXIII].

Manufatti simili erano sicuramente presenti nelle collezioni veronesi e Ulisse Aldrovandi annota nella sua visita veronese del 1575 in casa del medico aristocratico Alessandro Serègo, docente presso l'Università di

Padova, «Urna antichiss.a ex Marmore Phingite diaphano et dilucido cum venis multis» (DE TONI 1907). Si tratta evidentemente di oggetti raccolti, più che in uno spirito archeologico scientifico, in quello delle *Wunderkammern*, e come tali legano ancora bene con il giovanile trattato alchemico di Girolamo, anche se poi la conversione all'uso sacro del manufatto testimonia il nuovo orientamento, controriformistico, dell'età matura.

Resta poi poco di scritto che abbia a che fare, direttamente o indirettamente, con la pittura. Una composizione ricorda che Girolamo ha fatto copiare il celeberrimo ritratto di Laura, di Simone Martini, tanto per dichiararsi petrarchesco in tutto, e fino in fondo:

359

Sotto il ritratto di madonna Laura tolto da quello | di man di Simon da Sena in Avignon in | Santa Chiara all'altare di S. Giorgio.

Questa è l'effigie vera  
 di Laura dal Petrarca amata tanto,  
 tratta per il suo detto  
 quando giunse a Simon l'alto concet[t]o,  
 che a suo nome gli pose in mano il stile  
 da quella istessa e fece opra gentile.  
 Nicolò il mio di lui non men perfetto  
 tolse questa com'è formosa e intera,  
 a cui sol manca voce et intelletto.  
 Quel dal vivo la trasse e morta fella,  
 costui quella ch'è morta ha fatta viva.  
 E meglio e assai più presto al sommo arriva  
 e degno è di più gloria e maggior vanto:  
 non men vivrebbe in questa ch'egli in quella,  
 se, come il vero è detto,  
 fusse anco scritto con sì alta favella [Bg. cc. 171v-172r cclxxvii].

A noi piacerebbe sapere il nome del copista cinquecentesco, «il suo Nicolò», bravo come Simone Martini, che però difficilmente Girolamo Verità può aver visto dal vero. Di questo nome quello relativamente più famoso, e degno della committenza, a Verona poteva essere Nicolò Giolfino, ma non sapremmo come avvicinare la pittura di questo artista alla poesia di Girolamo Verità.

La composizione dedicata a Flacco non lascia trasparire particolari credi estetici: il valore artistico è la verisimiglianza, ma forse ancor più, sembra suggerire il poeta, l'idealizzazione che questa verisimiglianza sa conservare.

379

All'ecc[ellentissi]mo pittor Orlando Fiacco | Hieronimo Verità sopra il suo ritratto.

Orlando il tuo ritratto tutt'è vivo,  
 non pur simile al vero,  
 ma, se dir lice, più ch'il vero vero  
 e la eccelente tua bella figura  
 che qualunque la vede  
 esser più me che me ciascun la crede,  
 onde quel che negato m'ha natura  
 la tua degna pittura m'ha concesso:  
 ch'è di veder me stesso.  
 Questo a tua lode e per tua gloria il scrivo  
 o come in l'arte tua ti ha fatto honore,  
 cossi per gratia a me conceda il cielo  
 che qualhor levi per scoprirla il velo,  
 io sempre scorga e vegga un huom d'honore [Bg. c. 177r-v CCXCVII].

Torbido sopravvisse di circa dieci anni a Girolamo Verità. Perché non terminò il ritratto? Anche perché ci stiamo accorgendo che molta parte dei ritratti, forse la maggior parte, sono stati dipinti *post mortem* (MARINELLI 2012). Il ritratto è quasi sempre in sostituzione del vivente, che non c'è più. Forse Torbido s'illuse di terminare il ritratto nei dieci anni successivi e fu sorpreso anche lui dalla morte.

Gli eredi Verità non erano insensibili all'aspetto artistico e furono i più importanti committenti privati veronesi dello scultore Girolamo Campagna. Flacco replicava intanto il suo ritratto, di Girolamo, in un dipinto pubblico ufficiale commissionato dal Comune di Verona.

Il destino inspiegabile del non finito calato sul ritratto di Torbido rispecchiava stranamente quello della mancata pubblicazione delle opere, rimaste manoscritte. Speriamo che, dopo quasi cinque secoli, non tocchi la stessa sorte anche all'edizione critica. L'immagine di Girolamo Verità resta sfocata.

### *Abbreviazioni e sigle*

Bg. = codice contenente le composizioni poetiche di Girolamo Verità, conservato nella Biblioteca Angelo Mai di Bergamo.

*Bibliografia*

- CARLINI 1905 = L. CARLINI, *Girolamo Verità filosofo e poeta veronese del sec. XVI*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere», s. 4, 6, 1905-1906, pp. 18 sgg.
- CASTOLDI 2000 = M. CASTOLDI, *Per il testo critico delle rime di Girolamo Verità*, Verona, Biblioteca Civica di Verona, 2000.
- DALLA COSTA 2013 = T. DALLA COSTA, *Francesco Torbido, Battista Del Moro, Orlando Flacco*, in M. MOLteni, P. ARTONI (a cura di), *Le vite dei veronesi di Giorgio Vasari*, Treviso, ZeL, 2013, pp. 85-104.
- DE TONI 1907 = G.B. DE TONI, *Spigolature aldrovandiane*, «Madonna Verona», 1907, pp. 18 sgg.
- MARINELLI 2012 = S. MARINELLI, *Vita eterna?* in C. VIRDIS LIMENTANI, N. MACOLA (a cura di), *Tempo e ritratto*, Padova, Il poligrafo, 2012, pp. 161-175.
- PERETTI 2011 = G. PERETTI, «*Redimita tempora lauro*». *Studio di iconografia veronese del XVI secolo*, «Verona illustrata», 24, 2011, pp. 29-39.
- PLEBANI 2012 = P. PLEBANI, *Verona e gli artisti veronesi nelle «Vite» di Giorgio Vasari*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2012.
- REPETTO CONTALDO 1984 = M. REPETTO CONTALDO, *Francesco Torbido detto «il Moro»*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 14, 1984, pp. 43-168.

---

## Una scheda su Sebastiano Erizzo traduttore del *Timeo* (e una lettera inedita a Bassiano Landi)

Franco Tomasi

Nell'autunno del 1557 approda alle stampe per i tipi di Comin da Trino la traduzione del *Timeo* di Platone di Sebastiano Erizzo, primo capitolo di un più articolato piano editoriale promosso da Girolamo Ruscelli, che aveva in animo di pubblicare una edizione integrale dell'opera platonica in volgare.<sup>1</sup> Con il consueto fiuto accompagnato da uno smalzato mestiere, il poligrafo viterbese, forse consapevole che il settore delle traduzioni aristoteliche rischiava di essere troppo affollato e concorrenziale, voleva mettere il proprio sigillo su di uno spazio culturale (ed editoriale) che doveva apparire se non del tutto vergine, almeno ancora ricco di possibilità e, inoltre, particolarmente prossimo alla sua cultura filosofica. Nella prefatoria al volume, firmata da Venezia il 19 settembre e indirizzata a Durante Duranti, Ruscelli, al solito assai ben disposto a illustrare - e nel contempo a promuovere - sin nei dettagli i suoi prodotti, afferma che nel caso di Platone alle normali difficoltà della traduzione si venivano aggiungendo anche quelle relative all'interpretazione, problema che aveva reso molte delle traduzioni latine circolanti infide e spesso quasi inutilizzabili. Per affrontare un compito così gravoso, continua Ruscelli, aveva organizzato una *équipe* di «sette dottissime persone», guidata e coordinata da lui stesso, un gruppo che doveva possedere un'ottima conoscenza della lingua greca, una solida padronanza di quella volgare, ben oltre i rassicuranti confini

1. Come segnalato in RUSCELLI 2011, p. 165, nota 1, esistono due emissioni del volume; la prima del 1557, mentre la seconda reca nel frontespizio la data 1558; va inoltre ricordato che il 23 luglio del 1557 Domenico Venier e Girolamo Ruscelli avevano presentato una fede di stampa congiunta al Senato veneziano per la traduzione: il documento, conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia, Riformatori allo Studio di Padova, 284, c. 110r, è segnalato in PROCACCIOLI 2009 (fig. 1a, riproduzione fotografica), ed edito in RUSCELLI 2010, p. LXXVII. Già nell'ottobre del 1557 lo stesso Erizzo scriveva a Rinaldo Corso, annunciandogli la stampa della sua traduzione e promettendogliene una copia (citato in TOMASI 2012, in part. p. 598, nota 43).

dalla grammatica bembiana, e una conoscenza del pensiero platonico e di tutti i suoi espositori: solo queste qualità avrebbero permesso al traduttore di «conformar [...] le parole con la sentenza», permettendogli così di operare un sicuro avanzamento per la lingua italiana (RUSCELLI 2011, pp. 165-169).<sup>2</sup> Non è probabilmente un caso che a Erizzo spetti il compito di inaugurare questa impresa, poi rimasta, a dire il vero, limitata alla traduzione del *Timeo*, perché il Veneziano si era dimostrato – e lo farà nel corso di tutta la sua carriera – solidamente legato al pensiero platonico, tanto da procedere in proprio, una volta morto Ruscelli, al volgarizzamento di altri dialoghi, andati poi a stampa nel 1574 (ERIZZO 1574).<sup>3</sup> La fedeltà al pensiero platonizzante del resto si riscontra non solo nelle traduzioni, ma anche nelle escursioni di Erizzo nei territori della critica letteraria, come documenta la sua *Lettera sulla poesia*, un ben argomentato trattatello in forma epistolare, nel quale ribadisce la centralità del discorso letterario basandosi su di un bagaglio concettuale di marca neoplatonica, oppure nell'*Esposizione [...] nelle tre canzoni di M. Francesco Petrarca, chiamate le tre sorelle*, un volume in cui l'esegesi dei testi petrarcheschi è condotta ancora una volta attraverso categorie platonizzanti (anzi, alla lettura vera e propria del testo petrarchesco è premesso un *discorso sulla bellezza* volto a riassumere i principali nuclei filosofici necessari alla comprensione del testo).<sup>4</sup>

A queste considerazioni si aggiunga il fatto che Erizzo aveva stretto un solido legame con Ruscelli fin da quando quest'ultimo era arrivato a

2. Non si hanno notizie degli altri sei traduttori che il poligrafo avrebbe interpellato, sempre che siano degne di fede le sue parole, né si hanno informazioni relative a traduzioni di opere platoniche dello stesso Ruscelli.

3. Per notizie sulla figura di Erizzo si veda la relativa voce di Gino Benzoni (1993); la competenza di Erizzo sul piano dell'interpretazione del pensiero platonico, vagliato alla luce della tradizione esegetica antica e moderna, si univa inoltre a una non comune competenza filologica, sostenuta anche dalla sua attività di antiquario e bibliofilo, come si evince da una lettera a Giovan Battista Camozzi del 31 dicembre del 1549, nella quale Erizzo chiede, in luogo di un commento di Alessandro di Afrodizia sulla *Metafisica* di Aristotele che gli era stato inviato, codice che non ritiene particolarmente utile, il commento di Proclo «sopra il Parmenide di Platone»; come contraccambio, Erizzo promette una copia del commento di «Olimpiodoro sopra il Gorgia», tratto da un «esemplare antico», parte della sua biblioteca. La lettera si trova nel manoscritto dell'epistolario di Erizzo, parzialmente inedito, conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, G, c. 159r, e inoltre edita in LORENZINI 1560, pp. 636-637.

4. La lettera si trova in G, cc. 8r-45r, ed è edita in ERIZZO 1989; l'esposizione sulle tre canzoni di Petrarca andò a stampa per i tipi di Andrea Arrivabene nel 1567 (per questo testo cfr. almeno ALFANO 2006, in part. pp. 170-173); di qualche interesse osservare che entrambi i testi sono inviati a Girolamo Venier, fratello del poeta Domenico.

Venezia, sul finire del 1549,<sup>5</sup> un rapporto destinato a rimanere ben saldo sino alla morte del poligrafo, avvenimento di cui lo stesso Erizzo sarebbe stato testimone quasi diretto (TOMASI 2012, pp. 596-601). Sotto l'egida di Ruscelli, d'altra parte, sarebbero usciti quasi tutti i parti letterari di Erizzo, che ricorrerà ad altri (all'arcinemico del Viterbese, Dolce) solo quando l'amico era ormai morto; appare quindi evidente che Ruscelli doveva aver incoraggiato e sostenuto le ambizioni intellettuali e letterarie di Erizzo, anche in nome di una convergenza di interessi nei confronti della filosofia platonica. In questa direzione, ad esempio, va la prima opera andata a stampa di Erizzo, cioè il *Trattato [...] dell'instrumento et via inventrice de gli antichi* (1554), testo legato alla complessa questione del metodo e della via per apprendere e memorizzare le arti e le scienze, tema, quest'ultimo, ampiamente discusso in quegli stessi anni nello Studio patavino in particolare da Bassiano Landi, personaggio su cui si ritornerà a breve. Ed è ancora più interessante osservare che il nome di Ruscelli e il tema del metodo – saldamente ancorato a una matrice platonizzante – si legano ancor più strettamente all'interno dell'epistolario di Erizzo rimasto manoscritto, una vera e propria opera d'autore, evidentemente allestita in previsione della stampa: articolato in tre libri, i primi due di carattere familiare, l'ultimo, privo di destinatari e di date, di argomento amoroso, il volume aveva al suo interno alcune lettere trattate di dimensioni assai ampie, fra le quali, oltre alla già ricordata lettera sulla poesia, va annoverata una lunga trattazione sul metodo, sorta di compendio del più ampio trattato edito, che prende le forme di una lettera inviata proprio a Ruscelli il 15 settembre 1553.<sup>6</sup> Quasi naturale quindi che Erizzo dovesse far parte del *team* delle «sette dottissime persone» incaricato da Ruscelli di procedere a una sistematica traduzione dell'opera platonica. Buon conoscitore delle lingue antiche, come lo stesso Ruscelli dichiara, Erizzo, nella lettera che qui pubblichiamo, si dimostra però anche consapevole delle difficoltà e dei rischi che comportava una traduzione del *Timeo*, specie perché richiedeva un lessico tecnico che obbligava a una seria riconsiderazione della lingua, in una riflessione che doveva tenere insieme comprensione del

5. Così afferma Ruscelli nella prefatoria al *Trattato dell'instrumento et via inventrice de gli antichi* del 13 agosto 1554: «m'è avvenuto fin dal primo anno ch'io vi giunsi, d'havere strettissima conversazione et dimestichezza con quel chiarissimo et honoratissimo gentil'huomo, del quale questo libro si porta il nome nella sua fronte. Il quale quantunque sia ancora molto giovane [Erizzo è nato il 19 giugno 1525], nientedimeno havendo fatto molto studio nelle belle lettere Latine, Greche, et nostre volgari, et nelle cose di filosofia, oltre a molte utilissime fatiche, che tutta via vien facendo, mi lasciò questi mesi adietro vedere questo bellissimo trattato», RUSCELLI 2011, p. 72.

6. La lettera si trova in G, cc. 132v-142v.

pensiero e novità degli esiti linguistici.<sup>7</sup> Sarà del resto lo stesso Ruscelli, nella lettera prefatoria alla traduzione, a sottolineare la difficoltà implicita in un lavoro di questo tipo, difficoltà legata soprattutto all'obbligo di valicare i confini di una lingua codificata attraverso le opere di Boccaccio e di Petrarca, quindi bembianamente legittimata.<sup>8</sup> Si tratta di un problema avvertito negli stessi anni anche da altri che si accingono, pur da versanti differenti, a compiere operazioni simili; si potrebbe citare, ad esempio, il caso di Alessandro Piccolomini che nelle sue opere di filosofia naturale, di impianto prettamente aristotelico, afferma a più riprese, specie nelle lunghe prefatorie, di essere obbligato a coniare neologismi per dare alla lingua italiana la possibilità di esprimersi nel dominio della filosofia (PICCOLOMINI 1551, c. a5r). Non solo, dunque, un problema di traduzione, quanto piuttosto un più allargato quadro di questioni che dalla traduzione passa alla lingua sino a interessare l'esegesi e la necessità di allestire anche una sorta di commento. Non è un caso allora che la traduzione del *Timeo* sia accompagnata da una serie di annotazioni marginali, ritenute da Erizzo indispensabili al lettore per la piena comprensione del testo, tanto da essere esibite sin dal frontespizio, seguendo in questo una prassi ritenuta quasi inevitabile per la traduzione dei testi filosofici.<sup>9</sup> E, inoltre, appare ancor più degno di nota il fatto che Erizzo richieda, nella lettera che qui si pubblica, una vera e propria perizia linguistica a uno specialista dalla filosofia e, in particolare, della medicina, segno che le difficoltà della traduzione erano reali e spesso di non facile soluzione. Nell'aprile del 1556 infatti Erizzo scrive a Bassiano Landi per chiedergli una rilettura complessiva del suo lavoro, per il quale gli concede tempi più distesi, ma anche per sottoporgli un problema più urgente e immediato, cioè la resa del termine *ichor*, che aveva lasciato Erizzo perplesso circa la sua traduzione, specie in relazione al passaggio del *Timeo* in cui Platone spiega le prin-

7. Per la fortuna del *Timeo* nel Rinascimento cfr., almeno, HANKINS 1999 e HANKINS 2000.

8. Ma nella prefatoria del volume, forse scritta da Ruscelli assieme a Erizzo, vista la puntualità delle osservazioni, si ricorda la lunga tradizione dell'opera platonica così complessa da aver tratto in inganno tanto Cicerone quanto Marsilio Ficino, dalla cui versione latina Erizzo, forte anche di codici antichi, spesso dichiara di discostarsi (e, quasi *excusatio non petita*, si ipotizza che la deludente versione ficiniana doveva dipendere dalla scarsa qualità dei codici o da un lavoro troppo frettoloso del Ficino stesso, cfr. RUSCELLI 2011, p. 168).

9. Analoga integrazione di versione tradotta e apparato di commento, in realtà assai più esteso di quello approntato da Erizzo, adotta anche il traduttore francese del *Timeo*, Louis Le Roy, nell'edizione andata a stampa a Parigi nel 1551 (non sarà inutile ricordare che nella prefatoria Le Roy dichiara difficoltà linguistiche della medesima natura di quelle che Erizzo testimonia nella lettera qui edita).

cipali cause delle malattie del corpo (in particolare 82e-83a4).<sup>10</sup> Se infatti anche la tradizione esegetica recente, ben nota a Erizzo, si era mostrata incerta e aveva proposto alcune soluzioni, almeno per il passaggio dal greco al latino, anche allargando l'orizzonte e osservando gli utilizzi del termine in Aristotele, il Veneziano non si diceva del tutto persuaso della sua traduzione e chiedeva, con una certa sollecitudine, un parere al vecchio maestro di studi. Il legame di discepolato nei confronti di Landi si può infatti datare già agli anni degli studi patavini di Erizzo, tanto che lo stesso Landi all'interno del suo trattato dialogico *Iatrologia* (1543)<sup>11</sup> lo aveva ricordato indicandolo come uno degli allievi più promettenti e capaci, e tale rapporto sarebbe durato sino alla drammatica morte del maestro.<sup>12</sup> L'unico motivo di distinzione rispetto a Landi, brillante figura di pensatore e di medico, riconosciuto per la sua grande perizia nella lingua greca unita a una non comune sensibilità che lo portava a interpretare il sapere medico – e i problemi del suo insegnamento – all'interno del più ampio sistema dei saperi, fu legata alla fiducia riservata al volgare da Erizzo, una fiducia del tutto sconosciuta da Landi, che anzi spingeva i suoi allievi a farsi «nemici dello scrivere volgare».<sup>13</sup> Benché non conosciamo la risposta di Landi rispetto al problema della traduzione, che probabilmente però dovette assicurare

10. Così Erizzo annota a margine dell'intero brano: «Havendo fin'ora Plato trattato della natura del corpo umano, et della compositione, et parti di quello, ora ci aggiunge brevemente delle infirmità le cagioni» (ERIZZO 1574, c. 35r).

11. «Norunt illi duo nobilissimi, et optimae spei adolescentes Veneti, Laurentius Maurocenus, et Sebastianus Ericius, quam sim laboris amans, et ocii fugitans», in LANDI 1543, p. 121; il passaggio è ricordato da FERRETTO 2012, p. 65, nota 57, che segnala anche la testimonianza contenuta nell'edizione postuma del *De anima* di Landi, dedicata a Erizzo e a Daniele Sanudo; al volume della Ferretto si rimanda per un puntuale ritratto della figura di Landi.

12. Landi morì assassinato, in circostanze non del tutto chiare, il 31 ottobre del 1562 (Erizzo in quei giorni scrisse a Fabio Landi, il figlio del docente, per avere notizie più precise, cfr. G, cc. 84v-85r). Del più complesso quadro dei rapporti tra Landi ed Erizzo – culturali, familiari e di sostegno alla carriera accademica – dà molte notizie il codice G, sfuggito alla Ferretto, che contiene dieci lettere indirizzate a Landi, otto delle quali inedite (per una loro descrizione, cfr. ERIZZO 1989, pp. 72-73 e le note seguenti). Oltre alle informazioni desumibili da queste lettere, è interessante rilevare che nella missiva a Girolamo Venier del 9 ottobre del 1549 Erizzo (G, c. 7r) dichiara di aver in animo di dare in lettura un suo codice contenente un «Demostene antico» a Giovan Battista Susio, all'epoca intenzionato a volgarizzarne l'opera, ma che avrebbe dovuto attendere, perché aveva prestato il manoscritto a Bassiano Landi (autore, non si dimentichi, di una traduzione in latino di due orazioni di Demostene, edita a Basilea per i tipi di Oporinus nel 1544).

13. La testimonianza è dello stesso Erizzo in una lettera a Landi del 10 marzo 1551 (G, c. 72v), nella quale loda i progressi compiuti da Agostino Valier, allievo prediletto di Landi, ma biasima la chiusura verso la cultura volgare di quest'ultimo, sicuro portato degli insegnamenti del maestro.

Erizzo, dato che la versione proposta del passo in questione nella lettera è quella che poi apparirà nella stampa, né possiamo essere sicuri che Landi abbia accettato l'invito a rivedere tutta la traduzione, garantendo una sorta di supervisione che aveva già assicurato a Erizzo per la sua prima pubblicazione, il già ricordato *Trattato*,<sup>14</sup> non sembra irragionevole ipotizzare che Landi dovette accompagnare la consulenza linguistica con dei suggerimenti per commentare nel modo più opportuno possibile il passaggio, come la nota posta ai margini – con l'allegazione delle autorità di Galeno e dell'Aristotele dell'*Historia animalium* – sembra testimoniare.<sup>15</sup> E delle incertezze del traduttore sono del resto testimonianza anche le numerose annotazioni che corrono lungo il testo, spesso semplici citazioni del termine greco, presentato in modo da permettere al lettore di valutare la traduzione in volgare.<sup>16</sup> Come anche la lettera qui edita documenta, la traduzione della filosofia in volgare comportava problemi complessi che chiamavano in causa la necessità di integrare, dove possibile, traduzione e commento, un intento divulgativo che richiedeva però una più chiara e consapevole definizione del terreno filosofico di competenza. Operazione tutt'altro che semplice, e forse per questa ragione abbandonata da Ruscelli, non immune dal rischio di apparire velleitario nei suoi programmi editoriali, ma con la

14. Notizie si ricavano da due lettere di Erizzo al Landi del 4 marzo 1552 e del 17 novembre 1553, presenti in G, cc. 153r-154v, edite entrambe in LORENZINI 1560, pp. 620-627; della seconda epistola si conserva l'autografo presso la Biblioteca Nazionale di Roma, Fondo Autografi, Lettera di S. Erizzo (segnalata da FERRETTO 2012, p. 27, nota 36). Il trattato era del resto fortemente legato al magistero di Landi, che aveva in animo di pubblicare un'opera sul medesimo argomento nel 1552, ma che avrebbe desistito a causa del clima ostile che registrava a Padova (così si esprime nella *Preafatio in Aphorismos* dedicata proprio a Erizzo, il quale, da parte sua, sconsigliò il maestro di procedere alla pubblicazione, ma nel contempo chiese e ottenne, per tramite di Agostino Valier, di poter vedere il manoscritto del trattato del Landi, come si evince dalle lettere del 14 novembre 1551 di Erizzo a Landi e a Valier, cfr. G, cc. 73v-76v e 85v-86v).

15. Così viene chiosato il passaggio: «ἵχθῶρ appresso Platone, Galeno & Arist. non è altro, che una parte più sottile, che in ciascuno umore si truova, così nel sangue, come in ogni altro umore. Onde tutti i filosofi, & medici tengono, che quando il sangue dal calore abbruciato si assottiglia, quella parte assottigliata si muti in una natura chiamata ἵχθῶρ, mezzana tra la natura del sangue, & della colera, & però mescolata con ogni altro umore, partorisce sapore amaro, & salso», cfr. c. 35v della stampa del 1557.

16. Oltre a questo tipo di note di carattere linguistico, vi sono poi delle rubriche che segnano la scansione degli argomenti trattati, delle vere e proprie glosse esegetiche – con ampi riferimenti alla tradizione dei commenti a Platone, cui si aggiungono le segnalazioni di errori della versione di Marsilio Ficino (ad es. cc. 12v, 14v, 18v, 20r, 22r, 25v, 32v, 36v, 38r, 41v). Quasi tutte queste note saranno poi riproposte nell'edizione complessiva del 1574, ma, a causa del diverso formato (dall'in quarto all'in ottavo), sono poste al termine della traduzione, e per ciò risultano di assai difficile fruibilità.

quale si giocava una partita più ampia e significativa per la cultura volgare italiana, quella relativa all'accesso ai domini del sapere esterni alla letteratura presso un pubblico «illetterato». Che si trattasse di una via possibile lo dimostra la testimonianza che si porta a chiusura di questo intervento, quella cioè della padovana Camilla Erculiani, interessante caso di filosofa naturale, che scrive nel 1584 a Erizzo dichiarando che a lui, e alle sue traduzioni, deve tutta la cultura filosofica, e in specie platonica, che possiede.<sup>17</sup>

*Il testo di G, cc. 80v-83r*

A Bassiano Landi, Venezia, 23 aprile 1556.

Sono hoggimai tanti giorni, per non dir mesi, ch'io non ho veduto V.S. né ricevuto alcuna delle sue lettere, et per non iscusare me stesso, ch'io non le ho scritto, che per mia fe' se l'antica nostra amistà, che già si trova havere alte radici, sì come ella è vecchia pianta et ferma, così fosse novella et tenera, per sì lungo intervallo di tempo dubitare si potrebbe, che fosse svelta. Essendo che le amicitie fra gli huomini non pur insieme conversando si avivano, si nodriscono, et [81r] crescono, ma col visitarsi scambievolmente ancora con le lettere si conservano, de i quali officii al sostentamento della nostra necessari pur uno più rimaso non vi era. Ma per Dio, se sopra ciò io volessi V.S. accusare, me stesso non escuserei, che nel medesimo difetto sono. Onde caramente vi prego di sodisfare al mancato ufficio dell'amicitia da hora innanzi, sì come io desterò in me la non spenta memoria di quella. Ho questi dì ricevuto dal nostro Valiero uno opuscolo vostro a lui dedicato *de Incremento*,<sup>18</sup> et hollo avidamente letto; a me pare molto bello, et tutto metodico. Però io desidero sommamente da V.S. intendere se al presente si stamperanno altri [81v] suoi opuscoli, over opere maggiori. Certo nelle stampe di questo opuscolo siete stato molto bene servito, per quanto a me ne pare. Et poi ch'io sono in questo proposito, dirò a V.S. che già molti mesi mi fu dato il carico da uno amico mio, che a ciò mi strinse, di fare una traduzione dal greco del *Timeo* di Platone, il quale carico, sì come a gli omeri<sup>19</sup> miei, et alle forze deboli pareva assai grave, così più volte lo ricusai; non di meno superò il voler mio la instantia dell'amico, et così io mi arrischiai a far prova di questa traduzione, et doppo molto difficoltà trapassate col divino aiuto<sup>20</sup> son

17. La notizia si desume dalle due lettere alla Erculiani scritte da Erizzo nel 1584 e presenti in G, cc. 189v-192r; sulla figura della Erculiani si veda ora CARINCI 2013.

18. Agostino Valier, futuro vescovo di Verona, allievo di Landi, più volte ricordato in G (una lettera direttamente inviata a lui il 14 novembre 1551 si trova in G, cc. 85v-86v); il libro cui fa riferimento Erizzo è *De incremento, ad Augustinum Valerium. Per Bassanum Landum Placentinum, Venetiis, apud Balthassarem Constantinum ad insigne D. Georgii, 1556*.

19. Testo base *homeri*, con cassatura autografa dell'h.

20. Testo base *agiuto*, con cassatura autografa della g.

pervenuto al fine di quella. Et desiderando etiandio [82r] intendere il dialogo, che è veramente uno de' più difficili di Platone, mi posi a leggere alcuno, che sopra quello ha fatto qualche dichiarazione. Onde parendomi cosa utile a chi lo leggerà, appresso la traduttione, vi ho nelle margini aggiunte molte annotationi, che ne gli oscuri velami de gli alti concetti Platonici spero a i lettori porgeranno alcun lume. Quello ch'io vorrei da V.S. è che avanti che questa mia fatica uscisse in luce, havendo la persona, che me ne ha dato il carico, disegnato già di stamparla, ella pervenisse alla vostra censura, né so come poter ciò fare, se voi non mi date avviso. Non di meno fra tanto V.S. sarà contenta di dirmi in[82v]torno un mio certo dubbio il parer suo, che penso in quello mi potrà benissimo sodisfare. Platone nel *Timeo*, dopo di haver trattato della natura del corpo umano,<sup>21</sup> et dalla compositione, et parti di quello, ci aggiugne poi brevemente delle infirmità le cagioni. Et dice in un loco queste parole: «perciò che quando liquefatta la carne, manda da capo alle vene la marcia, il sangue molto et vario, insieme con lo spirito nelle vene, di colori diversi, et di amarezza, et appresso di acetosi et salsi sapori macchiato, colere, sangue corrotto, et molte flemme genera».<sup>22</sup> Questo è il passo, dove io dico «sangue corrotto», dice Platone ἰχώρας et alcuno, che sopra ciò espone, dice «ἰχώρ enim serum sanguinis significat apud medicos, quamquam in Aristotele Gaza vertat *saniem*,<sup>23</sup> et hic Marsilius *cruorem*». Onde io vorrei da V.S. intendere quello che appresso i medici importi la forza, et il vero significato di questa voce ἰχώρας, in questo loco di Platone, il quale voi potete vedere nel greco di Platone, et insieme ella mi dirà come si potria volgarmente chiamare. Aspetto subito sopra ciò da V. S. la risposta, desiderando in ogni modo di vedere sue lettere, alla qual mi raccomando, et profero quanto posso. Son sano.

Di Vinetia, li XXIII Aprile nel MDLVI.

### Abbreviazioni e sigle

G = Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, G 3 8 7 (277).

### Bibliografia

ALFANO 2006 = G. ALFANO, «Una filosofia numerosa et ornata». *Filosofia naturale e scienza della retorica nelle letture cinquecentesche delle «Canzoni Sorelle»*, «Quaderns d'Italia», 11, 2006, pp. 147-179.

21. Testo base *humano*, con cassatura autografa dell'h.

22. PLAT., *Tim.*, 82e6 sgg.; il luogo tradotto si trova, senza variazioni, a c. 35v della stampa del 1557.

23. Traduzione di Teodoro di Gaza, disponibile in numerose edizioni nel Cinquecento, a partire da quella aldina del 1504; si riferisce ad ARISTOT., *HA*, 586 b 36.

- BENZONI 1993 = G. BENZONI, *Erizzo, Sebastiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 43, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993, [http://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-erizzo\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-erizzo_(Dizionario-Biografico)/).
- CARINCI 2013 = E. CARINCI, *Una «speziata» padovana. «Le lettere di filosofia naturale» di Camilla Erculiani (1584)*, «Italian Studies», 68, 2, 2013, pp. 201-228.
- ERIZZO 1574 = *I Dialoghi di Platone intitolati l'Eutifrone, overo della Santità, l'Apologia di Socrate, il Critone, o di quel che s'ha affare, il Fedone, o della Immortalità dell'Anima. Il Timeo overo della Natura tradotti di lingua greca in Italiana da M. Sebastiano Erizzo, e dal medesimo di molte utili annotationi illustrati, con un comento sopra il Fedone, nuovamente mandati in luce*, in Vinegia, presso Giovanni Varisco e Compagni, 1574.
- ERIZZO 1989 = S. ERIZZO, *Lettera sulla poesia*, a cura di S. Zoppi, Firenze, Olschki, 1989.
- FERRETTO 2012 = S. FERRETTO, *Maestri per il metodo di trattar le cose. Bassiano Lando, Giovan Battista da Monte e la scienza della medicina nel XVI secolo*, Padova, Cleup, 2012.
- HANKINS 1999 = *The Study of Timaeus in Early Renaissance Italy*, in A. GRAFTON, N. SIRAISSI (eds.), *Natural Particulars. Nature and the Disciplines in Renaissance Europe*, Cambridge (MA) - London, MIT Press, 1999, pp. 77-119.
- HANKINS 2000 = J. HANKINS, *Galileo, Ficino and Renaissance Platonism*, in J. KRAYE, M.W.F. STONE (ed.), *Humanism and Early Modern Philosophy*, London, Routledge, 2000, pp. 209-237.
- LANDI 1543 = *Bassiani Landi Iatrologia. Dialogi duo, in quibus de universae artis medicae [...]*, Basilea, ex officina Ioannis Oporini, 1543.
- LORENZINI 1560 = *Lettere di XIII huomini illustri...*, in Venetia, per Francesco Lorenzini da Turino, 1560.
- PICCOLOMINI 1551 = A. PICCOLOMINI, *L'istrumento de la filosofia*, Roma, Valgrisi, 1551.
- PROCACCIOLI 2009 = P. PROCACCIOLI, *Girolamo Ruscelli*, in M. MOTOLESE, P. PROCACCIOLI, E. RUSSO (a cura di), *Autografi dei letterati italiani, Il Cinquecento*, 1, Roma, Salerno, 2009, pp. 310-312.
- RUSCELLI 2010 = G. RUSCELLI, *Lettere*, a cura di C. Gizzi, P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2010.
- RUSCELLI 2011 = G. RUSCELLI, *Dediche e avvisi ai lettori*, a cura di A. Iacono, P. Marini, Manziana, Vecchiarelli, 2011.
- TOMASI 2012 = F. TOMASI, *Distinguere i «dotti da gl'indotti». Ruscelli e le antologie di rime*, in P. MARINI, P. PROCACCIOLI (a cura di), *Girolamo Ruscelli. Dall'Accademia alla Corte alla Tipografia*, Manziana, Vecchiarelli, pp. 571-604.

---

## Minime note sulla prima edizione milanese de *La Diana* di Jorge de Montemayor

Carlo Pulsoni

Le vicende editoriali di una delle più fortunate novelle pastorali del XVI secolo, *La Diana* del portoghese Jorge de Montemayor, si legano indissolubilmente alla biografia del suo autore e in particolare ai suoi viaggi errabondi alla ricerca di fortuna.<sup>1</sup> Dopo aver soggiornato svariati anni in Castiglia, il poeta si sposta nelle Fiandre, salvo tornare nella penisola iberica nel 1558, stabilendosi a Valencia, «seguramente atraído por las posibilidades que le ofrecía su corte virreinal» (MONTEMAYOR 2012, p. 15).<sup>2</sup> Qui pubblica nel 1558 o nel 1559, per i torchi di Joan May, la sua opera più famosa, *Los siete libros de la Diana*, dedicandola a don Joan Castella de Villanova, «señor de las baronías de Bicorb y Quesa». Verosimilmente nel 1560, forse a seguito della condanna delle sue «Obras [...] en lo que toca a devoción y cosas Christianas» nell'Indice dei libri proibiti (1559) (BUJANDA 1984, n. 544), si trasferisce in Italia, dove «quizá esperaba contar allí con la petición del duque de Sessa, al que había dedicado su Segundo cancionero en 1558, gobernador de Milán desde ese mismo año» (MONTEMAYOR 2012, p. 16). A Milano, nel 1560 o forse nel '61 (MONTEMAYOR 2012, p. 16, nota 20), vede la luce, per i tipi di Andrea de' Ferrari – uno stampatore la cui attività si limita al solo settimo decennio, a giudicare dai dati forniti da EDIT16 –, una nuova edizione della *Diana*.<sup>3</sup> Questo il frontespizio: «Los siete | libros de la | Diana de | Jorge de Monte | Mayor. | A la ylustre Señora Barbara Fiesca | Cavallera Vizconde. | Con privilegio que nadie lo pueda | vender, ni imprimir en este estado | de Milan sin licencia | de su Autor. | So la pena contenida en el original».

1. Un quadro biografico dell'autore in MONTEMAYOR 2012, pp. 7-18.

2. In precedenza MONTERO 2004, p. 95.

3. Così nel colophon: «In Milano per Andrea de Ferrari | nel corso di porta Tosa». La produzione di libri di Andrea de' Ferrari si rivela assai parca: EDIT16 censisce solo quattro titoli, compreso il nostro.

Considerato che Montemayor muore all'inizio del 1561, questa edizione andrebbe valutata, dal punto di vista teorico, alla stregua di ultima volontà autoriale (ALATORRE 1998, p. 418), dal momento che egli certamente vi mette mano, inserendo non solo la lettera dedicatoria a Barbara Fieschi, moglie di Gianluigi Visconti, che rimpiazza quella a don Joan Castella de Villanova della *princeps*, ma anche una serie di innovazioni, puntualmente registrate nell'edizione curata da Juan Montero (MONTEMAYOR 1996, p. LXXXIV). Pur rilevando che si tratta di interventi riconducibili all'autore (p. LXXXIV), lo studioso ritiene però che «diversas razones [...] aconsejan tomar el texto de la *princeps* como base para cualquier edición rigurosa de la obra» (p. LXXXI); «las desventajas [...] de esta edición [di Milano] estriban en que deriva de un texto inferior en calidad a la *princeps* – del que lógicamente hereda errores – y que la revisión de que fue objeto – seguramente bajo la forma de apuntes sobre el ejemplar utilizado como modelo – es de autoría incierta y carente de homogeneidad. Por estas razones no es posible tomar en sentido estricto esta edición como el reflejo de la voluntad última de Montemayor, pero sí conviene darle un lugar preferente tras la *princeps* a la hora de acometer la edición crítica» (p. LXXXV).

Senza entrare nel merito della complessa vicenda testuale dell'opera e degli approcci differenti finora messi in atto dagli editori (MONTEMAYOR 1996, p. XC, nota 15), qui interessa solo rilevare l'importanza dell'edizione milanese nella prima fortuna italiana dell'opera, come induce a pensare la presenza di alcuni testi legati all'Italia, che non figurano nella *princeps* né tampoco nelle altre edizioni antiche. Mi riferisco non solo all'epistola a Barbara Fieschi, già menzionata in precedenza, dove si esplicita, verosimilmente enfatizzandolo, il ruolo della destinataria nella diffusione dell'opera nei nostri confini, ma anche ai due sonetti, posti dopo di essa, rispettivamente *O sacro cigno del famoso Tago* di Luca Contile – letterato e poligrafo (MUTINI 1983),<sup>4</sup> che proprio nel periodo della stampa della *Diana* risulta attestato a Milano presso gli Avalos –, e *Si al celebrado Tajo ympetuoso* di Don Gerónimo de Texedo, autore del quale non si sa a tutt'oggi nulla.

Qui di seguito i testi in questione:<sup>5</sup>

4. Si veda pure SALZA 1908 e soprattutto GIGLIUCCI 2009.

5. Nella trascrizione dei testi ho rispettato la grafia originale; ho però seguito la consuetudine moderna per quanto concerne l'unione e la separazione delle parole, l'uso della punteggiatura, l'impiego delle maiuscole, dei segni diacritici e degli accenti.

A la ylustre Señora Bárbara Fiesca, cavallera Vizconde, Iorge de Montemayor

Que sin el favor de V.S. no pueda Diana entrar en Italia, no ai por qué espartarme, pues sólo él basta para que, aunque sea como es pastora, pueda hablar en presencia de todos los príncipes della. Y si la del cielo toma el resplandor de Apolo para comunicalle al mundo, bien es que ésta lo tome de V.S., en quien le ai tan grande qu'es fuera de toda humana consideración. Ella salió a luz en España, a ruego de algunas Damas y Cavalleros que yo deseava complazer, debaxo de protección ajena, y ahora viene a esta provincia felicíssima debaxo del anparo de V.S., que no será menos onrra para el libro que gloria para mí, pues acerté a hazer tan buena elección. Suplico a V.S. ponga los ojos, primemero [sic!] que en este pequeño servicio, en la voluntad y ánimo con que lo hago; y pues a dado V.S. tanta onrra a la nación española y tanta autoridad a su lengua vulgar, no se le niege a la hermosa Diana, por aver sido pastora de tanto valor y hermosura que por sola ella merece su libro ser estimado y favorecido de V.S. Vale

Luca Contile a Giorgio Montemaggiore

Sonetto

O sacro cigno del famoso Tago,  
 dunque puoi tanto fra l'humane genti,  
 si che col canto sai mirabilmente  
 di Diana produr novella imago!  
 Dunque tu nel cantar sonoro e mago  
 hai la triforme Dea visibilmente  
 a gli occhi nostri comparir presente,  
 onde il mondo divien tranquillo e  
 vago!  
 Dunque dal chiaro ciel, dal centro  
 oscuro  
 hai più che Orpheo saputo con la  
 cetra,  
 far la Dea d'ogni notte chiara duce!  
 Deh, perch'io di veder suoi lumi curo  
 più ch'altro ben, da lei sol gratia  
 impetra  
 ch'io, tenebroso Luca, de sua luce.

De Don Gerónimo de Texedo al Autor

Soneto

Si al celebrado Tajo ympetuoso,  
 Sireno, con tu musa enriqueciste,  
 y tanto al claro Ezla engrandeciste  
 como el Toscano al Sorga deleitoso;  
 no menos al ýnsubre llano hunbroso,  
 a cuyos canpos por su bien veniste,  
 de nueva yerva y flotes lo vestiste,  
 con onrra del Tesín y el Poo famoso.  
 A do con dulce canto nos mostraste  
 la hermosura y gracia sobrehumana  
 d'aquella de que [e]l mundo dexas  
 lleno.  
 Y tanto a ti y a ella sublimaste  
 que no ay a quien mirar sino a Diana  
 ny aun ay a quien oýr sino a Sireno.

Il coinvolgimento di Contile nel volume potrebbe essere dipeso dalla sua vicinanza a Barbara Fieschi, se è lei la «Cavaliere Visconti» di cui parla nelle sue lettere: si veda, ad esempio, quella al Tasso del 12 marzo 1561: «vorrei prima darvi avviso della risposta che mi daranno et la Marchesa di Sonzino *et la signora Cavaliere Visconta*, alle quali fin hora

non ho avuto commodità di parlare»;<sup>6</sup> o in precedenza l'epistola «Al cavaliere Marescotti» del 2 gennaio 1545: «Poi compariscono *la signora Cavaliera Visconti* et la signora Lucia Visconti; la prima è di sì viva bellezza, che agevolmente ogni desiderio commuove» (CONTILE 1564, c. 110rv). D'altro canto non vanno dimenticati i numerosi tentativi del Contile di accreditarsi presso la Corona spagnola, forse appunto anche attraverso la sua presenza in un libro che era già un *best-seller*; per arrivare al suo scopo si era atteggiato pure come consulente editoriale per la ristampa della traduzione dell'*Odissea* di Gonzalo Pérez, segretario di Filippo II (GONZALEZ PALENCIA 1946), a Venezia, città dove era anche uscita nel 1553 la prima edizione dell'opera:

Io ho parlato più volte col sig. Garzia Hernando per vedere che l'Homero di lei si ristampasse, et avenga ch'Alonso Ulloa lo presentasse all'Academia Venetiana, et che quivi sia stato trattenuto più di un anno, nondimeno il s. Garzia non ha lasciato più volte di ricordare che 'l detto libro, non mettendosi in stampa, fusse restituito. Vero è che per questo non saremmo rimasi di trovarn'un altro, massimamente che 'l Giolito libraro ne ha degli stampati et de' medesimi che V.S.R. ha tradotti, imperò crediamo ch'ella in quello che tiene l'Academia habbia segnata qualche correctione, et perciò non haviamo deliberato altro, senza qualche avvertimento che ci venga fatto da lei. Ho parlato per tal negotio al sudetto Giolito et si è offerto di ristamparlo con ogni diligenza, ma perché la lingua nella maggior parte d'Italia non è intesa, però questi stampatori non vogliono sopra di loro stampar libro, che non possa haver comunemente spaccio. Pure quando V.S.R. si deliberi, ci mandi a dir una minima parola che non mancaremo mai. Desidero però ch'ella quanto più presto fusse possibile ci facesse intender l'animo suo, massimamente c'havendo io negoziato con questi Signori a beneficio del S. Sforza Pallavicino, là ond'egli è fatto Governatore generale di questa Repubblica, disegno di ritornarmene in Milano, dov'ho servito con molte mie fatiche più di venti anni a Ministri di Carlo v [Venezia, 2 aprile 1560] [CONTILE 1564, cc. 237v-238r].<sup>7</sup>

Qualche mese dopo provò a ripetere l'operazione a Milano:

per replicarle il desiderio che io tengo ch'ella mi faccia favore di darmi il negotio in mano del suo bellissimo Homero, volendolo ella far ristampare, sì come ne dette aviso in Venetia, et come Garzia Hernandez et io procurammo di sodisfarla. Di poi le ho scritto che qui si potrà molto meglio ristamparlo, sì per esser luogo

6. CONTILE 1564, c. 301r (sulla lettera cfr. PROCACCIOLI 2009, p. 306, nota). L'identificazione è proposta anche da BALSAMO 2007, p. 406, n. 876, sulla base del volume GOSELLINI 1572 (la copia segnata 6.21.B.11 della Biblioteca Nazionale di Roma presenta delle correzioni marginali coeve).

7. Si veda pure RONCHINI 1872, pp. 8-10.

fatto più a nostro modo, sì ancora per che 'l libro ritrovarà più spaccio ch'in Venetia, replico in questa il medesimo, pur che V. Signoria Reverenda si risolva, ch'a me non può succeder cosa più grata che servirla [Milano, 29 agosto 1560] [CONTILE 1564, cc. 268v-269r].<sup>8</sup>

Tornando comunque all'edizione milanese della *Diana*, il paratesto iniziale viene «contestualizzato» e legato al territorio dove essa vede la luce; solo in seguito trova spazio l'unico sonetto superstite della *princeps, Parnaso monte, sacro y celebrado* di Hirónimo Sampere.<sup>9</sup>

A queste osservazioni sulla prima fortuna italiana dell'opera, si può aggiungere un ulteriore piccolo tassello che mette forse in relazione una copia di questa edizione alla produzione letteraria nostrana: mi riferisco alla presenza di una mano che verga il frontespizio dell'esemplare segnato 6.19.G.56 della Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele II» di Roma.

Qui di seguito riporto in corsivo le note manoscritte ivi presenti, e in tondo, tra parentesi quadre, il testo a stampa posto accanto ad esse:

*Rio veneno [Diana] quia sia ille*  
[Diana de] *veneno*

Carino a Fileno quanto

Si tratta di una serie di indicazioni che potrebbero rinviare da un lato alla condanna nell'*Indice* delle opere del Montemayor («veneno», posto accanto a Diana), dall'altro a pseudonimi usati da Marino, che passa effettivamente da un iniziale «Carino» a «Fileno». Sarebbe suggestivo supporre che l'ignoto annotatore abbia voluto alludere proprio all'autore dell'*Adone*, vergando quei nomi sul frontespizio.<sup>10</sup> Grazie ad essi intendeva forse accennare alla conoscenza che il Marino aveva della produzione del Montemayor: come era già noto all'epoca, Marino traspose infatti la *Historia de Piramo y Tisbe* – attestata in appendice alla *Diana* solo in edizioni seguenti a quella milanese (MONTEMAYOR 1996, pp. LXXXVI-XC, in part. LXXXIX-XC) – nell'Idillio VIII della *Sampogna*, giustappunto intitolato *Piramo e Tisbe* (MARINO 1995, pp. 397-458). La notizia del «plagio» si

8. Un rapido accenno all'*Odissea* anche nella lettera a «Consalvo Perez» del 6 novembre 1560. Sarebbe suggestivo ipotizzare che nel proporre la ristampa del volume a Milano, il Contile pensasse proprio all'editore della *Diana*, Andrea de' Ferrari. Certo è che il testo non uscì nel capoluogo lombardo ma di nuovo a Venezia (PÉREZ 1562).

9. Cfr. da ultimo CERRÓN PUGA 2013, pp. 164-166.

10. Posteriore è la mano che appone una firma, peraltro illeggibile, a piè di pagina.

diffuse talmente che lo stesso Marino fu costretto ad ammettere di aver tradotto l'idillio da «altro linguaggio straniero, tuttoché il primo et antico fonte da cui procedono amendue i nostri ruscelli sia Ovidio, et forse prima d'Ovidio alcun altro greco». <sup>11</sup> E chissà se tra coloro al corrente del furto non ci sia stato anche l'ignoto postillatore della copia della *Diana* della Biblioteca Nazionale di Roma...

### Bibliografia

- ALATORRE 1998 = A. ALATORRE, *El texto de la Diana de Montemayor*, «Nueva revista de filología hispánica», 46, 2, 1998, pp. 407-418.
- BALSAMO 2007 = J. BALSAMO, *Poètes italiens de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*, Catalogue établi par J. Balsamo avec la collaboration de F. Tomasi, préface de C. Ossola, 2, Genève, Droz, 2007.
- BUJANDA 1984 = J.M. de BUJANDA, *Index de l'Inquisition espagnole (1551, 1554, 1559)*, Sherbrooke, Centre d'études de la Renaissance, 1984.
- CERRÓN PUGA 2013 = M.L. CERRÓN PUGA, *Los peligros de la pluma. Notas sobre Alfonso de Ulloa y la censura*, in I. RAVASINI, I. TOMASSETTI (a cura di), «Pueden alzarse las gentiles palabras» per Emma Scoles, Roma, Bagatto, 2013, pp. 155-178.
- CONTILE 1564 = L. CONTILE, *Delle lettere di Luca Contile*, Pavia, appresso Girolamo Battoli ad instantia di Gio. Battista Turlini libraio, 1564.
- GIGLIUCCI 2009 = R. GIGLIUCCI (a cura di), *Luca Contile da Cetona all'Europa*, Manziana, Vecchiarelli, 2009.
- GONZALEZ PALENCIA 1946 = A. GONZALEZ PALENCIA, *Gonzalo Perez Secretario de Felipe segundo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.
- MARINO 1995 = G.B. MARINO, *La Sampogna*, a cura di V. De Maldè, Parma, Guanda, 1995, pp. 397-458.
- GOSELLINI 1572 = *Rime del S. Giuliano Gosellini*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1572.
- MONTEMAYOR 1996 = JORGE DE MONTEMAYOR, *La Diana*, ed. J. Montero, estudio preliminar de J.B. Avalor Arce, Barcelona, Crítica, 1996.
- MONTEMAYOR 2012 = JORGE DE MONTEMAYOR, *Poesía selecta*, ed. J. Montero y E. Rhodes, Barcelona, Castalia, 2012.
- MONTERO 2004 = J. MONTERO, *Sobre imprenta y poesía a mediados del XVI (con nuevos datos sobre la princeps de «Las obras» de Jorge de Montemayor)*, «Bulletin Hispanique», 106, 2004, pp. 81-102.
- MUTINI 1983 = C. MUTINI, *Contile, Luca*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 28, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1983, [http://www.treccani.it/enciclopedia/luca-contile\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/luca-contile_(Dizionario-Biografico)/).

11. MARINO 1995, p. 45, libro al quale rimando per la ricostruzione dell'intera vicenda. Si veda pure RUSSO 2008, pp. 215 e 329, e anche pp. 77 e 163 per l'alternanza nell'uso dei nomi pastorali di Carino e Fileno da parte di Marino.

PÉREZ 1553 = *La Ulyxea de Homero repartida en XIII libros*, traduzida de griego en romance castellano por el Señor Gonçalo Pérez, Venetia, Gabriel Giolito de Ferrariis, 1553.

PÉREZ 1562 = *La Ulyxea de Homero*, traduzida de griego en lengua castellana por el Secretario Gonçalo Pérez, nuevamente por él mismo revista y emendada, Venetia, Francisco Rampazeto, 1562.

PROCACCIOLI 2009 = P. PROCACCIOLI, *Contile epistolografo: le lettere tra autopromozione e «speculazione de i perfetti modi, che usar si deono»*, in GIGLIUCCI 2009, pp. 297-344.

RONCHINI 1872 = A. RONCHINI, *Lettere di Luca Contile tratte dagli autografi che si conservano a Parma nell'Archivio Governativo*, «Archivio Veneto», 2, 1872, pp. 3-117.

RUSO 2008 = E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno, 2008.

SALZA 1908 = A.E.K. SALZA, *Luca Contile. Uomo di lettere e di negozi del secolo XVI*, Roma, Bulzoni, 2007 (ristampa del volume apparso nel 1908).

---

Francesco Turchi e i *Salmi penitentiali*,  
di diversi eccellenti autori (Venezia, 1568)

Paolo Zaja

Venezia 1568: Gabriel Giolito de' Ferrari dà alle stampe un libro a suo modo coraggioso, tenuto conto dell'aria che tira in Italia in quegli anni. Si tratta di un'antologia, e questo non stupisce troppo per un editore che è stato, solo qualche anno prima (1545), il vero e proprio fondatore del «genere» con il celebre primo volume della serie di *Rime di diversi* dedicato ai lirici contemporanei. Ma questa del 1568 non è un'antologia simile alle molte altre apparse sul mercato dopo la prima giolitina, spesso curate da personaggi di un certo rilievo come Ludovico Dolce, Girolamo Ruscelli o Dionigi Atanagi. Questa è una raccolta di traduzioni in versi dei Salmi penitenziali, arricchita da un manipolo di *rime spirituali* di poeti anche molto celebri: fra gli altri, Bembo, Minturno e Della Casa.<sup>1</sup>

A mettere insieme il tutto è stato un frate carmelitano, Francesco Turchi, nato a Treviso probabilmente nel 1515.<sup>2</sup> Quando si appresta ad allestire l'antologia di salmi penitenziali Turchi ha già curato per Gabriel Giolito de' Ferrari altre due edizioni: le *Rime, et satire* di Ariosto, arricchite da *annotationi e brevi dichiarazioni* dello stesso Turchi (1567) (RICHARDSON 1994, p. 149 e nota) e il *Trattato pio, et christiano, detto Specchio di croce* di Domenico Cavalca, a sua volta *adornato* da postille del frate (1567). Nel 1568, poi, sempre per lo stesso editore, oltre ai Salmi penitenziali Turchi si occupa dell'edizione del *Memoriale della vita del christiano* di Luis de Granada e di un anonimo *Discorso spirituale dove si tratta della carità, et dello innamorarsi in Christo Giesù*. L'attività editoriale del frate continuerà anche dopo il 1568, ancora sul doppio versante delle opere religiose e di quelle profane: vale la pena di ricordare almeno l'edizione delle *Metamorfosi* d'Ovidio tradotte da Giovanni An-

1. Sulle antologie liriche del Cinquecento cfr. TOMASI 2012. Per l'adozione del «genere» antologia nel campo della lirica spirituale nel secondo Cinquecento cfr. AUZZAS 2005 e USSIA 1999.

2. Per la biografia di Francesco Turchi ci si deve rifare tuttora allo studio di SERENA 1937.

drea dell'Anguillara (Venezia, 1571), per la quale Turchi compone alcune *postille* e gli *argomenti* premessi ad ogni libro (BUCCHI 2011, pp. 45 e 299-300), e il secondo libro della raccolta *Delle lettere facete, et piacevoli, di diversi grandi huomini, et chiari ingegni* (1575; BRAIDA 2009, pp. 190-192). Siamo quindi di fronte a un personaggio certamente minore, ma di qualche rilievo proprio in ragione della sua capacità di muoversi su terreni diversi dimostrando interessi e competenze non scontati.<sup>3</sup>

Torniamo alla raccolta di Salmi penitenziali, l'opera che rappresenta probabilmente l'iniziativa culturale ed editoriale più rilevante di Francesco Turchi. Il frontespizio è già piuttosto significativo: *Salmi penitentiali, di diversi eccellenti autori. Con alcune rime spirituali, di diversi Illust. Cardinali; di Reverendissimi Vescovi, & d'altre persone Ecclesiastiche. Scelti dal reverendo p. Francesco da Trivigi Carmelitano*. Pubblicare volgarizzamenti dei Salmi negli anni sessanta in Italia non era certo una scelta prudente, per quanto l'opera fosse posta sotto l'egida di Cardinali, Vescovi e «altre persone Ecclesiastiche». E infatti l'antologia di Turchi, peraltro ripubblicata nel 1569 e nel 1572, non passò inosservata alle autorità ecclesiastiche (FRAGNITO 1997, p. 304). In ogni caso, è indubbio che la decisione di approntare un'antologia specifica per questo genere di testi scaturisce dalla presa d'atto di una produzione ormai corposa che merita, agli occhi del curatore e dell'editore (certo anche per ragioni commerciali), di essere rappresentata attraverso un volume che costituisca nello stesso tempo una sorta di canonizzazione degli autori scelti e un repertorio delle diverse soluzioni formali (soprattutto metriche) disponibili per chi voglia cimentarsi in operazioni simili. Ma, e questo è forse l'aspetto più rilevante, è anche un'ulteriore dimostrazione di come nel panorama della poesia italiana del secondo Cinquecento l'attenzione per la poesia religiosa stesse progressivamente aumentando, con ricadute notevoli anche sul genere lirico, come dimostra l'appendice di testi che chiude il volume, composta in gran parte da sonetti *spirituali* di importanti protagonisti della lirica cinquecentesca.

Gli autori dei volgarizzamenti dei Salmi penitenziali sono, nell'ordine: Antonio Minturno, il francescano Bonaventura Gonzaga (il minorita Bonaventura da Reggio), Laura Battiferri, Luigi Alamanni, Pietro Orsilago e lo stesso Turchi. Per tutti gli autori il curatore della silloge poteva

3. Un regesto delle opere e delle edizioni curate da Turchi in SERENA 1937, pp. 50-52. Per l'attività di Turchi in qualità di curatore editoriale per Giolito cfr. NUOVO, COPPENS 2005, *passim*. Secondo Laura Paolino è probabile il coinvolgimento di Turchi nell'edizione di un commento a Petrarca intorno agli anni settanta, una sorta «antologia di commenti o di commento polifonico, di cui il padre carmelitano sarebbe stato il curatore, in quanto raccoglitore dei vari pezzi»; cfr. PAOLINO 2012, in part. p. 148.

contare su edizioni a stampa più o meno recenti.<sup>4</sup> In un caso, quello di frate Bonaventura da Reggio, l'edizione di riferimento era apparsa solo due anni prima proprio per lo stesso Giolito, a dimostrazione di un preciso interesse editoriale (GONZAGA 1566).<sup>5</sup> A caratterizzare l'operazione di Turchi, tuttavia, non c'è solo l'attenzione per la traduzione dei Salmi, già di per sé significativa. Fondamentale è anche il manipolo di rime spirituali che il carmelitano decide di proporre in appendice, con nomi di primo piano del panorama poetico cinquecentesco. Ecco l'elenco completo degli autori, così come vengono presentati nell'edizione: Antonio Minturno Vescovo di Crotona già d'Ugento; Annibal Caro Comendatore; Bembo Cardinale; Don Benedetto Guidi Monaco Cassinese; Claudio Tolomei Vescovo di Corsola; Egidio Cardinale; Federico Fregoso Cardinale; Francesco Petrarca; F. Francesco da Trivigi Carmelitano; Giovanni Guidiccioni Vescovo di Fossombrone; Giovanni della Casa, Arcivescovo di Benevento; Puccio Cardinale. Tutti autori importanti e tutti, a eccezione di Caro e Petrarca, accompagnati dall'indicazione della carica ecclesiastica, a sottolineare la possibilità di un dialogo fecondo tra classicismo volgare e poesia spirituale.<sup>6</sup> Possibilità del resto proposta

4. Alcune delle edizioni di cui si poté servire Turchi erano apparse proprio in quegli anni, in particolare per i testi di Antonio Minturno, di Laura Battiferri e Bonaventura Gonzaga: cfr. per i primi due MINTURNO 1561 (il volume comprende anche una sezione di altre rime di ispirazione sacra intitolata *Sonetti tolti dalla Scrittura, e da' detti de Santi Padri, di Antonio Minturno*) e BATTIFERRI 1564 (per il Gonzaga si veda la nota seguente). I salmi di Alamanni erano stati pubblicati a più riprese a partire dalla prima edizione delle *Opere toscane* del 1532-1533 (Lione). Per il medico pisano Pietro Orsilago, amico di Benedetto Varchi e membro dell'Accademia Fiorentina, è più difficile stabilire la fonte di cui si servì Turchi. Forse, grazie ai rapporti con l'ambiente toscano instaurati in occasione del suo soggiorno a Firenze nel 1565, ebbe modo di consultare *I sette salmi penitentiali del santissimo profeta David, tradotti in terza rima da messer Pietro Orsilago da Pisa* apparsa nel 1546 per i tipi del Doni, segnalata in RICOTTINI MARSILI-LIBELLI 1960, p. 346 (ma non presente in EDIT16). Per l'attività di traduzione dei Salmi di Varchi e di altri letterati della sua cerchia, e gli orientamenti religiosi sottesi ad alcune di queste versioni, cfr. FIRPO 1997, pp. 242-244.

5. Il Gonzaga, collaboratore del Giolito in quegli anni, sarà a sua volta curatore di un'antologia di poesia religiosa, le *Lagime di diversi*, apparsa a Genova nel 1572 per i tipi di Antonio Bellone. Sulle collane di testi religiosi di Giolito - e in particolare sulla «Ghirlanda spirituale», della quale fa parte, come secondo «fiore», il *Memoriale della vita del cristiano* di Luis de Granada allestito dallo stesso Turchi - cfr. NUOVO, COPPENS 2005, p. 106 e *passim*, e QUONDAM 2005, in part. pp. 162-163. La collocazione dell'antologia di Turchi nell'ambito della strategia editoriale giolitina relativa a testi di ambito religioso è esplicitamente denunciata nella dedicatoria a Laura Pola, dove il frate dichiara di aver voluto «compiacere al desiderio, che ha il Signor Gabriel Giolito d'arricchire il mondo co' libri Christiani fatti nelle sue vaghissime stampe»; cfr. TURCHI 1569, f. \*iiijr (per le citazioni ci serviamo della seconda edizione dell'antologia).

6. Per quanto riguarda l'ultimo autore in elenco, Puccio Cardinale, presentato da Turchi come autore di una sequenza di ottave intitolata *Le lagime di San Pietro*, va detto che si

esplicitamente già in apertura del volume negli apparati paratestuali, sia nella dedicatoria a Laura Pola de' Bresciani sia nel *Discorso della utilità de' salmi* di Basilio Magno. Nella lettera di dedica si polemizza infatti contro «la vana opinione d'alcuni, che si danno a credere non potersi scrivere poeticamente bene i concetti pij et Christiani» (TURCHI 1569, f. \*vv.). Il volume allestito da Turchi, che alla traduzione dei salmi associa liriche «spirituali» di *auctoritates* della tradizione volgare italiana, si propone di fatto di confutare questa tesi, per cui, sottolinea il curatore, «et gli huomini, et le donne spirituali, con tutte quelle persone modeste, che si diletmano di leggere libri di poesia potranno hora [...] leggendo questo libro insieme dilettere il senso, & lodare IDIO» (ff. \*vv-vjr). E a ulteriore conferma della liceità della dolcezza poetica in materia religiosa Turchi ritiene opportuno proporre le argomentazioni di un padre della Chiesa, Basilio Magno appunto, che nel *Discorso* sostiene la maggiore utilità spirituale della lettura dei Salmi, proprio in ragione della loro natura poetica, rispetto a quella di qualsiasi altro libro della Bibbia, chiarendo anche l'importanza del diletto come strumento persuasivo cui ricorre lo Spirito Santo per penetrare l'animo degli uomini, con evidente rinvio al principio classico dell'*utile dulci*:

Imperoché havendo veduto lo Spirito Santo esser l'humana generatione inchinata a' piaceri, et difficile a persuaderci alla virtù; et anchora percioché ha veduto, che noi sprezziamo la via diritta, et siamo dediti alla voluttà, che cosa ha egli fatto? Egli ha composto con gl'ammaestramenti la soavità del dolce canto, accioché noi, tirati dalla diletatione dell'orecchie, ricevevimo occultamente la utilità della parola, a guisa del sapiente medico, al quale volendo dare a' fanciulli medicine alquanto amare per allettargli, et levargli la noia nel berle, circonda con miele l'orlo del vaso [f. \*vijr-v].

Il rilievo di quest'argomentazione – per il peso che assume in questi anni la riflessione sulla possibilità di giustificare la poesia, in particolare la lirica, attraverso un sempre più deciso avvicinamento all'ambito religioso – è dimostrato dal fatto che a soli due anni di distanza dalla pubblicazione di questa antologia un altro frate, ben più celebre e dotato di Turchi, Gabriele Fiamma, darà alle stampe a Venezia un libro di *Rime spirituali* in cui l'archetipo della poesia davidica è proposto come modello da far dialogare con Petrarca per rinnovare profondamente il codice lirico. Le ragioni dell'operazione compiuta da Fiamma sono di fatto analoghe a quelle che stanno alla base della raccolta di Turchi.

tratta in realtà di un'errata attribuzione, dato che il testo è la forma breve del poema di Luigi Tansillo circolato solo dopo la morte del poeta; cfr. TOSCANO 1987.

Lo si comprende facilmente da un passo dell'avviso *A' lettori* in cui Fiamma ribadisce la «poeticità», in senso tecnico, dei Salmi ed esplicita il suo intento di riconvertire «la poesia toscana alla religione, alla pietà, alla virtù e a Dio, per cui fu trovata ne' primi secoli». <sup>7</sup> Si tratta in sostanza di operazioni che si collocano sulla stessa linea, quella di un rinnovamento del linguaggio poetico che si tenta di realizzare anche attraverso una dilatazione del poetabile, rivendicando in qualche modo la legittimità di integrare profondamente la cultura, la lingua e lo stile del classicismo volgare con il discorso religioso facendo leva in primo luogo sul modello del Salterio.

Da questo punto di vista il rilievo dato alla figura di Antonio Minturno nell'antologia pubblicata da Giolito (i suoi testi aprono sia la sezione dei Salmi sia quella delle rime spirituali) è assai eloquente. Minturno, infatti, è un personaggio la cui vicenda esistenziale e professionale incarna per così dire la *mutatio animi* che implicitamente sembra essere proposta al lettore, *mutatio* che sul piano letterario si traduce nell'abbandono della poesia d'amore profana per quella religiosa e che comporta anche un radicale cambiamento sul piano della collocazione sociale del letterato. Minturno, infatti, dopo essersi a lungo dedicato alla poesia latina e volgare, con un impegno importante anche in campo teorico, nel 1559 viene nominato vescovo, carica che lo porterà anche a partecipare ai lavori del Concilio di Trento. Ora, proprio nel 1559 egli dà alle stampe a Venezia, per i tipi di Francesco Rampazzetto, due libri importanti: le *Rime et prose* e il trattato *De poeta*. Se la prima di queste due opere ha la funzione di raccogliere le molte liriche volgari composte fino ad allora organizzandole, come ha dimostrato Carrai, secondo una struttura complessiva che riproduce sostanzialmente il modello oraziano delle odi, probabilmente perché il «tipo classicheggiante era [...] il collettore più adatto a conferire alle rime del Minturno una dignità consona al clima

7. Questo il passo in questione dell'avviso *A' lettori*: «Ma David, tutto acceso dell'amor di Dio, si diede a cantare e a scrivere gli alti segreti di sua Maestà e i maggior misteri della vera religione in verso con tanti ornamenti, figure, tropi e vagheze, che sì come avanza di spirito tutti gli altri scrittori, così di grave leggiadria si lascia a dietro tutti gli altri poeti. Sono fuori quasi infinite poesie nella lingua nostra, e quasi tutte amorose, il che mi par gran fallo, e quasi insopportabile. Ho adunque ritornato, quanto più altamente ho potuto, la poesia toscana alla religione, alla pietà, alla virtù e a Dio, per cui fu trovata ne' primi secoli; e s'io non sarò giunto al segno, questo potrà servire ad insegnar la lingua e l'arte di poetar santamente alla gioventù cristiana, finché qualch'altro intelletto, più purgato e più pronto, e più acceso dell'amor celeste che per avventura non è il mio, incitato da una santa emulazione, si darà a far qualche cosa di meglio; vedendo come la lingua nostra e 'l nostro modo di poetare non solamente non rifiuta le cose sacre, ma ne riceve ornamento grandissimo»; cfr. FIAMMA 1570, f. a6v. Per un'analisi complessiva di questo importante volume di lirica spirituale mi permetto di rinviare a ZAJA 2009.

tridentino e al ruolo che l'autore aveva ormai assunto», il *De poeta* è il frutto di una pluriennale gestazione che costituisce la prova di un impegno anche teorico finalizzato a una produzione poetica d'impronta decisamente classicista.<sup>8</sup> Dopo questo bilancio del passato Minturno non abbandona la poesia, ma la converte senza esitazioni in direzione del sacro, con la pubblicazione delle *Canzoni sopra i salmi* del 1561 e i *Poemata tridentina* del 1564, questi ultimi dedicati al cardinale Giovanni Morone. Dunque, quando Turchi fa di Minturno un protagonista della sua antologia è ben consapevole di affidarsi a un nome di primo piano che garantisce, in qualche misura, una certa sicurezza rispetto ai rischi che l'operazione comportava in quegli anni. D'altra parte Minturno, sia con i Salmi sia con i sonetti proposti nell'appendice di rime spirituali, è per Turchi anche un ottimo esempio di come la lingua poetica moderna possa misurarsi efficacemente con i temi sacri, nell'ambito della traduzione come in quello della produzione originale.

L'intento modellizzante è quindi una delle componenti essenziali di quest'opera. L'associazione delle due diverse prospettive, traduzione e produzione poetica originale, non è per nulla casuale: la si ritrova infatti nelle edizioni dei Salmi di Minturno e della Battiferri pubblicate nei primi anni sessanta e in altre edizioni successive di traduzioni in versi del Salterio o di sue parti, secondo un'impostazione che denuncia con chiarezza la volontà di non confinare il volgarizzamento in versi all'ambito della letteratura specificamente religiosa, ma di farne anche un reagente fondamentale per il rinnovamento del classicismo volgare per quanto concerne la scrittura lirica, certo con diversa consapevolezza critica a seconda degli autori.<sup>9</sup> Turchi, dunque, in primo luogo mette a disposizione del lettore (che per questo genere di libri, destinati alle pratiche devozionali, è spesso appartenente al mondo ecclesiastico, ma può essere anche un laico, e magari anche poeta dilettante, come non

8. CARRAI 1999 giustamente ritiene che l'«ampio bilancio del '59» costituito dai due volumi di Minturno sia «inteso a chiudere ufficialmente i conti con una produzione che egli sentiva superata e non confacente alla sua nuova posizione» (in part. pp. 190-191).

9. Ecco alcuni dei volumi che rientrano perfettamente in questa tipologia di libro di poesia spirituale: *I sette salmi della penitencia del gran propheta David spiegati in canzoni secondo i sensi da m. Bartolomeo Arnigio academico bresciano. Et appresso la prima parte delle sue spirituali et sacre rime*, Brescia, 1568; *I sette salmi penitentiali. Tradotti da Conelio Cattaneo... Insieme con alcune sue rime spirituali*, Modena, 1568; *Alcuni salmi di David, tradotti in versi, et altre rime spirituali, di Bernardo del Bene*, Parigi, 1588. Un caso particolarmente interessante è quello del riformato Giulio Cesare Pascali, esule a Ginevra, che nel 1592 pubblica per i tipi di Iacopo Stoer una *poetica et religiosissima parafrase* dei Salmi insieme a un volume di *Rime spirituali... a cui è aggiunto il primo canto del suo universo*; su quest'opera cfr. PIETROBON c.s.

di rado accade nel Cinquecento) un autorevole campionario delle possibili soluzioni metrico-stilistiche cui si è ricorsi e si può ricorrere per tradurre in versi i Salmi, dalle canzoni di Minturno all'ode-canzonetta della Battiferri e di Bonaventura Gonzaga, dalla terza rima di Alamanni e Orsilago ai versi sciolti dello stesso Turchi (QUONDAM 2005, pp. 188-192); allestisce poi una silloge di testi lirici che, significativamente raccolti intorno alla canzone alla Vergine di Petrarca, esemplificano le potenzialità espressive della lirica spirituale. Tra i pezzi scelti da Turchi, soprattutto quelli degli autori più celebri come Bembo, Della Casa, Guidiccioni e Minturno (tutti, non a caso, rappresentativi del modello di letterato che si fa uomo di Chiesa), troviamo in effetti liriche di altissima qualità, come il sonetto dellacasiano *Questa vita mortal, che 'n una o 'n due* o il dittico penitenziale formato dai sonetti di Bembo *O Sol, di cui questo bel sole è raggio* e *Se già ne l'età mia più verde et calda*, testi che ben si prestavano a farsi modello per una produzione lirica sempre più attenta a registri e campi tematici diversi da quelli della vulgata petrarchista.<sup>10</sup> David e Petrarca, attraverso il filtro dei grandi poeti del primo e medio Cinquecento, diventano così gli archetipi di una nuova poesia che ricerca una diversa collocazione e una nuova legittimazione in un clima culturale profondamente mutato. Ma a Petrarca, e cioè al classicismo volgare impostosi nei primi decenni del secolo, non si rinuncia, come emblematicamente si comprende dal modo in cui Laura Battiferri rende il finale del settimo Salmo penitenziale (*Ps.*, CXLII, 12: «et perdes omnes qui tribulant animam meam quoniam ego servus tuus sum»): «Ma sommergi costor, che sempre intenti | sono a' miei danni, almo Signor gradito, | tu ch'ascoltato in rime sparse hai 'l suono | de' miei sospir, perch'io tuo servo sono» (TURCHI 1569, p. 52).

10. I due sonetti di Bembo presentano, ai fini del nostro discorso, un ulteriore motivo d'interesse. Alla loro composizione, infatti, probabilmente nel 1538, secondo Dionisotti «non fu estraneo il movente pratico di fornire all'autore, in procinto d'essere nominato cardinale contro forti opposizioni, un'immagine più condecante a quella dignità», in linea dunque con quell'immagine ideale del letterato che anche l'antologia di Turchi sembra in qualche misura presupporre; cfr. BEMBO 1989, pp. 647-648. Emblematico poi del rapporto fra scrittura lirica e poesia davidica è il fatto che il primo emistichio del v. 9 di *Se già ne l'età mia più verde et calda* («Non membrar le mie colpe») è una chiara ripresa di *Ps.*, XXIV, 7 («delicta iuventutis meae et ignorantias meas ne memineris»), versetto che Bembo pone a epigrafe di un importante testimone manoscritto delle sue rime, il ms. L dell'edizione Donnini (London, National Art Library, Victoria and Albert Museum, L. 1347-1957 [KRP. A. 19]); cfr. BEMBO 2008, pp. 548-549. Per altre osservazioni sull'influsso dei Salmi nella lirica cinquecentesca mi permetto di rinviare ZAJA 2013.

---

 Bibliografia

- AUZZAS 2005 = G. AUZZAS, *Notizie su una miscellanea veneta di rime spirituali*, in M.L. DOGLIO, C. DELCORNO (a cura di), *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 205-220.
- BATTIFERRI 1564 = *Sette salmi penitentiali del santissimo profeta Davit tradotti in lingua toscana con gli argomenti sopra ciascuno di essi, composti dalla medesima, insieme con alcuni suoi sonetti spirituali*, in Firenze, appresso i Giunti, 1564.
- BEMBO 1989 = P. BEMBO, *Prose e Rime*, seconda ed. accresciuta a cura di C. Dionisotti, Milano, TEA, 1989.
- BEMBO 2008 = P. BEMBO, *Le rime*, a cura di A. Donnini, 2, Roma, Salerno, 2008.
- BRAIDA 2009 = L. BRAIDA, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e «buon volgare»*, Roma - Bari, Laterza, 2009.
- BUCCHI 2011 = G. BUCCHI, «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le «Metamorfosi d'Ovidio» di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011.
- CARRAI 1999 = S. CARRAI, *Classicismo latino e volgare nelle rime del Minturno*, in Id., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 167-191.
- FIAMMA 1570 = *Rime spirituali del rd. Gabriel Fiamma, canonico regolare lateranense; esposte da lui medesimo*, in Venetia, appresso Francesco de' Franceschi, 1570.
- FIRPO 1997 = M. FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997.
- FRAGNITO 1997 = G. FRAGNITO, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti italiani della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, il Mulino, 1997.
- GONZAGA 1566 = *Ragionamenti del Reverendo Padre frate Bonaventura Gonzaghi da Reggio Convent. di S. Francesco sopra i sette peccati mortali, & sopra i Sette Salmi Penitentiali del Re David ridotti in sette Canzoni, & Parafrasticati dal medesimo*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1566.
- MINTURNO 1561 = *Del s. Antonio Sebastiano Minturno Vescovo d'Ugento Canzoni sopra i Salmi*, in Napoli, appresso Gio. Maria Scotto, 1561.
- NUOVO, COPPENS 2005 = A. NUOVO, CH. COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Librairie Droz, 2005.
- ORSILAGO 1546 = *I sette salmi penitentiali del santissimo profeta Davit, tradotti in terza rima da messer Pietro Orsilago da Pisa dati*
- PAOLINO 2012 = L. PAOLINO, *Un «assai copioso commentario». Vincenzo Carrari da Ravenna annotatore di Petrarca*, in M. DANZI, R. LEPORATTI (a cura di), *Il poeta e il suo pubblico*, Genève, Librairie Droz, 2012, pp. 145-156.
- QUONDAM 2005 = A. QUONDAM, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, «Studi (e testi) italiani», 16, 2005 (*Paradigmi e tradizioni*, vol. monografico a cura di A. Quondam).
- PIETROBON c.s. = E. PIETROBON, *La parafrasi dei Salmi di Giulio Cesare Pascali tra impegno apostolico e reinvenzione stilistica e «Come unita in un sol corpo»: la sezione lirica del Salterio di Giulio Cesari Pascali*, in corso di stampa.

- RICHARDSON 1994 = B. RICHARDSON, *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text 1470-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- RICOTTINI MARSILI-LIBELLI 1960 = C. RICOTTINI MARSILI-LIBELLI, *Anton Francesco Doni scrittore e stampatore*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1960.
- SERENA 1937 = A. SERENA, *Il primo supplitore di Livio. Note bio-bibliografiche*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 97, 2, 1937-1938, Parte seconda, pp. 19-52.
- TOMASI 2012 = F. TOMASI, «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, in ID., *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma - Padova, Antenore, 2012, pp. 25-94.
- TOSCANO 1987 = T.R. TOSCANO, *Note sulla composizione e la pubblicazione de «Le lagrime di san Pietro» di Luigi Tansillo (con inediti)*, in M.C. CAFISSE ET AL., *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di M. Santoro*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1987.
- TURCHI 1569 = *Salmi penitentiali, di diversi eccellenti autori. Con alcune rime spirituali, di diversi Illust. Cardinali; di Reverendissimi Vescovi, & d'altre persone Ecclesiastiche. Scelti dal reverendo p. Francesco da Trivigi Carmelitano*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1569.
- TURCHI 1575 = *Delle lettere facete, et piacevoli, di diversi grandi huomini, et chiari ingegni, scritte sopra diverse materie, raccolte per M. Francesco Turchi*, in Venetia, s.e. [ma edito da Aldo Manuzio il giovane], 1575.
- USSIA 1999 = S. USSIA, *Le muse sacre. Poesia religiosa dei secoli XVI e XVII*, Borgomanero, Fondazione Achille Marrazza, 1999.
- ZAJA 2009 = P. ZAJA, «*Perch'arda meco del tuo amore il mondo*». *Lettura delle «Rime spirituali» di Gabriele Fiamma*, in E. ARDISSINO, E. SELMI, *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.
- ZAJA 2013 = P. ZAJA, 2013, *Salmi e lirica volgare nel Cinquecento*, in P. GIBELLINI (a cura di), *La Bibbia nella letteratura italiana*, 5, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. Meli e M. Sipione, Brescia, Morcelliana, 2013, pp. 549-568.

---

«... qualche volta allegar la Fiammetta»

Giunte minime all'epistolario di Vincenzio Borghini  
su Boccaccio e sulla *Galleria delle Carte geografiche*  
in Vaticano<sup>1</sup>

Eliana Carrara

Custodite nel vasto fondo Luigi Nomis di Cossilla della Biblioteca Civica centrale di Torino,<sup>2</sup> che annovera fra gli autografi anche una missiva di Giorgio Vasari (1511-1574) (CARRARA 2009, pp. 360 e 365), sono conservate due lettere di Borghini,<sup>3</sup> inedite a quel che mi consta,<sup>4</sup> e testimonianze significative dell'attività tarda del dotto monaco benedettino. La prima (figg. 1-2), stilata il 3 maggio 1573, è infatti indirizzata ad Antonio Benivieni (1533-1598), legato a don Vincenzio da lunga consuetudine e impegnato al suo fianco nella «Rassettatura» del *Decameron*,<sup>5</sup> che portò ad un'edizione «purgata» del testo trecentesco.<sup>6</sup> La seconda, del 22 maggio 1580 (figg. 3-5), ha invece come destinatario Antonio Serguidi (1532-1602),<sup>7</sup> segretario del Granduca Francesco I (1541-1587), che aveva richiesto lumi

1. Ringrazio per la cortesia e la disponibilità il personale della Biblioteca Civica centrale di Torino ed in particolar modo il dott. Alberto Blandin-Savoia. Grazie anche a Giulia Ammannati e a Domitilla Campanile per suggerimenti e aiuti.

2. Sulla figura del nobile piemontese (1793-1859) si veda la recente «voce» di MERLOTTI 2013. L'imponente collezione di lettere ed autografi venne legata al Comune di Torino dal figlio Augusto (1815-1881): cfr. [http://www.comune.torino.it/cultura/biblioteche/sistema\\_bibliotecario/manoscrittieri\\_patrimonio.shtml](http://www.comune.torino.it/cultura/biblioteche/sistema_bibliotecario/manoscrittieri_patrimonio.shtml) (2013/06/20).

3. Per un profilo aggiornato del letterato fiorentino (1515-1580), storico ed erudito di vaglia, figura importante della corte di Cosimo I de' Medici, si veda DONIA 2011.

4. Le missive non figurano negli ampi spogli compiuti da FRANCALANCI, PELLEGRINI 1993.

5. Cfr. CHIECCHI 2005; CARRARA 2012b, pp. 107-108, note 5, 6 e 10.

6. BOCCACCIO 1573; cfr. CHIECCHI 2002a; CHIECCHI 2002b.

7. Sulla figura di Serguidi e il suo ruolo alla corte di Cosimo I e poi del successore Francesco I si veda BAGGIANI 2013. Una parte dell'ampio carteggio, quella di più rilevante interesse storico-artistico, è pubblicata in: <http://www.memofonte.it/ricerche/collezionismo-mediceo-fonti-documentarie.html> (2013/06/20).

sulla raffigurazione della Toscana (ed in particolar modo sui suoi confini) che di lì a poco avrebbe dovuto trovar posto nella *Galleria delle Carte geografiche* nei Palazzi Vaticani, al terzo piano dell'ala di ponente del Cortile di Belvedere. La missiva documenta in modo inequivocabile il ruolo di Borghini anche in quel frangente, a pochissimi mesi dalla sua scomparsa (avvenuta il 15 agosto 1580), quale consulente fidato della corte medicea in merito alle risultanze del prestigioso cantiere voluto da papa Gregorio XIII (1502-1585) e che presentava nel ruolo di estensore del raffinato programma decorativo il domenicano perugino Egnazio Danti (1536-1586): già cosmografo di Cosimo I e interlocutore assiduo di don Vincenzo,<sup>8</sup> egli era stato allontanato da Firenze (GAMBI 2008)<sup>9</sup> per espresso e perentorio volere del Granduca Francesco I, che – come ben traspare dalla lettera – proprio tramite il Borghini cercava di fare pressioni per riuscire in qualche modo a influenzare la realizzazione della carta dedicata alla Toscana nella vasta compagine di affreschi affidata (1580-1581) a Girolamo Muziano (1532-1592) e all'allievo Cesare Nebbia (1536-1614) (PINELLI 2008). La replica di don Vincenzo si palesa, dunque, come un'elegante lezione di raffinata strategia politica impartita al suo «Signore» (poiché non era certo indice di una sottile diplomazia il questionare sui confini del solo «Patrimonio» di San Pietro in un ciclo pittorico voluto dal papa) e come una magistrale dimostrazione dell'abilità di Borghini in veste di «iconographic adviser», di cui egli aveva dato la sua prova più alta proprio in occasione delle nozze dell'allora giovane principe con Giovanna d'Austria, nel dicembre del 1565 (CARRARA 2012a, pp. 113-121).

8. Si veda la documentazione raccolta da LORENZONI 1912, pp. 174-190 (*Appendice quarta. Egnazio Danti e Vincenzo Borghini. Lettere e documenti inediti*). Un regesto delle missive intercorse fra i due personaggi in FRANCALANCI, PELLEGRINI 1993, *ad indicem*.

9. Sul suo incaricato come lettore di astronomia presso l'Università di Bologna fra il 1576 e il 1582 cfr. PILIARVU, BONOLI 2001, pp. 127-128, 137-141 e 246; più in generale sul frate domenicano si rimanda a BONFIGLIOLI 2012.

*Don Vincenzio Borghini ad Antonio Benivieni, 3 maggio 1573*<sup>10</sup>

Iesus

Molto Reverendo Messer Antonio,

io ho pensato più volte di dirvi (et quando son da voi sempre mi è uscito di mente) se era bene qualche volta allegar la *Fiammetta*<sup>11</sup> in confirmatione delle locutioni o parole emendate o difese da noi nel Boccaccio. Io non l'ho fatto mai né quasi si può dir letta questa opera,<sup>12</sup> ma non è questa la cagione del non l'haver citata, perché l'harei letta et so che ivi sono assai voci di quelle le quali habbiamo in queste annotationi fatta mentione. Dell'*Ameto* et *Philocolo* non parlo,<sup>13</sup> che di quelle son risoluto di non lo fare, ma di questa sto dubio perché so da alcuni essere assai stimato, fra gli altri dal Barbadoro,<sup>14</sup> il quale non sol l'approva ma anche lo celebra et mi disse una volta haverlo riscontro con un buon testo et molto migl[i]orato. Io me ne sono attenuto con questo generale pensiero<sup>15</sup> di non dare credito né autorità a niuno altro libro del Boccaccio se non al *Decameron*, et così giudicando gli altri scritti da lui giovane et che volessi sforzare et cavar la lingua nostra della sua natura, et che perciò dargli reputatione sarebbe un invitare i forestieri, che per natura vi vanno sdruciolando, a una via larga et un parlar nostro con

---

10. Torino, Biblioteca Civica centrale, *Raccolta di autografi Luigi Nomis di Cossilla*, mazzo 6, fasc. 1, c. 2r-v. Citeremo i testi cinquecenteschi secondo i seguenti criteri: è stata distinta *u* da *v*; si è reso *j* con *i*; sono introdotti accenti, apostrofi e segni d'interpunzione secondo l'uso odierno, così come la divisione delle parole e l'uso delle maiuscole: sono però state conservate alcune occorrenze dell'uso delle lettere maiuscole per rispettare una consuetudine del linguaggio di corte (ad es.: *Messere*, *Monsignor*, *Signore*); sono state sciolte tutte le abbreviazioni senza darne conto (tranne titoli onorifici quali S. A. = *Sua Altezza*; V. S. = *Vostra Signoria*). Fra parentesi quadre, infine, sarà posto ogni nostro intervento di emendazione o integrazione.

11. Sulla fortuna dell'opera di Boccaccio nel corso del Cinquecento si veda CURTI 2009.

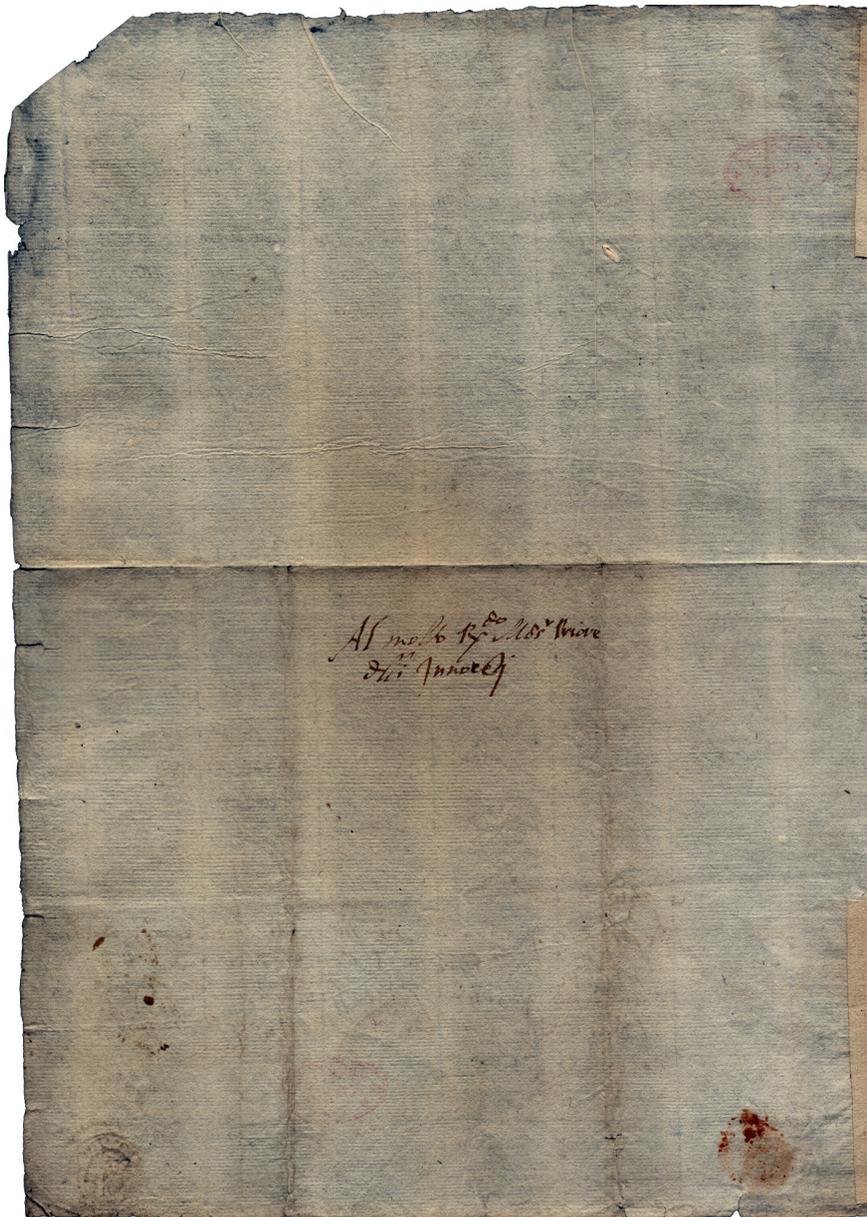
12. «Questa opera» inserito in interlinea.

13. Borghini possedeva il ms. XLII.1 della Biblioteca Medicea Laurenziana, che riporta il testo del *Decameron* e del *Corbaccio*, mentre è solo enunciato il titolo dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*: cfr. CARRAI 2002. Borghini era poi proprietario di una copia del *Teseida* (si tratta del codice Panciatichiano 15 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), mentre sembra che non abbia preso in esame altre opere di Boccaccio, a cominciare dal *Filostrato*: cfr. R. DRUSI 2002a; DRUSI 2002b.

14. Sugli stretti contatti fra Borghini e Baccio Barbadori si veda: BORGHINI 2001, *ad indicem*; PULSONI 2007, in part. pp. 473-474.

15. Segue depennato: «che».





voci latine et con modi all'usanza del Glottocrisio,<sup>16</sup> perché anche in quel libro, se bene è manco assai in questa pecca di quelli che in niun patto approuvo, se bene anche ci sono assai buone voci et di bei modi, pur ce n'è qualchuna che più trae alla corruttela di que' due che alla purità del *Cento*<sup>17</sup> et del *Laberinto*.<sup>18</sup> Le buone voci per darne un saggio: e non fa forza, sosta, infingersi di sapere, non per tanto, et altri simili, né voleva che la scusa di alcune buone partorisce una patente ad altrettante cattive, cattive in quanto a noi.

Hor eccovi, Messer Antonio mio,<sup>19</sup> l'animo e 'l pensier mio: ditemi qui da piè quel ve ne pare.

Dagli Alberi<sup>20</sup> a' 3 di maggio del '73  
servitore Vincentio Borghini

Signor mio osservandissimo,  
nelle voci particolari non fuggirei lo allegare la *Fiammetta* per quelli rispetti che la S. V. dice, ma i modi di dire a me parvono sempre sforzati, come che piaccino al Barbadoro, a me par che vi siano concetti tragici et lo stile.

Di V. S. servitor  
Antonio Benivieni

[c. 2v] Al molto Reverendo Monsignor Priore delli Innocenti.<sup>21</sup>

16. Il personaggio è da identificare in Camillo Scroffa (1526/1527-1565), autore dei *Cantici di Fidentio Glotto Crysio Ludimagistro*: cfr. SCROFFA 1981. Il Glottocrisio fu uno degli idoli polemici di don Vincenzio: cfr. BORGHINI 1971, pp. 43, 195, 213 e 215.

17. Borghini fu il curatore dell'edizione del *Novellino* (*Le cento novelle*) apparsa a Firenze, presso i Giunti, nel 1572: cfr. FORNASIERO 2002b; CIEPIELEWSKA-JANOSCHKA 2011, pp. 12-14.

18. Testo malamente leggibile perché sul margine destro, assai consunto, della carta. Sull'importanza del *Corbaccio* per Borghini, che possedeva più stampe dell'opera, cfr. DRUSI 2005, p. 139. Suo era anche il ms. II II 64 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che contiene pure lo scritto tardo di Boccaccio: cfr. FORNASIERO 2002a.

19. Segue una parola depennata.

20. Località molto cara a Borghini: cfr. FREY 1923, *ad indicem*.

21. Da «Signor mio osservandissimo» a «delli Innocenti», a c. 2v, il testo è stato vergato dalla mano di Antonio Benivieni.

*Don Vincenzio Borghini ad Antonio Serguidi, 22 maggio 1580*<sup>22</sup>

Molto Magnifico Signor mio,

le parole potrebbono essere più magnifiche et più eleganti, ma alla fine non molto rilieva, perché essendovi quel numero de quadri che e' dice, vi saranno dell'altre inscrizioni<sup>23</sup> et doverranno essere tutte d'una medesima stampa. Il mandar poi parole di qua non sarebbe, per mio parere,<sup>24</sup> altro che incitare altri a fare il medesimo et crederebbono di vantaggiar sé et forse con pregiudicio d'altri, et così entrare in contese senza proposito. E veramente queste inscrizioni toccono a que' che fanno l'opere, et per quel fine che si sono proposti, che le doverranno fare consideratamente et senza passione, et havendo il debito rispetto all'honor di ciascuno, che vi venga nominato; et gli agenti là di S. A. vi doverranno destramente haver l'occhio.

Quel che in questa parte importerebbe, se ci fusser parole da pregiudicare in parte alcuna per le dispute, che sono ite a torno, come sa V. S., et conoscer questo è de' iureconsulti et massimamente di chi l'ha maneggiata pe' tempi passati, che io, per non essere di mia professione, non ci aggiungo. Del resto, cioè di quel che e' ragiona de' confini, non me n'intendo, et penso che si farà ogni cosa cautamente; nondimeno per la grande affetione che ho al mio Signore, non posso dissimulare che a me non piace che chiegga solo i confini verso il Patrimonio, et che si voglia riferire in tutto et per tutto da questa altra parte a que' confini che gli saranno mandati da Lucca et da Ferrara, che non gli doverran mandare a loro disavvantaggio; et io sento che se ne disputa spesso, et se bene queste dipinture finalmente non pregiudicano, tuttavia poste in simil luoghi et fatte con ordine d'un Pontefice, possono dare che dire in qualche tempo et a qualche occasione, et simil cose son già servite [c. 1v] ne' piati.

Io ho voluto dire sinceramente quel che mi dà noia, et l'Illustrissimo

---

22. Torino, Biblioteca Civica centrale, *Raccolta di autografi Luigi Nomis di Cossilla*, mazzo 6, fasc. 1, cc. 1r-1bis v (la c. 1bis r è bianca). A c. 1r, in alto, a destra, è vergato con inchiostro bruno e con scrittura posteriore: «284»; a c. 1bis r: «311», a testimoniare che le carte erano precedentemente inserite in un'ampia filza. La missiva è stata redatta da un copista, tranne pochi interventi di mano di Borghini, segnalati qui di seguito.

23. Nell'affresco rappresentante l'*Etruria* l'iscrizione latina è stata sicuramente ridipinta poiché vi compare lo stemma di papa Pio IX: cfr. MILANESI 2008b (scheda 49 e relativa figura nel II volume, a p. 88); più in generale sulla raffigurazione della Toscana nel ciclo vaticano si veda MILANESI 2008a (scheda 48 e relativa figura nel II volume, a pp. 86-87).

24. «Per mio parere» inserito in interlinea ed autografo di Borghini.

Disegnata  
 Nobis mag<sup>co</sup> s. mio  
 287

Le parole potrebbero essere più magnifiche et più eleganti ma alla fine  
 non molto rilucano: perché essendosi quel numero de quadri che è dice  
 in saranno dell'altre inuentioni et douerranno essere tutte l'una med<sup>esima</sup>  
 stampa. Il mandar non parole di qua, non sarebbe, <sup>o mio parere,</sup> altro, che inuitare  
 altri a fare il med<sup>esimo</sup> et crederebbero di uantaggiar se et forse con  
 pregiudicio d'altri: et così entrare in contese senza proposito. E ueramente  
 questi inuentioni toccano a que, che fanno l'opere et per quel fine,  
 che si son proposti, che le douerranno fare condeudentemete et senza  
 passione, et hauendo il debito rispetto all'honor di uasauo, che si  
 uenga nominato: et gli Agenti la di SA. ui douerranno destramente  
 hauer l'occhio

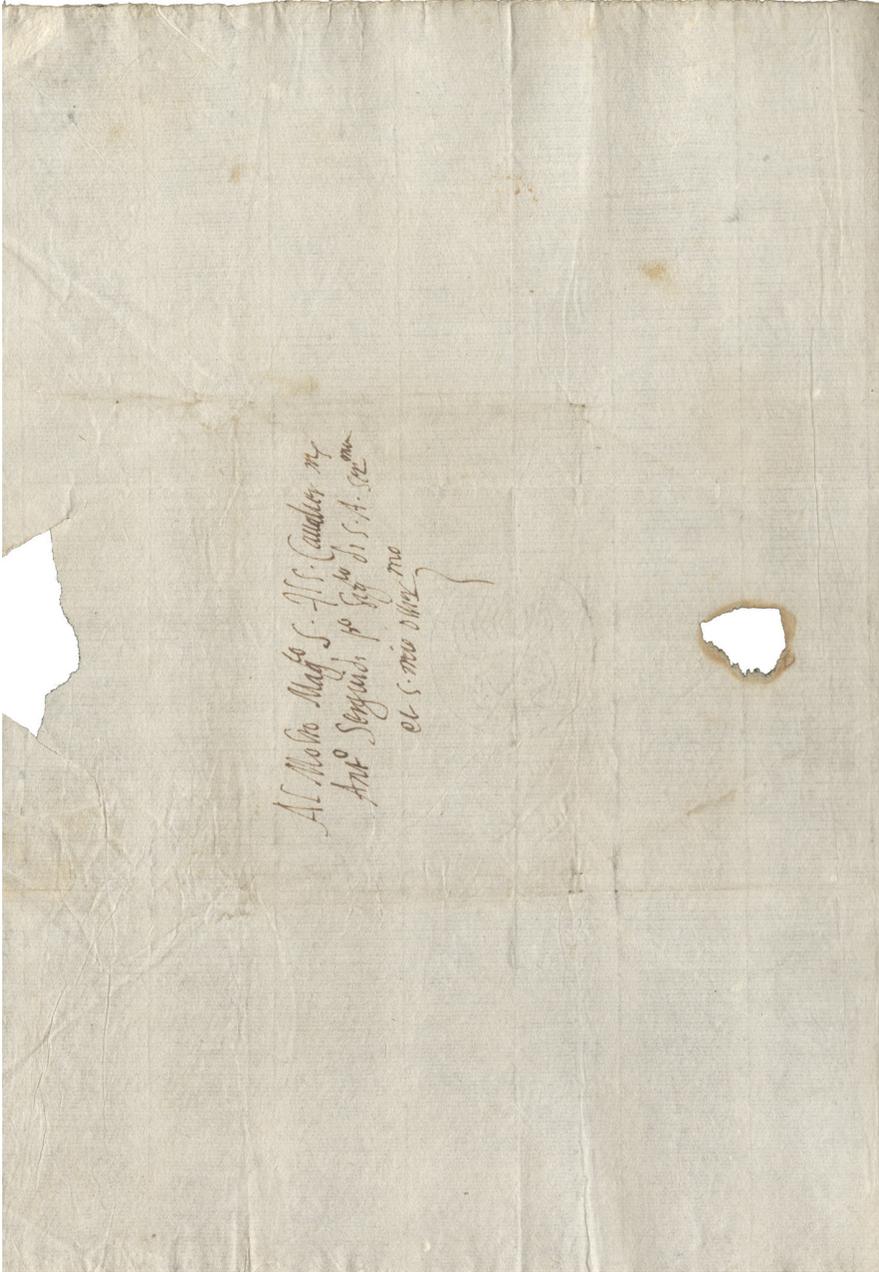
Quel, che in questa parte importerebbe se si facesse parole da pregiudicare  
 in parte alcuna per le dispute, che sono ete à tutto, come si uis. Et  
 conosciere questo è de Iureconsulti et massimamente di chi l'ha maneggiato  
 pe' tempi passati, che io, non essere di mia professione, non ci aggiungo  
 Del resto uo' è di quel, che è ragione de' Consenti non me n' intrando: et  
 penso, che si farà ogni cosa cautamente: nondimeno per la grande  
 affezione, che ho al mio Reg<sup>no</sup> non posso dimitalare, che à me non piace,  
 che siiegga solo i Consenti uero il Patrimonio, et che si uoglia riferire in  
 tutto et per tutto da questa altra parte à que' Consenti, che gli saranno man-  
 dati da Luca et da Ferrara, che non gli douerrano mandare a loro disau-  
 uantaggio. et io sento, che se ne disputa spesso et se bene queste  
 dispute finalmente non pregiudicano: tutta uia post in simil  
 luoghi et fatti con ordine d'un Pontefice possono dare, che dire in  
 qualche tempo, et à qualche occasione et simil cose son già seruite

13

Figg. 3-5. VINCENZIO BORGHINI, Lettera ad Antonio Serguidi del 22 maggio 1580, Torino, Biblioteca Civica centrale, Raccolta di autografi Luigi Nomis di Cossilla, mazzo 6, fasc. 1, cc. 1r-v e 1bis v.

ne piati. Se ho voluto dire sinceramente quel che mi da noia  
che l'Almo Cardinale la si o Mons<sup>re</sup> l'Arcivescovo ci potrebbero  
cautamente tenere la mano. Questo è quanto io posso per loro  
dire a V.S. alla quale molto ce da cuore mi gacc<sup>o</sup> del 22 di Maggio di 80  
S'anzi venuto in persona a riferire a V.S. ma una settimana in  
brutto forma a quasi in letti già più d'un mes- 7

di V.S. aff me no  
di V. me<sup>o</sup> Pagnini



Cardinale<sup>25</sup> là su o Monsignor l'Arcivescovo<sup>26</sup> ci potrebbero cautamente tenere la mano. Questo è quanto io posso per hora dire a V.S., alla quale molto et da cuore mi raccomando, a' 22 di maggio de l'80.

Sarei venuto in persona a riferire a V. S. ma una scesa<sup>27</sup> m'ha tenuto fermo et quasi in letto già più d'un mese.

Di V. S. affetionatissimo servitore don Vincentio Borghini.

[c. 1bis v] Al molto Magnifico Signor il Signor Cavalier Messer Antonio Serguidi primo segretario di S. A. Serenissima et Signor mio osservandissimo.<sup>28</sup>

### *Bibliografia*

- BAGGIANI 2013 = V. BAGGIANI (a cura di), *Serguidi*, in *Archivio di Stato di Firenze. Mediceo del Principato. Carteggio dei segretari*, <http://www.archiviodistato.firenze.it/siasfi/cgi-bin/> (2013/06/20).
- BELLONI, DRUSI 2002 = G. BELLONI, R. DRUSI (a cura di), *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Firenze, Olschki, 2002.
- BERTOLI, DRUSI 2005 = G. BERTOLI, R. DRUSI (a cura di), *Fra lo «Spedale» e il principe. Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Padova, Il Poligrafo, 2005.
- BOCCACCIO 1573 = *Il Decameron di messer Giovanni Boccacci cittadino fiorentino. Ricorretto in Roma, et emendato secondo l'ordine del sacro Conc. di Trento, et riscontrato in Firenze con testi antichi & alla sua vera lezione ridotto da' deputati di loro alt. ser. Nuovamente stampato*, in Firenze, nella stamperia dei Giunti, 1573.
- BONFIGLIOLI 2012 = S. BONFIGLIOLI, *La geografia di Egnazio Danti. Il sapere corografico a Bologna nell'età della Controriforma*, Bologna, Pàtron, 2012.

---

25. Si tratta di Ferdinando de' Medici (1549-1609), fratello del Granduca Francesco I nonché suo successore.

26. Alessandro de' Medici (1536-1605), figlio di Ottaviano e di Francesca di Jacopo Salviati, fu arcivescovo di Firenze dal 1574 al 1° aprile 1605, quando venne eletto papa con il nome di Leone XI.

27. Le precarie condizioni di salute di Borghini emergono già dalla lettera che egli inviava il 19 marzo 1580 a Marco Segaloni, cancelliere dei Deputati sopra i monasteri di Firenze, ove egli menziona la «scesa che mi avea compresa la persona tutta»: cfr. SALTINI 1863, pp. 417-418; lo studioso pubblicò la missiva conservata nell'Archivio di Stato di Firenze, *Auditore dei Benefici Ecclesiastici*, poi *Segreteria del Regio Diritto*, 4896, cc. 559r e 572v, di mano di un copista, mentre la minuta autografa si trova nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Filze Rinuccini, 23/3, cc. 93r-94v: cfr. FRANCALANCI, PELLEGRINI 1993, pp. 85 e 227, nn. 691 e 2028.

28. «A' 22 di maggio [...] Signor mio osservandissimo» di mano di Borghini.

- BORGHINI 1971 = V. BORGHINI, *Scritti inediti o rari sulla lingua*, a cura di J.R. Woodhouse, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1971.
- BORGHINI 2001 = V. BORGHINI, *Annotazioni sopra Giovanni Villani*, edizione critica a cura di R. Drusi, Firenze, Accademia della Crusca, 2001.
- CARRAI 2002 = S. CARRAI, *L'ottimo manoscritto del «Decameron»*, in BELLONI, DRUSI 2002, pp. 265-272.
- CARRARA 2009 = E. CARRARA, *Giorgio Vasari*, in M. MOTOLESE ET AL., (a cura di), *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, 1, Roma, Salerno, 2009, pp. 359-372.
- CARRARA 2012a = E. CARRARA, *Genealogie dipinte di casa Medici. Vasari, lo Zibaldone e Palazzo Vecchio (con qualche appunto sulle «Vite»)*, in I. PANTANI, E. RUSSO (a cura di), *Recuperi testuali tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 109-148.
- CARRARA 2012b = E. CARRARA, «*La notizia che io ho delle statue antiche di Fiorenza*». *La lettera autografa di Francesco da Sangallo e altre giunte all'epistolario di don Vincenzio Borghini*, in R. CIOFFI, O. SCOGNAMIGLIO (a cura di), *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, 2 voll., Napoli, Luciano, 2012, 1, pp. 101-110.
- CHIECCHI 2002a = G. CHIECCHI, *Stampa delle «Annotazioni»: esemplare per l'approvazione dell'autorità ecclesiastica (1573)*, in BELLONI, DRUSI 2002, pp. 287-290.
- CHIECCHI 2002b = G. CHIECCHI, *Esemplare delle «Annotazioni» con postille del Borghini*, in BELLONI, DRUSI 2002, pp. 290-293.
- CHIECCHI 2005 = G. CHIECCHI, *Borghini e la rassetatura del «Decameron»*, in BERTOLI, DRUSI 2005, pp. 159-176.
- CIEPIELEWSKA-JANOSCHKA 2011 = A. CIEPIELEWSKA-JANOSCHKA, *Viaggio d'oltremare e Libro di novelle e di bel parlar gentile. Edizione interpretativa*, Berlin, De Gruyter, 2011.
- CURTI 2009 = E. CURTI, *L'«Elegia di Madonna Fiammetta» nella seconda metà del Cinquecento: storia di un monopolio*, «*Studi sul Boccaccio*», 37, 2009, pp. 127-154.
- DONIA 2011 = C. DONIA, «*Ut pictura lingua*»: *ecfrasi e memoria nelle pagine di Vincenzio Borghini*, «*I Tatti Studies*», 14-15, 2011-2012, pp. 307-355.
- DRUSI 2002a = R. DRUSI, «*Teseida*» *del Borghini*, in BELLONI, DRUSI 2002, pp. 293-296.
- DRUSI 2002b = R. DRUSI, *Un testo non considerato dal Borghini: il «Filostrato»*, in BELLONI, DRUSI 2002, pp. 296-299.
- DRUSI 2005 = R. DRUSI, *Borghini e i testi volgari antichi*, in BERTOLI, DRUSI 2005, pp. 125-147.
- FORNASIERO 2002a = S. FORNASIERO, *Ovidio volgare, donde, secondo Biagi, Borghini trasse tre novelle per il «Novellino» 1572 (5, 59, 100)*, in BELLONI, DRUSI 2002, pp. 203-204.
- FORNASIERO 2002b = S. FORNASIERO, *Il «Novellino» curato dal Borghini*, in BELLONI, DRUSI 2002, pp. 205-208.
- FRANCALANCI, PELLEGRINI 1993 = D. FRANCALANCI, F. PELLEGRINI (a cura di), *Vincenzio Borghini. Carteggio. 1541-1580. Censimento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1993.

- FREY 1923 = *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris mit kritischem Apparate versehen von Karl Frey. Herausgegeben und zu Ende geführt von Herman-Walter Frey*, 3 voll., München - Burg bei Magdeburg, Müller - Hopfer, 1923-1940.
- GAMBI, PINELLI 2008 = L. GAMBI, A. PINELLI (a cura di), *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano*, 3 voll., Modena, Panini, 2008<sup>3</sup>.
- GAMBI 2008 = L. GAMBI, *Egnazio Danti e la Galleria delle Carte geografiche*, in GAMBI, PINELLI 2008, 1, pp. 81-93.
- LORENZONI 1912 = A. LORENZONI, *Carteggio artistico inedito di D. Vinc. Borghini*, Firenze, Succ. B. Seeber, 1912.
- MERLOTTI 2013 = A. MERLOTTI, *Nomis di Cossilla, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, [http://www.treccani.it/enciclopedia/nomis-di-cossilla-luigi\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/nomis-di-cossilla-luigi_(Dizionario-Biografico)/).
- MILANESI 2008a = M. MILANESI, *Carta dell'Etruria (Toscana e Lazio Settentrionale)*, in GAMBI, PINELLI 2008, 1, pp. 194-198.
- MILANESI 2008b = M. MILANESI, *Etruria (Toscana e Lazio settentrionale). Targa celebrativa*, in GAMBI, PINELLI 2008, 1, p. 198.
- PILIARVU, BONOLI 2001 = D. PILIARVU, F. BONOLI, *I lettori di Astronomia presso lo Studio di Bologna dal 12. al 20. secolo*, Bologna, Clueb, 2001.
- PINELLI 2008 = A. PINELLI, *Il «bellissimo spasseggio» di papa Gregorio XIII Boncompagni*, in GAMBI, PINELLI 2008, 1, pp. 9-70.
- PULSONI 2007 = C. PULSONI, *Un testo «antichissimo» (il perduto codice Vettori) attraverso le postille di Bartolomeo Barbadori, Jacopo Corbinelli, Vincenzo Borghini*, in P. TROVATO (a cura di), *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia: una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, Firenze, Cesati, 2007, pp. 467-498.
- SALTINI 1863 = G.E. SALTINI, *Lettere inedite di Monsignor Vincenzo Borghini cavate dagli originali nell'Archivio Centrale di Stato di Firenze*, «Il Borghini», 1, 1863, pp. 369-376 e 411-420.
- SCROFFA 1981 = C. SCROFFA, *I cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*, a cura di P. Trifone, Roma, Salerno, 1981.

---

## Ancora sull'Accademia degli Alterati Il *Trattato di lingua toscana* di Francesco Bonciani

Anna Siekiera

Il manoscritto cartaceo 2435 della Biblioteca Riccardiana di Firenze contiene una cospicua raccolta di scritti di Francesco Bonciani (1552-1620), testimoni della sua partecipazione attiva all'Accademia degli Alterati e all'Accademia Fiorentina negli ultimi tre decenni del Cinquecento. Sul dorso della coperta originale in cartone (cambiata con una legatura in mezza pergamena dopo il restauro del codice nel 1975), oggi conservata nell'archivio della Riccardiana, si legge la scritta a penna del secolo XVIII: «Discorsi | Accademici | Lettere | Osservazion<sup>i</sup> | di | Lingua | ed altro».

Nell'indice redatto dalla stessa mano sulla prima carta di guardia anteriore del codice (c. Ir-v) sono elencati 28 titoli di testi che lo compongono, fra i quali spiccano diversi contributi dell'«Aspro», nome accademico che il Bonciani sostituì nel 1575 a quello di «Dubbioso», assunto due anni prima all'ingresso nel cenacolo degli Alterati.

Fu Bernard Weinberg nel 1952 a confermare la grafia del letterato delle due «orazioni dell'Aspro», vergate sulle cc. 105r-109v e 111r-114r («nel pigliare» e «nel rendere il Consolato dell'Accademia Fiorentina»), e ad attribuire a Francesco Bonciani la lezione sul poema dantesco tramandata autografa dalle cc. 115r-125r.<sup>1</sup> Nel 1972, lo studioso americano pubblicò, inoltre, alcuni brani di un altro autografo boncianiano presente nel codice: il «Trattato della Favola, e novelle» (cc. 1r-20r).<sup>2</sup> Ma alla mano dell'accademico fiorentino vanno ancora assegnati, a mio avviso, i seguenti testi della miscellanea: un breve appunto sulla *Poetica* di Aristotele, non compreso nell'indice settecentesco (cc. 25r-

---

1. All'indice il testo è registrato come «Discorso sopra le Arti del Poeta» (Ricc. 2435, c. iv). Cfr. WEINBERG 1952, p. 251.

2. Si tratta della prima redazione della *Lezione intorno a comporre le novelle*, letta dal Bonciani dinanzi agli Alterati nel 1574 e conservata in BNCF, Magl. IX 125: WEINBERG 1972, pp. 166-173.

26r); «Accusa dell'Aspro contro il Tenero [Giambattista Strozzi]» (cc. 75r-83r); «Pigliando il Reggimento [degli Alterati]» (cc. 103r-104v);<sup>3</sup> «Bozze di ragionamenti recitate nel 1604» (cc. 97r-101v); e un gruppo di scritti dedicati alla lingua volgare («Letzione dell'Aspro intorno all'H», cc. 41r-46v; discorso sulla fonetica, cc. 145r-148r; «Discorso sull'eccellenza della lingua francese e italiana», cc. 157r-163r) ivi compresa una trattazione di lingua toscana, mutila della parte iniziale (cc. 265r-336r), di cui parlerò più avanti. A questi si aggiungono, vergati da una mano coeva, «Osservazioni per la correzione della Storia di Giovanni Villani» (cc. 165r-240r) e «Luoghi di Gio. Villani che si emendarono nelle Annotazioni sopra il Bocc., o si allegarono», (cc. 242r-243r),<sup>4</sup> prove tangibili del contributo degli accademici Alterati all'allestimento dell'edizione della *Cronica*, portata in stampa da Baccio Valori nel 1587 (VILLANI 1587).<sup>5</sup> È dato che tutti i restanti documenti di mani diverse sono riconducibili tanto all'ambiente degli Alterati (vi si trovano le copie degli scritti di Filippo Sassetti<sup>6</sup> e una lettera autografa di Alessandro Rinuccini) quanto ai successivi impegni del Bonciani, diplomatico dei Medici ed ecclesiastico in età matura (arcivescovo di Pisa nel 1613) (CANTAGALLI 1969), si può affermare che il codice offre una raccolta omogenea proveniente dalla biblioteca del letterato fiorentino.

Presentato all'indice con il titolo «Osservazioni di lingua toscana», il già menzionato trattato sulla lingua, mutilo della prima parte, costituisce l'ultimo gruppo uniforme di carte del codice Ricc. 2435 (265r-336r), di mm 317 × 220, con questa fascicolazione: A<sup>10</sup>; B<sup>10</sup>; C<sup>10</sup>; D<sup>10</sup>; E<sup>10</sup>; F<sup>10</sup>; G<sup>10</sup> (+ 1, un foglio di mm 274 × 204, inserito tra le cc. 328 e 329); H<sup>2</sup>. La numerazione settecentesca segnata nell'angolo destro superiore (unica

3. L'Aspro ricoprì la carica del Reggente degli Alterati per tre volte. Fu eletto la prima volta nel luglio 1577, poi nell'agosto 1588 e nel febbraio 1601 (*Diario degli Alterati*, I, c. 79r; II, c. 81r e 110r). Nelle trascrizioni dai manoscritti e dalle edizioni antiche si distinguono *u/v* e si scrive *-i* per *-j* e si ammodernano l'uso delle maiuscole e delle minuscole, dei segni d'interpunzione, degli accenti e degli apostrofi. Si conserva la grafia etimologizzante e si mantengono le oscillazioni nell'uso delle consonanti doppie e scempie; si rende uniforme la divisione delle parole *acciò che, perché, perciò che*; quanto alle preposizioni articolate sono separate *a la, de la, ne le ecc.*, ma unite *ai, dei, negli ecc.* Si sciolgono le abbreviazioni senza darne indicazione. Con le parentesi graffe { } vengono indicati gli inserimenti di note a margine e nell'interlinea. La divisione delle pagine (e delle carte) è indicata con la doppia sbarretta verticale ||.

4. Copiati, con tutta probabilità, dai quaderni manoscritti di Vincenzio Borghini (cfr. BORGHINI 1995, pp. 24-25).

5. Cfr. DRUSI 2001, p. 9.

6. Una lettera del 158[7] «sopra le cose dell'India» (cc. 27r-30v) e due ragionamenti «per cagione dell'Impresa» (cc. 47r-73v). Cfr. WARBURG 1966, pp. 239-240.

per tutto il codice) sulle carte dello scritto qui esaminato si sovrappone a quella originale, a pagina, del Bonciani, la quale comincia con il numero 23: il che fa supporre che sia andato perduto il primo fascicolo e altre 2 carte iniziali dell'incartamento originale. Il margine ampio a sinistra dallo specchio di scrittura è lasciato a vantaggio delle correzioni e postille di mano diversa da quella del Bonciani e, su alcune carte, le aggiunte occupano anche i margini inferiore e superiore; dello stesso scrivente sono le note stese sul foglio inserito tra le cc. 328-329. Questi interventi correttori, a mio giudizio, sono da attribuire a Lorenzo Giacomini (1552-1598), studioso di autori classici e volgari, nonché accademico Alterato, con il nome di Mesto, dall'8 luglio 1583 (SIEKIERA 2000). La conferma della sua autografia arriva dal raffronto con numerosi documenti epistolari conservati nella Biblioteca Nazionale di Firenze, in particolare, con il Magl. VIII.1399 contenente le lettere scritte dal Giacomini nell'arco di quasi trent'anni a Giambattista Strozzi (1551-1634), e con il ms. II.III.288 che racchiude un ricco *corpus* di minute e di responsive, non di rado vergate dal letterato in calce alle missive dei suoi corrispondenti. Ai riscontri di carattere paleografico si aggiungono prove documentarie che permettono di circostanziare sia la realizzazione del trattato sia l'intervento del Giacomini sul testo autografo del Bonciani, informazioni ricavabili soprattutto dalle raccolte di lettere, nonché dal *Diario degli Alterati* della Biblioteca Medicea Laurenziana. Grazie al registro delle sedute e delle attività di quest'accademia privata, fondata da Tommaso del Nero nel 1569, è possibile ricostruire la genesi e le tappe della stesura del trattato di lingua toscana ideato dagli Alterati quale risposta fattiva alle tesi del libro di Henri Estienne, *De la precellence du language François* (1579), «trattante che la lingua francese è più bella delle altre lingue che vivono».

Affidata la redazione di un'opera «della Lingua Toscana a occasione del libro francese» (*Diario degli Alterati*, I, c. 81v, 26 giugno 1579) a Francesco Bonciani, gli Alterati, a partire dall'estate del 1579, dedicarono non pochi interventi accademici agli argomenti linguistici.<sup>7</sup> Così, nel maggio del 1580, il Bonciani, lo Strozzi, il Rinuccini, Piero del Nero e altri passarono alcuni giorni nella villa di Nero del Nero, a Maiano, per una sessione di lavoro sulla lingua volgare:

Martedì, addì 17 maggio [1580]. Si ragunò l'Accademia a Maiano [...]. La mattina si discorse della ricchezza della lingua, e della copia delle nostre voci, che l'accorcia, allunga, tramuta, raddoppia le parole in principio e 'n mezzo, e

7. Per un quadro d'insieme dell'attività degli Alterati incentrata sulla lingua e sugli autori volgari, cfr. SIEKIERA 2005.

'n fine [...]. Il dì dopo desinare si trattò de' nomi [...]. Mercoledì addì 18 maggio [...] si fece sessione dove si discorse de' verbi, che noi usiamo il verbo havere per essere, e possiamo in molti modi accomodarli, e mostrare più diversità di tempi havendo tre preteriti, e che, se bene non habbiamo passivi, si supplisce a bastanza col verbo essere, senza che molti ce ne sono attivi e passivi come ardere e addiacciare [*Diario degli Alterati*, I, c. 90v].

Come ho già rilevato in altra sede, l'iniziativa degli Alterati di cimentarsi in un trattato sulla lingua volgare si nutrì dell'esperienza di Vincenzo Borghini (SIEKIERA 2005, pp. 89-97), il quale, all'epoca, preparava la pubblicazione dei suoi opuscoli intorno alla lingua, abbozzati dieci anni prima «nel mezzo di infinite occupazioni e in mille pezzi». <sup>8</sup> Le sue note autografe vergate su un foglio di appunti (dedicato alla formazione delle parole) di mano del Bonciani, in BNCF, Magl. IX.125, cc. 227r-228r, comprovano che il Priore degli Innocenti doveva essere coinvolto nel progetto degli Alterati, e offrì all'autore del trattato, accademico Aspro, la sua competenza di filologo e storico della lingua. <sup>9</sup> Dai documenti studiati da Gino Belloni si apprende che «il 28 giugno del 1580 il Borghini, quasi presagisse che la morte era vicina, aggiunse un codicillo» al suo testamento, con cui incaricava, per l'appunto, Francesco Bonciani, ma anche Alessandro Rinuccini (Ardito) e Piero Del Nero (Inquieto), di «provvedere alla pubblicazione dei materiali relativi al Trattato sopra Firenze». <sup>10</sup> Un'accurata relazione «sullo stato delle opere del Borghini», attribuita proprio al Bonciani (BELLONI 2002, p. 388), <sup>11</sup> dimostra che l'Aspro esaminò a fondo «i libretti» del filologo fiorentino (morto il 15 agosto del 1580), pieni di «concetti tutti bellissimi, non trattati da altri, e degnissimi d'ogni dotto amadore delle notizie antiche e della nostra favella», che il Priore aveva in mente di pubblicare nella terza parte dell'opera, come diranno i «Deputati per suo testamento». <sup>12</sup>

8. Editi modernamente in BORGHINI 1971, p. 3. Cfr. POZZI 1975, p. 92.

9. Era «tipico del Borghini», sottolinea Mario Pozzi, «un senso vivissimo della circolarità della cultura [...]: non solo ricercò il colloquio e la discussione con altri studiosi, ma mise la sua cultura a disposizione di chiunque lo richiedesse di consiglio» (POZZI 1975, p. 100).

10. Cfr. BELLONI 1998, p. XXXIII. I tre Alterati si affiancavano ad altri due «deputati» per il testamento borghiniano, Baccio Valori e Zanobi Carnesecchi, costituendo «un *consilium* di cinque» (BELLONI 2002, p. 388).

11. Il documento adespoto è stato ritrovato e pubblicato dal ms. Magl. XXXVIII. 115, c. 208r, da Gustavo Bertoli, e assegnato da Riccardo Drusi alla mano del Bonciani: Cfr. BERTOLI 1999, pp. 579-580; BORGHINI 2001, pp. 55 e 202.

12. Nella premessa a BORGHINI 1584, vol. 1, c. \*3v.

Nel *Diario degli Alterati*, gli interventi sulla lingua si registrano numerosi fino ai primi mesi del 1581: il 31 agosto 1580, al principio del reggimento di Giambattista Strozzi, «si distribuirono le proposizioni trattanti di lingua da leggersi» (*Diario degli Alterati*, II, c. 8v) e dal 18 agosto (per più di due anni), l'accademico Aspro sottoponeva il suo «libro della lingua toscana» al giudizio dei sodali accademici.<sup>13</sup> Tuttavia, partito per la Spagna nel marzo del 1583, Francesco Bonciani non portò a termine il lavoro.<sup>14</sup> E dal registro delle sedute, così come da alcuni documenti epistolari che corredano il *Diario*, si evince che nel gennaio del 1585 gli accademici ritornarono a rileggere il trattato, in assenza dell'autore ancora «in viaggio», al quale il 14 febbraio fu mandata la richiesta ufficiale perché desse «fine a quel Trattato de la lingua Toscana» già «donato» agli Alterati. Oltre alla copia della lettera, firmata dal reggente Allegro (Agnolo Niccolini), il codice Ashb. 558 II custodisce la trascrizione della risposta del letterato inviata da Saragozza il 6 aprile.<sup>15</sup> Poco propenso a riconsiderare la pubblicazione di qualsiasi opera di lingua dopo l'uscita del primo volume degli *Avvertimenti* di Lionardo Salviati («le ultime Annotazioni sopra il Boccaccio»), l'Aspro vi denuncia la mancanza non solo di aiuto da parte degli Alterati nella stesura di un'opera ideata in comune, ma di condizioni propizie («il comodo de l'ozio de' libri») per poter onorare il suo impegno (SIEKIERA 2005, p. 99).

Della lettera dell'Accademia a Francesco Bonciani del 14 febbraio 1585 ho ritrovato la minuta di mano di Lorenzo Giacomini (BNCF, II.III.288, c. 43r). Al fatto che fu lui a stendere la lettera a nome degli Alterati si aggiunge la presenza nella sua corrispondenza privata (BRF, Ricc. 2438 I) della missiva autografa speditagli dal Bonciani, lo stesso 6 aprile 1585, a documentare il ruolo dell'accademico Mesto nelle successive vicende del trattato boncianiano. Accolto fra gli Alterati dopo la partenza dell'Aspro, nel 1584 il Giacomini aveva portato in stampa il volume degli *Elementi del parlar toscano* di Giorgio Bartoli, che aveva inviato anche a Francesco Bonciani, come testimonia la lettera di questi:

13. La prima nota in proposito risale al 18 agosto 1580: «Aspro portò parte del libro compilato da lui medesimo della lingua, o veramente contro al libro francese. Lesselo, piacque, fu lodato, e confortato a seguitare di portare le altre parti, e lasciarle a gl'Accademici che le considerassono» (*Diario degli Alterati*, II, c. 6v).

14. Il *Diario* registra come imminente il suo viaggio «in Ispagna» alla data del 30 dicembre 1582; l'ultima lettura degli scritti boncianiani si tiene nella seduta del 5 gennaio 1583 (1582 stile fiorentino); invece l'ultima presenza in Accademia dell'Aspro risale al 24 febbraio 1583 (1582 stile fiorentino), come attesta la sua grafia nel verbale della seduta, che era suo compito redigere in quanto provveditore (*Diario degli Alterati*, II, cc. 33v, 36v).

15. I due documenti si trovano in *Diario degli Alterati*, II, cc. 136r e 137r, donde traggio le citazioni.

Leggerò intanto il libro di ms Giorgio B. mandatomi da voi, il quale son sicuro che mi piacerà, e questo ancora mi sarà uno sprone a durar fatica intorno alla nostra lingua.<sup>16</sup>

Stando a quanto scrive Bonciani («nè dubiterei allora con tali aiuti di tirare innanzi quel principio di trattato che è stato letto da voi»), Lorenzo Giacomini revisionò l'autografo dell'Aspro conservato nel codice Ricc. 2435 nei primi mesi del 1585. E, in seguito, ne commissionò una copia, che ho identificato nel Ricc. 2316.<sup>17</sup> Il codice cartaceo, rilegato in pergamena floscia del secolo. XVI, con il titolo settecentesco vergato a c. 1r, «Trattato di Lingua Toscana, e osservazioni sovra la medesima», contiene la copia del trattato (eseguita sotto il controllo del Giacomini a giudicare dai suoi interventi marginali), disposta su di una colonna; le postille apposte nel Ricc. 2435 sono state trascritte all'interno del testo; e questa redazione presenta la parte iniziale che manca dall'originale autografo (Ricc. 2316, cc. 1r-15r).

Quella che il suo autore Bonciani chiama il «principio di tratto» è un'ampia introduzione storico-linguistica che si concentra sul lessico e sulla formazione delle parole in toscano («la lor compostura, e significanza»: Ricc. 2316, c. 134r), corredata da una gran messe di esempi riportati da varie fonti. A fianco delle citazioni dantesche, le più numerose, del *Canzoniere*, del *Decameron* (e non poche del *Corbaccio*), spesseggiano gli esempi tratti dal *Novellino*, dalle opere di Giovanni e Matteo Villani, di Cino da Pistoia, ma anche dal «Volgarizzatore di Livio», dalla «Tavola Rotonda», dal «Tesoro di Ser Brunetto», da «Piero Crescenzo», cioè dai testi studiati (sui «migliori libri») e «annotati» da Vincenzo Borghini.<sup>18</sup> I debiti verso il lavoro filologico del Priore emergono dai riferimenti all'autorità degli «antichi» e dai rimandi espliciti non soltanto alle *Annotazioni al Decameron* («Coto, la qual voce fu dichiarata nell'Annotazioni sopra il Boccaccio»: Ricc. 2316, c. 117v), ma soprattutto alle «cose notate da lui» «sopra il Villani»:<sup>19</sup>

16. BRUZZESE, Ricc. 2435 I, cc. 88r-88bisv: la segnatura moderna a lapis, in questo codice, non tiene conto delle carte che recano l'indirizzo dei destinatari; in questo caso indico la seconda carta che compone l'epistola con 88bis (= 167v). Tutte le citazioni a c. 88r.

17. Di cc. 136; 295 × 213 mm; in principio 8 cc. di guardia e 2 cc. in fine. Fascicolazione: A<sup>10</sup>; B<sup>10</sup>; C<sup>10</sup>; D<sup>10</sup>; E<sup>10</sup> (+ 1 di 208 × 136 mm fra le cc. 45 e 46); F<sup>10</sup>; G<sup>10</sup>; H<sup>10</sup>; I<sup>10</sup>; J<sup>10</sup>; K<sup>10</sup>; L<sup>10</sup>; M<sup>10</sup>; N<sup>4</sup>.

18. Cfr. BELLONI, DRUSI 2002, pp. 167-307 (le schede a cura di E. Ardassino, M. Baglio, G. Belloni, S. Carrai, G. Chiecchi, R. Drusi, S. Fornasiero, D. Perocco, F.J. Santa Eugenia, S. Vazzoleretto).

19. Cito dalla relazione del Bonciani «sullo stato dei quaderni borghiniani» in BERTOLI 1999, p. 580.

Ma per toccare alquanto in generale de' mutamenti, che fa la nostra lingua nelle sue parole, acciò si vegga ciò non nascere interamente accaso, ma avere una certa proporzione || con quelli, che da' grammatici son notati avvenire nella greca, diciamo inprima, che l'A, e l'E bene spesso si mutano l'una nell'altra. E nel Villani, e altri buoni autori si trova Assecutore, Assequire, Ammendare, Asemp[r]o, Asaltare per Essecutore, Essequire, Emendare, Esemplo, Esaltare; anzi il Villani disse Accettate per {Eccettate, cioè} Eccettuate: «salvo quelli delle case Accettate per Ghibellini, o Bianchi rubelli». La qual voce, pigliandosi in significato ordinario per Ricevute, che era contrario all'intendimento dell'autore, fu nella stampa mutata in Cacciate [Ricc. 2435, cc. 269v-270r].

E così il Borghini aveva commentato il passo dell'edizione giuntina dell'opera di Giovanni Villani (DRUSI 2002, pp. 178-182):

Chi guastò questo luogo [IX, cccxvii, 4] scrivendo *cacciate* per *eccettate* ha forse un poco di scusa, perché non è cosa nota così ad ognuno quel che s'importi questa voce *eccettate*, che chiaramente ne' migliori libri si legge [BORGHINI 2001, p. 422].

Il trattato del Bonciani grazie a una ricca raccolta di esempi degli autori, usati per descrivere i fenomeni individualizzanti della lingua volgare e le sue caratteristiche strutturali, segue il metodo borghiniano che pone le basi allo studio della lingua volgare antica nella filologia testuale.

### *Abbreviazioni e sigle*

*Diario degli Alterati* = Firenze, BML, *Diario dell'Accademia degli Alterati*, Ashb. 558, I e II.

### *Bibliografia*

- BELLONI 1998 = G. BELLONI (a cura di), *Vincenzio Borghini dall'erudizione alla filologia. Una raccolta di testi*, Pescara, Libreria dell'Università, 1998.  
 BELLONI 2002 = G. BELLONI, *28 giugno 1580: codicillo testamentario del Borghini*, in BELLONI, DRUSI 2002, pp. 387-388.  
 BELLONI, DRUSI 2002 = G. BELLONI, R. DRUSI (a cura di), *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Firenze, Olschki, 2002.  
 BERTOLI 1999 = G. BERTOLI, *I quaderni storico-linguistici di Vincenzio Borghini*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 176, 1999, pp. 528-582.  
 BORGHINI 1584 = *Discorsi di Monsignore Don Vincenzio Borghini al Serenissimo Francesco Medici, Gran Duca di Toscana*, in Fiorenza, nella stamperia di Filippo, e Jacopo Giunti, 1584 (Parte prima) e 1585 (Parte seconda).

- BORGHINI 1971 = V. BORGHINI, *Scritti inediti o rari sulla lingua*, a cura di J.R. Woodhouse, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1971.
- BORGHINI 1995 = V. BORGHINI, *Lettera intorno a' manoscritti antichi*, a cura di G. Belloni, Roma, Salerno, 1995.
- BORGHINI 2001 = V. BORGHINI, *Annotazioni sopra Giovanni Villani*, ed. critica a cura di R. Drusi, Firenze, Accademia della Crusca, 2001.
- CANTAGALLI 1969 = R. CANTAGALLI, *Boncianni, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 11, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1969, pp. 673-674, [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-boncianni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-boncianni_(Dizionario-Biografico)/).
- DRUSI 2001 = R. DRUSI, *Premessa* a BORGHINI 2001, pp. 7-13.
- DRUSI 2002 = R. DRUSI, *Giovanni Villani nell'edizione giuntina postillata dal Borghini (59Borgh)*, in BELLONI, DRUSI 2002, pp. 178-182.
- ESTIENNE 1579 = H. ESTIENNE, *Proiet du livre intitulé De la precellence du langage François*, Paris, par Mamert Patisson, 1579.
- POZZI 1975 = M. POZZI, *Il pensiero linguistico di Vincenzio Borghini*, in ID., *Lingua e cultura del Cinquecento*, Padova, Liviana, 1975, pp. 91-222.
- SIEKIERA 2000 = A. SIEKIERA, *Giacomini Tebalducci Malespini, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 181-183, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomini-tebalducci-malespini-lorenzo\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomini-tebalducci-malespini-lorenzo_(Dizionario-Biografico)/).
- SIEKIERA 2005 = A. SIEKIERA, *Il volgare nell'Accademia degli Alterati*, in M. BIFFI ET AL. (a cura di), *Italia linguistica: discorsi di scritto e di parlato. Nuovi Studi di Linguistica Italiana per Giovanni Nencioni*, Siena, Protagon, 2005, pp. 87-112.
- VILLANI 1587 = *Storia di Giovanni Villani cittadino Fiorentino Nuovamente corretta, e alla sua vera lezione ridotta, col riscontro di testi antichi [...]*, in Firenze, per Filippo, e Iacopo Giunti, e Fratelli, 1587.
- WARBURG 1966 = A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, raccolti da G. Bing, trad. it, Firenze, La Nuova Italia, 1966, pp. 211-246.
- WEINBERG 1952 = B. WEINBERG, *Nuove attribuzioni di manoscritti di critica letteraria del Cinquecento*, «Rinascimento», 3, 1952, pp. 245-259.
- WEINBERG 1972 = B. WEINBERG (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, vol. 3, 1972, pp. 166-173.

---

## Da Bormio a Milano a Venezia

### Nota su Sigismondo Fogliani (m. 1594)

Gian Carlo Alessio

Nel secolo in cui la penna non esitava nella lode e nella celebrazione, di Sigismondo Fogliani resta un ricordo in penombra: esponente non infimo della cultura letteraria mediocinquecentesca di ambito milanese, che ancora attende miglior luce; raffinato epistografo, e tuttavia di limitato interesse storico e culturale; poeta, nelle forme e nei temi, soprattutto d'occasione; filologo di piccolissimo cabotaggio, si offre alla rimembranza per alcuni tratti, talora nodali, della sua geografia esistenziale: perché nasce a Bormio, attizzando dunque lo zelo campanilistico dello scrivente,<sup>1</sup> insegna, dopo le consuete itineranze didattiche, a Milano e nel Collegio Taeggi<sup>2</sup> ed ha con Venezia, se poco accertabili impegni didattici, indubitabili convergenze editoriali, quando, e più fortemente nella prima metà del Cinquecento, era divenuto, se non consuetudine, almeno tendenza, privilegiare i torchi veneziani per assicurare notorietà alla produzione letteraria milanese.

Al profilo biobibliografico del personaggio si è avvicinato, con il ben noto scrupolo documentario, Francesco Saverio Quadrio (1756, pp. 378-381),<sup>3</sup> che ne scandisce, anzitutto, le tappe del *cursus studiorum*, avviato, egli dice, a Bergamo sotto il magistero di Giovita Ravizza (il Rapicio), per proseguire con la laurea pavese: l'orazione tenuta dinanzi alla « commissione di laurea » (*Oratio quam habuit adolescens cum in Ticinensi*

1. Che sta allestendo, per il «Bollettino della Società Storica Valtellinese», una estesa memoria sulle epistole e orazioni del Fogliani.

2. Un passo maltrattato abbastanza di QUADRIO 1756, p. 380, ha diffuso l'informazione di un insegnamento di Fogliani presso un Collegio Taegio posto a Venezia (cfr., da ultimo, SANTI 2002, p. 356). Inesistente a Venezia un Collegio Taegio, la sede dell'attività didattica di Fogliani è in realtà il milanese collegio Taeggi.

3. Quanto esposto da Quadrio è fedelmente replicato da altri autori, ad esempio GIOVIO 1784 e MAZZALI 1954, pp. 137, che nulla aggiunge, sino al più recente contributo biografico di SANTI 2002, pp. 356-357.

*Academia lauream adeptus est*) verrà poi da Fogliani inserita tra quelle che egli aggiungerà all'edizione novissima delle sue epistole, stampata dai modesti Domenico e Giovanni Battista Guerra a Venezia, appunto, nel 1587.

Una meglio pertinente cronologia ai momenti di avvio dell'apprendistato letterario di Fogliani e la sutura di alcune insufficienze biografiche sono però consentite da una nota manoscritta, apposta sul *recto* della guardia anteriore<sup>4</sup> nella copia braidense di tale edizione,<sup>5</sup> in cui un non ignoto ma ancora sconosciuto, come diremo, testimonia il rapporto amicale che ebbe con Fogliani. Questo il testo dell'appunto:

Iste Sigismundus Folianus mihi fuit, quoad vixit, maxima familiaritate atque amicitia coniunctus. Vir sane ingenio erat excellenti, litteris latinis perpolitus; u..[?] hae tum epistolae, tum orationes, quae hoc codice continentur, locupletissimus esse testis possunt: erat etiam in phylosophya mediocriter versatus, in sacris quoque litteris; verum in humanioribus studiis que haud [?] graviter tractabat, excelebat. Mortuus est annum agens quinquagesimum quintum plus minusve. Filios non reliquit; heredes nepotes quosdam [?] suos,<sup>6</sup> qui Venetiis diversabantur, pecunię, quam post mortem reliquerat, ex aequo constituit. Sepultus est Mediolani in DD. Simonis et Iudae aedibus quae Thaeagianę Achademię coniunctae sunt.

Un frammento biografico proviene poi dalla lettera in cui, nel 1594, Giov. Maria Sacco stimolava Giusto Lipsio ad accettare l'incarico di docente presso le Scuole palatine di Milano: decisivo, poiché esso vale a precisare la data emortuale del Fogliani: «Hoc autem magis urgeo, quod per hos dies duo litterarum praesidia nobis alieno sane tempore periere, Sigismundus nempe Folianus, quem iam nosti, pleuritide confectus et Iohannes Petrus Marchesonius apoplexia sublatus» (FERRO 2013, pp. 152-153). La missiva del Sacco è del 2 aprile 1594: dunque, a voler star larghi, la morte di Fogliani dovrebbe collocarsi tra la fine del 1590 (quando comporrà un carne per l'elezione di Gregorio XIV)<sup>7</sup> e

4. Il volume reca, nel frontespizio, una nota manoscritta «Francisco Tabernae» che pare più di dedica che di possesso: la stessa mano iscrive il nome del Taverna, omissso dal tipografo, nell'indice dei nomi dei destinatari. A un Francesco Taverna, che non può essere l'illustre giurista morto nel 1561 e nemmeno l'omonimo attivo nella seconda metà del secolo XVII (ARGELATI 1745, coll. 1461-1462), Fogliani invia una lettera (ed. 1587, II, 13) il cui contenuto, allusivo a fatti e persone del tempo, è indecifrabile.

5. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ZZ.IX.24.

6. I nomi dei nipoti non si raggiungono: a Venezia vivevano un Teopisto Foliani e un Giacomo Antonio Foliani.

7. Sempre alla fine degli anni novanta deve datarsi l'esastico latino con cui Fogliani, assieme ad altri poeti di lingua volgare, celebra i due quadri di Flora e Vertumno dipinti da

il 1594, e, penseremmo, ottenendo credito la formula scelta dal Sacco («per hos dies»)<sup>8</sup>, più prossima a questa data che a quella. Pertanto, se l'appunto memoriale certifica che Fogliani visse cinquantacinque anni («plus minusve»), è verosimile che la sua nascita cada intorno alla fine degli anni trenta del Cinquecento. Ne consegue la solare inammissibilità di una sua presenza alle lezioni bergamasche del Rapicio (ed. 1579, ep. I, 4)<sup>9</sup> che era passato da Bergamo a Vicenza già nella primavera del 1524 e poi, nel 1538, a Venezia,<sup>10</sup> dove, negli ultimi tempi di attività didattica, ben poteva essere stato «praeceptor» di Fogliani (Rapicio muore a Venezia nel 1553).

Con l'ausilio del poco che Fogliani dice di sé nelle sue epistole Quadrio anche ne precisa tempi e luoghi dell'itineranza didattica, che lo vede precettore in Piemonte (Casale Monferrato) e Lombardia (Mantova, presso la famiglia Guerreri e Milano), nonché, forse, alla prima esperienza di insegnante pubblico al Collegio Taeggi. Rapporti avviati entro il 1579 e non formalizzati in un accordo di insegnamento furono, inoltre, quelli in Liguria (Genova?; ed. 1579, ep. IV, 19: «vanis Liguribus [...] discesserim»), con un Castelnuovo, «suburbanum et rusticum oppidulum» (ed. 1579, ep. III, 26), con Bormio e Tirano (QUADRIO 1756, pp. 379-380). Un contrasto con un sinora ignoto collega costrinse Fogliani ad abbandonare l'insegnamento al Collegio Taeggi e a trasferirsi, credo poco prima del 1584, nelle scuole di Reggio Emilia:<sup>11</sup> donde, seppur bene inserito nel contesto socioculturale reggino (anche vi recita un'orazione, la X nell'ed. 1587), diverrà insistita la sua corrispondenza con gli amici milanesi (ed. 1587, epp. III, 9-12) per propiziare un suo ritorno a Milano. Che avvenne, sempre in quel torno d'anni, quale docente nel Collegio Taeggi sino alla fine.<sup>12</sup> Sinora non documentabile un incarico didattico a Venezia (certo egli fu a Venezia da cui scrive due lettere, diremmo giovanili, rispettivamente la I, 2 e la I, 31 dell'ed. 1579). Una sua, probabilmente non fuga-

Giuseppe Arcimboldi: cfr. DA PONTE 1591 (la prefazione di Giovanni Filippo Gherardini data, infatti, al 17 gennaio 1591). Il libretto è stato studiato da BERRA 1988. Cfr anche FERINO-PADGEN 2011.

8. La data emortuale di Marchesoni è da porsi appunto nel 1594 (ARGELATI 1745, coll. 858-859).

9. La lettera è posteriore al 1553, per esservi detto Rapicio «meus olim preceptor» e inserito tra i «clarissimi viri» dalla scrittura esemplare e tuttavia scomparsi.

10. BOLDRINI 1903, p. 72; cfr., da ultimo, CARLSMITH 2010, p. 43.

11. Non rare - e tutte conservate nel III libro dell'edizione del 1587 - le epistole scritte da Fogliani in quella città.

12. Non v'è invece memoria di un suo insegnamento nelle prestigiose Scuole palatine, come invece potrebbe evincersi dall'ambiguità formale della ricordata lettera del Sacco.

ce, presenza a Padova è avvalorata da un manipolo di epistole (la I, 29 dell'ed. 1579 e le I, 9-19 dell'ed. 1587). La I, 9 è tuttavia datata al 1560: s'aggiunga che gli argomenti svolti nelle lettere padovane appaiono abbastanza unitari (l'uso del latino da privilegiarsi a fronte del volgare e, soprattutto in quelle dirette a Bartolomeo Croto - ep. I, 14-16 - le forme corrette del latino); inoltre lo stile della scrittura impegnata da Fogliani è meno elaborato di quello che sarà cifra dei suoi anni maturi. Sembra dunque proponibile ipotesi che tali epistole costituiscano un insieme omogeneo e si collochino tutte intorno agli anni sessanta quando egli fu a Padova, al seguito di Scipione e Giovan Battista Guerrerri.

Ancor meno si sa degli impegni «civili di Fogliani»: tra il febbraio e il giugno 1553, l'assai giovane Sigismondo funse (se non si tratta di una, abbastanza improbabile, omonimia) da notaio cancelliere nella stesura dei verbali del Consiglio del popolo e del Consiglio ordinario del comune di Bormio.<sup>13</sup> Sfugge, poi, a qual titolo fosse stato incaricato dal Comune di Milano di scrivere un'epistola diretta a Sisto V (ma che non fu spedita; cfr. ed. 1587, ep. II, 1, databile tra il 1585 e il 1587).

Il censimento «princeps» delle opere, avviato dal solito QUADRIO (1756, p. 381), riconosce il suo preminente impegno letterario nelle sillogi epistolari, edite, una prima volta, e in cinque libri, a Milano nel 1579 (210 epistole) ed una seconda a Venezia, sempre in cinque libri (150 epistole), che contengono, i tre primi (85 epistole), lettere o non inserite nella raccolta seriore o composizioni posteriori al 1579; i due ultimi epistole già pubblicate (65) ma, osservo, spruzzate di innovazioni redazionali, in prevalenza stilistiche. Sulle epistole, e sulla, a conti fatti, mediocre produzione di *Carmina*,<sup>14</sup> Flavio Santi s'impegna poi con una attenta sintesi tematica (SANTI 2002, pp. 356-357). Alla minore attività poetica già Dante Isella (LOMAZZO 1993, pp. 340-341) aveva tuttavia aggiunto qualche tassello: il carne in onore di Gregorio XIV, il carne introduttivo al *Trattato della pittura*, l'encomio in versi nell'*Idea del tempio della pittura* di Giovanni Paolo Lomazzo e, forse di maggior rilievo, l'esastico latino composto quale uno dei *dodes defensó* degli Accademici della Val di Blenio, singolare consesso di artisti, letterati, musicisti e attori teatrali fondato nel 1560 (LOMAZZO 1993, p. 41). Sinora irreperto un *exasticon* in onore di Gerolamo Frova (ARGELATI 1745, col. 1771), dalla produzione poetica stravagante di Fogliani qualcosa ancora si spigola, presagio di possibili recuperi: si tratta, appunto, del citato esastico *sopra li due*

13. Trascritti in rete a <http://www.provincia.so.it/cultura/archivistorici/testi/archivi/bormio/bormio.htm>.

14. I carmi accompagnano, con peculiare frontespizio e foliazione, l'ed. del 1579, ma non paiono avere mai avuto circolazione autonoma.

*quadri di Flora e Vertunno* stampato da Gottardo Da Ponte a Milano nel 1591; inoltre, un carme dedicato a Federico Borromeo (cfr. ms. Ambros. Y 147 sup., f. 134r) da porsi in prossimità del 1587, quando il Borromeo fu creato cardinale da Sisto v.

Fogliani è soprattutto un erudito maestro di scuola, latinista raffinato e radicale, rappresentante di quella cultura di ambito lombardo, legata alla scuola, che pare impermeabile agli sviluppi della lingua ed alle esperienze letterarie volgari e sostanzialmente attardata. Nulla di lui si conosce che non si ascriva ad uno spazio meramente letterario. I suoi punti di vista, di respiro culturale abbastanza limitato, sono, infatti, esclusivamente affidati alle lettere: che sono in buona misura encomiastiche e «familiari» nella redazione del '79; solo in quella del 1587 affioreranno, nei primi tre libri, problemi linguistici, filologici e di confronto con le opinioni della cronologicamente vicinior accademia (demone negativo ne è Marc'Antonio Maioragio, forse il maggior rappresentante della cultura milanese del medio Cinquecento). Epperò, l'espressione di se stesso *per epistolam* è un progetto nodale che Fogliani avvia tempestivamente, conformandosi a un genere che, anche in Lombardia, era tra i più frequentati del tempo. Quanto alla struttura dell'epistolario, in entrambe le redazioni si fatica a evidenziare un criterio di organizzazione: tuttavia, dal poco che si raggiunge – scarseggiando, nella quasi totalità dei casi le note croniche e topiche –, un criterio latamente cronologico sembra imporsi come ipotesi guida. L'essere sovente i corrispondenti di Fogliani di difficile o assai generico reperimento limita l'efficacia dell'indagine: tuttavia, nell'ed. 1579, poiché è ancora vivente Sebastiano Corrado, professore nello Studio bolognese, l'ep. I, 4 deve porsi prima del 1556; la chiamata di Francesco Ciceri alla cattedra di eloquenza in Milano, cui vanno le esaltazioni dell'ep. I, 6 è del 9 ottobre 1561; l'ep. II, 13, in cui Fogliani raccomanda un amico al celebre medico Gabriele Fallopio (una verosimile conoscenza patavina), deve collocarsi al più tardi ai primi di ottobre del 1562; l'orazione sulle arti liberali del medico Antonio Maria Venusti, stampata nel 1565, ben potrebbe essere quella letta «avidissime» da Fogliani (ep. II, 17); il giurista Marco Antonio Natta morì nel 1568 (ep. II, 27). Poco indiziarie, invece, le epistole del v libro: se il medico e filosofo Giovan Battista Rasario si spegne nel '78 (v, 10), gli altri cicli esistenziali ravvisabili riguardano personaggi che scompaiono tra gli anni ottanta e novanta del Cinquecento, quali, ad esempio, Antonio Callori,<sup>15</sup> Primo Conti, cugino di Maioragio e precettore a Como, morto nel '93, Pietro Galesini, protonotario apostolico, morto nel 1590

15. Citato in un atto del 1581 (?) (MINOGLIO 1880, p. 73).

(ep. v, 19), Ottaviano Ferrario, professore a Milano e Padova, morto nel 1586 (v, 20).

Nell'edizione del 1587 riesce, in alcuni casi, di individuare lettere inserite nei primi tre libri ma scritte assai tempo avanti la pubblicazione della silloge del '79: esse sono quella già segnalata (I, 9), spedita da Padova nel 1560 e, probabilmente, tutto il gruppo che a esse tien dietro (I, 9-19), cui s'ascrive quella diretta a Paolo Manuzio (I, 19), che Ester Pastorello colloca nel medesimo anno (PASTORELLO 1957, p. 80).<sup>16</sup> Con qualche esitazione, invece, porremo prima del '79 l'ep. I, 7, indirizzata al magistrato Galeazzo Brugora, in cui Fogliani dice di essere tornato a Milano dopo dieci anni,<sup>17</sup> nel secondo anno del podestariato del Brugora, vale a dire nel 1564, e di essersi recato, senza successo, a salutarlo. Nell'epistola egli si scusa per avere poi omesso di replicare quel tentativo: sicché, non parendo possibile che vengano ricordati due accadimenti in realtà lontani nel tempo l'uno dall'altro, essa dovrebbe situarsi intorno a quegli anni. Delle altre, al momento solo la missiva a Sisto V (1585-1590, III, 1) può suppersi composta tra il 1585 e il 1587.

L'edizione del 1587 non accoglie nuovi *carmina* (le poche liriche sono parte integrante di alcune epistole) ma, secondo un collaudato modello editoriale, fa seguire alle epistole dodici orazioni, inerenti all'impegno di maestro o a carattere morale e religioso (è da evidenziarsi l'XI, detta in occasione della visita pastorale di Carlo Borromeo alla Madonna di Tirano il 27 agosto 1580).

La proposta di sé quale modello punta dunque sulla scrittura prosastica, in cui senza dubbio si devono riconoscere le maggiori qualità scritte di Fogliani:<sup>18</sup> si tratta di una prosa che si compiace di un progressivo incremento nella complessità formale sino a raggiungere sovente, come è per alcuni *latinantes* del secondo Cinquecento, una discreta oscurità, addotta soprattutto dalla complessa elaborazione sintattica, dalla marcata artificiosità dell'*ordo verborum* e da scelte lessicali talora preziose e inusitate. I modelli restano tuttavia quelli delle sue prime esperienze letterarie e teoriche: nella sua prosa, più e prima che Cicerone, si colgono i modelli e le piegature stilistiche (e sinanco i vezzi) delle scritture variamente riconducibili ad ambienti accademici di ambito settentrionale.

16. Poiché la lettera (ep. II, 13) scritta da Bormio e inviata a Fallopio non può valicare l'8 ottobre 1562, la lettera a Manuzio potrebbe collocarsi tra il '60 e, al più tardi, la prima metà del '62. È priva di data topica la lettera I, 6 del 1561 a Francesco Ciceri.

17. Forse dopo la sua assenza per l'insegnamento casalese che si protrasse per otto anni.

18. Guadagnando, meritatamente, l'apprezzamento di GANDOLA 1879, p. 65.

L'intendimento primo di offrire il testo di tutte le «lettere veneziane» e di tutte le esecuzioni poetiche dedicate a Venezia di Fogliani esorbita dal patto editoriale stabilito ed accolto. Sicché alla censura coatta sopravvivono appena tre lettere ai Manuzio ed un carme: la raccolta diviene esempio, e «l'esempio basti».<sup>19</sup>

Oltre a quello che qui si legge, a Venezia Fogliani aveva dedicato tre carmi, tutti celebranti la vittoria veneziana nella battaglia di Lepanto (1572): l'ode (f. 6v) *inc.*: «O quae pulchra sedes», che replica l'assetto metrico dell'*Ode* IV, 38 di Orazio, e due epigrammi in distici elegiaci (il primo, f. 17v, *inc.*: «Classe per Adriacas»; il secondo (17v), *inc.*: «Fa[c] <s>tus Turca tuos». Nella saffica che segue (ed. 1579), articolata in tre quadri e non di molto precedente la battaglia di Lepanto, egli ha modo di applicare, con la sola eccezione del v. 25 prelevato, senza variazioni, da HOR., *Carm.*, I, 12, 49, e del v. 28, quasi identico («serviat uni») sempre da HOR., *Carm.*, II, 2, 12, i principi dell'imitazione esplicitati nella lettera al fratello Vincenzo (ed. 1579, ep. I, 4): «Non enim ex alterius scriptis et membra et sententias integras, aut verborum circuitus in sua transferet; sed accepta ab illis aliquo modo mutabit et verbis lectissimis ornabit; ut quasi vestitu priore mutato, cum eadem sint, alia tamen appareant». Sicché la scrittura nasconde (e rende dubbiosa) la intenzionale ed effettiva presenza del fitto tessuto di echi classici che s'avverte screziare la composizione.

[f. 15r] Rector o<sup>20</sup> caeli maris atque terrae,<sup>21</sup>

O parens supreme hominum et deorum,<sup>22</sup>

Cura si Christum populi colentis

Te tenet<sup>23</sup> ulla,

5 Militi nostro, procul ut repellat<sup>24</sup>

Italas urbes misere cruentis

19. Sono pertanto qui omesse, nella redazione del 1579, le epistole III, 4 (a Giovan Paolo Ubaldini; a Cesare Ferrario III, 17-19 (IV, 10 nell'ed. 1587); I, 9-11. La sporadica corrispondenza con Venezia (ma si tratta pur sempre di Milanesi), s'infittisce nell'edizione del 1587: I, 2-3 e 6 a Ottaviano Maggi; I, 9-10 a Niceforo Pino; I, 13 a Dario Riccio; I, 22 a Orazio Toscanella; II, 26 a Gerolamo Centani; II, 33 a Uberto Avanzi; III, 7, 16 e 28 a Teopisto Fogliani; III, 9 a Ercole Valerio; III, 20-21 a Bernardino Partenio; III, 26-27 a Giacomo Antonio Fogliani.

20. Così in SIL., III, 17, 3. Silio Italico è autore ben noto a Fogliani.

21. SEN., *Thy.*, 607.

22. «hominum et deorum», variamente eseguita, è formulare: tuttavia si assimila qui a STAT. *Sil.* 4,139.

23. Frequente in Plauto, dichiarato modello di Fogliani, e Ovidio.

24. «procul repellere» è frequente in testi scolastici e omiletici.

- Barbarum armis depopulantem et oras,<sup>25</sup>  
 Suffice vires.<sup>26</sup>  
 Iam satis morbi,<sup>27</sup> satis et malorum  
 10 Est datum nobis: miseri precamur,  
 Ne preces tandem videre nostras  
 Reddere inaneis.  
 Ecce, quam<sup>28</sup> moerens Venetum iuventus?  
 Quam senes moesti, puerique et omnis  
 15 Civitas, urbi minitante tristem  
 Hoste ruinam?<sup>29</sup>  
 Multiplex votum faciunt puellae,  
 Et preces fundunt humiles diebus [f. 15v]  
 Singulis matres, superum ferentes  
 20 Munera templis;<sup>30</sup>  
 Ut procul<sup>31</sup> dirum amoveas tyrannum  
 Dexterâ ultrici,<sup>32</sup> miseris parantem  
 Civibus, qui se nequent tueri.  
 Undique caedes.  
 25 Gentis humanae pater atque custos,<sup>33</sup>  
 Si pio Christi populo dedisti,  
 Ut tibi reddens meritos honores<sup>34</sup>  
 Serviat unus;<sup>35</sup>  
 Iam vicem nostram<sup>36</sup> miseratus audi  
 30 Supplicum tristes gemitus<sup>37</sup> et hostem  
 Tela in autore revoluta mitte

25. VERG., *Aen.*, XII, 377.

26. VICTORIN., *Christ.*, 12.

27. LUCR., VI, 663.

28. SEN., *Herc. f.*, 1298; AUG., *Psalm.*, 60.

29. «tristem ruinam»: VERG., *Aen.*, I, 238; STAT., *Theb.*, v, 81; SIL., xv, 692.

30. Quasi costante nei due piedi terminali: VERG., *Aen.*, II, 218; OV., *Met.*, IX, 791-792 e altri.

31. VERG., *Aen.*, VIII, 610.

32. AUG., *Faust.*, XXII, 66.

33. Integrale da HOR., *Carm.*, I, 12, 49.

34. Frequente in Virgilio; cfr. anche Ovidio, Silio Italico e altri.

35. «serviat uni» in HOR., *Carm.*, II, 2, 12.

36. «vicem nostram»: frequente nella prosa, anche medievale; per la poesia VEN. FORT., *Carm.*, IX, 7, 71.

37. «supplicum gemitus» nel *Corpus orationum* del XVI sec.; «tristis gemitus» ORIENT., *Comm.*, II, 253.

Turbine saevo.<sup>38</sup>  
 Sic tibi coetus populi frequentis  
 Et dies festos celebrent et altum  
 35 Tinnula summas feriente laudes  
 Aethera<sup>39</sup> voce.<sup>40</sup>

### *Tre lettere ai Manuzio*

Epistola (I, 19 nell'ed. 1587) a Paolo Manuzio scritta da Padova. Sul probabile fondamento della I, 9 Pastorello la data al 1560 (1957, p. 80).

Scripsit ad me Vincentius frater, te apud se<sup>41</sup> mihi, cum epistolam meam de imitandi ratione legisses,<sup>42</sup> et gratulatum esse, quod tantum etiam in studiis litterarum atque in optimo scribendi genere<sup>43</sup> profecerim, ut sperares brevi locum mihi fore non infimum<sup>44</sup> in doctis viris et egisse gratias, quod in eadem epistola scripsi te latini sermonis integritate<sup>45</sup> proxime accedere ad antiquitatem; tametsi id tibi dederim, quod si accipias, cum sustinere non possis, plane impudens<sup>46</sup> videare. Quorum altero, quantopere me ames, quam etiam meorum sis studiorum studiosus;<sup>47</sup> altero, quanta sit humanitas et modestia<sup>48</sup> tua, facile ostendis. Ut enim ista laudatio, ab amore in me tuo profecta, in tacitam adhortationem et invitationem ad adipiscendam laudem sic gratarum actio tuae humanitatis et modestiae non obscura habet significationem. Siquidem non ex eo, quod in me est, sed ex eo, quod esse velles, quasi insit, quae sequi solent, ea mihi auguraris; et, quod a me, tui cupidissimo<sup>49</sup> adolescente, scriptum ne minimam quidem

38. ENN., *Ann.*, 578; SIL., XI, 521.

39. «altum aethera» VERG., *Ge.*, III, 358.

40. «ad aethera voces» SIL., *Pun.*, IX, 305; VERG., *Aen.*, VIII, 70.

41. PLAUT., *Stich.*, 510.

42. Allude all'ep. I, 4 nell'ed. 1579, non ristampata nel 1587. Il fratello Vincenzo visse, per quanto se ne sa, tra Bormio (dove anche assunse cariche pubbliche) e Venezia. Di notevole cultura, oltre a numerose lettere, è anche destinatario di due carmi: f. 9v-10r, *inc.*: «Vincenti Foliane vincis arte» e 10rv, *inc.*: «Praestas ingenio mihi».

43. «optimo genere dicendi» CIC., *Att.*, XIV, 20, 3 e XV, 1, 2; *Fam.*, XII, 17, 2.

44. «locum gratie non infimum» BERN. CLARAEVAL, *Epistolae*, Ep. 93, vol. 7.

45. «latini sermonis integritas» CIC., *Brut.*, 132.

46. «Plane impudentiam» AUG., *Iul.*, V, 585, 29.

47. CIC., *Fam.*, II, 13, 2.

48. «Humanitatem et modestiam» CIC., *Att.*, VII, 5, 2, 1.

49. *Epistulae ad Ciceronem*, VIII, 11, 1.

laudum tuarum<sup>50</sup> partem assequitur, tanti facis, quanti ab intelligentissimi iisque summis viris, quod iam diu tibi non solum aeternum praeconium<sup>51</sup> tributum, sed grave etiam testimonium fuit impartitum.<sup>52</sup> Quapropter tibi primum, quas debeo ago gratias immortales; deinde polliceor me enixurum, ut, si vel ingenii tarditate,<sup>53</sup> vel qua sum corporis infirmitate,<sup>54</sup> vel rei familiaris angustia impeditus efficere non potero, [ut] vere de me videaris auguratus. Efficienti tamen voluntatem mihi non defuisse, non [p. 34] modo tu, sed alii etiam, si qui sunt, qui de me bene augurentur intelligant. Quod autem ad me non potueris dare litteras, quia ut ipse tua manu scribere, aut librario distare, neque per medicum licuerit, neque stomachi tuberi imbecillitas, sane cum mihi abs te litterarum munus, quo nisi magnos viros donare non consuevisti, quasi amoris in me tui pignus, dari non potuisse moleste fero;<sup>55</sup> tuum te tam graviter aegrotare valde doleo. Vale. Patavii

Lettera autografa di Sigismondo Foliani, nell'VIII vol. delle lettere a Aldo Manuzio,<sup>56</sup> conservata nell'Ambros. E 37 inf. (f. 138rv) e databile al 7 marzo 1582, in cui viene proposto a Manuzio un progetto editoriale che, ai cinque già scritti da Fogliani, unisca due nuovi libri di lettere, uno di carmi e cinque orazioni. Le varianti d'autore dell'ed. 1587 (II, 31) sono poste in nota: vi compaiono aggiornamenti cronologici, l'adeguamento del volume come stampato a fronte di quello progettato e alcuni ritocchi stilistici.

Quas ad te anno superiore<sup>57</sup> litteras dedi, quae meam<sup>58</sup> in te observantiam atque<sup>59</sup> amorem,<sup>60</sup> doctrinae ac probitatis tuae fama commotum, testarentur, ad eas licet non responderis, summis<sup>61</sup> occupationibus (quod me non fugit)<sup>62</sup>

50. «Maxima laudum tuarum» Cic., *Fam.*

51. «Aeternum [...] praeconium» Cic., *Arch.*, 20.

52. «Sed etiam grave testimonium impartitum»: Cic., *Fam.*, v, 12, 7, 11.

53. Cic., *Orat.*, 229.

54. Frequente.

55. «moleste fero» assai frequente nelle epistole ciceroniane.

56. L'indirizzo è «Al... signore Aldo Manutio... Alla libreria della Testa».

57. anno superiore] iam diu.

58. meum.

59. om observantiam atque.

60. amorem testarentur.

61. summis, ut puto,

62. om quod me non fugit.

assidue<sup>63</sup> districtus, ego tamen ipsa, quam unam a te petii et mihi non praestari, cuius studiis deditus es, non patitur humanitas, fueram benevolentia contentus. Neque enim fuit aequum me ab occupatissimo expectare litteras, neque is tu es, qui, si quid eum, qui te amet quem amare, vel (ut ita dicam) redamare in animum induxeris, scire intersit, ea de re ad ipsum scribere graveris, quamquam ex tuis litteris de tua in me benevolentia mihi pergratum perque iucundum fuisset conoscere. Nunc autem, cum hoc consilium ceperim, libros quinque epistolarum mearum atque unum carminum, qui ab hinc annis tribus ex officina Mediolanensi exierunt, typis istic quasi male tornatos,<sup>64</sup> incudi, reddendos esse,<sup>65</sup> ut quae errata deprehendi typographi<sup>66</sup> culpa, adde etiam mea, ex quibus maxima molestia affectus sum, tollantur et tres<sup>67</sup> addantur, duo ad epistolas, unum ad carmina,<sup>68</sup> nuper a me scripti; praeterea orationes quinque.<sup>69</sup> Tanto animi angore qui me liberare melius possit quam tu, existimo esse neminem, modo tuam mihi operam dicare volueris. Quamobrem non dubito, id a te petere, quod mihi maxime necessarium videtur, ut ipsos libros, quos emendatos et descriptos ad te mittam cum orationibus,<sup>70</sup> si ita rerum tuarum ferre rationes, quibus in primis consultum volo, feceris me certiolem, de integro formandos in officina tua cures: aut, si id minus tibi, (quod nolim) commodum fuerit, alii typographo,<sup>71</sup> cuius fidem et diligentiam<sup>72</sup> perspectam habeas, illos de meliore nota<sup>73</sup> velis commendare.<sup>74</sup> Nihil enim ad mei commendationem optabilius posse mihi accidere habeo persuasum, quam si tuum [f. 138v] patrocinium et gratiam, hominis videlicet<sup>75</sup> doctissimi,<sup>76</sup> scriptis meis non deesse omnes intelligant. Qua in re pluribus te non orabo, ne diffidere tuae videar humanitati. Tantum habeto, quidquid vel tecum iste, qui

63. om assidue.

64. «male tornati» HOR., *Ars*, 441.

65. HOR., *Ars*, 439. Era divenuto stilema di scuola. Cfr. infatti Cfr. GUALTIERO 1978, p. 3.

66. typographi] operarum.

67. tres] alii.

68. om duo ad epistolas unum ad carmina.

69. orationes quinque] aliquot orationes.

70. quos emendatos et descriptos ad te mittam cum orationibus] qui emendati et descripti ad te cum orationibus mittentur.

71. om typographo.

72. «fidem et diligentiam» è stilema frequentemente usato nelle orazioni ed epistole ciceroniane.

73. «de meliore nota» è stilema frequente nel carme 68 di Catullo ed anche nelle *Epistulae ad Ciceronem*, 7, 29.

74. commendare] commendare imprimendos.

75. vide licet] videlicet (ni fallor).

76. doctissimi] eruditi.

hanc epistolam reddidit<sup>77</sup> vel cum aliis tu de operarum conducendarum<sup>78</sup> mercede, de atramento et charta, quam cupio esse optimam, pactus fueris, me ratum habiturum et si voles<sup>79</sup> etiam repraesentaturum. De paginarum autem numero te doceri, si quid ad hoc attinet, ut tuam tecum rationem possis ducere, illae sunt ad CC<sup>80</sup> quae singulae integri folii octavam partem explebunt. Vale et me tui amantissimum, ama.<sup>81</sup> Mediolani. Non. Martiis.<sup>82</sup>

Lettera di Fogliani ad Aldo Manuzio (ed. 1587, II, 19), scritta da Milano e databile al 1581.<sup>83</sup>

Si quis est Alde, qui parentem tuum vivuum eius merito non amarit et mortuum grata memoria non colat, illum ego illitteratum ignotumque hominem, vel ingratum virtutisque hostem<sup>84</sup> esse iudico. Non enim induco animum credere eum virum, qui sui divini monumenta ingenii<sup>85</sup> litteris mandando, unde omnis posteritas fructus est latura uberrimus, de studiosis doctrinarum optime mereretur, ab intelligentibus, si modo livore impediti non erant, valde amatum non fuisse et eius mortui, extincta praesertim, si qua fuit, invidia, memoriam (nisi vitio ingrati animi laborant omnes) cum charitate et benevolentia non usurpari. Hoc si ita est, quod ad credendum collectae rationes me impellunt, illud sequitur, ut, quoniam intelligentes, boni memores<sup>86</sup> gratique viri sunt, multi quoque non solum patrem tuum amaverint et eius memoria desiderio teneantur, sed quo etiam in illum fuerunt, eodem in te modo sint affecti, qui eius corporis es animique imago. De me, qui de meo studio,<sup>87</sup> quae sit aliorum voluntas, capio coniecturam, id necesse habeo dicere, unde huius natum est epistolae argumentum. Cum ex patris tui scriptis, quae non is modo dum vixit, sed tu postea, illius consuetudinem, imitatus edidisti, ea didicerim quae [p. 78] me scire numquam poenitebit, illum et colui vivum et mortuum amo; tui etiam, quem a paterna disciplina minime degenerantem intelligo vitam cum virtute colere, tanto studio sum incensus, ut memini eorum, quos tibi cum paterna amicitia obligavit, tum virtus conciliavit tua, ne ipsis quidem, qui possunt amici in te animi esse testes, tui amantissimi Caprae

77. redditi] tibi reddidit.

78. om conducendarum.

79. voles] voles qua, mecedem meo nomine promiseris.

80. CC] CCC.

81. om et me tui amantissimum, ama.

82. om Non. Martiis.

83. Cfr. PASTORELLO 1957, p. 137.

84. CIC., *Pro Frac.*, 2.

85. SEN. (rhetor), *Suas.*, VII, 10; HIER., *Vir.*, XI, 15, 11.

86. GREG. M., *Mor.*, XXXIV, 22, 59.

87. «de meo studio» CIC., *Fam.*, I, 4, 3, 1; 10, 29, 1.

et Ferrario concedam. Ficte que non loquor. Animus nulla stimulationis artificio eruditus cum oratione consensit. Assentari non possum, Alde. Et, si assentatio emolumentum, ut pater tuus dicebat, aucupatur, nihil mihi a te praeter benevolentiam venit in mentem petere, quam tu sine impendio,<sup>88</sup> sine molestia tua praestabis; ego certe plurimi semper faciam. Hac una a te contentus ero, quae benefica voluntate, quam erga te iam pridem habeo et nunc tandem a te defero, tametsi res non suppetit, moveri debet. Vale Mediolani

Scripta epistola, accepi librum de Senatu,<sup>89</sup> nocte una legi totum. Similis est ceteris Manutianis, hoc est elegans et quem eruditi omnes legant dignissimus. Παρεγγχέρησις mihi non videtur: si cui secus, quod tu vereris et excusationem iustam atque idoneam adfers; non tamen contumeliosa est, immo ordine longe optimo styloque ac testimoniis veritatis ab antiquissimis petitis, nec populari trutina, sed aurificis lance examinatis, grata et iucunda.<sup>90</sup>

### Bibliografia

- ARGELATI 1745 = F. ARGELATI, *Bibliotheca Scriptorum Mediolanesium*, Mediolani, in aed. Palatinis, 1745, vol II, coll. 1461-1462.
- BERRA 1988 = G. BERRA, *Allegoria e mitologia nella pittura dell’Arcimboldi: la «Flora» e il «Vertunno» nei versi di un libretto sconosciuto di rime, «Acme»*, 41, 2, 1988, pp. 11-39.
- BOLDRINI 1903 = L. BOLDRINI, *Della vita e degli scritti di messer Giovita Rapicio*, Verina, Tip. Annuchini, 1903.
- CARLSMITH 2010 = C. CARLSMITH, *A Renaissance Education. Schooling in Bergamo and the Venetian Republic, 1500-1650*, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press, 2010.
- DA PONTE 1591 = *Componenti sopra li due quadri Flora e Vertunno fatti a Sua Sac. Ces. Maestà da Giuseppe Arcimboldo milanese*, Milano, Paolo Gottardo Da Ponte, 1591.
- FERINO-PADGEN 2011 = S. FERINO-PADGEN (a cura di), *Arcimboldo*, Milano, Skira, 2011.
- FERRO 2013 = R. FERRO, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2013.
- FOGLIANI 1579 = *Sigismundi Foliani Burmiensis Epistolarum libri 5*, Mediolani, apud Pacificum Pontium, 1579.
- FOGLIANI 1587 = *Epistolarum Sigismundi Foliani libri quinque*, Venetiis, ex officina Dominici Guerraei, & Io. Baptistae fratrum, 1587.

88. CIC., *Quinct.*, 12.

89. Potrebbe trattarsi del *Discorso intorno alla eccellenza delle repubbliche*, stampato nel 1575.

90. PLIN. IUN., *Ep.*, v, 3, 1.

- 
- GANDOLA 1879 = L. GANDOLA, *Albo storico-biografico degli uomini illustri valtellinesi*, Sondrio, Moro, 1879.
- GIOVIO 1784 = G.B. GIOVIO, *Gli uomini della comasca diocesi antichi e moderni nelle arti, e nelle lettere illustri*, Modena, Società Tipografica, 1784 (rist. anast. Bologna, Forni, 1975).
- GUALTIERO 1978 = GUALTIERO DI CHATILLON, *Alexadreis*, ed. L.M. Colcher, Padova, Antenore, 1978.
- LOMAZZO 1993 = G.P. LOMAZZO E I FACCHINI DELLA VAL DI BLENIO, *Rabisch*, testo critico e comm. di D. Isella, Torino, Einaudi, 1993.
- MAZZALI 1954 = E. MAZZALI, *Poeti e letterati in Valtellina e Valchiavenna*, Sondrio, Moro, 1954.
- MINOGLIO 1880 = G. MINOGLIO, *Miscellaneo Monferratese*, Torino, Paravia, 1880.
- PASTORELLO 1957 = E. PASTORELLO, *L'epistolario manuziano. Inventario cronologico-analitico. 1483-1597*, Venezia - Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1957.
- QUADRIO 1756 = F.S. QUADRIO, *Dissertazioni critico-storiche intorno alla Rezia al di qua dalle Alpi, oggi detta Valtellina*, Milano, Stamperia della Società Palatina, 1756, vol. III.
- SANTI 2002 = F. SANTI, *Sul Tesìn plantàro i tuoi laureti*, Milano, Cardano, 2002.

---

## *L'Ebreo di Malta*

### I significati della fine

Dario Calimani

Scrivere di ebrei in epoca elisabettiana non era affatto facile. E, per contro, scrivere di ebrei in epoca elisabettiana risultava sin troppo facile. Non era facile perché degli ebrei in carne e ossa, in Inghilterra, mancava il modello a cui ispirarsi, essendo stati essi cacciati nel 1290, dopo persecuzioni e massacri indiscriminati. Sarebbero stati riammessi soltanto quattrocento anni dopo, al tempo di Richard Cromwell. Facile era invece, per la letteratura, costruirsi un'immagine di ebreo dettata dall'idea che la cultura cristiano-medievale si era fatta nei secoli dell'estraneo per eccellenza, maledetto ed errante per non aver riconosciuto il Messia. La letteratura medievale aveva attinto a piene mani nell'immaginario collettivo del mondo cristiano e lo aveva abbondantemente arricchito, per costruire la figura abietta del perfido ebreo usuraio, assassino di bambini, bevitore del loro sangue, avvelenatore di pozzi,<sup>1</sup> fisicamente ripugnante - naso adunco, scuro (o rosso) di barba, capelli e carnagione, segnato dal tipico *foetor judaicus*.

Elaborare la figura dell'estraneo è una necessità per la cultura inglese, che fra Cinquecento e Seicento sta cercando una propria identità socioculturale, dopo le novità che hanno sconvolto l'assetto della cultura medievale: il crollo del sistema tolemaico, la scoperta di nuovi mondi e di nuove genti, l'invenzione della stampa, la Riforma anglicana e la separazione dalla Chiesa di Roma, i sospetti destati dalla nuova economia mercantile. Dopo tante revisioni culturali, un atteggiamento scettico (Montaigne in prima fila) passa in disamina ogni vecchia e nuova opinione e conoscenza. Francis Bacon, nell'affermare il valore del metodo induttivo, riconduce il principio d'autorità al pragmatismo della ricerca.

È in atto una crisi delle coscienze e uno sconvolgimento culturale che avvia un processo di *self-fashioning* e di *social mobility* (GREENBLATT

---

1. Ad esempio, le ballate *The Jew's Daughter* e *Gernutus, the Jew*, e il racconto *The Prioress' Tale*, dai *Canterbury Tales* di Chaucer.

1980), ossia una ricerca di definire una propria nuova identità sociale, e ciò soprattutto nelle classi superiori, attraverso un affinamento nei vari campi della cultura, della letteratura, del galateo, dell'abbigliamento, della produzione artistica, una ricerca di che cosa significhi, in particolare, appartenere all'*upper-class* inglese. I modelli culturali sono spesso, paradossalmente, italiani, malgrado il rapporto conflittuale dell'Inghilterra con l'Italia dovuto *in primis* proprio alla separazione religiosa provocata dalla Riforma e alla conseguente idea che la depravazione dei Borgia sia emblematica del costume sociopolitico italiano. Anche il pensiero politico di Machiavelli giunge in Inghilterra tramite la lettura distorta del francese Innocent Gentilet (*Discours contre Machiavel*, 1576), convinto che il massacro degli ugonotti, nella notte di San Bartolomeo (1572) sia stato causato dal pensiero di Machiavelli. E, tuttavia, per la società inglese di corte diventano modelli culturali *Il cortegiano* di Baldassar Castiglione, *Il galateo* di monsignor Della Casa, e la sonettistica stilnovistica e petrarchesca. L'identificazione è tuttavia un processo faticoso, perché è più semplice individuare un modello negativo con cui *non* identificarsi piuttosto che stabilire il modello positivo in cui volersi riconoscere. E i modelli negativi in cui *non* riconoscersi sono le varie versioni dell'estraneo: l'ebreo, l'irlandese, il turco musulmano, il cattolico romano, magari lo schiavo. Si moltiplicano così in letteratura esempi diversi di estraneità, che talora si concretizza: nel 1594, l'ebreo marrano Rodrigo Lopez, medico della regina Elisabetta, viene accusato di alto tradimento, condannato, appeso, eviscerato e squartato, probabilmente innocente.

Come il moro, l'ebreo è, per i suoi tratti fisici, facilmente distinguibile e, quel che più conta, inassimilabile. È dunque l'altro di cui sospettare e da cui differenziarsi. Questo modello da cui distanziarsi e sulla base del quale riconoscere la propria identità etnico-sociale, religiosa, nazionale è, ne *L'ebreo di Malta* di Christopher Marlowe, l'ebreo Barabas, è lui il modello individuale, e simbolico, a cui *non* attenersi per essere inglesi, salvo dover appurare, alla fine, che ogni altro rappresentante degli altri modelli culturali presenti in scena, governanti e religiosi, si comporta in modo non molto dissimile da lui.

E, tuttavia, non deve essere stato facile per Marlowe e per Shakespeare scrivere *L'ebreo di Malta* (1589-1590) e *Il mercante di Venezia* (1596-1598) dopo che Robert Wilson aveva scritto *The Three Ladies of London* (1581), un dramma insolitamente filosemita, che delinea un modello positivo di ebreo, a contrasto con l'avidio e ipocrita mercante cattolico italiano. L'ebreo è qui il contraltare positivo della società londinese, corrotta e lussuosa, e del mercante cattolico senza fede: l'ebreo presta denaro senza interesse, non è mai chiamato «usuraio» ed è disposto a

rinunciare anche al capitale prestato pur di salvare l'anima cattolica del corrotto mercante (CALIMANI 2012). Ebrei positivi, prima di *The Three Ladies of London*, li si trova solo nei drammi biblici (MICHELSON 1972, p. 57).

*The Three Ladies of London* dovette godere di una certa popolarità se, dopo la prima edizione del 1584, ne fu stampata una seconda nel 1592. Per staccarsi dall'ebreo di Wilson, Marlowe, come Shakespeare qualche anno dopo, deve costruire ne *L'ebreo di Malta* una figura a cui non possano essere concesse attenuanti, crudele oltre ogni limite e isolato nella sua scelleratezza, anche a costo di rischiare la non credibilità del personaggio; un ebreo ispirato al pregiudizio medievale, che susciti nel pubblico teatrale la giusta avversione. Non un ritratto realistico di ebreo quanto l'immagine che rispecchi l'idea che, in assenza di ebrei dichiarati,<sup>2</sup> la società elisabettiana può essersi fatta di un ebreo e che il pubblico si aspetta di vedere sulla scena. L'operazione riuscì alla perfezione e *L'ebreo di Malta* fu rappresentato trentasei volte fra il 1592 e il 1596 (grazie anche al caso Lopez) (BAWCUTT 1978). Dunque il testo rivela qualcosa sugli spettatori dell'epoca e sulle loro ossessioni, oltre che sui suoi personaggi.

Dopo il Prologo che apre al pensiero (deformato) di Machiavelli, l'azione apre sull'ebreo Barabas che si bea delle proprie ricchezze, quasi un'anticipazione dell'inno all'oro che aprirà il *Volpone* di Ben Jonson. È carico d'astio Barabas, l'*homo oeconomicus* dell'emergente capitalismo, definito dalla sua avidità, ma anche dal contrasto sociale che lo ha isolato. Si sente odiato proprio perché felice della sua ricchezza, e dei cristiani dice: «non vedo nessun frutto in tutta la loro fede, | tranne che malevolenza, falsità e orgoglio illimitato, | che non credo si confacciano alla loro religione» (I, i, 113-115).

Ad avviare l'azione è l'estorsione di cui l'ebreo è vittima: i Turchi chiedono al governatore di Malta, Ferneze, di pagare il tributo che garantisce all'isola il mantenimento della pace, e Ferneze scarica di fatto la richiesta sugli ebrei di Malta, confiscando d'autorità metà dei loro beni, salvo costringerli a convertirsi. Ma Barabas non cede al ricatto, e Ferneze gli confisca tutto, compresa la casa, che, a maggior onta, viene adibita a convento di suore.

Barabas è un avido, che vuole solo «racchiudere | infinite ricchezze in una piccola stanza» (I, i, 36-37), ma è anche lo straniero discriminato economicamente, ed è soggetto al ricatto gratuito della conversione forzata, che non compenserebbe in alcun modo il mancato versamento del tributo impostogli da Ferneze, il quale ha bisogno di denaro e non

---

2. All'epoca c'era solo una piccola comunità di marrani portoghesi a Londra.

di ebrei convertiti. Il ricatto è dunque una prevaricazione da parte del governatore cattolico, e conferma quanto Barabas ha detto sui cristiani. Oltretutto, quando Barabas rifiuta di cedere la metà dei suoi beni, Ferneze, anziché farlo convertire, come ha minacciato, lo spossa di tutto: la sua unica preoccupazione è il denaro. «È il furto il fondamento della vostra religione?» (I, ii, 95), chiede Barabas, e accusa: «certi ebrei sono malvagi, proprio come tutti i cristiani» (I, ii, 112). L'avidità di Barabas ha dunque in Ferneze il contraltare del sopruso e del furto. L'ebreo, mentre ammette la propria perversione (e sembra riprodurre la visione che di lui ha la società!), mette in stato d'accusa quella del suo antagonista cristiano, il cui comportamento non rispecchia in alcun modo i principi della sua fede. E insiste: «Certo, l'ipocrisia!<sup>3</sup> quella è la loro fede, | non la sincerità, come danno a credere» (I, ii, 160-161). Ciò che Barabas lamenta, oltre alla tassa esosa, è la discriminazione, e lo fa con una sola parola, «equally?» (I, ii, 62), ossia: «mi riconoscete gli stessi doveri degli altri vostri cittadini, o me ne state attribuendo di più?» e: «mi riconoscete anche gli stessi diritti dei vostri cittadini?».

Comincia così l'azione vendicativa dell'ebreo, un percorso tutto in discesa morale, fino all'immane caduta finale. Ma in ogni sua malfatta Barabas dice di ispirarsi a un modello: «Non è peccato ingannare un cristiano, | visto che essi stessi affermano | che non bisogna essere leali con gli eretici» (II, iii, 310-312). E ancora, verso la fine del dramma, dopo aver finto un patto di alleanza con Ferneze voltando le spalle ai Turchi, dirà: «Questa è la vita che noi ebrei siamo soliti condurre, | e a ragione, visto che i cristiani fanno lo stesso» (V, ii, 113-114). Il modello della perfidia di Barabas è quello della società che lo ospita, ma poiché a rappresentare quest'idea è l'ebreo malvagio, la decodifica prende due strade: la prima, che considera inattendibili le parole di Barabas in quanto pronunciate da un malvagio mistificatore, la seconda che riconosce, pur nelle parole di un malvagio, una scomoda verità sottesa che riguarda tutta la società, e tutta l'umanità.

I personaggi di contorno non sono certo migliori dei personaggi principali e delle diverse società che essi rappresentano: i due amici Lodowick e Mathias, trascinati dalla follia d'amore, oltre che dall'inganno di Barabas, a uccidersi a vicenda; la prostituta Bellamira e il suo amico Pilia-Borza, il cui nome è un programma; il servo Ithamore, che svela ad Abigail, figlia di Barabas, la responsabilità del padre nella morte dei suoi due pretendenti; Abigail, che per vendicarsi del padre si converte, negando la propria identità familiare e sociale. E Barabas, che inganna

3. L'originale ha «policy», che vale ambigualmente per «politica», «diplomazia», «ipocrisia», «doppiezza», «intrigo», «espediente».

se stesso diseredando la figlia per nominare erede universale dei propri beni Ithamore, il servo traditore. L'immagine è quella di un mondo di pervasivo e assoluto inganno, in cui nessuno si salva davvero, un mondo perduto come quello del *Volpone* di Jonson o del *Changeling* di Middleton e Rowley, a espressione di un'epoca in cui il sentimento ispirato dalla realtà storico-politica è essenzialmente quello della disillusione.

Il dramma si costruisce su un principio di reazione a catena: Ferneze espropria Barabas, Barabas spinge la figlia Abigail a fingere di convertirsi per entrare in convento e recuperare il suo tesoro, poi inizia il suo percorso di vendetta provocando la morte dei due amici Lodowick e Mathias; Abigail si vendica abbandonando la fede del padre, e questi si vendica facendola avvelenare con tutte le suore del convento. Barabas, fingendo di volersi convertire a sua volta, promette poi tutte le sue ricchezze a due frati e li spinge così a litigare per la contesa di quei beni; poi, con l'aiuto di Ithamore, ne uccide uno e scarica la colpa sull'altro. Ricattato da Ithamore, dalla prostituta Bellamira e dall'amico di questa, Pilia-Borza, li uccide tutti e tre con il profumo di fiori avvelenati. Il testo sta disegnando un mondo, in sé perverso, di determinismo assoluto, in cui nessuno dopo il primo errore può più fermarsi e salvarsi.

Sull'altro versante sociale, le cose non vanno meglio. Del Bosco, vice ammiraglio della nave spagnola, arriva a Malta con il suo carico di schiavi, Greci, Turchi e Mori d'Africa da vendere sul mercato di Malta, schiavi esposti, come oggetti, con il prezzo sulle spalle. Il governatore Ferneze non può acconsentire alla vendita, non per motivi morali, ma per semplice timore che i Turchi non gliela perdonino. Anche in questo caso, Spagnoli e Maltesi, entrambi cattolici, si muovono nel segno della disumanità. E non si dimentica che anche Shylock rimprovererà ai suoi antagonisti veneziani, e cristiani, di fare commercio di schiavi:

Voi avete molti schiavi che avete acquistato  
e che, come i vostri asini, cani, muli,  
usate in modo abietto e schiavista  
[SHAKESPEARE, *Il mercante di Venezia*, IV, i, 89-91].

In Marlowe non è l'ebreo a rimproverare lo schiavismo al cristiano, ma è l'azione stessa del testo a esibire, in modo oggettivo, il comportamento inumano della società cristiana. Del Bosco, poi, convince Ferneze a non pagare il tributo al Turco infedele e a fidarsi invece della protezione degli Spagnoli, al che Ferneze, con ipocrita pragmatismo, autorizza la vendita degli schiavi sulla piazza di Malta! Ferneze si rimangia così la parola data ai Turchi, avvalorando la precedente denuncia di Barabas sulla malafede dei cristiani! Per giustificare il voltafaccia, il governa-

tore afferma: «i *pagani* non vivranno del nostro bottino» (III, v, 12), e si fa ipocrita paravento di una motivazione religiosa. La religione è poi rappresentata da frati violenti, e lussuriosi non meno delle suore del convento che li ospitano.

Il fatto che Barabas comperi uno degli schiavi, Ithamore, dimostra come fra l'estraneo e la società dominante ci sia un rapporto inscindibile di negoziazione e di complementarietà, analogo a quello che si stabilisce fra i due «infedeli» criminali Barabas e Ithamore, o a quello che si intreccia fra Barabas e i Turchi ai danni dei Maltesi, e tra Ferneze e Barabas ai danni dei Turchi. L'inganno e il tradimento, alla fine, avranno la meglio in tutti questi rapporti, nessuno dei quali resisterà alla disintegrazione di ogni valore prodotta dal testo.

Man mano che il dramma procede, Barabas perde in personalità e diventa sempre più una caricatura non in sintonia con la nuova tendenza realistica della letteratura elisabettiana. Barabas è il rappresentante del male, il «Vice» del dramma sacro medievale, così malvagio da essere credibile solo come rappresentazione di un'idea, e così il dramma diventa la «farsa [...] di un umore comico feroce», come dice T.S. Eliot (1952, p. 123). E quando Barabas, spontaneamente, confessa a Ithamore l'infinita varietà dei propri crimini gratuiti (II, iii, 175-199) sembra stia disegnando la figura letteraria dell'ebreo crudele e sanguinario di una ballata medievale.

L'azione finale si snoda attraverso una serie di capovolgimenti, sempre nel segno dell'inganno e del tradimento, senza alcun segno di ravvedimento da parte di alcun personaggio e senza che il testo delinea speranze di salvezza per chicchessia. Dopo aver ucciso Ithamore, Bellamira e Pilia-Borza, Barabas si finge anch'egli morto avvelenato, e Ferneze, che ha scoperto tutti i suoi crimini, ordina che egli sia gettato dalle mura della città, in pasto agli avvoltoi. Già a questo punto il testo drammatico potrebbe concepire una sua conclusione, con la punizione del malvagio e la salvezza della città cristiana. Ma a Marlowe sembra non bastare la visione di un ebreo *giustamente* punito da una società cristiana *giustamente* vincitrice; il testo sembra alla ricerca di altri effetti, o forse alla ricerca di un altro genere di giustizia poetica.

È a questo punto che Barabas, ancora miracolosamente vivo, inizia il suo folle percorso finale spinto dal rancore più che da un calcolo razionale, e avvia una serie di tradimenti che lo porteranno alla rovina. Per vendicarsi di Ferneze, fa entrare in Malta i Turchi che, grati del favore, lo nominano governatore dell'isola. A suo modo, questa potrebbe essere una seconda possibilità di conclusione, con un suo originale significato sovversivo: l'estraneo al potere, gli infedeli soddisfatti, e i cristiani sconfitti e puniti per la loro mistificante adesione ai principi della loro

fedele. Dunque Barabas, non interessato al potere, ma al denaro, avvia l'azione a un'ulteriore diversa soluzione: da perfetto voltagabbana, tradisce i Turchi e promette a Ferneze di restituirgli l'isola per un'ingente somma di denaro che compenserebbe la confisca subita. Attira dunque i Turchi in un tranello e, complice Ferneze, li fa morire tutti. Anche qui il testo potrebbe fermarsi per una terza possibilità di conclusione, con la punizione del nemico straniero e la riconciliazione dell'ebreo con il mondo cattolico maltese, che il testo tuttavia non può accettare. Dunque, Ferneze si libera dell'estraneo, e del confronto a cui lo costringe, facendo cadere Barabas nel tranello che egli stesso aveva preparato per Calymath, un infernale calderone d'olio bollente. Infine, Ferneze costringe alla trattativa Calymath, figlio dell'imperatore turco.

Il testo offre così quattro diverse possibilità di soluzione in successione: 1. Barabas morto e Ferneze tranquillo a governare come prima; 2. Barabas governatore, alleato dei Turchi; 3. Barabas morto, definitivamente punito; 4. Ferneze nuovamente governatore, con i Turchi annientati. La rapida successione di queste diverse conclusioni dà la sensazione che Marlowe sia alla ricerca della soluzione meno insoddisfacente, confermando un principio che informa tutto il dramma: ogni azione è prodotta di tranelli e inganni, perpetrati da tutti, nessuno escluso, indipendentemente dall'appartenenza nazionale e religiosa. Quella di Marlowe è una « critica radicale delle verità stabilite, dell'ordine politico e dell'autorità » (SHAPIRO 1988). Tutti i personaggi, a turno, meriterebbero la fine peggiore, perché nessuno prova alcuna pietà per nessuno, né i cristiani hanno il senso del perdono e della carità che dovrebbero discendere dalla loro fede. Ma il dramma ha le sue regole, e di conclusione ne vuole una sola, quella che più gratifica il pubblico al quale è destinato: vincono i cattolici, i cui valori, pur nelle differenze consolidate, sono più vicini a quelli anglicani di quanto non possano esserlo quelli degli ebrei e dei Turchi musulmani. Alla fine, tuttavia, nessuno si salva. Paradossalmente, Barabas incarna alla perfezione il mondo di cui è nemico e che gli è nemico:<sup>4</sup> ne è il contraltare e ne è il modello allo stesso tempo, con in più il coraggio mostruoso di dichiararsi tale.

Non è casuale che l'ambientazione del dramma sia Malta, difesa all'epoca dagli Spagnoli (cattolici) e minacciata dal pericolo turco (1565). Una contesa politica e religiosa: il cristianesimo contro gli infedeli, la virtù contro la malvagità, Dio contro il diavolo. Così almeno l'opposizione è sentita in Europa. A baluardo dei valori cristiani ci sono nell'isola i Cavalieri di Malta, votati alla difesa della fede. Marlowe produce in

4. È l'assunto del saggio di GREENBLATT 1980.

tal modo un'aspettativa che il dramma invece delude, offrendo la visione di un mondo ipocrita, corrotto, privo di valori morali di riferimento. Barabas, alla fine, non è un estraneo a Malta, ma è parte integrante di quel mondo guasto. E il pubblico di Marlowe, inglese e protestante, fra l'ebreo, i Turchi musulmani e i cattolici spagnoli e maltesi, ha ben poca scelta per chi simpatizzare. Dice Machiavelli nel Prologo: «Io considero la religione soltanto un giocattolo per fanciulli, e sono convinto che l'unico peccato è l'ignoranza». Se, su questa affermazione, si giudicano le parole conclusive pronunciate da Ferneze a sigla del dramma - «sia tributata la giusta lode | non al fato o alla fortuna, ma *al cielo!*» (v, v, 122-123) - si coglie tutta l'ironia di un testo che ha tolto il velo all'illusione dei valori stabiliti.

Come si è detto all'inizio, forse il dramma la dice lunga sul pubblico a cui era rivolto più che non sull'ebreo Barabas, ma dice anche molto su Christopher Marlowe e sul modo in cui egli costruisce il giudizio e la coscienza dei suoi fruitori.

### *Bibliografia*

- BAWCUTT 1978 = N.W. BAWCUTT, *Introduction a C. MARLOWE, The Jew of Malta*, ed. N.W. Bawcutt, Manchester, Manchester University Press, 1978.
- CALIMANI 2012 = D. CALIMANI, *The Three Ladies of London: l'ebreo diverso*, in A. PES, S. ZINATO (a cura di), *Confluenze intertestuali*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 15-38.
- ELIOT 1952 = T.S. ELIOT, *Christopher Marlowe*, in *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1952 (1919).
- GREENBLATT 1980 = S. GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- MICHELSON 1972 = H. MICHELSON, *The Jew in Early Jewish Literature*, New York, Hermon Press, 1972 (1926).
- SHAPIRO 1988 = J. SHAPIRO, *Which is the Merchant Here, and Which the Jew: Shakespeare and the Economics of Influence*, «Shakespeare Studies», 20, 1988.

---

## Tracce di Bertevello

Ivano Paccagnella

In principio c'è Ruzante.

Nel IV atto della *Piovana* il *famegio* Bertevello è il pescatore che entra in scena *ex abrupto* e scioglie la trama della commedia grazie al ritrovamento della borsa di Nina, il *tasco*, con «i tondini da colo», e i «pater-nostri», le collane e i gioielli, «segnale da farne cognoscere a me pare, s'a' 'l cato vivo», fino appunto all'agnizione finale della giovane, preda del ruffiano Slavero, da parte del vecchio Tura, che alla fine riscopre in lei la figlia rapitagli da piccola.

Bertevello trova la borsa nella rete («A' he altro ca scardole, inroigiò in sta re'. De oro e de tesoro 'l è pin, al muò che 'l pesa e che 'l canta, sto tasco»)¹ e su quella inattesa ricchezza fantastica una nuova vita non più da servo («a' vuò deventar me omo») e non più pescatore («A' comprerè del terren assè»), con proprietà terriere «in Pavana» («a' farè ca' de muro», con «chiesure» - appezzamenti recintati - «terre»), fino all'instaurazione di una «dinastia» famigliare, «el parentò di Berteviegi», in una tenuta, «la villa de Bertevello».

Difficile non leggersi una metafora della vicenda del patrono di Angelo Beolco, quell'Alvise Cornaro, veneziano di San Bartolomeo, inurbato a Padova al seguito del ricco e potente zio, il canonico Alvise Angelieri, di cui erediterà le ingenti proprietà immobiliari, fondando una casata di terraferma, sempre con il rimpianto del mancato riconoscimento di una assai ipotetica nobiltà lagunare (la vantata discendenza da Rigo Corner di Morea, figlio del doge Marco).

Bertevello è nome parlante,² che definisce un tipo di rete da pe-

---

1. Si cita da SCHIAVON 2010, per i due atti finali pp. 143-175.

2. Come altri nomi ruzantiani, in specie nella *Piovana*, quale Garbinello (*garbinela* vale «scherzo, inganno»; cfr. PACCAGNELLA 2012, s.v.); o quale Garbugio (*garbugio* vale «intrico, peripezia», ma, al di là dell'antroponimo ruzantiano, è usato solo da due pavani tardi come Forzatè nella *Pastorale* e Magagnò).

sca:<sup>3</sup> e si noti che, immediatamente prima dell'entrata in scena del pescatore, proprio Garbugio, che aveva con astuzia chiuso in chiesa il ruffiano Slavero e l'Osto, facendoli passare per eretici luterani, aveva usato l'espressione vallingiana: «A' vuò tornare a sarare, che 'l no sbusasse la coa del cogolo», con riferimento al fondo della rete (il *cogólo*) usata per la pesca delle anguille.

Come altre *lomenagie* ruzantiane, anche questa ebbe fortuna.

Viene subito fatta propria da uno dei primissimi imitatori di Beolco, l'abate Giacomo Morello, pavanamente *Morato*,<sup>4</sup> protetto di Alvise Cornaro e probabile autore dell'apocrifia *Terza oratione*, stampata nel 1551 a Venezia da Stefano Alessi con le altre due (*Tre orationi di Ruzzante recitate in lingua rustica alli Illustris. Signori Cardinali Cornari et Pisani*), ben inserito nella vita letteraria non solo cittadina, con precoci rapporti con i «pavani vicentini» (Magagnò, il pittore Giambattista Maganza, lo chiama «gluoria maor del favelar pavan!») (PACCAGNELLA 2011), riconosciuto caposcuola nella «massaria di Ruzzanti». Di lui Alessi stampa nel 1551 il *Ridiculoso Dottoramento di messier Desconzò de' Sbusenazzi* (insieme all'elogio del canterino Pirisson e due lettere giocose, di un vecchio innamorato e del suo gastaldo pavano), nel 1553 le *Lalde della Ziralda* e lo *Sprolico in lengua pavana sbottazzà in lalde de magnafigo messier Mechiele Battaglia*

3. È lessema in veneto di attestazione trecentesca (SELLA 1944, s.v. *bertevellus*, *bertoela* «bertovello»: «(piscare) cum hamis, hamunzellis et bertevellis», con la variante *britivellus* bertovello, rete»); in BOERIO 1856: «Chiamasi una specie di rete simile alla Cogolaria, che usasi nelle acque dolci, e che da' nostri pescatori si chiama altrimenti TRATURO», mentre prima Patriarchi (PATRIARCHI 1775; 1821) lo collocava primariamente nel campo venatorio e solo in subordine in quello piscatorio, definendolo: «*Ritroso, bertovelo*, stromento da uccellare, o pescare che abbia il ritroso fatto di vinchi»; in questo senso anche in toscano (GDLI, s.v. *bertuello*, *bertabello*, *bertibello*, *bertaello*), con unica attestazione antica nella traduzione trecentesca del *Trattato di agricoltura* di Pietro Crescenzi.

4. Non se ne sa il luogo di nascita (probabilmente Salboro, allora nell'immediata campagna padovana, a quanto si desume dall'*Epistolarum orationumque liber* di Girolamo Negri, edito nel 1579 per volontà dello stesso Morello) né tanto meno la data. La documentazione reperibile nella Biblioteca Vescovile di Padova riporta al decennio 1556-1566 e ci presenta il cappellano di San Girolamo litigioso e a volte intollerante, al punto che, l'8 novembre 1558, nella riunione straordinaria dei Canonici subisce la sanzione di quattro ducati da portare in pellegrinaggio a diversi monasteri padovani per aver mancato di rispetto all'Arciprete; il 20 dicembre 1566 Morello rinuncia alla propria carica, senza ripensamenti e successivamente non si trovano altre presenze negli *Acta Capitolaria*. Nel 1556 muore Alvise Cornaro. Non è da escludere che la perdita del protettore abbia spinto il «Moratto» ad una scelta di vita più ritirata, in cui anche le mozioni della primitiva poesia, più di imitazione ruzantiana, sembrano stemperarsi nei componimenti occasionali di raccolte rustiche o encomiastiche. Una ricostruzione biografica attendibile, che rende ragione dei pochi dati disponibili, insieme con la prima edizione critica di tutti i testi attribuibili al canonico padovano, è in MILANI 2003. Cfr. anche PACCAGNELLA 2005, pp. 63-70.

*Poestè de Pieve l'anno 1548*; altri *sprolichi, sonagietti*, encomi, epitaffi e componimenti funebri, madrigali compaiono in raccolte e antologie varie. Un «Bertevello di Scarpelluoti»<sup>5</sup> sottoscrive («vostro laoraore scrisse»), per conto del destinatario della prima lettera, il gastaldo *Morelo* (significativa coincidenza onomastica), la seconda della «piacevoli et ridiculose lettere» in coda al *Dottoramento*, indirizzata «A sier Bragon Scachio buranello»,<sup>6</sup> subito dopo un sonetto che conclude un vero e proprio centone di *loci ruzantiani*, a partire dalla *Lettera a Marco Alvarotto*.

«Bertevello» appare nuovamente nei sonetti 39-40 inseriti in *Delle rime di Sgareggio Tandarello da Calcinara in lingua rustica padoana. Parte prima* (alla quale però non seguirà mai una seconda), di Claudio Forzatè, editi a Padova da Paolo Meietti nel 1583, scambiati fra Bertevello e Sgareggio (vv. 1-4):

Se quelle che me tien al zoveelo  
e che me fa d'Amor schiavo e fameggio  
ovrasse in lo me cuor manco l'aseggio,  
a' canterae de vuogia, o Bertevelo.

e in quelli 41-42 (a invio inverso), *Sgareggio a Bertevelo*:

Se 'l star contugnamen ligò in caena,  
rostio, frito, brusò, senza coragia,  
puol far ch'a' cante e che 'l cantar me vagia,  
Bertevelo me caro, a' son de vena.

con la *Resposta de Bertevelo* (che qui, unica volta, si cognomina esplicitamente «Scarpeloto»).

*Lomenagia*, quella di Bertevello, che di certo indicava qualche importante compagno di rimeria, se un Bertevello è nel gruppo di «Buoni Boari» e «Gran zugolari»<sup>7</sup> che piangono la morte del «gran Pare Menon» in un sonetto di Rovigiò Bon Magon, inserito in ANGELIERI 1583:

5. *Cognomen* connesso con *scarpelare* «sfregare gli occhi» e con *scarpelò* «occhio strabuzzato, occhio scerpellino», peraltro di uso solo postruzantiano.

6. *Scachio* vale «Mingherlino; Magrino; Sottolino; Scriato o Screato, quasi Non creato, Venuto a stento, debole, di poca carne» (Boerio). Se ne vedano altre attestazioni veneziane cinquecentesche in CORTELAZZO 2007.

7. Identifichiamo (sulla scorta di MILANI 1983) Morello, Sgareggio Tandarello, ossia Claudio Forzatè, Lenzo, probabilmente Lenzo Durello, Beggio, forse il Begio Ravan ricordato nelle *Rime* di Sgareggio, ma gli altri restano al momento puri nomi.

---

Morato, e 'l nostro Preve, e 'l Tandarelo,  
 Bregatto, e Beggio, sì  
 No starà ascunti, e Lenzo, e 'l Bertevelo,  
 Con l'Ortolan, e mi [...].<sup>8</sup>

E nella *Smissiaggia de sonagitti, canzon e smaregale in lengua pavana de Tuogno Figaro da Crespaoro*, un'antologia di «buoni zugolari del Pavan, e Vesentin» messa insieme dal giovane (sedicenne) Alvise Valmarana e pubblicata a Padova da Giovanni Cantoni nel 1586, in un sonetto scambiato con Tuogno, un Magagnò ormai quasi ottantenne ma modello riconosciuto e idolatrato ricorda Menon (che era morto nell'83) e lo «scartabello» che si stava preparando in suo onore fra gli altri da Bertevello, chiaro riferimento alla raccolta di *Sonagitti, spataffi, smaregale e canzon, arcogisti in lo xiequo e morte de quel gran Zaramella Barba Menon Rava* del poeta e pittore padovano Giuseppe Gagliardi, con la *lomenagia* di Rovigiò bon Magon da le Valle de Fuora, uscita nel 1584 a Padova da Paolo Meietti:

Mi a' vago do' i mie buò  
 muzola, e fuorsi co 'l far mu mo mon  
 i sgnicca e chiama el me caro Menon.

Mi a' sò che Bonmagon  
 e Moratto, e Sgareggio, e Bertevello  
 se faiga per farghe un scartabello [sonetto 26, vv. 36-41].

Più o meno lo stesso sodalizio che appare a più riprese nelle *Rime di Sgareggio*, nel sonetto *In lo partire dela Soleta*:

Lenzo, Bregato, Bertevelo, e Beggio  
 ven là co Rovigiò,  
 e sì me dise: «Doh, gramo Sgareggio,  
 mo ch'ieto desperò? [sonetto 24, vv. 113-116].

Nella stessa raccolta, fra i sonetti scambiati con Rovegiò Bon Magon, ecco ancora la brigata di poeti (aumentata degli sconosciuti Zugno da Tore e Mielo), al sonetto 48 (vv. 9-14):

---

8. Un Tura da i Berteveggi, senza collegamento con il non identificato poeta, è ricordato da Magagnò (ANGELIERI 1583, 10, v. 57): «Tura da i Berteveggi | me disse haer vezù quella doman | ch'al doppio l'Alba gh'hea pine le man | de ruose e de soffran».

Barba Menon, Begoto, el Magagnò,  
Zugno da Tore, Lenzo e Bertevelo  
te lalda (Giesondio!) quanto ch'i pò.

Morato, l'Ortolan, Bregato e Mielo,  
Beggio, quel bon boaro, e Roveggiò  
te anora e co gi anor te mete in cielo.

e al responsivo 49 (vv. 12-14):

ch'a' pe de Magagnò, de Bertevelo,  
de Menon, de Begoto e Rovaggiò  
a' son na luxe a pe le stele in cielo.

Identica compagnia partecipava alla «tubia grande», la trebbiatura, che è anche una festa, di Durello, un'ercolana<sup>9</sup> compresa in LAMPIETTI 1582:

[...] 'l gh'è Sgaregio con el so famegio,  
e Roveggiò con so cugnò,  
el Biertevello, Begio e so frello,  
Lenzo, Bertuosso e Strapegò hom da ben.

Della seconda parte di una raccolta di *Encomii diversi nella partenza dell'illustrissimo sig. Memmo dignissimo podesta di Padova l'anno m. d. lxxxvii*, stampati a Padova da Lorenzo Pasquati nel 1587,<sup>10</sup> fa parte un sonetto caudato in pavano (cc. 3-4, «Lostrissimo Paron s'un Penzaore») di Bertevello Scarpelotto della Villa de Sborauero.<sup>11</sup>

Pochi anni dopo, in un opuscolo stampato a Padova ancora da Pasqua-

9. Una specie di omaggio concorrenziale alla «Tubbia de Menon», vi lunghissimo - 377 versi - sonetto caudato di ALBANI 1562.

10. Visti nella Miscell. 1836 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

11. Il toponimo è ruzantiano. Compare nel Prologo della *Fiorina*: «chialò el gh'è el terretuorio pavan e la villa de Sborauero» e nell'elogio di Fiore fatto da Pasquale nel v atto, «E sì la sé così valente, co putta que sipia in Sborauero». Verrà ripreso da Morello nella *Terza orazione*, attribuito come luogo di nascita all'oratore, di cui traccia una fantastica genealogia: «Mi son Bufatto Tendarello pavan de Pavana, da Sborauero, de sotto d'una bona massaria, qué a' son stò figiuolo del besavolo del pare del mario de so madonna, mare del figiuolo della mogiere, de la neza de so pare del gastaldo que fo de messier Francesco Spetrarco, que mi a' son romagnù per somenzale raise di miè viegi salvò, me fe', azzò que la nostra nagia no foesse andà in balle, desconandose con fa tal fiè un novolazzo penzù da na furia de vento» (e molto più tardi nel *Prenuostego snaturale contugno, E per l'anno che Seon. De Pasquale dalle Brentelle*, edito a Venezia da Pinelli nel 1614). Cfr. ZORZI 1967.

ti, nel 1598, *Sonagitti smaregale e canzon in lalde del lostrissimo segnor Marc'Antuogno Mechiele degnetissemo Poestò de Chioza arcuolti da Tuogno regonò dalla Guizza de Vigian*, si trova un altro sonetto «De Bertevello Scarpelotto a Tuogno Regonò».<sup>12</sup>

Fin qui siamo a poco più di un cinquantennio dalla morte di Ruzante<sup>13</sup>: le imitazioni pavane, da Magagnò, Menon, Begotto e seguaci, si confinavano in una poesia occasionale, di contingenze encomiastiche o di piaggeria adulatoria: apologia arcadica di una vita campestre sobria e soprattutto senza conflitti sociali e di censo, dove il mondo contadino è nobilitato fin nella stessa lingua, che è più ruzantiana di quella del Ruzante, ma nella quale si manifesta un contrasto tra la sua «sostanza plebea e la raffinatezza degli intenti letterari» (BANDINI 1976). Siamo alla «dissoluzione di quella letteratura [pavana] nell'esercizio di un ozioso manierismo» (ZORZI 1967, p. 1629). Ormai anche nel Veneto erano ben attive le prescrizioni e le censure dei Tribunali dell'Inquisizione.

Nel 1612 il tipografo Daniel Bissuccio<sup>14</sup> pubblica a Venezia le *Poesie in lingua rustica padovana di Bertevello dalle Brentelle, cioè Madriga-*

12. Significativa la «fragia d'i Boari» cui Tuogno indirizza il terzo sonetto della raccolta: «Comenza Roegio col to soran, | vaghe Bregatto drio de man in man, | fatte an ti sotto Lenzo d'i Durieggi» e nell'egloga (6) Tuogno evoca «la zo da la crosara | Bregatto», «dalle Tore-selle | Lenzo quel bon Durello», «Parafatto» (Giovan Battista Liviera) «filuorico e sletran, | el primo d'Arcugnan». Un po' sempre gli stessi amici e compagni di rimeria.

13. L'ultimo episodio della fortuna di Beolco sarà la stampa vicentina di Domenico Amadio del 1617, con una avvertenza ai lettori: «lo diamo fuori tutto purgato, corretto et al primiero candore e naturalità restituito», cioè con pesanti interventi censori, rassettature, tagli e sostituzioni.

14. Attivo a Venezia, alla chiesa di San Lio, fra il 1602 e il 1617, dopo, a Rovigo, fra il 1624 e il 1629, Bissuccio (Bisuccio, Bissucio, Besuccio) ristampa Petrarca (1606), Sannazaro (1602), Doni (1607), Groto (1605), pubblica la traduzione in ottave di Maurizio Moro della *Passione* di Dürer (1612); si specializza in testi religiosi (*l'Ordo rituum et caerimoniarum suscipiendi habitum monialem*, 1612; Nicola Laghi, *La Sacra istoria del grande sacrificio della messa*, 1609), anche in traduzione dallo spagnolo (Andrés Capilla, 1605; Alfonso To-stado, 1615; la *Summa caietana portugues* di Tomaso de Vio), teatrali e pastorali (*La Danae* di Pietro Antonio Toniani, 1622; *l'Arcipranda*, tragedia di Antonio Decio da Horte, 1617; la favola boschereccia *Il pastor vedovo*, di Dionisio Rondinelli, 1619) e si qualifica, nella sede rodigina, nell'edizione di opere del giureconsulto e «assessore» rodigino Giovanni Bonifacio (su cui si veda BENZONI 1971), fra cui *l'Oratione [...] al Consiglio di Rovigo, L'Hercole. Dialogo delli nomi, che alli figliuoli si devono imponere* (1624), *Delle lettere familiari, La repubblica delle api* (1627), la favola tragicomica *Raimondo* (1628) e quella tragica *Nicasio* (1629), *L'arti liberali et mecaniche come siano state da gli animali irrationali a gli huomini dimostrate* (1628), *De epitaphiis componendis* (1629). La pubblicazione delle *Poesie* di Bertevello, ancora nel periodo veneziano, è l'unico caso di apertura del catalogo a un testo dialettale. Cfr. BRUNI, EVANS 1984; BRUNI, EVANS 1997.

li, *Bradamante irata, Isabella e Zerbino, Orlando addolorato, Lamenti raccolti e imitati da' leggiadri Canti dell'Ariosto*,<sup>15</sup> tradizionalmente e unanimemente attribuite dalla critica ad Antonio Buzzacarini,<sup>16</sup> che si inseriscono nella linea di travestimento e parodia dell'Ariosto inaugurata da Begotto (e da Menon, per la scelta della forma madrigale), in cui alterna innovazioni di carattere classicheggiante a «memorie poetiche» delle opere ruzantiane, testi letterari consolidati ad elementi agresti. La parodia – come in Sgareggio, che apre il suo canzoniere con la traduzione in pavano di *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*: «Vu ch'al cantar d'un puovero boaro | le faighe, le strussie, i sbatiminti | a' sbrefelè le recchie, e i sentiminti» (con altri nove testi di Petrarca «tradotti» da Sgareggio: i sonetti 205, 178, 224, 132, 161, 253, 134, 220 e la complicata canzone 105, e, sulla scia di Begotto, il madrigale di Ariosto *Al muo de quello de messier Dovigo Rostio, que dise*: «O più che 'l giorno a me lucida e chiara». «O d'agno dì pi chiara e pi lusente | note santa, e beneta») – si configura anche in Bertevello come il tratto caratterizzante la nuova stagione pavana postruzantiana (BANDINI 1983).

Se ipotizziamo di datare la nascita di Buzzacarini all'incirca all'ultimo ventennio del Cinquecento,<sup>17</sup> prendendo per punti fermi la partecipazione all'Accademia Delia<sup>18</sup> nel 1610, le prove di nobiltà presentate nell'agosto 1626 per l'aggregazione al Consiglio dei nobili, l'edizione dei testi teatrali *La caccia di Danao* (Vicenza, 1615), *Altile* (Padova, 1626), nonostante la – topica – dichiarazione di opera giovanile delle *Poesie in lingua rustica* («cavà dal cielibrio, quando iera pì zovenato», si legge nella dedica a Pietro Viscardi), possiamo escludere l'identificazione di Bertevello dalle Brentelle con Bertevello Scarpellotto.

15. Contenenti di seguito, con frontespizi propri: *Cento smaregali de Bertevello dalle Brentelle [...]*; *Sbravamante scorezzà de Bertevello [...]*, *cavà fuora del sliabrazzon de Barba Figo Arosto*; *Zerbin e la Bella de Bertevello [...]*. *Lomento stramuò e cernù da i viersi de Barba Vigo Arosto*; *Rolando fastubiò de Bertevello [...]*.

16. Cfr. VEDOVA 1832 (che però lo identifica con il Bertevello delle *Rime di Sgareggio*, anche se insinua qualche ragionevole dubbio sull'attribuzione al nobile padovano) e MILANI 1983, pp. 227-228; ultima la voce – alquanto confusa – di ROSSI 1972.

17. Non è certa la data di nascita – avanzata da VEDOVA 1832 – del 1578. La data di morte al 9 aprile 1634, a Teolo, dove già era stato per due volte vicario, è stabilita da SALOMONI 1696.

18. Accademia di arti marziali e cavalleresche, fondata dal capitano di Padova Pietro Duodo il 12 marzo 1608; nel 1610 vi si discusse anche l'ammissione di Galileo (un cui autografo, «raccolta di quelle cognizioni che a perfetto cavaliere et soldato si richieggono, le quali hanno dipendenza dalle scienze matematiche», è conservato nel fondo). Si ricordi solo che nella biblioteca di Galileo, insieme alle opere di Ruzante, c'erano anche le poesie di Bertevello. Cfr. TOMASIN 2008, p. 26.

C'è di più. Il penultimo e terzultimo dei *Cento smaregali de Bertevello dalla Brentelle*, *Contain pavan* che costituiscono la prima sezione delle *Poesie* sono intitolate: «Lalda le Canzon de Scarpellotto», «A Roeggio bon magon»: un palese omaggio alla generazione immediatamente precedente di poeti pavani.

Ultime due briciole.

Un Bertevelo viene episodicamente chiamato in causa da Pasquale dalle Brentelle<sup>19</sup> nei *Prepuositi de favellare* (vv. 1-3, in PASQUALE DALLE BRENTELLE 1614):

Slainava la Leziera a Bertevello:  
chi vuoi haer del ben per na stemana  
dal barbiero se lave e faghe bello.

Di Bertevelo d'i Bertevegi da Tencaruola è l'opuscolo senza indicazioni tipografiche (ma plausibilmente secentesco) *In lo sposego de i bie noizzi, e inuiò Zovene iniustri, el signor Ducridio de i Bigoli menu', o veramen Bigolin; e la signora Giulia de i Lazari*, stampato «in Pava per barba Gasparo da i Criviegi; con Licentia d'i Paron»,<sup>20</sup> un lungo sonetto caudato (78 vv.), da cui non si riesce a ricavare dati attributivi o cronologici.

Si perdono qui le tracce di Bertevello.

Dietro una fortunata *lomenagia* si sono individuati testi e autori indubbiamente modesti e forse trascurabili se non fosse per definire una galassia culturale e di gusto: si è cercato di intrecciare i fili di un *club* letterario, com'è stato definito (SELMi 1998), che ammicca e si scambia componimenti, si cita e si autopromuove. Pur nell'impossibilità di svelare l'autore dietro il nome d'arte, di dare una identità definibile a Bertevello Scarpelluoto (e agli altri sodali).

### *Bibliografia*

ALBANI 1562 = *Seconda Parte de le Rime in Lingua rustica padovana*, Venezia, presso G.G. Albani, 1562.

19. Di cui nulla sappiamo, se non le cognizioni astronomiche che traspaiono nei poemetti del *Prenuostego*, che lo riportano all'ambito culturale di attenzione scientifica proprio della Padova postgalileiana. Cfr. MILANI 1996.

20. Si rinvia all'esemplare conservato alla Biblioteca Civica di Padova, con segnatura B.P. 1880, XXI.

- ANGELIERI 1583 = *Quarta Parte delle Rime alla rustica*, Venezia, G. Angelieri, s.d. (ma 1583).
- BANDINI 1976 = F. BANDINI, *I versi pavani del Magagnò*, in N. POZZA (a cura di), *Vicenza illustrata*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, p. 236.
- BANDINI 1983 = F. BANDINI, *La letteratura pavana dopo il Ruzante. Tra manierismo e barocco*, in G. ARNALDI, M. PASTORE STOCCHI (a cura di), *Storia della cultura veneta*, 4, 1, *Il Seicento*, Vicenza, Neri Pozza, 1983, p. 346.
- BENZONI 1971 = G. BENZONI, *Bonifacio, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 12, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bonifacio\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bonifacio_(Dizionario-Biografico)/).
- BERTEVELO s.d. = BERTEVELO D'I BERTEVIEGI DA TENCARUOLA, *In lo sposego de i bie noizzi, e inuiò Zovene iniustri, el signor Ducridio de i Bigoli menu', o veramen Bigolin; e la signora Giulia de i Lazari*, Padova, s.n.t.
- BOERIO 1586 = G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Cecchini, 1856.
- BRUNI, EVANS 1984 = R.L. BRUNI, W.D. EVANS, *Italian Seventeenth Century Books: Indexes of Authors, Titles, Dates [...] Based on the Libreria Vinciana's Autori italiani del '600*, Devon, Exeter University Library, 1984.
- BRUNI, EVANS 1997 = R.L. BRUNI, W.D. EVANS, *Italian 17th-Century Books in Cambridge Libraires: A Short Title Catalogue*, Firenze, Olschki, 1997.
- BUZZACARINI 1612 = *Poesie in lingua rustica padovana di Bertevello dalle Brentelle, cioè Madrigali, Bradamante irata, Isabella e Zerbino, Orlando addolorato, Lamenti raccolti e imitati da' leggiadri Canti dell'Ariosto*, in Venetia, presso Daniel Bissuccio, 1612.
- CORTELAZZO 2007 = M. CORTELAZZO, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Limena (PD), La Linea Editrice, 2007.
- Encomii 1587 = *Encomii diversi nella partenza dell'illustrissimo sig. Marc'Antonio Memmo dignissimo podesta di Padova l'anno m. d. lxxxvii*, in Padova, per Lorenzo Pasquati, 1587.
- FORZATÈ 1583 = C. FORZATÈ, *Delle rime di Sgareggio Tandarello da Calcinara in lingua rustica padoana. Parte prima*, in Padoa, appresso Paulo Meieto, 1583.
- GAGLIARDO 1584 = G. GAGLIARDO, *Sonagitti spataffi, smaregale, e canzon, arcogisti in lo xiequo e morte de quel gran Zaramella Barba Menon Rava*, in Padoa, appresso Paulo Meieto, 1584.
- LAMPIETTI 1582 = *Rime di Domenico Lampietti. Ditto Lenzo Durello. In lingua rustica padovana*, Padova, appresso Paolo Meietti, 1582.
- MILANI 1983 = M. MILANI, *Per un catalogo degli autori pavani fra XVI e XVII sec.*, «Giornale storico della letteratura italiana», 160, 1983, pp. 220-248.
- MILANI 1996 = M. MILANI, *Vita e lavoro contadino negli autori pavani del XVI e XVII secolo*, Padova, Esedra, 1996.
- MILANI 2003 = A. MILANI, *Giacomo Morello. Un pavano vicino a Ruzzante*, tesi di laurea, rel. I. Paccagnella, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Padova, a.a. 2003/2004.
- MORELLO 1551 = *Il ridiculoso dottoramento di m. Desconzo de Sbusenazzi... composto per lo ingeniosissimo m. Iacomo Morello in lingua rustica*, in Vinegia, appresso Stefano di Alessi, 1551.
- MORELLO 1553a = *Le lalde, e le sbampuorie, della unica e virtuliosa Ziralda: ballarina e saltarina scaltrietta Pavana: destendue in tuna slettra scritta in*

- lengua Pavana per lo arguttissimo messier Iacomo Morello da Padoa*, in Vinegia, appresso Stefano di Alessi, 1553.
- MORELLO 1553b = *Sprolico in lengua pavana sbottazza in laldo del magnafigo messier Mechiele battaglia Poeste de Pieve lanno 1548... Composta per lo inze-gneole messier Iacomo Morello*, in Venetia, appresso Stephano di Alessij, 1553.
- PACCAGNELLA 2005 = I. PACCAGNELLA, «Ceco Spetrarca e la so morosetta, madonna Loretta». *Un caso di memoria del Petrarca nella letteratura pavana cinquecentesca*, «Annuario del Liceo Ginnasio Tito Livio», 1986/1987-2004/2005, pp. 63-70.
- PACCAGNELLA 2011 = I. PACCAGNELLA, *Tre sonetti fra «Morato» e «Magagnò». Giacomo Morello e Giovan Battista Maganza*, Padova, Cleup, 2011.
- PACCAGNELLA 2012 = I. PACCAGNELLA, *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)*, Padova, Esedra, 2012.
- PASQUALE DALLE BRENTELLE 1614 = *Prenuostego snaturale contugno, E per l'anno che l'anno. De Pasquale dalle Brentelle*, Venezia, Pinelli, 1614.
- PATRIARCHI 1775 = G. PATRIARCHI, *Vocabolario veneziano e padovano co' termini e modi corrispondenti toscani*, Padova, Conzatti, 1775.
- PATRIARCHI 1821 = G. PATRIARCHI, *Vocabolario veneziano e padovano co' termini e modi corrispondenti toscani*, terza edizione, Padova, nella tipografia del Seminario, 1821.
- RAGONA 1598 = *Sonagitti smaregale e canzon in lalde del lostrissimo signor Marc'Antuogno Mechiele degnetissemo Poestò de Chioza arcuolti da Tuogno regonò dalla Guizza de Vigan*, in Pava, per Lenzo di Pasquitti, 1598.
- ROSSI 1972 = L. ROSSI, Buzzacarini, Antonio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 15, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-buzzacarini\\_\(Dizionario\\_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-buzzacarini_(Dizionario_Biografico)/).
- RUZANTE 1551 = *Tre orationi recitate in lingua rustica alli Cardinali Cornari et Pisani con uno ragionamento et uno sprolico, insieme con una lettera scritta allo Alvarotto per lo istesso Ruzante tutte opere ingegniose, argute, et di maraviglioso piacere, non piu stampate*, in Venetia, appresso Stephano de Alessi in calle della Bissa, all'insegna del cavalletto, 1551.
- SALOMONI 1696 = J. SALOMONII, *Agri patavini inscriptiones sacrae, et prophanae*, Patavii, ex Typographia Seminarii, 1696, p. 183.
- SCHIAVON 2010 = C. SCHIAVON, *Per l'edizione del Ruzante classicista. Testo e lingua di «Piovana» e «Vaccaria»*, Padova, Cleup, 2010.
- SELLA 1944 = P. SELLA, *Glossario latino italiano. Stato della Chiesa - Veneto - Abruzzi*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1944.
- SELMI 1998 = E. SELMI, *Aspetti della ricezione del Ruzante nel secondo Cinquecento*, «Quaderni veneti», 27/28, 1998, pp. 319-367.
- TOMASIN 2008 = L. TOMASIN, *Galileo e il pavano: un consuntivo*, «Lingua nostra», 69, 2008.
- VEDOVA 1832 = G. VEDOVA, *Biografia degli scrittori padovani*, Padova, Minerva, 1832.
- VALMARANA 1586 = L. VALMARANA, *Smissiaggia de sonagitti, canzon e smaregale in lengua pavana de Tuogno Figaro da Crespaoro, e de no sò que altri buoni Zugolari del pavan, e vesentin*, in Padova, appresso Ioanni Cantoni, 1586.
- ZORZI 1967 = L. ZORZI, *Note*, in RUZANTE, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1967, p. 1452.

---

## Le armi della scrittura

### Implicazioni di una metafora sarpiana

Valerio Vianello

In più circostanze Paolo Sarpi e la cerchia di amici e conoscenti a lui vicini assimilano le drammatiche traversie dell'Interdetto a una «guerra» (ULIANICH 1961, p. XXXV),<sup>1</sup> in cui, tuttavia, non si sono scontrati soldati, ma armi metaforiche, forti al punto da sottrarre la contesa alle consuete schermaglie diplomatiche.

Allo scontro sul piano spirituale (SARPI 2001, I, pp. 404 e 406)<sup>2</sup> si agguinse nel momento più acuto della crisi, agosto 1606, «un'altra sorte di guerra, fatta con scritture»,<sup>3</sup> termine che allude in senso lato a una capillare comunicazione di notizie, comprensiva dell'oralità. La famosa immagine fiorisce in un campo semantico rigoglioso, che per il frate veneziano risale al *Trattato sopra la forza e validità della scomunica* del gennaio 1606 (SARPI 2006, p. 142)<sup>4</sup> e anima i celeberrimi motti sullo «stilo» dell'attentato (MICANZIO 1974, p. 1354).

Il concetto visualizzato individua nella penna l'arma più tagliente per smascherare gli inganni delle false credenze, perché la parola, intersecandosi con il mondo, ne condiziona le vicende e i mutamenti socio-politici: «La materia de' libri par cosa di poco momento perché tutta di parole; ma da quelle parole vengono le opinioni nel mondo, che causano le parzialità, le sedizioni e finalmente le guerre. Sono parole sì, ma che in conseguenza tirano eserciti armati» (SARPI 1958, p. 190).<sup>5</sup> Infatti, am-

1. Sull'argomento cfr. DESCENDRE 2010, pp. 309-332.

2. Vedi inoltre SARPI 2006, p. 63.

3. Di una guerra «en papier» scrive Canaye de Fresnes a *monsieur* d'Alincourt il 6 maggio 1606: CANAYE 1636, p. 31.

4. SARPI 2001, I, p. 242: «Non nelle sole armi sta la forza, ma nelle parole ancora, per il che Baldo consiglia che, quando il papa abusi la somma potestà, se gli faccia resistenza e di parole e de fatti».

5. Si veda il consulto *Regolazione delle stampe*: «per le stampe facilmente si divulga

plificando la risonanza pubblica delle informazioni, «danno anco occasione di parlare e somministrano materia di discorsi alli mal contenti et interessati, li quali trovando le orecchie delle semplici persone aperte, si insinuano seducendo et imprimendo concetti che causano perniciosi effetti» (SARPI 1969, p. 1170).<sup>6</sup> Proprio per l'allargamento a dei lettori eterogenei, estranei alla tradizionale rete di coperture stesa sui segreti istituzionali, e per le sue temibili conseguenze l'ambasciatore francese Philippe Canaye con apprensione pronosticava al banchiere augustano Mark Welser una «guerra di scrittura [...] più pericolosa all'Italia che non sarebbe quella di Marte».<sup>7</sup>

Con ancor maggiore recisione il consulto *Del confutar scritture malediche* estende il paragone, conformando i meccanismi argomentativi alle dinamiche di attacco e di difesa:

Qui nondimeno vi sono li suoi contrari, poiché non tanto nelle questioni private e nelle battaglie armate, quanto anco nelle litterarie non ci è maggior miseria che stare sopra la sola deffesa, così li buoni scrittori hanno non tanto per infruttuose, ma per dannose ancora le apologie, se non accusano l'avversario altrettanto e qualche più [SARPI 1969, pp. 1171-1172].<sup>8</sup>

Del resto, «è molto difficile star sempre *in arce* per ovviare le macchinazioni che altri fa a suo agio: chi sta sempre sopra la difesa, con risoluzione di non offendere, finalmente bisogna che sii offeso» (SARPI 1931, II, p. 150).<sup>9</sup>

Dopo le censure ecclesiastiche (17 aprile 1606) il febbrile lavoro di Paolo Sarpi trova sbocco nei sette consulti compilati tra la seconda metà di aprile e i primi giorni di maggio, che oscillano dal ricorso estremo

qualunque sorte di dottrina, così profitevole come perniziosa, da dove nascono conseguenze di grandissimo momento» (SARPI 2001, II, p. 747).

6. La preoccupazione riemerge nell'*Esame per la stampa di un libro di Agostino Del Bene a favore della Repubblica di Venezia*: «Sono lette le scritture composte in tal materia anco da persone non ben versate nelli scrittori della giurisprudenzia» (SARPI 2001, I, p. 497).

7. CANAYE 1636, p. 128 (28 luglio 1606). Il 12 agosto (p. 166) si lamenta con il cardinale du Perron dell'impulsiva acrimonia di Baronio e di Bellarmino, responsabili del fatto che «ce differend, qui n'estoit cognu que de peu de curieux, sera doresnavant l'entretien des barbiers et des lavandieres». Su quest'aspetto dell'Interdetto si rimanda a DE VIVO 2012.

8. Sono imprescindibili in proposito le fini osservazioni di GUARAGNELLA 2011.

9. La contesa libellistica è metaforizzata in modo affine in una lettera di Lorenzo Paoli, procuratore generale della Compagnia di Gesù, a Bernardino Rosignoli, provinciale di Milano, datata 28 ottobre 1606: «Si sta anco preparato et in ordine con l'altro coltello, se sarà bisogno» (PIRRI 1959, pp. 253-254).

al concilio generale alla contestazione diretta delle ingiunzioni papali, attestando l'acceso dibattito negli organi di governo veneziani sull'impegnativa materia del contendere. Il *Protesto* (6 maggio), respingendo il breve, perché giuridicamente «nullo e di nissun valore, e così invalido, irritato e fulminato illegittimamente», cementa con abile discrezione spunti «dove si mostri la religione e pietà della Republica» (SARPI 2001, I, pp. 399 e 423) e strali polemici contro le disposizioni romane, senza, però, affrontare il nocciolo della disputa. Il manifesto ufficiale rispetta le caratteristiche formali attribuite dal servita al documento di un potere sovrano, che, «se bene doverà aver qualche piccante verso l'azione del pontefice», «doverà nondimeno aver sparsi con ogni occasione concetti [...] dove si dica cose che diino qualche gusto anco alli ecclesiastici». Dichiarò altresì le «raggioni giuridiche da quali un principe è mosso o disegna moversi ad alcuna impresa» e allinea «tutti quei fondamenti e documenti di raggione che ad ogn'un non sono noti», decanta tutti gli umori passionali e non «commenda il governo né magnifica le forze dello stato, ma con termini di giurisprudenza vien dimostrato che la causa sostenuta è giusta in rigore, ovvero fondata in equità» (SARPI 1969, pp. 1178-1179). Discettando fra le pieghe sull'«autorità de' principi» e sui «pericoli, che li soprastanno dalli papi», rassicura i sudditi che «tutte queste legi e giudici si fanno per loro servizio, per conservarli li beni e per la quiete e l'onore» (SARPI 2001, I, p. 399).

Nell'estate, scatenatasi l'offensiva romana a stampa, gli scritti curvano a sostegno dell'azione governativa, perché, «quando l'adversario pubblica scritte o con allegar raggioni sue o con tirar li accidenti occorrenti a suo proposito» (SARPI 1969, p. 1180), è disdicevole tacere, in quanto il silenzio potrebbe essere interpretato come segno di debolezza o ammissione di colpevolezza (SARPI 2006, p. 143).<sup>10</sup> L'infruttuosità di un comportamento meramente difensivo è denunciata nel gennaio seguente dal consulto *Che cosa importi l'aggravatoria della scomunica*. Le «informazioni al mondo con manifesti e scritte così *in iure* come *in facto* della validità delle raggioni proprie e della invalidità di quelle del papa» (SARPI 2001, I, p. 475), prolungando gli effetti politici e coinvolgendo nella responsabilità il doge in persona,<sup>11</sup> mirano ad agire

10. L'ambasciatore a Parigi, Pietro Priuli, favorevole alla pubblicazione di libelli filovenetiani, sollecitò infaticabilmente nuove scritte per non eccitare nei curialisti l'opinione che, «se la Ser.tà Vostra fosse stata dal canto della ragione, haverebbe procurato di fare, ch'il mondo la conoscesse»: ULIANICH 1961, pp. XXVI-XXVII. Analoghe richieste si levarono dai rappresentanti governativi della Terraferma: DE VIVO 2012, pp. 101-102.

11. SARPI 2001, II, p. 677: «nelle scritte sudette non vi è altra dottrina esplicata in parole, se non quelle che Vostra Serenità ha detto in fatti. Anzi prima sono procedute dalla

con tempestività per far convergere sulla Repubblica la prima adesione, «perché mentre li accidenti sono novi e recenti la curiosità eccita ogn'uno a leggere» (SARPI 1969, p. 1178).<sup>12</sup> Simili opuscoli vanno, però, commissionati a «persone private, le quali possono esponere assai cose, quali dire non è dignità del principe, a cui non è decoro usar allegazioni, né render ragione delle azioni proprie» (SARPI 2001, I, pp. 477-478).<sup>13</sup>

Tra i testi sarpiani rientrano nella tipologia «pubblica» le *Considerazioni sopra le censure della Santità di Papa Paulo v contra la Serenissima Republica di Venezia* e il *Trattato dell'Interdetto*, che, composto da fra Paolo, assume un'impronta collettiva con la sottoscrizione degli altri teologi interpellati. Questi libelli si ammantano del crisma dell'ufficialità e già dal titolo infrangono la strategia della segretezza abbracciata sino ad allora da Venezia.

Così si concentrano sugli errori altrui per metterli a nudo e con le rivelazioni denigratorie distogliere l'attenzione da temi pericolosi, perché, essendo le cose umane «piene di ambiguità, nessuna delle parti può dubitare che li manchi fondamento sopra che fabbricare, purché non li manchi l'artefice». Poiché «nessun principato è stato né può esser senza gravissime imperfezioni» e non «convien presuppor che la Republica sia esente dalle condizioni umane», è consigliabile raffigurare gli accadimenti senza violentare la verità. Perciò «quel scrittore che vuol mostrarsi veridico convien che narri il bene et il male, ché se narra il bene solamente, non è creduto, sapendo ogn'uno la mistura nelle cose umane» (SARPI 1969, pp. 1172-1174 e 1176-1177).

Nel tesaurizzare queste tecniche affabulatorie il consultore sfrutta il modello della retorica corrosiva dei gesuiti, verso i quali nutre un atteggiamento diviso tra ripugnanza per l'*ars fallendi* e ammirazione per l'acutezza. Alcuni passaggi dell'*Istoria dell'Interdetto* li tratteggiano come maestri impareggiabili dell'«equivocazione», di un ragionamento ingannevole, fondato volutamente sui diversi significati di uno stesso termine: «Li giesuiti [...] fecero nondimeno uscir fama che erano deliberati di restare, astenendosi dal dire la messa in publico solamente, seguitando però li divini officii secondo il lor solito [...] e per tal via prometter tutto e

Serenità Vostra le fondatissime e legittime azioni, le quali oppuguate dalli ecclesiastici sono state difese dalli scrittori suoi».

12. Vanno aggiunti i consulti *Sopra l'ufficio dell'inquisizione e Del vietare la stampa di libri perniciosi al buon governo*, in SARPI 1958, pp. 189-200 e 213-220.

13. Il 18 luglio 1606, prima della decisione del Senato, Pietro Priuli assicura che gli opuscoli sono divulgati «contra l'intentione di [sua] Serenità, la quale non si cura d'avantaggiarsi con la lingua d'altri, ma con la propria giustizia»: Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Dispacci Francia*, f. 35, cc. 187v-188.

non attender niente alla Republica» (SARPI 2006, pp. 70-72). Pur ritenendo pericoloso «il loro insegnamento che è lecito servirsi senza commettere peccato dell'ambiguità delle parole», Sarpi sprona a impadronirsi della loro destrezza artificiosa (SARPI 1961, pp. 89-90). Il consulto *Del confutar scritte malediche* invita ad assalire l'avversario con ingiurie roventi, demolendone le tesi con il paradosso, ribaltandogli addosso le colpe e con aculei più acuminati, insinuando: «In questo genere vagliono mirabilmente li giesuiti, che dove sono tocati non si deffendono se non col uscir del proposito et aggregar fasci di maledicenze contra altri con tanta petulanza, che fanno scordare tutto quel che di loro è stato detto» (SARPI 2001, I, p. 338 e SARPI 1969, p. 1173).

Il servita è, quindi, tenace e combattivo ispiratore di un'opposizione operativa (*de facto*) e giuridica (*de iure*) per salvaguardare i principi giudicati inviolabili e stimolare la curiosità come arma intellettuale. Nel consulto sulla *Nullità nelli brevi* l'inventario di tematiche con cui protestare contro il monitorio, contro quel che «dice» il papa, coagulato dall'insistente raccomandazione «Qui conviene molto insistere», «Qui si può molto insistere», «Qui si può insistere», suffraga una strategia lucida, ricca di sviluppi, accorta nel dispensare i toni, seppur incline all'ironia e a una *verve* maliziosa, sicura di non alimentare discordie intestine nel patriziato.

Valutando la situazione comunicativa in rapporto ai destinatari prescelti e alle tattiche conative idonee ai loro orizzonti d'attesa, Sarpi intona le tecniche e i contenuti alle esigenze della politica, facendo integrare settori di attività apparentemente lontani.<sup>14</sup> Mentre i consulti consigliano il governo sulle azioni da intraprendere e si rivolgono, pertanto, a un pubblico interno alle istituzioni lagunari, il *Trattato dell'Interdetto* è indirizzato soprattutto al clero del Dominio, per convincerlo con motivazioni teologico-giuridiche e ammonimenti della legittima decisione della Serenissima, e le *Considerazioni* interloquiscono con un pubblico italiano ed europeo per giustificare le scelte del Leone marciano, arricchendo le dimostrazioni giuridiche con ideali religiosi e moderne concezioni sull'autorità statale.

Infatti, come un medico adegua la terapia alla gravità della malattia, così l'oratore si regola sulla natura degli ascoltatori, sommuovendoli nella scoperta maieutica della verità. Dilucidando il senso del ragionamento si instaura con l'uditorio una complicità tanto più determinante

14. SARPI 1961, p. 107: «scriptiunculam quandam meam de immunitate clericorum neque enim scripta erat, ut vulgaretur, sed tantum ut quidam ex nostris informarentur, quos repente erudire oportebat, et superstitione liberare, ne ea moti aliquid statuissent, quod non e republica foret. Plura et potiora subticui, ne solidiori doctrina debilia ingenia gravarentur».

quanto più rafforzata dall'immedesimazione con il suo sguardo consueto, dall'abilità di comprenderne e di guidarne volta per volta la volontà o i pregiudizi, le aspirazioni o i timori. Della capacità sarpiana di intuire le intenzioni altrui fornisce certificazione Fulgenzio Micanzio:

Da questa radice procedeva quella maniera meravigliosa di trattare con soddisfazione con ogni sorte di persone, perché immediatamente penetrava la natura, inclinazioni, disegni, e come perito suonatore ad un sol tocco fa giudizio dell'istromento, così con far parlar le persone, con prestezza ammirabile conosceva i fini, gl'interessi, la portata, le risoluzioni negl'affari, le risposte che dariano. [...] Di questo fonte procedeva quella velocità di sapere immediatamente rispondere a tutti in tutte le materie che gli venivano proposte [MICANZIO 1974, p. 1302].

Ma unico resta il filo conduttore, in quanto gli argomenti inseriti organicamente e integrati l'un con l'altro dissolvono gli spettri della dannazione e scardinano l'«arcano» - «tenendo [...] per arcano del [...] governo che le cose non siino intese, ma solo credute sotto termini inintelligibili», che «spaventano il mondo» -, fuggono il timore infondato per «qualche articolo di fede» (SARPI 2001, II, pp. 624 e 677-678; SARPI 2006, p. 155). Al fedele è richiesto, allora, uno sforzo investigativo per squarciare le incrostazioni della superstizione e dell'ignoranza, le violazioni spirituali di «una potestà senza termini, senza freno, esorbitante e spaventevole», servono «occhi aperti»<sup>15</sup> per demolire le certezze unilaterali e scalfire il disciplinamento totale al trionfo terreno della Chiesa: «li padri gesuiti per far più facile la causa romana senza nissuna autorità o esempio tentano di persuader il mondo che il cristiano debbia alli suoi padri spirituali una obediencia cieca, [...] nome [...] inventato dal padre Ignazio Loiolla gesuita» (SARPI 2001, II, p. 682; SARPI 2006, pp. 74 e 152).<sup>16</sup> Di conseguenza, il cristiano che «senza alcun esame del precetto fattogli ubidisce alla cieca, pecca» (SARPI 1940, p. 21).

Contro la doppiezza verbale e morale un'argomentazione asciutta nella sintassi, nutrita di filologia e di scienza, libera dagli orpelli decorativi la lingua, rispettosa della sobrietà e della nitidezza. La chiarezza è la chiave privilegiata di un *modus operandi* che sappia procedere pesan-

15. SARPI 2006, p. 181: «le scritture aprivano gli occhi a molti e la libertà del parlare faceva conoscer gran difetti della corte romana, che non erano così ben avvertiti da molti»; SARPI 1931, I, p. 30: «Vostra Signoria tenga per fermo che in Italia sono molti ipocriti, e non si maravigli, come fa nella sua, che, veduto il lume, abbino chiusi gli occhi; ché li hanno sempre avuti chiusi al vero ed aperti all'interesse; e quando mostravano di veder, meno vedevano».

16. Sull'obbedienza cieca cfr. ULIANICH 1994.

do «diligentemente le parole», «non estendendo ponto il significato de' vocaboli», per dar voce a un contenuto preciso, a una dottrina «chiara e indubitata». Per praticare l'esercizio della verità, sul modello degli antichi, alla lucidità concettuale sono sufficienti «brevissime parole» (SARPI 2001, I, pp. 194, 206 e 266), garanzia di onestà e di rigore. In questo stile di pensiero fortemente polemico confluisce l'atticismo raccomandato dai trattatisti veneti nella retorica politica<sup>17</sup> e auspicato da Leonardo Donà, per il quale in Maggior Consiglio e in Senato «bisogneria parlar con charità et con verità, non con bellezza di parole, che non servono a nulla» (BRUNETTI 1933, p. 135). La logica sarpiana, insomma, si consolida con la forza dei fatti e la prosa, modulata su un sottile disvelamento delle apparenze, appartiene a una filiera culturale tutt'altra rispetto a quella di una retorica mistificante.

Con le scritture, dunque, si è data opportunità «al mondo di discorrere e a ciascuno di formare il proprio giudizio con diminuzione dell'autorità pontificia» e questa rinnovata «libertà del parlare» «fu potentissima causa di far che l'accommodamento si concludesse presto» (SARPI 2006, pp. 142, 155 e 181), perché la curiosità suscitata ha generato una conoscenza funzionale a una mentalità moderna e ai bisogni nuovi.

### Bibliografia

- BRUNETTI 1933 = M. BRUNETTI, *Da un carteggio di Leonardo Donà, ambasciatore a Roma, col fratello Nicolò (1581-1583)*, in *Ad Alessandro Luzio gli archivi di Stato italiani. Miscellanea di studi storici*, Firenze, Le Monnier, 1933, vol. I, pp. 121-146.
- CANAYE 1636 = P. CANAYE DE FRESNES, *Lettres et ambassade de Messire Philippe Canaye Seigneur De Fresne*, Paris, Richer, 1636, vol. III.
- COLLURAFFI 1623 = A. COLLURAFFI, *Il nobile veneto*, Venezia, Muschio, 1623.
- DESCENDRE 2010 = R. DESCENDRE, «Un'altra sorte di guerra»: *Paolo Sarpi penseur de la guerre, après l'Interdit*, in M. VIALON (éd.), *Paolo Sarpi. Politique et religion en Europe*, Paris, Édition Classiques Garnier, 2010, pp. 309-332.
- DE VIVO 2012 = F. DE VIVO, *Patrizi, informatori, barbieri. Politica e comunicazione a Venezia nella prima età moderna*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- FRANGIPANE 1619 = C. FRANGIPANE, *Del parlar senatorio*, Venezia, Ciotti, 1619.
- GUARAGNELLA 2011 = P. GUARAGNELLA, *Il coltello e lo stilo. Epilogo*, in ID., *Il servita melanconico. Paolo Sarpi e l'«arte dello scrittore»*, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 164-215.
- MICANZIO 1974 = F. MICANZIO, *Vita del padre Paolo*, in appendice a P. SARPI, *Istoria del concilio tridentino*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1974, vol. II.

17. FRANGIPANE 1619, pp. 17-19; COLLURAFI 1623, p. 23; VALIER 1803, pp. 46-47 e nota.

- 
- PIRRI 1959 = P. PIRRI, *L'Interdetto di Venezia del 1606 e i gesuiti*, Roma, Institutum Historicum S.I., 1959.
- SARPI 1931 = P. SARPI, *Lettere ai protestanti*, a cura di M.D. Busnelli, Bari, Laterza, 1931, 2 voll.
- SARPI 1940 = P. SARPI, *Trattato dell'Interdetto*, in ID., *Istoria dell'Interdetto e altri scritti inediti*, a cura di G. Gambarin, Bari, Laterza, 1940, vol. III.
- SARPI 1958 = P. SARPI, *Scritti giurisdizionalistici*, a cura di G. Gambarin, Bari, Laterza, 1958.
- SARPI 1961 = P. SARPI, *Lettere ai Gallicani*, a cura di B. Ulianich, Wiesbaden, F. Steiner Verlag, 1961.
- SARPI 1969 = P. SARPI, *Opere*, a cura di G. e L. Cozzi, Milano - Napoli, Ricciardi, 1969.
- SARPI 2001 = P. SARPI, *Consulti*, a cura di C. Pin, Pisa - Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001, vol. I, *1606-1609*, t. I, *I Consulti dell'Interdetto (1606-1607)*; tomo II, *(1607-1609)*.
- SARPI 2006 = P. SARPI, *Istoria dell'Interdetto*, a cura di C. Pin, Conselve, Think ADV, 2006.
- ULIANICH 1961 = B. ULIANICH, *Saggio introduttivo*, in SARPI 1961.
- ULIANICH 1994 = B. ULIANICH, *I gesuiti e la Compagnia di Gesù nelle opere e nel pensiero di Paolo Sarpi*, in M. ZANARDI (a cura di), *I Gesuiti e Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù*, Padova, Gregoriana, 1994, pp. 233-262.
- VALIER 1803 = A. VALIER, *Memoriale [...] a Luigi Contarini cavaliere sopra gli studii ad un senatore veneziano convenienti*, Venezia, Curti, 1803.

---

## Tre lettere del sangiacco di Szekszárd alle autorità veneziane

Daniele Baglioni

Delle regioni amministrative in cui fu suddiviso l'impero ottomano il sangiacco di Szekszárd è sicuramente tra le meno note. Di estensione molto piccola, tutto sviluppato intorno all'omonima cittadina fortificata nel Transdanubio meridionale, il sangiacco faceva parte dei territori sottratti da Solimano il Magnifico alla corona d'Ungheria nel 1541: nello stesso anno capitolò anche Buda, che divenne il capoluogo della provincia da cui Szekszárd e il suo sangiacco sarebbero dipese per più di un secolo, fino alla conquista dell'Ungheria ottomana da parte degli Asburgo (HEGYI 2000, pp. 164-165). Ancor meno conosciuta del piccolo sangiacco è la figura del suo governatore Mehmet *bey*, della cui esistenza non sarebbe probabilmente rimasta traccia fuori dall'Ungheria se Mehmet negli anni venti del Seicento non fosse stato più volte a Venezia per alcune missioni diplomatiche. Queste informazioni le ricaviamo da due lettere inviate da Mehmet al granduca di Toscana Ferdinando II, oggi conservate all'Archivio di Stato di Firenze fra le carte diplomatiche del fondo Mediceo del Principato, che ho pubblicato in un recente articolo sull'uso dell'italiano nel Levante della prima Età moderna (BAGLIONI 2011a, pp. 26-29): nella prima missiva, datata Venezia 4 aprile 1622, Mehmet scrive di essere «venuto in questa città di Venetia p(er) inbacitor a tratar certi cosse con la Sereniss(i)ma Republica» (BAGLIONI 2011a, p. 26, doc. 1, rr. 6-7); nella seconda, datata *Saraglio di la Bozna* (Sarajevo) 15 agosto dello stesso anno, Mehmet dichiara di essere stato «in Venetia p(er) imbacciator dil potentis(i)mo Gran Sig<sup>r</sup> nostro», cioè per conto niente di meno che del sultano Osman II (BAGLIONI 2011a, p. 27, doc. 2, rr. 2-3). Lo stesso fondo contiene altre due lettere di Mehmet all'arciduchessa d'Austria Maria Maddalena, madre del granduca: nella prima, scritta nel luglio del 1623 a Sarajevo, si fa cenno alla possibile stipula di certi *capituli* fra il granduca e il sultano, della quale Mehmet vorrebbe parlare di persona all'arciduchessa e al cui scopo chiede l'invio di un *passaporte* («salvacondotto»); dalla seconda lettera, però, si

ricava che il 1° ottobre dello stesso anno il salvacondotto non era ancora arrivato e che Mehmet era in attesa del documento a Ragusa, da dove la lettera è stata inviata (BAGLIONI 2011a, pp. 27-29, docc. 3 e 4).

Tanto basta a tracciare il profilo di un dignitario certo minore, ma non di meno dotato di una apprezzabile capacità di mediazione, a giudicare dagli stretti rapporti da un lato con il pascià di Bosnia e il sultano di Costantinopoli, dall'altro con la famiglia del granduca Ferdinando. Piuttosto fitte, inoltre, dovevano essere le relazioni fra Mehmet e le autorità della Serenissima, di cui quasi nulla ci dicono le lettere dell'archivio di Firenze. Tuttavia, è possibile colmare, almeno in parte, questa lacuna grazie ai documenti del sangiacco conservati all'Archivio di Stato di Venezia. Si tratta di tre lettere, due al doge Giovanni Corner e una al procuratore di San Marco Antonio Barbaro: le lettere al doge sono state scritte nel 1626 (per l'esattezza, il 13 gennaio e il 7 febbraio 1625 *more veneto*) rispettivamente da Parenzo e da Spalato; la lettera al procuratore non reca invece né la data né il luogo di stesura, anche se il riferimento ai «n(ost)ri mercadanti de la Bozina» della r. 4 lascia presumere, se si attribuisce al possessivo – come credo si debba fare – funzione deittica, che sia stata scritta a Sarajevo, verosimilmente in quegli stessi anni. Le lettere, tutte inedite, sono menzionate nel catalogo dei Documenti turchi curato da Pedani Fabris (1994). Quanto all'argomento, nella prima lettera a Corner Mehmet ricorda la grazia che gli è stata concessa per un prigioniero il cui nome, a noi ignoto, era scritto in un memoriale presentato dal sangiacco prima della sua partenza da Venezia, come si evince dalla nota di cancelleria sul *verso* della missiva; nella seconda lettera a Corner Mehmet informa il destinatario di una campagna militare organizzata dal pascià della Bosnia contro le città veneziane della costa dalmata e si propone come mediatore per scongiurare l'attacco, ripromettendosi di avvertire di ogni sua operazione il conte (che è possibile identificare con Francesco Venier); nella lettera a Barbaro, infine, Mehmet si scusa con il Procuratore per il ritardo nella consegna di alcune merci dalla Bosnia, pregandolo di concedere ai trasportatori qualche giorno in più di tempo. Si fornisce di seguito l'edizione dei tre documenti, rimandando per i criteri di edizione al già citato articolo sull'italiano nel Levante (BAGLIONI 2011a, § 3).<sup>1</sup>

1. L'indirizzo e le note di cancelleria (queste ultime qui trascritte in corsivo per distinguerle dalla mano dello scrivente delle lettere) si trovano sul *verso* delle carte su cui è scritto il testo delle lettere. Alla r. 21 del doc. I la sequenza *quespero* dell'originale è stata segmentata come *qu'espero* sulla base dell'occorrenza di *esperada* nello stesso testo alla r. 16. Al contrario, non è stata considerata prostetica la *e* della sequenza *despalatto* alla r. 16 del doc. II per la presenza della forma *Spalatto* alla r. 2 dello stesso testo, malgrado *Espalatto* sia attestato alla r. 16 del doc. I.

I (ASven, *Miscellanea documenti turchi*, b. 12, doc. 1330;  
cartaceo, 193 × 294 mm).

Al Ser<sup>mo</sup> Principe de Venetia | etc.

Venecia

13 genn<sup>o</sup> 1625 r<sup>te</sup> 27 feb<sup>o</sup>

*Sanzaco di Secsar da Parenzo | domanda la libert  di certo | condannato. Ne present  mem(oria)le | prima della sua partenza da Ven(ezi)a*

Serenissimo Principe,

il giorno avanti la mia partenza p(e)r un memorial mio | supplic  una gratia,  
la quale con la sua begninit  | verso me me fu conceduta. Et p(e)r far il tempo  
5 bono || p(e)r il nostro viaggio no fu pusibile far altra instantia | et me part , sempre  
confidatto in la clementia sua. | Che sendo il cor mio sempre dedicato al servi-  
cio di | V<sup>ra</sup> Ser(eni)t , in presentia et in absencia, anco in la | ausencia mia V<sup>ra</sup>  
10 Ser(eni)t  sempre me favorir , como || in la presencia sempre   fatto con favori  
singularisimi. | Et ancora sendo usanca a la partenza de altri | a farsi, li quale  
n  in grado n  in servizio pu|blico no sono tanto devoti de V<sup>ra</sup> Ser(eni)t  como io  
15 sono, | suplico a V<sup>ra</sup> Ser(eni)t  che quela gratia me sia fatta, || che il dragoman  
/co)mandandoselo me la mandar  | a Espalatto, donde la risposta da me ser   
esperada. | Et p(e)rch  no dubio de le favori grandi de V<sup>ra</sup> Ser(eni)t , | no voggio  
esser pi  fastidioso, sen  pregar al Sig<sup>r</sup> | Idio p(e)r la fellicit  et augnento de  
20 V. Ser(eni)t  et || de la Sereniss(i)ma Republica. N  manco obligarme de novo |  
le mei servitii, qu'espero in Dio presto dar  principio | con le oppere a mostrar  
il animo mio. De Paren o, 13 | de gen<sup>o</sup> de 1625.

Di V. Ser(eni)t  devotiss(i)mo servitor

25 Mehemed bey

sanzaco de Secsar

II (ASven, *Miscellanea documenti turchi*, b. 12, doc. 1331;  
cartaceo, 207 × 305 mm).

7 feb<sup>o</sup> 625 et r<sup>te</sup> 17 d<sup>o</sup> | sa(n)zacco de Sexar de | Spalato

Ser<sup>mo</sup> Principe,

sendo venutto in Spalatto, dove sono estato da l'ill<sup>mo</sup> sig<sup>r</sup> | conte benissimo  
tratato et visto, et le resto obligato. Dapoi | vene nova como il locotenente del  
5 pax  de la Bozna veniva || con gran gente sopra Tra , Sebenico et Zara, et avendo

| passato da Clissa con la detta gente. Onde, i(n)vitado da l'ill<sup>mo</sup> | sig<sup>r</sup> conte, io  
 vado a trovarme con lui et divirtir ogni suo | pensiero et doperar la autorità de  
 l'ex<sup>mo</sup> sig<sup>r</sup> vezir de Buda. | Et in quanto questo se farà ogni cossa pusibile, o con  
 10 questo || o con il paxà de la Bozna, al quale de longo andarò. Et | quello che se  
 farà mandarò avviso a il ill<sup>mo</sup> sig<sup>r</sup> conte de essa | l'atto, secundo aviamo apuntato,  
 p(e)rché dé avviso a V(ost)ra Ser(eni)tà. | Et cossì fino, pregando a Idio p(e)r sua  
 15 || estrada: V(ost)ra Ser(eni)tà potrà mandar il ordine al s<sup>r</sup> conte p(e)rché | lei me  
 la mandarà dove io estarò. De Spalatto, 7 de febr<sup>o</sup> | de 1626.

[*timbro del sangiacco in caratteri arabi*]

Di V(ost)ra Ser(eni)tà devoto servitore

Mehemed bey

sanzaco de Secsar

*III (ASven, Miscellanea documenti turchi, b. 19, doc. 1993;  
 cartaceo, 204 × 294 mm).*

A l'Ex<sup>mo</sup> et Ill<sup>mo</sup> Sig<sup>r</sup> il Sig. Procurator Antonio Barvaro | patron mio colendis-  
 s(i)mo etc<sup>a</sup>

In cassa sua

*Boletta (?) del sanzaco di | Secsar*

Ex<sup>mo</sup> et Ill<sup>mo</sup> Sig<sup>r</sup>,

confidatto in la vizinança et bontà di V. S. Ex<sup>ma</sup> | ò voluto scrivere questa,  
 dandola ad intendere como | i n(ost)ri mercadanti de la Bozina àno messo in galea  
 5 de mercancia || la più gran parte de la sua rropa; et p(e)r le feste no à estato |  
 pusibile acomodarla tuta p(e)r andar via, et la galea | vogliè andare. Dove sono  
 10 esforzati a venire ad impetrar | la sua clementia, supplicandola che p(e)r doi o  
 tre giorni | la galea aspette, finché acomodarò la mercancia sua: || che farà che  
 serà p(e)r loro un grandiss(i)mo suffragio, p(e)r | non restare tanto tempo dappoi  
 persi. A noi serà un | grandiss(i)mo favor, che meteremo a conto con le altri |  
 di V. Ex<sup>a</sup> Ill<sup>ma</sup> et di questi sig<sup>ri</sup> recebuti. Et con tanto | fino, pregando a il Sig<sup>r</sup> Idio  
 15 p(e)r la felicità et || aumento di V<sup>ra</sup> Ex<sup>a</sup> Ill<sup>ma</sup>.

Di V. Ex<sup>ma</sup> Ill<sup>ma</sup> servitor

il sanzaco di Secsar

I tre testi possono forse essere di qualche utilità per gli storici delle relazioni tra Venezia e l'impero ottomano. Li si considera qui, però, per il loro interesse linguistico, in particolare per l'impiego dell'italiano, un fatto per niente scontato nelle comunicazioni del governatore di una piccola provincia ungherese, di una regione cioè ben lontana dalla costa adriatica e in genere dal Mediterraneo, dove l'uso del veneziano, dell'italiano e delle molteplici varietà intermedie tra l'uno e l'altro polo era ancora ben vivo nel Seicento.<sup>2</sup>

Di certo va tenuto presente che le lettere, come quelle dell'archivio fiorentino, sono con tutta evidenza traduzioni, benché gli originali (presumibilmente in turco ottomano) non sembrano essersi conservati. Poiché tali traduzioni sono state chiaramente eseguite da un interprete che seguiva il sangiacco nei suoi spostamenti, si potrebbe pensare che l'uso dell'italiano nelle lettere sia da mettere in relazione con la fortuna dell'italiano e del veneziano in regioni, come l'Istria e la Dalmazia, fortemente esposte all'influenza di Venezia. Ma non è questo il caso. Sappiamo infatti che nelle relazioni con la corte di Toscana il sangiacco era solito avvalersi per servizi di vario genere (come consulenze e recapiti di messaggi) dei membri della famiglia Tazeo, ebrei sefarditi sudditi del Granducato, uno dei quali, tal Guillermo, Mehmet aveva conosciuto a Sarajevo (BAGLIONI 2011a, p. 26, doc. 1, rr. 2-3). Più specificamente, poi, Mehmet dichiara al granduca di aver scritto la lettera del 15 agosto 1622 «con il Bengiamin Tazeo hebro suo sudito», che è quindi da considerarsi l'estensore di tutte le lettere conservate a Firenze, visto che sono state vergate dallo stesso scrivente (BAGLIONI 2011a, p. 27, doc. 2, rr. 4-5). Poiché la mano che ha scritto le lettere alla famiglia del granduca è palesemente la stessa a cui si deve la stesura delle lettere al doge Corner e al procuratore Barbaro, come si evince tra l'altro dal monogramma che segue la firma di tutte le missive, possiamo identificare con sicurezza in Beniamino Tazeo l'estensore anche dei documenti conservati a Venezia. Di questo Beniamino, come del resto degli altri membri della famiglia, non sappiamo nulla; possiamo comunque ascriverlo insieme ai suoi familiari al nutrito gruppo di sefarditi che facevano la spola fra la

2. Sulla diffusione dell'italiano nel Mediterraneo ottomano cfr., fra gli altri, BRUNI 1999, e MINERVINI 2006. Più specificamente all'uso dell'italiano come lingua diplomatica, specie fra il Gran Turco e le potenze occidentali, è dedicato l'ampio saggio di BRUNI 2007. Quanto al veneziano, l'impiego del volgare nella diplomazia con altri Stati mediterranei è attestato precocissimamente già nel Duecento, tanto che il patto con il sultano di Aleppo, stipulato nel 1207 ma giuntoci in una copia della fine del secolo, conta fra le più antiche testimonianze della varietà lagunare (BELLONI, POZZA 1990). Sull'uso del veneziano come lingua diplomatica, amministrativa e mercantile nel Levante medievale resta poi fondamentale la sintesi di FOLENA 1990.

Toscana e i vari empori ottomani (a Sarajevo, in particolare, la comunità sefardita era notoriamente fra le più numerose) e che non di rado agivano da mediatori commerciali e linguistici fra gli occidentali e i sudditi del Gran Turco. Ben noto, infatti, era il poliglottismo di quelli che in Toscana erano noti come ebrei *levantini* (perché appunto provenienti dal Levante ottomano), i quali abbinavano allo spagnolo e al portoghese nativi la competenza da un lato dell'italiano e dall'altro del turco e spesso anche dell'arabo, ciò che li rendeva i candidati ideali al ruolo di interpreti. Le lettere qui edite, al pari di quelle al granduca di Toscana e all'arciduchessa, sono con i loro vistosi fenomeni d'interferenza la testimonianza diretta di tale competenza plurilingue e delle dinamiche di contatto a essa inerenti.<sup>3</sup>

L'elemento di gran lunga più caratteristico dei tre testi è il contatto con le lingue iberoromanze, che emerge a tutti i livelli di analisi. Nella grafia, sono di matrice spagnola o portoghese l'uso della <c> con e senza cediglia per l'affricata alveolare sorda (*Parenço*, I, 22; *vizinança*, III, 2; *usanca*, I, 11), della <z> per la sibilante sonora (*Bozna*, II, 4 e 10; *Bozina*, III, 4; *vezir*, II, 8; *vizinança*, III, 2), della <x> per la sibilante palatale e della <y> per la *i* semivocalica nei turcismi *paxà* (II, 4 e 10) e *bey* (I, 24; II, 18) e del digramma <qu> in un'occorrenza isolata della preposizione *que* (*qu'espero*, I, 21), per il resto scritta *che*; all'influenza delle lingue native del traduttore parrebbero da imputarsi anche la confusione tra la <b> e la <v> (*Barvaro*, III, *ind.*; *recebuti*, III, 13) e il frequente impiego di <ci> nelle parole terminanti in *-zia*, *-zio*, *-anz(i)a* e *-enz(i)a* (*Venecia*, I, *ind.*, *servicio*, I, 7 e 12; *absencia*, I, 8; *ausencia*, I, 9; *presencia*, I, 10, *mercancia*, III, 4 e 9).

Sul piano della fonologia, sono notevoli la prostesi di *e* davanti a sibilante implicata (*esperada*, I, 16; *espero*, I, 21; *estato*, II, 2, III, 5; *estarò*, II, 16; *escripto*, II, 14; *escrivere*, III, 3; *estrada*, II, 15; *esforzati*, III, 7), a cui si sottrae solo il toponimo *Spalatto* (II, 2 e 16, ma *Espalatto*, I, 16), e la risoluzione del nesso lat. *-bs-* in *ausencia* (I, 9). L'interferenza con le lingue iberoromanze è poi particolarmente evidente nella morfologia, specie in quella verbale, ad esempio nelle prime persone del passato remoto *suppliché* (I, 3) e *partì* (I, 6), nelle terze persone del congiuntivo presente di I coniugazione in *-e* (*dé* «dia», II, 12; *aspette*, III, 9) e nella forma aferetica del gerundio del verbo «essere» *sendo* (I, 7 e 11, II, 2).

3. Le forme presenti nei testi si citano in corsivo, seguite dall'indicazione del documento (in numeri romani) e della riga (in numeri arabi). Se una forma compare più volte nella stessa riga il numero delle occorrenze è indicato in esponente. Con *ind.* s'intende che la forma citata occorre nell'indirizzo della lettera.

Rimandano allo spagnolo anche le congiunzioni *donde* (I, 16) e *senò* (I, 18), impiegate rispettivamente con il valore di «dove» e «bensì», e la preposizione *por* (II, 14).

Infine, a livello sintattico sono degni di nota il marcamento preposizionale dell'oggetto (*pregar al Sig<sup>r</sup> Idio*, I, 18-19; *pregando a Idio*, II, 13; *pregando a il Sig<sup>r</sup> Idio*, III, 14) e la posizione preverbale dell'avverbio *sempre* su modello dello spagnolo *siempre* (*sempre me favorirà*, I, 9; *sempre à fatto*, I, 10).

Un numero minore di fenomeni può essere attribuito più genericamente alla competenza non nativa dello scrivente, a prescindere dalla sua lingua primaria. Fra questi il mancato impiego dell'<h> nelle forme del verbo «avere» a rischio di omografia (*à*, I, 10, III, 5; *ò*, II, 14, III, 3; *àno*, III, 4), le frequenti sconcordanze tra l'aggettivo e il sostantivo (*le mei servitii*, I, 21; *tempo dappoi persi*, III, 10; *le altri [favori]*, III, 12),<sup>4</sup> l'estensione dell'articolo *il* anche davanti a parola iniziante per vocale (*il animo*, I, 22; *il ordine*, II, 15) – quest'ultimo per la verità riconducibile all'uso analogo di *el* in spagnolo –,<sup>5</sup> la formazione dell'imperfetto di «volere» dal tema con la laterale palatale (*vogliè*, III, 6) e l'impiego del clitico accusativo al posto di quello dativo nella locuzione *dandola ad intendere* (III, 3).

Una scarsa pianificazione sintattica è indiziata dagli anacoluti (*Et quello che se farà mandarò avviso a il ill<sup>mo</sup> sig<sup>r</sup> conte de essa l'atto*, II, 10-12) e dalla paraipotassi (*sendo venutto in Spalatto, dove sono estato da l'ill<sup>mo</sup> sig<sup>r</sup> conte benissimo tratato et visto, et le resto obligato*, II, 2-3). Rimarchevole anche l'assenza di coreferenza tra il soggetto della principale e quello del gerundio nella frase *il dragoman /co\mandandose lo me la mandarà a Espalatto* (I, 15-16), in cui il clitico *se* non ha valore riflessivo ma dativo di III persona come in spagnolo (*comandandose lo* significa quindi «se glielo si comanderà»). Quanto alla testualità, è assai limitato l'inventario dei connettivi interfrasali: il più comune è la congiunzione *et* (I, 4, 6, 11 e 17; II, 9, 10 e 13; III, 5 e 13), usata anche con valore concessivo (*et la galea vogliè andare* «benché la galea volesse partire», III, 6-7); discretamente presente è *che* con funzione generica-

4. Si deve forse a metaplasmo di genere *le favori grandi* (I, 17), data l'oscillazione di *favor(e)* tra il maschile e il femminile anche in altri testi italiani scritti nell'impero ottomano (BAGLIONI 2011a, p. 46). Notevole il clitico *la* riferito al maschile *il ordine* (II, 14-15), che potrebbe giustificarsi per influenza del portoghese *ordem* di genere femminile.

5. Il modello spagnolo sembra responsabile anche della mancata fusione della preposizione con l'articolo nelle occorrenze di *a il* (II, 11; III, 14), in alternanza libera con *al* (II, 10 e 15), e in quelle di *in la* (I, 6, 8 e 10; III, 2), cui non si contrappone alcun esempio di *nel(l)a*.

mente coordinante (I, 7 e 15; III, 10; *qu'*, I, 21), mentre *onde* (II, 6) e *dove* (III, 7) hanno valore più specificamente causale.

Ci sono poi tratti aberranti non direttamente riconducibili al contatto con una lingua in particolare, che si ritrovano anche in documenti di varia natura scritti in italiano dalla Barberia al Medioriente ai Balcani fra il XVI e il XVIII secolo e sono quindi spia di una tradizione scrittoria, se pur non nettamente definita, comune a tutto l'impero ottomano. Fra questi spicca la gran quantità di raddoppiamenti di alcune consonanti, in particolare di <s> (*fastidioso*, I, 18; *aviso*, II, 11 e 12; *cassa* «casa», III, *ind.*)<sup>6</sup> e di <t> (*begninità*, I, 3; *Espalatto*, I, 16; *Spalatto*, II, 2 e 16; *felicittà*, I, 19; *felicittà*, II, 13 e III, 14), quest'ultimo diffusissimo nella serie dei participi passati deboli (*concedutta*, I, 4; *confidatto*, I, 6 e III, 2; *venutto*, II, 2; *volutto*, III, 3): si sarebbe tentati di vedervi una reazione ipercorretta al solitamente ben più comune fenomeno dello scempiamento, se non fosse che le forme con degeminazione di <s> e di <t> sono in numero inferiore a quelle con raddoppiamento (*pusibile*, I, 5, II, 9 e III, 6; *singularisimi*, I, 10; *tratato*, II, 3; *quattro*, II, 14; *letere*, II, 14; *tuta*, III, 6).<sup>7</sup> Per le altre consonanti lo scempiamento è più frequente (*viaggio*, I, 5; *quela*, I, 14; *sanzaco*, I, 25, III, 19 e III, 16; *vene* «venne», II, 4, *àno*, III, 4), benché si osservi una notevole oscillazione, anche all'interno di una stessa forma (cfr. *suplico*, I, 14; ma *suppliché*, I, 3; *supplicandola*, III, 8), nonché raddoppiamenti inaspettati, come in *oppere* (I, 22), e persino in violazione al sistema grafico dell'italiano, come in *vogliio* (I, 18) e *rropa* (III, 5).<sup>8</sup> Una corrispondenza puntuale con un altro testo mediterraneo si ha poi nella forma metatetica *begninità* (I, 3), da confrontarsi col *begninità* di una lettera del 1577 scritta dal *qā'id* algerino Dauto (Dāvud) a Francesco I de' Medici (BAGLIONI 2011a, p. 18, doc. 2, r. 6),<sup>9</sup> mentre idiolettali del

6. A parte vanno considerati *cozza* (II, 9), sospettabile di venezianismo, e *cossì* (II, 13), la cui sibilante intensa potrebbe spiegarsi fonologicamente per assimilazione regressiva da *eccum sic* come in molti dialetti centro-meridionali.

7. Le geminazioni consonantiche e, in particolare, il raddoppiamento di <t> nei participi passati deboli sono il tratto più riconoscibile dell'italiano scritto nell'impero ottomano da traduttori e in genere scriventi non professionisti: le si ritrovano, infatti, nei documenti delle cancellerie tunisine (BAGLIONI 2010, § 15), nelle lettere mandate da diverse città ottomane alla corte di Toscana (BAGLIONI 2011a, § 5.1.5) e nelle lettere del «sultano» Jachia al granduca Ferdinando II e alla sua famiglia (BAGLIONI 2011b, in part. p. 158).

8. Ovviamente non si considerano gli scempiamenti sospettabili di latinismo (*pubblico*, I, 12-13; *Repubblica*, I, 20; *obligato*, II, 3) e quelli in posizione postprefissale oppure in giuntura fra due parole nei composti univerbati (*aviso*, II, 11; *acomodarla*, III, 6; *acommodarò*, III, 9; *sufragio*, III, 10; *Idio*, I, 19, II, 13, III, 14; *senò*, I, 18).

9. Si dovrà invece a un *lapsus calami* la forma *augnemto* in I, 19, date le occorrenze di *augmento* nelle altre lettere (II, 13 e III, 15).

Tazeo parrebbe la prima persona *fino* «finisco» (II, 13; III, 14), attestata anche nelle lettere al granduca Ferdinando e all'arciduchessa Maria Maddalena.<sup>10</sup>

Frequentissimi nell'italiano del Levante, benché diffusi anche nella lingua coeva che si scriveva in Italia, sono i turcismi designanti cariche e onorificenze ottomane, come *bey* (I, 24; II, 18), *sanzaco* (I, 25; II, 19; III, 16), *paxà* (II, 4 e 10) e *vezir* (II, 8).<sup>11</sup> Di origine già medievale *dragoman* «interprete» (I, 15), uno dei vari adattamenti dell'arabo *tardžumān*.

La gran quantità di fenomeni dovuti al contatto con le lingue iberoromanze non consente di riconoscere con sicurezza il modello linguistico di riferimento dello scrivente. In particolare, difficilmente misurabile è l'influenza del veneziano, la varietà italo-romanza più diffusa nel Mediterraneo orientale medievale e moderno, dal momento che alcuni tratti caratteristici di questa varietà, come la sonorizzazione della dentale intervocalica e intersonantica in forme del tipo di *i(n)vitado* (II, 6) e *podrà* (II, 15) e l'apocope di *-e* dopo *n, l, r* (*memorial*, I, 2; *cor*, I, 7; *servitor*, I, 24, III, 162; *favor*, III, 12), prevalente negli infiniti (*far*, I, 4 e 5; *esser*, I, 18; *pregar*, I, 18; *mostrar*, I, 22; *doperar*, II, 8; *mandar*, II, 15; *andar*, III, 6; *impetrar*, III, 7), sono comuni anche allo spagnolo e al portoghese:<sup>12</sup> in singoli casi è possibile pronunciarsi (sarà veneziana, ad esempio, la forma apocopata *Procurator*, III, *ind.*, mentre si deve allo spagnolo o al portoghese la sonorizzazione di *-t-* nel crudo iberismo *esperada* «aspettata», I, 16); per il resto occorre sospendere il giudizio, tenendo però presente che nel contesto generale l'influenza delle varietà iberoromanze è predominante. Lo stesso discorso vale per alcuni fenomeni genericamente antitoscani comuni tanto al veneziano quanto all'iberoromanzo, come la conservazione di *e* nel pref. *re-* (*resposta*, I, 16; *recebuti*, III, 13), nei clitici (*me*, I, 4, 6, 9 e 14; *-me*, II, 7; *se*, II, 9) e nella preposizione *de* (che conta più del doppio delle occorrenze di *di*) e le forme del futuro di I coniugazione in *-ar-*, che sono le uniche attestate nelle lettere (*mandarà*, I, 15, II, 16; *-ò*, II, 11; *andarò*, II, 10; *acommodarò*, III, 9).<sup>13</sup>

A proposito di queste ultime, il fatto che *-ar-* non si estenda anche ai verbi di II classe come in veneziano fa propendere più nettamente per

10. BAGLIONI 2011a, p. 27, doc. 1, r. 14, e p. 28, doc. 3, r. 25. Notevole anche *dubio* «dubito» (I, 17), senza riscontro.

11. Per l'etimo, i significati e le attestazioni antiche di queste voci si rimanda a BAGLIONI 2011a, § 5.4.2, e alla bibliografia ivi indicata.

12. L'apocope, del resto, non avviene mai davanti a pausa (cfr. in III, nella stessa frase, *andar via* alla r. 6, ma *andare* alla r. 7 a conclusione del periodo) e non è quindi in contrasto con la norma toscana.

13. Per il futuro di «essere» sono invece esclusive le forme in *-er-* (*serà*, I, 16, III, 10 e 11).

l'ipotesi dell'iberismo (cfr. *podrà*, II, 15; *meteriemo*, III, 11; da confrontarsi rispettivamente con il veneziano *podarà* e *metaremo*). Venezianismi certi possono invece essere individuati in singole forme, come l'aferetico *adoperar* (II, 8), il metatetico *formento* «frumento» (II, 14) e *sanzaco* (I, 25, II, 19 e III, 16), in cui si nota il caratteristico adattamento dell'affricata prepalatale del turco *sancak* con un'affricata alveolare. Per il resto, a parte poche deviazioni nel vocalismo tonico, come il non anafonetico *longo* (II, 10), il latineggiante *secundo* (II, 11), il numerale *doi* (III, 8) e soprattutto la sistematica assenza del dittongo *uo* < *ö* (*bono*, I, 4; *cor*, I, 7; *novo*, I, 20; *nova*, II, 4),<sup>14</sup> il modello dello scrivente sembra più vicino all'italiano di base toscana che a una *scripta* veneziana o venezianeggiante: spie eloquenti sono la generale conservazione delle occlusive intervocaliche (eccetto i casi di *-t-* > *-d-* di cui sopra), l'assenza di esiti assibillati di *c* + vocale anteriore (tranne che in *vizinança*, III, 2), il mancato avanzamento dell'affricata prepalatale in forme come *giorno* (I, 2; *-i*, III, 8), *viaggio* (I, 5), *gente* (II, 5) e *sufragio* (III, 10) e la presenza esclusiva dell'articolo *il* e del pronome *io*.

Le tre lettere qui èdite, quindi, sono un'ulteriore testimonianza della diffusione dell'italiano e non di un volgare locale nelle province ottomane, anche lontano dal Mediterraneo. Strumento principale di tale diffusione sembrano essere stati gli agenti commerciali sefarditi attivi fra l'Italia, il Levante e la Barberia: su questi importanti protagonisti di un capitolo ancora poco conosciuto della storia dell'italiano molto lavoro resta da fare, anche mediante l'analisi del materiale conservato negli archivi veneziani.

### Bibliografia

- BAGLIONI 2010 = D. BAGLIONI, *L'italiano delle cancellerie tunisine (1590-1703). Edizione e commento linguistico delle «carte Cremona»*, Roma, Scienze e Lettere, 2010.
- BAGLIONI 2011a = D. BAGLIONI, *Lettere dall'impero ottomano alla corte di Toscana. Un contributo alla conoscenza dell'italiano nel Levante*, «Lingua e stile», 46, 2011, pp. 3-70.
- BAGLIONI 2011b = D. BAGLIONI, *Die «unruhige» Sprache eines Barockabenteurers: Die Briefe des «Sultans» Jachia an die Großherzöge der Toskana (1617-1635)*, in G. BERNHARD, M. SELIG (hsg.), *Sprachliche Dynamiken. Das Italie-*

14. Più complessa la situazione per *ie*, che è assente in *mei* (I, 21), ma compare inaspettatamente nel morfema di IV persona del presente indicativo *aviemo* (II, 11) e del futuro *meteriemo* (III, 12): nel primo caso *-iemo* è forse interpretabile come un compromesso fra il tipo etimologico *-emo* e il tosc. *-iamo*, che dal presente potrebbe essersi esteso anche al futuro.

- nische in *Geschichte und Gegenwart*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, pp. 149-166.
- BELLONI, POZZA 1990 = G. BELLONI, M. POZZA, *Il più antico documento in veneziano. Proposta di edizione*, in M. CORTELAZZO (a cura di), *Guida ai dialetti veneti*, vol. 12, Padova, Cleup, 1990, pp. 5-32.
- BRUNI 1999 = F. BRUNI, *Lingua d'oltremare: sulle tracce del «Levant Italian» in età preunitaria*, «Lingua Nostra», 60, 1999, pp. 65-79.
- BRUNI 2007 = F. BRUNI, *Per la vitalità dell'italiano preunitario fuori d'Italia. I. Notizie sull'italiano nella diplomazia internazionale*, «Lingua e Stile», 42, 2, 2007, pp. 189-242.
- FOLENA 1990 = G. FOLENA, *Introduzione al veneziano «de là da mar» [1968-1970]*, in ID., *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990, pp. 227-267.
- HEGYI 2000 = K. HEGYI, *The Ottoman Network of Fortesses in Hungary*, in G. DÁVID, P. FODOR (eds.), *Ottomans, Hungarians and Habsburgs in Central Europe. The Military Confines in the Era of the Ottoman Conquests*, Leiden - Boston - Köln, Brill, 2000, pp. 163-193.
- MINERVINI 2006 = L. MINERVINI, *L'italiano nell'impero ottomano*, in E. BANFI, G. IANNACCARO (a cura di), *Lo spazio linguistico italiano e le «lingue esotiche»: rapporti e reciproci influssi*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 49-66.
- PEDANI FABRIS 1994 = M.P. PEDANI FABRIS (a cura di), *I «documenti turchi» dell'Archivio di Stato di Venezia*, Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 1994.

---

## Rivisitazioni petrarchesche

Claudio Povolo

«Il fatto, nelle sue linee generali è notissimo». Così esordì nel 1899, non senza una certa malcelata soddisfazione, Andrea Moschetti, allora direttore del museo civico di Padova (MOSCHETTI 1899, pp. 231-247).<sup>1</sup> Il Moschetti era infatti riuscito a rintracciare in un volume miscelaneo di manoscritti il fascicolo processuale istruito, tra il 1630 e il 1632, dalla Corte pretoria di Padova,<sup>2</sup> per procedere contro coloro che in quel piccolo villaggio dei Colli Euganei avevano osato aprire l'arca in cui da quasi trecento anni riposavano le spoglie del grande poeta Francesco Petrarca.<sup>3</sup>

La scoperta di Andrea Moschetti appariva come l'ultimo e sorprendente *coup de foudre* rispetto ad una vicenda che nel corso dell'Ottocento era stata ripetutamente ripresa, soprattutto in concomitanza alle due solenni riaperture dell'arca. Quanto era avvenuto nel 1630, che aveva avuto come principale protagonista il frate domenicano Tommaso Martinelli, era stato infatti più volte ricordato come un triste episodio che aveva disturbato il sonno del grande poeta. E si erano pure pubblicati la sentenza di bando e altri documenti inerenti l'indagine giudiziaria avviata dalle autorità veneziane per scoprire gli autori del fatto e soprattutto le motivazioni che li avevano indotti a sottrarre alcune delle ossa del poeta.

1. Presso il museo civico di Padova era confluito, tra gli altri, l'antico *Archivio civico* cittadino.

2. Cioè il tribunale cittadino costituito dal podestà e dai suoi quattro giudici *assessori*. La Corte pretoria, come nel caso qui affrontato, poteva procedere pure con particolare autorità delegata dal Senato o dal Consiglio dei dieci ed in tal caso era insignita di maggiori poteri nell'inflizione delle pene.

3. La sua collocazione è oggi: Archivio di Stato di Padova, Miscellanea Q, 13. Il fascicolo venne da me richiesto e consultato presso l'Archivio di Stato di Padova negli anni 1973-1974.

Sulla scorta della documentazione processuale il direttore del museo civico di Padova si sentì di poter affermare senza ombra di dubbio che quanto era avvenuto quella notte del 27 maggio 1630 fosse scaturito dallo stato di ebbrezza che aveva colpito i protagonisti della violazione a causa del «vino bevuto e nell'esaltazione dell'allegria» (MOSCHETTI 1899, p. 236). Una spiegazione che, come si dimostrerà in altra sede, non coglieva in realtà il sostrato culturale e le credenze che avevano spinto i protagonisti dell'episodio a compiere la temeraria impresa. Ma Andrea Moschetti apparteneva a pieno titolo ad una cultura che già da tempo aveva ormai sancito una netta separazione rispetto ad un mondo di credenze e di valori che nei secoli precedenti erano stati condivisi più in generale da tutta la società.<sup>4</sup>

Fu dunque inevitabile che la nuova cultura borghese elitaria e specialistica si rivolgesse ai resti del grande poeta spinta da nuovi interrogativi e motivazioni. E sarebbe stato comunque assai difficile interpretare le motivazioni reali che avevano spinto fra Tommaso Martinelli ad impossessarsi di alcune ossa del grande poeta.

Come si diceva, nel corso dell'Ottocento si ebbero due riaperture dell'arca di Arquà. Quella del 1843, finanziata dal conte padovano Carlo Leoni, ebbe l'obbiettivo dichiarato di restaurare l'antico monumento.<sup>5</sup> In tale occasione vennero però prelevati una costola ed altri frammenti d'ossa del poeta. Cosicché nel 1855 le autorità austriache ordinarono che l'arca fosse riaperta per ricollocare quanto era stato abusivamente spostato.<sup>6</sup>

4. Come è noto, è solo a partire dalla fine del Settecento che viene concettualmente e strumentalmente elaborata una concezione di *cultura popolare*, che nel corso del secolo successivo avrebbe condotto ad una vera e propria appropriazione da parte dell'*élite* borghese di tematiche e valori culturali che nei secoli precedenti erano stati in parte condivisi; si vedano le riflessioni di STOREY 2003. James A. Sharpe ricorda come lo stesso declino delle pratiche magiche e *superstiziose* si possa associare all'atteggiamento più disincantato e dubbioso delle *élites* europee: «There had always been a strand of thought in demonological writing which had been concerned to counter popular superstitions about witchcraft and it was perhaps not so great a step to write off all belief in witchcraft at least on the level of peasant fears of *maleficium*, as signs of popular ignorance and backwardness. A number of factors ran together to create the elite retreat from belief in witchcraft and magic over western and central Europe in the decades around 1700 but perhaps the most potent of them was straightforward snobbery», cfr. SHARPE 2004.

5. Sull'apertura dell'arca cfr. LEONI 1843.

6. In particolare per riporre una costola del poeta di cui era entrato in possesso il parroco del paese. Come ricordò il medico di Monselice Ferdinando Moroni nel 1873: «La generosa opera del Leoni fruttò reclami e censure, essendosi schiuso il monumento senza autorizzazione, sorveglianza e solennità veruna. E non erano in fatto mancate le profanazioni: chi aveva asportato un dente, chi un lembo di tunica e l'arciprete di quel tempo, certo Saltarini, la costa in questione», cfr. CANESTRINI 1874, pp. 7-8.

Nel 1873, in occasione del quinto centenario petrarchesco, si ebbe la successiva rivisitazione. Voluta da alcuni comuni veneti, la nuova apertura dell'arca si svolse all'insegna del clima positivistico dell'epoca. A sovrintendere all'operazione venne incaricato Giovanni Canestrini, docente di anatomia comparata presso l'università di Padova, alla presenza delle autorità del paese e di un'*équipe* di medici e periti. In quell'occasione, come testimoniò l'illustre docente, il cranio del poeta, a contatto dell'aria, si ridusse in frammenti rendendo impossibile l'analisi antropologica che egli aveva in animo di effettuare. L'operazione venne documentata con perizie e documenti dallo stesso Canestrini nella sua opera *Le ossa di Francesco Petrarca*:

Era mio progetto prendere nel cranio tutte quelle misure che oggi l'antropologo considera come interessanti, illustrare il cranio con figure fotografiche e con disegni e farne eseguire il modello in gesso [...]. Ma le mie speranze furono deluse. Il cranio, che per cinque secoli aveva resistito all'azione demolitrice del tempo, fra il 1855 e il 1873, si era reso talmente debole che il 6 dicembre 1873 esposto all'aria, spontaneamente si disintegrava. Quel cranio, che all'aprirsi della tomba io vidi integro, dopo pochi minuti era ridotto in una moltitudine di frammenti maggiori e minori che offrivano ben poca cosa all'esame antropologico. In tali condizioni fui costretto ad abbandonare l'idea di far eseguire la fotografia ed il modello in gesso del cranio e mi limitai a prendere su di esso quelle misure che si potevano.

All'evento solenne assistettero molte persone:

L'impressione che gli astanti riportarono di questa disaggregazione può essere espressa colle parole che da alcuni udii. Sembrava che il cranio fosse composto di calce viva e gli venisse gettata sopra dell'acqua.

E il fatto incredibile venne pure registrato nella relazione del consiglio comunale di Arquà (CANESTRINI 1874, pp. 15-16, 19).<sup>7</sup>

7. In realtà Canestrini si preoccupò di segnalare il disfacimento del cranio del poeta sia con la propria dettagliata relazione, che con lettere e perizie che riportavano pure alla precedente apertura. Molto probabilmente intendeva far fronte a possibili critiche ed accuse che avrebbero potuto essergli rivolte, anche di fronte alle perplessità manifestate da alcuni nei confronti dell'ennesima ispezione dell'arca. È quindi improbabile che egli possa essere stato l'autore di un'eventuale (anche successiva) sostituzione del cranio (cfr. *infra* l'intervista del *Guardian*). L'ampia documentazione allegata alla sua opera induce a credere che Canestrini e la sua *équipe* ritenessero responsabile qualcuno di coloro che presero parte alla precedente apertura dell'arca. Canestrini riportò una lettera di Carlo Leoni a lui diretta in cui, ritornando a quell'episodio, si sottolineò che «detto cranio era conservatissimo e non dava nessun indizio di sfasciamento, tanto che avendolo leggermente percosso colla nocca del mio dito indice, rispondeva col suono della più perfetta aderenza delle sue parti

Il 18 novembre 2003, in occasione del settimo anniversario della nascita del Petrarca l'arca venne solennemente riaperta. A sovrintendere all'apertura venne incaricata un'*équipe* di studiosi dell'università di Padova, presieduta dal prof. Vito Terribile Wiel Marin. Tra gli obbiettivi della ricognizione c'era pure quello di ridare un volto fisico al poeta, ricorrendo alle moderne tecniche computerizzate. Con loro grande rammarico gli studiosi si trovarono però di fronte ad un'inaspettata sorpresa. Quanto accadde venne riassunto dal quotidiano inglese «The Guardian» nell'aprile dell'anno successivo:

The suspects in a literary whodunnit spanning almost 700 years include a bibulously larcenous 17th century friar and a supposedly clumsy 19th century anatomist. Death has put both beyond the reach of indictment, but if Petrarch's skull were to be traced as a result of the latest discovery it could lead to charges of receiving stolen goods, an offence for which, under Italian law, there is no statute of limitations. The seeds of the mystery were sown last November when a crane lifted the lid from Petrarch's pink marble tomb at Arquà Petrarca, the town where he died in 1374. It was the latest in a series of exhumations in Italy of famous historical figures. Prof Terribile Wiel Marin helped to set the vogue when he examined the remains of St Anthony of Padua in 1981. One of the main reasons for picking over Petrarch's remains was to reconstruct his face and create a definitive portrait in time for the 700th anniversary of the poet's birth on July 20. «Since we now don't even have his skull, that is absolutely impossible», Prof Terribile Wiel Marin lamented. The bones of what was thought to be Petrarch's venerable head were in fragments when they were removed from his tomb. In 1873, it had been opened by an investigator, Professor Giovanni Canestrini, also at Padua University. «He claimed Petrarch's skull disintegrated on contact with the air», said Prof Terribile Wiel Marin. «Since none of us has ever come across an instance of this happening, we can only conclude he dropped it». Or might he have made up the whole story, putting back a damaged substitute and keeping for himself the head of a man revered as one of the fathers of the Renaissance? It was when the skull's fragments found in Petrarch's tomb were reassembled that doubts surfaced about their true nature. Prof Terribile Wiel Marin said one of his team, Dr Maria Antonia Capitanio, noted the contours in two areas - above the eyes and below the ears - were more typical of a woman. Samples

[...]; quando la mattina 24 maggio 1843 fu aperta la tomba io solo presi ed ebbi in mano il bellissimo ampio cranio e lo mostrai alla folla» (p. 6). Ma, come ricordò il medico Ferdinando Moroni nella lettera pubblicata da Canestrini nella sua opera, nel 1843 «Il Leoni tolse dalla tomba una costa, la quale nel 1844 dal Consiglio comunale di Arquà venne donata al Comune di Padova. Nel 1855 il governo austriaco ordinò che quella costa fosse rimessa nella tomba» (p. 7). Si veda pure CARAMELLI 2009, pp. 41-43, in cui si riassumono le varie vicende. L'autore ricorda anche l'ultima: «L'ultimo spostamento delle spoglie del Petrarca risale al 1943, durante la seconda guerra mondiale quando le ossa del poeta furono nascoste nei sotterranei di Palazzo Ducale a Venezia sotto grosse lastre di marmo per proteggerle dai bombardamenti e riportate ad Arquà a guerra conclusa».

from a tooth and a rib were sent for analysis by Dr David Caramelli, a molecular anthropologist at Florence University who compared fragments of their DNA. Last Friday, he reported back his sensational findings. «I am sure that the two samples are from different people», Dr Caramelli said yesterday. But could the tooth belong to Petrarch and the rib to someone else? Not a chance, said Prof Terribile Wiel Marin, the rest of the reassembled skeleton bore evidence of injuries mentioned by Petrarch during his lifetime, including one received from the kick of a horse on his way to Rome in 1350. «There's no doubt about the body», Dr Caramelli said. Although Prof Canestrini and his 19th century assistants are clearly in the frame, this is a crime with many possible suspects. Petrarch has been quite as much troubled in death as he was in life. Before his body reached his tomb it spent six years interred in the cathedral at Arquà. In 1630, a drunken friar called Tommaso Martinelli, helped by four accomplices, broke in through a corner of the tomb and took some bones, apparently for resale. Martinelli and his confederates were arrested, tried and exiled. But the missing remains were never recovered. Could they have included the skull? Perhaps. But would someone cunning enough to have returned a phoney skull not have put back the other missing bones too? At least two other small-scale robberies appear on the records. And, as Prof Terribile Wiel Marin noted, those are only the ones that are known about. «Arquà is a pretty quiet place», he said. Extracting a skull would require either the creation of a sizeable hole in the side of the tomb or the lifting of its two-tonne lid, both operations that would generate a suspicious amount of noise. To narrow the field of suspects, Prof Terribile Wiel Marin said he had sent samples of the skull for radio carbon dating at the University of Arizona. «If we find out that the skull dates from, say, 1720, then we know to exclude everyone who died before that», he said. From this investigation, it would seem, no one should expect swift results [HOOPER 2004].<sup>8</sup>

Esaminato a Tucson in Arizona, il frammento del cranio risultò, senza alcuna ombra di dubbio, appartenere ad una donna vissuta circa un secolo prima della nascita di Petrarca.<sup>9</sup>

8. Ovviamente l'autore della sostituzione non poteva immaginare che il cranio potesse un giorno essere ricostruito grazie alle nuove tecniche scientifiche.

9. «La Repubblica», 12 ottobre 2004: «Un frammento di pochi grammi di quel cranio 'sospetto', inviato oltreoceano sei mesi fa ed esaminato con il metodo del radiocarbonio ha consentito agli studiosi americani di accertare senza ombra di dubbio che si tratta di un teschio femminile databile tra il 1134 e il 1280, individuando quindi nel 1207 l'anno più probabile della morte».

---

*Bibliografia*

- CANESTRINI 1874 = G. CANESTRINI, *Le ossa di Francesco Petrarca*, Padova, Pietro Prosperini, 1874.
- CARAMELLI 2009 = D. CARAMELLI, *Antropologia molecolare. Manuale di base*, Firenze, Firenze University Press, 2009.
- HOOPER 2004 = J. HOOPER, *Petrarch - the Poet Who Lost His Head*, «The Guardian», Tuesday 6 April 2004.
- LEONI 1843 = C. LEONI, *La vita di Petrarca. Memorie*, Padova, s.n., 1843.
- MOSCHETTI 1899 = A. MOSCHETTI, *La violazione della tomba di Francesco Petrarca nel 1630*, «Atti e memorie della r. accademia di Padova», 15, 3, pp. 231-247.
- SHARPE 2004 = J.A. SHARPE, *Magic and Witchcraft*, in R. PO-CHIA HSIA (ed.), *A Companion to the Reformation World*, Malden, Blackwell, 2004.
- STOREY 2003 = J. STOREY, *Inventing Popular Culture. From Folklore to Globalization*, Malden, Blackwell, 2003.

---

## Maschere senza volto

La metamorfosi del commediante,  
sulle orme della narrazione dantesca

Carmelo Alberti

Les Comédiens Italiens n'ont pas toujours joué dans leur Pays la Comédie purement à l'impromptu [...]. Mais dans les Cours de l'Europe, où la Langue Italienne n'est pas familière, & où cependant le jeu des Comédiens Italiens est recherché & applaudi, ils n'ont fait usage que de l'impromptu ordinaire; & c'est par-là qu'ils sont connus dans toute l'Allemagne, & particulièrement en France [RICCOBONI 1738, p. 34].

Il *comédien* Riccoboni, indossando l'abito dello storico del teatro europeo, chiarisce le trappole insite nel confronto fra i diversi sistemi teatrali, deplorando la cattiva conoscenza delle convenzioni sceniche dei singoli paesi. I francesi, per esempio, non si preoccupano di sapere come la cultura italiana abbia prodotto nel Cinquecento una drammaturgia d'alto profilo; s'accontentano d'identificare il teatro italiano con le azioni buffonesche che i comici giunti a Parigi s'affannano a mettere in pratica per necessità o per compiacenza di mestiere. Eppure, la letteratura teatrale italiana può ben dirsi alla pari con quella degli altri ambiti nazionali. Riccoboni conosce bene il valore della commedia cinquecentesca; non solo ha studiato autori quali Machiavelli, Ariosto e Bibiena, ma ha anche tentato, senza riuscirci, d'imporli sulle scene italiane nei primi anni del Settecento, a partire dai teatri di Venezia.

Nelle *Reflexions historiques et critiques* si nota una tendenza a giudicare con distacco le vicende di una teatralità continentale poco consapevole dei legami che di fatto esistono fra le soluzioni locali e di un'effettiva contiguità che si ha fra i vari sviluppi espressivi. Peraltro, non si può negare come le corti europee, da tempo, si scambino intellettuali, scrittori, artisti e uomini di teatro. Le linee culturali dell'età moderna si definiscono nelle grandi capitali, oppure nelle residenze dei sovrani e dei grandi mediatori politici, ma la loro diffusione si attua attraverso un procedimento, che investe molti ambiti sociali. Nel secolo XVII, e ancor più nel XVIII, cresce la necessità di moltiplicare i punti di vista, di

approfondire l'attitudine critica, di narrare le esperienze, di esporre i fatti di cronaca. È un meccanismo che tende a mitizzare fenomeni e avvenimenti quotidiani. Persino sul versante tematico si evidenziano figure e situazioni significative che i linguaggi culturali (romanzi, resoconti proto-giornalistici, memorie, teatro, arti figurative e architettoniche) fissano in tante soluzioni possibili.

Lo stesso Riccoboni, nel definire un'*Histoire du Théâtre Italien* (Riccoboni 1728b), vista dalla parte dell'interprete, segnala le contaminazioni prodotte dalla tradizione teatrale spagnola su quella italiana, alle soglie del Seicento, per effetto della presenza politica della Spagna a Napoli e a Milano. Intanto, le guerre dinastiche che si combattono in ogni contrada d'Europa accentuano un ordine apparente, basato sulla dissimulazione e sulla retorica, entrambe forme intrinseche del gioco teatrale. E la scena si assume il compito, in ogni luogo, di fissare un ambito privilegiato nel quale è possibile verificare in modo diretto la trasformazione del mondo. La modalità del recitare all'improvviso, che a dispetto degli innumerevoli studi mantiene intatto, ancora oggi, il mistero sulla sua pratica interpretativa, diventa lo specchio attendibile dell'instabilità sociale e culturale che investe le regioni europee.

Mentre si diffonde lungo le direttrici continentali, la commedia dell'arte esalta la continuità del proprio mito e, contemporaneamente, tenta di mostrare l'ampiezza della sua metamorfosi. Nei luoghi in cui approda il recitare all'improvviso si adatta alle attese degli spettatori, tiene conto del confronto linguistico e delle convenzioni sceniche. La capacità di penetrare nel sistema delle teatralità nazionali è dimostrata dalle feroci reazioni opposte delle altre istituzioni teatrali. La duttilità artistica degli italiani mette in crisi, talvolta, le abitudini e i privilegi dei teatrali, perché l'essenza dell'arte rappresentativa dei migliori *comédiens* è basata sulla forza della trasgressione. I comici dell'arte sono in grado di agire in più direzioni: sono autori del proprio testo teatrale, al punto da renderlo unico e irripetibile; ogni rappresentazione si definisce secondo criteri di relazione diretta fra scena e destinatari, fino a determinare di volta in volta la durata e la stessa scansione drammatica. Al di là del proprio confine, poi, i commedianti giungono a spezzare persino la gerarchia delle compagnie.

Il mito della commedia dell'arte permette ai nuovi comici di nascondere lo smarrimento e la trepidazione del viaggio che li conduce, spesso in modo avventuroso, alla ricerca di una ribalta economicamente più vantaggiosa. È un mito che agisce bene sul versante di un consenso alto e raffinato, dell'attenzione da parte degli artisti e degli uomini della politica; s'insinua nel divertimento delle corti, esalta il gioco del travestimento e del gaio mentire, influenza l'immaginario pittorico, intreccia galanteria

e grettezza, amore e sensualità. L'inscindibilità dell'arte all'improvviso dalla musica e dalla mimica accentua l'affermarsi della dimensione melodrammatica del teatro che oscilla fra influssi *ridicolosi*, derivati da una comicità basso volgare, e vocazione letteraria, che accompagna il desiderio dell'illustre comico ad essere accettato nelle accademie.

Nella fase aurea dell'Improvvisa, negli anni che vanno circa dal 1580 al 1630, i suoi artefici più prestigiosi, Francesco e Isabella Andreini, il loro figlio Giovan Battista, Flaminio Scala, Pier Maria Cecchini, Niccolò Barbieri, insieme a Tristano Martinelli e ad altri ancora, continuano a definire un tracciato ideale che si muove tra Venezia e Parigi: da una parte, la città lagunare offre la possibilità di mettere in luce il proprio talento di fronte a spettatori che pagano il loro ingresso nelle «stanze» del teatro, nelle prime sale di spettacolo che si diffondono sempre più nel tessuto civile della Serenissima; dall'altra, invece, i comici ambiscono a esibirsi dinanzi al più potente sovrano del mondo. Venezia è il luogo in cui è possibile affermare una pratica teatrale pubblica; Parigi è la sede della consacrazione per un mestiere ancora incerto e avventuroso.

Oltre la visione storica, è possibile porre in evidenza alcune soluzioni dell'attitudine alla metamorfosi dei comici italiani, che sottolineano la complessità della relazione fra mondo e scena. La trama biografica degli attori è talmente intrisa di teatralità da rendere evidente un modo di vivere distinto, ambiguo quanto la materia che essi rappresentano. È proprio qui, nella zona in cui si confonde esistenza e finzione, che si avverte la «falsa alchimia di un'arte mal immaginata», come la definisce l'attento Luigi Riccoboni (1728a). Seppure tale «arte» non sia in grado di cambiare la realtà, in alcune circostanze riesce a trasfigurarla, a renderla esaltante. È probabile che la determinazione dei comici all'improvviso sappia svelare una zona nascosta della natura, quella che alla maggior parte degli uomini non è accessibile: ma ciò che il protagonista sapiente mostra è una visione grottesca e ambigua dell'esistenza, una rappresentazione fuggitiva, della quale presto non rimarrà traccia alcuna. Talvolta, occorre leggere fra le righe dei testi letterari con la speranza di ritrovare la labile orma di un procedimento irrimediabilmente perduto.

Nella zona degli Zanni è possibile scorgere una variegata tipologia di presenze mascherate, ciascuna delle quali tende a disegnare qualcuna delle molteplici forme delle allucinazioni dei semplici. Non a caso la Chiesa si scaglia con accanimento contro le soluzioni povere della buffoneria, quelle che non riconoscono il confine fra moralità e trasgressione; il demoniaco che si legge nei volti dei servi della commedia dell'arte è lo stesso che balza giù dai palcoscenici e dai luoghi deputati durante le sacre rappresentazioni, che straripa per il villaggio, fino alle soglie delle case, e qualche volta anche dentro le abitazioni dei più miseri. La

turbolenta naturalezza della maschera si propone come concezione del mondo, come modo di pensare. Sarebbe opportuno seguire le vicende arlecchinesche lungo gli itinerari dei suoi interpreti, da un luogo all'altro, per verificare la consistenza della metamorfosi in relazione agli eventi storici e civili, alle condizioni dei popoli (FERRONE 2006).<sup>1</sup>

S'avverte, inoltre, una distanza ampia fra i ruoli; è possibile verificare una differenza tra la fisionomia del primo Zanni e quella del secondo, un'apparente ma significativa frattura tra due forme della comicità, le quali tendono a diventare sempre più autonome. Nonostante la varietà di soluzioni nell'ambito del mascheramento, il carattere di Brighella assumerà nel corso degli anni un comportamento opposto con l'agire anarchico di Arlecchino. Ciò non impedisce a entrambi di rappresentare le variabili del servilismo e di ambire, ciascuno a suo modo, a uscire dai parametri del ruolo.

Dalle vicende dei comici italiani all'improvviso emerge un caso esemplare di primo Zanni che agisce fuor di registro, perché attraverso la sua azione scenica svela la contraddittorietà insita nel carattere della maschera e lascia trapelare tante potenzialità di maturazione, che saranno utili persino alla genesi di un nuovo Arlecchino. La vicenda, come è prevedibile, si svolge su un terreno espressivo vasto quanto il mondo e poggia sulla varietà dei linguaggi (letteratura, poesia, racconto, memoria, cronaca, confessione e altro ancora). L'episodio ruota intorno alla vita di Carlo Cantù, in arte Buffetto, autore di un curioso *Cicalamento in canzonette ridicole ovvero trattato di matrimonio tra Buffetto e Colombina comici* (CANTÙ 1988).

Dopo avere compiuto esperienze professionali nell'ambito della compagnia degli Accesi di Pier Maria Cecchini, negli anni trenta del Seicento Buffetto entra a far parte della compagine dei Confidenti, guidata da Niccolò Barbieri e da Jacopo Antonio Fidenzi, detto Cinzio, sotto le dipendenze del Duca di Parma. Negli anni 1645-1646 Cantù si reca a Parigi, dove è ingaggiato per cantare ne *La Finta pazza* di Giulio Strozzi, musicata da Francesco Saccati e messa in scena con gli apparati di Giacomo Torelli. Tale scelta dimostra quali siano le sue attitudini, che poggiano sopra una tecnica collegata alla capacità di cantare e di suonare innumerevoli strumenti; lo conferma l'incisione di Stefano della Bella, che ritrae Buffetto dinanzi ad un paesaggio parigino mentre suona la chitarra; ai suoi piedi si vedono flauti, una cornetta, una zampogna, una viola, segno di un'ampia versatilità musicale (DELLA BELLA 1646).<sup>2</sup>

1. Cfr. inoltre FERRONE ET AL. 1993; FERRONE 1993; VIANELLO 2005; FERRONE 2011.

2. Inoltre, è significativa l'iscrizione che accompagna il disegno: «Fortuna per despett |



Fortuna per despett  
Me fez volar la robba co i dinar,  
La patria abandonar,  
E de CARLO CATTIV' me fez BVTFFERTI.  
Ma po' mudo concett.  
Quando da ZAN me mess a reutar,  
Come CARLO incontrai fortuna auerza  
Come BVTFFERTI, la proua a la  
rouersa.

Nell'ecllettismo di Buffetto è racchiuso l'enigma del modello comico della commedia all'improvviso; come avrà modo di sottolineare qualche decennio appresso l'Arlecchino Evaristo Gherardi, nell'*Avertissement* alla sua raccolta sul *Théâtre italien*:

Qui dit bon comedien italien dit un homme qui a du fonds, qui jouë plus d'imagination que de mémoire; qui compose, en jouant, tout ce qu'il dit; qui sait seconder celui avec qui il se trouve sur le théâtre: c'est-à-dire qu'il marie si bien ses paroles et ses actions avec celles de son camarade qu'il entre sur-le-champ dans tout le jeu et dans tout les mouvements que l'autre lui demande [GHERARDI 1695, pp. 6-7].<sup>3</sup>

L'azione d'immaginare non è collegata, solamente, alla rappresentazione, ma investe l'intero sistema professionale e ricade sulla quotidianità degli attori. Agire entro gli schemi dell'invenzione comporta un allenamento costante e uno studio approfondito delle tecniche interpretative singole e di gruppo: è questa la zona peculiare dell'improvvisazione che a distanza di secoli rimane avvolta nel mistero e difficilmente recuperabile. La necessità delle compagini affermate è quella di far recitare in modo coerente l'intero nucleo, in cui i componenti sono in grado d'intendersi con un cenno, di capirsi al volo; non a caso la storia dell'arte all'improvviso è segnata, per lo più, dalla presenza di gruppi familiari, di microstrutture economiche e artistiche autosufficienti, a dimostrazione della continuità fra mestiere e vita quotidiana, fra teatro e mondo.

Un ulteriore elemento concorre a illuminare la fisionomia più sfuggente e nascosta dei comici; riguarda la sfida che essi lanciano nei riguardi delle accademie e delle istituzioni censorie: è risaputo come gli oppositori della scena buffonesca si annidassero fra i cortigiani e i letterati, fra coloro che hanno la prerogativa di rilasciare patenti poetiche, oppure nei teatri ufficiali, negli apparati ecclesiastici, nelle strutture inquisitorie. La visibilità degli interpreti italiani, fin dall'età aurea di fine Cinquecento, si misura mediante le loro attitudini a scrivere: e non si tratta solamente di opere regolari, vale a dire tragedie, commedie, drammi pastorali, o di trattati sull'arte rappresentativa, quanto di scritture letterarie, di pagine edificanti sugli aspetti della religiosità, di poemi d'occasione e di libri di morale. Sembra che l'attore, emarginato dalla vita civile e culturale, respinto dai divieti e dalle leggi fuori dalle città e dagli Stati, voglia dimostrare di possedere virtù e sapienza a sufficienza per essere annoverato fra le personalità di valore e degne di stima. La via della

3. Cfr. BOURQUI 1999, cap. III, pp. 41-68; SPAZIANI 1966; MOUREAU 1992.

letteratura, dunque, è quella che fissa, oltre il declino della memoria, le doti inventive dei commedianti: certamente, tale confronto finisce per emarginare le personalità più incerte e meno dotate. Nello stesso tempo, però, invoglia a mettersi alla prova anche le persone meno visibili.

La vicenda di Buffetto costituisce l'esempio delle contraddizioni presenti nel mestiere teatrale all'improvviso: le sue vicende personali segnalano la difficoltà di vivere in tranquillità, per chi è entrato nel vortice del teatro da una via indiretta. Cantù, infatti, non pare essere figlio d'arte, ma giunge alla scena provenendo dalla vita ordinaria.<sup>4</sup> Da tali scarse notizie biografiche e dal *Cicalamento* si ricava l'impressione che Carlo Cantù sia un comico onorato, rispettoso delle regole e delle disposizioni dei suoi protettori; tale rigore si traduce, talvolta, in contrasti accesi con gli altri attori, ma significa prima di tutto un'accettazione rassegnata delle avversità quotidiane, la sopportazione delle rivalità, la coerenza verso un mestiere sempre al centro delle polemiche. Quando Carlo decide di raccontare le traversie incontrate per realizzare il sogno di sposare Isabella, lo fa decidendo di contaminare in modo spontaneo, senza artificio, la sfera personale e quella professionale. Anzi, accentua consapevolmente l'ambiguità dei due livelli narrativi, per mantenere vitale lo stile di un mestiere soggetto sempre alle critiche di chi osserva.<sup>5</sup>

L'autore insiste, andando oltre la consuetudine delle prefazioni, sulla necessità di trascendere dalle regole letterarie per evidenziare la qualità dell'impresa, che s'affida alle carte e non all'oralità. Si tratta, infatti, di

Me fez volar la robba co i dinar, | La patria abbandonar, | E de Carlo Cantù me fez Buffett.  
| Ma po' mudò concett. | Quando da Zan me mess a recitar, | Come Carlo incontrai fortuna  
avversa, | Come Buffett, la provo a la roversa».

4. Così sostiene, senza citare le fonti, MOLINARI 1985, p. 173. Carlo Cantù, nato nel 1609, inizia a recitare a ventitré anni, nel 1632, con il ruolo di primo Zanni nella compagnia dei Farnese di Parma; nel 1645 sposa con il consenso del reggente, il cardinale Francesco Maria Farnese, l'attrice Isabella Franchini, in arte Colombina, vedova di Francesco Biancolelli e madre di Domenico, il celebre Dominique. Pochi giorni dopo il matrimonio è a Parigi, per volere della regina Anna d'Austria, che governa al posto del giovane Luigi XIV, per esibirsi nella *Finta pazza*. Nel 1651 Buffetto passa insieme alla moglie al servizio del Duca di Modena. Muore intorno al 1676.

5. «Benigni lettori. Il sottomettere al giudizio del mondo componimenti per mezzo delle stampe, molto bene mi son note le censure che corrano, causate da chi criticamente legge, dov'io tralasciando ciò, vi prego a condonare, non a condannare il presente Cicalamento, in canzonette ridicolose, o vero Trattato di Matrimonio tra Buffetto e Colombina Comici; [...] E se scorgerete, sì nella prosa, che nella rima, un ordine a grottesco di parole non obbligate alla uniformità della lingua, rammentatevi, che il titolo del libro è Cicalamento, chi l'ha composto è un zanne; dove cicalando un zanne, non lo stimo; per obbligato al terso della pronunzia, né alle censure de critici. Vivete felici» (CANTÙ 1988, pp. 119-120). Nella trascrizione si sono uniformate alcune espressioni alla lingua contemporanea, mentre sono stati corretti alcuni tratti linguistici obsoleti.

un disegno letterario che sceglie come modello poetico *La vita nova* di Dante Alighieri, che mescola confessioni e cronache esistenziali con il canto poetico, il lamento e la commiserazione. L'opera dantesca aveva trovato una rinnovata fortuna a partire dalla sua stampa nel 1576: un'ulteriore conferma della sottile sapienza dei comici. La scelta di narrare in modo dettagliato le intricate vicende che s'aggrovigliano intorno al progetto delle nozze fra i due attori si traduce in uno straordinario lavoro d'invenzione linguistica, che colloca il romanzo della vita di Buffetto e di Colombina entro le coordinate geografiche dell'Italia e della Francia, lungo l'itinerario fra Venezia e Parigi.

A una lettura attenta del *Cicalamento* si scopre quanto duttile sia la sensibilità artistica di Cantù e di riflesso anche quella di Isabella Franchini; i due protagonisti sono osservati, soprattutto, nella loro dimensione domestica, che però è travolta completamente dagli obblighi del mestiere. La trama può essere accostata a una commedia sentimentale, ricca di movimento, a un dramma che descrive, entro lo schema di un canovaccio, gli ambienti e le situazioni, mentre associa al disegno formale il gusto di compiere un'impresa difficile. I due artisti non solo recitano da protagonisti assoluti sulla scena del racconto, ma ambiscono anche a uscire dalla parte che è loro assegnata nella sfera dell'arte: sono due servi che interpretano la propria storia d'amore alla stregua degli Innamorati, il ruolo a cui è demandato il compito di sviluppare l'intreccio e l'azione di ogni commedia. Sulla scena della vita, invece, ciascuno diviene un carattere autonomo, in grado di svelare la profondità del proprio animo, la trepidazione delle attese e delle delusioni, l'ampia gamma delle emozioni amorose, dal desiderio alla gelosia, dalla passione alla malinconia.<sup>6</sup>

La sonorità delle parole manifesta una tensione descrittiva d'ampio respiro, che gioca consapevolmente con i limiti imposti alla maschera, ma che ambisce a cancellare ogni traccia buffonesca, soffocandola sotto un eccesso d'affettività e di tenerezza. Sono queste le coordinate distintive del componimento, che s'innalza fino ad assumere la forma del romanzo d'avventura, al quale non sono estranee le formulazioni della novella picaresca. «Qui si può dire, che Buffetto nuotasse in un mar di latte, e si sarebbe facilmente affogato nella dolcezza di quello, se non l'avesse alquanto amareggiato il pensiero, pensando al tempo» (CANTÙ 1988, p. 125).

Il *Cicalamento* insegue, dall'inizio alla fine, uno stato di catarsi totale,

6. «La passion me sforza, | O cara vita mia, | De perder col cervel la fantasia, | No val gnianca una scorza | De ravano, el mio inzegno Colombina, | Aiuto ve ne preg' cara mamma» (CANTÙ 1988, p. 121).

in grado di segnalare come il gioco di metamorfosi del commediante sospinga i personaggi verso un'emancipazione evidente dai condizionamenti del mondo e del teatro. Oltre il tempo e lo spazio del racconto, Buffetto e Colombina desiderano raggiungere una libertà effettiva, che abbia il potere di salvarli dalle insidie di un mestiere reso incerto dai capricci della fortuna, di svincolarli dalla dipendenza servile dai principi, di farli sentire pienamente se stessi. Le maschere senza volto divengono prototipi teatrali allo stato puro, per i quali conta la possibilità di agire in qualunque situazione, senza i limiti della pratica farsesca, oltre la classificazione dei generi, dal tragico al ridicoloso.<sup>7</sup>

In ogni romanzo d'azione che si rispetti vi sono incidenti, contrattempi e assassini; qui, l'ambiente teatrale svela la sua contiguità con quello del malaffare. Le trame oscure dei maldicenti, i sussurri degli invidiosi sembrano intaccare per qualche tempo la stima che corre fra i due attori; il nomadismo teatrale fa il resto, interrompendo l'idillio veneziano e costringendo Buffetto ad allontanarsi tristemente da Colombina. Le sventure non hanno mai fine: Cantù ha portato con sé il piccolo Domenico, qui chiamato Menghino, lo accudisce come un figlio, gli insegna i rudimenti dell'arte. Una lettera di Isabella, con cui gli comunica di avere cambiato idea sul matrimonio, lo fa precipitare nello sconforto.<sup>8</sup>

Il racconto si fa stringente, serrato, corre veloce inseguendo gli eventi, che vedono Buffetto impegnato fino al conseguimento del suo scopo, quello di liberare la sua amata. Una carrozza, prestata dal cardinale Farnese, corona la gioia di poter incontrare Isabella a Bologna. Poi, è il momento delle nozze tanto desiderate.

7. «Hoimè, ch'el cuor me salta fuor del pet. | Hoimè, che crepo cara Colombina, | Hoimè, che in stò partir muor Zan Buffet» (CANTÙ 1988, p. 133).

8. «In questo tempo fu ammazzato in Ferrara un comico della compagnia di Colombina, che per ciò la detta fu messa con altri in prigione per saper di tal omicidio: dove che il povero Buffetto in uno stesso tempo le venne la nuova dell'esclusiva del matrimonio, del renderli il figlio, e della prigionia della sua amata. Per sì acerbe novità esagerando con grandissimo dolore il misero Buffetto, scrisse le seguenti ottave. | O poverazzo mi; così resisto, | Senza chiamar' aiuto a tanto mal, | Stago a botta al destin perverso, tristo, | Son mi de sasso? De stucco? O d'azzal? | [...] El Fio, che non ha malignitae, | Come l'è sta tegnudo da mi appresso | Con che amor, con che affetto, e caritae | Ello ve lo dirà, mi vel confesso [...]. | E qui Buffetto procurò con grandissima caldezza lettere dalle Altezze di Modana per la liberazione della sua Colombina; e per averne delle altre dal suo Serenissimo Padrone per Parma si partì correndo la posta, con un tempo il più perverso, che mai si sia veduto d'inverno, diluviando dal cielo neve, & acqua agghiacciata in maniera tale, che Buffetto più morto, che vivo dal freddo, e dall'esser tutto bagnato, fu forzato a fermarsi a meza strada, non potendo andar più avanti, e nell'osteria scrisse i seguenti terzetti in forma di capitolo. | Missier Osto son qua mezo sbasio, | Per el freddo, per l'acqua, e per la neve, | Tioleme da caval, che son grancio | [...]» (CANTÙ 1988, pp. 138-140).

A questa grandissima amorevolezza di Buffetto il tutto s'aggiustò per mezo del Notaro, e con le loro libere volontà, se ne passorno al matrimonio nel Duomo di Parma il giorno 15 d'Aprile 1645, con gusto straordinario d'ambe le parti. Buffetto rassettando ciò che aveva avanzato nell'arte comica in quattordici anni in circa, l'appresentò con leale affetto a Colombina, la quale, vedendo con che buon termine Buffetto aveva trattato seco, gli volse rendere più la pariglia, ordinando, che si facesse nuovo istrumento di dote [...]. dallo soverchia allegrezza fu forzato di far la presente canzonetta.

Hora sì, che son contento  
 Causa che son maridado,  
 El mio cor è consolado,  
 Né più Amor me dà tormento  
 Hora sì, che son contento [CANTÙ 1988, pp. 145-146].

Poi, entra in campo la «Maestà della Regina di Francia», che reclama «per correrò espresso» le prestazioni di Buffetto-Brighella; inutilmente, Cantù cerca di sfuggire all'imposizione, per restare accanto alla sua sposa. Piange il comico sconsolato, tenendo accanto a sé il giovane Menghino, mentre s'avvia ad onorare il suo impegno teatrale.<sup>9</sup>

9. «Arrivò a Parigi, presentò le lettere, fu regalato ne' primi due giorni di tre vestiti di non ordinaria bellezza, e Menghino ebbe denari, & un vestito anco lui bellissimo. Per mezo di Cavalieri qualificati fu con la lettera del Serenissimo di Parma appresentato alla Maestà della Regina, & alla Maestà del Re, li baciò le vesti, fu animato [*sic!*] a faticarsi, riverì l'Eminentissimo cardinal Mazzarini, il quale li promise di assisterli a ogni suo bisogno: la Maestà della Regina volse commedia al palazzo Reale, dove che Buffetto, in quel giorno non solo recitò nel teatro de' comici, ma nel detto Palazzo con applauso non ordinario, ricevendo un onore incomparabile dalla Maestà della Regina, il quale fu questo, finito la commedia, in publico li disse, che s'era diportato bene, subito Buffetto si levò la maschera e la riverì con profondissima riverenza, li Cavalieri del recitare l'applaudirno; ma vedendosi Buffetto con altra serva, più gli cresceva l'amore, e la memoria, che aveva di Colombina, dove gli onori, gli applausi, & i regali ricevuti non lo consolavano, perché non era appresso alla sua cara moglie [...]. Quando si seppe in Parigi, che Buffetto era marito di Colombina, ognuno non solo la desiderava, per averla sentita altre volte, ma si meravigliavano seco, perché non l'aveva condotta in Francia [...]. Sua M. inteso, che Colombina l'era moglie, n'ebbe gusto, e subito dett'ordine per lettere dirette al Serenissimo di Parma, acciò le mandasse Colombina comica [...]. Mentre Buffetto s'addolorava nell'aspettativa [...], Colombina [...] li scrisse da Modana la seguente lettera [...]. "Carissimo, et amatissimo consorte. Gli affari de Grandi non si confanno al nostro subito volere, la libertà, né la possibilità di partire non è nelle mie mani (così comanda la nostra obbligazione ove recitiamo) [...], non so d'essere a tempo con mia grandissimo dolore, causa non solo la stagione cattiva, che corre per essersi di gennaro, ma li passi da Milano in Piemonte per la guerra non son sicure. Per mare è impossibile che venghi per li stravaganti patimenti, che ne ricevo da quello. Il fare un simil viaggio in tempi freddi con piccoli figliuoli, & il padre vecchio, lo lascio considerare a voi come riuscirebbe, [...] che sarebbe un andare sicuro con le mie vere creature alla morte [...]". Dopo un lungo rammaricarsi adorno a letto, e Buffetto trascorse con la mente ben mille volte detta lettera [...]. "Carissima Moglie. Con mio grandissimo rammarico intendo la causa del vostro non

Si dissolve gradualmente, nella seconda parte del *Cicalamento*, la tensione amorosa che aveva sostenuto l'avvio del trattato matrimoniale, sostituita da un'arezza profonda, che allude all'infelicità del comediante, come simbolo di una condizione umana esemplare, che accomuna le persone semplici, costrette a destreggiarsi fra le difficoltà del vivere. Ma la narrazione «dantesca» di Cantù, costruita sull'idea di quella metamorfosi permanente che sta alla base dell'Improvvisa, propone un nuovo modello che rielabora la materia narrativa in chiave meta-teatrale; il comico-poeta spezza i confini del rappresentare secondo i criteri convenzionali, dilatando il tempo e lo spazio dell'evento, fino a farlo coincidere con la logica dell'esistenza. L'immaginario di Zan Buffetto rielabora il mito della commedia dell'arte, costretta a restituire una buffoneria statica, ripetitiva, scontata, e la pone in linea con le tensioni di un secolo che dilata la zona del viaggio interiore, in contrasto con le incongruenze degli avvenimenti. Accentuando, spesso, la chiave realistica della sua avventura, Carlo Cantù dimostra come sia possibile determinare i tratti naturali di personaggi in carne e ossa, che lottano per dare dignità al loro impegno, a dispetto delle insane condizioni lavorative: si legga ad esempio, la ridicola descrizione in terzetti poetici dello zanni infradiciato, dopo che si è rifugiato nell'osteria, fino alla svolta eroica, che giustifica ogni sofferenza patita per una buona causa, quella della liberazione di Colombina.

Cancar la spuzza. Non è bon sto liogo.  
L'è meio che me muda la camisa,  
Stuè quel funo, certo che m'affoga.

In habito succinto era Marfisa,  
Me poria dir chi me vedesse adesso,  
Caso, ch'io no crepasse dalle risa.

Un paro di muande me son messo  
In cao, i quai me serve per bettocco,  
E in pe' de braghe un grembial desmesso. [...]

poter venir da me in Francia [...]. Pacienza: nella pazzia del mondo conviene, che così treschi la mia parte. [...] La fortuna ch'io corro in Francia non è ordinaria, perciò alquanto mi consolo: il guadagno batte, oltre a' donativi in quattro volte più quello si fa in Italia, e se la sorte vuole, conforme noi pensiamo che vada bene, con le faccende del Teatro da noi fatto fabbricare, con macchina, e mutamenti di scene, cose non più viste in Francia all'usanza de' Teatri nuovi di Venezia, spero in Dio, che noi viveremo senza l'arte comica: azione dall'oggi tanto vilipesa, non discernendo la virtù dal vituperio che mi vergogno talvolta il dire d'esser Comico; parlo per la Italia, che quanto alla Francia noi siamo riveriti, amati, onorati, e regalati in maniera tale, che non si farebbe se fussimo tanti Terenzi o tanti Plauti» (CANTÙ 1988, pp. 149-156).

In soma paro el gran prior de pazzi,  
 Habiendo revoltà dal mezo insuso,  
 Intun pezzo de panno, spalle e brazzi. [...]

Per Colombina, che 'l mio cuor onora  
 Farò de tutto, e me sarà concesso,  
 Per starla in libertà da i ferri fuora,  
 Svenar, e son per dir anca mi stesso [CANTÙ 1988, pp. 141-142].

Dal punto di vista delle vicende della commedia dell'arte si può ben dire come l'episodio del *Cicalamento* coglie alcuni aspetti della formazione comica e della trasmissione del sapere tecnico, laddove si legge, spesso fra le righe, la contiguità di Zan Buffetto con il giovanissimo Dominique Biancolelli. Sia pure entro lo schema della sfida d'amore, la parte riservata al figlio di Isabella lascia affiorare una sorta di sensibilità morale che predispone il futuro Arlecchino del Théâtre Italien (1660) a recitare sul filo di una metamorfosi ininterrotta, che si traduce in travestimento fisico e linguistico, nella moltiplicazione della maschera (da uno a quattro, come avviene nello scenario *I quattro Arlecchini*), nel sospingere il significato delle sue esibizione verso la metafora grottesca.

Con Dominique il secondo Zanni diventa un ingenuo la cui *balourdise* non sa comunicare con gli altri, perché osserva la realtà con esagerazione; crede di piacere alle donne, allora si schiaffeggia per cambiare il suo aspetto; vuol fare lo svenevole, ma prima di cadere a terra per l'emozione stende il mantello; quando deve punire con la morte la traditrice Diamantina, cerca prima la posizione più adatta; inciampa nella spada-batoccio; aiutando il padrone a vestirsi fa confusione con gli abiti e gli oggetti; sposta la testa del padrone invece del mantello; si prepara una zuppa di retorica con i pezzi dei libri di Aristotele e di Cicerone.

Arlecchino è in grado di assumere ogni foggia: dottore, marchese, soldato, tedesco, ma anche gatto, nano e gigante. Resta il dubbio se le sue siano trasformazioni mimiche oppure travestimenti, o siano le due cose insieme: spunta dalla botola del palcoscenico come un fungo; rappresenta due personaggi contemporaneamente, indossando un doppio costume; crede di saper compiere delle furberie, presumendo di essere astuto. Il «*jeu naturel*» di Dominique è basato sulla velocità, sull'agilità e sulla vicinanza attiva di altri interpreti di particolare bravura.<sup>10</sup> Quanto di tali doti si debba a Zan Buffetto resterà un mistero, che non dissolve comunque l'assoluta contiguità di artisti impegnati a coniugare le forme del mestiere con l'insidioso silenzio che cade dopo la fine di ogni loro recita.

10. Cfr. SPADA 1969; GAMBELLI 1993.

*Bibliografia*

- BOURQUI 1999 = C. BOURQUI, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles*, Liège, Sedes, 1999.
- CANTÙ 1988 = C. CANTÙ, *Cicalamento in canzonette ridicole ovvero trattato di matrimonio tra Buffetto e Colombina comici (1646)*, in V. PANDOLFI (a cura di), *La commedia dell'arte. Storia e testo*, Firenze, Le Lettere, 1988, vol. 4, pp. 118-156.
- DELLA BELLA 1646 = S. DELLA BELLA, *Fortuna per despett Me fez volar la robba co i dinar; La patria abandonar; E de Carlo Cantù me me fez Buffett*, Firenze, Stefano Della Bella stamp., 1646.
- FERRONE 1993 = S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.
- FERRONE 2006 = S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Roma - Bari, Laterza, 2006, pp. 51-102.
- FERRONE 2011 = S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, 2<sup>a</sup> ed., Torino, Einaudi, 2011.
- FERRONE ET AL. 1993 = S. FERRONE ET AL. (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, I-II, Firenze, Le Lettere, 1993.
- GAMBELLI 1993 = D. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993.
- GHERARDI 1695 = E. GHERARDI, *Le Théâtre Italien ou Le recueil général de toutes les scenes françoises qui ont été jouées sur le Théâtre-Italien de l'Hotel de Bourgogne*, Paris, Heritiers de Mabre-Cramois, 1695.
- MOLINARI 1985 = C. MOLINARI, *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985.
- MOUREAU 1992 = F. MOUREAU, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992.
- RICCOBONI 1728a = L. RICCOBONI, *Dell'arte rappresentativa capitoli sei*, Londra, s.e., 1728 (rist. anast. Bologna, Forni, 1979).
- RICCOBONI 1728b = L. RICCOBONI, *Histoire du Théâtre Italien*, Paris, Pierre Delormel, 1728.
- RICCOBONI 1738 = L. RICCOBONI, *Reflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe. Avec les pensée sur la déclamation*, Paris, Jacques Guerin, 1738.
- SPADA 1969 = S. SPADA, *Biancolelli ou l'art d'improviser*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1969.
- SPAZIANI 1966 = *Il Théâtre Italien di Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Defresny*, a cura di M. Spaziani, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.
- VIANELLO 2005 = D. VIANELLO, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma, Bulzoni, 2005.

---

## Poetesse d'Arcadia, nel solco di Petrarca

Gilberto Pizzamiglio

Tra le moltissime raccolte poetiche dettate dall'Arcadia settecentesca - siano esse di singolo autore o miscellanee, dettate da motivazioni letterarie o encomiastiche o d'occasione - scarsa attenzione ha finora riscosso una silloge che viceversa, per alcune sue peculiarità, muove perlomeno la curiosità circa il suo ideatore e poi realizzatore, nonché intorno alle modalità di allestimento del libro, alle poetesse che vi compaiono e, naturalmente, al genere di versi che vi è esemplato.

Si tratta delle *Poesie italiane di rimatrici viventi, raccolte da Teleste Ciparissiano pastore arcade*, stampate a Venezia da Sebastiano Coleti nel 1716: un robusto volumetto, presente con alcuni esemplari nelle biblioteche veneziane, che nel suo insieme sfiora le trecento pagine e del quale si fa opportuna menzione nel recente, prezioso studio e catalogo dedicato alla copiosa produzione poetica dell'Arcadia da Stefania Baragetti (2012, *passim* e in part. pp. 67-69, anche per le successive citazioni). Qui, nel capitolo riservato all'analisi dei «custodiati d'Arcadia», si rileva per l'appunto come, tra gli oltre duecento rimatori antologizzati nei primi otto tomi delle *Rime degli Arcadi*, editi a Roma in serrata sequenza tra il 1716 e il 1720 per le cure del Custode generale Giovan Mario Crescimbeni, la rappresentanza femminile sia affidata a una ventina di poetesse accolte in Accademia tra il 1691 e il 1715 provenendo da varie parti d'Italia, e come le stesse figurino quasi tutte nella crestomazia veneziana, la cui data di stampa risulta molto precoce e perfettamente coincidente con quella del primo dei volumi esibiti dall'Arcadia romana.

A questa stessa compagine apparteneva ovviamente il «patrizio veneziano e accademico fiorentino» Giovanni Battista Recanati (1687-1734/35), presente, sempre all'altezza del 1716, nel secondo tomo delle *Rime degli Arcadi* con 19 sonetti e particolarmente attivo tra la città natale e Firenze in quegli stessi anni. Lo vedremo infatti dapprima quale autore di un'erudita edizione della *Historia florentina* di Poggio Bracciolini (BRACCIOLINI 1715), - poco dopo accompagnata da una discussione

intorno alla vita e alle opere dell'umanista intrecciata con il teologo ugonotto francese Jacques Lenfant<sup>1</sup> - e in seguito di una tragedia, la *Demodice* (RECANATI 1720),<sup>2</sup> andata a stampa prima a Venezia e poco dopo a Firenze, a riprova di un certo apprezzamento riscosso nell'uno e nell'altro dei due ambiti nei quali il Nostro svolse la propria attività letteraria, dividendosi equamente, come conveniva a un pastore arcade, tra erudizione e poesia. Ed è da questo particolare momento culturale primosettecentesco, connotato da una parte dalla individuazione muratoriana della «perfetta poesia» e dall'altra dalla polemica Orsi - Bohours, che farei discendere almeno due degli elementi caratterizzanti l'impresa di Recanati: la sottolineatura dell'«italianità» poetica dei versi proposti e il loro complessivo rifarsi all'esempio sommo di quel Francesco Petrarca e dei suoi seguaci cinquecenteschi ai quali Gino Belloni ha riservato gran parte dei suoi lavori filologici e critici, sempre contraddistinti da rilevanti novità di risultati.

Apriamo dunque il libro di poesie allestito da Teleste Ciparissiano e, superati la ricca incisione dell'antiporta e il frontespizio, anch'esso impreziosito da una vignetta,<sup>3</sup> ci troveremo di fronte a tre paginette introduttive indirizzate *A chi legge*, nelle quali Recanati ripercorre le varie fasi e i contorni del suo progetto editoriale, avviato naturalmente molto tempo prima di giungere alla stampa, al pari di quello «gemello» delle rime degli Arcadi:

Egli è gran tempo che mi diedi à raccogliere alcune Poesie di Rimatrici Viventi con animo di esporle al pubblico, giunte ch'elle fossero ad un numero convenevole. Molte cose si sono opposte à ritardarne l'esecuzione: frà le altre la modestia delle stesse Rimatrici, da molte delle quali appena, fui per dire, à viva forza hò potuto qualche saggio ottenerne. Mi è alla per fine avvenuto di arrivare à quel numero che ora qui ti presento, sperando, che vinta la renitenza delle altre dall'esempio di queste, possa riuscirmi di arricchire questa Raccolta

1. A LENFANT 1720 Recanati replicò subito con RECANATI 1721.

2. Fu ristampata l'anno dopo a Firenze da G. Manni.

3. Vi compare in primo piano la ninfa Pomona con ai piedi libri e pergamene che, mentre distribuisce i suoi frutti dalla cornucopia ad alcuni amorini, volge lo sguardo a una tela dipinta raffigurante il lavoro dei campi sorretta da una figura femminile e da un altro putto alato. Nell'antiporta, anch'essa totalmente ispirata alla simbologia arcadica, si vede invece al centro, riquadrata, l'immagine di Apollo con la cetra, assiso sopra un'altura mentre riceve l'omaggio di una poetessa recante un libro squadernato dove si legge *Pandite nunc Helicon Deae Cantusque mouete*: tutt'attorno una sontuosa cornice composta ai lati da due palme con appesi vari strumenti arcadici - flauto di Pan, cembalo, cornamusa, arpa, cetra, tromba - e al piede da una figura di vecchio dormiente - il fiume Alfeo - con al fianco un vaso da cui sgorga acqua. Entrambe le illustrazioni sono firmate da A. Balestra quale disegnatore e A. Luciani quale incisore.

di un secondo Volume. Hò creduto proprio il servirmi dell'ordine alfabetico<sup>4</sup> nella disposizione de' Nomi, e l'omettere qualunque titolo, per levare ogni competenza, ove non dee aver luogo altra distinzione che quella della Virtù. Se all'ordine dell'età avessi voluto appigliarmi, il che in altre congiunture si suol praticare, avrei dubitato di ritrovarle troppo umili, e troppo desiderose dell'ultimo posto, e di pormi à gran rischio di offenderle nell'assegnare ad ognuna il luogo dovuto. Io spero che queste Virtuosissime Donne non disapproveranno, che abbia ridotto ogni cosa ad una sola ortografia approvata, e praticata da buoni Scrittori.

Di seguito ricorda poi come in passato si fossero già date simili raccolte, a cominciare da quella delle rime di cinquanta poetesse assemblata nel 1559 da Lodovico Domenichi a Lucca, e viene a congratularsi con le rimatrici che, in numero quasi pari a quello del volume cinquecentesco, hanno voluto mandargli i loro componimenti in risposta a un suo preciso appello; per poi concludere esaltando le loro virtù poetiche e morali, e ribadendo il prestigio che con queste opere stanno dando alla grande tradizione letteraria italiana, quella stessa già cantata dal Guarini:

Altro per ora non mi resta, che di congratularmi, con queste dottissime Rimatrici, che ne' loro Componimenti tutto altro fanno, che del femminile. È facile il conoscere, ch'elleno non solo nella Poesia sono versate, mà ne' maggiori studj ancora, quando che la nobiltà de' sentimenti, la pesatezza dell'espressioni, e la sposizione delle dottrine non può dalla sola Italiana Poesia derivare. Vi si veggono imitati, e ridotti à loro uso i fiori più vaghi de' nostri latini Poeti, e le sentenze degli antichi più illustri Filosofi. E quì non posso à meno di non sempre più ammirare la fertilità della nostra Italia che nella felicità de' suoi Ingegni ancora, si è il suo antico diritto sovra di ogni nazione conservata, si che per pura verità posso ripetere quello disse il non mai à bastanza lodato Guarini.

Augusta è questa Terra,  
Augusti i vostri Nomi, augusto il Sangue,  
I Sembianti, i Pensier, gli Animi augusti,  
E son ben anco augusti i Parti, e l'Opre.

Tale, mercè vostra, ò gentilissime Poetesse, ella si pregia di essere, a invidia forse di ogni altro benchè più vasto Paese di Europa, le di cui genti per ordinario non sanno che stimare le cose loro, perchè non altro, che, *solemque suum, et sua*

4. In effetti applicato in tutto il libro, dove però le poetesse sono ordinate non per cognome, come ci aspetteremmo, ma secondo il loro nome di battesimo, con la sola eccezione di Ippolita Cantelmi Carrafa, i cui versi giunsero evidentemente in ritardo rispetto ai tempi fissati da Recanati; così da indurlo a metterli in coda agli altri per non scompagnare quanto già composto, e ad apporre in ultima pagina una noticina esplicativa di questa anomalia: «Per essere arrivati questi Sonetti verso la fine della Raccolta, non si è potuto porgli al loro luogo, secondo l'ordine Alfabetico».

*sydera norunt*, benchè in altra parte più luminoso risplenda. Frà tanto Italia mia, se bene di auree Corone tu sia tante volta stata fregiata.

Non isdegnare queste  
Nelle spiagge di Pindo  
D'erbe, e di fior conteste  
Per man d'*Illustri Femmine* canore  
Che mal grado di Morte altrui dan Vita.

Sullo stesso registro si sviluppa poco dopo un sonetto proemiale indirizzato da Recanati *All'Italia*; lo precede una doverosa protesta di ossequio ai principi della fede cristiana a fronte di possibili, contrastanti, licenze poetiche,<sup>5</sup> e lo segue l'«Indice delle presenti Rime, de loro Soggetti, e delle rimatrici», dove ritroviamo riportate in sequenza le 35 poetesse presenti nella raccolta, disposte per nome piuttosto che per cognome. Nomi e cognomi di ciascuna sono poi accompagnati da un aggettivo che precisa il loro luogo di residenza, mentre per quelle di loro che appartengono all'*Arcadia* viene apposto anche il nome assunto in Accademia.<sup>6</sup>

A tal proposito andrà notato come una buona metà delle rimatrici esemplate - 17 per la precisione - faccia appunto parte dell'*Arcadia*, così da comparire quasi tutte anche nei primi dieci tomi delle *Rime degli Arcadi*, con le sole eccezioni di Faustina degli Azzi Forti e di Teresa Francesca Lopez; ma poi altrettante se ne vengono ad aggiungere, da provenienze diverse e senza necessità di appartenenza accademica, a riprova dell'ampia rete di relazioni intrattenute da Recanati e di un «reclutamento» che, senza pregiudiziali «curricolari», attinge da svariate parti d'Italia, comprese entro confini più ampi di quelli tracciati da Baragetti in relazione alle suddette adepse d'*Arcadia*.<sup>7</sup>

Dà ragione di questa dilatazione geografica la tabella qui sotto

5. «Quello che frà questi Poetici Componimenti può ritrovarsi di non conveniente alla Cattolica nostra Cristiana credenza espresso con parole di Fato, Deità, ò allusione à sentenze d'Etnici Filosofi, abbialo come solamente detto per Poetica forma, non mai per vero sentimento di alcuna di queste illustri Rimatrici, delle quali l'unico fregio si è quello di essere nate nel grembo della Santa Cattolica Romana Chiesa».

6. Con l'ulteriore aggiunta di appartenenza anche all'Accademia dei Diffettuosi di Bologna per Elena Balletti Riccoboni e di contro alla sola Accademia dei Gelati di Bologna per la mantovana Virginia Bazzani Cavazzoni. Non è invece segnata tra le Arcadi Maria Elisabetta Strozzi Odaldi, che pure fu ascritta all'Accademia con il nome di Nice Euripiliana, ma solo nel 1717, un anno dopo la stampa delle *Poesie*.

7. Sottolinea infatti come si tratti di un gruppo di poetesse per lo più di discendenza nobiliare e provenienti dalla Toscana, dagli Stati pontifici e da Napoli, con il modesto incremento di un paio di «voci periferiche» da Verona e di altrettante da Genova.

riportata,<sup>8</sup> dove ho provato a ricomporre l'indice stesso secondo le diciannove località di residenza delle poetesse, in modo da evidenziare una mappa che, da nord a sud, parte da Udine e arriva fino a Napoli passando per le principali città di Veneto, Liguria, Emilia, Toscana, Lazio. Manca all'appello solo Venezia, dove evidentemente, negli anni in cui attendeva all'allestimento della sua antologia, il Nostro non vedeva esempi significativi di poesia al femminile, a differenza di quanto registrerà dieci anni dopo Luisa Bergalli nel secondo tomo della sua raccolta di *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo* (BERGALLI 1726),<sup>9</sup> recependo tra le viventi, accanto a molte delle poetesse antologizzate da Recanati e alle altre da lei aggiunte, anche le veneziane Giovanna Carriera, sorella della pittrice Rosalba, Giulia Lama, fra gli Arcadi Lisalba e pure lei pittrice, Maria Costanza Pavina, monaca a San Gerolamo. Nomi più o meno illustri ai quali, insieme al suo, era affidato il compito di rinverdire – accanto ai poeti e con pari dignità letteraria, l'illustre tradizione cinque-seicentesca di Veronica Franco, Moderata Fonte, Lucrezia Marinella ed Elena Lucrezia Cornaro Piscopia.

Udine: Elena Maria Cavassi Tracanelli.

Genova: Maria Elena Lusignani, Pellegrina Maria Viali Rivaruoli (Dafne Eurippea), Teresa Grillo Panfilia (Irene Pamisia).

Mantova: Angela Bulgarini Negrisoli, Virginia Bazzani Cavazzoni (Accademica Gelata).

Verona: Giulia Serega Pellegrini (Erminia Meladia), Teresa Nicolini.

Vicenza: Maria Felice Alessi.

Padova: Anna Mantova.

Modena: Clarina Rangoni da Castelbarco (Idalia Olisiana).

Bologna: Cristina di Notumbria Palleotti, Teresa Zani.

Imola: Orsola Maria Troni Poggiolini.

Ferrara: Teresa Balletti, Caterina degli Obbizzi Calcagnini, Elena Balletti Riccoboni (Mirtinda Parasside, Accademica dei Diffettuosi di Bologna), Caterina Rusca, Eutropia Tosini.

Forlì: Rosa Agnese Bruni.

Firenze: Elisabetta Girolami Ambra (Idalba Corrinetea), Maria Buonaccorsi Alessandri (Leucride Jonica), Maria Elisabetta Strozzi Odaldi.

Livorno: Verginia Catelani.

---

8. Nella quale i nomi e gli appellativi accademici delle poetesse sono trascritti rispettando esattamente la grafia con cui compaiono nel volume, non sempre coincidente con le forme usualmente correnti dei loro nomi e cognomi.

9. Risale a qualche anno (2006) fa la ristampa anastatica dei due tomi, corredata da una Nota critica e bio-bibliografica di A. Chemello.

Pisa: Maria Selvaggia Borghini (Filotima Iania).

Arezzo: Faustina degli Azzi (Selvaggia Eurinomia).

Siena: Elisabetta Credi Fortini (Alinda Panichia), Emilia Ballati Orlandini (Eurinda Anodimia).

Spello: Gaetana Passerini (Silvia Licoatide).

Roma: Faustina Maratti Zappi (Aglaura Cidonia), Petronilla Paulini Massimi (Fidalma Partenide), Flaminia Borghesi.

Napoli: Giovanna Caraccioli (Nosside Ecalia), Ippolita Cantelmi Carrafa (Elpina Aroate), Teresa Francesca Lopez (Sebetina Lileja).

Ognuna di queste rimatrici è ovviamente presente nella raccolta con un numero variabile di rime; si va da un unico componimento per Giovanna Caraccioli, Pellegrina Maria Viali Rivaruoli, Rosa Agnese Bruni e Teresa Francesca Lopez, ai 2 di Eutropia Tosini o di Flaminia Borghesi, fino ai 17 di Maria Buonaccorsi Alessandri, ai 18 di Maria Selvaggia Borghini e ai 19 di Elena Balletti Riccoboni e di Gaetana Passerini, con un'oscillazione per le altre poetesse tra i 5 e i 10: tutti uniformemente contraddistinti dalla stretta adesione al modello petrarchesco e petrarchista, facilmente riscontrabile ad apertura di una qualsiasi pagina sia per quanto riguarda la scelta delle forme e degli schemi metrici - su 250 poesie 235 sono sonetti<sup>10</sup> - che per il contenuto e relativo lessico, compattamente ruotante intorno al tema d'amore declinato in tutte le sue variabili positive e negative. Spesso congiunto con l'esaltazione delle glorie poetiche d'Italia e delle virtù femminili passate e presenti, così da interpretare appieno il modello sommo proposto ai nuovi poeti dall'Arcadia e codificato in quegli stessi anni da Ludovico Antonio Muratori nel *Della perfetta poesia*, quando, rivendicando l'autorevolezza della nuova scuola poetica italiana nei confronti delle severe critiche d'oltralpe, la riconduce soprattutto agli esempi offerti da quel «grand'uomo» il quale, ereditando «le virtù de' vecchi Poeti, ma non già i loro difetti», fece crescere «per opera sua la bellezza della Lirica nostra, che pervenne a singular perfezione», di modo che:

la leggiadria della Lingua, la bellezza dello Stile, la nobiltà de' pensieri, con cui son tessute le Rime del Petrarca, giustamente gli hanno guadagnato il titolo di Principe de' Poeti Lirici d'Italia; né finora è venuto fatto ad alcuno di togli si bel pregio. Anzi pochi son quegli, che sieno aggiunti a felicemente imitarlo, non che a

10. Le altre 16 consistono invece in una sestina di Elisabetta Credi Forti e una di Teresa Francesca Lopez, una canzonetta di Eutropia Tosini, 2 sonetti e 5 scherzi anacreontici di Gaetana Passerini, una anacreontica di Giulia Serega Pellegrini, un capitolo e uno scherzo pastorale di Orsola Maria Troni Poggiolini, due canzoni di Pellegrina Maria Viali e una di Teresa Zani.

superarlo. E ben che nelle Opere di questo rinomato Poeta dovrebbero affissarsi coloro, i quali osano censurare, e per poco dilleggiar l'Italica Poesia, senza pur conoscere i primi Autori, e Maestri d'essa; imperocché quindi scorgerebbono, qual sia il vero buon Gusto, di cui fa professione l'Italia. Certissima cosa intanto egli sia fra noi altri, che potrà dire d'aver profittato assai, e di essere per buon cammino, chiunque molto gusta l'Opera di questo famoso Ingegno [MURATORI 1971, p. 62].<sup>11</sup>

### Bibliografia

- BARAGETTI 2012 = S. BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012.
- BERGALLI 1726 = *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo, raccolti da Luisa Bergalli. Parte prima, che contiene le Rimatrici Antiche fino all'anno 1575, e Parte seconda, che contiene le Rimatrici dell'Anno 1575 fino al presente*, in Venezia, appresso Antonio Mora, 1726.
- BERGALLI 2006 = L. BERGALLI, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo. Venezia 1726*, nota critica e bio-bibliografica di A. Chemello, Mirano, Eidos, 2006.
- BRACCIOLINI 1715 = *Poggii historia florentina nunc primum in lucem edita. Notisque, et Auctoris Vita, illustrata ab Jo. Baptista Recanato Patritio Veneto, Academico Florentino*, Venetiis, anno MDCCXV, Apud Jo. Gabrielem Hertz.
- CRESCIMBENI 1716-1720 = *Rime degli Arcadi*, 8 voll., Roma, per Antonio Rossi alla piazza di Ceri, 1716-1720.
- LENFANT 1720 = J. LENFANT, *Poggiana, ou La vie, le caractère, les sentences et les bons mots de Pogge florentin. Avec son histoire de la Republique de Florence, et un Suplement de diverses Pieces importantes*, 2 voll., Amsterdam, chez Pierre Humbert, 1720.
- MURATORI 1971 = L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, vol. 1, Milano, Marzorati Editore, 1971 (1706).
- RECANATI 1716 = *Poesie italiane di rimatrici viventi raccolte da Teleste Ciparissiano pastore arcade*, in Venezia, per Sebastiano Coleti, 1716.
- RECANATI 1720 = G. RECANATI, *Demodice tragedia di Teleste Ciparissiano pastore arcade*, Venezia, appresso Marino Rossetti, in Merzeria all'Insegna della Pace, 1720.
- RECANATI 1721 = G. RECANATI, *Osservazioni critiche, ed apologetiche sopra il libro del Sig. Jacopo Lenfant intitolato «Poggiana» fatte da Giovambatista Recanati patrizio veneto e della Società reale di Londra*, in Venezia, per Giovambatista Albrizzi, 1721.

11. Il trattato muratoriano uscì in prima edizione a Modena, presso il Soliani, nel 1706; la citazione è tratta dal cap. III del Libro primo, dove l'autore delinea una storia della poesia italiana dai Siciliani fino alla decadenza seicentesca, alla quale però si è ora posto rimedio con la riforma arcadica, che ha riportato in auge gli ottimi modelli dei secoli precedenti.

---

«Sparsa le trecce morbide...»

Noterella manzoniana

Manlio Pastore Stocchi

Nel Coro secondo di *Adelchi* il trapassare di Ermengarda è rappresentato con una severa e quasi clinica attenzione ai sintomi dell'estrema agonia: l'ansito, l'allentarsi del tenore muscolare, il sudore freddo, il pallore, il nistagmo dell'occhio ormai senza luce; e, sebbene la crudeltà di quegli eventi novissimi sia, con intenzione evidente, alquanto smusata dal lussureggiare di squisitezze lessicali, grammaticali e retoriche, che vanno dai ricercati latinismi («lenta»,<sup>1</sup> «rorida»; e si veda più innanzi) ai ribattuti accusativi di relazione («sparsa le trecce», «lenta le palme», «rorida [...] il bianco aspetto») alle sineddochi («le palme», «rorido di morte»), appare tuttavia negata all'immagine della povera morente la pietosa reticenza con cui ricordiamo volti amati che si andavano spegnendo. Ma è, questo del Manzoni, lo sguardo diversamente pietoso di un credente, che osserva impavido lo sfacelo di una spoglia mortale e ne dà conforto a se stesso sapendo che (come nell'epicedio di una giovane donna scrisse una volta il Tasso, con parole semplici che egli forse non avrebbe saputo dire con altrettanta semplicità e delicatezza) «non è questo un morire, [...] ma un passar anzi tempo a l'altra vita» (TASSO, *Rime*, 775, vv. 1-3, *In morte de la signora Margherita Bentivoglio Turchi*).

Mi pare evidente, del resto, la preoccupazione manzoniana di escludere da questa strofe incipitaria e da tutto l'insieme del Coro ogni inflessione facilmente patetica, in particolare prendendo le distanze dalle memorie letterarie di muliebri decessi ove non si indulge al particolare rilievo dei sintomi fatali e, piuttosto, si esaltano e si compiangono la bellezza e la femminilità che per l'ultima volta risplendono sul limitare di morte. Così è di Laura, che serena si spegne come una fiamma «che per se medesima si consume»: e naturalmente Manzoni se ne è ricordato nei

---

1. Per il carattere di latinismo si veda oltre.

modi di un'emulazione riluttante che al soave candore di Laura «pallida no, ma più che neve bianca» oppone un «bianco aspetto» imperlato di gelido sudore, e al «dolce dormir», in cui si compongono i «belli occhi» nei versi di Petrarca, il «tremolo | Sguardo» di Ermengarda.<sup>2</sup>

Ancor più lontano dalla sensibilità manzoniana o, almeno in questo caso, più scrupolosamente allontanato con drastiche mosse diversive è, credo, il trapasso di Clorinda, che avrà allarmato il Manzoni anche per l'esplicito riferimento, non alieno da un «fremite sensuale dell'orrore» (così il Chiappelli, in TASSO 1982), alla corporea femminilità dell'eroina quando il «bel sen» le è trafitto dalla spada di Tancredi che ne beve, in una sorta di cruento baliatico, il sangue,<sup>3</sup> e sotto l'acciaio della sua corazza si percepisce la veste che tenera e lieve ne cinge «le mammele» (*Gerusalemme liberata*, XII, 64, vv. 3-7). Il neutrale «petto» di Ermengarda crudelmente reso affannoso dal rantolo implica, in un certo senso, una fuga - forse inconscia ma più probabilmente volontaria - all'estremo opposto, verso la sicurezza di una poesia austera e senza fremiti.

Il modello di un poeta non amato è aggirato da Manzoni anche a proposito di Clorinda che

D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,  
come a' gigli sarian miste viole:  
e gli occhi al cielo affisa [*Gerusalemme liberata*, XII, 69, vv. 1-3],

dove il «bianco volto» ne sottolinea con una nota gentile la bellezza non ancora spenta, distinta dal pallore mortale che del resto in quel viso si fa anch'esso «bel»; mentre «il bianco aspetto» della manzoniana Ermengarda si identifica crudamente con un livido scolorare.

E che divengono gli occhi consapevoli che Clorinda «al cielo affisa»? Il «tremolo sguardo» di Ermengarda che «cerca» il cielo ha ormai il vagare di occhi senza luce:<sup>4</sup> anche qui Manzoni respinge la mozione nobilmente patetica suggerita da un atteggiamento che persino la pittura del tardo Cinquecento e dell'età barocca amerà rappresentare nei liquidi occhi di innumerevoli sante ed eroine, e si lascia ispirare piuttosto da Virgilio, in grazia del controllo che la classica compostezza

2. I riferimenti vanno, naturalmente, a *Triumphus Mortis*, I, vv. 166-172.

3. Si ricordi peraltro che questo tratto tassiano riecheggia, come i commentatori concordano segnalano, VERG., *Aen.*, XI, 803-804: «Hasta sub exertam donec perlata papillam | haesit virgineumque alte bibit acta cruorem».

4. Simile ma, per così dire, meno crudo, il luogo parallelo de *La Pentecoste*, vv. 143-144: «Brilla nel guardo errante | di chi sperando muor» (si veda anche la nota seguente).

del poeta latino mantiene sul premere delle emozioni, quando Didone morente

oculisque errantibus alto  
quaesivit caelo lucem ingemuitque reperta [*Aen.*, IV, 681-682].<sup>5</sup>

Giacché non sempre il rapporto, volontario o inconscio, con i precedenti possibili ha in Manzoni un carattere, per così dire, polemico e orientato all'antitesi. Consenziente, per esempio, lo trova anche il modo in cui Virgilio, nel libro XI dell'*Eneide*, rappresenta la morte della vergine Camilla. Trafitta dal dardo di Arrunte, l'eroina

labitur exsanguis, labuntur frigida leto  
lumina, purpureus quondam color ora reliquit [*Aen.*, XI, 818-819],

donde, oltre al pallore del volto, soprattutto l'intenso «labuntur» dei suoi occhi morenti riecheggia nel «tremolo sguardo» di Ermengarda.

Poco oltre, come la vita l'abbandona, Camilla

frigida toto  
paulatim exsolvit se corpore lentaque colla  
et captum leto posuit caput [*En.*, XI, 828-829].<sup>6</sup>

Qui occorre notare che, per quanto confermano lessici e concordanze, tutto di Virgilio è il valore dell'aggettivo «lenta» nella *iunctura* «lentaque colla»: si tratta di una mirabile, originale estensione del significato ordinario in latino (non passato, se non per dotta reminiscenza come latinismo, all'italiano comune) di *lentus* «flessibile, facile a piegarsi», detto soprattutto di steli e rami<sup>7</sup> ma, nell'accezione virgiliana, delle membra che nel morire *exsolvuntur*, si estenuano e si abbandonano inerti. Al Manzoni, per ragioni di gusto e per ancor più serie e generali ragioni

---

5. Per questo riscontro virgiliano, ma a proposito di *La Pentecoste*, vv. 143-144 (cfr. la nota precedente), vedi anche il commento del Paratore *ad loc.*: VIRGLIO 1978, pp. 243-244.

6. Si noti però che, nell'insieme, sia a Didone (che vedendo per l'ultima volta la luce «ingemuit») sia a Camilla (la cui vita «cum gemitu fugit indignata sub umbras») non è in alcun modo comparabile Ermengarda che santamente assume la sorte espiatoria assegnatale dalla «provida sventura» (vv. 103-104).

7. Come per esempio in *Ov.*, *Met.*, VIII, 336: «lenta salix». Il *Vocabolario* della Crusca soltanto nella quinta edizione (vol. IX, pp. 235-238) avverte brevemente, s.v., par. XIV, p. 237, che *lento* «Poeticamente, e con proprietà latina, detto di albero, ramo e simili, vale Pieghevole, Flessibile, Cedevole, e simili».

di poetica,<sup>8</sup> dovette sembrare usurpata la reminiscenza che del passo virgiliano serbava quel luogo del Tasso in cui Armida, vinta in guerra e in amore, reclinava il capo e si abbandonava in amoroso deliquio tra le braccia del vincitore Rinaldo:

Ella cadea, quasi fior mezzo inciso,  
piegando il lento collo; ei la sostenne  
[*Gerusalemme liberata*, XX, 128, vv. 5-6],<sup>9</sup>

dove la tragedia si stemperava nell'inflessione sorridente di questo passionale lieto fine. Perciò, nel secondo Coro di *Adelchi* è restituita a «lenta» la severa identità tragica e virgiliana di un sintomo mortale.<sup>10</sup>

E le «trecce morbide» del verso incipitario, allora? L'interpretazione concorde che tutti i commentatori a me noti ne danno si riconduce al significato che l'aggettivo ha assunto nell'italiano comune, di «soffice», «cedevole al tatto» e anche, come recita l'autorevole *Grande dizionario della lingua italiana* riferendo per l'appunto questo luogo manzoniano, «che ricade con ondulazioni ampie, lisce, setose» (BATTAGLIA 1978, s.v., p. 879). Anzi, questa accezione è considerata talmente ovvia che i più nemmeno si soffermano a chiosarla, se non per segnalare talora come «ogni aggettivo che giovi a illuminare l'una o l'altra bellezza di quella infelice, pur giova a insoavirne le sembianze e a renderla tutta poeticamente più cara alla commossa fantasia».<sup>11</sup> Ma se è vero che Manzoni, come s'è detto più sopra, non mira alla mozione degli affetti lasciandosi e lasciandoci intenerire dal rimpianto della bellezza che ancora riluce sfiorando, bensì vuol sollevarsi e solleva noi a ben diversa altezza con un'ardua, cristiana meditazione sul dolore umano e sulla fragilità della spoglia terrena, si deve ammettere che una notazione di tal fatta resterebbe incongrua, contrastante con l'imperterrita moralità che quel dolore e quella fragilità riconosce invece negli altri sintomi di quella agonia.

8. Su queste ragioni di Manzoni, esplicitate a proposito delle sentimentalità metastasiane (del resto melodrammatica, e per un certo rispetto quasi pre-metastasiana, è la pagina della *Gerusalemme liberata* cui subito ci si riferisce nel testo) si vedano anche i cenni di PASTORE STOCCHI 2006.

9. Secondo il già menzionato *Vocabolario* della Crusca (s.v., par. XVII) «lento» sarebbe qui usato «figuratam.».

10. Non è fuor di luogo notare che di «lento», detto di membra languenti nell'accezione che si è or ora illustrata, i lessici italiani sogliono recare ad esempio soltanto l'uno o l'altro luogo del Tasso e del Manzoni; in BATTAGLIA 1973 sono adottati ambedue.

11. Così, a mo' di esempio, il Chiorboli, in MANZONI 1948, p. 555.

Delle «trecce» è quasi superfluo avvertire come in esse Manzoni non coglie certo un elegante particolare cosmetico ma oggettivamente allude, come più innanzi nel Coro dirà per «il chiomato sir» (v. 42), alle prolisse acconciature del capo che fin dall'antichità erano attribuite dapprima ai Galli (donde l'appellativo di «Comata» per una parte della Gallia) e poi ai Franchi e rimaste fino a oggi, anche nell'iconografia e nell'immaginario popolare, quali caratteri del costume o meglio del *sōma* barbarico. Ma ciò, in fondo, importa poco. Invece il qualificativo «morbide» richiede un riesame che lo integri nel tenore del contesto e gli riconosca l'inflessione medesima delle altre componenti della strofe, quale elemento anch'esso volto a rappresentare, senza indugi contemplativi né turbamenti in alcun modo sentimentali, il mistero della pereunte vita terrena che manifesta tutta la propria fragilità, tutta la propria miseria al momento di varcare la soglia dell'«altra vita» luminosa ed eterna. Perciò, nella nobile tessitura grammaticale e retorica del passo, sostenuta dal fitto ricorso ai latinismi lessicali e morfosintattici di cui s'è detto, è plausibile che anche «morbide» sia, quanto alla semantica, un latinismo, cioè recuperi l'originario e solo significato di *morbidus* «ammalato», «infettato», «non sano» e simili,<sup>12</sup> qui riferito per ipallage alle trecce ma concettualmente da risolversi in «le trecce della malata», con figura del tutto analoga al foscoliano «egro talamo» dell'ode *All'amica risanata* (v. 8).

Con questa interpretazione, non solo, credo, si aggiunge al lessico italiano un'accezione di *morbido* e un suo pregnante esempio,<sup>13</sup> ma soprattutto si ricompone interamente e senza residui irrisolti il tenore solennemente pietoso e grave del grande *incipit* lirico manzoniano.

### *Bibliografia*

- BATTAGLIA 1973 = S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, VIII, Torino, UTET, 1973.  
BATTAGLIA 1978 = S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, X, Torino, UTET, 1978.  
MANZONI 1948 = A. MANZONI, *Le poesie*, con introduzione e note di E. Chiorboli, Bologna, Zanichelli Editore, 1948.

12. Mi risparmio la documentazione, bastando il rinvio all'esauriente voce *morbidus* del *Thesaurus linguae latinae*, VIII, pp. 1476-1477. È ovvia, d'altronde, la connessione con *morbis*.

13. BATTAGLIA 1978, p. 882, registra di *morbido* anche il significato «Morboso, moralmente ambiguo», che è peraltro di uso piuttosto recente e modernamente si riferisce non a malattie del corpo, bensì ad atmosfere e psicologie decadenti e malsane.

- PASTORE STOCCHI 2006 = M. PASTORE STOCCHI, *Morire come un eroe del Metastasio*, «Filologia e Critica», 31, 2006, pp. 261-273.
- TASSO 1982 = T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di F. Chiappelli, Milano, Rusconi, 1982.
- VIRGILIO 1978 = VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E Paratore, trad. L. Canali, vol. 2, Milano, Fondazione Lorenzo Valla - Arnoldo Mondadori, 1978.

---

## Belli narratore?

*Le confidenze de le ragazze* e il «filo occulto» dei sonetti

Pietro Gibellini

«Distinti quadretti, e non fra loro congiunti fuorché dal filo occulto della macchina» formano il capolavoro belliano, a detta dell'autore. Il quale, nell'*Introduzione*, prosegue: «Il mio è un volume da prendersi e lasciarsi, come si fa de' sollazzi, senza bisogno di progressivo riordinamento d'idee. Ogni pagina è il principio del libro: ogni pagina è il fine». V'è quanto basta per ribadire il prodigio del «monumento» della plebe di Roma costruito con schegge di cronaca o di eternità, nella lapidaria misura del sonetto. Nel tempo fermo dell'Urbe pontificia si manifesta la vocazione belliana allo *sketch* teatrale in 14 versi, così diversa dall'inclinazione di Carlo Porta, narratore di lunghe storie verseggiate in quella Milano dove la forza della storia vinceva i freni della Restaurazione e dove una letteratura vocata a rispecchiare e a incidere sulla società andava cercando il suo traguardo, quel romanzo storico presagito dal poema di Parini, dalle novelle in versi di Porta, dalle tragedie storiche dello stesso Manzoni.

E Belli? Messi presto in disparte i sonetti caudati, il poeta avrebbe raramente varcato la misura delle 4 strofe legando in collane solo 251 dei suoi 2.279 sonetti: serie per lo più di due o tre pezzi, con l'eccezione del *Còllera moribbus*, corona di 34 sonetti dove altrettanti personaggi commentano l'avvicinarsi del morbo colerico. Con i suoi 8 pezzi, la serie intitolata *Le confidenze de le ragazze* occupa il secondo posto per lunghezza, ma certo il primo per taglio narrativo, poiché le voci alterne di due adolescenti, Agata e Tuta, raccontano la loro ingenua iniziazione al sesso, amaramente sfociata in gravidanza. Leggiamoli, dunque, commentandoli uno per uno. La lezione è quella dell'autografo salvo la *c* cedigliata che nell'edizione critica cui attendo da anni sarà invece, tecnologia permettendo, una *c* sormontata dall'apostrofo, come voleva il poeta-linguista.

Àghita, senti: da un par d'anni bboni  
l'ommini io ppiù li guardo e mmeno pôzzo  
arrivaje a ccapi cche ssii quer bozzo  
che ttiengheno tramezzo a li carzoni.

Pare, che sso... 'na provatura... er gozzo  
che cçianno drent'ar petto li capponi...  
o cquer coso che ppenne a li craconi...  
oppuro er piommo de la molla ar pozzo...

Ma appena viè er cugnato de la sposa  
a accompagnà la Sora Bbeatrisce,  
propio je vojjo domannà sta cosa.

Ccusi bbon giuvenotto è cquer Felisce,  
che, vvedennome a mmè ttanta curiosa,  
si cquarache ccosa sc'è, llui me la disce.

Stesa interamente lo stesso giorno, la serie racconta una compiuta storia, quella della prima esperienza erotica di due adolescenti, conclusa in modo drammatico, un *unicum* nella produzione licenziosa belliana. Una storia che esce dal dialogo in cinque tempi tra Tuta e Agata, che nelle prime quattro poesie e nelle ultime due parlano alternativamente, e separatamente nelle due rimanenti.

Secondo Vighi, Belli avrebbe tratto spunto dalle quartine di un sonetto portano anepigrafo: «Dormiven dò tosann tutt dò attaccaa | alla stanza de lecc della mammina, | vergin istess tutt dò, ma in quella etaa | che comenza a spiurigh la passarina; | tant che a dispett della verginitaa | faven tra lor di cunt ona mattina | sul gust che pò dà on cazz bell e tiraa | e sulla forma che pò fagh pù mina» (BELLI 1988, 95). Lo stesso commentatore segnala meno vaghi contatti formali del primo componimento della serie (vv. 3-8), del secondo (v. 2) e del quinto (v. 4) con la *Ninetta del Verzee*: «On cazz! Me poden dà on cortell in gora | se mì pensava mai che *in di colzon* | *ghe fudess dent* de quella sort de bora! [...] Anzi gh'hoo anmò in la ment *la gran paura* | *che hoo avuu*, quand de lì a on pezz me l'ha daa in man, | *l'hoo creduu* on boll, *ona besiadura*, | *on bugnon* (soeuja mì), on quaj maa de can» (PORTA 2000, 34, vv. 99-101, 106-108; il corsivo è nostro). Commentando il quarto e il settimo sonetto della corona, richiameremo a nostra volta dei lacerti della stessa poesia milanese, che evidenziano però la differente fisiologia delle protagoniste, e il diverso taglio narrativo dei due componimenti: là una lucida adulta racconta la triste iniziazione al sesso a opera di un astuto quasi coetaneo; qui due ragazzine, mezzo-candide mezzo-maliziose, colloquiano in presa diretta, rivelandosi complici di un cinico uomo maturo.

Tuta apre infatti il dialogo facendo infantili supposizioni sulla natura della protuberanza che vede nei calzoni degli uomini, ma conclude meno ingenuamente con il proposito di trarre lumi da un ben informato, il *cugnato de la sposa* che si accompagna alla sora Beatrice.

Àghita, sai? je l'ho ggià detto a cquello:  
e llui s'è sbottonato li carzoni,  
e mm'ha ffatto vedè ccome un budello  
attaccato a ddu' ova de piccioni.

Quer coso disce che sse chiama *uscello*,  
oppuro *cazzo*, e ll'antri dua *cojioni*.  
Io je fesce: e cch'edè sto ggiucarello?  
E sti du' pennolini a cche ssò bboni?

Mo ssenti, Àghita mia, quello che rresta.  
Disce: fà ddu' carezze a sto pupazzo.  
Io je le fesce, e cquello arzò la testa.

Perantro è un gran ber porco sto sor cazzo,  
perchè ppoi, strufinannome la vesta,  
ce sputò ssopra, e mme sce fesce un sguazzo.

Tuta è stata erudita, e provvede presto a informarne l'amica. Vighi osserva che «i paragoni cui ricorre rientrano nel suo mondo infantile: il budello, le uova di piccione, il giocattolo, i pendolini, il fantoccio». Ma tutti quanti sono diffusissimi traslati osceni - di cui il nostro sonetto diventa un ulteriore repertorio -, l'ultimo sfruttato negli spinti giochi di senso delle terzine.

Ancora Vighi, fa notare che lo schema metrico delle due strofe iniziali, ABAB-ABAB, ritorna nel sonetto seguente, sulla bocca di Agata; che lo schema del primo pezzo, ABBA-BAAB, si ripete nel quarto, dove riprende a parlare Tuta, e quello del quinto ABBA-ABBA, in cui intervengono entrambe, ricompare nell'ottavo, dove Agata, anche in nome dell'amica, trae le conclusioni.

Tuta, io da un pezzo lo sapevo quello  
c'all'ommini je sta nne li carzoni,  
pe vvìa che ttra li vetri e lo sportello  
li guardavo piscià pe li cantoni.

Oh, cche ppoi se chiamassi o ccazzo, o uscello;  
che cciavessi attaccati sti *cojioni*;  
e cche sti cazzi sò ttanti porconi,  
io nun potevo, Tuta mia, sapello.

Come torna Felisce, dije, Tuta,  
pe cche rraggione quanno se strufina  
sto cazzo o uscello su le veste, sputa.

Perch'io stanno a gguardalli la matina  
piscià ar cantone, nun j'ho mmai viduta  
sta sputarella, ma 'ggnisempre urina.

Agata si smaschera rispondendo che già sapeva che cosa c'è nei calzoni degli uomini, avendoli visti orinare dalla finestra (agnizione già rintracciabile nel *Ragionamento* aretiniano); ma non sapeva niente dello «sputare», fenomeno su cui incarica ancora l'amica di fare indagini.

La progressiva curiosità va riducendo nelle dialoganti la distanza tra ignoto e noto, segnalata dalla disinvoltura nell'impiego insistito di termini sessuali fuor di metafora.

Àghita, senti: jjeri ch'era festa  
tornò Ffelisce, er cavajjer zerpente,  
pe ddimme s'io sçiavevo puramente  
er gallo com'er zuo c'arza la cresta.

Io je disse de nò, ma ffinarmente,  
pe llevajje sti dubbi da la testa,  
ridennome de lui m'arza la vesta  
pe ffà vvedè cche nun çiavevo ggnente.

E cch'edè Ttuta? cquì cce tienghi un buscio,  
me disse lui: viè un pò in nell'antra stanza,  
ch'io co un'aco che cçiò tte l'aricùscio.

Poi me porta de llà ddove se pranza,  
cava er zu' bbùschero, e a ffuria de struscio  
me lo ficca pe fforza in de la panza.

Terzo incontro con Agata. Tuta riferisce come il *cavajjer zerpente* - così chiama l'ingannatore con inconsapevole perspicacia - l'abbia stuprata.

Lo ha assecondato con un'ingenuità sconfinante nell'idiozia - che tocca il vertice nel consenso alla cucitura chirurgica -, un altro tratto con cui lei si differenzia dalla *Ninetta del Verzee*, che ha ceduto solo dopo la sleale minaccia di suicidio dello spasimante: «Infin quand l'ha creduu de vess a tir | vedi ch'el mett a volta on cortellasc | e ch'el sbassa i cannij incontra al fir: | bona a dagh a trà, fermegh el brasc, | e prepotenta e franca come on sbir, | Cossa farisset mai, dighi, pajasc?... | Cossa vuj fà, el respond... mazzamm... morì... | fornì sta vitta... contentatt anch tì... || Sanguanon! che dianzer de paroll! | m'è calaa i forz

de sbalz, m'è vegnuu frecc. || Me sont pondada a lu coj brasc al coll, | e lu borlonem là a travers al lecc, | lì in terra el cortell, in aria el cioll, | lecchem, basem, stroffignem, brascem strecc, | Ninin... tas... lassem fa... pensa nagotta... | sto fioeul d'ona vacca el me l'ha rotta» (PORTA 2000, 34, vv. 137-152).

E cche ssentissi, Tuta, in ner momento  
che Ffelisce te fesce quer lavore? —  
Cominciai a ssentì ttanto dolore,  
che vvolevo scappà ppe lo spavento. —

Eppoi? — M'intese come un svenimento  
e inzieme a bbatte presto-presto er core. —  
Bbè, ttira avanti. — Eppoi un gran brusciore. —  
E allora? — E allora er coso m'annò ddrento. —

E llui tratanto?... — Se pijjava gusto  
de metteme la lingua in de la bbocca,  
e ccacciamme le zinne for der busto. —

E ttu? — E ìo, si mmaippiù llui me tocca,  
nun vojjo ppiù ste bbrutte cose. — Eh ggiusto! —  
No, nu le vojjo ppiù. — Cquanto sei ssciocca!

Ai monologhi dei quattro sonetti precedenti segue il serrato dialogo tra le due amiche.

Con rapide e imperative imbeccate, Agata, la meno ingenua, interpella Tuta perché vuole sapere di più sull'accaduto: *Eppoi?*, *Bbè*, *ttira avanti*, *E allora?*, *E llui tratanto?*, *E ttu?* Questa la esaudisce, rivelando di aver provato sensazioni molto sgradevoli: paura, dolore e disgusto. Perciò, afferma due volte, non vuole più fare *ste bbrutte cose*, ma, invece che l'approvazione, suscita il dileggio della compagna, *Eh ggiusto!*, e l'ambiguo compatimento, *Cquanto sei ssciocca!*

I condimenti comici, a tratti paradossali, sparsi nei sonetti precedenti spariscono quasi del tutto, lasciando percepire il sapore amaro della realtà nella descrizione dell'atto erotico, passivamente subito da Tuta, e nella reazione psicologica di Agata, eccitata dal racconto.

Tuta, si vviè Ffelisce stammatina,  
dijje che all'ora ch'io torno da scòla  
guardi quanno che Mmamma sta in cantina,  
e entri, c'ho da dijje una parola. —

E cche ccosa vôi dijje, scivettola? —  
Çiò da parlà dde scerta tela fina... —

Ma ppropio propio tela, eh Aghitina?  
no de quer coso longo che jje scola? —

E ssi ffussi accusi, cche cc'è dde male  
de vedè si er giuchetto de Felisce  
fascènnolo co un'antra è ttal'e cquale,

o ssi ttu me sciai fatto la cornisce?  
Eppoi tu ttanto ggìa cciai messo er zale,  
e nnu lo vôi ppiù ffà. — Chi tte lo disce?

Agata, che ha già mostrato di invidiare l'amica, le ordina di prendere per lei un appuntamento con Felice, per *parlà dde scerta tela fina*, come precisa evasivamente. Tuta capisce che lei vuole fare lo stesso esperimento. Agata subito lo conferma, convinta che la compagna abbia fatto un resoconto infedele, e comunque che non voglia più ripetere quel *giuchetto*. Suscita così la gelosia di Tuta, che si rimangia il proposito di non farlo più.

Il linguaggio scherzoso e prevalentemente allusivo trasforma il dialogo in un vivace battibecco da commedia, che potrebbe volgere verso il lieto fine.

Àghita mia, e cche vorà ddì adesso  
ch'è ggìa er ziconno e mmommò er terzo mese  
che nun vedo ppiù ssegno de marchese?  
Aghita, dì, che mme sarà ssuccesso?

Oggnuna de l'amiche che ccìò intese  
disce: vierà sta sittimana appresso:  
ma er pannuccio io però nun l'ho ppiù mmesso;  
e lloro stanno a ride a le mi' spese.

Ch'edè?! ttu ppuro nun t'è ppiù vvienuto?!  
Da cuanno, Àghita?, dì... Ppropio è un veleno  
duncue er zugnà dde quer baron futtuto!

Oh cche llusce de ddio! Mo l'ho ccapito  
quer lavore ch'edè: ggnente de meno  
che cquello che ppò ffa mmojje e mmarito!

La commedia del sonetto precedente si trasforma in dramma negli ultimi due della collana, peraltro preannunciato da piccoli segni.

Tuta comunica alla compagna che da quasi tre mesi non ha le mestruazioni. E dopo la stessa rivelazione di Agata tra le quartine e le terzine, e la conferma sui tempi nel mezzo del v. 10, attribuisce il fat-

to al veleno trasmesso da quel *baron futtuto*. Chiamato da lei *bbon giuvenotto* nel primo sonetto, ma già nel quarto *cavajjer zerpente*, il seduttore si mostra sinistramente degno del suo nome, «fecondatore» nel senso etimologico, e, per antifrasi, fonte di infelicità altrui. Grazie a un'improvvisa illuminazione divina, *Oh cche llusce de ddio!*, Tuta capisce infine che *quer lavore è cquello che ppò ffa mmojje e mmarito*, come afferma con un eufemismo cattolico-romano, riconoscendo di aver commesso un grave peccato. Qualcosa di simile, una «sgarbiada de cervell», aveva prodotto il contatto con il sesso maschile in Ninetta, cui per miracolo era stata risparmiata la gravidanza (BELLI 1988, 34, vv. 113 e 157-158).

Tuta mia cara, come Mamma ha vvisto  
ch'io nun davo ppiù ppanni cor rossetto,  
m'è vvienuta a gguardà ddrento in ner letto,  
m'ha ddetto *vacca*, e ppoi m'ha ddato un pisto.

Sia tutto pe l'amor de Ggesucristo:  
ha vvorzuto accusi ddio bbènedetto.  
Tutti guadagni de quer ber giuchetto  
che cc'è vvienuto a ffà vvedè cquer tristo.

Tratanto io sto accusi: vvommito e ttosso;  
sino er pane, ch'è ppane, nu lo tocco,  
e ppe la vita nun ciò ssano un osso.

Mamma spaccia ch'è stato lo scirocco  
che ha ffatto diventamme er corpo grosso;  
ma ppoi me manna a vvilleggià a Ssan Rocco.

Aggiungendo l'aggettivo *cara* al possessivo con cui l'amica l'ha interpellata empaticamente, prende la parola Agata. La gravidanza prodotta da *quer ber giuchetto*, come lo chiama ancora, ma con sarcasmo, l'ha trasformata, da ragazzina maliziosa e ardita, in una donna conscia della propria colpa, che giustifica l'ira e le botte di sua madre, e offre a Cristo il dolore del suo corpo, malato e grosso come la sua anima.

Nella collana l'erotismo va scomparendo e i pochi tocchi comici vanno riducendosi - nell'ultimo pezzo allo scherzoso *vvilleggià* del verso conclusivo da farsi nell'ospedale ostetrico di San Rocco che garantiva l'anonimato a ragazze-madri o a partorienti trasgressive -, mano a mano che la storia si trasforma in una parabola pedagogica, in cui il poeta-moralista, estremizzando i caratteri dei personaggi, condanna l'ignoranza sul sesso in cui erano tenute le fanciulle. Meno giovani e innocenti, le due protagoniste si contrappongono alla bambina che, istruita dalla

nonna sulla procreazione, seppur con le debite licenze, proclamava in un sonetto recente la propria gioiosa impazienza di avere un figlio, certo all'interno di una famiglia regolare (*Er parto de Mamma*).

Per il suo respiro di narrazione, la serie di otto sonetti può essere letta come originale risposta di Belli al poemetto portiano che racconta la storia di *Ninetta*, di cui certo ha colto il carattere dolente, velato dal linguaggio ardito che impedisce lo slittamento nel patetico. Vero è che la seduzione di Ninetta da parte di Pepp preludeva al suo avvio alla carriera di prostituta, per necessità, causa mai esplicitata dalle tante meretrici della raccolta. Ma quale futuro potevano avere due povere ragazze-madri nella Roma belliana?

Uno spunto per il suo ciclo Belli poté trarlo da due componimenti contigui di Giorgio Baffo, vere narrazioni in rima che complessivamente superano le 98 verseggiate della corona belliana (cfr. BAFFO 1789, III, pp. 166-174).

Nella prima, il sonetto policaudato *Dimanda d'una ragazza all'autore*, il poeta mentre orina viene interpellato da una giovane ingenua: «Me vede una ragazza un dì a pissar, | questa se ferma, e me domanda ansiosa, | “Cosa xe quella robba là pelosa, | che ve vedo davanti bulegar?”. || Mi che comprendo da sto so parlar | quanto semplice mai la xe sta tosa, | franco ghe digo, che la xe 'na cosa, | che le Donne fà molto consolar». Il dialogo sfocia in un coito con reciproca soddisfazione, non senza un cenno finale alla possibile gravidanza: «D'esser molto contenta l'hà mostrà, | la m'hà dà un baso, e a Casa la xe andà; | se pò l'abbia ingravià || Co quella solennissima chiavada | nol sò, perchè mai più no l'hò incontrada». Meno stretti i contatti testuali col lungo testo seguente, in versi martelliani (*Vien chiamà da 'na ragazza*). Si evince che si tratta di una ragazza apparentemente ingenua ma in realtà maliziosa, come nelle *Confidenze* belliane, che invita in casa il poeta sconosciuto, chiede cosa sia quel rigonfiamento inguinale che vede sotto i calzoncini e finisce a letto con il *partner*, con baci ai seni e quel che segue. Ma anche qui l'ipotetico contatto serve a marcare il forte stacco fra il libertino settecentesco e il nostro poeta; là il discorso in prima, qui un dialogo a due voci; là un divertimento inverosimile, qui una *fictio* che attinge alla verità sociale e pedagogica del suo tempo; soprattutto là un punto di vista maschile, qui l'intreccio di voci di due ragazze; là la fiduciosa adesione agli impulsi della natura, qui un affondo nella complessità della storia; là uno spensierato *divertissement*, qui il riso amaro sui rischi dell'ingenuità e sulla dolente esperienza femminile.

Scambiata per un divertimento trasgressivo, e per l'aggravante della quasi-pedofilia, la serie venne esclusa anche dal ghetto del sesto volume morandiano in cui erano confinati i sonetti licenziosi. Comparve a

stampa solo in appendice a BELLI 1949, volume in cui Ernesto Vergara Caffarelli ripubblicò i sonetti ritrovati da Pio Spezi.

Ma questa serie meritava davvero l'ostracismo riservatole da Morandi? Può tranquillamente confondersi con testi goliardicamente ridanciani o allegramente libertini? L'interlocutore di Belli non è il patrizio veneziano Giorgio Baffo, ma semmai proprio Carlo Porta, l'autore che con la *Ninetta del Verzee* (di cui abbiamo colto tanti echi sparsi) aveva conferito per la prima volta alla prostituta uno spessore umano, lacerando il simulacro cartaceo - convenzionale, maschilista - della tradizione letteraria alla Berni o all'Aretino. Certo, Agata e Tuta non sono prostitute: ma potrebbero diventarlo, stando a studi recenti come quelli di PELAJA 1994. Ce ne viene il sospetto estendendo la lettura ai testi contigui, seguendo il «filo occulto» di quei «sonnets faisant suite et formant poème» (così Sainte-Beuve annunciava all'Europa l'esistenza di quel formidabile e clandestino poeta, informato da Gogol' che aveva potuto ascoltare i sonetti romaneschi dalla voce di Belli, intendendo perfettamente non solo la lingua ma il disegno poematico di quel «poète populaire parfaitement inconnu» ma che era senza dubbio un «véritable poète») (ABENI ET AL. 1983, pp. 26-28). Ecco dunque che il 9 dicembre 1832, il giorno prima di compiere gli otto anelli delle *Confidenze*, il poeta stende due sonetti centrati sulla lussuria dei prelati: *La concubbinazione*, in cui un cardinale liquida in fretta un postulante per appartarsi con l'amante, e *Er mostro de natura*, in cui una prostituta lamenta d'esser stata penetrata da un fallo enorme, svelando alla fine che apparteneva a un monsignore. L'indomani, il giorno 10, assieme alla serie di Agata e Tutta, Belli stende *Li fiori de Nina*, inconfessata ma palese imitazione di un sonetto di Porta giocato sul termine fiori quale sinonimo di gonorrea («*Sissignor, saran fior*», cfr. PORTA 2000, 3); un sonetto, si badi, indirizzato a una prostituta che ha lo stesso nome della *Ninetta* portiana, anzi della «Nina del Verzee», come la chiama in una lettera a Belli Giacomo Moraglia, l'amico milanese che gli ha fatto conoscere le poesie portiane. L'indomani ecco due altri testi ancor legati al cortocircuito fra religione ed eros. Ambientati entrambi in un confessionale, prendono titolo dal protagonista: nel primo, *Er confessore* chiede a un'adultera i dettagli da *Kamasutra* sul suo peccato, e avutili, le dà appuntamento a casa propria, a tarda sera, per una penitenza che il lettore può ben immaginare; nell'altro, *Er bon padre spirituale* che sta confessando una ragazza finisce con le sue domande particolareggiate per insegnare alla giovane fino allora ignara la possibilità dell'autoerotismo. Il 12 dicembre, vedrà la luce il celebre dittico su *Santaccia de Piazza Montanara*, la «sozzissima meretrice» d'infimo rango che accontentava

contemporaneamente quattro clienti ma che non esita a darsi gratis a uno spasimante squattrinato offrendo il suo servizio in suffragio delle anime del purgatorio. Insomma, il filo delle *Confidenze* allungato ai sonetti che le circondano dipana un gomitolo di riflessioni etiche, sociali e pedagogiche sul destino femminile, attraverso figure che vanno dalle giovani ingenue alle disinvolute adulte alla matura e sfatta prostituta: riflessioni in cui si palesa il complesso e aperto moralismo belliano, pronto a denunciare qui e altrove la mancanza di educazione sessuale, i cattivi esempi offerti da uomini di chiesa, le prevaricazioni dei maschi e le debolezze delle donne, il degrado di una battona ma anche la sua capacità di un riscatto a suo modo pietoso...

Se anziché leggere ad apertura di libro il dittico su Santaccia, ci arriviamo leggendo i testi che lo precedono, cominciamo a porci delle domande: a chiederci se nell'infanzia Santaccia sia stata magari una ragazza-madre ingravidata con l'inganno, se sia stata smaliziata da un confessore morboso, se una volta coniugata abbia accettato le *avances* di un altro confessore, se sia stata la concubina di un vizioso prelado; se, liquidata da lui salito in carriera e fattosi più esigente (come profetizzato alla mantenuta del sonetto *L'onore muta le more*, ché «ma antro culo sce vò ppe un cardinale»); poniamo che, come la Billuzza boccacciana sedotta dal prete di Varlungo (*Decameron*, VIII, 2) sia divenuta «femmina di mondo» rischiando di imbattersi in clienti come un monsignore superdotato o affetti dai fiori gonorroici. E se Santaccia era stata forse una Tuta, serbava un residuo di devozione: come la ragazza aveva offerto a Gesù le sue sofferenze, lei offre alle anime purganti l'obolo virtuale della sua prestazione gratuita. Se nello spregiativo Santaccia la contrappone significativamente al carezzativo della Ninetta, il suo nome richiama pur sempre una perdita santità. Toccherà anche a Tuta diventare Santaccia? Belli ci spiega in nota che Tuta è «accorciativo di Gertrude», facendo correre la mente al romanzo manzoniano che egli giudicava «il primo libro del mondo»: Gertrude, forzata da bambina a farsi monaca, Tuta vittima di un inganno e di una violenza che ne hanno segnato, dolorosamente, la vita. A modo suo, Belli faceva tesoro della lezione narrativa della *Ninetta* e persino di quella dei *Promessi sposi*.

### *Bibliografia*

- ABENI ET AL. 1983 = D. ABENI ET AL. (a cura di), *Belli oltre frontiera*, Roma, Bonacci, 1983.  
 ARETINO 1984 = P. ARETINO, *Ragionamento. Dialogo*, a cura di P. Procaccioli, Milano, Garzanti, 1984.

BAFFO 1789 = G. BAFFO, *Raccolta universale delle opere di Giorgio Baffo patrizio veneto*, Cosmopoli [Venezia?], s.e., 1789, tomi 4.

BELLI 1886 = G.G. BELLI, *I sonetti romaneschi*, a cura di L. Morandi, Città di Castello, Lapi, 1886-1889, 6 voll.

BELLI 1949 = G.G. BELLI, *Li morti de Roma*, a cura di E. Vergara Caffarelli, Milano, Milano-Sera, 1949.

BELLI 1988 = G.G. BELLI, *Poesie romanesche*, a cura di R. Vighi, Roma, Libreria dello Stato, 1988-1993, 10 voll.

PELAJA 1994 = M. PELAJA, *Matrimonio e sessualità a Roma nell'Ottocento*, Roma - Bari, Laterza, 1994.

PORTA 2000 = C. PORTA, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 2000.

---

## Per contaminazione

Su di un'edizione dei *Cento anni* di Giuseppe Rovani

Monica Giachino

Tra il 1934 e il 1935 i *Cento anni* di Giuseppe Rovani escono a Milano presso Rizzoli & C. in due eleganti volumi. Il frontespizio recita «prefazione note e commenti di Beniamino Gutierrez».<sup>1</sup> Si tratta di un'edizione monumentale che resta a tutt'oggi unica, e non solo nella bibliografia rovaniana, per il consistente apparato di note poste in calce a ciascun capitolo e per il fitto corredo di illustrazioni: 750 nel volume primo, 900 nel volume secondo. Con un lavoro certo farraginoso, ma encomiabile, Gutierrez dà informazioni di carattere storico, letterario, urbanistico, cerca alacramente i referenti reali dei personaggi rovaniani, riproduce un vasto repertorio documentario e iconografico relativo all'autore, alle sue opere, ma soprattutto ai luoghi, agli avvenimenti storici, ai personaggi, alle persone presenti o solo menzionate nel lungo romanzo.

Nell'*Avvertenza*, a firma l'Annotatore, dà conto del proprio lavoro condotto con passione, scrupolo e diligenza ma anche con la consapevolezza che si tratta di una ricerca «così vasta e complessa» da risultare «talvolta infida», perché ovviamente destinata a muoversi nel vischioso connubio di storia e invenzione, «tra l'armonia e l'imbroglio della verità storica e della fantasia romantica»:

Nelle note e commenti che affiancano ogni libro dei venti, oltre l'epilogo, i quali costituiscono l'opera intera, niente abbiamo asserito prima di esaminare e niente abbiamo scritto che non ci sia apparso vero.

Attingemmo alle più svariate fonti, alle più rare e autorevoli, e con tenace predilezione alle inedite, col proposito di schivare l'antico biasimo circa le note di opere simili, di «non esser che un sacco nel quale si svuotarono alla rinfusa molti altri sacchi».

Ma quantunque con passione struggente, e insieme vigile, abbiamo preso

---

1. Tra la bibliografia di Gutierrez, studioso appassionato di storia e cultura milanese, anche nelle pieghe più riposte: *Il teatro Carcano 1803-1914* (1916); *Piazza della Scala nella vita e nella storia* (1927); *Vecchia e nuova Milano* (1935).

visione di diari, codici, miscellanee, tutto un materiale di squisita erudizione e di ricchi elementi aneddotici, biografie e bibliografie, cronistorie, giornali, stampe, cartelloni, libri di preghiere e libretti d'opere, siamo ben lungi dal presumere di avere raggiunto la perfezione.

Nello sfogliare le oltre 1.700 pagine dell'edizione Gutierrez si incontrano di fatto volti di personaggi storici che nei *Cento anni* agiscono o che vengono solo nominati; stampe, incisioni, tele, che ripercorrono la geografia del romanzo o riproducono costumi d'epoca; carte topografiche, planimetrie; frontespizi e talora pagine a stampa o manoscritte di opere menzionate da Rovani o dichiarate come fonti della narrazione o semplicemente relative alle note apposte dal curatore.

È un imponente paratesto che fa da ridondante, se non fagocitante, cornice ad un romanzo a sua volta caleidoscopico, ma che pienamente risponde alla prospettiva in cui Gutierrez legge i *Cento anni*. Specifica in chiusura dell'*Avvertenza*:

il quale [romanzo] fu e resterà, nella sua essenza, stupenda enciclopedia storica, artistica, politica, filosofica e psicologica di un centennio che sta a cavallo di due secoli, che ci dà la chiave della messianica frattura del Settecento ed apre il varco allo spregiato Ottocento, ma dove si crogiolarono i destini del secolo cui ci gloriamo di appartenere.

Quanto ai criteri filologici adottati, Gutierrez è, come si vedrà, piuttosto ambiguo. La nota al testo non trova uno spazio a sé, ma occupa un breve paragrafo della prefazione che, con titolo *La tragedia spirituale di Giuseppe Rovani*, segue l'*Avvertenza*.

Può essere utile ricordare la complessa vicenda testuale dei *Cento anni* che comprende un'edizione in rivista e due in volume.<sup>2</sup> Nel corso di sette anni, dal 31 dicembre 1856 al 31 dicembre 1863, compaiono sulle appendici della *Gazzetta di Milano* che fino al giugno '59, durante il dominio austriaco, portava nel titolo anche l'aggettivo «ufficiale», a denunciarne la qualifica di organo governativo. Un'edizione lunga e lentissima anche per un romanzo dalla mole dei *Cento anni*, segnata da intervalli più o meno ampi, cambi di programma, annunciate interruzioni e riprese. Tempi e modi testimoniano di una stesura che accompagna o di poco precede la comparsa in appendice. Proprio alla durata e all'irregolarità della pubblicazione in rivista è da ascrivere la fitta presenza di interventi d'autore che accompagna e scandisce l'uscita delle puntate.

2. Per una ricostruzione della poco studiata vicenda testuale e editoriale dei *Cento anni* mi permetto di rinviare a due miei contributi: GIACHINO 2002; GIACHINO 2008.

Con frequenza Rovani interviene per giustificare ritardi e pause impreviste, per fornire anticipazioni o per riassumere il già detto e riprendere le fila del racconto, o per dar conto di mutamenti di programma. Collocati in apertura di puntata o, più raramente, in clausola oppure stampati singolarmente con l'ampiezza e lo statuto di appendice a sé, questi materiali saranno destinati a restare patrimonio esclusivo delle pagine della «Gazzetta».<sup>3</sup> Parallela alla stampa in rivista è la preparazione della prima edizione in volume. Il romanzo viene sottoposto a una massiccia revisione: Rovani opera, come si è detto, ingenti tagli, introduce interi episodi, altri li amplia, sana lacune d'intreccio, corregge incongruenze e riferimenti interni. I cinque volumi vengono dati alle stampe nell'arco di cinque anni, tra il 1859 e il 1864: i primi tre a spese dell'autore e con data 1859,<sup>4</sup> i restanti due nel 1864 presso l'editore Daelli a cui, con sollievo, Rovani aveva ceduto la proprietà del romanzo. Portano come sottotitolo la dicitura *Libri xx*. Successivamente Rovani riprende in mano il testo per sottoporlo a nuova revisione: un lavoro correttorio diffuso ma con interventi di minor portata rispetto al precedente. L'intenzione è quella di snellire il romanzo con frequenti tagli di varia ampiezza e soprattutto di tentare qualche rimedio alla mancata compattezza e coerenza interna, difetti congeniti a quel romanzo vastissimo e dalla storia testuale travagliata. L'edizione definitiva esce, con sottotitolo *Romanzo ciclico*, presso lo stabilimento Redaelli dei Fratelli Rechiedei: due volumi, datati rispettivamente 1868 e 1869, con tavole e capilettera istoriati.<sup>5</sup> L'elegante edizione illustrata rappresenta il congedo di Rovani dal suo romanzo, così come era avvenuto per la Quarantana dei *Promessi sposi* del venerato Manzoni. Nonostante la poca attenzione critica da sempre riservata a Rovani, i *Cento anni* conoscono, sia negli ultimi decenni dell'Ottocento che nei primi del Novecento, numerose stampe, per lo più condotte sulla *ne varietur*, in rari casi esemplate sul testo 1859-1864.<sup>6</sup>

3. Una trascrizione quasi integrale, ma senza indicazione delle date di edizione, ne fece Carlo Dossi nella *Rovariana*, opera rimasta incompiuta e pubblicata per cura di Giorgio Nicodemi a oltre trent'anni dalla morte dell'autore (cfr. DOSSI 1946, vol. I, pp. 203-274).

4. Il Volume Terzo, pur portando sul frontespizio la data 1859, venne pubblicato agli inizi del 1861: la «Gazzetta» ne dà annuncio nei numeri del 18 e 19 febbraio 1861 e del resto raccoglie anche puntate uscite in rivista nel corso del 1860.

5. Tavole e capilettera risultano quasi di regola esclusi dalle edizioni successive del romanzo, sia ottocentesche che novecentesche: lo stesso Gutierrez ne accoglie un numero esiguo. Tra le edizioni recenti l'unica a riprodurne alcuni è GOLDMANN 2001.

6. Principali riedizioni ottocentesche e primonovecentesche: Milano, G. Aliprandi, 1875, 2 voll.; Sesto San Giovanni, Madella, 1909, 2 voll.; con prefazione di Primo Levi, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1914-1915, 3 voll., «Classici Italiani»; Milano, Flli Treves, 1921, 4 voll.; Milano, Sonzogno, 1926 (ed. condotta sul testo 1859-1864); Milano, Ceschina, 1948-

Si tratta di edizioni che Gutierrez ha presenti perché, almeno in parte, nella prefazione le menziona e vaglia in una rapida rassegna che precede l'espressione delle proprie scelte:

L'edizione illustrata Aliprandi, apparsa nel 1875, non è che una pedissequa ristampa, nel testo e nelle incisioni, di quella Rechiedei. [...] L'edizione dell'Istituto Editoriale Italiano [...] preceduta da una pensosa prefazione di Primo Levi [...] si è tenuta scrupolosamente, tanto nella grafia del testo, quanto nella punteggiatura, alla edizione Rechiedei. [...] L'edizione della casa editrice Sonzogno [...] si è mantenuta rigorosamente al testo della prima edizione 1859-1864. Vi figurano quindi anche squarci soppressi, e neglige le sostituzioni di vocaboli e mutazioni di parti di frasi, sparsi qua e là nella edizione Rechiedei [ROVANI 1934-1935, vol. I, pp. 12-13].

Al proprio lavoro di editore dedica poche righe, piuttosto fumose:

L'edizione che stiamo per licenziare al pubblico, scrupolosamente corretta e riveduta sui testi delle due prime edizioni curate dall'Autore, quella del 1859-64 e quella del 1868-69 a cui abbiamo accennato, mentre svecchia il profilo arcaico di taluni vocaboli e aggiorna l'antiquata grafia rovaniana, - che pure fu osservata da quasi tutti gli scrittori del XIX secolo - rispetta la punteggiatura dell'opera, intervenendo soltanto a colmare o togliere opportunamente quei segni imputabili a plausibili sviste dell'autore, o del perenne cireneo, il proto. Quanto al testo segue l'edizione del Rechiedei, nella quale, con sapiente tempestività intervenne l'autore, oltre che a modificare lievemente brani di frase, a snellire di lunghi brani ed anche di mezze e di pagine intere [ROVANI 1934-1935, vol. I, p. 13].

Dichiara dunque di aver avuto sotto mano le due edizioni dei *Cento anni*, di averle con scrupolo confrontate, di aver provveduto ad ammodernare in taluni casi il lessico e sistematicamente la grafia e nel contempo di essersi attenuto «quanto al testo» all'edizione Rechiedei, ossia la *ne varietur*.

Di fatto ad una collazione, per ovvie ragioni condotta per campioni, il testo proposto da Gutierrez risulta esito di un sistematico lavoro di contaminazione. Spesso riproduce la prima edizione, talora conservando anche sviste o incongruenze che Rovani aveva provveduto a emendare. È il caso per esempio del *Preludio* e dei capitoli I e II del Libro Primo. Si tratta di pagine che presentano varianti modeste per numero ed estensione, per lo più brevi tagli volti ad alleggerire la prosa e a evitare ripetizioni. Rovani era però intervenuto ad espungere dalla rubrica del Libro Primo il nome di battesimo di uno dei personaggi principali del primo periodo

1949, 2 voll. («edizione rifatta sui primi esemplari pubblicati dall'autore», riproduce il testo 1859-1864).

storico, il 1750, e della prima generazione narrata nel romanzo, ossia il tenore Amorevoli, nome che tra l'altro oscilla nei volumi 1859-1864 tra Angelo e Curzio, per scomparire nella seconda edizione lasciando il posto solo a cognome e qualifica: «Il tenore Angelo Amorevoli e la ballerina Gaudenzi» (ROVANI 1859, vol. I, p. 11); «Il tenore Amorevoli e la ballerina Gaudenzi» (ROVANI 1868-1869, vol. I, p. 17). Rovani aveva inoltre aggiornato, sia nel *Preludio* che nel capitolo I, i riferimenti al tempo della scrittura adeguandoli al lasso di circa un decennio intercorso tra pagine pubblicate in volume nel 1859 e nel 1868: «un grand'uomo morto di recente» (ROVANI 1859, vol. I, p. 6) era stato semplificato in «un grand'uomo» (ROVANI 1868-1869, vol. I, p. 11); «Convien risalire a quindici anni addietro» (ROVANI 1859, vol. I, p. 11) era stato sostituito, per più congrua cronologia, da «Convien risalire a molti anni addietro» (ROVANI 1868-1869, vol. I, p. 17). Variante, quest'ultima, tanto più significativa per la posizione di rilievo che occupa. Compare infatti nella prima riga del romanzo e viene ribadita a breve distanza in relazione all'età del narratore all'epoca dei fatti raccontati, ossia l'incontro presso il lago di Pusiano con il nonagenario Giocondo Bruni: «Allorché dunque chi scrive aveva quindici anni meno» (ROVANI 1859, vol. I, p. 12); «Allorché dunque chi scrive aveva molti anni meno» (ROVANI 1868-1869, vol. I, p. 18).<sup>7</sup>

Se nei capitoli appena menzionati Gutierrez si attiene rigidamente al testo della prima edizione, in altri procede per contaminazione, di volta in volta accettando o rifiutando le varianti d'autore.

Un esempio: Libro XIII, capitolo II. Per contestualizzare: siamo nella Roma repubblicana del 1798, ad essere in scena è la terza generazione dei personaggi dei *Cento anni*. Asse portante della trama è l'amore contrastato, per questioni di censo, tra donna Paolina e il capitano Geremia Baroggi, in fuga a Roma dove il caso o il destino farà loro incontrare il padre di donna Paolina, il colonnello S..., padre da vent'anni assente e pertanto tale da innescare equivoci con conseguente agnizione. Oltre a interventi di minor rilievo che interessano singole lezioni come «basette» (ROVANI 1864, vol. IV, p. 15) sostituite da «fedine» (ROVANI 1868-1869, vol. II, p. 212), l'aggettivo «magra» (ROVANI 1864, vol. IV, p. 16) corretto in «asciutta» (ROVANI 1868-1869, vol. II, p. 212), Rovani aveva ripulito il capitolo dai riferimenti espliciti alla partizione della materia nella prima edizione e ad essa esclusivamente pertinenti. «Chi ci fece tener il manoscritto di cui, a modo d'epigrafe, riproducemmo un breve passo in testa al primo capitolo di questo volume, nel farci a voce la descrizione della figura di donna Paolina S...» (ROVANI 1864, vol. IV, p. 17) era stato

7. Per un riscontro con l'edizione Gutierrez, si veda ROVANI 1934-1935, vol. I, pp. 18 e 21.

opportunamente emendato in «Chi ci fece a voce la descrizione della figura di donna Paolina S...» (ROVANI 1868-1869, vol. II, p. 213) poiché né la citazione del manoscritto posta in esergo al primo capitolo del volume quarto era sopravvissuta alla revisione, né ovviamente nell'edizione 1868-1869 esiste un volume quarto. Poco oltre e per analoghi motivi si incontra un altro colpo di forbice: «Il lettore si ricorderà, richiamandosi in mente quei quattro segni appunto che abbiamo buttati giù parlando di donna Paolina nel terzo volume; si ricorderà come, essendo essa» (ROVANI 1864, vol. IV, p. 17) diventa «Il lettore si ricorderà che essendo essa» (ROVANI 1868-1869, vol. II, p. 213). Gutierrez riproduce, dunque, il testo 1859-1864 per poi a sorpresa, e a distanza di poche righe, conservare un unico taglio, per la verità di minor importanza rispetto ai precedenti, che conteneva un'informazione già nota, ossia di come i due giovani in fuga fossero del tutto ignari della presenza in Roma del padre di donna Paolina: «ed eran lontani le mille miglia dal pensare che ci fosse il colonnello S...» (ROVANI 1864, vol. IV, p. 18; cfr. ROVANI 1868-1869, vol. II, p. 214).<sup>8</sup>

Più di rado Gutierrez si attiene rigorosamente al testo della *ne varietur*, come nel caso delle pagine poste in apertura del Libro XVIII, con il quale prende avvio il racconto di un nuovo periodo storico e della quarta e ultima generazione dei personaggi del romanzo. In tale premessa Rovani fa il punto della situazione: settant'anni di storia ha narrato, trenta ne restano per completare l'opera, si tratta comunque di un lavoro faticoso e ingrato, perché ingrato è il mestiere di scrittore in un'Italia che legge poco, legge male e spesso critica o peggio ignora. Passa poi a presentare la Compagnia della Teppa le cui gesta, nel bene e soprattutto nel male, si appresta a raccontare. Nel rivedere il testo per la seconda edizione elimina per intero la sequenza relativa alla cattiva sorte di chi in Italia scrive:

Un tenore sfiatato, che per tre mesi si diletta a lacerar gli orecchi del buon pubblico, è ascoltato, persino applaudito, e in fine riceve una paga che equivale a un patrimonio. Allo scrittore in Italia è toccata invece una diversa sorte. Esso è poco letto e mal letto e peggio criticato; e all'ultimo si trova in condizione di chi ha passato una notte disastrosa ai tavolini assassini di Baden-Baden. Ma l'arte del pensiero è troppo nobile, perché la si debba profanare col vile guadagno. Così fu detto *ab antico*; e così con questo *Vade in pace* molti poeti morirono all'ospedale. A ogni modo, men danno per noi che abbiam scritto in prosa: onde ci limiteremo a cambiare il passo di Oreste nella cabaletta d'un vecchio melodramma:

Alfin sarai contenta  
Empia fortuna avara;

8. Per un riscontro con l'edizione Gutierrez si veda ROVANI 1934-1935, vol. II, pp. 162-164.

Quanto ci costi cara  
Spiantata nobiltà!

La nobiltà dell'arte, già s'intende [ROVANI 1864, vol. v, pp. 49-50].

Avvertita probabilmente come un residuo dell'edizione in rivista, in cui lamentele congeneri ricorrono di frequente, la sequenza, insieme a un diretto riferimento ad essa, presente nella riga immediatamente successiva, «lasciando questi scherzi», viene dunque espunta (cfr. ROVANI 1868-1869, vol. II, p. 457) e Gutierrez rispetta tali scelte (cfr. ROVANI 1934-1935, vol. II, p. 434).

Filologicamente più interessate, e per certi versi sorprendente, è ciò che avviene tra l'ultimo capitolo del Libro IX e il capitolo I del Libro X. Si tratta di aree dei *Cento anni* particolarmente travagliate, snodo fondamentale sia sul versante della diegesi sia nella vicenda testuale e editoriale. Con il Libro IX si conclude la narrazione dei primi due periodi storici, il 1750 e il 1766, e dei personaggi appartenenti alle prime due generazioni messe in scena nel romanzo. Sono pagine che Rovani era andato stampando sulla «Gazzetta Ufficiale di Milano» fra il 31 dicembre 1856 e il 20 agosto 1858. Il giorno successivo, il 21 agosto, in un lungo intervento dal titolo *Secondo intermezzo. Due parole ai lettori* annunciava, senza preavviso, la cessazione della pubblicazione in rivista e l'intenzione di continuare a dispense la pubblicazione del romanzo. Intanto si sarebbe ritirato in casa per rivedere quanto fino ad allora stampato. Di lì a breve, prometteva, sarebbero usciti i primi due volumi e la prima dispensa. Di fatto nel gennaio 1859 uscì il Volume Primo, a marzo il Volume Secondo e nei mesi successivi la prima dispensa, comprendente il Libro IX e destinata a rimanere unica. I rivolgimenti storici dell'annata '59 con la Seconda Guerra d'Indipendenza e l'annessione della Lombardia al Regno Sabauda comportarono dei cambiamenti anche nella biografia di Rovani e nella vicenda compositiva ed editoriale dei *Cento anni*. Rovani diventa comproprietario della «Gazzetta», muta consiglio, decide di riprendere la pubblicazione in appendice, ma anche di ambientare il romanzo in un periodo storico idoneo a parlare del passato con lo sguardo rivolto al presente, e a dibattere argomenti politici e sociali di urgente interesse, per esempio il potere temporale del papa, come apertamente dichiara nell'appendice comparsa sulla «Gazzetta» in data 26 dicembre 1859. Fa perciò compiere ad azioni e personaggi il salto cronologico di un trentennio, con una brusca virata rispetto ai dieci anni annunciati al momento di dichiarare conclusa l'edizione in rivista e soprattutto ribaditi in chiusura del Libro IX, ormai stampato:

---

Ed ora da questo incontro fortuito devono scaturire avvenimenti che ci costringono a fare il salto d'una decina d'anni [ROVANI 1859, vol. III, p. 91].

Pertanto in apertura del capitolo I del Libro X si era trovato costretto a giustificare al lettore tale mutamento di programma. E se l'era cavata, come di consueto, ricorrendo al registro ironico:

Nell'ultimo capitolo abbiám detto che ci conveniva fare il salto d'una decina d'anni. Ma per cambiar parere, tanto l'uomo è mutabile, ci bastò l'istante fuggitivo impiegato a voltar pagina. Ed ora su quei dieci anni abbiám stabilito di tentare un salto ancora più audace d'altri venti. A tornare indietro avremo sempre tempo.

Entriamo dunque nel fitto dell'anno 1797, vale a dire piantiamoci nel carnevale di tale anno [ROVANI 1859, vol. III, p. 93].

Nella *ne varietur* ovviamente Rovani aveva provveduto a sistemare le cose. Aveva espunto l'*explicit* dell'ultimo capitolo del Libro IX, ossia la dichiarazione programmatica «Ed ora da questo incontro fortuito devono scaturire avvenimenti che ci costringono a fare il salto d'una decina d'anni» (cfr. ROVANI 1868-1869, vol. I, p. 653) e opportunamente modificato l'*incipit* del capitolo I del Libro X:

Saltando coraggiosamente sei lustri, dobbiamo entrar e piantarci nel fitto dell'anno 1797, nel Carnevale di tale anno [ROVANI 1868-1869, vol. II, p. 5].

Gutierrez, dopo aver seguito il testo 1859-1864 per tutto l'ultimo capitolo del Libro IX, accoglie il taglio finale (cfr. ROVANI 1934-1935, vol. I, p. 563). In apertura del capitolo I del Libro X compie una più capillare contaminazione e trascrive:

Saltando coraggiosamente sei lustri dobbiamo entrare e piantarci nel fitto dell'anno 1797, vale a dire piantiamoci nel Carnevale di tale anno [ROVANI 1934-1935, vol. I, p. 573].

Tralasciando altri episodi simili, poco oltre si incontra un caso di riscrittura con interpolazioni. Nel fare un rapido bilancio dei trent'anni trascorsi e non raccontati Rovani aveva scritto, in un brano non soggetto a varianti:

Eppure dei nostri personaggi non è ancor morto nessuno. Nessuno, tranne la venerabile donna Paola Pietra, perché era già vecchia quando ne abbiám fatta la conoscenza; tranne l'avvocato Agudio, perché era decrepito quando lo scontrammo sull'uscio di casa Pietra; tranne il giovane lord Crall, perché ebbe

la malinconia di voler fare il precursore di Werther e di Ortis. Gli altri sono tutti ancora vivi [ROVANI 1859, vol. III, p. 94; ROVANI 1868-1869, vol. II, p. 6].

Così compare, invece, nell'edizione Gutierrez:

Ma noi ritroviamo vivi quasi tutti i nostri personaggi. Non certo la venerabile donna Paola Pietra, perché era già vecchia quando ne facemmo la conoscenza: né l'avvocato Agudio, perché era decrepito quando lo incontrammo sull'uscio di casa Pietra. È scomparso il giovane lord Crall, perché ebbe la malinconia di voler fare il precursore di Werther e di Ortis; ed è pure scomparso qualcun altro, come in seguito vedrà il lettore. Ma insomma, in grandissima parte sono ancora vivi [ROVANI 1934-1935, vol. I, p. 573].

L'intenzione che muove modifiche e aggiunte è in questa circostanza palese: sanare lacune e imprecisioni di Rovani che di fatto nel resoconto dei vivi e dei morti aveva saltato qualche nome, come appunto «in seguito vedrà il lettore».

Nel complesso l'impressione è che Gutierrez proceda privilegiando la prima edizione, di volta in volta accogliendo o rifiutando le correzioni e soprattutto i tagli presenti nella seconda. Il criterio che sembra presiedere tale operazione è quello di fornire il testo più ampio possibile di un romanzo considerato, come recita la prefazione, un «prodigio enciclopedico delle vicende di cento anni» (ROVANI 1934-1935, vol. I, p. 13).

E a posteriori si comprende perché Gutierrez abbia scelto di non far comparire sul frontespizio dei «suoi» *Cento anni* né la dicitura *Libri XX* presente nei volumi 1859-1864, né il sottotitolo *Romanzo ciclico* che quella dicitura sostituisce nell'edizione 1868-1869.

### *Bibliografia*

- DOSSI 1946 = C. DOSSI, *Rovaniiana*, a cura di G. Nicodemi, Milano, Libreria Vinciana, 1946.
- GIACHINO 2002 = M. GIACHINO, *I «Cento anni» in «Gazzetta»*, «Testo», 44, luglio-dicembre 2002, pp. 23-43.
- GIACHINO 2008 = M. GIACHINO, *Nota al testo e Bibliografia*, in G. ROVANI, *Cento anni*, edizione rivista e corretta, introduzione di F. Portinari, Torino, Einaudi, 2008 (I ed. 2005), pp. XVII-XXXVIII.
- GOLDMANN 2001 = G. ROVANI, *Cento anni*, a cura di S. Tamiozzo Goldmann, Milano, Rizzoli, 2001, 2 voll.
- GUTIERREZ 1916 = B. GUTIERREZ, *Il teatro Carcano 1803-1914: glorie artistiche e patriottiche, decadenza e resurrezione*, II ed. ampliata, Milano, Sonzogno, 1916 (1914).

- 
- GUTIERREZ 1927 = B. GUTIERREZ, *Piazza della Scala nella vita e nella storia*, Milano, Archetipografia, 1927.
- GUTIERREZ 1935 = B. GUTIERREZ, *Vecchia e nuova Milano: dalle guglie al più antico San Giovanni*, Milano, Banca Agricola Milanese, 1935.
- ROVANI 1859 = G. ROVANI, *Cento anni. Libri xx*, Milano, a spese dell'autore (Tipografia Wilmant), 1859, voll. I-III.
- ROVANI 1864 = G. ROVANI, *Cento anni. Libri xx*, Milano, G. Daelli e C., 1864, voll. IV-V.
- ROVANI 1868-1869 = G. ROVANI, *Cento anni. Romanzo ciclico*, Milano, Stabilimento Redaelli dei Flli Rechidei, 1868-1869, 2 voll.
- ROVANI 1934-1935 = G. ROVANI, *Cento anni*, prefazione, note e commenti di B. Gutierrez, Milano, Rizzoli & C., 1934-1935, 2 voll.

---

## Due schede per Pinocchio

Lucia Lazzerini

Eppure si dice, che qui fra di voi altri abbiate diverse  
ispezioni, diverse incombenze, alle quali si arriva  
col tempo.

C. GOLDONI, *Le donne curiose* [1753], atto III, scena IV.

Il simbolismo esoterico/iniziatico e la mitologia ispirata ai segreti di loggia entrano precocemente nella letteratura, a volte con riferimenti espliciti, in altri casi con più o meno velate allusioni (l'ispirazione massonica, ad esempio, è in genere data per scontata nella *Zauberflöte* di Mozart,<sup>1</sup> mentre non è altrettanto condivisa l'interpretazione wirthiana - GOETHE 1999 - del *Märchen* [1795] di Goethe), e ovviamente con grande varietà di toni. Alla bonomia goldoniana (ma quale «segreto», dice Florindo: «Si discorre delle novità del mondo, si leggono dei buoni libri; si gioca a qualche gioco d'ingegno senza l'interesse d'un soldo. Qualche volta si pranza, qualche volta si cena, si passano due o tre ore in buona società, da buoni amici, e si gode il miglior passatempo di questo mondo», atto I, scena IX) si contrappone, sul finire del XVIII secolo, la feroce satira contro *Le imposture* del massone pentito Vittorio Alfieri, che fin dall'esordio, affastellando in un elenco (volutamente caotico) di esecrate conventicole paccottiglia misteriosofica, eresie e ordini religiosi, si fa beffe dei «fratelli» e della loro «risibil Setta» frastagliata in una miriade di riti:

Frati, Fratocci, e Fraternal-genia  
Muratoria, Gesuitica, o Galleseca;  
Eleusinia, o Cibèlica mania;  
Giansenistica; Ammònica; Bramésca;

1. Cfr. BRAMANI 2005; ROSSI 2003.

- 5 Trofónica; Druìdica; Dervìtica;  
 Voi, che deste agli stupidi sempr'esca,  
 Tutta volgendo vostra vil politica  
 Al comandar di dritto o di rimbalzo  
 A gente da voi fatta paralitica;
- 10 Mentr'io qui la risibil Setta incalzo,  
 Che Illuminata in oggi osa nomarsi,  
 Fo di voi tutte un fascio, e il rogo io v'alzo. -  
 Negli antri, o in selve, o in grotte radunarsi,  
 Di fioche lampe mistiche al barlume,
- 15 Nascondendosi assai per più mostrarsi;  
 Scudo, e base, e pretesto, un qualche Nume  
 Sempre tenersi; e con gli oscuri carmi  
 Ripristinare il Sibillin costume;  
 Abbozzar con sacro orror l'empie armi;
- 20 Pietà, Giustizia, ed Eguaglianza, e Zelo  
 Caritativo, ch'ogni fiel disarmi;  
 E tutte insomma, sotto un cupo velo,  
 L'alte virtù preconizzar furtivi,  
 Quasi che a Pluto trasmigrasse il Cielo;
- 25 E Proséliti a mille invitar quivi;  
 I ricchi e chiari ed ingegnosi, a un fine;  
 E ad altro fin gli stolti, non mai vivi:  
 E di questi alle torme ampie asinine  
 Di un arcano sognato empir gli orecchi,
- 30 Cui s'uom penétra, a Dio si rende affine:  
 (Cencinquant'anni han gli uni, e non son vecchi;  
 Gli altri a cena i lor morti, per balocco,  
 Chiamano; e gli altri fan dell'oro a secchi:)  
 Di grado in grado quindi erger l'alocco
- 35 A lor posticcie dignità emblematiche,  
 Che petulante il faccian quanto sciocco;  
 Snudare, a chi il ginocchio, a chi le natiche;  
 E cazzuola, e archipenzolo, e martello;  
 E cerimonie insipide enimmatiche:
- 40 E biascicarsi il nome di Fratello;  
 Ed ai cenni, ai saluti, ai paroloni,  
 L'un l'altro riconoscersi a pennello:  
 E recitar le debite Lezioni;  
 E sradicarsi le impalmate destre;
- 45 E ai non Illuminati, dir Minchioni:  
 Così avvien che lo Stolto s'incapestre  
 Dell'Iniquo nei lacci; orrida lega,  
 Ch'è quintessenza del mal far terrestre [ALFIERI 1984, pp. 184-186].

*Annotazioni.* Già nella novella XVIII di Masuccio Salernitano i *Fratocci* (v. 1) sono impostori per antonomasia. *Muratoria*, *Gesuitica* (v. 2): l'accostamento può apparire sorprendente, ma è noto che, fin dal XVII secolo, «une accusation vague mais récurrente [...] avait associé les sectateurs de Saint Ignace à la Rose Croix». In particolare, la tesi delle origini gesuitiche della massoneria fu sostenuta da Johann Joachim Christoph Bode, secondo cui i seguaci di sant'Ignazio, infiltrati nell'Ordine massonico, avrebbero agito da quinta colonna al suo interno per trasformarlo in una sorta di Chiesa parallela al servizio di Roma (PORSET 2001).<sup>2</sup> Gli attributi successivi (*Gallesca*, v. 2; *Giansenistica*, v. 4) alludono alla contiguità tra gallicanesimo, giansenismo e massoneria, accomunati dalla polemica contro il potere pontificio, e alla riesumazione di presunti riti misterici pagani nelle cerimonie di loggia (v. 3). Amon (v. 4) è l'«Uno nascosto» del *pantheon* egizio, Brahma la suprema divinità indù (citata anche da Joseph de Maistre nelle *Soirées de Saint-Pétersbourg*). Il Trofonio (v. 5) che troviamo in compagnia dei celtici druidi e degli islamici dervisci – celebri per la loro danza rotante – è il mitico architetto (protagonista di una leggenda ricordata da vari autori classici e ripresa da Erasmo) titolare dell'unico oracolo sopravvissuto alla fine del paganesimo. L'ingresso nell'antro a lui intitolato richiedeva una lunga preparazione fisica e spirituale: varcata quella soglia, il pellegrino doveva resistere a condizioni estreme e subire una vera e propria «morte iniziatica», sepolto in quella caverna buia, solo davanti all'effigie minacciosa di Trofonio. Il v. 31 allude a diffuse credenze su personaggi ritenuti in possesso di elisir di lunga vita:<sup>3</sup> celebre il caso dell'enigmatico conte di Saint-Germain, frequentatore delle più importanti corti europee, della cui immortalità ancora si favoleggia in circoli *New Age* statunitensi. I due versi successivi documentano la precoce infiltrazione, in certi settori massonici, di pratiche spiritiche legate alla diffusione delle teorie di Franz Anton Mesmer sul magnetismo universale, nonché la tenace persistenza della tradizione alchemica. Lo *snudare* ricordato al v. 37 era parte integrante del rito d'iniziazione, descritto con dovizia di particolari in *Guerra e pace*: qui, dopo essersi spogliato degli oggetti personali, il neofita Pierre Bezúchov viene appunto «snudato»

2. Cfr. anche la riflessione di GIRARDET 1986, p. 22: «tout au long du siècle dernier, la dénonciation de la conspiration juive et celle du complot jésuitique se nourrissent des mêmes thèmes, des mêmes phantasmes, des mêmes obsessions».

3. Nel 1715 Harcouet de Longeville aveva pubblicato a Parigi, per i tipi della Veuve Charpentier, *l'Histoire des personnes qui ont vécu plusieurs siècles, et qui ont rajeuni, avec le Secret du rajeunissement tiré d'Arnauld de Villeneuve*. Nel 1722, con una dedica ai *Free Masons* di Gran Bretagna e Irlanda, R. Samber pubblica la versione inglese dell'opera sotto lo pseudonimo di Eugenius Philalethes. Su questo punto (e sul *Druidical Revival* di fine Settecento) cfr. BOYD HAYCOCK 2002, p. 180.

dal retore della loggia: «Il massone gli aprì la camicia dal lato sinistro del petto e, chinandosi, rialzò la tromba sinistra dei pantaloni fin sopra il ginocchio» (libro II, parte II, cap. III; trad. di E. Carafa d'Andria).

Solo il linguaggio arcaizzante ci dice che son passati più di due secoli. Per il resto, le varie muratorie restano in auge, né sono stati riposti in soffitta il ciarpame egizio o quello celticheggiante (la bibliografia sui druidi non conosce crisi). Un gesuita siede sul trono pontificio, e nella spazzatura del *web* imperversano i siti dedicati a «Bergoglio massone». Un variopinto stuolo di guru indiani, grazie ad abili operazioni di *marketing*, muove *business* milionari fra turismo di massa curioso di spiritualità orientale e adepti del *jet set* in cerca di mistiche emozioni. I *ricchi e chiari ed ingegnosi* - ben rappresentati da circoli elitari come l'esclusivo club Bilderberg - hanno sostituito agli antri, selve e grotte dei primordi gli alberghi extralusso, ma *al comandar di dritto o di rimbalzo* non hanno affatto rinunciato, grazie alla sperimentata contiguità con quella *vil politica* che continua imperterrita, forte di strategie mutevoli e di tecnologie d'avanguardia, a provocare tra la gente epidemie di paralisi cerebrale. Il *sacro orror* per l'empie armi è universalmente condiviso: la pace dev'esser difesa ad ogni costo, anche a suon di bombe, quando a metterla in pericolo sono biechi dittatori. Però la guerra pacifista va scatenata con parsimonia: non contro tutti i tiranni, ma solo contro quelli che imperano su oceani di petrolio. Quanto alle cene col defunto, basterà ricordare a chi ritenesse tali pratiche un ridicolo cascame dell'occultismo ottocentesco, buono solo per imbrogliare i gonzi o per rimpolpare con inchieste sul paranormale i palinsesti-bidone di *Voyager*, che gli italiani hanno rischiato di trovarsi come presidente della repubblica un professore dedito (*per balocco* o per altri più inquietanti motivi) alle sedute spiritiche.

Scherzi a parte, è un fatto che l'attrazione o la repulsione per l'ideologia, e soprattutto per il simbolismo, della libera muratoria attraversano la letteratura dell'Ottocento e sconfinano ampiamente nel xx secolo. A una figura come quella del «santo laico» Osip Aleksjévič Bazdžéjev, il martinista che in *Guerra e pace* converte Pierre, intellettuale scettico e inquieto, alla fede in Dio e alla fratellanza massonica, si contrappone il grottesco ritratto di *franc-maçon* disegnato da Maupassant, con uno spirito beffardo non meno caustico dei versi alfieriani, nel racconto *Mon oncle Sosthène* (1882). Sosthène, «libero pensatore» per stupidità - secondo la definizione del nipote-narratore Gaston -, è un caso esilarante di anticlericalismo estremo e ottuso, all'epoca tutt'altro che raro.

Mon oncle Sosthène était un libre penseur comme il en existe beaucoup, un libre penseur par bêtise. On est souvent religieux de la même façon. La vue

d'un prêtre le jetait en des fureurs inconcevables; il lui montrait le poing, lui faisait des cornes, et touchait du fer derrière son dos, ce qui indique déjà une croyance, la croyance au mauvais œil. Or, quand il s'agit de croyances irraisonnées, il faut les avoir toutes ou n'en pas avoir du tout. Moi qui suis aussi libre penseur, c'est-à-dire un révolté contre tous les dogmes qui fit inventer la peur de la mort, je n'ai pas de colère contre les temples, qu'ils soient catholiques, apostoliques, romains, protestants, russes, grecs, bouddhistes, juifs, musulmans. Et puis, moi, j'ai une façon de les considérer et de les expliquer. Un temple, c'est un hommage à l'inconnu. Plus la pensée s'élargit, plus l'inconnu diminue, plus les temples s'écroulent. Mais, au lieu d'y mettre des encensoirs, j'y placerais des télescopes et des microscopes et des machines électriques [MAUPASSANT 1988].

Dopo 131 anni di mirabolanti progressi scientifici potremmo, ahimè, facilmente rovesciare la formula di Gaston: più la conoscenza scientifica si allarga, più sembrano aumentare lo spazio e lo sgomento dell'incognito; e questo spiega la pervicace sopravvivenza delle più assurde superstizioni. Ma in fondo anche il libero pensatore che rifiuta sdegnosamente i valori tradizionali mette momentaneamente da parte il razionalismo scettico per abbandonarsi a una fiducia incondizionata, tra il religioso e il *naïf*, nei confronti della scienza illuminatrice.

Il racconto, si sa, ha un finale beffa. Il venerdì santo, il massone organizza un banchetto luculliano per irridere il precetto ecclesiastico dell'astensione dalla carne e torna a casa con una sbronza epocale. Gaston coglie l'occasione per uno scherzo perfido: spacciando lo zio per moribondo, chiama al suo capezzale un vecchio gesuita che Sosthène considerava il suo peggior nemico, già pregustando la scena dell'incontro fra l'incallito mangiapreti e la sua bestia nera. Solo che la burla si ritorce contro l'ideatore, perché nella notte il gesuita non solo converte il massone, ma, quel ch'è peggio, si fa nominare erede universale a scapito del nipote.

Posizioni esplicite come quelle di Tolstoj e Maupassant sono però rare: molto più frequenti le allusioni e i riferimenti simbolici dissimulati. In quest'ambito uno dei casi più intriganti è quello di *Pinocchio*, oggetto di una recente polemica. Le analisi di Elémire Zolla, che in un'intervista (RONCHEY 2002) dava una lettura in chiave iniziatico-massonica del racconto collodiano, sono state duramente contestate da uno dei più accreditati storici della libera muratoria (CONTI 2011). Obiezioni fondamentali: 1) nessun documento comprova l'appartenenza di Carlo Lorenzini a una qualche loggia;<sup>4</sup> 2) se anche ci fosse stata tale frequentazione, Collodi

---

4. Ma significherebbe pur qualcosa la testimonianza di Paolo Lorenzini, nipote di Collodi, secondo il quale la madre dello scrittore, avendo saputo dell'appartenenza massonica del

«avrebbe potuto udirvi tutt'al più dibattiti sulle idee di Comte e di Saint-Simon, sulle teorie di Darwin e di Taine, sulle nuove scoperte scientifiche, sulle grandi questioni politiche dello scenario interno e internazionale, sul rapporto con la Chiesa cattolica». Le logge del ricostituito Grande Oriente d'Italia, dopo il 1860, concentravano i loro interessi sui problemi sociali, nell'intento di contribuire a modernizzare il paese in senso laico e democratico; le questioni esoteriche e rituali rimasero dunque ai margini.

Ora, può anche darsi che Zolla (cui va, tra l'altro, il merito d'aver acutamente ascritto la Fata dai capelli turchini all'illustre tradizione letteraria di Beatrice e di Laura)<sup>5</sup> sia stato un po' avventuroso nell'additare in Pinocchio / *pinoculus* il simbolo pagano dell'albero sempreverde che sfida la morte invernale, o nella sinistra coppia di malfattori che raggirano il burattino - il Gatto e la Volpe - una variante toscano-campagnola di Legbà e Shù (o Eshù), *tricksters* della mitologia africana e dei riti vudù. Nella sostanza, però, la sua interpretazione è condivisibile, al pari di altre del filone esoterico che, se anche appaiono forzate in qualche punto particolare, nel complesso propongono un quadro coerente e difficile da smentire.<sup>6</sup> La critica dello studioso fiorentino non tiene in alcun conto i rapporti tra la letteratura e quella tradizione esoterica che certo non era morta col XVIII secolo; così Conti, per riscattare i nobili propositi delle filantropiche e positiviste logge fiorentine dalle oscure suggestioni dell'occultismo, perde di vista i documentati contatti con la cultura francese coeva e ci propone un Collodi minimalista, figlio di una Firenzina ex capitale - per dirla con Spadolini - ridiventata provinciale e autarchica anche in ambito letterario. Assente (forse) dalle logge, l'esoterismo era invece ben presente nella narrativa europea, che i fiorentini colti leggevano volentieri e che all'ex commesso della libreria Piatti doveva essere abbastanza familiare.

La simbologia muratoria era entrata di prepotenza nella letteratura, divenendo in qualche modo patrimonio dell'immaginario comune e relegando in secondo piano la questione dell'effettiva appartenenza. Il romanziere britannico Bulwer-Lytton, per esempio, illustra adeguata-

figlio, ne fu addolorata e gli chiese di fare almeno atto di presenza alla messa di mezzogiorno nella chiesa di Santa Maria Maggiore.

5. È la tradizione che, alle origini della poesia volgare, pone come oggetto del canto quel «principio femminile della salvezza» (passibile, nella sua costitutiva ambiguità, delle più varie declinazioni, orto- o eterodosse) con cui BIFFI 2003, pp. 44-45, identifica la Fatina. Identificazione giusta, ma non applicabile, a mio avviso, al personaggio collodiano in accezione unidimensionale/confessionale (la Chiesa, la Vergine).

6. COCO, ZAMBRANO 1984; qualche notazione interessante anche in POLTRONIERI, FAZIOLI 2003.

mente il significato recondito dello «snudamento» rituale: «No neophyte must have, at his initiation, one affection or desire that chains him to the world. He must be pure from the love of woman, free from avarice and ambition, free from the dreams even of art, or the hope of earthly fame» (BULWER-LYTTON, *Zanoni*, 1842).<sup>7</sup> La *Comédie humaine* è intrisa di riflessioni sul magnetismo mesmeriano e l'influenza dei «fluidi», al punto che da *Ursule Mirouët* (1841) si potrebbe ricavare una piccola silloge di tesi mesmeriane, condite con una generosa dose di spiritualismo teosofico (SPIQUEL 1997): farneticazioni non più scientifiche degli influssi, aspetti e congiunzioni cari al don Ferrante dei *Promessi sposi*, eppure capaci di affascinare Balzac, che già negli anni trenta si era ispirato, con *Séraphita*, al misticismo di Swedenborg. L'attrazione di George Sand per le *associations ouvrières* non si nutre solo di sensibilità sociale: c'è anche un'attenzione storico-culturale per i rituali e i miti fondatori del *compagnonnage* (si veda la «digressione» del cap. 10, SAND 2000, pp. 110-115) che ritroveremo nell'opera più ambiziosa di Frédéric Mistral, *Calendau*, edita nel 1867. Qui il superomismo del protagonista – dietro il quale s'intravede lo stesso vate del felibrismo, titanico restauratore dei decaduti fasti provenzali – si esalta in un'utopia sincretistica che mette insieme vetuste tradizioni dei *compagnons*, iniziazione massonica, misticismo martinista, suggestioni esoteriche di quella Provenza occulta che aveva visto Fabre d'Olivet indagare l'essenza profetica della poesia e cercare la verità nascosta (l'Iside velata) nei segreti della lingua ebraica; quella Provenza dov'era ancor viva la memoria delle stravaganti elucubrazioni alchemico-filosofiche di dom Pernety.

Le leggende del *compagnonnage* che George Sand mette in chiaro avevano già trovato espressione letteraria nell'intreccio visionario ed eccentrico, denso di oscuri riferimenti simbolici, della *Fée aux miettes* di Charles Nodier (1832, NODIER 2006):<sup>8</sup> storia di un'iniziazione elaborata in chiave fantastica, esattamente come quella del *Calendau* mistraliano, poema in cui sono ben riconoscibili le prove massoniche dei quattro elementi che puntualmente ritroviamo in *Pinocchio*, seppur in un diverso ordine (prova del fuoco: i piedi bruciati – cap. VI –; prova dell'aria: l'impiccagione a un ramo della Quercia Grande, seguita dalla morte simbolica – cap. XV –; prova della terra: Pinocchio, terrorizzato dal Serpente verde, fa un capitombolo; ma «cadde così male, che restò col capo conficcato nel fango della strada e con le gambe ritte su in aria»

7. Si cita dall'ed. 1853, libro III, cap. 4. Già nell'anno della pubblicazione era uscita la versione francese di A. Sobry; una nuova traduzione (di E.S. Sheldon, sotto la direzione di P. Lorain) uscì nel 1858.

8. Cfr. LEBOS 1961; HAMENACHEM 1972.

- cap. XX -; ultima, la prova dell'acqua: il ciuchino affogato - cap. XXXIII, numero massonico per eccellenza). Il caso Lorenzini e il caso Mistral sono dunque perfettamente analoghi. Poco c'importa di sapere se i due fossero formalmente affiliati alla «setta»: tanto l'ambiente fiorentino di Collodi quanto la cerchia dei *félibres* annoverano una folta rappresentanza massonica, com'era d'altronde prevedibile, visto che siamo nel periodo *flamboyant* della libera muratoria; e per loro parlano le opere. Dopo il successo di *Mirèio*, il *mage* di Maillane aveva puntato sul poema del *simple pescaire* e della principessa dei Baus per la sua definitiva consacrazione a Omero provenzale, presentandosi come il demiurgo della grande sintesi. L'enigmatica entità femminile - un po' donna un po' fata, polisemica e trasmutante come la dama della tradizione trobadorica - che segue da vicino, severa e amorevole, il progressivo digrossamento di *Calendau* è la Provenza che il pescatore-eroe salverà dall'orrido marito-brigante (trasparente allegoria della Francia prevaricatrice); ma è soprattutto l'Iniziatrice, una sorta di *Fée aux miettes* depurata degli aspetti grotteschi. L'una e l'altra, forse, preludono alla Fatina dai capelli turchini (colore prossimo a quello della massoneria *azzurra*), che per le sue continue metamorfosi sembra apparentarsi al bizzarro personaggio della fata-mendicante: del resto, Nodier anticipa *Pinocchio* anche nell'inserimento di animali antropizzati tra i protagonisti del racconto.

Per *Calendau* il plauso internazionale non arrivò, e Mistral dovette rassegnarsi al quasi fiasco dell'amato poema. Ma, visti i rapporti tutt'altro che episodici tra la Toscana e la Provenza nella seconda metà del XIX secolo (viveva a Firenze Angelo de Gubernatis, intimo dei *félibres*, poliedrico erudito, grande viaggiatore, fondatore del primo periodico femminile, «*Cordelia*», cui collaborò anche Collodi), non mi sentirei affatto di escludere l'ipotesi del séguito impreveduto: l'ipotesi, insomma, del burattino costruito a immagine e somiglianza del pescatore di Cassis; un *Pinocchio-Calendau* dei piccoli, pensato in funzione di una pedagogia massonica. Un bell'indennizzo (o forse una beffa, chissà) per Mistral, il trionfo planetario del buffo epigono fiorentino. Ma questa è un'altra storia, per cui mi sarà consentito rinviare il fin troppo paziente lettore alla prossima puntata.<sup>9</sup>

Rileggiamo ora il brano in cui *Pinocchio*, trasformato in asinello, è costretto a esibizioni circensi (cap. XXXIII):

il Direttore, alzando il braccio in aria, scaricò un colpo di pistola.

A quel colpo il ciuchino, fingendosi ferito, cadde disteso nel Circo, come se fosse moribondo davvero.

9. Ossia al mio saggio (di prossima pubblicazione) *La Fée et les petites patries*.

Rizzatosi da terra in mezzo a uno scoppio di applausi, d'urli e di battimani, che andavano alle stelle, gli venne fatto naturalmente di alzare la testa e di guardare in su... e guardando, vide in un palco una bella signora, che aveva al collo una grossa collana d'oro dalla quale pendeva un medaglione. Nel medaglione c'era dipinto il ritratto d'un burattino.

— Quel ritratto è il mio!... Quella signora è la Fata! — disse dentro di sé Pinocchio, riconoscendola subito: e lasciandosi vincere dalla gran contentezza, si provò a gridare:

— Oh Fatina mia! oh Fatina mia!...

Ma invece di queste parole, gli uscì dalla gola un raglio così sonoro e prolungato, che fece ridere tutti gli spettatori, e segnatamente tutti i ragazzi che erano in teatro [COLLODI 2012, pp. 190-191].

La fonte dell'episodio non è sfuggita agli esegeti di *Pinocchio*. Nel 1875 Collodi aveva pubblicato i *Racconti delle Fate*, un'antologia di fiabe tradotte dal francese comprendente nove racconti di Charles Perrault,<sup>10</sup> quattro di Madame d'Aulnoy<sup>11</sup> e due di Madame Le Prince de Beaumont.<sup>12</sup> Nella *Chatte blanche* (D'AULNOY 2008a, pp. 195-240), un giovane principe arriva per caso in un castello dove riceve accoglienza regale. Entra in una lussuosa sala da pranzo in cui un'orchestra di gatti diffonde la sua bizzarra musica; qui fa il suo ingresso una strana figurina coperta da un velo nero e accompagnata da un corteggio di gatti. Tolto il velo, la figurina si rivela una gattina bianca di straordinaria bellezza. L'ospite e la micetta si siedono alla tavola riccamente imbandita; mani appartenenti a corpi invisibili servono la cena. Nel corso della quale il principe nota un particolare curioso:

Il remarqua qu'elle avait à sa patte un portrait fait en table; cela le surprit. Il la pria de le lui montrer, croyant que c'était maître Minagrobis.<sup>13</sup> Il fut bien étonné de voir un jeune homme si beau, et si très beau, qu'il était à peine croyable que

10. *La Barbe bleu* (Barba-blu), *La Belle au bois dormant* (La Bella addormentata nel bosco), *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* (Cenerentola), *Le Petit Poucet* (Puccettino), *Peau d'Âne* (Pelle d'Asino), *Les Fées* (Le fate), *Le Petit Chaperon rouge* (Cappuccetto Rosso), *Le chat botté* (Il gatto con gli stivali), *Riquet à la houppe* (Enrichetto dal ciuffo).

11. *La Belle aux cheveux d'or* (La Bella dai capelli d'oro), *L'Oiseau bleu* (L'uccello turcino), *La Chatte blanche* (La Gatta Bianca), *La Biche au bois* (La Cervia nel bosco).

12. *Le Prince Chéri* (Il Principe Amato), *La Belle et la Bête* (La Bella e la Bestia).

13. *Rominagrobis* o *Raminagrobis* è nome d'ascendenza rabelaisiana (*Tiers Livre*, cap. XXI): Maître François lo attribuisce a un vecchio poeta; in Sarasin, Voiture e La Fontaine il termine designa, «sur le mode burlesque, un maître chat» (N. Jasmin). Minagrobis diventa qui *padron Buricchio*, che sarà poi il gatto saggio di LORENZINI 1902, ispirato al *Voyage au centre de la terre* di Jules Verne.

la nature en pût en former un tel, et qui lui ressembloit si fort, qu'on n'aurait pu le peindre mieux [D'AULNOY 2008a, p. 202].

Ed ecco la traduzione di Collodi (spiritosa e tutt'altro che servile):

gli venne fatto di notare che ella aveva un piccolo ritratto in avorio, attaccato a una zampa, e gli fece specie. La pregò se avesse voluto mostrarglielo, credendo che fosse il ritratto di padron Buricchio. Ma rimase oltremodo stupito nel vedere che era un giovine così bello, da non credere che la natura n'avesse formato un altro compagno: e il ritratto somigliava tanto a lui, che se gliel'avessero dipinto apposta, non poteva essere più vero e più parlante [COLLODI 1976, p. 174].

Il rapporto è palese, e del resto non è questa la sola traccia di Madame d'Aulnoy reperibile nelle avventure del burattino. All'inizio del II capitolo, entrando nella bottega di maestro Ciliegia, Geppetto trova l'amico seduto a terra, quasi «fulminato» dalla paura per aver udito la beffarda vocina proveniente da un pezzo di legno.

— Buon giorno, maestr'Antonio, — disse Geppetto. — Che cosa fate costì per terra?

— Insegno l'abbaco alle formicole.

I commentatori si sono concentrati sul *formicole* (forma popolare fiorentina) che Collodi preferì al *formiche* della prima redazione, senza rilevare che a un'occupazione simile la crudele fata Magotine, nella fiaba del *Serpentin Vert*, vorrebbe destinare la povera Laideronnette, da un suo maleficio condannata a una raccapricciante bruttezza:

votre premier emploi sera d'enseigner la philosophie à mes fourmis, préparez-vous à leur donner tous les jours une leçon [D'AULNOY 2008b, p. 652].

Benché *Serpentin Vert* non sia stato incluso da Collodi nei *Racconti delle fate*, questa minima «agnizione di lettura» mostra un nuovo piccolo debito nei confronti della baronessa normanna. Ma torniamo all'episodio del medaglione col ritratto di Pinocchio. Qui, forse, in filigrana non c'è solo la *Chatte Blanche*. Un altro testo – protagonisti un giovane carpentiere, una fata-mostricciattolo e ancora una volta una miniatura – si affaccia alla memoria:

— Souffre au moins, dit la Fée aux miettes, qui s'était relevée en ramassant ma bourse et qui sautillait à l'ordinaire sur sa béquille, souffre, avant cette cruelle et

dernière séparation, que je te laisse un gage de ma tendresse, dont la vue puisse adoucir ton impatience amoureuse. C'est mon portrait, poursuit-elle, en tirant de son sein un médaillon suspendu à une chaîne [NODIER 2006, p. 81].

L'immagine è quella della splendida Belkiss (la regina di Saba, la Balqis della tradizione islamica), identità alternativa della proteiforme *Fée aux miettes*, la fata «iniziatrice» che per il *compagnon* Michel dismette le usuali sembianze tra l'orrido e il grottesco divenendo, da *Fier Baiser*, «Bel Bacio» (e del resto «en faisant jouer le ressort dans le sens opposé» il medaglione rivela un'altra faccia, quella in cui è incassato il ritratto della fata delle briciole). Alla fine non è difficile scoprire nel personaggio di Nodier l'antica, enigmatica effigie della sapienza<sup>14</sup> che nelle pagine degli scrittori «esoterici» si rifrange in infinite figure simboliche: *Balkis*, non a caso, riappare nell'*Histoire de la reine de Saba et de Soliman, prince des genies* inserita da Nerval nel suo *Voyage en Orient* (1851), un racconto intessuto di temi e personaggi ben noti alle leggende del Grande Oriente.<sup>15</sup> A noi però interessa anche il contenitore del *portrait*, quel medaglione appeso a una collana d'oro<sup>16</sup> che ricorda l'identico gioiello della Fata dai capelli turchini. Curioso cortocircuito! Come la *chatte blanche* di Madame d'Aulnoy (che poi si trasformerà in una bellissima fanciulla), anche la fatina di *Pinocchio* esibisce il ritratto del protagonista della storia; ma nella fiaba non vi è cenno alla catena d'oro e neppure al medaglione, che invece compaiono prima nella *Fée aux miettes* e poi in *Pinocchio*. Nel romanzo di Nodier, peraltro, le parti s'invertono: lì è Michel che porta al collo la catena con la duplice miniatura raffigurante la stracciona di Granville e il suo sublime *avatar* Belkiss. I dettagli della catena e del medaglione saranno poligenetici, si obietterà: non ci voleva una gran fantasia... Può darsi. Ma il motivo del ritrattino riaffiora, con ulteriore *variatio*, in *Pipì o lo scimmiettino color di rosa*;<sup>17</sup>

14. «La Fée ne serait-elle pas d'ailleurs quelque exemplaire de l'«être compréhensif», annoncé par la *Palingénésie humaine*? Il y a de fortes raisons de le croire, si elle n'est autre que la sagesse!» (MOREAU 2006, pp. 72-73).

15. Gounod ne trasse spunto per l'opera massonica *La reine de Saba* (1862), su libretto di J. Barbier e M. Carré.

16. La natura del metallo è specificata nel II capitolo (al momento dell'incontro con l'io-narrante, Michel, finito in manicomio, indossa la sua vistosa catena con medaglione) e nel XVII (Michel, accusato d'omicidio, è anche sospettato d'aver rubato il monile donatogli dalla Fata delle briciole, e il giudice chiede un'*expertise* del gioiello appeso alla «chaîne d'or»). Le disavventure giudiziarie di Michel non avranno un qualche rapporto con quelle di Pinocchio schiaffato in gattabuia per l'imperdonabile crimine d'essere stato derubato di quattro monete d'oro?

17. C. COLLODI, *Pipì o lo scimmiettino color di rosa*, in COLLODI 1995, pp. 551-603. Questo

e qui, in perfetta corrispondenza con la *Fée aux miettes*, l'immagine è quella della fata:

il giovinetto Alfredo si levò dal fazzoletto da collo uno spillo d'oro, sormontato da una grossa perla, sulla quale (cosa singolarissima!) si vedeva dipinta la testa di una bella bambina coi capelli turchini [COLLODI 1995, p. 559].

Alfredo, adolescente educato ed elegante, altri non è che l'antico burattino diventato finalmente «un ragazzino perbene»;<sup>18</sup> è Pinocchio che, messa la testa a posto, rivede se stesso nello scimmiettino scavezzacollo. Il gioco di specchi tra ritratti e personaggi ideato da Collodi assume dunque un significato non banale, tanto più se impreziosito dall'eco di un autore raffinatamente ermetico come l'ipercolto bibliotecario dell'Arsenal. Pur trasferita nella bonaria affabulazione di racconti infantili, quell'intercambiabilità evoca un tema caro agli autori esoterici. Si pensi all'esitazione di Novalis, nella fiaba filosofica di Giacinto e Fior di Rosa che costituisce il nucleo centrale dei *Lehrlinge zu Sais*, tra i due finali della *quête d'Isis* (la Verità/Sapienza) intrapresa da Giacinto: da un lato il rassicurante *happy end* ufficiale (il giovane svela in sogno la dea nascosta e vi scopre il volto dell'amata; dall'altro la soluzione più sorprendente, consegnata a un frammento: chi solleva il velo di Iside, a Sais, vede... se stesso! Che è poi - significativa coincidenza - la stessa conclusione scelta da un altro scrittore molto sensibile al fascino del simbolo e dell'occulto, Fernando Pessoa, per la sua sottile contaminazione del mito di Eros e Psiche (PESSOA 1933) con la fiaba della Bella addormentata nel bosco: non il bacio che risveglia la fanciulla dal suo letargo secolare, ma la rivelazione, per l'Infante, «que elo mesmo era | A Princesa que dormia»: perché la sapienza altro non è che conoscenza di sé, secondo l'insegnamento dell'oracolo delfico (γνώθι σεαυτόν) e il monito di sant'Agostino («Noli foras ire, in te ipsum redi, in interiore homine habitat veritas») ancora centrali nel pensiero contemporaneo (COURCELLE 2010).

Come ogni vero capolavoro, *Pinocchio* non cessa di riservare sorprese e di stimolare nuove interpretazioni:

Confesso che provai uno schietto godimento quando, già in grige chiome, mi accorsi - come per illuminazione improvvisa - che un passo di *Pinocchio* che mi

racconto fu pubblicato come *feuilleton* nel «Giornale per i Bambini» tra l'agosto 1883 e il dicembre 1885, poi nella raccolta *Storie allegre* (1887 e 1890).

18. L'identificazione è garantita dall'autore stesso: cfr. COLLODI 1995, pp. 1042-1043, nota 37.

aveva irrelatamente deliziato da piccolo era la trasposizione di uno dei *Promessi sposi*. Siamo nel capitolo primo, al punto in cui maestro Ciliegia, dato il primo colpo d'ascia al famoso pezzo di legno da catasta, sente la misteriosa vocina: «Girò gli occhi smarriti intorno alla stanza per vedere di dove mai poteva essere uscita quella vocina, e non vide nessuno. Guardò sotto il banco, e nessuno; guardò dentro un armadio che stava sempre chiuso, e nessuno; guardò nel corbello dei trucioli e della segatura, e nessuno; aprì l'uscio di bottega per dare un'occhiata anche sulla strada, e nessuno!». Una ricerca dello stesso tipo, a *gradatio* eliminativa, aveva fatto don Abbondio vedendo i bravi che gli si avviavano incontro [NENCIONI 1967].

L'agnizione di lettura mette in luce la dimensione generativa del testo, dà il piacere di una conoscenza più profonda. Non è escluso che talvolta si tratti di una conoscenza illusoria, tanto sono provvisorie le nostre ipotesi di lavoro. Ma se le agnizioni suggerite nelle schedine qui offerte all'amico Gino procurassero anche un briciolo di quello «schietto godimento», non mancheremmo di darci, come maestro Ciliegia, «una fregatina di mani per la contentezza».

### Bibliografia

- ALFIERI 1984 = V. ALFIERI, *Scritti politici e morali*, tomo III, a cura di C. Mazzotta, Asti, Casa d'Alfieri, 1984.
- BIFFI 2003 = G. BIFFI, *Il «mistero» di Pinocchio*, Torino, Leumann, 2003.
- BRAMANI 2005 = L. BRAMANI, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- BOYD HAYCOCK 2002 = D. BOYD HAYCOCK, *W. Stukeley: Science, Religion, and Archaeology in Eighteenth-Century England*, Woodbridge (UK) - Rochester (USA), The Boydell Press, 2002.
- COCO, ZAMBRANO 1984 = N. COCO, A. ZAMBRANO, *Pinocchio e i simboli della «Grande Opra»*, Roma, Atanòr, 1984.
- COLLODI 1887 = C. COLLODI, *Storie allegre. Libro per i ragazzi*, Firenze, F. Paggi, 1887.
- COLLODI 1890 = C. COLLODI, *Storie allegre. Libro per i ragazzi*, II ed. riveduta, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1887.
- COLLODI 1976 = C. COLLODI, *I racconti delle fate*, Milano, Adelphi, 1976.
- COLLODI 1995 = C. COLLODI, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mondadori, 1995.
- COLLODI 2012 = C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, a cura di R. Randaccio, Firenze, Giunti, 2012.
- CONTI 2011 = F. CONTI, *Pinocchio esoterico*, in C. CECCUTI, A.I. FONTANA (a cura di), *Carlo Lorenzini dal Risorgimento all'Unità*, Firenze, s.n., 2011, pp. 71-77.
- COURCELLE 2010 = P. COURCELLE, *Conosci te stesso. Da Socrate a san Bernardo*, introduzione e traduzione di F. Filippi, Milano, Vita & Pensiero, 2010<sup>2</sup>.

- D'AULNOY 2008a = MADAME D'AULNOY, *La Chatte Blanche*, in EAD., *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, éd. critique établie par N. Jasmin, Paris, Champion, 2008, pp. 195-240.
- D'AULNOY 2008b = MADAME D'AULNOY, *Le Serpentin Vert*, in EAD., *Contes des Fées*, éd. critique établie par N. Jasmin, Paris, Champion, 2008, pp. 631-668.
- GIRARDET 1986 = R. GIRARDET, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1986.
- GOETHE 1999 = W. GOETHE, *Le Serpent Vert. Conte symbolique*, traduit et commenté par O. Wirth, Paris, Dervy, 1999 (1922).
- HAMENACHEM 1972 = M.S. HAMENACHEM, *Charles Nodier. Essai sur l'imagination mythique*, Paris, Nizet, 1972.
- LAZZERINI c.s. = L. LAZZERINI, *La Fée et les petites patries. Mistral, Collodi et la quête d'Isis/Sophia du moyen âge occitan à Pinocchio*, Turnhout, Brepols, in corso di stampa.
- LEBOIS 1961 = A. LEBOIS, *Un bréviaire du compagnonnage: La Fée aux Miettes*, «Archives des Lettres Modernes», 40, 1961.
- LONGEVILLE 1716 = H. DE LONGEVILLE, *Histoire des personnes qui ont vécu plusieurs siècles, et qui ont rajeuni: avec le Secret du rajeunissement, tiré d'Arnauld de Villeneuve*, Paris, chez la Veuve Charpentier, 1716.
- LORENZINI 1902 = P. LORENZINI (Collodi Nipote), *Sussi e Biribissi - Storia di un viaggio verso il centro della Terra*, Firenze, Salani, 1902.
- MAUPASSANT 1988 = G. DE MAUPASSANT, *Mon oncle Sosthène [1882]*, in ID., *Contes et nouvelles 1875-1884 - Une vie*, Paris, Robert Laffont, 1988, pp. 1014-1020.
- MOREAU 2006 = J.-L. MOREAU, *Charles Nodier, ou la féerie lucide*, avant-propos a NODIER 2006.
- NENCIONI 1967 = G. NENCIONI, *Agnizioni di lettura*, in «Strumenti critici», 2, 1967, pp. 191-198 (poi in ID., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 132-140).
- NODIER 2006 = C. NODIER, *La Fée aux miettes*, avant-propos, postface et notes de J.-L. Moreau, Paris, Michel de Maule, 2006.
- PESSOA 1933 = F. PESSOA, *Eros e Psique [1933]*, in «Presença», 41/42, 1934.
- PHILAETHES 1722 = E. PHILAETHES, *Long Livers*, London, 1722.
- POLTRONIERI, FAZIOLI 2003 = M. POLTRONIERI, E. FAZIOLI, *Pinocchio in arte mago*, Riola, Hermatena, 2003.
- PORSET 2001 = C. PORSET, «*Fructu cognoscitur arbor*». *Jésuites et franc-maçons. Un dossier révisité*, in R. CARON ET AL. (éds.), *Ésotérisme, gnosés et imaginaire symbolique: Mélanges offerts à Antoine Faivre*, Louvain, Peeters, 2001, pp. 459-470.
- RONCHEY 2002 = S. RONCHEY, *Il burattino framassone. Zolla: la storia di un'iniziazione ispirata a Apuleio*, «La Stampa», 27 febbraio 2002.
- ROSSI 2003 = B. ROSSI, *Elogiando una ragione illuminata. Considerazioni su musica e massoneria nel Settecento*, in G. GRECO, D. MONDA (a cura di), *Sarastro e il serpente verde. Sogni e bisogni di una massoneria ritrovata*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 145-159.
- SAND 2000 = G. SAND, *Le Compagnon du Tour de France [1840]*, éd. R. Bourgeois, Grenoble, Presses Universitaires, 2000.
- SPIQUEL 1997 = A. SPIQUEL, *Mesmer et l'influence*, «Romantisme», 98, 1997, pp. 33-40.

---

## Svevo e la funzione Leopardi

Michela Rusi

Di occorrenza apparentemente poco significativa nella diacronia della scrittura di Svevo,<sup>1</sup> e tendenzialmente minacciata dal rischio di venire assorbita sotto l'egida schopenhaueriana, la memoria di Leopardi si rivela invece dislocata in luoghi strategici nel percorso che da Alfonso Nitti e attraverso Emilio Brentani conduce verso Zeno Cosini. Nel percorso, si vuol dire, che dall'inetto predestinato ad una soluzione tragica della sua vicenda esistenziale qual è il protagonista di *Una vita*, e attraverso la presa di distanza ironica del narratore nei confronti del sognatore Emilio Brentani, conduce all'identificazione di narratore e personaggio nella parola dialogica, intertestuale, votata all'ironia, alla parodia e alla contraddizione di sé che caratterizza l'io della *Coscienza di Zeno*.

In principio, potremmo dire, c'è la memoria scolastica, come nella sequenza del capitolo xvi di *Una vita* dove Alfonso Nitti, in fuga da Trieste dopo la seduzione di Annetta Maller, torna al paese d'origine e,

1. Scarse anche le tracce extratestuali, per le quali si veda il saggio di PALMIERI 2000. Al medesimo si rinvia anche per un primo, sistematico bilancio della presenza leopardiana nell'opera di Svevo compiuto da un'angolazione prevalentemente di tipo comparativo e problematico-esistenziale. Va da sé che sia per Leopardi che per le altre fonti da lui utilizzate il problema è connesso a quello della biblioteca dello scrittore triestino, andata distrutta dalla bomba che colpì Villa Veneziani nel febbraio 1945. Di grande interesse in questa direzione PALMIERI 1994. Le indagini sugli autori che hanno contribuito alla biografia intellettuale di Svevo e che si inseriscono nel problema critico del suo «dilettantismo» - del quale problema l'origine prima, è noto, si deve allo scrittore stesso - ancora proseguono. Segnalo in questa sede VACANTE 2002; inoltre l'avvincente saggio di VOLPATO 2011 che racconta le fasi e i modi del ritrovamento da parte sua di 71 volumi appartenuti allo scrittore. Ancora Simone Volpato e Riccardo Cepach sono coautori di *Alla peggio andrò in biblioteca* (2013). A sua volta, Riccardo Cepach si era già occupato della perdita libreria dello scrittore in CEPACH 2012, saggio nel quale racconta l'esperimento da lui tentato di decifrare i volumi di Svevo conservati nell'armadio-libreria che si vede alle spalle dello scrittore in due, note, istantanee scattate intorno al 1911.

nel tragitto dalla stazione verso casa si ritrova a contatto con il proprio passato. La situazione è quella da *ricordanza* leopardiana, e il precedente traspare dalla ricorrenza della frase esclamativa, dal confronto tra la condizione protetta della sua vita finché garantita dalla presenza paterna e quella attuale che Alfonso fa nell'attesa di rivedere la madre malata; infine, dalla presenza di tessere lessicali facilmente riconoscibili come di ascendenza leopardiana.

Si legga il seguente passaggio:

La tristezza che lo assalì in quella prima stanza, ove attendeva di venir chiamato e che riconosceva ad onta che non vi fosse alcun oggetto che aiutasse i suoi ricordi, non era tutta risultato del trovare sua madre ammalata. Questa a cui egli sentiva di andare ad assistere era una delle sventure della sua vita. Grandissima era stata quella della morte del padre! *In quei luoghi, dinanzi al villaggio e alla casa e in quella prima stanza, dacché aveva abbandonato la ferrovia, egli si sentiva accompagnato dal suo ricordo. La bella gioventù che gli aveva fatto passare: quanto tranquilla, protetta!* La famiglia doveva certo aver passato delle brutte epoche ed egli nulla ne aveva saputo, né durante la *prima gioventù* in villaggio, né poi in città ove il vecchio Nitti per qualche tempo aveva tentato invano di farsi una clientela. *Quanta bontà e quanta rassegnazione!* Non s'era lagnato mai il vecchio e le esperienze fatte dal padre non avevano rubato le *illusioni* al figliuolo [SVEVO 2004, pp. 259-260].<sup>2</sup>

Se il termine *illusioni* e il sintagma *prima gioventù*<sup>3</sup> rinviano con immediato e facile riconoscimento l'uno alla condizione tipica dell'età giovanile e l'altro alla definizione di essa secondo Leopardi, ancora in *Una vita* ma solo retrospettivamente, alla luce di simili ma più marcate ricorrenze nella scrittura successiva di Svevo, si può intravedere una memoria leopardiana nel seguente passaggio descrittivo: «Fino a sera la città era stata coperta da un po' di nebbia anche quella svanita e il cielo era *chiaro*, seminato di stelle, *senza luna*» (SVEVO 2004, p. 392).

Solo retrospettivamente, si diceva, perché il cielo *chiaro*, seminato di stelle e *senza luna* si riconosce come debitore della descrizione notturna che apre *La sera del dì di festa* grazie ad una sequenza che appartiene alle prime battute di *Senilità*. Emilio ed Angiolina sono al loro primo

2. Qui e in seguito, i corsivi e i puntini di sospensione posti fra parentesi quadre sono da intendersi come nostri.

3. Il sintagma *prima gioventù* ricorre ampiamente in Leopardi, sia in prosa (*Zibaldone* compreso) che in poesia. Frequenti sono anche le varianti *prima giovinezza* e *prima giovinezza*. In *Una vita*, oltre all'esempio citato, ho riscontrato ancora tre ricorrenze del sintagma *prima gioventù* (SVEVO 2004, pp. 155, 291, 310), mentre in *Senilità* e nella *Coscienza di Zeno* una in entrambi i romanzi (rispettivamente alla p. 462 e alla p. 685).

incontro, e sostano sul terrazzo di Sant'Andrea a contemplare il mare nell'oscurità della notte:

Si fermarono a lungo sul terrazzo di S. Andrea e guardarono verso il mare calmo e colorito nella *notte stellata, chiara ma senza luna*. Nel viale di sotto passò un carro, e nel grande silenzio che li circondava, il rumore delle ruote sul terreno ineguale *continuò a giungere fino a loro per lunghissimo tempo*. Si divertirono a seguirlo sempre più tenue finché proprio si fuse nel *silenzio universale*, e furono lieti che per tutt'e due fosse scomparso nello stesso istante [SVEVO 2004, p. 406].

Come si può leggere, ben più dell'eco leopardiana avvertibile nel passaggio di *Una vita* sopra citato è presente in quello ora in esame, dove al *cielo chiaro* del notturno precedente si sostituisce una più aperta memoria da *La sera del dì di festa* nella «*notte stellata chiara*», mentre l'assenza anche in questo caso della luna pare rispondere ad una sfumatura di voluta (forse polemica) opposizione al modello leggibile nella congiunzione avversativa: «*ma senza luna*».

Ma non si tratta solo di *notte* e di *luna in praesentia* o *in absentia*, perché il passaggio in esame di *Senilità* pare riecheggiare non solo l'*incipit* ma anche l'*explicit* della *Sera* leopardiana, qui richiamata nel «silenzio universale» nel quale si spegne il rumore di un carro.<sup>4</sup>

Non più memoria scolastica come in *Una vita*, né propriamente citazione, l'allusione leopardiana iscrive già in partenza la vicenda del rap-

4. Il precedente più immediato è, con evidenza, *La sera del dì di festa*, per la descrizione di apertura («Dolce e *chiara* è la *notte* e senza vento | E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti | Posa la *luna*, e di lontan rivela | Serena ogni montagna»), ma anche per i versi conclusivi: «[...] ed alla tarda notte | Un *canto* che s'udia per li sentieri | *Lontanando morire a poco a poco*, | Già similmente mi stringeva il core» (LEOPARDI 1987, p. 50). Da osservare che riguardo questi ultimi versi, cioè la situazione di un suono, un canto e simili che si ode spegnersi in lontananza - sulla quale Leopardi si soffermerà a riflettere anche nello *Zibaldone* per il piacere che essa desta e che egli collega all'idea dell'infinito (cfr. la riflessione del 16 ottobre 1821 [1.927-1.930], in LEOPARDI 1997, t. I, pp. 1307-1308) - se nel passo sopra riportato da *Senilità* si parla di «un carro», la memoria del modello pare richiamata con maggior puntualità all'inizio del capitolo XII: «Alcuni villici passavano cantando per una via vicina e il loro *canto* monotono chiamò poi sempre le lagrime agli occhi di Emilio» (SVEVO 2004, p. 573). Il *silenzio universale* del passo sveviano, inoltre, se rinvia ai vv. 38-39 sempre de *La sera* («Tutto è pace e *silenzio*, e tutto posa | Il mondo»), potrebbe anche essere sintagma originato mediante saldatura dalla memoria della conclusione dell'operetta *Cantico del gallo silvestre*: «parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un *silenzio* nudo, e una quiete *altissima* empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza *universale*, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dilegnerà e perderassi» (LEOPARDI 1988, p. 165). È anche utile ricordare che l'aggettivo superlativo *lunghissimo* richiama una forma prediletta dal poeta di Recanati.

porto fra Emilio e Angiolina all'interno dell'antitesi fra *vero* (la realtà di costei) e *illusioni* (i sogni di quello); inoltre, la sottopone fin dalle prime battute alla lente ironica del narratore grazie alla distanza che si crea fra la riflessione cosmica della *Sera* e la banalità della vicenda nella quale essa viene calata.

Personaggio autenticamente tragico di *Senilità* sarà invece Amalia, che nel proprio delirio amoroso per Stefano Balli vivrà fino all'autodistruzione la radicalità inestinguibile del desiderio che costituisce uno dei temi portanti de *La coscienza di Zeno*.

Non si è forse ancora notato abbastanza, infatti, che il «meraviglioso e labirintico 'chiacchiericcio'» (DEL GIUDICE 2003, p. XXIV) mediante il quale Zeno ripercorre avanti e indietro la propria vita nei blocchi tematici che costituiscono i capitoli del libro trova la propria unità profonda nelle categorie del tempo e del desiderio; ma, si potrebbe anche dire, nel «tempo del desiderio». Anche solo cursoriamente sia qui sufficiente ricordare che l'ultima sigaretta che scandisce il quotidiano di Zeno, le motivazioni della tragedia che per lui rappresenterà la morte del padre e la spinta che lo renderà disponibile al tradimento coniugale trovano un denominatore comune nella tensione a continuare il tempo di un piacere sospeso e continuamente insidiato dal «leopardiano» terrore del «non... più», il quale a sua volta alimenta il «desiderio», secondo un meccanismo che l'io della *Coscienza* vorrebbe perpetuare all'infinito. Quando Zeno dichiara, ripercorrendo le tappe che lo portarono fra le braccia di Carla: «da tanto tempo ero privo non d'amore, ma delle corse che vi conducono» (SVEVO 2004, p. 814) egli allude a quanto più avanti definirà come «desiderio di intensificare la [sua] vita» (p. 870).<sup>5</sup> In questo senso, l'*ultima* sigaretta - la migliore, la più gustosa, quella meglio assaporata che Zeno può continuare a fumare per tutta la sua vita - e l'*ultimo* incontro con Carla - che se dipendesse soltanto dalla sua volontà egli continuerebbe a reiterare: «Io non domandavo Carla, io volevo il suo abbraccio e preferibilmente il suo ultimo abbraccio» (SVEVO 2004, pp. 907-908)<sup>6</sup> - sono generati dal medesimo bisogno di rendere più «intensa» la propria vita: «Penso che la sigaretta abbia un gusto più *intenso* quand'è l'ultima. Anche le altre hanno un loro gusto speciale, ma *meno intenso*» (pp. 633-634).

5. Si rinvia, per questo aspetto, alle riflessioni di Leopardi nello *Zibaldone* sulla differenza fra *vita* ed *esistenza*, la prima distinta dalla seconda, appunto, per l'*intensità*, alla quale tendono tutte le cose esistenti come al loro massimo piacere. Tra gli altri luoghi, rinvio a LEOPARDI 1987, 31 ottobre 1823 (3.813-3.815), t. II, pp. 2382-2384.

6. Riguardo «un altro ultimo abbraccio» che Zeno si aspetta quando l'avesse desiderato, si leggano ancora le pp. 892-893.

Si può ancora osservare che è, d'altro canto, l'inesorabilità del «non... più» a rendere per lui tragica la morte del padre male amato, quando invece quella della madre amatissima era stata presto sublimata in un astratto proposito di miglioramento di sé, che gli aveva consentito di prolungare fino ai trent'anni una condizione di indecisa adolescenza, o, se si vuole, di leopardiana *vigilia*:

Mia madre era morta quand'io non avevo ancora quindici anni. Feci delle poesie per onorarla ciò che mai equivale a piangere e, nel dolore, fui sempre accompagnato dal sentimento che da quel momento doveva iniziarsi per me una vita seria e di lavoro. *Il dolore stesso accennava ad una vita più intensa.*<sup>7</sup> Poi un sentimento religioso tuttavia vivo attenuò e addolcì la grave sciagura. Mia madre continuava a vivere sebbene distante da me e poteva anche compiacersi dei successi cui andavo preparandomi. Una bella comodità! Ricordo esattamente il mio stato di allora. Per la morte di mia madre e la salutare emozione ch'essa m'aveva procurata, tutto da me doveva migliorarsi.

Invece la morte di mio padre fu una vera, grande catastrofe. *Il paradiso non esisteva più* ed io poi, a trent'anni, ero un uomo finito. Anch'io!<sup>8</sup> M'accorsi per la prima volta che la parte più importante e decisiva della mia vita giaceva dietro di me, irrimediabilmente. Il mio dolore non era solo egoistico come potrebbe sembrare da queste parole. Tutt'altro! Io piangevo lui e me, e me solo perché era morto lui. *Fino ad allora io ero passato di sigaretta in sigaretta e da una facoltà universitaria all'altra, con una fiducia indistruttibile nelle mie capacità. Ma io credo che quella fiducia che rendeva tanto dolce la vita, sarebbe continuata magari fino ad oggi, se mio padre non fosse morto. Lui morto non c'era più una dimane ove collocare il proposito* [SVEVO 2004, pp. 653-654].

Ora, se neppure Zeno si fa mancare la memoria della notte leopardiana,<sup>9</sup> interessa maggiormente ricordare che la *Coscienza* si apre e si chiude sul binomio vita come dolore / malattia. Così nel *Preambolo*, al nipotino appena nato: «E intanto, inconscio, vai investigando il tuo piccolo organismo alla ricerca del piacere e le tue scoperte deliziose ti avvieranno al *dolore* e alla *malattia* [...]. È impossibile tutelare la tua culla» (SVEVO 2004, p. 627). Così nelle note pagine conclusive del romanzo, dove se risulta più evidente la ripresa di motivi derivati da Darwin, Schopenhauer

7. Anche il rapporto fra dolore e intensità vitale, cioè il dolore come condizione che rende più intensa la vita, è tema di riflessione già leopardiana. Mi limito qui a citare LEOPARDI 1987, t. I, pp. 170-171.

8. Evidente in questo passaggio il rapporto intertestuale ironico con il romanzo di Papini *Un uomo finito*. Si veda al riguardo la nota 1 di SVEVO 1994, p. 33.

9. Cfr. SVEVO 2004, p. 939: «Era una notte ricca di stelle e *priva di luna*, una di quelle notti in cui si vede molto lontano e perciò addolcisce e *quieta*. [...] Nella bella, vasta notte mi rasserenai del tutto e senz'aver bisogno di fare dei propositi».

e Freud, nel concetto di vita come malattia più di un'eco leopardiana si può avvertire, specie alla luce di riflessioni che costellano la *Coscienza* come la seguente: «La legge naturale non dà il diritto alla felicità, ma anzi prescrive la miseria e il dolore» (SVEVO 2004, p. 1012).

Propongo ora all'attenzione, alla luce di quanto fino ad ora osservato, il seguente passaggio sempre dalla *Coscienza*, che si colloca all'interno del capitolo sul fumo, e segue il racconto che Zeno fa della propria ossessione per quelle date che lui ritiene particolarmente significative al fine di «sigillare per sempre la bara in cui volevo mettere il mio vizio» (SVEVO 2004, p. 634):<sup>10</sup>

La mia distrazione! Anche quella m'impedisce lo studio! Stavo preparandomi a Graz per il primo esame di stato e accuratamente avevo notati tutti i testi di cui abbisognavo fino all'ultimo esame. *Fini* che *pochi giorni prima* dell'esame m'accorsi di aver studiato *delle cose di cui avrei avuto bisogno solo alcuni anni dopo*. Perciò dovetti rimandare l'esame. *È vero che* avevo studiato poco anche quelle altre cose causa una giovinetta delle vicinanze che, del resto, non mi concedeva altro che *una civetteria alquanto sfacciata*. Quand'essa era alla *finestra* io non vedevo più il mio testo. *Non è un imbecille colui che si dedica ad un'attività simile?* - ricordo la faccina piccola e bianca della fanciulla alla *finestra*: ovale, circondata da ricci ariosi, fulvi. La guardavo sognando di premere quel biancore e quel giallo rosseggiante sul mio guanciale [SVEVO 2004, p. 637].

10. Riguardo il meccanismo psicologico attivo in tale passaggio, PALMIERI 2000, pp. 47-48, rinvia al XIII dei *Pensieri* di Leopardi, nel quale il poeta riflette sull'*illusione* degli anniversari di far rivivere il passato. Come del resto - aggiungo - egli aveva già cominciato a fare assai presto nello *Zibaldone* (60): «È pure una bella illusione quella degli anniversari per cui quantunque quel giorno non abbia niente più che fare col passato che qualunque altro, noi diciamo, come oggi accadde il tal fatto, come oggi ebbi la tal contentezza, fui tanto sconcolato ec. e ci par veramente che quelle tali cose che son morte per sempre *né possono più tornare*, tuttavia rivivano e sieno presenti come in ombra, cosa che ci consola infinitamente allontanandoci l'idea della distruzione e annullamento che tanto ci ripugna» (LEOPARDI 1987, t. I, pp. 96-97). Confrontando tale riflessione, e in particolare il passaggio «*né possono più tornare*» con il seguente di SVEVO 2004, p. 635: «Eppoi il tempo, per me, non è quella cosa impensabile che non s'arresta mai. *Da me, solo da me, ritorna*», è certo suggestivo ipotizzare una precisa volontà parodica dello scrittore triestino nei confronti di Leopardi, da aggiungere a quella, a mio avviso evidente, nel passo che mi accingo sopra ad esaminare. Il leopardismo di Svevo, cioè, potrebbe collocarsi nella linea di riduzione novecentesca del modello, che è sorte comune alle riprese da Leopardi, come ha ben chiarito LONARDI 1974. Una versione rivista e ampliata è in LONARDI 1990. Vale anche la pena citare quello che ritengo un altro significativo esempio di «riduzione» del modello alto leopardiano nella *Coscienza*, che si legge nelle pagine conclusive, nel quale alcune parole chiave della riflessione filosofica leopardiana vengono da Zeno utilizzate per parlare del suo rapporto con le donne: «Gli altri abbandonavano la donna delusi e *disperando della vita*. Da me *la vita* non fu mai privata del *desiderio* e l'*illusione* rinacque subito intera dopo ogni naufragio, nel sogno di membra, di voci, di atteggiamenti più perfetti» (SVEVO 2004, p. 1066).

Quanto emerge dall'immagine del giovane Zeno che civetta dalla finestra con una fanciulla è l'allusione in trasparenza alla Silvia leopardiana, che qui diventa di tipo parodico sia per il rovesciamento piuttosto clamoroso del comportamento di quella (che civetta sfacciatamente) rispetto alla laboriosa riservatezza di questa («all'opre femminili intenta | Sedevi, assai contenta | Di quel vago avvenir che in mente avevi», LEOPARDI 1987, p. 50), sia perché alla vaghezza delle fantasticherie leopardiane si oppone qui la concretezza del desiderio erotico («La guardavo sognando di premere quel biancore e quel giallo rosseggiante sul mio guanciale»). Infine, perché al ricordo della propria inconcludenza di studente Zeno si definisce «un *imbecille*», autorizzando il lettore a estendere tale patente non tanto al modello, ma, tramite questo, all'inefficienza dei suoi personaggi precedenti, cioè Alfonso ed Emilio.

Nel «labirintico chiacchiericcio» di Zeno, nel suo dire contraddicendo e mantenendo come contemporanei e ugualmente validi punti di vista diversi su di una medesima realtà, il rapporto intertestuale svolge dunque un ruolo determinante. All'interno di tale rapporto con i testi contemporanei e della tradizione, e che può essere ironico, parodico, genericamente allusivo, la «funzione Leopardi» svolge un ruolo non clamoroso ma preciso, e costante in tutto l'arco della scrittura di Svevo: dalla memoria scolastica di *Una vita*, alla ripresa ironica attiva in *Senilità* sin dalle prime battute del romanzo, all'allusività parodica con la quale nella *Coscienza* Zeno riflette su di sé e sul proprio rapportarsi con le categorie del tempo e del desiderio.<sup>11</sup>

Nel giovanotto «imbecille» che a Graz civetta dalla finestra Svevo riassume le tragedie di Alfonso Nitti, di Emilio Brentani e della sorella Amalia, e le supera e dissolve grazie all'ironia che nutre il paradosso e si pone come alleata della ragione intelligente che rappresenta uno dei lasciti più importanti dell'eredità di Leopardi.<sup>12</sup>

11. Riservandomi di approfondire la questione in altra sede, oltre all'allusività di tipo parodico che ritengo dominante nella *Coscienza* mi limito qui ad accennare solamente all'esistenza di un rapporto intertestuale con Leopardi attivo in questo romanzo anche a livello di memoria, come nel sintagma *donna mia* che si legge in SVEVO 2004 a p. 751: «Ne provavo un forte dolore, come dinanzi alla rivelazione che la *donna mia* mi tradisse», il quale riecheggia i primi versi della *Sera del dì di festa* («O *donna mia*, | Già tace ogni sentiero»). Ricordo anche l'atteggiamento di superiore disincanto nei confronti del complesso edipico, e della psicoanalisi in generale, che nell'ultimo capitolo Zeno esprime tramite il riso: «Cospicua quella malattia di cui gli antenati arrivavano all'età mitologica! E non m'arrabbio neppure adesso che sono qui solo con la penna in mano. *Ne rido di cuore*» (p. 1049), per il quale atteggiamento segnalo come precedente il Tristano leopardiano.

12. Per un bilancio di tale eredità, e in particolare di quella delle *Operette morali*, rinvio a BELLUCCI 2000.

---

*Bibliografia*

- BELLUCCI 2000 = N. BELLUCCI, *Le «Operette morali»: un libro per il ventesimo secolo*, in BELLUCCI, CORTELLESA 2000, pp. 13-25.
- BELLUCCI, CORTELLESA 2000 = N. BELLUCCI, A. CORTELLESA (a cura di), «*Quel libro senza uguali*». *Le «Operette morali» e il Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2000.
- CEPACH 2012 = R. CEPACH, «*L'Encyclopédie*» di Italo Svevo. *Spericolate indagini sulla biblioteca perduta dello scrittore triestino*, in P. PONTI (a cura di), *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, Pisa - Roma, Fabrizio Serra, 2012 pp. 257-261.
- DEL GIUDICE 2003 = D. DEL GIUDICE, *Introduzione a I. SVEVO, Senilità*, a cura di C. Benussi, Milano, Feltrinelli, 2003<sup>8</sup>.
- LEOPARDI 1987 = G. LEOPARDI, *Poesie e prose, 1, Poesie*, a cura di M.A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, Milano, Mondadori, 1987.
- LEOPARDI 1988 = G. LEOPARDI, *Poesie e prose, 2, Prose*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1988.
- LEOPARDI 1997 = G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997.
- LONARDI 1974 = G. LONARDI, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974.
- LONARDI 1990 = G. LONARDI, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1990.
- PALMIERI 1994 = G. PALMIERI, *Schmitz, Svevo, Zeno. Storia di due «biblioteche»*, Milano, Bompiani, 1994.
- PALMIERI 2000 = G. PALMIERI, *Leopardi in Svevo. Risonanze e fonti*, in BELLUCCI, CORTELLESA 2000, pp. 43-51.
- SVEVO 1994 = I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, edizione rivista sull'originale a stampa a cura di G. Palmieri, Firenze, Giunti, 1994.
- SVEVO 2004 = I. SVEVO, *Romanzi e «Continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri e F. Vittorini, Milano, Mondadori, 2004.
- VACANTE 2002 = N. VACANTE, *Una biblioteca perduta: i libri e la formazione di Italo Svevo*, in A. QUONDAM (a cura di), *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 513-518.
- VOLPATO 2011 = S. VOLPATO, *I libri di Svevo e di Villa Veneziani nella biblioteca di Antonio Fonda Savio*, in ARCHIVIO E CENTRO DI DOCUMENTAZIONE DELLA CULTURA REGIONALE (a cura di), *Libri e immagini di Casa Svevo dalle collezioni di Antonio Fonda Savio*, Trieste, Archivio e Centro di Documentazione della Cultura Regionale Fondazione, 2011, pp. 9-32.
- VOLPATO, CEPACH 2013 = S. VOLPATO, R. CEPACH, *Alla peggio andrò in biblioteca. I libri ritrovati di Italo Svevo*, introduzione di M. Sechi, Macerata, Biblohaus, 2013.

---

## Il Petrarca di Umberto Saba

Alessandro Cinquegrani

### 1 *Un modello da esorcizzare*

La figura di Francesco Petrarca ha sempre rappresentato per Umberto Saba un punto di riferimento, fu quasi un padre di poesia, e in quanto tale fu amato a volte incondizionatamente, altre negato recisamente, quasi esistesse la necessità psicologica di liberarsi da questa ombra incombente. Un punto di svolta decisivo nella considerazione del poeta si ebbe, nella formazione sabiana, con la conoscenza e la più profonda comprensione di Dante: «egli stesso confessa di non aver capito Dante fino ai 22-23 anni» (SABA 1948, p. 128), scrive in *Storia e cronistoria del Canzoniere*. Da allora la preferenza dichiarata va sempre all'autore della *Commedia*, senza dubbio superiore, secondo Saba, a Petrarca, nonostante fosse meno perfetto, o forse proprio per questo: «Dante ha sbagliato di più, e più spesso, del Petrarca; ciò non toglie che questi stia al primo come una candela al sole» (p. 119).

Al di là di queste considerazioni che non lasciano dubbi su un'ipotetica graduatoria di merito, quando Saba è chiamato a segnalare le fonti del suo *Canzoniere*, cita sempre per primo Leopardi, poi Petrarca, il Parini lirico e pochi altri (SABA 1948, p. 128). Queste valutazioni risalgono al 1948, quando cioè Dante è già noto da tempo, già compreso, già difeso senza esitazione contro qualsiasi detrattore. Ma l'ammirazione e il condizionamento sono elementi diversi, non sempre in stretto contatto, anzi l'ammirazione si può percepire meglio a distanza, una distanza che pare ridottissima, se non del tutto annullata, nel confronto con Petrarca. Anche nel 1911, quando Saba ha 28 anni e quindi la conoscenza di Dante è più recente, Petrarca risulta essere ancora il primo modello citato nel noto manifesto *Quello che resta da fare ai poeti*, nel quale si fa una chiara distinzione tra i poeti che è importante tener presente e quelli da evitare:

Anche mi apparisce dannosa la paura di ripeter se stessi: quando un sentimento è innato ed è innato il bisogno dell'espressione, è naturale che fino che l'uomo non può uscire dal proprio io, quel sentimento e quell'espressione si ripetano, con l'ossessione di chi sente qualcosa che la parola e il suono e tutte le arti e tutti i mezzi esteriori non possono mai rendere alla perfezione: quindi l'inappagamento dopo ogni opera e la speranza di dir meglio la prossima volta. Sono pieni di ripetizioni il *Canzoniere* del Petrarca e quello del Leopardi e la parte più sublime della *Commedia* «Il Paradiso»; perché questi poeti cercavano di sfogare una loro grande passione e non di sbalordire come dei giocolieri, che guai se ripetono due volte lo stesso numero [SABA 1911, p. 677].

Petrarca risulta essere dunque il primo campione di poesia onesta, il poeta per il quale «l'ispirazione è sincera» (SABA 1911, p. 677).

Allo stesso modo nel testo molto più tardo (1955) e quasi sconosciuto *Due suppliche*, Saba mette fuori gioco Dante («la cui grandezza è quasi fuori dalla misura umana») e poi traccia una linea dei cinque poeti lirici che l'Italia ha avuto: «il Petrarca, il Parini delle *Odi* e delle *Canzonette* (un salto di circa quattro secoli!), il Foscolo, il Leopardi, il Manzoni (quest'ultimo - per quanto riguarda le sue poesie, vuole un punto di domanda)» (SABA 1955, p. 1080). Le gerarchie di valori, dunque, restano quasi invariate per tutto l'arco della vita di Saba, salvo quella comprensione giovanile di Dante di cui s'è detto.

L'ammirazione per Petrarca è grande, anche se, come si è visto, a tratti ridimensionata e quasi esorcizzata. Ma il poeta aretino torna costantemente ad affacciarsi tra le righe delle opere sabiane, e vi compare in diverse forme: 1) a volte è semplicemente una fonte letteraria; 2) a volte è oggetto di osservazioni critiche; 3) a volte è persino un personaggio.

## 2 La fonte letteraria

Nel 1957, l'anno della morte del poeta, quando la malattia nervosa lo portava a più riprese dentro e fuori dalle cliniche, Saba, sollecitato dalla figlia Linuccia, ricorda quali erano le sue letture quando, diciassettenne, iniziò a leggere poesie:

i libri che possedevo in proprio erano pochi, assai pochi. Erano i due primi volumi, edizione Viessesux, del Leopardi; un Parini lirico, un Foscolo, un Petrarca, commentato (per le donne gentili) dal Leopardi, un Manzoni [...], il *Poema paradisiaco*, ed un altro strano libretto [...] erano i sonetti dello Shakespeare [SABA 1957, p. 1116].

I nomi sono dunque sempre gli stessi. Sembra quasi che questi testi diano *l'imprinting* all'autore, che tornerà a considerarli come punti di riferimento per tutto l'arco della sua vita. È ovvio tuttavia che l'influenza più diretta si può rilevare nella prima sezione del *Canzoniere*, quando la voce di Saba era meno chiara e più alta la ricettività verso l'esterno.

In *Storia e cronistoria del Canzoniere* si cita un testo scritto proprio «a 17 anni» (SABA 1948, p. 126), nel quale – dice l'autore – si notano «tracce» (p. 128) di Petrarca: *Alla mia stella*. La poesia mostra delle ingenuità, che sono il pegno pagato da Saba alla sua onestà, evidenti anche nella ripresa di motivi e termini petrarcheschi, in particolare in questi versi:

Mi rammento che presto volge un anno  
dal dì che in questo luogo  
io venivo, piangendo, ad ammirarla.  
Correva il tempo del mio primo amore,  
ero pien di timore e pien d'affanno,  
ero quasi morente;  
ma la stella brillava indifferente  
sui tetti delle case, pur com'ora [SABA 1948, p. 127].

Tra le *Poesie dell'adolescenza e giovanili* incluse, invece, nel *Canzoniere*, il più noto ed evidente dei calchi petrarcheschi è *Nella sera della domenica di Pasqua*, e soprattutto il suo *incipit*:

Solo e pensoso dalla spiaggia i lenti  
passi rivolgo alla casa lontana.  
È la sera di Pasqua. Una campana  
piange dal borgo sui passati eventi.  
L'aure son miti, son tranquilli i vènti  
crepuscolari; una dolcezza arcana  
piove dal ciel sulla progenie umana,  
le passioni sue fa meno ardenti.

Mentre le quartine del sonetto richiamano la situazione della celebre fonte, le terzine ne virano decisamente il senso. Così, mentre Petrarca si trova in compagnia dell'Amore, l'io di Saba fa un incontro meno rassicurante:

Obliando, io penso alle leggende  
di Fausto, che a quest'ora era inseguito  
dall'avversario in forma di barbone.

E mi par di vederlo, sbigottito

---

fra i campi, dove ombrosa umida scende  
la notte, e lungi muore una canzone [SABA 1988, p. 26].

È dunque il diavolo di goethiana memoria ad accompagnare il poeta nella sua passeggiata solitaria: non è detto, nei fatti, che sia un effettivo ribaltamento della fonte dato che anche l'Amore petrarchesco, distante dall'Amore celeste, se riportato ad una visione romantica dalla quale in fondo Saba partiva, può risultare diabolico in quanto tentatore. Non si tratta di una parodia, dunque, quanto piuttosto di una banalizzazione di concetti assai più sfumati.

Giocata su forti dicotomie, la visione di Saba, per quanto in questo testo ancora precoce, esprime sempre il contrasto tra vita e morte. Faust è l'eroe che vuole sconfiggere e superare la morte, e in questo il giovane poeta gli si sente affine. Un passo di *Storia e cronistoria* dedicato a un altro tempo e un altro testo della poesia sabiana può però chiarire questo passaggio: «il Petrarca si rammaricava di aver preferito Laura a Dio, così Saba chiede perdono alla morte di averle preferito la vita» (SABA 1948, p. 186).

### 3 *Il melanconico*

Solitudine, vita e morte sono temi tipici della poesia sabiana e petrarchesca, sono, anzi, i temi che legano tanto strettamente i due autori, rendendoli quasi l'uno il doppio dell'altro. Nel 1924 Saba scrive una serie di 15 sonetti che intitola *I prigionieri*, che seguono i 15 sonetti dell'*Autobiografia*. Questi testi sono dunque legati a quelli della sezione precedente e questo legame evidenzia la stretta relazione tra il poeta e le figure raccontate in queste 15 sculture in parole. Ognuna infatti corrisponde a una qualità umana, positiva o negativa, che in qualche modo risuona nell'animo del poeta. Ma ognuna di queste sculture ha anche un modello reale, ispirato alla storia, all'arte, alla letteratura. Tra questi, un ruolo di spicco ha *Il melanconico*, personaggio ispirato proprio a Francesco Petrarca:

Melanconia mi fu sempre compagna.  
Ebbi solo da lei mie tante e care  
gioie; quel bello ella m'ha fatto amare  
che le mie ciglia di lacrime bagna.

Amo il lido del mare e la campagna  
solitaria; da un libro poche e rare  
legger parole, e molto meditare,  
con una voce che in aere si lagna,

e un ruscelletto che tra i sassi o i fiori  
le risponde; un po' china amo la fronte,  
e tocca già di tristezza la cosa.

Solo il volgo m'offende, egli che fuori  
del mio bene mi trasse, e con impronte  
dita toccò la mia ferita ascosa [SABA 1988, p. 284].

In tutti i testi della sezione *I prigionieri*, Saba associa una qualità psicologica a un personaggio storico o letterario o artistico, ma in tutti egli - il più intimo dei poeti del Novecento - dice *io*: in ognuno cioè si identifica e ritrova qualcosa di sé, persino in figure come il matricida Oreste. Eppure questa identificazione del sé nell'altro è tanto più efficace proprio in questo testo, poiché la malinconia è la cifra della vita di Saba, quasi unica («Malinconia, | la vita mia | struggi terribilmente; | e non v'è al mondo, non v'è al mondo niente | che mi divaghi», SABA 1988, p. 227), e certamente ereditata da quella immagine onnipresente, nel bene o nel male, nel *Canzoniere*, che fu la madre: «Quando nacqui mia madre ne piangeva, | sola la notte nel deserto letto. | [...] | Ma di malinconia fui tosto esperto; | unico figlio che ha lontano il padre» (p. 256); «Mamma, c'è un tedio oggi, una sottile | malinconia, che dalle cose in ogni | vita s'insinua» (p. 32); «Nell'altra stanza | veglia una donna e il cuore le si spezza, | sola. Ti viene di là la tristezza | che avvolge la tua vita a poco a poco» (p. 414).

Per Saba dunque esiste un'equazione che lega la madre alla malinconia e questa al tenore della sua poesia oltre che della sua personalità. Benché la madre, com'è noto, non sia un personaggio del *Canzoniere* di Francesco Petrarca, secondo la lettura critica che ne dà il triestino, questa equazione vale identica anche per il padre dell'umanesimo.

#### 4 *Laura, la poesia, la madre*

Oltre ad essere una fonte e un personaggio, Petrarca è - s'è detto - più di ogni altro poeta o scrittore al centro delle riflessioni critiche di Umberto Saba. Si tratta di note sempre costruite su basi psicoanalitiche. Il poeta triestino, com'è noto, era un fanatico degli studi freudiani, come del resto il critico suo sodale Giacomo Debenedetti, anche in un'epoca in cui questi erano del tutto inattuali. Petrarca è, dunque, una sorta di cavia dove sperimentare le conquiste avute da quella nuova branca della conoscenza. Quando, nel 1946, scrive il celebre saggio contro la critica di Benedetto Croce, che aveva stroncato l'impostazione psicoanalitica, intitolato *Poesia, filosofia, psicanalisi*, Saba affida un ruolo importante

proprio all'analisi dei moventi inconsci della poesia petrarchesca. Ma sono le *Scorciatoie* di qualche anno precedenti, la sede dove si forma e sostanzia la sua idea sull'autore dell'antico *Canzoniere*.

Petrarca, o meglio la sua Laura, compare fin dalle prime pagine di questo prezioso libello, la *scorciatoia* numero 12, infatti, porta il suo nome, e parte da alcune considerazioni sulla supposta reale esistenza della figura fisica della donna: «Quanto si è discusso per sapere se Laura è, o no, esistita. Ancora ai nostri giorni, ai nostri poveri (per questi giochi, ultimi) giorni, un letterato ha tenuta, qui a Roma, una conferenza intorno al piacevole enigma» (SABA 1946b, p. 12).

Si tratta solo del pretesto esteriore per giungere a esporre la propria idea intorno alla poesia di Petrarca, più che sull'identità reale di Laura:

Ma non è - almeno non è più - un enigma. Laura è certamente esistita. È esistita, ed era, alla luce di tutti i giorni, una bionda signora; nelle profondità inaccessibili (infantili) dell'anima del poeta, era sua madre, era *la donna che non si può avere* [SABA 1946b, p. 12].

L'interpretazione, che prosegue per alcune righe, in una delle *scorciatoie* più lunghe dell'intero volumetto, non porterebbe di per sé a nulla di nuovo nella lettura critica dell'opera petrarchesca, sulla quale si può individuare facilmente (ma in quale poeta o scrittore non si può individuare?) un accentuato complesso di Edipo, se non fosse che la lettura così avviata porta a conseguenze nuove e inaspettate.

La prima delle quali riguarda il passaggio successivo rispetto a questa semplice considerazione, che emerge alla *scorciatoia* seguente:

QUEL LETTERATO che tenne la conferenza sul Petrarca arrivò alla conclusione che Laura era la poesia. Vedremo in alcune altre SCORCIATOIE perché la sua conclusione non si allontanava, quanto sembra, dalla realtà: che anzi le andò *molto* vicina. Un passo ancora, e Goffredo Bellonci avrebbe capito che, per i poeti, la poesia è la madre [SABA 1946b, p. 13].

Si tratta, probabilmente, di una considerazione di facile critica psicanalitica, tuttavia l'interesse sta nel fatto che l'analisi tematica comporta, implicitamente o esplicitamente, un'influenza anche nello stile dell'autore: «non c'è, in tutto il lungo CANZONIERE, un verso, uno solo, che possa propriamente dirsi d'amore; molte cose ci sono, ma non LA BOCCA MI BACIÒ TUTTA TREMANTE, il più bel verso d'amore che sia stato scritto» (SABA 1946b, p. 12). Secondo questa idea, Dante e Petrarca divengono gli emblemi di intere linee poetiche, stilistiche oltre che tematiche. Di Dante si parla nella *scorciatoia* 14, mentre di Petrarca nella 137:

I POETI (intendo particolarmente i poeti lirici) o sono fanciulli che cantano le loro madri (Petrarca), o madri che cantano i loro fanciulli (ne avete letto un esempio alla SCORCIATOIA 96 [dove si parla di Sandro Penna]) o (quest'ultimo caso è meno frequente: Shakespeare nei suoi sonetti?) una cosa e l'altra. Si direbbe che la lirica (con molte apparenze contrarie) non possa uscire da questo cerchio incantato; e che noi teniamo qui, finalmente, il nocciolo dell'ispirazione poetica [SABA 1946b, pp. 64-65].

Quando, come accennato, Saba riprende tutte queste idee e le sintetizza nella risposta a Benedetto Croce, aggiunge l'ultimo passaggio di quella equazione poesia-madre-malinconia, di cui s'è detto:

Non è invece pensabile che il Petrarca avrebbe scritto il suo *Canzoniere*, se gli fosse potuto arrivare alla coscienza che Laura (o chi per lei) *era* sua madre, e che la sua malinconia nasceva da una rimozione non interamente riuscita dei sentimenti incestuosi della sua infanzia [SABA 1946a, p. 967].

Saba riscontra quindi in Petrarca la stessa struttura che sta alla base della sua poesia. È perciò evidente da dove derivi quella supposta sintonia di cui si diceva all'inizio, ma si deve anche tener presente che certamente lo sguardo del triestino è orientato verso ciò che sente vicino al proprio modo di intendere se stesso e la propria parola poetica. Elio Gioanola, commentando questi stessi passi, avverte infatti: «Difficile che un poeta indugi tanto su un altro poeta se non avverte in questi, o non proietta in lui, una condizione che sente propria» (GIOANOLA 2005, p. 202).

Mario Lavagetto ha già rilevato come ad esempio il testo sabiano *A mia moglie* si rivolga, in realtà, alla donna irraggiungibile, alla madre (LAVAGETTO 1989), e lo stesso Gioanola ha insistito invece sul narcisismo come filo rosso che lega i due autori di canzonieri. Si noterà tuttavia in questa sede un altro dettaglio significativo nel panorama culturale sabiano.

Gran parte della struttura psicologia e della riflessione tematica della poesia di Saba si basa sulla dicotomia tra donna e fanciulla, una dicotomia che avrà come collettori psicologici la madre e la balia, ma che attraverserà quasi l'intero *Canzoniere*, a partire almeno dalla Carmen dell'*Intermezzo a Lina*, per insinuarsi poi tra le famose *Fanciulle* tra le quali sta la Chiaretta dell'*Amorosa spina*, e giungere almeno alla conclusione del secondo volume col *Piccolo Berto* (CINQUEGRANI 2007). Il testo in cui tutto questo è dichiarato in modo più diretto è certamente l'ultimo delle *Fanciulle*, che inizia con le parole «Io non credo alla donna» per poi affermare con decisione: «Ah come invece | l'amo ancora fanciulla!»

(SABA 1988, p. 302). Questo semplice passaggio si può facilmente legare alla teorizzazione di Otto Weininger, uno dei *cattivi maestri* di Saba, che distingue chiaramente tra donna-madre e donna-prostituta, assegnando la propria preferenza alla prima sulla seconda.

Eppure questa complessa - e molto novecentesca - differenziazione viene applicata da Saba proprio a Petrarca, grazie alla mediazione di Baudelaire, nella scorciatoia 12 sopra citata. Vi si legge infatti:

Se Laura che lo loda, lo rimprovera, lo ammonisce a ben fare, siede in sogno sulla sponda del suo letto, si comporta in tutto e per tutto come una tenera madre col suo amato, e un po' indiscreto bambino, gli si fosse data (ma è questo che il poeta - fingendo desiderarlo - temeva; il CANZONIERE è pieno di accenti di gratitudine per quella che colla sua «virtù», colla sua «castità» gli risparmiava, con la tentazione, il pericolo di fare brutta figura) sarebbe accaduto al Petrarca quello che accadde al Baudelaire con la bella signora Sabatier, e che non gli accadeva con la sua triste mulatta [SABA 1946b, p. 12].

Sarebbe accaduto al Petrarca, sembra di poter leggere tra le righe, quello che accadde a Saba con la donna moglie e madre, quella che «tesse la fila abbominanda | di nascite e di morte» e non gli accadeva con le sue fanciulle «con levità connesse | come gli dèi» (SABA 1988, p. 302). Parlando di Petrarca e di Baudelaire, dunque, Saba parla di sé, ma i poeti - ce lo insegna lui stesso - «sono egocentrici. Per essi il mondo esiste; solo gira esclusivamente intorno alla loro persona» (SABA 1946b, p. 64). E Saba probabilmente lo era più di altri...

### Bibliografia

- CINQUEGRANI 2007 = A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, Venezia, Marsilio, 2007.
- GIOANOLA 2005 = E. GIOANOLA, *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Milano, Jaca Book, 2005.
- LAVAGETTO 1989 = M. LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1989
- SABA 1911 = U. SABA, *Quello che resta da fare ai poeti*, in SABA 2001.
- SABA 1946a = U. SABA, *Poesia, filosofia, psicanalisi*, in SABA 2001.
- SABA 1946b = U. SABA, *Scorciatoie e raccontini*, in SABA 2001.
- SABA 1948 = U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in SABA 2001.
- SABA 1955 = U. SABA, *Due suppliche*, in SABA 2001.
- SABA 1957 = U. SABA, *Della biblioteca civica ovvero della gloria*, in SABA 2001.
- SABA 1988 = U. SABA, *Il Canzoniere*, in *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 1988.
- SABA 2001 = U. SABA, *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001.

---

Dai carteggi dell'Ambrosiana  
Michele Barbi, Giovanni Galbiati  
e qualche minima questioncella manzoniana<sup>1</sup>

Giuseppe Frasso

Il 15 gennaio 1931 veniva resa pubblica la Relazione per la nomina di sette Soci Corrispondenti nazionali nella Sezione di Storia e Filologia del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Classe di Lettere, Scienze morali e storiche; i proponenti, Giovanni Patroni, Nicola Zingarelli, Carlo O. Zuretti, Giuseppe Gallavresi (relatore), avanzavano i nomi del Gen. Dott. Conte Carlo Porro e dei Professori Michele Barbi, Aronne Benvenuto Terracini, Santorre De Benedetti, Carlo Calcaterra, Paolo Ubaldi e Riccardo Truffi. Il 12 febbraio i quindici membri effettivi della Sezione di Storia e Filologia, Emilio Albertario, Francesco Coletti, Gino Dallari, Giovanni Galbiati, Giuseppe Gallavresi, Ulisse Gobbi, Giovanni Patroni, Eliseo A. Porro, Remigio Sabbadini, Arrigo Solmi, Camillo Supino, Guido Villa, Nicola Zingarelli, Giuseppe Zuccante, Carlo O. Zuretti, eleggevano i nuovi soci, assegnando a ciascuno di essi 15 voti. L'Istituto Lombardo accoglieva così, con un *en plein* che non dava adito ad alcuna discussione e rendeva onore all'Istituto, un gruppo di appassionati uomini di cultura e di valorosi studiosi, alcuni di levatura eccezionale.<sup>2</sup>

Il 13 febbraio, giorno successivo la votazione, mons. Giovanni Galbiati che, con l'archeologo Patroni, aveva svolto le funzioni di scrutatore, scriveva a Michele Barbi un biglietto di felicitazioni, congratulandosi «per la di Lei nomina a Socio Corrispondente dell'Istituto Lombardo» e

1. Ringrazio il cancelliere dell'Istituto Lombardo, dott.ssa Adele Bianchi Robbiati, che mi ha agevolato nell'indagine presso l'archivio dell'Istituto; ringrazio anche il prof. Claudio Ciociola, la dott.ssa Barbara Allegranti e il dott. Claudio Grande, della Scuola Normale Superiore di Pisa, per aver risposto, con mirabile sollecitudine, ai miei quesiti. Un grazie infine all'amico Massimo Rodella della Biblioteca Ambrosiana, sempre generoso di informazioni e aiuti.

2. Nell'Archivio dell'Istituto Lombardo, anno 1931, si conserva un appunto, datato 12/2/31 e firmato da Patroni e Galbiati, con i risultati della votazione.

porgendo profondi ossequi.<sup>3</sup> A quella data, Michele Barbi poteva vantare un *curriculum* scientifico (e anche didattico: professore nei ginnasi superiori di Terni e Firenze, professore nelle università di Pisa e di Messina; inoltre era stato vicebibliotecario di prima classe alla Laurenziana e alla Nazionale di Firenze) di livello altissimo; basti però qui riproporre il profilo, un po' approssimativo, in verità, tracciato per la sua nomina a Socio Corrispondente del Lombardo:<sup>4</sup>

Il prof. Michele Barbi, stabile di lingue [*sic*] e letteratura italiana nel R. Istituto di Magistero di Firenze, è un veterano degli studi danteschi, titolo, di per se [*sic*] eloquente, della Rivista da lui diretta, dopo aver per moltissimi anni collaborato al Bollettino della Società dantesca italiana, al cui primo indice decennale egli prepose una notevole prefazione. Tra le sue principali pubblicazioni devonsi qui ricordare le più antiche: «Della fortuna di Dante nel secolo XVI», Pisa 1890 [;] «Per il testo della Divina Commedia», Roma [,] 1891; «La leggenda di Tristano nel *Breviloquium de virtutibus*», Firenze, 1985; «Un sonetto e una ballata d'amore del Canzoniere di Dante», Pontedera, 1897; «Due noterelle dantesche», Firenze, 1898; «La raccolta bartoliniana di rime antiche», Bologna, 1900; «Per la storia della poesia [popolare] in Italia», Firenze, 1911; «Sulla genesi dei Lombardi alla prima crociata», Firenze, 1912; «Di alcuni pregiudizi intorno al Carmagnola del Manzoni», Lucca, 1915 [.] Alla monumentale edizione critica della «Vita Nuova» per la Società Dantesca, curata dal Barbi, seguirono anche in questi ultimi anni nuove pubblicazioni del Barbi con gli «Studi sul Canzoniere di Dante», Firenze, 1925, sebbene l'autore sia notoriamente assorto nella preparazione dell'edizione critica delle Rime di Dante; il

3. Pisa, Scuola Normale Superiore, Carteggio Barbi (Galbiati). Biglietto da visita; in alto, a sinistra, il monogramma dei dottori dell'Ambrosiana («Singuli Singula»: si veda il recente contributo di GALLO 2013, pp. 17-18, 39, e tavv. 1a-1e) con sottoposta la scritta a stampa «Ambrosiana»; al centro, sempre a stampa: «Msgr. Dr. Giovanni Galbiati | Prefetto della Biblioteca Ambrosiana | Professore nell'Università Cattolica»; in basso, a destra, «Milano | Piazza della Rosa, 2»; in alto a destra, la data manoscritta: «13. Febr. 1931, IX». Con la barretta ho indicato l'andare a capo nelle intestazioni dei biglietti da visita e delle altre missive con eventuali testi stampati e negli indirizzi; non ho rispettato usualmente l'andare a capo delle righe di scrittura delle lettere (anche quelle con testo stampato), mentre ho mantenuto l'andare a capo all'inizio di periodo; ho collocato la firma sempre in basso a sinistra, a prescindere dalla posizione che occupa nell'originale. Non ho mantenuto, qui e sempre, i caratteri a stampa del biglietto o della cartolina postale o della lettera. Per prime notizie su Giovanni Galbiati è sufficiente rimandare a FUMAGALLI 1998.

4. R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Classe di Lettere, Scienze Morali e Storiche. Relazione per la nomina di sette Soci Corrispondenti nazionali nella Sezione di Storia e Filologia (pp. 1-2). Su Michele Barbi un avvio in: BRANCA 1986; SANESI ET AL. 1969, con bibliografia e rinvio a ulteriori additamenti bibliografici. Si vedano anche MAZZONI 1964 e 1984 e, per qualche recente aggiunta bibliografica, QUARELLI 2012, p. 157, nota 9. Stupisce un po' che, nella proposta per la nomina, non si faccia alcun cenno al lavoro di indirizzo, coordinamento e promozione svolto da Barbi per l'edizione del *Dante* del 1921. Tra parentesi quadre ho corretto i refusi e integrato le omissioni del testo.

Barbi è accademico effettivo della Crusca e socio nazionale dei Lincei. Dirige ora le pubblicazioni della Casa Le Monnier.

I materiali epistolari disponibili non ci dicono se tra Barbi e Galbiati siano intercorsi, in tempi vicini al febbraio del '31, altri scritti; ci informano però di un'articolata richiesta avanzata da Barbi nel settembre del '34. Da Sambuca Pistoiese, infatti, scriveva a Galbiati:<sup>5</sup>

Sarò grato all'esimio collega Mons. Galbiati o, in sua assenza, a Chi ne faccia le veci, se vorrà aver la bontà di far trascrivere nell'unita cartolina la precisa lezione dei passi sotto indicati nell'esemplare posseduto da cotesta Biblioteca dell'edizione 1840 dei Promessi Sposi (Sala B, D. VIII. 49):

pag. 9	linea 3	tutto a seni (tutte a seni?)
15	9	<u>Acevedo</u> ( <u>Ecevedo</u> ?)
122	31	pieno d' <u>agitazione</u> ( <u>agitazioni</u> ?)
252	3	<u>strascinarono</u> ( <u>strascicarono</u> ?)
255	16	<u>uffiziale</u> ( <u>uffiziale</u> ?)
403	2	si <u>cacciò</u> sotto, vestita (senza virgola?)
"	30	un nuovo <u>terrore</u> ( <u>spavento</u> ?)
415	4	utile e <u>santa</u> ( <u>o santa</u> ?)
430	32	se io <u>omicciattolo</u> ( <u>omicciatolo</u> ?)
462	34	dopo essersi <u>cacciata</u> ( <u>cacciate</u> ?)

I più vivi ringraziamenti, e cordiali ossequi.

Michele Barbi

Le richieste dello studioso erano finalizzate alla preparazione del fondamentale contributo *Per il testo dei «Promessi Sposi»* che sarebbe stato stampato in quello stesso anno negli «Annali della R. scuola Normale Superiore di Pisa» (l'articolo verrà ristampato in *BARBI* 1938, pp. 195-227).<sup>6</sup>

5. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Carteggio Galbiati, 175-264, 203. Cartolina postale manoscritta; al recto «Cartolina Postale | con risposta pagata»; al verso «Sambuca Pistoiese 23 sett [1934, dal timbro postale]». Indirizzo: «Alla Biblioteca Ambrosiana | Milano».

6. L'esemplare ambrosiano che Barbi chiedeva fosse collazionato porta oggi la segnatura S. P. II. 15 ed esibisce una nota, forse di Bernardo Gatti (sul quale si veda almeno BUZZI 2001, in part. pp. 62-65) che recita: «Dono dell'autore»; le lezioni dell'esemplare ambrosiano sono (tra tonde l'eventuale lezione critica discordante, secondo l'edizione a cura di M. Barbi e F. Ghisalberti, *MANZONI* 1942; l'indicazione della sola pagina dell'ed. critica indica identità di lezione con l'esemplare ambrosiano fatto esaminare da Barbi): p. 9, l. 3: *tutto a seni* (p. 7); p. 15, l. 9: *Ecevedo* (*Acevedo*, p. 11); p. 122, l. 31: *pieno d'agitazione* (p.

Ricevuta una copia del lavoro che il Barbi si era premurato di inviare in estratto, il prefetto Galbiati rispondeva, il 22 febbraio del '35, con una lettera prestampata, ma con firma autografa, di questo tenore:<sup>7</sup>

Chiarissimo Signore,

L'AMBROSIANA ha ricevuto la pubblicazione che Ella si compiacque inviarle.

Mentre Le rendo le dovute grazie pel cortese dono e distintamente La riverisco, mi permetto annoverare V.S. fra gli Amici perpetui e volenterosi che anche in futuro assisteranno e favoriranno efficacemente, col generoso e spontaneo contributo, l'Istituzione.

Il PREFETTO

Msgr. GiovGalbiati | che ossequia

Il 26 novembre di quello stesso anno, il Barbi si metteva nuovamente in contatto con Galbiati per chiedere altre notizie su materiali manzoniani:<sup>8</sup>

Ch.<sup>mo</sup> Monsignore ed egregio Collega,

Damiano Muoni possedeva nel 1875 i due volumi della 1<sup>a</sup> ed. del Vocabolario del Cherubini postillati dal Manzoni e da G. Cioni, G. Borghi, G.B. Niccolini; e i due volumi furono da lui chiusi «in apposita busta, foggiate essa pure a volume, sul cui dosso, legato in cuoio di Russia, leggonsi in caratteri d'oro, col titolo dell'opera, i nomi di coloro che attesero» a postillarla. Così lo stesso Muoni in appendice alla memoria di C. Cantù, Manzoni e la lingua Milanese pubbl., in

82); p. 252, l. 3: *strascicarono* (p. 166); p. 255, l. 16: *ufiziale* (p. 168); p. 403, l. 2: *si cacciò sotto vestita* (p. 269); p. 403, l. 30: *un nuovo terrore* (un nuovo spavento, p. 269); p. 415, l. 4: *utile e santa* (p. 277); p. 430, l. 32: *se io omicciatolo* (omicciatolo, p. 288); p. 462, l. 32: *dopo essersi cacciate* (p. 309). Un altro esemplare della quarantana, con lezioni identiche a quelle indicate e con dedica autografa del Manzoni, è conservato all'Ambrosiana con segnatura S. P. II. 16.

7. Pisa, Scuola Normale Superiore, Carteggio Barbi (Galbiati). Lettera prestampata su carta intestata della Biblioteca Ambrosiana, con, a sinistra, la riproduzione del «Ritratto di dama» e, al centro, la scritta: «Ambrosiana | Biblioteca Pinacoteca Museo Settala | Milano Piazza della Rosa 2»; subito sotto, al centro, il monogramma dei dottori dell'Ambrosiana. In alto a destra, la data dattiloscritta, salvo l'indicazione stampata «Milano», «22 Febr. 1935 XIII»; in calce, sempre dattiloscritta, l'indicazione dello studio ricevuto: «Michele Barbi, Il Testo dei Promessi Sposi. Estr. dagli "Annali della R. Scuola Sup. Normale di Pisa", serie II, vol. III (1934 - XIII). Bologna, Zanichelli, 1934 - XIII».

8. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Carteggio Galbiati, 175-264, 202. Cartolina postale manoscritta, intestata, al recto, in alto: «Studi Danteschi | diretti da Michele Barbi | G.C. Sansoni - Editore - Firenze»; al verso, indirizzo del mittente prestampato: «Firenze (104) | Piazza D'Azeglio, 15» e data cronica manoscritta: «26 nov. 1935/XVI». Indirizzo: «Ch.<sup>mo</sup> e Rev.<sup>mo</sup> | Mons. Galbiati | Prefetto dell'Ambrosiana | Milano».

opuscolo a parte, a Milano nel 1875 (estr. da *La Lombardia*, nn. 150-160 dello stesso anno). Dov'è finita la collezione Muoni? E se è andata dispersa, si sa dove sia il Cherubini postillato dal Manzoni e dagli altri? All'Ambrosiana? Anche se non si conosca la sorte di quel prezioso esemplare, a Lei non sarà difficile nell'ambiente colto milanese trovar qualche notizia che metta sulla buona strada per rintracciarlo. A tutto suo comodo, s'intende. E d'ogni informazione Le sarò gratissimo.

Nelle carte del Cantù, che oggi sono all'Ambrosiana, non c'è la lettera a lui del Manzoni del sett. 1832 (pubbl. dallo Sforza, *Epist.* I, 461)? Vi si legge nella Valsassina, o nella Valvasina o Valsajna, come congettura il Bindoni, La topografia dei P. S., Milano 1895, p. 153 ss.?

Anche di questo riscontro Le sarei molto riconoscente. Mi abbia suo dev.<sup>mo</sup>

M. Barbi<sup>9</sup>

Monsignor Galbiati doveva aver incaricato qualcuno tra i suoi dipendenti di svolgere ricerche sulla sorte del fondo Muoni e doveva anche aver chiesto a persona autorevole - come risulta da una lettera successiva sempre a Michele Barbi: 25 febbraio 1936 - che fossero esaminate le *Reminiscenze* del Cantù, dove veniva citata la missiva di Alessandro Manzoni al Cantù, del settembre 1832, che dice, per quel che qui preme: «L'Innominato è certamente Bernardino Visconti. Per l'*aequa potestas quidquid audiendi* ho trasportato il suo castello nella Valsassina». <sup>10</sup> Infatti perpendicolarmente alla scrittura, sul lato destro della lettera di Barbi, si legge l'appunto, apposto dopo qualche tempo dallo stesso Galbiati, come pare si possa ricavare da una successiva lettera al Barbi: «Reminiscenze del Cantù. | Si riporta tale Lettera con [con aggiunto nell'interlinea] Valsassina». Il dubbio del Barbi nasceva dall'opera di Giuseppe Bindoni, più volte messa a stampa (e riproposta poi, nel 1923, in una «seconda edizione rifatta e raccolta in un solo volume»), dove, nell'edizione del 1895, alle pp. 147-159, l'autore discuteva a lungo, a proposito di *Valsassina* o *Valsajna* o *Valsavina*, per quanto attiene alla valle dell'Innominato; a p. 154 dell'ed. Richiedei, infatti, si legge:

Non *Valsassina* ha scritto il Manzoni, ma *Valsajna*, se pur, come anche la dicono, non iscrisse *Valsavina* (pronuncia *Valsàsina* e *Valsavina*; ma l'accento su queste parole non apparisce nella lettera al Cantù, come non apparisce mai sulla prima di esse, nei *Promessi Sposi*) ed è ovvio comprendere come, per chi

9. Un segno nel margine sinistro, in matita rossa, da «Nelle carte» a «sarei molto».

10. CANTÙ 1882, p. 169, nota 1; MANZONI 1882. La lettera ritorna anche tra le lettere non rinvenute in MANZONI 1970, vol. III, p. 443, n. 1.613 (e si veda pure MANZONI 1986, vol. III, p. 443, n. 1.613, e pp. 838-839).

si trovava lontano dal sospetto, il nome di quella valletta oscura, sotto l'una o l'altra delle due forme, abbia potuto essere scambiato con quello dell'altra, molto più importante e più celebre.

Il 5 febbraio del 1936 Barbi scriveva di nuovo a Galbiati, sottoponendogli un quesito squisitamente «ambrosiano», e, nel contempo, informandolo che, per quanto atteneva al fondo Muoni e al *Vocabolario* del Cherubini postillato dal Manzoni, aveva risolto il problema, grazie a un contributo del Novati:<sup>11</sup>

Ch.<sup>mo</sup> Monsignore,

Nei Prom. Sposi si dà lode al cardinal Federigo perché «appena si risebbero i primi casi di mal contagioso, prescrisse con lettera pastorale a' parrochi, tra le altre cose, che ammonissero più e più volte i popoli dell'importanza e dell'obbligo stretto di rivelare ogni simile accidente, e di consegnar le robe infette o sospette...». Anche di questo particolare (per cui vien citato il Rivola a p. 582) si vuol dubitare. Rimane questa pastorale del 1629 fra le Istruzioni, Ordini et Avisi dati al clero e popolo milanese in occasione della pestil. del 1630 o in qualche altra raccolta? E potrebbe la sua cortesia farmi trascrivere le righe che si riferiscono a quella prescrizione? Le sarei molto grato.

Della sorte della collezione Muoni e del Cherubini postillato dal Manzoni ho trovato quello che m'occorreva in un articolo del Novati nell'Arch. stor. lombardo. Mi scusi ora di questa nuova noia, e m'abbia

Suo dev.<sup>mo</sup>

Michele Barbi

Galbiati rispondeva il 14 dello stesso mese, dimostrando di non essere perfettamente sintonizzato nelle sue risposte con i tempi di lavoro del Barbi:<sup>12</sup>

11. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Carteggio Galbiati, 175-264, 205. Cartolina postale manoscritta, intestata, al recto, in alto: «Studi Danteschi | diretti da Michele Barbi | G.C. Sansoni - Editore - Firenze»; al verso, indirizzo del mittente prestampato: «Firenze (104) | Piazza D'Azeglio, 15» e data cronica manoscritta: «5 febbraio 1936/XIV». Indirizzo: «Ch.<sup>mo</sup> Mons. Galbiati | Prefetto dell'Ambrosiana | Milano».

12. Pisa, Scuola Normale Superiore, Carteggio Barbi (Galbiati). Lettera dattiloscritta, vergata su carta intestata dell'Ambrosiana con, nel margine superiore, una miniatura tratta dal ms. B. 42 inf., f. 1r e la scritta: «Nicolò da Bologna. Virtù cardinali e teologali in un codice ambrosiano del trecento»; sotto, al centro, monogramma dei dottori dell'Ambrosiana, con la scritta sottoposta: «Ambrosiana». A destra, prestampato, l'indirizzo: «Milano, Piazza della Rosa, 2»; data cronica dattiloscritta: «14 Febbraio 1936 - XIV». Interventi manoscritti di Galbiati e sua firma autografa.

Illustre Signore,

La Biblioteca Ambrosiana non possiede l'edizione del Cherubini postillata dal Manzoni. Alcune collezioni, quindi anche<sup>13</sup> di libri, del Muoni sono passati al Castello Sforzesco di Milano. Può darsi che colà si trovi l'edizione che Lei cerca. Se Lei ha pazienza, in questi giorni telefonerò al Castello per informarmene e, in caso affermativo, Le darò risposta. A proposito poi delle collezioni Muoni passate al Castello Sforzesco, cioè, in quel tempo,<sup>14</sup> al museo del Risorgimento, abbia la bontà di vedere nell'Archivio Storico Lombardo del 1894 a pag. 536 (Articolo Seletti).<sup>15</sup>

Per le carte del Cantù, non ancora materialmente entrate all'Ambrosiana, Le darò risposta più tardi, dovendome informare presso l'ing. Martelli che detiene ancora la collezione.

Intanto La riverisco di nuovo, dicendoLe ogni buon augurio.

Mgr. GiovGalbiati

Prefetto dell'Ambrosiana

Le indagini di mons. Galbiati, però, almeno alla luce della corrispondenza superstite, non sembra si siano appuntate sulla lettera pastorale del cardinal Federigo ai parroci. La notizia fornita da Francesco Rivola (1656, pp. 581-585, in part. 582), tuttavia, lungi dall'essere parziale difesa del cardinale assunta, secondo alcuni lettori, dal Manzoni in modo corrivo, trova, d'altra parte, fondamento in vari documenti federiciani, destinati sia al clero, sia ai laici; infatti nella *Lettera ai vicari foranei per l'azione contro la peste*, datata «Dal palazzo nostro Archiepiscopale di Milano, li 10 di dicembre 1629», si legge:<sup>16</sup>

13. Dopo «quindi», «forse», cancellato.

14. Il segmento «in quel tempo» posto tra virgole, aggiunte a mano.

15. Sottolineati a penna «Archivio Storico Lombardo» e «1894» la parentesi chiusa aggiunta a mano. Il contributo al quale mons. Galbiati rimandava è la necrologia: SELETTI 1894, con un *Elenco degli scritti* (pp. 537-541), «tratto da una pubblicazione compilata dalla dolente famiglia Muoni in memoria del caro defunto» (p. 537, nota 1).

16. Mi avvalgo del testo pubblicato in BORROMEIO 1987, in part. p. 116 (ritocco la punteggiatura, normalizzo le maiuscole, inserisco i segni diacritici, quando necessario, e correggo tacitamente alcune piccole sviste dell'editore dopo un controllo con la riproduzione alla quale si accenna qui di seguito); si veda anche la *Nota ai testi*, pp. 29-33, in part. p. 31, dove si dice che la lettera «è stata riprodotta e trascritta in *Storia di Milano*, x, 1957, edita dalla Fondazione Treccani degli Alfieri. Precisamente essa è riprodotta e trascritta tra le pp. 506-507; tuttavia non sappiamo a chi appartiene, giacché tale indicazione non viene data. L'unica cosa certa è che essa manca nella cartella dell'Archivio Arcivescovile [Archivio Arcivescovile, sez. IX, Carteggio ufficiale, cartella 80], sua sede originale».

Molto reverendo come fratello,

Se bene per nostre lettere v'habbiamo già raccomandato con ogni affetto la cura dell'anime in questi tempi di pestilenza, con darvi quelli avisi et aiuti spirituali che ci parvero necessarij, tuttavia, perché dobbiamo con tutte le forze nostre cooperare al bene publico della salute etiamdio corporale, come anco il Tribunale della Sanità di questo stato ha fatto istanza presso di noi, habbiamo deliberato d'aggiungere alle cose già ordinate che V. R. non manchi di avisare subito per parte nostra i parrochi e confessori della vostra pieve, perché conforme alla instrutione del Concilio nostro Provinciale quinto amoniscano spesse volte dall'altare, nelle visite delli infermi e dove giudicaranno espediente, quanto gravamente peccino quelli che per paura di qualche incomodo, danno o altra causa tengono nascosto il morbo contagioso proprio o d'altri, o pure occultano robbe parimente infette o sospette di contagione, perché da questo ne risulta non solo il danno particolare degl'infermi che moiono senza gl'opportuni rimedij dell'anima et del corpo, ma anco il danno publico, pericolando sempre maggiormente nella radice del male la pubblica salute.

E ancora in *Per la recognizione del clero della città, ne i presenti sospetti di peste*, datato «Dall'Arcivescovato di Milano alli 10 di Maggio 1630», documento inteso a promuovere un censimento dei religiosi e dei laici impegnati nel servizio di istituzioni religiose, perché venisse esercitato anche su di loro un necessario controllo nell'emergenza sanitaria di quel periodo, è scritto:<sup>17</sup>

Aviserà poi tutti questi che siano avvertiti nel conversare e nel ricevere robbe sospette o nell'admettere nelle loro case persone sospette o che venghino da case o luoghi sospetti d'infettione; e, se pure fussero necessitati ad accettarli, che ne diano subito aviso al Prefetto.

Similmente infermandosi alcuno in quella casa, siano avvisati che non s'occulti l'infermo; ma subito si faccia visitare dal Medico e se ne dia aviso come sopra, ancorché il giuditio del medico habbi per ambiguo, acciò se ne possi dar parte al Tribunale della Sanità per provvedere in tal caso come conviene [BORROMEIO 1987, pp. 118-121].

17. Il documento è conservato in Milano, Biblioteca Ambrosiana, G 264 inf., ff. 463r-464r (anche in questo caso ho adottato i criteri prima enunciati). Altra documentazione relativa alla peste del 1630 si legge in *Acta Ecclesiae Mediolanensis* 1897, coll. 802-806: *Instructioni, ordini, et avisi dati dall'Eminentissimo e Reverendissimo Sig. il Signor Cardinal Federico Borromeo Arcivescovo di Milano, al Clero e Popolo Milanese, con l'occasione della pestilenza dell'anno 1630*; lì si trova pure, nel margine sinistro della col. 801, una nota che informa sulle modalità di presentazione negli *Acta* di tali materiali, già peraltro circolanti a stampa: «Ex coevo libello impresso: *In Milano Nella Stamperia Archiepiscopale sine anno et cum ipso titulo, quem hic damus, et edicto initiali ut infra. Instructionum, non uno scilicet tempore datarum, nonnisi summa capita vel titulos ipsos (hos characteres italicos) damus, tum ad spatii compendium, tum quia plura hic repetuntur, saltem quoad substantiam, ex Actor. vol III, col 581 sgg.*».

Le altre ricerche condotte dal prefetto dell'Ambrosiana in risposta ai quesiti di Michele Barbi risultavano invece, come ho accennato, già superate dalle indagini individuali dello stesso Barbi, che aveva imparato da un contributo del Novati come la copia del *Vocabolario milanese-italiano* del Cherubini, appartenuta al Muoni, fosse poi giunta alla Biblioteca di Brera, dove ancora oggi è custodita, con segnatura Manz. XII A 39.<sup>18</sup>

Il 15 febbraio, il giorno dopo che Galbiati aveva scritto e, probabilmente, inviato la sua lettera (ma dovrebbero essercene state altre per ora non reperite, come parrebbe potersi ricavare dal cenno agli «Studi Danteschi» dei quali non c'è traccia nella corrispondenza prima di questa missiva) il Barbi scriveva di nuovo a mons. Galbiati:<sup>19</sup>

18. Infatti in NOVATI 1908 (p. 174), si legge: «Non meno rilevanti degli acquisti fatti dall'archivio Civico, furono quelli della Braidense. Questa biblioteca, grazie alle premure del suo valente direttore, il comm. Giuseppe Fumagalli, si assicurò, innanzi tutto, il possesso d'una delle gemme della collezioni Muoni, vale a dire l'esemplare del *Dizionario milanese-italiano* di Francesco Cherubini, due volumi editi dalla stamperia reale di Milano, nel 1814 [n. 1031], sui margini del quale il Manzoni aveva segnato moltissime postille, riflettenti i suoi studi di lingua, ed altre, in servizio di lui, ne avevano a loro volta apposte Gaetano Cioni, G.B. Niccolini, Giuseppe Borghi ecc. Il *Dizionario* cherubiniano, da lungo tempo segnalato alla curiosità degli studiosi, da un noto lavoro di Cesare Cantù [1875a, ripreso, in parte, nell'opuscolo non venale CANTÙ 1875b], doveva trovare imprescindibilmente posto nella sala Manzoniana, che accoglie tant'altre preziosissime reliquie del grande scrittore milanese: sarebbe stato veramente un grave danno per Milano, se avesse preso il volo per altro paese». Sulle postille di Manzoni al Cherubini si veda ora: GASPARI 1993, dove, alle pp. 251-254, vengono censiti gli esemplari del *Vocabolario milanese-italiano*, «in servizio dell'edizione delle postille del Manzoni e della sua cerchia al Vocabolario milanese-italiano di Francesco Cherubini»; tra essi compare, in prima posizione, quello già Muoni (1 ed., in due volumi) che, come Gaspari non manca di sottolineare, presenta postille di Manzoni, Cioni, Borghi e, poche, di Emilia Luti (non di Niccolini o di Montani). Gaspari sottolinea (p. 252) come l'impresa di prendere visione di quelle postille non fosse riuscita al Barbi, mentre era riuscita a Giovanni Sforza; infatti - come ancora Gaspari segnala - Fausto Ghisalberti, nel 1949, pubblicava, estrapolando dai materiali di Giovanni Sforza, conservati alla Biblioteca della Spezia, tra i quali «una serie di cospicui *Saggi di postille* del Cherubini», il postumo contributo *Alessandro Manzoni e il Vocabolario milanese italiano del Cherubini*, «già pronto per la stampa», come «omaggio alla memoria del benemerito Manzoni [i.e. G. Sforza], pure omettendo la parte documentaria». Sull'argomento si veda anche l'importante contributo di DANZI 2002. Per notizie su Damiano Muoni (e per informazioni bibliografiche sul suo conto) è da consultare ora MORETTI 2012.

19. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Carteggio Galbiati, 175-264, 204. Cartolina postale, con, al recto, in alto, al centro, la scritta: «Cartolina postale»; al verso, in alto, a sinistra, stemma dell'Accademia dei Lincei e, a destra, data manoscritta: «Firenze (P<sup>a</sup> D'Azeglio, 15), 15 febr. [1936, dal timbro postale]». Indirizzo: «Ch.<sup>mo</sup> | Mons. Giovanni Galbiati | Prefetto dell'Ambrosiana | Milano | P<sup>a</sup> della Rosa 2». La storia degli «Studi Danteschi» è ora illuminata dalle belle e dotte pagine di TANTURLI 2009. Guido Mazzoni divenne presidente della Dantesca nel 1931: IZZI 2009.

Ch.<sup>mo</sup> Monsignore,

Credo d'averle già detto che per il Cherubini ho già trovato in un articolo di Novati nell'Arch. Stor. Lomb. la notizia che m'occorreva. Non si dia quindi altro disturbo. Fu acquistato dalla Braidense.

Le sono molto grato delle informazioni datemi nella lettera precedente.

Trasmisi al presidente della Società Dantesca sen. Mazzoni i suoi desideri. Gli Studi danteschi furono, e sono, una mia iniziativa personale. La Società Dantesca ne acquista dall'editore Sansoni un certo numero di copie per i propri soci, ma non so a quali condizioni.

Spero che nelle carte Cantù le lettere del Manzoni stiano a sé, e che quindi la ricerca non Le faccia perder tempo. Credevo fossero già all'Ambrosiana.

Con i più cordiali ringraziamenti e ossequi

Suo dev.<sup>mo</sup>

Michele Barbi

Il 25 di quello stesso mese, mons. Galbiati inviava a Michele Barbi alcune informazioni importanti e lo ragguagliava anche sulla distribuzione degli «Studi Danteschi» ai soci della Sezione milanese della «Società dantesca»: <sup>20</sup>

20. Pisa, Scuola Normale Superiore, Carteggio Barbi (Galbiati). Lettera dattiloscritta su carta intestata dell'Ambrosiana con, nel margine superiore, una miniatura tratta dal ms. B. 42 inf., f. 1r, con la scritta: «Nicolò da Bologna. Virtù cardinali e teologali in un codice ambrosiano del trecento»; sotto, al centro, monogramma dei dottori dell'Ambrosiana, con la scritta sottoposta: «Ambrosiana»; ancora sotto, a sinistra, «Milano, Piazza della Rosa, 2». Data dattiloscritta: «25 Febbraio 1936-XIV». Interventi manoscritti di Galbiati e, in basso a destra, sua firma autografa, posta sopra il titolo «Prefetto dell'Ambrosiana», dattiloscritto. Grazie alla gentilezza della dottoressa Marisa Boschi Rotiroti, della Società Dantesca Italiana, che ringrazio, apprendo che nel 1939 (non è conservata a Firenze utile documentazione precedente tale data) mons. Giovanni Galbiati era presidente della Sezione di Milano della stessa Dantesca, mentre vicepresidenti erano il «Senatore Gr. Croce Ing. Ettore Conti» e il «Comm. Nob. Alfredo Candelo Ferré»; segretario il «Comm. Prof. Dr. Gino Francesco Gobbi». Il Consiglio della sezione milanese annoverava, oltre a presidente, vicepresidenti e segretario, «S. Ecc. Emilio Bianchi, Accademico d'Italia, Direttore dell'Osservatorio Astronomico di Brera in Milano», i professori Alfredo Galletti, Carlo Calcaterra, Ambrogio Annoni, «S. Ecc. Angelo Gatti, Accademico d'Italia», i proff. Angelo Monteverdi, Uberto Pestalozza, Maria Sticco, il dott. Carlo Hoeppli, il «Prof. Dr. Ing. Nob. Luigi Gabba, dell'Osservatorio Astronomico di Brera in Milano», il prof. Luigi Venturini «del "Popolo d'Italia" di Milano», il dott. Ernesto Trucchi, il prof. Ireneo Sanesi, il «Senatore Prof. Dr. Paolo Vinassa de Regny, Rettore della Regia Università di Pavia», «S. Ecc. la Principessa Maria Castelbarco Albani della Somaglia», la «Marchesa Ida Corti Visconti di Modrone», il «Gr. Uff. Avv. Giovanni Mazza, Segretario Generale dell'Associazione per lo sviluppo dell'Alta Cultura in Milano» e il prof. Prassitele Piccinini. Aggiungo però (ma intendo tornare in altra occasione sull'argomento) che, esaminando le pubblicazioni del Comitato milanese della Società Dantesca Italiana, è possibile apprendere come, dopo l'intervento propositivo di Gaetano Negri, che funge da *Introduzione* (pp. XI-XXXIII) al volume *Con Dante e per Dante* 1898,

Illustre Professore,

Finalmente oggi l'Ing. Martelli, che tiene ancora presso di sé il carteggio Cantù donato all'Ambrosiana,<sup>21</sup> mi riferisce, dopo aver minutamente riguardato nel carteggio stesso, che la lettera del Manzoni del settembre 1832, già pubblicata dallo Sforza, non esiste. Lo stesso Ingegnere mi riferisce pure che nelle *Reminiscenze*<sup>22</sup> del Cantù è riportata tale lettera con l'indicazione Valsassina. Non capisco la congettura del Bindoni, perché Valsassina è il nome chiaro e preciso della regione donde i Manzoni provengono e non Valsavina o Valsaina; e qui da noi del resto si è sempre detto Valsassina. È una regione del lecchese, non lontana da Milano.

La ossequio devotamente, augurandoLe ogni bene. Oggi abbiamo fatto una seduta della Società Dantesca ed abbiamo parlato anche dell'ultimo volume degli Studi Danteschi testé mandatoci da Firenze da distribuire ai nostri soci.

Mgr GiovGalbiati

Prefetto dell'Ambrosiana

In verità il fondo Cesare Cantù venne donato solo nel 1938 alla Ambrosiana dall'ing. Luigi Martelli «erede di Angelo Villa Pernice, la cui famiglia era imparentata con quella di Cesare Cantù»; attualmente le lettere di Manzoni, «parte autografe, parte trascritte» e che sono comprese «tra il 1828 e il 1866», sono conservate a sé, con segnatura S.P. 29 bis, inserto 14 (SALVADORI 1986).<sup>23</sup>

Michele Barbi ringraziava pochi giorni dopo mons. Galbiati con un agile biglietto da visita, inserito entro una busta del Comitato per l'edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo, dove univa insieme «vivi ringraziamento e cordiali ossequi».<sup>24</sup>

La corrispondenza fra i due studiosi - diversi per tempra, come emerge anche dalle lettere - ha la sua conclusione con l'invio delle congra-

seguito peraltro da qualche anno di silenzio, si fosse sviluppata a Milano, grazie proprio al Comitato milanese della Società Dantesca Italiana, una intensa attività di sostegno e promozione degli studi su Dante.

21. Dopo «Ambrosiana», una virgola aggiunta a mano.

22. Dopo «Sforza», una virgola aggiunta a mano.

23. Su Cantù sempre utile per un primo avvio BERENGO 1975.

24. Biglietto da visita, entro una busta con, in alto, a sinistra, a stampa: «Comitato | per la | edizione nazionale | delle opere | di | Ugo Foscolo | - | F. Le Monnier Editore - Firenze»; il biglietto porta, al centro, stampato il nome «Michele Barbi»; nel biglietto, in basso, a sinistra: « Piazza D'Azeglio, 15 », a destra: «Firenze». La data «2 marzo 1936» [dal timbro postale]. Indirizzo: « Ch.mo mons. G. Galbiati | Prefetto dell'Ambrosiana | P<sup>a</sup> della Rosa 2 | Milano ».

tulazioni per la nomina di Michele Barbi a senatore nel 1939; la lettera di Galbiati, dattiloscritta, non firmata, è però certamente dettata da lui che, di proprio pugno, inserisce due virgole a circoscrivere l'apposizione «Prefetto dell'Ambrosiana», recita:<sup>25</sup>

Monsignor Giovanni Galbiati, Prefetto dell'Ambrosiana, si congratula con l'illustre dantista e filologo italiano dell'alto riconoscimento che il Governo Nazionale Gli ha conferito a coronamento di grandi meriti.

In modo inappuntabile, Michele Barbi rispondeva tre giorni dopo con un biglietto da visita, latore, al prefetto dell'Ambrosiana, di «vivi cordiali ringraziamenti».<sup>26</sup>

### Bibliografia

- Acta Ecclesiae Mediolanensis* 1897 = *Acta Ecclesiae Mediolanensis ab eius initiis usque ad nostram aetatem*, IV, Mediolani, Ex Typographia Pontificia Sancti Iosephi, MDCCCXCVII.
- BARBI 1934 = M. BARBI, *Per il testo dei «Promessi Sposi»*, «Annali della R. scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, 3, 1934, pp. 439-468.
- BARBI 1938 = M. BARBI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri classici da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1973 (1938).
- BERENGO 1975 = M. BERENGO, *Cantù, Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 18, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1975, pp. 336-344, [http://www.treccani.it/enciclopedia/cantu-cesare\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cantu-cesare_(Dizionario-Biografico)/).
- BINDONI 1895 = G. BINDONI, *La topografia del romanzo I promessi sposi. Illustrata da carte topografiche, tipi e numerose vedute*, Milano, Enrico Rechiedei, 1895.
- BINDONI 1923 = G. BINDONI, *La topografia del romanzo I promessi sposi. Corredata di tavole e illustrazioni*, 2. ed. rifatta e raccolta in un solo volume, Milano, A. Vallardi, 1923.
- BORROMEIO 1987 = F. BORROMEIO, *La peste di Milano*, a cura di A. Torno, Milano, Rusconi, 1987.
- BRANCA 1986 = V. BRANCA, *Barbi Michele*, in V. BRANCA (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986, vol. I, pp. 199-207.
- BUZZI 2001 = F. BUZZI, *Il Collegio dei Dottori e gli studi all'Ambrosiana da Angelo*

25. Pisa, Scuola Normale Superiore, Carteggio Barbi (Galbiati). Lettera dattiloscritta; in alto, a sinistra, logo dell'Ambrosiana con sottoposta la scritta AMBROSIANA; in altro, a destra: «Biblioteca pinacoteca musei | Milano, Piazza della Rosa, 2». Data dattiloscritta, sotto l'indicazione topica: «23 Ottobre 1939 - XVI». Indirizzo del destinatario in calce: «Illustre Senatore | Michele Barbi | [Piazza S. Annunziata 6 - Firenze](#)».

26. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Carteggio Galbiati, 175-264, 201. Biglietto da visita, entro busta affrancata, con data 26.10. 39. XVII (dal timbro postale). Al centro, a stampa: «Michele Barbi». Manoscritta la formula di ringraziamento.

- Mai e Luigi Biraghi, in *Storia dell'Ambrosiana, L'Ottocento*, Milano, Intesa BCI, 2001, pp. 27-75.
- CANTÙ 1875a = C. CANTÙ, *Manzoni e la lingua milanese*, «Rendiconti dell'Istituto lombardo di Scienze e Lettere», s. II, 8, 1875, pp. 299-308, 339-351.
- CANTÙ 1875b = C. CANTÙ, *Manzoni e la lingua Milanese*, Milano, Tipografia Molinari & C., 1875.
- CANTÙ 1882 = C. CANTÙ, *Alessandro Manzoni. Reminiscenze di Cesare Cantù*, Milano, Treves, 1882.
- Con Dante e per Dante* 1898 = *Con Dante e per Dante. Discorsi e conferenze tenute a cura del Comitato milanese della Società Dantesca Italiana*, MDCCCXCVIII, Milano, Hoepli, 1898.
- DANZI 2002 = L. DANZI, *Lingua nazionale e lessicografia milanese. Manzoni e Cherubini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.
- FUMAGALLI 1998 = P.F. FUMAGALLI, *Galbiati, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 371-373, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-galbiati\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-galbiati_(Dizionario-Biografico)/).
- GALLO 2013 = F. GALLO, *Erudizione e bellezza. Le epigrafi del prefetto Galbiati nella Pinacoteca Ambrosiana*, Milano - Roma, Bulzoni, 2013.
- GASPARI 1993 = G. GASPARI, *Per l'edizione delle postille manzoniane al «Vocabolario Milanese-Italiano» del Cherubini*, «Studi di Filologia Italiana», 51, 1993, pp. 232-254.
- IZZI 2009 = G. IZZI, *Mazzoni, Guido*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 706-709, [http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-mazzoni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-mazzoni_(Dizionario-Biografico)/).
- MANZONI 1882 = *Epistolario di Alessandro Manzoni*, raccolto e annotato da G. Sforza, (1803-1839), nuova edizione, Milano, P. Carrara, 1882.
- MANZONI 1942 = A. MANZONI, *I promessi sposi e Storia della Colonna infame*, a cura di M. Barbi e F. Ghisalberti, Milano - Firenze, Casa del Manzoni - Sansoni, 1942.
- MANZONI 1970 = A. MANZONI, *Lettere*, a cura di C. Arieti, Milano, Mondadori, 1970.
- MANZONI 1986 = MANZONI, *Lettere*, a cura di C. Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite e disperse a cura di D. Isella, 3, Milano, Adelphi, 1986.
- MAZZONI 1964 = F. MAZZONI, *Barbi, Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 6, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1964, pp. 190-193, [http://www.treccani.it/enciclopedia/michele-barbi\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/michele-barbi_(Dizionario-Biografico)/).
- MAZZONI 1984 = F. MAZZONI, *Barbi Michele*, in *Enciclopedia dantesca*, 1, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984<sup>2</sup>, pp. 516-518.
- MORETTI 2012 = M. MORETTI, *Muoni, Damiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 77, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, [http://www.treccani.it/enciclopedia/damiano-muoni\\_res-008d19a0-a2ba-11e2-9d1b-00271042e8d9\\_\(Dizionario\\_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/damiano-muoni_res-008d19a0-a2ba-11e2-9d1b-00271042e8d9_(Dizionario_Biografico)/).
- NOVATI 1908 = F. NOVATI *La vendita della collezione Muoni*, «Archivio storico lombardo», 4, 9, 35, 1908, pp. 172-177.
- QUAQUARELLI 2012 = L. QUAQUARELLI, *Filologia esplicita. Dagli «Studi di filologia italiana» a «Italia medioevale e umanistica»*, «Esperienze letteraria», 4, 37, 2012, pp. 155-166.

- 
- RIVOLA 1656 = *Vita di Federico Borromeo cardinale del titolo di Santa Maria degli Angeli, ed arcivescovo di Milano, compilata da Francesco Riuola sacerdote milanese...*, in Milano, per Dionisio Gariboldi, 1656.
- SALVADORI 1986 = V. SALVADORI (a cura di), *I carteggi delle biblioteche lombarde. Censimento descrittivo, 1, Milano e provincia*, Milano, Editrice Bibliografica, 1986, pp. 60-63.
- SANESI ET AL. 1969 = I. SANESI ET AL., *Michele Barbi*, in G. GRANA (a cura di), *Letteratura Italiana, I Critici, Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, Milano, Marzorati, 1969, vol. 3, pp. 1655-1690.
- SELETTI 1894 = E. SELETTI, *Damiano Muoni*, «Archivio storico lombardo», 3, 1, 21, 1894, pp. 533-536.
- SFORZA 1949 = G. SFORZA, *Alessandro Manzoni e il Vocabolario milanese italiano del Cherubini*, «Annali manzoniani», 5, 1949, pp. 5-19.
- TANTURLI 2009 = G. TANTURLI, «*Studi danteschi*», in N. TONELLI, A. MILANI (a cura di), *Dante nelle scuole*, Firenze, Cesati, 2009, pp. 109-127.

---

*Silvestre genus, agrestis musa*

Pavese lettore di Lucrezio

Anco Marzio Mutterle

Nel *Secretum professionale*, dunque *in limine* rispetto al diario vero e proprio, ci si imbatte in due citazioni anonime consecutive. Alla data del 21 ottobre 1935:

... sicut nunc foemina quaeque  
cum peperit, dulci repletur lacte...

E fa seguito il 27 ottobre:

in gremium matris terrae praecipitavit.<sup>1</sup>

Non sono intervallate da altri materiali: è indizio probabile di una lettura o memoria continuativa. L'anonimia potrebbe suonare come indice di familiarità, caratteristico della maniera pavesiana di riutilizzare testi radicati nel sistema fantastico in modo profondo.<sup>2</sup> Ma i due prelievi calati senza preavviso o indicazione di origine stanno a indicare il contrario, piuttosto l'intenzione di creare uno stacco brusco. All'opposto di come si procederà per le 13 citazioni vichiane del 2 e 5 novembre 1943 (su cui dovremo ritornare non casualmente), che risulteranno invece scrupolosamente preparate, giustificate e classificate. La curatrice del *Mestiere* Laura Nay ha identificato i due frammenti come prelevati rispettivamente da V, 813-814, e da I, 251 del *De rerum natura*. Sono schierati in successione inversa rispetto alla collocazione originale; manca, come detto, rinvio alla fonte; solo preavviso è il faticoso e ondeggiante bilancio di coscienza che Pavese viene effettuando su situazione e risultati

1. Entrambe le citazioni in PAVESE 1990, p. 15. A questa edizione si farà riferimento nelle successive citazioni.

2. Rappresentativo il caso del rapporto con Leopardi, per cui cfr. RUSI 1988.

del proprio lavoro poetico tra settembre e dicembre 1935: in gioco, la possibilità di battezzare nuovi filoni di poesia, con realtà nuove e inaudite, rapporti misteriosi e inediti, senza rimuovere lo strato prepoetico della propria personale esperienza di vita e di ricordi – che vuol dire la presenza di fondo del Piemonte. In mezzo a questo lavoro cadono le due citazioni latine, che hanno l'aria di esemplificare, prelevandolo dall'altrui poesia, e non dalla produzione propria, quell'approdo che Pavese andava perseguendo. Nelle giornate successive, questo effetto si andrà sfocando, dato che Pavese si soffermerà soprattutto sui problemi costruttivi di un canzoniere. L'impatto dei due inserti resta volutamente dirompente, mostra senza spiegare.

Questa di Lucrezio 1935 riesce presenza del tutto isolata, un'eccezione al totale silenzio che regna al riguardo nell'epistolario e nella corrispondenza editoriale. Pure nella biblioteca minima che lo scrittore andava tenendo insieme nei mesi di Brancaleone, di presenza lucreziana non è traccia. Adesso sappiamo invece che il *De rerum natura* figurava nella sua biblioteca torinese, la ricognizione della quale consente fortunatamente qualche appoggio più concreto. Tra i volumi posseduti è presente la 6<sup>a</sup> edizione (1928) del poema, curata da Vittorio Brugnola presso Albrighi, Segati e C., originariamente pubblicata nel 1908. Trattasi di un'ampia scelta antologica, con corredo di commento puntiglioso e accurato, ma che non si spinge oltre le esigenze presunte di un pubblico scolastico. Un secondo esemplare del *De rerum natura* posseduto da Pavese comprova la saldezza di un interesse, ma nulla aggiunge alla nostra indagine, considerata la data: è la versione di Camillo Giussani, estesa in gradevoli endecasillabi e stampata nel 1939 presso Mondadori (ovviamente con testo originale sotto scritto, e priva di note).<sup>3</sup>

Vediamo di precisare il significato dei due frammenti nell'originale lucreziano. Essi sono entrambi di taglio filosofico. Il primo si colloca dove l'autore latino evoca le origini della terra e la formazione del mondo, quando nel primo rigoglio generativo, uteri confitti nel suolo con radici garantivano la prima vita umana; quindi, la similitudine con lo sgorgare del latte – oggetto della citazione – serve a concretizzare questa visione di fertilità prorompente.<sup>4</sup> Richiama persino la fantasticheria cui si ab-

3. Già a inizio Novecento circolavano disponibili edizioni critiche affidabilissime del *De rerum natura*, tra cui ricordiamo la teubneriana curata da A. Bieger, e la oxfordiana di C. Bailey. Per le nostre citazioni ricorremo all'edizione a cura di A. Fellin (LUCREZIO 2005). Sottolineiamo comunque, nella citazione prelevata dal libro I, l'assenza del genitivo arcaico *-ai* rispettato generalmente in tutte le edizioni: Pavese trascrive o ricorda la forma «*terrae*». Per una puntualizzazione circa l'accostamento ai testi classici, vedi ora ORAZIO 2013.

4. Precisando che «*convertebat ibi natura foramina terrae | et sucum venis cogeabat*

bandonerà Pablo nel *Compagno*, circa il fatto che anche l'amata Linda sia dotata di un organismo capace di fornire latte.

Sono immagini di cui si impone l'intensa valenza metaforica, nonostante la finalità dell'autore sia di ordine scientifico. La medesima situazione si presenta relativamente all'immagine del grembo della terra penetrato da un qualcosa: si tratta del precipitare della pioggia, che in seguito verrà trasformato e plasmato in ulteriori elementi essenziali per la vita.<sup>5</sup> Insomma, tesi di questa ricognizione è che nulla si crea e nulla si distrugge. Per le medesime ragioni, alla terra madre accadeva di produrre mostri ripugnanti che poi il processo evolutivo avrebbe eliminato. Con intensa immaginazione metaforica, ma con altrettanta tensione razionalistica, Lucrezio riduce ogni fenomeno agli implacabili ritmi della natura.

Nulla di corrispondente nel contesto alieno in cui vengono calati da Pavese. Estrapolati e irrelati come sono, i due frammenti evidenziano un nucleo generativo (latte femminile materno e grembo materno della terra) in cui riesce impervio ravvisare intenzionalità scientifica. Si tratta di un centro ossessivo prossimo ai problemi estetici (e non solo estetici) di Pavese al confino di Brancaleone nell'autunno 1935, e non agli orizzonti della filosofia lucreziana. In quelle pagine del *Secretum*, abbiamo già osservato, il poeta si chiede fino a quale punto il fondo piemontese implicito nella sua opera possa continuare a costituirne il perno; e, in caso di svolta verso un nuovo innesto, in quale direzione possa essere canalizzata quella che potrebbe essere una rivoluzione morale. All'orizzonte, l'unità del canzoniere, il lavoro di mimesi e rapporti. L'irrompere dei due estratti lucreziani può venire percepito quale risposta indiretta a una serie di quesiti sul fare poesia: strappati dal contesto originale, acquisiscono ulteriore potenza immaginativa perché tanto più ricchi quanto più suonano impersonali e universali. Ovvio constatazione: si configurano come immagini stimulate magari da qualche dettaglio del paesaggio o dell'antropologia calabrese, ma il linguaggio sembra commentare qualche evento unico, reso mitico in quanto universale, con allusioni pervasive di carattere rustico-agricolo.

D'altro lato Pavese rileva il lato eventico, tende a potenziare in quei fenomeni l'aspetto verbale; il grembo della terra violato, in particolare, assume la valenza di un evento selvaggio e immotivato, quasi una violenza sessuale (cosa che nell'originale, si constata, non era affatto); parto

---

fundere apertis | consimilem lactis, sicut nunc femina quaeque | cum peperit, dulci repletur lacte», LUCR., V, 811-813.

5. «Postremo pereunt imbres, ubi eos pater aether | in gremium matris terrai praecipitavit», LUCR., I, 250-251.

---

e affluire del latte materno confermano – anzi anticipano, secondo la successione scelta da lui – la maternità della terra tradotta in parametri dell'accadere umano. Viene da sospettare insomma una penetrazione dei dati di un selvaggio naturale, irrelato e violento.

Abbiamo a che fare con mito e selvaggio nettamente diversi da come si è abituati a incrociarli nelle pagine pavesiane: meno durezza e meno tragicità paradossale. Si porta alla luce una soluzione insolita, nella quale le due categorie si trovano adiacenti, attorcigliate, ma in ultima istanza irriducibili l'una all'altra. Impossibile concludere indicando una sintesi, rimane un binomio agitato da una tensione tra spinte opposte, l'individuale immotivato del selvaggio e la tendenza all'universale propria del mito. Quello di Lucrezio si apparenta a quei mondi chiusi, auto-sufficienti, che Pavese interpreterà nelle ricostruzioni degli etnologi e di taluni storici.<sup>6</sup> Né manca il versante del sacro, compresa quella pioggia fecondatrice che fa pensare all'apertura di *Dopo* (1934). Fin qui abbiamo seguito ciò che è percepibile in quanto affidato alla lettera del testo. Si possono tracciare in via di ipotesi percorsi più riposti, considerando brevemente in quale quadro operativo l'autore si muovesse nei riguardi di mito e selvaggio a metà degli anni trenta. Tra questi due spazi, non si può che constatare nuovamente una divaricazione.

Sul versante interpretativo del mito: nell'ottobre del '35 Pavese compone un testo, *Mito*, che svolge la metamorfosi di un giovane dio che si fa uomo «col morto sorriso dell'uomo che ha compreso», all'insegna della perdita di contatto con l'unità dell'universo e del subentrare della coscienza del vero. L'unità che è andata perduta era caratterizzata dal contatto e dalla trasparenza:

La montagna non tocca più il cielo; le nubi  
Non s'ammassano più come frutti; nell'acqua  
Non traspare più un ciottolo [PAVESE 1962, p. 127].

Mito è appunto quel contatto e quella trasparenza immobile, concretati in respiro: non viene evocato il selvaggio della violenza e del sangue, come pure viene lasciato da parte ogni appoggio alla mitologia classica.<sup>7</sup>

6. In particolare, vedi i riferimenti del 12 settembre 1949, circa Propp, Philippon, Toynebee.

7. Altro dettaglio: il mutamento di condizione, dall'essere eterni al portare in sé la morte latente, è registrato dall'oscuramento delle spiagge, vale a dire dalla scomparsa della trasparenza: «il dio | non saprà più dov'erano le spiagge d'un tempo»; «Le spiagge oscurate | non conoscono il giovane, che un tempo bastava | le guardasse». Queste insolite spiagge trovano una lampante coincidenza con una formula lucreziana, ricorrente per ben 3 volte

Ciò che nel titolo della poesia è designato come mito, nella esplicitazione testuale sembra corrispondere piuttosto ad uno stato d'animo, uno stile di vita primitivo dove il conoscere risulta solare e spontaneo: diremo cosmico, facendo nostra una successiva intuizione del poeta. L'idea del mito che qui si profila risponde a una fase anteriore alle teorizzazioni che ne verranno fatte in *Feria d'agosto*, coinvolgendo simbolo e ricordo; al più, trascrive un paradiso infantile.

D'altra parte, a quell'epoca l'esperienza lirica di Pavese già aveva incontrato il selvaggio de *Il dio-caprone*. Qui si innesta anche la questione circa lo studio dei primitivi e delle culture magico-primitive. Stando a una dichiarazione del 21 luglio 1946, risalirebbe al 1933 la lettura di Frazer. Sempre nel diario risale al 15 settembre 1936 la nota di lettura relativa a *Mythologie primitive* di Lévy-Bruhl.<sup>8</sup> La situazione presenta divaricazioni e sovrapposizioni: una risposta è *Il dio-caprone*, altra cosa un testo come *Mito*, tanto che pure in questo caso distinguere in maniera netta mitico e selvatico riesce impresa quasi disperata.

I bilanci di Pavese lettore di Lucrezio (vogliamo echeggiare il titolo di un fine lavoro di Lino Pertile) non si arrestano alle due citazioni dell'ottobre 1935; come deve accadere per legge interna alla scrittura pavesiana, le tramature vanno raccolte a distanza, e il discorso sfocia in un suo equilibrio. E allora, Lucrezio viene chiamato in causa una terza e ultima volta, 7 dicembre del medesimo 1935: terza epifania nel *Mestiere*, ma unica con riferimento esplicito. L'approdo avviene a conclusione di una pagina nella quale Pavese difende la necessità di rispettare le regole retoriche, se non altro per garantire l'acquisizione di una tecnica il cui senso e valore si chiariranno *a posteriori*, magari a profitto di qualche generazione successiva:

Esempio: la smania del «conceit» tra gli elisabettiani e il risultato shakespeariano dell'immagine-racconto. Il gusto dell'esempio concreto nel mondo scientifico classico e la risultante visione cosmica di Lucrezio [PAVESE 1990, pp. 21-22].

nello stesso libro v: «in luminis oras» (vv. 224, 781); «in luminis erigit oras» (v. 1.455). Preciso che le spiagge lucreziane sono quelle illuminate dalla luce della ragione, pare anche evidente che nel testo latino luce ha riscontro con vita, contatto diretto e immaginoso con la realtà naturale, concretato in un'ulteriore metafora, non estranea agli usi di Pavese tanto è vero che compare anche in *Mito*, quella del mare dell'aria, che coincide con l'«aeris in magnum [...] mare», di v, 276.

8. Notazioni completate poi il 19 novembre 1939; e il 2 marzo 1941 con il rinvio a *L'expérience mystique*.

La «risultante visione cosmica»: tutt'altro che un accenno cursorio, anzi ingloba e ribadisce le due potenzialità estraibili dagli esempi dell'ottobre. La tecnica del richiamo e della sintesi a distanza applicata nella scrittura del *Mestiere* chiude il discorso in parità di bilancio: conservata la concretezza delle immagini naturali, è inteso che esse rientrano in un ordine globale. Il termine «cosmico» fornisce ragione di quelle trame un po' selvatiche un po' mitiche, uniche e universali, che avevamo sospettato in precedenza: soprattutto realizza quel movimento metonimico grazie a cui il dettaglio si amplifica a regola generale. Tutto è mito e natura, ma nessun evento rimane isolato in se stesso; anzi, può istituire connessioni inattese e quasi miracolose con altri elementi del sistema. Sussiste un'altra circostanza in cui Pavese si è giovato del termine «cosmico»: quello che riferiva alla visione di Lucrezio anticipa e doppia la «sfera cosmica» che verrà esumata per qualificare il 19 marzo 1947 l'opera di David Herbert Lawrence, altro polo di riferimento scarsamente considerato (PAVESE 1990, p. 329).

L'incontro con l'opera di Lucrezio si connette con questa pluralità di scorci: particolare e generale, concreto e cosmico, mitico e selvatico: la legge risiede nell'allargamento. E quest'ultimo si concentra in uno spazio che all'altezza di *Leucò* diventerà sempre più sostanziale: quello che si esprime nella preposizione «tra». Essa non ha senso statico, ma dinamico, indica una dialettica mai completata e risolta. Compare quando tra due realtà contrarie non esiste linearità, ma un rapporto di attraversamento, cessione reciproca di sostanza. Pavese l'avrebbe usato a proposito di Vico, le cui metafore e simbologie gli appaiono sempre sospese tra contadinesco e selvaggio.

Del resto, più semplicemente, uno schema storico-genetico contenente una singolare rivalutazione del primitivo rispetto al moderno, Pavese poteva rintracciarlo nel medesimo *De rerum natura* non molto oltre lo squarcio sull'affluire del latte materno, nella zona – che non cita! – dove sono sviluppati gli spunti di argomento generativo che lo interessavano: le origini della vita sulla terra e lo schema dell'incivilimento umano. Sempre nel libro v, in particolare ai vv. 925 sgg., è possibile leggere un vasto *excursus* sul selvaggio e primitivo: superata la fase dei selvaggi che trascinavano la vita in condizioni non troppo dissimili da quelle di belve errabonde,<sup>9</sup> Lucrezio, ai primordi della socialità collocava la poesia rusticale. Consisteva in danza di movimento non ritmata («extra numerum», v. 1.401) con il corredo di suoni imitativi (il flauto specialmente) che sostituivano le parole: «Agrestis enim tum musa vigebat» (v. 1.398).

9. «Multaque per coelum solis volventia lustra | vulgivago vitam tractabant more ferarum» (LUCR., v. 931-932).

Si noti però che i godimenti della poesia odierna («*numerus servare genus*») non sono, secondo Lucrezio, di molto superiori a quelli «*quam silvestre genus capiebat*».<sup>10</sup> Anche se Lucrezio, pur non esaltando il progresso in quanto tale, rispetta la differenza tra umanità primitiva ed evoluta, quella umanità primordiale sembra interessare assai più di quella progredita i cui comportamenti sono per vari aspetti scontati. Ciò vuol dire che il nuovo non ha rimosso l'antico e il primitivo sta accanto se non dentro il contemporaneo.

Ci sono coincidenze con la lettura che Pavese effettuerà anni dopo nei rispetti di Vico. Secondo Pavese, specifico vichiano è appunto un continuo aggirarsi tra contadinesco e selvaggio; la barbarie non viene valutata secondo una scala di scienza storiografica, quale fase superata una volta per tutte, ma come dimensione incastrata dentro il rustico o contadinesco. Pavese trova in Vico imbevuto del concetto di *rus*, Vico che addirittura legge tutta la storia come sedimento di culture e simbologie agricole, la conferma che non si può fare a meno della campagna. È un'idea della storia non periodizzata in maniera definitiva, ma sempre impostata secondo coppie di opposti, in cui tra il prima e il dopo non esiste legame di causa, ma simultaneità o meglio attraversamento reciproco.

Il medesimo intreccio Pavese isolerà nella diagnosi oraziana dell'*Epistola ad Augusto*, che proponeva il *rus* come substrato di una cultura raffinatissima ormai destinata a nutrirsi di *ars*.<sup>11</sup> Il «*vestigia ruris*» di Orazio può incontrare riscontro proprio al libro V, vv. 1.408-1.411 del *De rerum natura*: come abbiamo rilevato, raffinatezza e progresso eccessivi spinti oltre il limite del necessario non garantiscono un vero miglioramento di qualità. Con graduatoria di valori invertita, l'omologia sussiste. La poesia primitiva non è un residuo, ma tutto sommato il prodotto imprescindibile dell'incivilimento umano. Sembra la prova generale per isolare una dimensione rustico-silvana che rende praticabile l'adiacenza tra il selvaggio e il mitico.

Simile interferenza riflette il binomio in cui Pavese riconosceva la propria poetica, quello di classicismo rustico che identificherà, attorno al 1945, come selvaggio in quanto esito di una fusione tra rustico e mitico. Il termine fondamentale di riferimento sarà *rus*, desunto appunto dal passo oraziano circa i «*vestigia ruris*» in piena epoca di civilizzazione.<sup>12</sup>

10. Più estesamente: «Unde etiam vigiles nunc haec accepta tumentur | et numerum servare genus didicere, neque hilo | maiorem interea capiunt dulcedini' fructum | quam silvestre genus capiebat terrigenarum» (LUCR., V, 1.408-1.411).

11. Ho tentato di sintetizzare il problema in MUTTERLE 2011.

12. Da HOR., *Ep.*, II, 1, 156-160.

Dalla drammatica mescolanza o interferenza tra gli ambiti di mitico e selvaggio, si configura un edificio binario, strutturato sulla base di coppie contrarie: rustico e raffinato, selvaggio e mitico, barbarico ed evoluto.

Quel «tra» indicato a proposito di Vico, che indica la compenetrazione o l'attraversamento tra opposti, all'atto di accostare il *De rerum natura* si appoggiava a un'idea di ordine cosmico, forse legata a quel concetto di teodicea con cui Pavese un decennio più tardi avrebbe tentato di giustificare il selvaggio anche a livello di storia umana.<sup>13</sup> Questo essere tra selvaggio, mitico, cosmico esclude la violenza del sangue: attraverso liquidi quale acqua e latte, viene scansato uno degli elementi distintivi del dionisiaco, che è l'ebbrezza violenta. Piuttosto, si prefigura il selvaggio di cui sarà portatore un personaggio quale Concia.

### Bibliografia

- LUCREZIO 1928 = T. LUCRETIUS CARUS, *De rerum natura*, luoghi scelti e annotati dal prof. V. Brugnola, VI edizione, con ritocchi e aggiunte nelle note, Roma, Albrighi, Segati e C., 1928.
- LUCREZIO 1939 = T. LUCRETIUS CARUS, *De rerum natura libri sex*, versione poetica di C. Giussani, Milano, Mondadori, 1939.
- LUCREZIO 2005 = T. LUCREZIO CARO, *De rerum natura*, a cura di A. Fellin, Torino, UTET, 2005.
- MUTTERLE 2011 = A.M. MUTTERLE, *Preliminari sul classicismo rustico*, in M. LANZILLOTTA (a cura di), *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 99-110.
- ORAZIO 2013 = *Le odi di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese*, a cura di G. Barberi Squarotti, Firenze, Olschki, 2013.
- PAVESE 1962 = C. PAVESE, *Poesie edite e inedite*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1962.
- PAVESE 1990 = C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. 1935-1950*, nuova edizione condotta sull'autografo, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Torino, Einaudi, 1990.
- RUSI 1988 = M. RUSI, *Le malvage analisi. Sulla memoria leopardiana di Cesare Pavese*, Ravenna, Longo, 1988.

13. A questo proposito, cfr. PAVESE 1990, 23 agosto 1944 e sgg.

---

## Una mancata correzione di Vittore Branca a Eugenio Montale

Enrico Palandri

Riuscire ad abitare entrambi i mondi, così vicini e al tempo stesso così distanti, della vita accademica e degli scrittori e dei poeti, è l'impegno di quasi tutti quelli che si occupano di letteratura. Di questa eterna, ambigua contiguità era molto consapevole Vittore Branca. Sono e sono sempre stati mondi simili e diversi, ognuno con le sue vanità e qualità. Le università nel mondo anglosassone, dove Branca ha insegnato sempre più nella seconda parte della sua carriera, sono sostegni importanti per chi scrive, soprattutto libri non commerciali o semplicemente non fortunati. Altre volte sono solo salario. Le università umanistiche hanno ovviamente ovunque anche altre regole e missioni: avvicinarsi alla letteratura è difficile, in un'epoca che ha idealizzato l'empirismo si è tradotto nei dipartimenti umanistici in un culto della filologia e della scientificità, e questo a volte stride con le scelte umane, prima ancora che intellettuali, di poeti e scrittori, per cui la lingua non è osservata ma assorbita e interpretata. Si scrive quello che si può e come si può, difficile stabilire regole che alla fine non riproducano solo se stesse.

Resta dunque una relazione difficile, come lo era quella di Torquato Tasso e di Sperone Speroni, o di chi sedeva al *desco degli angeli* e il Dante del *De vulgari eloquentia*, o quella da cui scaturiscono le postille di Leopardi alle canzoni del '24. Ne sono consapevoli gli accademici, quando hanno la statura di Vittore Branca, e gli autori, quando il loro incontro con la letteratura non sia occasionale, legato solo a qualche libro scritto magari alla fine di un'altra vita professionale e mescolato ad altre passioni. Non si risolvono con una battuta o un'invettiva, restano centrali. Vittore Branca era consapevole della delicatezza di queste relazioni per la grande pratica che ebbe del mondo degli editori oltre che di quello accademico, e sopra tutti e due questi ambiti, era esperto del mondo e della mondanità, in cui transitavano celebri scrittori, aristocratici, persone ricche, persone capaci, persone potenti, persone affascinanti e persone che magari non erano nessuna di queste cose

e che tentavano di respirare un'atmosfera che a loro pareva degna di quello che avrebbero voluto essere.

Venezia nel Novecento non è stata un centro politico o economico importante del mondo, ma è sempre restata ed è tutt'oggi un luogo da cui passano molte persone legate alla cultura per le Biennali, un bel teatro d'opera e molte altre iniziative. Cosa sia la cultura e il fare cultura richiederebbe una trattazione più approfondita di quella che si accenna qui, senza la quale ovviamente personaggi molto diversi tra loro sbiadiscono in etichette piuttosto generiche, ma in fondo è proprio l'assenza di questa riflessione che fa di Venezia Venezia, e la rende così attraente per chi scrive. Mentre Brodskij non potrebbe non essere anche la persecuzione che ha subito nell'URSS, anche quando si trasferisce in America, a Venezia è soprattutto uno scrittore. Così Ezra Pound, o chiunque altro. La politica e la storia, che segnano i movimenti culturali e le fortune dei singoli, sono meno drammatici in una città che respira sempre, nella sua architettura come nel modo di vivere dei cittadini, un tempo molto lungo, che mette in una prospettiva diversa la vita degli autori. La storia segna profondamente gli autori e a Venezia li lascia un po' in pace, li lascia respirare. Rischia anzi di corromperli, di abituarli a un ritmo più umano e blando dove alla fine non è necessario scrivere nulla, o se mai dedicarsi a qualche curiosità erudita su questa bellissima città. Per questa e per altre ragioni diverse è quindi una città da sempre meta di artisti, e Vittore Branca li incontrava tutti e di tutti aveva un'impressione piuttosto netta, che collezionava in aneddoti che con una certa sapienza raccoglievano elementi significativi del loro carattere.

Ne racconterò uno, che non si svolge a Venezia, la storia di una corruzione a Eugenio Montale. Cerco di ricostruirlo con la maggiore accuratezza possibile perché rende bene la consapevolezza del dialogo tra il mondo accademico e quello degli scrittori e dei poeti in cui Vittore è stato un importante punto di congiunzione. Un incontro che Vittore Branca, come accennavo, sapeva essere più difficile in Italia. Basti dire che, nel cuore di Bloomsbury, a Londra, University College ha ospitato molta della discussione letteraria, politica e scientifica del xx secolo, ha avuto tra i suoi studenti Gandhi e Tagore, nella sua scuola d'arte (la *Slade*) Whistler, Bomberg, Paula Rego, che tra le varie discipline conta 26 premi Nobel nel Novecento. Questa vivacità la si ritrova anche per Oxford, a Cambridge, Harvard, alla Sorbonne mentre per il sapere umanistico non si può dire nel Novecento di nessuna università italiana. Né Morante né Pasolini, né Svevo o nessun altro si avvicina davvero alle nostre università. Un'apertura e un dialogo tra questi mondi in Italia è stato sempre più difficile, nonostante nelle nostre università abbiano insegnato anche Carducci e Pascoli, Tabucchi e Celati. L'impostazione del

sapere letterario accademico è così radicalmente distante dagli autori contemporanei che ha trattato il romanzo e la poesia come qualcosa di accidentale e spurio, sostanzialmente estraneo a una vocazione scientifica e monastica.

Vittore ne era molto consapevole e l'episodio, molto semplice, in cui si rivelano diversi atteggiamenti contraddittori, è il seguente: durante la Resistenza lui e Montale dovettero a un certo punto nascondersi insieme. Erano a Firenze, nei giorni precedenti alla liberazione, che era divenuta un luogo molto pericoloso come lui racconta in *Ponte Santa Trinita*. L'aneddoto è probabilmente familiare ad altri, più vicini di me a Branca, e quindi potranno precisarlo. Credo fossero nascosti sulle colline e in quelle condizioni Montale gli aveva affidato una poesia perché la pubblicasse. Era una poesia in cui un verso avrebbe dovuto dire

... ecco,  
...

Purtroppo non riesco a identificarla tra quelle pubblicate in Finisterre o nelle altre di quegli anni.

Vittore osservò che *ecco* difficilmente poteva essere seguito da una virgola e suggerì una correzione. Montale gli rispose: «Fa assolutamente lo stesso...»

Nel raccontare questo episodio Branca dava la sensazione di riconoscere una superiorità alla poesia sulla filologia.

Eugenio Montale non doveva essere semplice per lui: i suoi erano stati studi da autodidatta e aveva spesso un atteggiamento irridente verso i professori (ad esempio in *Asor*). Firmava traduzioni non sue e in generale non era conciliante con l'accademia. Così come non era facile Meneghello, o tanti altri il cui genio spuntava da un luogo che la mappa ufficiale della letteratura non prevedeva. Nel raccontare l'aneddoto Branca faceva spazio a qualcosa che era davvero altro da sé e lo rispettava. *Altro* da quello che lui era ed era stato, da come aveva insegnato a essere ai suoi allievi. Correva un rischio, esponeva i limiti di una forma di sapere che pure proprio di questo si occupava e a cui aveva dedicato, con grande successo, tutta la vita. Proprio come Montale. Ma come dice proprio Montale in *Asor*, la poesia non è frutto di intenzioni, e quindi di un lavoro che le persegua. La poesia semplicemente è, come pure il romanzo, così come un pezzo di legno, il sale, il vento, sono cose che ci sono. Se qualcuno prova a scrivere poesia attraverso il lavoro (e questo a volte capita anche ai poeti), non ne esce nulla. Solo ciò che esiste è, non ci si può arrivare facendolo. Questo è un insegnamento importante che io ho ricevuto da Branca, che poeta non era. Che cioè, quando la scrittura

---

è reale, non si deve andare a cercare l'ispirazione, o attenderla, ma è vera come il reale è sempre reale. Scrivere esprime l'essere ed è sempre, in un continuo divenire se stesso, non va cercato in una riga o una pagina particolare. Questo è il senso dell'aneddoto di Montale, e Branca lo capiva e lo accoglieva. Il contrario insomma del lavoro del filologo o del compilatore di bibliografie. Forse addirittura il contrario del lavoro, e persino del fare, semplicemente qualcosa che è e continua a essere.

Qui c'era la vena secondo me migliore di Branca e quella che gli ha consentito di incontrare personalità così significative del suo tempo senza mai confondersi con loro. Difficile dire se fosse la tradizione idealista che gli faceva guardare la poesia dall'angolo in cui pone la sua domanda a Montale, o se fosse umanamente un percorso più personale, che nasceva dalla dimestichezza con esseri umani di cui riconosceva le qualità al di là dei titoli e dei meriti, ma questa sua apertura era fortemente diversa da quella della maggior parte degli accademici, spesso facilmente compiaciuti dal successo in concorsi di stato difficili, a volte anche causa di qualche umiliazione, ma certo da non confondersi per questa ragione con ciò di cui è fatta la realtà e quindi la poesia: morte, amore, viaggio, vita. Branca sapeva che i libri, chi li scriveva, era qualcuno di diverso da chi li studiava e persino da chi li leggeva. La lingua di un poeta e la sua ricerca, detto altrimenti, non nascono come per il filologo dal lavoro investigativo in testi di altri, ma in modo idiosincratico, indipendente, che non ha a che fare con le stesse regole. Sarebbe una bellissima eredità se i suoi allievi sapessero davvero trasmettere questo senso di alterità e proteggere non solo la poesia dei morti, ma anche quella dei vivi.

---

## Una tessera gozzaniana nell'India di Alberto Moravia

Ricciarda Ricorda

Avanziamo lungo un piroscavo inglese giunto da poco: la parete curva, nera, vertiginosa s'alza su di noi come il fianco d'un cetaceo colossale; dagli infiniti sportelli aperti giungono voci, s'affacciano volti impazienti; lungo una scaletta troppo fragile scendono i viaggiatori in una lancia d'approdo; quattro *indu* ignudi ricevono i bagagli, aiutano i fanciulli, i malsicuri nel balzo. Una signora biondissima si rifiuta al passo, i viaggiatori l'incalzano alle spalle, l'incoraggiano, protestano; un gigante di bronzo l'afferra senz'altro, la solleva in alto, la passa ad un altro gigante ignudo, che la depone delicatamente, la siede incolume nella barca tra i suoi bagagli ordinati: strida convulse della signora, risa degli astanti. Quella biondezza e quelle braccia candide avvinte disperatamente alle spalle barbare mi hanno fatto pensare una romana della decadenza, una *flava coma* contesa da due schiavi nubiani un poco irriverenti... [GOZZANO 1984, p. 5].

Mi destò da queste riflessioni al rumore che fa un motoscafo urtando contro il pontile. È un motoscafo da escursioni, ne scendono due americane, madre e figlia. La madre è una matrona occhialuta e podagrosa; la figlia che avrà vent'anni è rossa di capelli, con una faccia delicata, bianchissima, svaporata, dagli occhi violacei e dalle guance tempestate di lentiggini. È vestita di seta svolazzante e colorata, ha le braccia e le spalle nude arrossate dal sole tropicale. Il giovane marinaio quasi nero, dal corpo perfetto completamente ignudo salvo che per un piccolissimo perizoma, aiuta le due donne a scendere dal motoscafo. Ma la figlia mette un piede in fallo, quasi cade in mare e per un solo momento il suo braccio nudo, bianco, lentiginoso, arrossato si avvinghia e quasi si direbbe che si attorcigli al braccio anch'esso nudo, quasi nero, del marinaio. Ho l'impressione di due piante o due animali attorti l'uno intorno all'altro, diversissimi e purtuttavia inseparabili: la simbiosi. Poi, invece, la stretta si scioglie quasi subito e la ragazza, ridendo e commentando il fatto con voce nasale, salta sul pontile [MORAVIA 1962, p. 111].

Pur in mancanza di riferimenti espliciti, si può rilevare come il secondo brano, proveniente da *Un'idea dell'India* di Alberto Moravia (1962), riprenda da vicino il passaggio, riportato subito sopra, di *Verso la cuna*

*del mondo. Lettere dall'India* di Guido Gozzano (1917): si tratta di un caso molto interessante di intertestualità, che conferma la tendenza, diffusissima presso gli scrittori di viaggio, a guardare a modelli precedenti, a rifarsi alle pagine di altri autori; uno degli esempi più significativi in questa direzione è rappresentato proprio dall'opera dello stesso Gozzano, una sorta di *puzzle* costruito, com'è noto, intersecando esperienze realmente vissute dal viaggiatore e «esperienze di lettura» condotte all'interno del vasto serbatoio di opere che, nel corso dell'Ottocento, avevano contribuito alla «testualizzazione» dell'India, per ricorrere a un termine di Edward Said.<sup>1</sup>

*Un'idea dell'India*, all'interno della ricchissima produzione odeporica moraviana, all'incirca una pagina dedicata al viaggio ogni tre di narrativa, occupa uno spazio importante; lo scrittore infatti ha raccolto in volume solo una minima parte dei suoi scritti odeporici, tralasciando gli altri - a suo dire non sufficientemente retti da un'idea «'unificatrice', da un punto di vista (culturale, morale, ideologico) significativo sulla realtà esotica esplorata» (TORNITORE 1994, p. 1802): a rendere legittimo il «transito» in volume degli articoli del «Corriere della Sera» sull'esperienza indiana, condivisa con l'amico Pier Paolo Pasolini, a sua volta autore di un *reportage* pubblicato sul «Giorno» a puntate e poi nel volume *L'odore dell'India* (1962), sarebbe allora la presenza di un'idea unificatrice, puntualmente annunciata già nell'*Introduzione* al testo e riassumibile nell'affermazione che «l'India è il paese della religione» (MORAVIA 1962, p. 6).

A motivare il viaggio dei due scrittori sarebbe stato l'invito a partecipare alle celebrazioni per il centenario della nascita del poeta Tagore, spunto destinato però a rimanere sullo sfondo di un itinerario assai ampio: i due amici arrivano infatti a Bombay, si spostano poi a Nuova Delhi, dove incontrano Nehru, ad Agra, a vedere il Taj Mahal, quindi a Khajuraho e a Benares e Calcutta, con tutta probabilità il luogo in cui li raggiunge anche Elsa Morante, in rapporti ormai assai difficili con il marito Moravia; sono anche a Madras e a Cochin, per ritornare infine a Bombay.

I due *reportages* risultano esemplarmente diversi sia per quanto attiene all'attitudine dei viaggiatori, sia per l'impostazione: Moravia, impe-

1. Il termine segnala come la rappresentazione occidentale dell'Oriente corrisponda più «alla cultura in cui si era sviluppata che al proprio supposto oggetto di indagine, anch'esso creazione occidentale»: SAID 1978, p. 31. All'interno della ricca bibliografia critica sul testo gozzaniano, mi limito a ricordare le fondamentali pagine di SANGUINETI 1966, pp. 135-173, e lo studio, centrale per la prospettiva cui qui mi riferisco, di BENVENUTI 2008. Alide D'Aquino fornisce, in appendice a GOZZANO 1984, ampio repertorio delle fonti dello scrittore.

gnato a fornire al lettore un quadro informativo del paese visitato, adotta una scrittura ad andamento saggistico, in cui mette in atto un consapevole «approccio distanziante» (BENVENUTI 2008, pp. 169-175), Pasolini è attento al dato esperienziale, pronto al coinvolgimento individuale.

Ecco così svilupparsi da un lato le riflessioni dello scrittore romano, che si documenta attentamente su ogni tappa e su ogni aspetto del viaggio e che tutto sente l'esigenza di spiegare, dall'altro manifestarsi il bisogno pasoliniano di immergersi nella realtà dei luoghi visitati, di mescolarsi con la gente, di girare fino allo sfinimento: ne consegue che, mentre Pasolini prospetta la propria esperienza soggettiva, narrando aneddoti e facendo riferimenti precisi a elementi concreti, l'amico tende a generalizzare, a inquadrare il singolo fatto in un ragionamento oggettivo, prescindendo dal proprio modo di viverlo.

In un simile quadro, il lettore è portato a cogliere con interesse i rari passaggi in cui Moravia sembra sottrarsi all'esigenza di spiegare e argomentare, infrangendo il consueto andamento saggistico della pagina e accogliendovi invece una scheggia di vita vissuta, il racconto di un'esperienza occorsagli. È quanto avviene nel passaggio riportato sopra, a conclusione di un capitolo assai impegnativo, *Colonialismo e simbiosi*, in cui lo scrittore si misura con un tema complesso quale quello dell'imperialismo inglese e dei rapporti instauratisi nel tempo tra colonizzatori e colonizzati; il pezzo si apre già con un riferimento all'*hic et nunc* del viaggiatore, che si prospetta in quest'occasione come personaggio, oltre che come narratore, scelta che, coerentemente con l'impostazione argomentativa di cui si è detto, non è consueta in questo volume:

Eccomi dunque a Cochin, termine meridionale del mio viaggio in India. Sto seduto sul pontile di approdo dell'albergo di fronte alla grande laguna in cui si impigrisce il Mare Arabico, tra le isole e i lidi della costa del Kerala. La laguna è verde, torbida, dolce [...]. Il lido sabbioso che cinge la laguna, proprio di fronte a me, si apre ad uno stretto passaggio oltre il quale si intravedono i voli dei gabbiani e le vele bianche del mare aperto. [...] A destra del passaggio una lunga selva di palmizi si inclina sul lido a perdita d'occhio, verde chiara, arruffata, deliziosamente incerta e remota nella bruma luminosa della giornata piena di vento; a sinistra, invece, una città marittima si affaccia placidamente sulla laguna: case con alti tetti spioventi di tegole rosse, lunghi muri bruni dai quali sporgono alberi verdi e diffusi, pareti cieche di magazzini, un campanile [...]. Dapprima penso a certe rive di Venezia, là dove sono meno monumentali e più mercantili e dimesse; poi il ricordo si precisa: quella città l'ho già vista in un quadro, e precisamente in un quadro di Vermeer [MORAVIA 1962, p. 105].

Per inciso, si noterà come risultino operanti nel brano due procedimenti tipici della scrittura odeporica: da un lato, la tendenza a

riportare l'ignoto al già noto, attraverso processi di comparazione, atti ad evidenziare somiglianze e punti di contatto, Cochin come Venezia; dall'altro, la disposizione a mediare l'elemento fisico, geografico attraverso il riferimento al dato culturale, l'immagine della città come un quadro di Vermeer; proprio il riferimento al pittore olandese consente a Moravia di avviare lo spinoso discorso sul colonialismo: spinoso nella misura in cui lo scrittore non può non farne oggetto di riprovazione, ma che, nello stesso tempo, non riesce ad affrontare senza ambiguità. Il richiamo a Vermeer introduce infatti una considerazione sui diversi colonizzatori europei succedutisi a Cochin, i portoghesi, gli olandesi, infine gli inglesi, con la constatazione che gli olandesi sembrano essere stati i più decisivi nel conferire alla città il suo peculiare aspetto; con un procedimento consueto in queste pagine, il discorso si amplia poi, a toccare il tema più generale delle presenze europee in India, per focalizzarsi infine sui caratteri del colonialismo inglese, prospettato come diverso dagli altri, in quanto segnato da «qualche cosa di irrazionale, di stravagante, di eccessivo e conseguentemente di molto duro, crudele e punitivo» e complicato dal bisogno «di nascondere e giustificare moralmente quegli interessi, così che lo *slogan* imperialista di Kipling "the white man burden" il fardello dell'uomo bianco, non fu che l'ultima trovata di una antica ipocrisia» (MORAVIA 1962, pp. 108-109).

A questo punto, l'argomentazione si fa complessa e non del tutto lineare: notato come il dominio dell'Inghilterra abbia trasformato l'India, a differenza di quello degli altri colonizzatori, ma che la stessa nazione colonizzatrice ne sia stata a sua volta trasformata, lo scrittore ricorre all'immagine della simbiosi, «associazione tra due animali molto diversi i quali vivono insieme in stretta comunione e (non sempre) con reciproco vantaggio», poiché gli pare che tale termine si presti bene a significare un dominio che «fu piuttosto un processo biologico che un fenomeno politico»: dove, a lasciare perplessi, come ha notato a ragione Giuliana Benvenuti, è la lettura della colonizzazione quale fenomeno fisiologico, con quanto di pacificante tale lettura comporta. Rovesciando però subito dopo la prospettiva, Moravia riporta la spiegazione della «simbiosi angloindiana» alla storia, a quanto è avvenuto precedentemente in India, con la lunga «invasione islamica» e con «la mitica emigrazione ariana», per concludere che «il colonialismo, almeno fino a ieri, è stato una fatalità dell'India; che esso vi si presentò sempre come simbiosi; che queste simbiosi, d'altra parte, [...] non riuscirono mai ad attecchire del tutto», perché «l'eterna India aborigena [...] finisce sempre per scalzare, corrodere e alla fine spazzar via le simbiosi» (MORAVIA 1962, pp. 109-111).

Una simile conclusione tradisce una delle difficoltà ricorrenti per gli scrittori di viaggio nel misurarsi con la realtà dell'altro, messa in evidenza dagli studi post-coloniali, ovvero la tendenza a proporre una lettura essenzialistica, in questo caso declinata nella «pretesa di spiegazione totalizzante, la volontà di racchiudere l'India in un'essenza unica e sostanzialmente immutabile» (BENVENUTI 2008, p. 175).<sup>2</sup>

Si tratta di un aspetto legato all'imprescindibile «essere situato» del viaggiatore, punto nevralgico anche per la letteratura di viaggio, che è stata posta sotto un'attenta lente critica e accusata di essersi fatta portatrice, nel tempo, di un'ottica imperialista, eurocentrica, pronta a prospettare gli occidentali come la punta più avanzata della civiltà e a interpretare il rapporto con l'altro secondo logiche di supremazia e di superiorità. Da questo punto di vista, l'odeporica sembrerebbe prestarsi a rivelare con particolare evidenza le possibili forme di compromissione delle letterature con i rapporti di forza e il potere: lo testimonierebbe la facilità stessa con cui recepisce e «rilancia» diffusi stereotipi, come ha dimostrato, ad esempio per l'Oriente, il notissimo testo del già ricordato Edward Said.

Se allo studioso tale condizione deve essere ben presente, facendogli riconoscere i complessi risvolti anche ideologici dell'opera letteraria, appare tuttavia indispensabile valutarne sempre l'ineludibile plurivocità, da riscoprire di volta in volta; lo conferma il testo moraviano in analisi, che si chiude, dopo le articolate considerazioni sul colonialismo, con il recupero del «tempo della narrazione» grazie all'inserimento dell'aneddoto citato sopra, per certi versi inatteso, a questo punto dell'argomentazione, ma già preparato, lo si è visto, dall'*incipit*; si ritorna infatti alla situazione contingente del viaggiatore, seduto sul sedile di approdo dell'albergo. *L'effet de réel* che dovrebbe essere garantito dal riferimento a un episodio appartenente alla vita vissuta risulta però già ridimensionato dalla sua funzionalizzazione a una tesi da dimostrare, l'adeguatezza del concetto di simbiosi a rendere la sostanza del rapporto tra indiani e inglesi; tuttavia, la precisione nelle descrizioni delle due donne, ben caratterizzate nonostante la sommarietà dei tratti riportati, e la vivacità del quadro orientano l'attesa del lettore sul versante del racconto veritiero. Ecco inserirsi a questo punto un ulteriore elemento di «spiazzamento», perché il racconto di Moravia, che dovrebbe avere al suo centro un fatto vero, risulta invece essere frutto d'invenzione e

2. La studiosa prosegue però riconoscendo anche che, nel caso di Moravia, «accanto a questa pretesa [...] sta tuttavia il richiamo ad un umanesimo antropologico interessato più all'articolazione delle differenze umane che a quella delle differenze culturali, positivamente impegnato in una faticosa opera di invito alla tolleranza e alla comprensione».

non di un'esperienza concreta, nella misura in cui si rifà a un altro testo letterario, come si è visto, *Verso la cuna del mondo* di Gozzano.<sup>3</sup>

Il nucleo generatore di entrambi i pezzi è il contrasto tra il colore della pelle della figura femminile, connotato da un biancore «abbagliante», e quello scuro del «gigante di bronzo» che le si accosta, a segnare quella «color-line», quella «relation of the darker to the lighter races of men in Asia and Africa, in America and the islands of the sea» che già nel 1903 uno dei più insigni intellettuali statunitensi, l'afroamericano William Edward Burghardt Du Bois, aveva identificato come «the problem of the twentieth century»: la forza del contrasto sta evidentemente a segnalare, nei nostri autori, la distanza tra le razze e tra le relative culture (DU BOIS 1903, p. 13).<sup>4</sup>

È stato Edoardo Sanguineti a suggerire, nel caso di Gozzano, un possibile, implicito riferimento a *Paul e Virginie* (1787) di Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre: un libro la cui conoscenza da parte del poeta è attestata dalla lirica omonima *Paolo e Virginia*, nei *Colloqui*, in cui l'io poetico si identifica con Paolo e ripercorre la vicenda del suo sfortunato amore con Virginia, destinata a perire nel naufragio della nave che avrebbe dovuto riportarla ai suoi cari; la scena che avrebbe suggerito al Gozzano di *Verso la cuna del mondo* l'immagine del contrasto tra la pelle del «gigante ignudo» e la «biondissima signora» sarebbe stata appunto quella del naufragio, quando la giovane rifiuta di spogliarsi:

Virginia ecco in disparte  
pallida e sola!... Un marinaio nudo  
tenta svestirla e seco darsi all'onda;  
si rifiuta Virginia pudibonda  
(retorica del tempo!) e si fa scudo  
delle due mani... Il San Germano affonda [GOZZANO 1980, p. 166].<sup>5</sup>

La rievocazione della storia dei due amanti è poi funzionale alla messa a punto di un esotismo che, sottolinea ancora Sanguineti, è insieme «appassionato e falso» («Rammenti i campi d'indaco e di the, | e le Missioni e il Padre e il Viceré, | quel Tropico rammenti, di maniera, | un poco falso, come piace a me?... | Ti rammenti il colore | del Settecento

3. Del resto, la relazione odepórica è sempre una «formazione di compromesso» tra esigenza descrittiva e tendenza narrativa, tra la veridicità dell'esperienza raccontata e, al contrario, il «quoziente» di invenzione; mi permetto di rimandare in proposito a RICORDA 2012, pp. 19-20.

4. È ancora BENVENUTI 2008, p. 82, a proporre questo rinvio.

5. Sull'argomento, oltre a SANGUINETI 1966, pp. 144-147, cfr. GUGLIELMI 2002, pp. 71-98.

esotico, l'odore | di pace, filtro di non so che frutto | e di non so che fiore, | il filtro che dismemora di tutto?...», GOZZANO 1980, p. 163).

Diversa la scelta di Moravia, che, in questo caso, appare meno implicato, tutto sommato, in prospettive esotiche e che, pur citando nel suo testo vari libri e diversi autori, sembra generalmente più impegnato a fornire una solida base culturale alle proprie argomentazioni che in operazioni di ordine letterario, per cui il riferimento gozzaniano acquisisce uno spessore particolare: da un lato, dimostra la forza dell'immagine, che si impone con tanto più vigore quanto più risponde a un modello già consolidato; dall'altro, suggerisce che la pagina odeporica, a lungo giudicata come spazio dominato da una scrittura referenziale, come «documento», dotato di una testualità «leggera», è al contrario frutto di operazioni complesse, verificabili già a partire dalla inevitabile stratificazione della scrittura, che muove quasi sempre da appunti presi «in diretta», per passare a una prima stesura, e molto spesso a una riorganizzazione successiva del testo secondo modalità diverse. Anche l'operazione moraviana sembra confermare una simile complessità, con l'approdo, in questa pagina, a una riscrittura di terzo grado, che porta in filigrana il riferimento a Gozzano, a sua volta con tutta probabilità suggestionato da un passo di Bernardin de Saint-Pierre: si tratta di una complessità che sarebbe riduttivo leggere solo in termini di ambiguità ideologica, in quanto, a mio parere, arricchisce di risonanze il testo odeporico e ne attesta una plurivocità che gli consente, nel tempo, di continuare a parlare al lettore, anche a un lettore come quello del terzo millennio, che non cessa di rivolgersi alla scrittura di viaggio nella ricerca di narrazioni capaci di arricchire le proprie conoscenze.

### *Bibliografia*

- BENVENUTI 2008 = G. BENVENUTI, *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2008.
- DU BOIS 1903 = W.E.B. DU BOIS, *The Souls of Black Folk*, Chicago, A.C. McClurg & Co., 1903.
- GOZZANO 1980 = G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori, 1980.
- GOZZANO 1984 = G. GOZZANO, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di A. D'Aquino Creazzo, Firenze, Olschki, 1984.
- GUGLIELMI 2002 = M. GUGLIELMI, *Virginia ti rammenti... Le riscritture di Paul et Virginie*, Roma, Armando, 2002.
- MORAVIA 1962 = A. MORAVIA, *Un'idea dell'India*, Milano, Rizzoli, 2005 (1962).
- RICORDA 2012 = R. RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia, Editrice La Scuola, 2012.

- SAID 1978 = E.W. SAID, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 2005 (1978).
- SANGUINETI 1966 = E. SANGUINETI, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966.
- TORNITORE 1994 = T. TORNITORE, *Postfazione*, in A. MORAVIA, *Viaggi. Articoli 1930-1990*, a cura e con introduzione di E. Siciliano, postfazione di T. Tornitore, Milano, Bompiani, 1994.

---

## Quattro lettere e un viaggio di Gianfranco Contini

Antonio Daniele

Nel dicembre del 1974 Gianfranco Contini fece un viaggio a Vienna per ragioni di studio (era in procinto di pubblicare il *Fiore*), con l'intenzione di collazionare tre manoscritti del *Roman de la Rose* presenti alla Österreichische Nationalbibliothek. In quella occasione si trattenne per quattro giorni nella capitale austriaca (arrivò in treno il 9 e ripartì il 12 dicembre del 1974), in compagnia della moglie Margaret. In quel momento era ancora convalescente di una malattia che l'aveva recentemente colpito e invalidato.

Le lettere che qui si pubblicano raccontano la preparazione e la conclusione di quel viaggio, essendo state inviate all'allora direttore dell'Istituto italiano di cultura di Vienna, Renato Tonelli, che me le fece leggere e mi consentì di farne copia fotostatica.<sup>1</sup>

I

Firenze, 19 novembre 1974  
(Pian de' Giullari 71)

Gentilissimo Direttore,

tempo fa la nostra amica e già Loro vicina, quando abitava a Vienna, signora Schreiber<sup>2</sup> Le chiese da parte mia se, in occasione d'una mia breve e anzi fulminea puntata a Vienna durante l'anno, avrei potuto offrirLe una conversazione serale o pomeridiana al Suo Istituto e magari fruire, come già mi accadde anni or sono, della loro deliziosa foresteria. Lei ebbe la cortesia di non dire di no,

1. Da tale copia (da me conservata) ora le trascrivo senza alcun ritocco.

2. Si tratta di Rosalma Salina Borello, studiosa di letteratura italiana soprattutto moderna e contemporanea.

prinzipiell.<sup>3</sup> Ma uno sconvolgimento imprevisto del mio calendario mi induce a far questa gita entro la metà di dicembre, di preferenza la prima settimana, e la brevità del preavviso è ovvio che Le dà la più totale libertà di dirmi di no. Accade questo: che in conseguenza degli scioperi francesi il suo collega di Marsiglia, Benedetti,<sup>4</sup> mi telefona per farmi rinviare un mio viaggio a Marsiglia stessa e Montpellier fissato da un pezzo per i primi del mese prossimo; e penso di utilizzare la finestra così aperta per la puntata a Vienna, anche per mantenere i tempi di lavorazione della mia edizione del *Fiore*, in servizio della quale compio questi e altri viaggi.<sup>5</sup> A Vienna debbo collazionare i manoscritti del *Roman de la Rose* (che sono tre, in media da erledigen, spero, uno al giorno); e, se me ne resterà il tempo, vorrei far vedere anche a mia moglie, prima a far conoscere il libro di Doderer in Italia, la Strudlhofstiege.<sup>6</sup> Per il caso che combinare con Lei non fosse impossibile, Le proporrei di parlare su «Un'altra opera di Dante: il *Fiore*» [non so che cosa pensi di questa attribuzione il bravo Rabuse...];<sup>7</sup> ma, Le ripeto, Le circostanze moltiplicano la Sua libertà di risposta; e La prego di scusare la coatta improvvisazione e brevità d'intervallo.

Con l'occasione la ringrazio della gentilezza con cui ha seguito la pratica di Klagenfurt per la quale ho, su Suo stesso suggerimento, proposto il nome del prof. Papini.<sup>8</sup>

Mi abbia con ogni cordialità Suo

Gianfranco Contini<sup>9</sup>

II

Firenze, 2 dicembre 1974

Gentilissimo Professor Tonelli,

per ragioni estranee alla mia volontà (sciopero dei fattorini, che ha inciso sul

3. La sede dell'Istituto è la sede storica di palazzo Sternberg (via Ungargasse 43); la piccola foresteria, situata al piano terra e destinata agli ospiti di riguardo, è veramente «deliziosa».

4. Si tratta di Ezio Benedetti.

5. L'edizione arrivò a compimento dieci anni dopo (CONTINI 1984).

6. Il romanzo *La scalinata* di Heimito von Doderer era stato pubblicato in Italia da Einaudi nel 1965, con traduzione di Ervino Pocar ed una introduzione di Margaret Contini.

7. Georg Rabuse, romanista all'Università di Vienna, noto soprattutto come dantista.

8. Si tratta di Gianni A. Papini.

9. Lettera dattiloscritta, con firma (preceduta da nome dattiloscritto tra parentesi) autografa. Nota d'archivio: «Data di arrivo 25 Nov. 1974. N° 1276 / B 3».

recapito del Suo espresso; ricerca non facilissima - solo oggi lunedì - dei posti e impossibilità di trovarne con arrivo diurno) Le posso dire solo con ritardo (affidandomi separatamente anche al telegrafo)<sup>10</sup> che arriveremmo lunedì 9 alle 6 e 50 di mattina. L'ora è tale che io debbo scusarmi, e naturalmente esonerarla, se proprio non ha abitudini alballi, dal disturbo di venire alla stazione, com'era nei Suoi cortesi propositi.

Le sarei molto tenuto se volesse preavvisare l'Oesterreichische Nationalbibliothek che intenderei collazionare i tre manoscritti del *Roman de la Rose* (segnati 2568; 2592; 2630). Spero di cavarmela, pur non essendone in tutto certo, alla cadenza di uno al giorno, di modo che all'altezza di mercoledì pomeriggio o sera sarei forse in grado di aggiungere, parlando del *Fiore*, qualche parola su di essi, non studiati eccetto che per alcune miniature.<sup>11</sup> Per varie ragioni l'ideale sarebbe di poter ripartire già giovedì, ma per lunga esperienza so che i codici sono imprevedibili.

Mi abbia, con saluti cordiali e riconoscenti, Suo

G. Contini<sup>12</sup>

III

Firenze, 13 dicembre 1974

Caro Tonelli,

BIS DAT QUI CITO DAT. Io purtroppo ho da dare molto poco, solo quell'«aria» che è un ringraziamento per la piacevole ospitalità ungheriana e la simpaticissima pastasciutta-ricevimento; dunque ho interesse a raddoppiarla. Scrivo a Einaudi e cerco di strappargli un omaggio per l'Istituto.<sup>13</sup>

Mi ricordi alla famiglia e ai condegni collaboratori Mocci<sup>14</sup> e Daniele; nel

10. All'Istituto italiano di cultura di Vienna arrivò infatti anche un telegramma così concepito: «arriviamo lunedì nove ore sei cinquanta grazie contini».

11. In effetti Contini parlò la sera di mercoledì 11 dicembre nella sala delle conferenze dell'Istituto italiano di cultura, dando relazione dei risultati delle sue ispezioni in biblioteca a un piccolo pubblico selezionato di professori e di studenti; la giornata si concluse poi con una cena a base di pasta all'italiana improvvisata lì per lì. Durante la cena si parlò soprattutto di scrittori italiani contemporanei.

12. Lettera dattiloscritta, con qualche correzione a mano; la firma autografa è sempre preceduta dal nome dattiloscritto per esteso.

13. Si tratta probabilmente del volume *Esercizi di lettura*, ristampato da Einaudi proprio in quell'anno 1974.

14. Bruno Mocci era all'epoca addetto culturale dell'Istituto. Mocci ed io eravamo andati ad accogliere Contini alla stazione al momento dell'arrivo e l'avevamo accompagnato in alcuni spostamenti.

---

quale ricordo mi affianca, spalleggia e corrobora mia moglie. Cordialmente il Suo

Contini<sup>15</sup>

L'incontro viennese ha avuto una piccola appendice. Ritrovo tra le mie carte una lettera di Contini che risponde ad una mia richiesta di consulenza circa un progetto di ristampa di alcuni scritti di Adolfo Mussafia, insigne filologo e linguista dell'Università di Vienna, morto nel 1905. L'impresa, cui attendevamo insieme io e Lorenzo Renzi, ha avuto una lunga gestazione, essendosi conclusa solo otto anni dopo.<sup>16</sup> Ma era certo rassicurante, sin dall'inizio, poter chiedere aiuto a Contini; il quale di buon grado ci lasciò i suoi suggerimenti.

IV

Firenze, 15 giugno 1975

Caro Daniele,

mi scusi (su ragioni scolastiche) il leggero ritardo. Il piano delle ristampe mussafiane mi pare assai ben fatto; ma da vecchio bonvesinista gradirei che includesse la «Darstellung der altmailändischen Mundart nach Bonvesins Schriften»; inoltre, pensando che ivi si formula per la prima volta quella che io chiamo la norma (per distinguerla dalla lex!) Mussafia (*honore* ma *lonore*), ci vedrei volentieri «Ein neapolitanisches Regimen sanitatis». Ma mi fermo qua, perché queste memorie del grande-ex-aequo [col Tobler] Adolfo sono come ottime ciliege. Naturalmente immagino che ci sarà una bibliografia sostanzialmente completa, anche delle ristampe («Beitrag», Brunetto, Boccaccio [che però voi riprendete]).

Fate presto; buon lavoro; e grazie da parte di un vecchio utente e ammiratore. Cordialmente

Suo

Gianfranco Contini <sup>17</sup>

---

15. Lettera dattiloscritta, eccettuata la firma autografa. Con nota d'archivio: «Data d'arrivo 19. Dez. 1974». N° 1388 / B 3°.

16. Cfr. MUSSAFIA 1983.

17. Lettera dattiloscritta, con firma autografa; su busta a me indirizzata all'indirizzo di «Passauerplatz 3/4 | WIEN I | Austria».

*Bibliografia*

CONTINI 1984 = *Il Fiore e Il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di G. Contini, Milano, Mondadori, 1984.

MUSSAFIA 1983 = A. MUSSAFIA, *Scritti di filologia e linguistica*, a cura di A. Daniele e L. Renzi, Padova, Editrice Antenore, 1983.

---

## Per una lettura de *I mardochei* di Carlo Della Corte

Ilaria Crotti

Apparso nel settembre 1964 nell'ambito della collana mondadoriana «Il Tornasole», diretta da Niccolò Gallo e Vittorio Sereni, riprova di un'editoria attenta all'auscultazione dell'esuberante dibattito delle idee, delle forme e dei generi letterari che caratterizzò in Italia l'inizio degli anni sessanta, quando le proposte della narrativa si avvicendarono a quelle della poesia e della saggistica non di rado contaminando i rispettivi domini,<sup>1</sup> il romanzo d'esordio di Carlo Della Corte<sup>2</sup> esce allorché lo scrittore veneziano, nato nel 1930, ha già al suo attivo due rilevanti sillogi poetiche, ossia *Cronache del gelo* (1956)<sup>3</sup> e *La rissa cristiana* (1959).<sup>4</sup>

Il testo, che pone in scena una dimensione corale e, nel contempo, individuale, calandosi in una fase storica attraversata da radicali rivolgimenti politici cui si giustappongono e si sommano profondi turbamenti intimi, si presenta destramente orchestrato su un duplice spartito. Per un verso lo scenario di un'Italia che, tra la fine degli anni trenta e lo scoppio del secondo conflitto mondiale, si deve misurare via via con altisonanti miti di massa, miraggi imperialistici, la promulgazione delle leggi razziali, le sconfitte brucianti subite sul fronte africano, gli eccessi

1. Nella collana menzionata figurano, ad esempio, opere di Andrea Zanzotto, Elio Pagliarani, Maria Luisa Spaziani, Umberto Eco, Fulvio Tomizza, Giacomo Debenedetti, Giovanna Zangrandi, Vincenzo Consolo, Franco Fortini, Piero Chiara; testimonianze lampanti di una stagione aperta in ogni direzione a un dibattito vigile, che investì, *et pour cause*, anche il versante formale.

2. Nelle mie citazioni mi attengo a detta edizione (DELLA CORTE 1964).

3. Nell'esemplare che ho consultato, posseduto dal Fondo Camerino della Biblioteca di Area Umanistica dell'Università cafoscarina, figura la seguente dedica: «Ad Aldo Camerino, con riconoscenza per la simpatia dimostrata nel recensire l'altra 'plaque' e per la pazienza che gli occorrerà nel leggere questa. Carlo della Corte».

4. Le pagine che Zanzotto ha dedicato a detta raccolta (ZANZOTTO 1959), poi non confluite nelle sillogi di ZANZOTTO 2001, comprovano l'attenzione riservatela da una delle voci critiche più avvertite del nostro Novecento.

di diversa fatta di un *Dux* che passo dopo passo sta trascinando il paese alla cieca verso il disastro, annunciato e inevitabile, della guerra, per altro verso ecco infiltrarsi e farsi largo, tra rimandi molteplici a eventi e a coordinate storiche pertinenti, la vicenda di un personaggio ragazzino, alunno dai Gesuiti e, assieme, giù intruppato tra le coorti della O.N.B. Né va sottaciuto che la sua età iniziale di otto anni, che collima con quella dell'autore reale all'altezza del 1938,<sup>5</sup> suggerisce corrispondenze eloquenti quanto sospette sul *clinamen* autobiografico. A codesta voce che dice io e che, altresì, seleziona la focalizzazione privilegiata da cui decodificare, con maggiore o minore approssimazione e più o meno correttamente, ciò che sta accadendo, tocca scoprire l'amore e, soprattutto, la propria sessualità, inseguendo i riti maschili, sia i «solitari» che quelli di gruppo, connessi a detta rivelazione, segnata da una vitalità dirompente, mentre da semplice balilla viene promosso prima caposquadra, indi, senza alcuno spirito critico, giovane e convinto avanguardista della G.I.L. (DELLA CORTE 1964, p. 129).

La perizia di cui ha dato prova il narratore nel condurre queste due partiture a interagire tra loro, pur lasciando in appannaggio ad ognuna un'autonoma perspicuità, mi pare degna di nota. Così, la fitta trama tra le cui maglie si cala la quotidianità della prima persona e della sua famiglia, cui fa corona una serie minuta di figurine appena abbozzate e di comparse,<sup>6</sup> dallo spessore labile eppure determinante per la messa a punto del sistema relazionale d'insieme, è in grado di offrire un'ospitalità manifesta anche al complesso del palinsesto contestuale.

Ciò che mi pare singolare in soluzioni di tale tenore è l'angolazione prospettica prescelta, mediante la quale tradurre in discorso una materia a tal punto in bilico tra un registro individuale e privato e uno invece collettivo e storico; là dove il *Bildungsroman* rovesciato di segno del personaggio «da ragazzino», attratto dai dettami per molti versi convergenti propugnati sia da un'educazione cattolica di dottrina gesuitica, sia da una militanza di stretta osservanza fascista, seppur calata nelle dismissioni dell'infanzia e della prima giovinezza, si tramuta in un caustico esame autobiografico, in altri termini in un «romanzo di cattiva edu-

5. Così: «Ci fu un momento in cui credetti di dover scegliere: figlio della lupa o crociato. Nel '38 mi comunicai per la prima volta, e nel pomeriggio del faustissimo giorno scendemmo, con ancora sotto gli abitini bianchi alla marinara, in strada» (DELLA CORTE 1964, p. 14).

6. Alla istanza del personaggio-comparsa e alle cifre teatrali che lo contraddistinguono ho riservato un saggio dal titolo *Scenari e personaggi in «Di alcune comparse, a Venezia»*, per il convegno *Una raffinata ragnatela: Carlo Della Corte tra letteratura e giornalismo nel secondo Novecento italiano*, tenutosi il 5 dicembre 2012 presso l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti di Venezia.

cazione», mentre, nel contempo, assurge a bilancio di segno negativo che inchioda un'intera generazione alle proprie responsabilità e aporie.

L'autore, allora, depista il tracciato della narrazione come il percorso analitico che questo veicola declinando le tecniche focalizzanti nei registri prescelti del particolare, del laterale, dell'apparentemente irrilevante. Sono quindi le angolazioni sghembe, gli scorci fuori squadra, i dettagli più marginali, gli accenni appena adombrati a figurine di secondo piano che subito si eclissano dalle luci del proscenio, le epifanie di oggetti degradati, insomma, che rappresentano gli elementi e i fattori in grado di dare conto in misura più significativa della complessità, amorfa sebbene cristallizzata in schemi irrigiditi, che qualifica quella stagione. Operando in detta direttrice l'autore spiazza la centralità di una visione concorde, uniforme e monocroma, scheggia la patina omogenea di superficie, sbilancia le proporzioni, moltiplicando i possibili modi per interpretarle.<sup>7</sup> Ed è altresì opportuno tenere presente che il luogo d'elezione di questo insieme così caratterizzato di dati e di figure è offerto dal palcoscenico Venezia; vale a dire la ribalta di una città segnata da una singolare ipervisibilità, anzi un sito, per così dire, logorato da questo tratto, se l'alto livello di entropia che veicola può addirittura inficiare le sue modalità di percezione, disperdendone i coefficienti di originalità.

Gli esempi che confortano quanto rilevato potrebbero essere non solo nutriti ma anche di varia specie. Prendiamo il via dalle immagini predilette di una certa Venezia, marginalizzata sin dall'*incipit* grazie a inquadrature decentrate che optano per un tono minore e per una visione di spalle («La scuola Diedo è ancora oggi in riva a un canale, proprio dietro a Santa Fosca, su cui passano barche indolenti. Vicino c'è uno squero, con i legni al sole e alcuni giovanotti in canottiera che lavorano di pece, sega e martello», DELLA CORTE 1964, p. 7). Anche altrove è Cannaregio il sestiere prescelto per posizionare la propria macchina da presa, sia che si faccia tappa sui masegni delle Fondamente Nuove, prospicienti l'isola cimiteriale di San Michele, presenza incombente in non poche pagine del romanzo («La tetraggine del maltempo, sulle Fondamente Nuove, è unica, ossessiva», p. 24; «Sotto il ponte dei Birri passavano le gondole funebri dirette a San Michele. Era un braccio di Venezia tra i

7. Gli squilibri tonali che Zanzotto ha colto nel linguaggio poetico dellacortiano della fine degli anni cinquanta mi paiono molto pertinenti anche se riferiti allo stile narrativo del veneziano. Così: «Il tono si mantiene in un difficile equilibrio tra una tentazione di canto spiegato, sempre rifiutata, e un dimesso parlare all'orecchio, epistolare; mentre l'angoscia che fissa oscuri e densi paesaggi - interiori ed esteriori - solo raramente si distende in cadenze d'idillio, e queste stesse celano il tremito di un disagio non vinto» (ZANZOTTO 1959, pp. 8-9).

più tetri e paurosi, per la decrepitezza e l'acuta malinconia del piccolo ponte di ferro, con un carattere suburbano troppo accentuato, e le case angosciose, vecchie, e anche un po' sporche», p. 100), sia che lo si attraversi e lo si viva in ogni occasione stagionale e durante qualunque stagione esistenziale («Camminavamo per Venezia, e questo doveva bastare. La giornata era di una bellezza rara, l'aria calda tremava sulle spallette dei ponti, e dall'acqua giungevano mobili riflessi sin negli umidi portici presso l'Abbazia, attigui al campetto di pietre rossastre, tra le cui commessure spuntava una erbetta mite», p. 85; «Che fossi passato dalle elementari alle medie, a due passi dalla Diedo, in quello stesso immoto sestiere di Cannaregio, in quei luoghi in cui ero ribattuto come un chiodo?», pp. 129-130).

Proprio in un campo nei pressi della Madonna dell'Orto ecco ergersi una delle manifestazioni più emblematiche elaborate dal sito; epifania resa maggiormente sintomatica dall'essere decodificata delegando la sua rovinosa interpretazione allegorica al punto di vista del giovane, il quale raccoglie ferraglia destinata alla gloria patria:

Che noia suonare i campanelli delle case per raccogliere il ferro destinato alla patria. Mi davano barattoli, pignatte, qualche maledizione, se era l'ora della siesta; in un campo, alla Madonna dell'Orto, confluiva tutto: la strana collina di rifiuti cresceva, piena di bozze, ammaccata, sbilenca. Anche pitali, si potevano trovare. E gomiti di tubi, molle vecchie, pezzi di lamiera, giocattoli fuori uso, sezioni di trombe, antichi portalampade di metallo, vasellame di peltro sgangherato, inferriate tarlate dalla ruggine, maniglie inservibili, sbarre di ferro con cui poi ci divertimmo a duellare, incrociandole come fioretti: un mondo misterioso, una protuberanza assurda, nata da uno spiazzo strapelato, in cui cercavamo di penetrare [p. 91].

La «geografia dei ferrivecchi che salivano verso il cielo» (p. 91) dà conto di un habitat veneziano che assume

l'aspetto di una sinistra dimora di chiaviche, malandata e traballante. Quando soffiava il vento, certi frammenti di bandone risuonavano profondamente, e l'edificio si animava di una vita inclassificabile, temibile, ma non per ciò meno affascinante. Si aprivano curiose grotte, cavità instabili fra scheletri di rottami. Ci si entrava uno alla volta, e sembrava di esplorare un sottosuolo rovinoso [pp. 91-92].

Quella porzione di Cannaregio, insomma, attraversata da cifre così sinistre e catacombali, cita, per sineddoche, Venezia intera, ma non si limita a rimandare alla sua sola dimensione. Essa non può non riferirsi altresì alla drammatica congiuntura politica e storica che l'intero paese

stava vivendo. Le immagini che la città suggerisce, infatti, sono segnate non solo dal cimiteriale ma anche dai segni pervasivi di una precarietà e di un'alterità «matta» che, permeandone capillarmente il tessuto urbano, tendono a trasformarla in un'insula di morte, di reclusione e di demenza, pronta a estendere emblemi tentacolari anche oltre i limiti del perimetro di sua competenza. Ecco, accanto alla già menzionata isola di San Michele, la visita compiuta col padre al cimitero israelitico del Lido («un intrico di boscaglia che da sette secoli cresce sulle tombe», p. 101),<sup>8</sup> la sospetta gita collettiva in barca a San Servolo, l'isola dei matti (pp. 59-64), che da esibizione e competizione ginnica si converte in una rivelazione di follia; e, ancora, l'allusione alla casa di correzione in cui finisce Cozzi, il proletario compagno di scuola figlio di un ladro, colpevole di aver inciso sul proprio banco la scritta «morte al duce» (p. 112), o lo scorcio sinistro dell'esterno delle carceri «dietro Piazzale Roma, con le garitte, i reticolati, le guardie che passeggiano su e giù, con pioggia o sole, emergendo oltre il muro di cinta con la sola testa e la canna dello schioppo tenuto a tracolla» (p. 112), non lontano dall'edificio del Monopolio Tabacchi, dove lavorano reclusi le giovani tabacchine (p. 112).

Verso la fine del romanzo, quasi a suggellarne la gittata simbolica, si staglia incombente il profilo teromorfico del Tempio Votivo al Lido: un falansterio rimasto non ultimato sebbene in costruzione già da lungo tempo, destinato a celebrare i caduti in guerra, descritto come «un disonorante favo di pietra bianca, lapidaria, un formicone color latte, con la testa tonda alzata verso il cielo» (p. 172).<sup>9</sup> L'immagine dell'edificio commemorativo, in quanto monumento e icona di degrado, va a dialogare a distanza ravvicinata con un'altra apparizione allucinata: l'ambigua nave fantasma, attraccata «tra San Nicolò e l'antico forte di Sant'Andrea del Sanmicheli, la balena bianca, la nave ospedale con l'insegna rossa» (p. 175), adibita a trasbordare chissà dove, sotto il tiro dei mitra tedeschi, soldati italiani già confinati nella vicina caserma. E c'è da notare che la comparsa dell'inquietante vascello proprio nella posizione privilegiata dell'*explicit*, alludendo a un viaggio dagli etimi incerti, diventa messaggera di un fascino ambivalente che avrebbe certo allertato l'attenzione di Federico Fellini.<sup>10</sup>

8. Del resto proprio questo luogo sarà destinato a divenire uno dei set più allusivi del romanzo seguente: *Di alcune comparse, a Venezia* (1968).

9. La decifrazione dissacrante del cantiere inconcluso del Tempio Votivo può correlarsi a quella, oltremodo impudente, del sacello di Baracca e dell'ossario di Nervesa (DELLA CORTE 1964, pp. 67-69), visitati allorché si vive l'esperienza del campeggio estivo littorio a Vittorio Veneto assieme a due amici avanguardisti, Sergio e Lelle.

10. Sul sodalizio tra lo scrittore e il regista vedi DELLA CORTE 2005. Apparso per la collana

Sul versante oggettuale, di nuovo nella linea interpretativa che si cerca di enucleare e che supporta con dovizia di dettagli valenze traslate, rendendo oltremodo perspicua la sinopia testuale soggiacente, che dire ancora di quei « residui » riaffioranti tra la lordura nei canali, in caso di bassa marea: « Quando l'acqua scemava, il canale lasciava affiorare quello che io chiamavo il suo scheletro, come un verde drago putrescente, tra i cui brani di pelle emergessero le ossa: pitali biancheggianti, e anche qualche water-closet sbrecciato, scarpe spaiate e gomiti di tubi, e una volta vidi anche una tromba senza tasti (p. 81). E, daccapo, in che termini decrittare quel perturbante « pacco zavorrato » (p. 100), racchiudente i miseri resti di Beniamino, il gatto di casa morto di malattia, che il padre cala pietosamente in canale!

« Una vita a mosaico, minima ed eccentrica » (p. 147), codesta veneziana, come la si designa in modi pertinenti, così da convertire l'arte musiva stessa in una sorta di tecnica narrativa e, nel contempo, cinematografica che giunge a qualificare lo stile del racconto. Ciò si verifica in misura più significativa nelle occorrenze in cui detto mosaico opera in sinergia con l'opzione visiva della dissolvenza,<sup>11</sup> così da sorprendere la frammentarietà e, assieme, la facoltà di trasformare frammenti dispersi nell'affresco compiuto non solo di una giovane generazione di ventenni che stava affacciandosi al secondo dopoguerra già prostrata da prove tanto ostiche, ma anche di una stagione complessivamente molto problematica.

In detta accezione la medesima parola « mardocheo », appellativo con cui il malaticcio e sedentario insegnante di ginnastica, destinato peraltro a morire prematuramente, Cino Bertolazzi, detto il Mona, in divisa fascista ma in pantofole, apostrofa spesso e volentieri la propria scolaresca mentre esegue malfermi esercizi ginnici nella palestra dei Gesuiti, prendendo di mira in particolare il grassottello e goffo io ragazzino, non è solo un termine *tout court* antiebraico dal vibrato accento spregiativo. La voce, che si rifà al personaggio biblico del *Libro di Ester* mentre richiama per suggestione fono-simbolica un contesto degradato, rappresenta, altresì, in una fase storica particolarmente insidiosa, segnata

« Quaderni della Videoteca Pasinetti », il volume, oltre a vari contributi, saggi e testimonianze, edita due lettere romane di Fellini dirette all'amico Carlo, datate rispettivamente 30 ottobre 1981 e maggio 1991. Un accenno all'attenzione rivolta alla narrativa dellacortiana dal regista in CECCONI 2006, p. 74.

11. Infatti in una delle ultime pagine del romanzo si osserva in modi pertinenti: « come accade nei film quando un personaggio secondario ma caratterizzato appare da una dissolvenza, compie un gesto e sparisce, e più avanti lo rivedi ancora ma te ne sei già dimenticato » (DELLA CORTE 1964, p. 173).

da violenti sbandamenti collettivi e da brutali incertezze individuali, una modalità sprezzante per designare aporie esistenziali ascrivibili al singolo come alla comunità di appartenenza. Coticché il bilancio finale, sebbene non risolutivo, del percorso compiuto non poteva non restare aperto e pencolante verso l'abisso: «Invece mi dà fastidio essere in attesa, dover aspettare dalla vita una faccia e una statura definitive, e spiarme, giorno per giorno, il farsi, per capire chi diavolo sarò. Che le cose cambino attorno a me, è un fatto cui sono quasi rassegnato: è stata la mia sola conquista, fino a questo momento; ma io non mi sono ancora abituato a cambiare» (p. 172).

Porsi in una condizione di *quête* del proprio statuto identitario rappresenta, pertanto, una sorta di *status* congenito e irredimibile per il soggetto che dice io, come, del resto, per buona parte dei personaggi novecenteschi: figure contrassegnate dall'intenzione di non rinunciare a scoprirsi *in fieri* e, per paradosso, dal constatarsi in ricerca permanente di sé.

### *Bibliografia*

- CECCONI 2006 = R. CECCONI, *Carlo Della Corte, scrittore senza illusioni*, in ID., *Il venditore di giardini*, Torino, Genesi Editrice, 2006, pp. 71-75.
- DELLA CORTE 1956 = C. DELLA CORTE, *Cronache del gelo*, Milano, Schwarz, 1956.
- DELLA CORTE 1959 = C. DELLA CORTE, *La rissa cristiana*, Padova, Rebellato, 1959.
- DELLA CORTE 1964 = C. DELLA CORTE, *I mardochei*, Milano, Mondadori, 1964.
- DELLA CORTE 1968 = C. DELLA CORTE, *Di alcune comparse, a Venezia*, Milano, Mondadori, 1968.
- DELLA CORTE 2005 = C. DELLA CORTE, *Amor di cinema (1956-1994)*, a cura di R. Ellero, Venezia, Comune di Venezia, 2005.
- ZANZOTTO 1959 = A. ZANZOTTO, *Prefazione* a DELLA CORTE 1959, pp. 7-9.
- ZANZOTTO 2001 = A. ZANZOTTO, *Scritti sulla letteratura*, a cura di G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001, 2 voll.

---

## Zanzotto sui «Novissimi» e una lettera a Carlo Della Corte

Silvana Tamiozzo Goldmann

Pieve di Soligo, 12 aprile 1961

Carissimo,

ho ricevuto e letto con piacere la tua storia dei «Fumetti»: e grazie, oltre al resto, dell'avermi citato tra i clerici traditori che s'interessano a Topolino (a parte il fatto che io seguo con maggior passione Paperino!).

Vorrei qui chiederti un favore: ho apportato qualche modificazione, soprattutto nell'ordine dei componimenti, al mio libro che «giace» negli uffici mondadoriani. Non so a che punto sia arrivato nell'iter verso la stampa e vorrei sostituire, appunto, il manoscritto, ad evitare un inutile lavoro sulle bozze. Ti sarei grato se tu potessi informarmi in proposito, poi io procederei in qualche modo alla sostituzione. Comunque, non ha importanza grande, se ciò che ti chiedo cade fuori delle tue competenze, anche soltanto come informazione, pazienza.

Hai potuto parlare a Baldacci per me? Naturalmente non avrei nulla di pronto, ma in seguito, forse, potrei muovermi. Con una serie di articoli sulla scuola. Queste vacanze, magari.

Che ti sembra dei «Novissimi»? Nonostante le frasi truculente che Sanguineti mi dedica nel suo saggio-concione io resto del mio parere. Resto tenacemente convinto che non si possa, sul serio, essere «schizofrenici» o dire «con amore e con gusto» cose di «questa età schizofrenica» (Giuliani, nel saggio introduttivo). Avete bisogno di presentare dei saggi e delle note per farne «poesia»? Presentate dunque, corpus informale coerentissimo con le vostre premesse, almeno le «cartelle cliniche» in regola! Ti pare?

Scrivimi e abbi i miei più affettuosi saluti. E riportali a Vittorio.

Di questa lettera che Andrea Zanzotto invia all'amico Carlo Della Corte<sup>1</sup> considereremo soprattutto la parte finale, relativa ai «Novissimi».

---

1. Carlo Della Corte (Venezia, 22 ottobre 1930 - Venezia, 25 dicembre 2000), scrittore, poeta, giornalista (anche radiotelevisivo per la RAI Regione del Veneto) e saggista (fu tra i pionieri degli studi sui fumetti in Italia e un appassionato di fantascienza); lavorò in diverse

La missiva, custodita al CISVE,<sup>2</sup> nel suo *incipit* si riallaccia al saggio *I fumetti* in cui Della Corte faceva un cenno (qui puntualizzato nella «maggior passione» per Paperino!) alla simpatia di Zanzotto, peraltro condivisa da autori come Gide, per «il simpatico topo», ovvero Mickey Mouse, per il quale nutriva segreta affezione lo stesso Mussolini, pubblicamente costretto a rinnegarlo (DELLA CORTE 1961).<sup>3</sup>

Il libro che «giace» negli uffici della Mondadori (non casuali i saluti finali all'amico comune Sereni) è *IX Ecloghe*, che nel 1962 inaugurerà la collana «Il Tornasole» dedicata a testi di letteratura sperimentale e militante<sup>4</sup> e verrà recensito il 12 novembre dello stesso anno dal citato Luigi Baldacci sul «Giornale del Mattino».

Siamo in anni fervidi di dibattiti su letteratura e industria, in pieno clima di neoavanguardia, e l'anno d'uscita di *IX Ecloghe* è sintomaticamente quello dell'uscita di uno degli articoli più polemici di Zanzotto sui nuovi poeti.

«Che ti sembra dei 'Novissimi'?»: la domanda è solo apparentemente interlocutoria ed è un vero peccato non averne conferma dalla risposta, ancora non disponibile. Resta il fatto che il nucleo della risposta si travaserà nell'articolo sui Novissimi che uscirà nel maggio del 1962 sulla

case editrici, principalmente alla Mondadori e alla Rizzoli. Tra i suoi romanzi ricordiamo: *Pulsatilla sexuada* (1962), *Di alcune comparse, a Venezia* (1968), *Il grande balipedio* (1969), *Le terre perse* (1973), *Germana* (1988), *Il diavolo, suppongo* (1990), ... e *muoio disperato* (1992), *Vuoto a rendere* (1994). Sul versante della poesia vanno ricordate le raccolte: *La rissa cristiana* (1959, con introduzione di Zanzotto), *Un veneto cantar* (1967) e *Versi incivili* (1970).

2. CISVE, Archivio «Carte del Contemporaneo», Fondo Carlo della Corte. Il Fondo conserva 22 tra lettere, cartoline postali e biglietti, tutti di notevole interesse, di Andrea Zanzotto. Il testo che riportiamo (biglietto manoscritto, 11 × 16,5 cm, supporto cartaceo, 1 f. r/v n.n., inchiostro blu; u.a. serie corrispondenza, 539 -20) per concessione del CISVE è stata pubblicato sul n. 46 della rivista «Autografo» dedicata al poeta per i suoi 90 anni (ZANZOTTO 2011, p. 169), uscita pochi giorni prima della scomparsa del poeta. Ad oggi il CISVE conserva altri tre Fondi: Fondo Ernesto Calzavara, Fondo Pier Maria Pasinetti (nel quale sono presenti tre lettere di Zanzotto) e Fondo Armando Pizzinato (con tre documenti fondamentali sia per il rapporto poesia-pittura sia per l'iter della poesia *Zauberkraft* che poi entrerà nella raccolta *Idioma*. A questo riguardo mi permetto di rimandare a due miei scritti: TAMIOZZO GOLDMANN 2006; TAMIOZZO GOLDMANN 2008).

3. L'accenno a Zanzotto è a p. 57, all'interno del capitolo *Fumetti comici e fumetti intellettuali* (par. *Le reazioni degli intellettuali*): «Naturalmente Mikey Mouse miete molte vittime tra gli intellettuali; ne fu buon lettore Gide, e qui in Italia conosciamo un noto letterato che per il simpatico topo mostra una certa tenerezza: Andrea Zanzotto».

4. Come ricorda Stefano Dal Bianco (ZANZOTTO 1999, p. 1.463) «l'edizione fu stampata in due riprese a causa della quantità di refusi che inquinava la prima stampa (tuttora parzialmente in circolazione) finanche nei titoli e nell'impaginazione».

rivista «Comunità» (ZANZOTTO 1962):<sup>5</sup> è il testo – giustamente citatissimo – più ampio e polemico di Zanzotto nei confronti della neoavanguardia, i cui poeti erano stati promossi sia dalla rivista «il verri» sia dall'antologia *I Novissimi*, sulla quale è centrato lo scritto, uscita nel 1961 per la «Biblioteca del Verri»,<sup>6</sup> che raccoglieva testi di Edoardo Sanguineti, Antonio Porta, Nanni Balestrini, Elio Pagliarani e Alfredo Giuliani. Sull'introduzione programmatica di quest'ultimo, curatore dell'antologia, incentrata sullo svecchiamento del linguaggio poetico in direzione di un linguaggio oggetto autonomo di interesse, prende le mosse la riflessione critica insolitamente puntuta di Andrea Zanzotto, fondamentale per Bandini «per capire lo sviluppo della poetica zanzottiana alle soglie della *Beltà*» (BANDINI 1999, p. LXXII).

Non è qui il caso di soffermarsi sulle fortune dei Novissimi e della neoavanguardia in generale, costantemente accompagnate da scie polemiche più o meno fertili: a cinquant'anni dalla nascita del «Gruppo '63» non sono mancate occasioni di ripensamento, di recupero e di riposizionamento critico;<sup>7</sup> è semmai significativo ricordare che l'edizione commemorativa dei quarant'anni dell'antologia dei Novissimi (ALICICCO ET AL. 2010) portava in epigrafe il giudizio di Franco Fortini, certo non vicino né benevolo nei confronti loro, che da par suo siglava quell'appassionante esperienza culturale: «Il centro della ruota si è rivelato vuoto, ma la spinta conferita a tutto il sistema e al codice letterario ha continuato e continua a trasmettere movimento».

Nell'articolo Zanzotto parla di prove «di diverso livello e di diversa riuscita» dei poeti degli anni sessanta e allarga subito la visuale alla situazione delle lettere, che sembrano muoversi in un gioco di specchi in cui «il regredire e l'avanzare diventano spesso interscambiabili». La polemica che monta fin dalla prima pagina è anche figlia di un'insofferenza (già esplicita nella lettera a Della Corte) per l'impeto e la baldanza dei nuovi poeti, riscontrabile nel lessico dello scritto («spavalderia», «aggressivo», «tracotante», «irriverenza», «mancanza di rispetto»...):

5. L'articolo entrerà nel volume di saggi e interventi critici *Aure e disincanti nel Novecento letterario* (ZANZOTTO 1994; nuova edizione in cofanetto – comprensivo anche di *Fantasie di avvicinamento* uscito nel 1991 – ZANZOTTO 2001) e in ZANZOTTO 1999.

6. L'antologia, favorita da Luciano Anceschi, esce nella «Biblioteca del Verri» per Rusconi e Paolazzi. Il sostegno da parte della casa editrice milanese si gioca in famiglia: Antonio Porta (pseudonimo di Leo Paolazzi) è infatti figlio dell'editore Paolazzi, una delle famiglie più ricche e influenti della città (cfr. ALICICCO ET AL. 2010).

7. Mi limito a ricordare MUZZIOLI 2013; la nuova edizione che ripropone l'antologia delle opere degli autori della neoavanguardia e dei loro scritti critici più significativi: BALESTRINI ET AL. 2013; e il numero speciale della rivista «alfabeta2» (2013), dedicato al Gruppo 63.

Nulla di più deludente, quindi, che la forma di spavalderia e di «rabbia» con cui ci vengono messi davanti questi componimenti, come per scuotere l'opinione. I Novissimi possono anche credere che intorno a loro non ci siano veri uomini, ma non pensano che oggi è difficile perfino essere veri spetttri.

Certo anche un fenomeno come quello da loro rappresentato ha pienezza di diritti, ma non meno tra parentesi che gli altri fenomeni. Ogni spavalderia sarebbe scomparsa se si fossero resi conto dell'attuale ipotesi di reversibilità tra esperimento e convenzione, del perché di tale ipotesi; senza questa coscienza diviene impossibile salvare quel tanto di autenticità che v'è nella convenzione stessa e cogliere gli eventuali indizi di un suo superamento, si rende impossibile salvare, attraverso tanto legittimo disamore, qualche cosa che alluda, almeno, all'amore, ne isola l'immagine per assurdo [I «Novissimi», in ZANZOTTO 1994, pp. 24-25].

Zanzotto tocca *in primis* il tono, la sicumera del gruppo nel proporre la propria diversità come superiorità indiscussa nei confronti degli altri poeti e degli altri uomini (quel sussurrato, sferzante: «oggi è difficile perfino essere veri spetttri»). Prosegue con una serrata confutazione: il rischio di confondere realtà interna ed esteriore in una sorta di «surrealismo rovesciato», l'affollarsi di note, commenti, inquadrature, attorno ai testi dell'antologia che fan corpo coi poemi («cornici attive» non sufficienti a distinguerli da altri poeti del dopoguerra agganciati all'avanguardia), segnali di impotenza e insieme di tensione al grado massimo del poetare (e l'espressione che designa questi apparati come «cartelle cliniche» è anticipata nella lettera a Carlo Della Corte).

Sanguineti, col quale ritroverà un confronto sereno solo negli ultimi anni,<sup>8</sup> è il cardine del ragionamento di Zanzotto: il suo saggio *Poesia informale?* presente nell'antologia, se nella lettera è liquidato come «saggio-concione» pieno di «frasi truculente», ora viene ripreso in un discorso più generale che non nega al poeta la lucidità di un'analisi sugli impacci in cui si dibatte la parola poetica e la funzione delle «torsioni babelistiche», della sovrabbondanza che mira a una ricerca reale e il costruttivo discorso sull'asintattismo, ma, al di là delle indiscusse competenze, ne evidenzia i rischi (anche cervelotici) di astrattismo.

Così liquida le polemiche che li hanno implicati, complice Leonetti,<sup>9</sup> finora:

la sua sovrabbondanza e le sue torsioni babelistiche apparivano come un fenomeno, tutto sommato, d'ingenuità-irriverenza in relazione a cose note, ma sempre terribilmente attive nella loro distruttività, nel puro loro esser note: ap-

8. Nella ricchissima bibliografia su Sanguineti, tra i numerosi scritti che gli ha dedicato, voglio qui ricordare LORENZINI 2011.

9. Cfr. nota 16.

punto per questo cose non avvicinabili su una linea espressiva così confidenziale. Restava possibile in Sanguineti una mancanza di rispetto non tanto da guariti ed esorcizzati (ancora irreali), ma da non pienamente contagiati. In ogni caso un po' dello spirito del monatto che grida «viva la moria», anche con una componente tramaglinesca. Proprio in quello scoppietto «tracotante» di parole si profilava una sua mancanza di rispetto per il disordine nel suo esser patito qui ed ora e dal tale, fosse pure lo stesso autore [ZANZOTTO 1994, p. 26].

O ancora:

quel credere di poter minare lo sfacelo restandone, tutto sommato, fuori o essere fuori del contagio delle parole, tipico del «nepios» oltre che dell'eroe [...] certo i Novissimi conoscono molte cose e gironzolano tra Binswanger e Cargnello, tra la Sécheyaye e Straus, ma si vorrebbe ricordare ad affezionati delle edizioni Astrolabio il saggio di Jung su Joyce (in *Realtà dell'anima*), non per l'apologia del grande ordine nuovo che s'intravede, secondo Jung, sotto l'apparente schizomorfismo di Joyce, ma appunto, per l'implicita negazione contenutavi della possibilità di un «vero schizomorfismo» [ZANZOTTO 1994, p. 27].

Prima dei Novissimi e meglio di Beckett e di Queneau, Zanzotto individua nell'amato Michaux colui che attraverso i suoi «viaggi» ha raggiunto approdi stilistici ineguagliati, figli di esperienze «patite» fino in fondo: ancora nel 1982, nel saggio sui *Diari* di Montale, ribadisce la sua ammirazione per il grande poeta francese, accomunandolo a Dante e Ariosto:

Dante, o Ariosto, ebbero e diedero paradisi. Tra i moderni là è arrivato un grandissimo, Michaux, che nei suoi più recenti opuscoli fa baluginare una specie di «stato secondo», onirico, fisico e logico nello stesso tempo, in cui si armonizzano temi della nostra cultura con quella orientale nel distillare ogni linfa di beatitudine [ZANZOTTO 1991, p. 41].

Resta questa la contrapposizione principe, la freccia più acuminata che Zanzotto scocca, proprio perché il bersaglio sono i mondi, le sperimentazioni, i travestimenti stilistici (dall'iperletterario al triviale) e le assunzioni teoriche di Sanguineti e dei poeti nuovi.<sup>10</sup>

10. A Henri Michaux, autore particolarmente caro e presente a Zanzotto negli anni sessanta, sono dedicati due scritti raccolti in *Fantasie di avvicinamento: Michaux, il buon combattente*, uscito sul «Caffè», 6, giugno 1960, e *Michaux: un impegno nelle origini*, uscito sull'«Avanti» il 27 febbraio 1966. Cfr. a questo proposito BASSI 2011, che riprende la polemica del poeta coi Novissimi contenuta nel saggio in questione: «Zanzotto introduce quasi per contrasto l'esempio di Michaux come rappresentante di un'autentica, realmente vissuta e non soltanto dichiarata, espressione del limite» (p. 92).

L'altro polo argomentativo lo troviamo nell'opposizione dei modi «aurei» di Sanguineti-Tristano (l'allusione è al leopardiano *Dialogo di Tristano e di un Amico*, di cui l'autore di *Laborintus* citava un passo in risposta a una battuta di Zanzotto),<sup>11</sup> col «molto più esperto» Manzoni che «ci mette davanti dei 'promessi sposi' per contrabbandare una storia di peste, fame e guerra».

A Sanguineti Zanzotto ricorda, in tanta ansia di novità, l'antico motto «*pictoribus atque poëtis - quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*». Il che significa prendere coscienza che ogni straniamento socio-stilistico sottintende sempre un'alienazione psicologica e individuale che per reazione finisce per scatenare il più duro «*désir de durer*».

Il finale dell'articolo, con l'ironica allusione a Francesco Colonna e alla «Venere di Dresda», ribadisce la propria attenta presa di distanza da quel clima e da quell'idea di poesia:

E in funzione di questo dopo si potranno anche accettare i *pastiches* di transizione, di qualunque genere essi siano: e penso qui all'enorme pasticcio di Francesco Colonna, così presente ai nostri Novissimi, proprio perché le «coxe pulpidule» e il «jugulo excavato et praeterebrato» delle sue donne, rovesciandosi la clessidra (ma in quale storia al di sopra delle leggi storiche?) poterono aprire la via alla Venere di Dresda. E per tornare a noi, di questa valga almeno uno sbiaditissimo ricordo-promessa: già molto in una non tracotante convenzione, disposta senza rimpianti al «minui» purché una verità si disponga a crescere [ZANZOTTO 1962, p. 29].<sup>12</sup>

Tra le conclusioni che ci vengono incontro mi piace annoverare anche il fervore di riflessioni di quegli anni, l'intensa partecipazione al dibattito culturale che si giocava su riviste come «Comunità», «il verri», «Aut-aut», «Officina», «il Caffè», «Questo e Altro», «Il Quindici» fino all'ultima rivista di «scontri generali» e vivacissimi confronti, vale a dire «Alfabeta», che alla fine degli anni ottanta chiude definitivamente quella stagione.

Visto a distanza, è un fervore che appare tanto più significativo se consideriamo la ragnatela epistolare che precede, accompagna e segue i diversi interventi.

11. Zanzotto avrebbe definito *Laborintus* leggibile solo se inteso come «sincera trascrizione di esaurimento nervoso»; la diceria, di paternità di Leonetti, apparve in forma anonima sul n. 11 della rivista «Officina». Cfr. sull'episodio, ricostruito anche in ZANZOTTO 2011 (p. 187), WEBER 2004, pp. 19-31.

12. Ancora nel 1980 Zanzotto, tornerà su questi «incredibili arcaismi che passavano per novità. Ciò che si è avuto dopo è stato soltanto uno smisurato incremento dell'arcaico (divenuto putrefatto) che si portava dietro i suoi vermi, i quali naturalmente si sentivano freschissimi» (in BATISTI, BETTARINI 1980, p. 46).

Guardando gli anni sessanta nella scelta curata e commentata con finezza da Maria Antonietta Grignani e Anna Modena (GRIGNANI, MODENA 2011),<sup>13</sup> impressiona notare come la riflessione di Zanzotto sui Novissimi riaffiori come un rovello, ad esempio, con Giovanni Raboni, l'anno successivo all'articolo su «Comunità»: il riferimento ai nuovi poeti rampolla da un toccante «credo» sulla poesia, con le tinte più dell'amaro rimprovero che della polemica (salvo l'accento alle «psicosi mimate dall'esterno» contrapposte alla propria «psicosi vera» che riconduce dritti al binomio Sanguineti - Michaux):

Io tutto sommato, credo ancora nella poesia, o meglio, nell'idea di poesia che fu della mia prima giovinezza (e che penso valida nella misura in cui si riportava a cose assolutamente costanti, rinunciando alle quali ci si autodistrugge). Mi fa spavento persino ammettere di poter prendere in considerazione, per polemizzarci, alcune idee oggi imperanti. Per me queste coincidono non con psicosi mimate dall'esterno, ma con la psicosi vera. E forse oggi, sotto l'apparenza di una totale dimissione, di un totale livellamento dell'«emergenza umana», c'è una mancanza di umiltà ben maggiore che nel passato, di quella dei tempi in cui si parlava di «eternità» e di «preminenza umana».<sup>14</sup>

O, più tardi, con Vittorio Sereni, colorandosi di toni più risentiti:

Non «vanno presto» soltanto i morti oggi, ma anche i vivi, basta solo che credano nella discrezione anziché nella tracotanza. Del resto tu, io, molti altri, effettivamente «stiamo male» nel senso che dobbiamo lottare a coltello per guadagnarci attimi di - come chiamarlo? - equilibrio vitale, dalla quale posizione diventa possibile almeno difendersi: anche nei giovani domina il trionfalismo nutrito con biberon ricco di latte caldo. Hai visto l'aria pontificia che spira da «Quindici»? Con quel Q, che somiglia tanto agli N e M napoleonidi e duceschi.<sup>15</sup>

Quanto a Della Corte, l'amico discreto e vicino, a cui Zanzotto si rivolgerà nel tempo con l'affetto fiducioso riservato a pochi altri

13. Interessante per il nostro discorso, nell'introduzione ai carteggi, la notazione a p. 158: «Momento centrale del discorso di Zanzotto resta, in queste lettere, il pensiero della poesia come fatto culturale partecipabile, per cui vale, da un lato, lo stimolo a tenere aperte rubriche di poesia anche sulla base di esperienze all'estero; dall'altro, l'apertura alla discussione critica, che si ravvisa in alcuni strali polemici, in particolare sui Novissimi».

14. Cartolina postale, s.d. (timbro postale Pieve di Soligo 16-12-63), indirizzata a Giovanni Raboni presso «Questo e altro», Via San Gregorio 10 Milano) edita in ZANZOTTO 2011, pp. 172-173.

15. Milano 18-6-67, edita in ZANZOTTO 2011, p. 174.

interlocutori,<sup>16</sup> resta, in questo momento del dibattito, quello con cui sembra «testare» con più efficacia le premesse del suo pensiero sullo sperimentalismo.

### *Abbreviazioni e sigle*

CISVE = Centro Interuniversitario di Studi Veneti.

### *Bibliografia*

- «alfabeta2» 2013 = *alfa63. Cinquantanni dopo*, «alfabeta2», 33, novembre 2013, numero speciale.
- ALICICCO ET AL. 2010 = O. ALICICCO ET AL. (a cura di), *I novissimi. Ricostruzione del fenomeno editoriale*, Arezzo, Oblique Studio, 2010.
- BALESTRINI ET AL. 2013 = N. BALESTRINI ET AL., *Gruppo 63. L'antologia. Critica e teoria*, Milano, Bompiani, 2013.
- BANDINI 1999 = F. BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in ZANZOTTO 1999.
- BASSI 2011 = S. BASSI, *Andrea Zanzotto e Henri Michaux: la conoscenza sperimentale dell'io*, in ZANZOTTO 2011.
- BATISTI, BETTARINI 1980 = S. BATISTI, M. BETTARINI, *Chi è il poeta*, Milano, Gammalibri, 1980.
- DELLA CORTE 1959 = C. DELLA CORTE, *La rissa cristiana*, Padova, Rebellato, 1959.
- DELLA CORTE 1961 = C. DELLA CORTE, *I fumetti*, Milano, Mondadori, 1961.
- DELLA CORTE 1962 = C. DELLA CORTE, *Pulsatilla sexuata*, Milano, Sugar, 1962.
- DELLA CORTE 1967 = C. DELLA CORTE, *Un veneto cantar*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967.
- DELLA CORTE 1968 = C. DELLA CORTE, *Di alcune comparse, a Venezia*, Milano, Mondadori, 1968.
- DELLA CORTE 1969 = C. DELLA CORTE, *Il grande balipedio*, Milano, Mondadori, 1969.
- DELLA CORTE 1970 = C. DELLA CORTE, *Versi incivili*, Milano, Mondadori, 1970.
- DELLA CORTE 1973 = C. DELLA CORTE, *Le terre perse*, Milano, Mondadori, 1973.
- DELLA CORTE 1988 = C. DELLA CORTE, *Germana*, Milano, Mondadori, 1988.
- DELLA CORTE 1990 = C. DELLA CORTE, *Il diavolo, suppongo*, Venezia, Marsilio, 1990.
- DELLA CORTE 1992 = C. DELLA CORTE, *... e muoio disperato*, Venezia, Marsilio, 1992.
- DELLA CORTE 1994 = C. DELLA CORTE, *Vuoto a rendere*, Vicenza, Neri Pozza, 1994.
- GIULIANI 1961 = *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, con un saggio introduttivo e note a cura di A. Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961.
- GRIGNANI, MODENA 2011 = M.A. GRIGNANI, A. MODENA (a cura di), *Lettere a Came-*

16. «e tu sei uno dei miei amici più cari!»: così chiudeva il suo messaggio il 15 novembre 1991, ringraziandolo in ritardo per gli auguri di compleanno (CISVE, Fondo Della Corte).

- rino, *Della Corte, Gatto, Guarnieri, Sereni e Raboni (1946-1991)*, in ZANZOTTO 2011, pp. 157-190.
- LORENZINI 2011 = N. LORENZINI, *Sanguineti e il teatro della scrittura*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- MUZZIOLI 2013 = F. MUZZIOLI, *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013.
- TAMIOZZO GOLDMANN 2006 = S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Piccola storia di una poesia per un pittore: La contrada Zauberkraft di Zanzotto per Armando Pizzinato*, in P. GUARAGNELLA, M. SANTAGATA (a cura di), *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, Roma - Bari, Laterza, 2006, t. III.
- TAMIOZZO GOLDMANN 2008 = S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Un tragitto tra poesia e pittura: «La contrada Zauberkraft» di Zanzotto per Armando Pizzinato*, in F. CARBOGNIN (a cura di), *Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, 2008.
- ZANZOTTO 1962 = A. ZANZOTTO, *I Novissimi*, in «Comunità», 99, maggio 1962.
- ZANZOTTO 1991 = A. ZANZOTTO, *La freccia dei Diari*, in Id., *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991.
- ZANZOTTO 1994 = A. ZANZOTTO, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994.
- ZANZOTTO 1999 = A. ZANZOTTO, *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999.
- ZANZOTTO 2001 = A. ZANZOTTO, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001.
- ZANZOTTO 2011 = *I novanta di Zanzotto. Studi, incontri, lettere, immagini*, Novara, Interlinea, 2011.
- WEBER 2004 = L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004.

---

## Latte e lingua

### Radici dantesche di un motivo zanzottiano

Michele Bordin

La ricerca poetica di Zanzotto – svoltasi nella durata eccezionalmente ampia e feconda di un settantennio<sup>1</sup> – si è venuta disponendo lungo alcune direzioni tematiche fondamentali (il paesaggio geografico e antropico, la storia nella microstoria locale, la scienza e la tecnica fattori di progresso-regresso ecc.), che si possono tuttavia inscrivere all'interno di un unico macrotema<sup>2</sup> – quello della lingua – modulato a sua volta in una pluralità di percorsi intersecantisi: l'eterna sfida della rappresentazione, la convenzionalità dello strumento linguistico, la tensione tra *langue* e *parole*, il lacanismo e la lingua-corpo, la ricchezza e la proliferazione dei linguaggi contemporanei, il rapporto italiano-dialetto e molto altro.

Proprio il ricorso al dialetto – a lungo «represso» o per meglio dire rimasto latente, poi affiorato nell'*Elegia in petèl* e in qualche altro testo de *La Beltà* (1968), accennato negli *Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto* (1969-1971)<sup>3</sup> e ripreso quindi in *Pasque* (1973) – giunge alla piena consapevolezza e maturazione poetica nei testi di *Filò* (1976), comprensivi di una fondamentale *Nota* dell'autore (BIGNAMINI 2011). Tra i motivi che lo sostanziano – autobiografici, nostalgici, ludici, polemici – ce n'è uno sul quale Zanzotto sarebbe ritornato spesso

1. Estremi cronologici ne sono i versi giovanili *A che valse?* (1938-1942) in ZANZOTTO 1999 e la raccolta *Conglomerati* (2009). Postumo ma approvato dall'autore il volume di brevi poesie in inglese – composte però nel 1984 – con traduzione italiana dello stesso (ZANZOTTO 2012). I testi si citeranno d'ora in poi dalle due edizioni complessive ZANZOTTO 1999 e ZANZOTTO 2011a.

2. Utilizzo «tema» e «motivo» nei termini – distintivi ma complementari – proposti da SEGRE 1981.

3. Edita e commentata da BORDIN 2001. Un remoto componimento dialettale del 1938 (*E, strac, podà su la firiada | del portel [...]*, «E stanco, appoggiato ai ferri | del cancello [...]»), è stato pubblicato da PANICALI 2005, pp. 36-37.

in seguito, tanto nei versi quanto nei saggi critici, di poetica e autoeseggetici.<sup>4</sup> Si tratta della connessione «primaria» tra latte e lingua: reale perché permette ad ogni *in-fans* di assumere dalla stessa figura femminile (madre o nutrice) gli elementi-alimenti essenziali per la crescita, e dunque di arrivare alla percezione di sé in quanto essere parlante; metaforica perché ogni poeta può ritenersi «allattato» dalle Muse,<sup>5</sup> anche quando – divenuto con l'età un *puer-senex* – implora ancora un goccio di latte a una madre-natura-musa ormai esausta o addirittura avvelenatrice, come immagina per sé Zanzotto nei tardi testi di *Sovrimpressioni* (2001) e *Conglomerati* ispirati al motivo iconologico della *Carità romana* (ZANZOTTO 2011a, pp. 866-869 e 1018-1019, con note dell'autore).<sup>6</sup>

Nell'*Elegia in petèl* – testo incipitario per l'affermazione della *diglossia* lingua-dialetto<sup>7</sup> – si legge: «Là origini – Mai c'è stata origine. | Ma perché allora in finezza e albore tu situi | la non scrivibile e inevitata elegia in petèl? | “Mama e nona te dà ate e cuco e pepi e memela. | Bono ti, ca, co nona. Béi bumba bona. È fet foa e upi”. | Nessuno si è qui soffermato – Anzi moltissimi» (ZANZOTTO 1999, p. 315). Sono frasi di un linguaggio elementare – il *petèl* appunto – che si forma all'interno del dialetto (ma il fenomeno è probabilmente universale) e che Zanzotto definisce in nota «la lingua vezzeggiativa con cui le mamme si rivolgono ai bambini piccoli, e che vorrebbe coincidere con quella in cui si esprimono gli stessi [...]». Il vocabolo copre appunto tutti e due i significati ed ha anche un certo valore dispregiativo» (p. 352).<sup>8</sup> Esplicitata la coincidenza o l'affinità con il dantesco «pappo e dindi» (*Purgatorio*, XI, 105),<sup>9</sup> conclude: «Non vale

4. Raccolti rispettivamente in ZANZOTTO 2001 e nella sezione *Prospezioni e consuntivi* di ZANZOTTO 1999.

5. Così Dante a proposito di Omero in *Purgatorio*, XXII, 101-102: «quel Greco | che le Muse lattar più ch'altri mai», parafrasato da Zanzotto con autoironica *deminutio*: «non credo di essere stato allattato dalle muse con particolare dono» (*Autoritratto* [1977], in ZANZOTTO 1999, p. 1208).

6. Rapide delucidazioni sul motivo in BORDIN 2002, p. 157, nota.

7. È il termine usato dal poeta nella *Nota* al *Filò* (ZANZOTTO 1999, p. 541) e ripreso da AGOSTI 1995. Sulla sua congruità avanza però delle riserve FRANCHI 1979, p. 83 e nota, ma lo stesso Zanzotto aveva dichiarato di preferire *diglossia* al più marcato *bilinguismo* perché «può ben riferirsi alla fraterna compresenza del dialetto e della lingua nazionale» (*Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere* [1979], in ZANZOTTO 1999, p. 1229), e più di recente: «Il mio tipo di diglossia è inavvertito, è naturale» (ZANZOTTO 2011b, p. 30).

8. Nelle note al poemetto *Pasqua di maggio* scrive ancor più allusivamente: «linguaggio di bambini piccolissimi (e forse delle stesse uova)»: ZANZOTTO 1999, p. 458.

9. Dittologia che Zanzotto cita insistentemente in *Profezie o memorie o giornali murali*, IX, un altro testo della *Beltà* incentrato sull'insorgenza del linguaggio (ZANZOTTO 1999, pp. 329-330).

la pena di tradurre i versi in *petèl*, i quali si chiudono nella loro presenza di ‘lingua a due’ o di ‘lingua privata’, anche se alcune parole, vicine ai primi suoni emessi da tutti i bambini, al di qua delle lingue, indicano qualcosa di diametralmente opposto, e perduto» (p. 353). A questa prima citazione Zanzotto fa seguire due impressionanti lacerti lirici di Friedrich Hölderlin, già minato dalla schizofrenia: «Nel quando | E il principe || O saldamente costrutte Alpi | Le» (p. 315).<sup>10</sup> *L'Elegia* termina con un altro «distico» in *petèl*: «Ta bon ciatu? Ada ciól e ùna e tée e mana papa. | Te bata cheto, te bata: e po mama e nana»<sup>11</sup> cui segue ancora un verso di Hölderlin a mo' di *explicit*: «Una volta ho interrogato la Musa» (p. 317).<sup>12</sup> Spiega la nota: «Qui il *petèl* [...] verrebbe confrontato con la fine della lingua e della poesia, esemplificata con due passi frammentati di Hölderlin, già sulla via dell'ottenebramento» (p. 352). Ma se le citazioni dell'*idioma* pseudoinfantile risultano per il lettore ancor meno perspicue di quelle baluginanti dalla tragica *idiozia* holderliniana in cui si è disgregata una lingua poetica eccelsa,<sup>13</sup> esse sono comunque parzialmente decodificabili e contestualizzabili. L'autore si riferisce infatti a figure femminili (mamma e nonna) che in un rustico interno somministrano a un infante *latte* e zucchero («ate e cuco», con i più indecifrabili «pepi e memela») insieme alle parole, con le quali lo esortano a bere il latte e poi a dormire mentre fuori fa freddo e si aggirano (forse) i lupi: «È fet foa e upi».<sup>14</sup> La combinazione di latte e lingua porta quindi alla formazione dell'ardito sintagma «latte petèl» (p. 315), il cui secondo lemma è da intendersi anche come apposizione del primo.

10. Tratte dal *Quaderno in folio di Homburg* (1802-1804 ca.) in HÖLDERLIN 2001, pp. 1002-1003: «Im wenn | Und der Fürst» («Nel se | E il principe») e pp. 998-999: «Ihr sichergebaueten Alpen! | Die» («Alpi, solida costruzione! | I»).

11. Se ne può comunque tentare la traduzione: «Stai buono sai? Guarda [il] sole e [la] luna e [le] stelle e mangia pappa. | Ti basta questo, ti basta: e poi mamma e nanna» (dove è da notare l'enclisi pronominale nella seconda persona del verbo interrogativo e la frase «foderata», tipica della sintassi popolare).

12. È l'inizio di una «strofa»: «Einst hab ich die Muse gefragt, und sie | Antwortete mir | Am Ende wirst du es finden» («Un tempo interrogai la Musa, e lei | Mi rispose | Alla fine lo troverai»), in HÖLDERLIN 2001, pp. 1002-1003.

13. Lo slittamento semantico da *idioma* a *idiozia* verrà posto da Zanzotto a fondamento dell'ultima parte della «pseudotrilogia» - intitolata appunto *Idioma* (1986) - come si legge nelle *Note* alla raccolta (ZANZOTTO 1999, p. 811).

14. Una situazione che presenta qualche punto di contatto con il poemetto pascoliano *Italy*, in cui la nonna prepara «pane di casa e latte appena munto» (IV) alla nipotina nata in America, ma non riesce a trasmetterle nulla della sua lingua, anche perché la bambina può fraintendere e in modo drammatico. L'ambiente rurale è simile a quello che si desume dai versi zanzottiani: una presenza femminile, un bambino che beve il latte, il fuoco, la neve...

Qualche anno dopo, rivolgendosi direttamente al «vecio parlar» dialettale nella parte finale del poemetto *Filò*, eponimo del volume, Zanzotto sarebbe ritornato sulla funzione linguisticamente creativa delle donne di casa («none e mame le é 'ndate, quele che te inventéa, | nóvo petèl par ogni fiól in fasse»: ZANZOTTO 1999, p. 530), aggiungendo che nel «sapore» di quell'idioma aurorale c'è anche «un gocciolo del latte di Eva» («un s'cip del lat de la Eva»: pp. 530-531): rilievo funzionale alla concezione zanzottiana del *petèl*-dialetto come espressione risalente alle origini della specie umana – *Λόγος ἐρχόμενος* (*logos erchomenos*: p. 528), «veniente di là dove non è scrittura» (p. 542)<sup>15</sup> – più che alla parodia di credenze popolari (GIBELLINI 2008, p. 166). Nella *Nota* al testo Zanzotto scrive inoltre che quando l'idioma nativo appare sulle labbra di chi – dialettologo e italofono – sia consapevole del proprio *status* di diglossico, si tratta di un fenomeno repentino e per rendere l'idea usa una similitudine che insiste sempre sul *Leitmotiv*: «nel momento in cui viene, monta come un latte» (ZANZOTTO 1999, p. 542). Così facendo sembra riallacciarsi anche alla splendida lettera di Federico Fellini – posta all'inizio di *Filò* fin dalla sua prima edizione (1976) –, al quale il poeta riconosce una funzione maieutica nell'averlo spinto a una «discesa per scorciatoie assai precipiti» (ZANZOTTO 1999, p. 540). Dopo aver citato proprio gli ultimi due versi in *petèl* dell'*Elegia*, il regista ne aveva percepito infatti con acuta sensibilità «la sonorità liquida, l'affastellarsi gorgogliante, i suoni, le sillabe che si sciolgono in bocca, quel cantilenare dolce e rotto dei bambini in un miscuglio di latte e materia disciolta» (p. 467).

Ma all'altezza di *Filò* l'interesse di Zanzotto per il linguaggio infantile si era concretizzato anche nella stesura del saggio *Infanzie, poesie, scuoletta* – ampio e impegnativo nonostante l'antifrastico sottotitolo *Appunti* – pubblicato in quello stesso 1973 che vede l'uscita di *Pasque*. L'analisi continua a risentire di elementi linguistico-situazionali già coinvolti nella scrittura poetica e anticipatori dei futuri sviluppi:

il cinguettio della primissima infanzia, suoni ancora inarticolati ma carichi di capacità espressiva, melodia in qualche modo già significativa [...] è la radice di un dire creativo [...] nel gioco variatissimo di questi elementi fonici e delle loro leggi: dal canto lieve del *babillage* e dal suono interiettivo a quello delle primissime sillabe (non a caso iterative) e poi parole [...]. Voce materna, voci dell'ambiente, voci-colore, figure e immagini del mondo e dell'io emergenti restano fuse in un'impalpabile unità di fondo risolta nelle apparizioni della poesia-linguaggio [ZANZOTTO 1999, pp. 1163-1164].

15. Sulla funzione guida di questo *hapax* zanzottiano nella sua poesia si veda ora il documentatissimo VENTURI 2013.

In successivi ritorni sul tema – intrecciato a quello del dialetto inteso come stadio infantile di «una possibile ‘oralità perpetua’ [...] quasi un’immediata promanazione della madre» – il motivo «latteo» è lasciato cadere *en passant* e lateralmente («Oggi del resto si sta facendo piazza pulita di qualunque latte lingua di madre, o di nonna»: *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in ZANZOTTO 1999, pp. 1230 e 1233 rispettivamente) oppure permane implicito all’interno di un discorso saturo di riflessioni e suggestioni divenute ormai peculiari. Così per esempio in uno degli ultimi libri-intervista, quello ottimamente curato da Marzio Breda:

La mia prima parola è stata, presumibilmente, quella di tutti: un vagito. Dopo il quale, da una sillaba all’altra e da un gesto all’altro, capita che ogni bambino collaudi la realtà sulla sua stessa voce e notifichi la propria esistenza secondo l’universale idioma condiviso da tutti i piccoli d’uomo. [...] È un appello [...] che esprime il «piacere» che l’essere ha di essere, nel momento in cui si apre alla vita: una sorta di «piacere del principio» che sta al di qua del «principio di piacere» di freudiana memoria. [...] Ed è esattamente da qui – *dall’albuminosa atmosfera fatta di voci, di nenie cantilenanti di madri e balie, di ipnotiche alternanze di armonie, ritmi e suoni del mio «nido» nella Cal Santa a Pieve di Soligo* – che ha preso forma in me la più remota, e certo rarefatta e inconsapevole, idea di poesia di cui conservi ricordo [ZANZOTTO 2009, p. 97, mio il corsivo].

Considerazioni – quelle sulla lallazione,<sup>16</sup> sul «piacere del principio» e sulla pulsione onomaturgica degli infanti – che rinviano palesemente anche al *Fanciullino* di Pascoli:

Fai come tutti i bambini i quali non solo, quando sono un po’ sollevati, giocano e saltano con certe loro cantilene ben ritmate, ma quando sono ancora poppanti, e fanno la boschereccia,<sup>17</sup> con misura e cadenza balbettano tra sé e sé le loro file di *pa pa* e *ma ma*. E in ciò è ragione perché è natura. Tu sei ancora in presenza del mondo novello, e adoperi a significarlo la novella parola. Il mondo nasce per ognun che nasce al mondo [PASCOLI 1978, p. 344].

Sempre nel 1973 veniva pubblicato il breve ma densissimo *Plaisir du texte* di Roland Barthes, autore apparentemente poco frequentato o

16. Voce onomatopeica già nell’etimo latino *lallare* (cantare il *lallum*, la ninna nanna).

17. Cioè «canto sommesso di uccelli» (GDLI, II, p. 322), da cui «nenia averbale sulla base del suono ‘a’ con cui gl’infanti si tengon compagnia» (PASCOLI 1978, p. 344, nota); il termine ritorna anche in una poesia che imita il *Petit Paul* di Victor Hugo, *Pierino*: «quel solitario balbettio sommesso | che par la boschereccia d’un uccello». Commenta Goffis (p. 44, nota): «quando l’uccello canta tra sé e sé, pianin pianino, il toscano dice che studia, il romagnolo (non so se anche altri) dice che fa la boschereccia».

quanto meno poco citato dal pur enciclopedico e «francofilo» Zanzotto (l'impressione richiederebbe però una dimostrazione che qui non è possibile dare). Quel volumetto – destinato a grande successo – si apre con alcune considerazioni che rendono quanto meno sintomatici i dati della cronologia zanzottiana fin qui forniti:

Mi viene presentato un testo. Il testo mi annoia. Si direbbe che *balbetta*. Il balbettio del testo è solo quella schiuma di linguaggio che si forma sotto l'effetto di un semplice bisogno di scrittura. [...] Scrivendo il suo testo lo scrittore assume un *linguaggio da lattante*: imperativo, automatico, inaffettuoso, piccola frana di *click* (quei *fonemi lattei* che il meraviglioso gesuita, Van Ginneken, collocava fra la scrittura e il linguaggio): sono i movimenti di una suzione senza oggetto, di un'oralità indifferenziata [BARTHES 1999, p. 76, mio il corsivo per «linguaggio...» e «fonemi...»].

Stranamente il semiologo non dichiara a quale scritto del linguista olandese Jacobus (Jac. o Jacques) van Ginneken (1877-1945) attinge, e tale omissione persiste anche nella parte di *Variazioni sulla scrittura* (pubblicate nel 1994 ma risalenti al 1973)<sup>18</sup> che ingloba la «voce» *Orale/scritto* composta in collaborazione con Eric Marty per l'*Enciclopedia Einaudi*, in cui fornisce un riassunto molto più circostanziato della teoria dello studioso:

Secondo il padre gesuita Jacques van Ginneken il primo linguaggio dell'umanità è stato un linguaggio formulato a gesti [...]. Molto più tardi sarebbe sorto [...] il nostro linguaggio articolato (facciale), dapprima sotto forma di *click* (i *click* sono quei particolari fonemi che si riscontrano nelle lingue sudafricane e caucasiche e che sono analoghi ai suoni della cavità orale dei lattanti quando poppano) [BARTHES 1999, pp. 22-23].<sup>19</sup>

Ad ogni modo, se quanto Zanzotto pensa e scrive sul *latte petèl* mostra notevoli consonanze anche con le citazioni-rielaborazioni di Barthes da Van Ginneken,<sup>20</sup> non c'è dubbio che gli *inputs* più importanti e solleci-

18. La vicenda editoriale è ricostruita da Carlo Ossola nel testo prefativo a BARTHES 1999, *Lo strumento sottile*, pp. XVII sgg.

19. Ossola non dà indicazioni sulla fonte bibliografica, così come non soccorre la più recente, corposa miscellanea di studi PONZIO ET AL. 2006. «Click» o «fonemi lattei» non compaiono in tal forma nella prima opera notevole di Van Ginneken, pur dotata di indice tematico (VAN GINNEKEN 1907). La ricognizione si dovrebbe perciò estendere agli altri scritti in francese dell'autore, verosimilmente gli unici che Barthes era in grado di leggere.

20. Non sarà un caso che Ossola consideri l'intera «storia della poesia di Z. [...] brusio

tanti, tanto sul piano concettuale quanto su quello espressivo, debbano essere cercati altrove e cioè – come preannunciato fin dal titolo di questo saggio – in Dante, uno degli *auctores* del poeta veneto, anzi per sua stessa ammissione il «miglior fabbro» (LORENZINI 2009). Ma, pur citandolo spesso nelle poesie e nelle prose, Zanzotto non gli avrebbe mai dedicato un saggio fino al 2004 (ZANZOTTO 2007), tanto che Gian Mario Villalta – curatore dell’edizione complessiva degli scritti letterari nel 2001 – indicava in questa la più vistosa delle assenze dagli «esercizi di lettura» del poeta (ZANZOTTO 2001, 1, p. 465). L’articolo del 2004 era stato tuttavia preceduto nel 1996 dalla recensione a un’originale biografia dantesca di Jacqueline Risset – italianista, poetessa, traduttrice di Dante e studiosa di Zanzotto – pubblicata nel 1995, in cui vi sono – lo si vedrà tra breve – alcune considerazioni sulla connessione latte-lingua-poesia nella *Commedia* nelle quali il poeta di Pieve di Soligo si sarà certamente ritrovato se non rispecchiato (ZANZOTTO 1996 su RISSET 1995).

Com’è risaputo, il protolinguaggio degli infanti era già stato esemplificato da Dante, cui si deve anche l’istituzione del nesso latte-lingua, a partire dalle formulazioni del *De vulgari eloquentia* (I, i, 2: «vulgarem locutionem appellamus eam qua infantes assuefiunt ab assistentibus cum primitus distinguere voces incipiunt; vel [...] quam sine omni regula nutricem imitantes accipimus»), in cui il riferimento al latte risulta ancora implicito, fino alle esplicite immagini inserite nel poema, che fondono in sintesi straordinariamente empatiche cura parentale, suzione dal seno materno, moti affettivi degli infanti e prime articolazioni della lingua. Si pensi a *Paradiso*, xv, 121-123: «L’una vegghiava a studio de la culla, | e, consolando, usava l’*idioma* | che prima i *padri* e le *madri* trastulla» (da mettere in rapporto con *Inferno*, xxxii, 9: «*lingua* che chiami *mamma* o *babbo*», e *Purgatorio*, xi, 103-106: «Che voce avrai tu più, se vecchia scindi | da te la carne, che se fossi morto | anzi che tu lasciassi il ‘*pappo*’ e ‘l’*dindi*’, | pria che passin mill’anni? [...]»);<sup>21</sup> *Paradiso*, xxiii, 121-123: «E come fantolin che ‘nver’ la *mamma* | tende le braccia, poi che ‘l *latte* prese, | per l’animo che ‘nfin di fuor s’infiamma»;<sup>22</sup> *Paradiso*,

della lingua, filigrana di scrittura, e primaria vocalità [...]; e insieme il *soma* che si fa lingua, la lingua che oltrepassa il paesaggio e il corpo» (OSSOLA 2003, p. 1010), rinviando allusivamente a un’altra opera di Barthes degli anni settanta (*Le bruissement de la langue*, 1975).

21. Prima di trastullarli, quell’idioma è stato anche il mezzo che ha reso possibile l’incontro dei genitori, dice Dante nel *Convivio* (I, xiii, 4) a proposito dei suoi. Il volgare è ricondotto alle donne anche nell’autoesegetica *Epistola* XIII, 10, e a donne e bambini insieme all’inizio del *De vulgari eloquentia*, I, i, 1.

22. Curiosa, a proposito di questi versi e del canto cui appartengono – quello del trionfo di Cristo e di Maria con gli apostoli e i santi –, la lettura «interattiva» di Vittorio Sermoni, che

xxx, 82-84: «Non è *fantin* che sì subito rua | col volto verso il *latte*, se si svegli | molto tardato da l'usanza sua»; *Paradiso*, xxxiii, 106-108: «Omai sarà più corta mia *favella*, | pur a quel ch'io ricordo, che d'un *fante* | che bagni ancor la *lingua* a la *mammella*».<sup>23</sup>

Scrivo a tale proposito la Risset:

La prima infanzia è di fatto costantemente evocata, insieme con i suoi oggetti familiari, la pappa e il sonaglio, che quel poeta solenne chiama nel linguaggio infantile delle balie «pappo» e «dindi». E ancora, quando il viaggiatore giunge al termine dell'iniziazione, diventato degno della visione divina, torna neonato - *teso nel breve spazio tra latte e parola* [segue citazione di *Paradiso*, xxxiii, 106-108]. E nel poema *infanzia, latte, muse, poesia* vorticano insieme, in un inesauribile turbinio metaforico [RISSET 1995, p. 18, miei i corsivi].

Zanzotto non manca di soffermarvisi nella recensione:

avvicinandosi all'acme paradisiaca, scontrandosi con i limiti del dicibile, Dante si sente «costretto» sempre più a far tesoro del punto di partenza infantile e fiorentino, con metafore che in questo riportano, riferendosi all'impotenza del suo eloquio nel momento culminante del poema. Ma in realtà quei lontani balbettii aprivano ad un primissimo potere del dire, un potere per lui destinato ad alzarsi fino alle soglie dell'incontro con l'ultima Trascendenza [ZANZOTTO 1996].

Nell'articolo dantesco ripete più sinteticamente che «lungo il poema l'attenzione a fatti, anche linguistici, di valore aurorale, continuerà ad apparire» (ZANZOTTO 2007, p. 100), ma sostanzia l'affermazione con molte delle occorrenze che ho già elencato e aggiunge - insistendo sul «conclamato atto di fiducia nell'infanzia» da parte di Dante - un altro luogo del *Paradiso* in cui il passaggio dal balbettio infantile alla lingua dell'adulto può comportare - nella compresenza di alimentazione ed elocuzione - drammatici rovesciamenti, dall'inappetenza alla bulimia, dall'amore all'odio: «Tale, balbuziando ancor, digiuna, | che poi divora, con la lingua sciolta, | qualunque cibo per qualunque luna; | e tal, bal-

soffermandosi sulla maternità di Maria, «restituita sensibilmente alla passione puerile dei beati in odore di latte, in corpo di madre, anzi di maman, mummy, mama, mat', Mutti, anzi, più ingordamente, in corpo di mamma» (SERMONTI 1993, p. 381), produce un'associazione-accumulazione di gusto quasi zanzottiano.

23. «La lingua del lattante, la più incapace ad esprimersi, dà misura dell'impotenza totale della lingua del poeta. Ma forse c'è qui anche il ricordo di un versetto biblico: 'ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem' (*Ps.* 8, 3; e cfr. anche *Matth.* 21, 16)» (CHIAVACCI LEONARDI in DANTE 1997, p. 922).

buzièndo, ama e ascolta | la madre sua, che, con loquela intera, | disìa poi di vederla sepolta» (*Paradiso*, xxvii, 130-135).

La mamma-mammella è però anche quella della Musa che nutre i poeti, sia direttamente (come nella già citata perifrasi dantesca per Omero) sia indirettamente, attraverso le opere altrui, come nel caso di Stazio, letteralmente «allattato» dall'*Eneide*: «Al mio ardor fuor seme le faville, | che mi scaldar, de la divina fiamma | onde sono allumati più di mille; | de l'Eneida dico, la qual *mamma* | fummi, e fummi nutrice, poetando: | sanz'essa non fermai peso di dramma» (*Purgatorio*, xxi, 94-99). Quanto ammesso dal poeta tolosano con calda e duplice metafora (fiamma-mamma)<sup>24</sup> non fa che corroborare le recenti considerazioni di Mirko Tavoni sul rapporto volgare-latino in Dante, molto più sfumato e ricco di implicazioni di quanto ridotto a formule dalla vulgata critica. Equiparare infatti il latino, *lingua artificialis*, a una specie di esperanto creato a tavolino dai dotti per la comunicazione internazionale impedisce di comprendere come l'antica civiltà romana abbia potuto dar vita, con quella stessa *gramatica*, a una letteratura ricca di testi esemplari, a partire dal sommo capolavoro virgiliano. L'artificialità del latino, che risponde a *ratio*, non lo rende perciò un mero strumento, tanto efficace quanto asettico, ma gli permette di essere considerato lingua nutritiva benché non della nutrice e «lingua nostra» proprio perché nella sua confezione è entrato – e in posizione preminente rispetto a quelli d'oc e d'oïl – anche il volgare del sì, frutto naturale dell'*usus*. Prima del «latino» Stazio, l'«italiano» Sordello aveva infatti omaggiato Virgilio con queste parole: «O gloria d'i Latin [...] per cui | mostrò ciò che potea la lingua nostra» (*Purgatorio*, vii, 16-17), dove peraltro l'accento batte sulla forza espressiva della lingua-codice rispetto al contributo creativo dei singoli (TAVONI 2013, in part. pp. 15-19). La diglossia volgare-latino non ne risulta inficiata o sminuita, perché rimane – da Dante a Boccaccio e oltre – «coesistenza con specializzazione funzionale di una varietà di lingua 'bassa', parlata, per gli usi quotidiani, e una varietà di lingua 'alta', scritta, per gli usi colti» (TAVONI 2010, p. 1070). Ma non è qui il caso di aggiungere altro sul rivoluzionario innalzamento di quel «basso» operato dall'autore della *Commedia*.

Mi sembra invece opportuno utilizzare queste argomentazioni in funzione contrastiva rispetto alla cosiddetta *diglossia* italiano-dialetto in Zanzotto, divenuta anch'essa una formula critica inerziale dopo la proposta e la pur equilibrata disamina di Agosti e nonostante l'autodefinizione attenuativa del poeta – proprio nella *Nota* al *Filò* – in quanto

24. Che nelle parole-rima anticipa *Paradiso*, xxiii, 121-123.

«semidiglossico» (ZANZOTTO 1999, p. 543). Guardando anch'egli alla parabola dantesca, Agosti osserva giustamente come l'idea stessa del poema comporti alcune fondamentali variazioni diastratiche e diafasiche, sicché il volgare «passa subito a rappresentare altresì la lingua della norma, del significato e del concetto» (AGOSTI 1995, p. 58).<sup>25</sup> In modo analogo, il rustico solighese di Zanzotto nel *Filò* «viene assunto, operativamente, in una struttura mentale che lo contraddice in teoria e in fatto: la struttura iper- e post-grammaticale della concettualità e addirittura di quel massimo di concettualità che è la riflessione sulla lingua» (p. 60).

Fatte salve le polarità *petèl*-dialetto = *oralità*/italiano = *scrittura*, con quanto ne consegue (lingua della madre, dell'affettività, della regressione, della «matria»/lingua del padre, dell'autorità, del dovere, della patria) non è però ammissibile tirare delle conclusioni apparentemente logiche seguendo la divaricazione dantesca - ossia equiparare lo *slash* a un *vs* - perché questo significherebbe attribuire alla *lingua della madre* lo *status* di *madre lingua* «naturale» opposta alla lingua «artificiale» dei padri e della patria. In altri termini, si rischia una sovrapposizione che si può rendere con una proporzione di questo tipo: *petèl*-dialetto sta a italiano come volgare sta a latino. Ciò che sarebbe assurdo, non solo per Zanzotto, cresciuto sì in un contesto dialettale ma in una famiglia colta, poi debitamente scolarizzato e arrivato all'università, ma anche per qualsiasi altro dialettale-italofono veneto dal quale il dialetto è percepito e usato - molto più che in altre regioni e per lunga tradizione (CORTELAZZO, PACCAGNELLA 1992, in part. pp. 270-272) - come lingua assai meno in contrasto che in contatto con l'italiano e pertanto intercambiabile con grande facilità persino in ambiti culturalmente e professionalmente connotati. È del resto ovvio - ma mai abbastanza ripetuto per una corretta valutazione dei poeti dialettali o in dialetto che dir si voglia<sup>26</sup> - il fatto che si è potuto e si può parlare esclusivamente il dialetto senza conoscere l'italiano ma non si è mai potuto scrivere il dialetto senza saper scrivere l'italiano (mentre all'epoca di Dante era pressoché normale scrivere in volgare senza conoscere il latino).

25. Meno convincente, alla luce di quanto detto, il seguito: «il latino viene a rivestire non più il ruolo della lingua della norma, della rimozione fondante (il ruolo della lingua del padre), bensì il ruolo della lingua neutra, scientifica, nella quale si redigono i *tractatus*: linguistici (*De vulgari eloquentia*), politici (*Monarchia*), cosmologici (*Quaestio de aqua et terra*)» (pp. 58-59).

26. Per Franco Brevini la dicitura ha valore dirimente tra autori sorgivamente o prevalentemente dialettali e autori che, a un certo punto, usano *anche* il dialetto (com'è il caso di Zanzotto: BREVINI 1990, p. 132).

Il volgare materno di Dante sarebbe effettivamente divenuto lingua madre, «luce nuova, sole nuovo», come si auspicava nel *Convivio* (I, xiii, 12), mentre a secoli di distanza il *petèl*-dialetto di Zanzotto è dolorosamente percepito dal suo coltissimo utilizzatore nelle caratteristiche antitetiche di scintilla che si accende per poi spegnersi nel generale processo di ridimensionamento e obsolescenza degli idiomi, italiano compreso.<sup>27</sup> Per ritornare ancora una volta al testo da cui ho preso le mosse - l'*Elegia in petèl* - tra le prime tessere del *babillage* infantile e quelle residue di un grande poeta come Hölderlin (tanto allattato quanto poi denutrito dalla Musa),<sup>28</sup> Zanzotto non desiste né mai desisterà dalla ricerca di quel «legame mosaico» (*Convivio*, I, vii, 14) in cui Dante aveva ben individuato il senso e la forza della lingua poetica. Nel suo stare - contro le apparenze e nonostante tutto - «dalla parte del connesso» (ZANZOTTO 1999, p. 315) e del *logos*<sup>29</sup> traspare forse l'azione più profonda esercitata dal «miglior fabbro».<sup>30</sup>

### Abbreviazioni e sigle

GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002.

### Bibliografia

AGOSTI 1995 = S. AGOSTI, *Diglossia e poesia: «Filò» di Andrea Zanzotto* (1977), in Id., *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 53-66.

27. Questione appena accennata da Zanzotto nella *Nota al Filò* (ZANZOTTO 1999, p. 544) ma ripresa poi e ampliata in molte occasioni: *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in ZANZOTTO 1999 (p. 1230); *Tra lingue massime e minime*, in ZANZOTTO 1999, pp. 1300-1308; *Europa, melograno di lingue*, in ZANZOTTO 1999, pp. 1347-1365, ecc.

28. Che alla fine gli avrebbe fatto trovare - se si volesse rispondere al vaticinio nei versi citati alla nota 12 - la follia e il silenzio.

29. Inteso come «forza insistente e benigna di ricordo, comunicazione, interlegame che attraversa le realtà le fantasie le parole, e tende anche a 'donarle', a metterle in rapporto con un fondamento (?)»: così Zanzotto nelle *Note a Fosfeni* (1983), ZANZOTTO 1999, p. 713, in cui ha grande risalto proprio il motivo del *logos*-legame.

30. Un'indagine che vada oltre la pur imprescindibile inventariazione dei dantismi nell'opera zanzottiana è - per quanto ne so - tutta da fare. Esagera però Stefano Dal Bianco quando - nel saggio introduttivo a ZANZOTTO 2011a - istituisce una corrispondenza stringente tra la dissestata e tutto sommato aleatoria «struttura» di *Conglomerati* e quella, ben altrimenti salda e complessa, dell'intera *Commedia* (pp. LXXVII-LXXXV).

- BARTHES 1999 = R. BARTHES, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, a cura di C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999.
- BARTHES, MARTY 1981 = R. BARTHES, E. MARTY, *Orale/scritto*, in *Enciclopedia Einaudi*, 10, Torino, Einaudi, 1981, pp. 60-86.
- BIGNAMINI 2011 = M. BIGNAMINI, *Sull'elaborazione della «Nota ai testi» di «Filò»: il dialetto tra «lettera» e «voce»*, «Autografo», 46, 2011, pp. 51-65.
- BORDIN 2001 = M. BORDIN, *Morte e rinascita del «vecio parlar»: gli inediti «Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto» di Andrea Zanzotto*, «Autografo», 43, 2001, pp. 9-48.
- BORDIN 2003 = M. BORDIN, *Zanzotto: «Sovrimpressioni» dalla colonia penale*, «Quaderni veneti», 36, 2003, pp. 151-159.
- BREVINI 1990 = F. BREVINI, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990.
- CORTELAZZO, PACCAGNELLA 1992 = M. CORTELAZZO, I. PACCAGNELLA, *Il Veneto*, in F. BRUNI (a cura di), *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, UTET, 1992, pp. 220-281.
- DANTE 1997 = D. ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, 3, *Paradiso*, Milano, Mondadori, 1997.
- FRANCHI 1979 = F.P. FRANCHI, *Clausole d'una memoria infelice. Appunti sul «clavus» venetico nel «Filò» di Andrea Zanzotto*, in U. BERNARDI ET AL., *Lingua, dialetto e culture subalterne*, Longo, Ravenna, 1979, pp. 73-110.
- GIBELLINI 2008 = P. GIBELLINI, «*Filò» e dintorni*, in G. PIZZAMIGLIO (a cura di), *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, premessa di F. Zambon, Firenze, Olschki, 2008, pp. 161-168.
- GINNEKEN 1907 = J. VAN GINNEKEN, *Principes de linguistique psychologique*, Paris, Marcel Rivière, 1907.
- HÖLDERLIN 2001 = F. HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani, con uno scritto di A. Zanzotto, Milano, Mondadori, 2001.
- LORENZINI 2009 = N. LORENZINI, *Il «miglior fabbro», il realismo, il corpo-parola (colloquio con Andrea Zanzotto, Pieve di Soligo, 5 gennaio 2009)*, «Il Verri», 39, 2009, pp. 19-23.
- OSSOLA 2003 = C. OSSOLA, *Presentazione di Andrea Zanzotto*, in C. SEGRE, C. OSSOLA (a cura di), *Antologia della poesia italiana. Novecento*, 2, Torino, Einaudi, 2003, pp. 1009-1012.
- PANICALI 2005 = A. PANICALI, «*Ma ti, vecio parlar, resisti»*, in R. CALABRETTO (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra musica, cinema e poesia*, Udine, Forum, 2005, pp. 30-38.
- PASCOLI 1978 = G. PASCOLI, *Opere*, 2, a cura di G.C. Goffis, Milano, Rizzoli, 1978.
- PONZIO ET AL. 2006 = A. PONZIO ET AL. (a cura di), *Con Roland Barthes alle sorgenti del senso*, Roma, Meltemi, 2006.
- RISSET 1995 = J. RISSET, *Dante. Una vita*, Milano, Rizzoli, 1995.
- SEGRE 1981 = C. SEGRE, *Tema/motivo*, in *Enciclopedia Einaudi*, 14, Torino, Einaudi, 1981, pp. 3-23.
- TAVONI 2010 = M. TAVONI, *Introduzione* a D. ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in D. ALIGHIERI, *Opere*, 1, *Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*, a cura di C. Giunta et al., Milano, Mondadori, 2010, pp. 1065-1547.
- TAVONI 2013 = M. TAVONI, *Che cosa erano il volgare e il latino per Dante*, in M.

- TAVONI (a cura di), *Dante e la lingua italiana*, Ravenna, Longo, 2013, pp. 9-27.
- VENTURI 2013 = F. VENTURI, *Alle origini della «trilogia» di Andrea Zanzotto. Il progetto «lógos erchómenos» e «Fosfeni»*, «Strumenti critici», 132, 2, 2013, pp. 197-211.
- ZANZOTTO 1976 = *Filò per il Casanova di Fellini*, con una lettera e cinque disegni di F. Fellini, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976.
- ZANZOTTO 1996 = A. ZANZOTTO, *L'Italia del povero Dante che squallido nido di vipere* (recensione a RISSET 1995), «Corriere della Sera», 7 gennaio 1996.
- ZANZOTTO 1999 = A. ZANZOTTO, *Poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, 1999.
- ZANZOTTO 2001 = A. ZANZOTTO, *Scritti sulla letteratura*, 2 voll. (1, *Fantasie di avvicinamento*; 2, *Aure e disincanti*), a cura di G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001.
- ZANZOTTO 2007 = A. ZANZOTTO, *Rileggere Dante con gli occhi del suo tempo* («Corriere della Sera», 20 settembre 2004), «Il Verri», 34, 2007, pp. 98-101.
- ZANZOTTO 2009 = A. ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009.
- ZANZOTTO 2011a = A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011.
- ZANZOTTO 2011b = A. ZANZOTTO, *Ascoltando dal prato. Divagazioni e ricordi*, a cura di G. Ioli, Novara, Interlinea, 2011.
- ZANZOTTO 2012 = A. ZANZOTTO, *Haiku for a Season. Haiku per una stagione*, a cura di A. Secco e P. Barron, Chicago - London, The University of Chicago Press, 2012.

---

## Spunti e suggestioni nella scrittura del primo Armando Pajalich

Alberto Zava

La produzione letteraria di Armando Pajalich ha inizio con la pubblicazione di un volumetto dal titolo apparentemente dimesso, *Un po' di poesia*, ma che inaugura, fin dal 1974, un'esperienza che si rivela intensa e sentita.<sup>1</sup> Nata come esigenza di espressione interiore e personale, la poesia del Pajalich-artista accompagna e scandisce il tragitto scientifico del Pajalich-accademico, riflettendo e rimodellando le suggestioni dei simbolisti e dei modernisti della letteratura di lingua inglese incontrate nel corso delle analisi dell'opera di Wyndham Lewis, tra gli iniziatori del Modernismo inglese, e dei più noti T.S. Eliot, William Butler Yeats ed Ezra Pound.

Contemporaneamente si affina lo strumento linguistico sperimentando l'efficacia dei possibili toni e contesti nelle traduzioni di diversi generi: il lavoro su opere di narrativa, teatrali, di poesia, addirittura cinematografiche e radiofoniche contribuisce a evidenziare ancor più il carattere che ogni singola parola rivela nell'esercizio da parte dell'autore della cosiddetta «scrittura creativa». Ed è infatti la parola, sia investita di una funzione meramente segnica e materiale che nella sua diretta o recondita significanza, a costituire il fulcro della scrittura di Pajalich, tanto di quella poetica quanto di quella, successiva, prosastica. È in virtù dell'elevato peso specifico proprio di ogni tessera del mosaico che i brani del volumetto *Se anche solo una notte hai creduto* (PAJALICH 1984), che raccoglie la produzione del decennio 1974-1984, riescono al-

1. L'occasione per questo breve intervento critico, che prende in considerazione alcuni testi di Armando Pajalich del periodo compreso tra gli anni ottanta e novanta, è stata la presentazione dell'autore nell'ambito del Corso Biennale di Scrittura svoltosi nella primavera del 1999 presso l'Ateneo Veneto di Venezia. Armando Pajalich, nato a Venezia nel 1949, è poeta, traduttore e docente di letteratura inglese e delle ex colonie britanniche. Oltre a numerosi libri di poesie e di racconti, annovera nella sua produzione accademica volumi e saggi su Wyndham Lewis, sulla letteratura africana anglofona, sulla letteratura del Novecento e sul cinema imperiale, coloniale e post-coloniale.

tamente evocativi, pur racchiusi tra gli angusti confini di poche decine di righe, a volte della singola pagina.

All'estrema efficacia nella delineazione estatica dell'atmosfera contribuisce anche il ricorso a particolari contesti espressivi: fortissimo è il richiamo all'elemento sacrale che pervade, con diverse connotazioni, l'intera raccolta e che riporta alla mente l'esperienza lirica di un Eliot e la tradizione teatrale anglo-irlandese a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, che vede tra i suoi massimi esponenti Synge e Yeats. Frequente è il ricorso all'ambientazione onirica, luogo privilegiato nella scelta dei poeti proprio in virtù dello sterminato numero di possibilità espressive che offre, soprattutto riguardo all'accostamento, a volte addirittura commistione, di situazioni differenti o contraddittorie; rientrano in questa casistica le frequenti connessioni sinestetiche («Bevevo con le narici la sua voce di tabacco», verso iniziale di *In-con-tro*, PAJALICH 1984, p. 9) o l'ardito avvicinamento dell'antico e del moderno grazie alla trasposizione mitica e simbolica di elementi o di luoghi attuali: è difficile «vedere» Venezia, Marghera o la Giudecca leggendo solo la parte centrale del brano *Ultimo luogo (nei pressi dello Stucky)*. Dal luogo reale si entra in un luogo a metà tra l'interiore e l'assoluto che richiama, nei toni e nei colori, ambientazioni mitologiche e oniriche:

Marghera all'orizzonte - fiamme e fumo -  
dentro l'acqua le case e il Mulino.

Dèmoni ritmano il silenzio  
con grugniti all'unisono insidiosi  
in onde che salgono compatte  
parodiando il suono del tutto e del nulla.

Finché scoppiano vetri  
di ogni presunta certezza  
e del cuore che ci batte nella mano  
resta una laguna di silenzio  
e una paura liscia e cupa  
l'uno dell'altro  
in questo che è il luogo più orrendo  
del mondo e di noi due  
parliamo incautamente  
chiedendo l'uno all'altro  
l'impossibile assordante  
travolti da drammatiche ossessioni  
l'uno dell'altro  
ci risucchia - ridivisi - l'ansia  
in bocche di pesce di mille dèmoni muti  
che a mezzo busto emergono dall'acqua.

Da qui si vede Venezia.  
Ormai ne siamo fuori.  
Se tendessimo la mano giungeremmo ancora  
a sfiorar le croci ai campanili? [PAJALICH 1984, p. 48].

Oltre al peso specifico dei soggetti poetici e delle loro evocazioni, riveste un ruolo fondamentale nell'economia della pagina di Pajalich la tecnica con la quale la scrittura riesce a fornire spessore alle immagini e a regolare l'andamento ritmico che accompagna il lettore nell'esplorazione di stati d'animo, di sensazioni, di luoghi reali o immaginari, o di entrambi contemporaneamente dal momento che le descrizioni paesaggistiche e locali vengono spesso definite attraverso il filtro dell'animo umano: in *Tre luoghi* è possibile apprezzare la netta differenza tra il luogo «vivo», tinto di emozioni e filtrato dal ricordo delle stesse - in particolar modo da un'esperienza visiva al centro del brano -, e il luogo reale, da fissare oggettivamente non *in loco* ma sulla cartina, nel chiuso di una stanza, per fare ordine nell'animo.

C'era un portico prima di un ponte  
ed oltre il portico uno stazzo.  
Lo stazzo era guardato da finestre  
di alte case con tendine e voci fioche  
a quadrato attorno a barche ben legate:  
l'acqua quieta pareva volersi sgravare  
i muri indietreggiarono ad arco  
e sguizzò l'imprevisto - cercò con l'occhio il cielo -  
visse il suo attimo breve  
seminando nell'aria - che aspettava sospesa - una scaglia  
di luce di luna.

Dopo la prima meraviglia  
riposi fra bambagie quel ricordo della luce  
e ora lo cerco, qui, fra le stelle  
sfogliando nel chiuso di una stanza una guida di Venezia  
per ritrovare il luogo con oggettiva certezza  
o per fissarne almeno nella geografia mentale mia  
il vociare fioco e lo sciabordio troppo tranquillo  
e lo sguizzare impreveduto della luce  
che anche ora bagna il sogno [PAJALICH 1984, pp. 45-46].

Lo spessore che le immagini acquisiscono nel procedere del verso sembra costituire il punto d'arrivo percettivo dell'evocazione poetica in Pajalich; una scrittura popolata di immagini immediate, istantanee ma dense, scolpite e in rilievo grazie all'accorto uso dell'aggettivazione

cromatica. Singole, puntuali descrizioni accompagnate dalla notazione coloristica vengono giustapposte l'una all'altra scandendo così il progredire «narrativo», a scapito di un più esplicito, ma anche più prosastico, impiego dell'azione verbale.

La decisa connotazione cromatica aiuta il lettore a visualizzare oggetti, persone, sensazioni immerse in una rarefatta atmosfera simbolica, sacrale o mitologica che sia. Allo stesso modo il chiaro accento posto sulla corporeità di alcuni riferimenti, con qualche escursione nella fascia del basso mimetico, garantisce un maggiore grado di tangibilità e di concretezza ai protagonisti dei singoli quadri poetici, quanto mai opportuno soprattutto nel caso in cui essi provengano dalla tradizione classica. Personaggi di questo tipo affollano le pagine di *Gipsoteca*, raccolta pubblicata nel 1990, e dei *Cantari di Penelope & di Gilgamesh*, del 1993. Questi ultimi forniscono un ritratto dei due noti personaggi ma, diversamente da come essi vengono tradizionalmente trattati, giocato sulle vicende interiori e sui «lati oscuri» degli stessi. Ecco dunque Penelope, solitamente relegata a filare passivamente la sua tela, vivere con intensità il dramma della sofferenza e della solitudine, presentato in una ricca sequela di riflessioni e di sfoghi, ai quali l'ambientazione vivida e dettagliata e le descrizioni fortemente sensoriali attribuiscono una sfumatura di estrema tragicità e di concretezza. Significativa a questo riguardo un'espressione nella parte finale di *Per Odisseo*, una sorta di invettiva verso il marito:

Ed io, vecchia non tanto di età,  
 ma di esperienza: già, io, rimasta qui fra le mura,  
 io sarò madre a vecchiaia e fallimenti  
 suoi. Cantino pure i poeti [PAJALICH 1993, p. 21].

E così pure per Gilgamesh, che ricorda la figura di Cuchulain proposta da William Butler Yeats, presentato, nell'altro cantare, in due sezioni, *L'eroe* e *L'uomo*, scelta strutturale che già infrange la tradizionale, mitica integrità del leggendario re di Uruk. Una figura normalmente alta ed epica viene sbazzata impiegando elementi materiali e in alcuni casi addirittura bassi; ma è soprattutto l'esperienza personale a risaltare dalla puntuale tessitura dell'autore che, attraverso una sottile analisi, fa emergere Gilgamesh da un indistinto «passato collettivo» alla drammatica interiorità individuale tipica della letteratura del Novecento.

Mi è bastata una vita  
 di osanna e di impersonificazioni  
 di miti che uomini e donne ambivano di avere.

Voglio vivere senza dovere vincere,  
e amare per lo spazio del soffio  
che il tempo concede [PAJALICH 1993, pp. 95-96].

Le tecniche della scrittura di Pajalich applicate al contesto poetico si mantengono costanti e ben vive anche nella produzione prosastica della fine degli anni novanta, preannunciata in buona misura proprio dalla maggiore scorrevolezza narrativa delle strofe delle raccolte poetiche di inizio decennio. Direttamente riconducibili alla poesia rimangono, comunque, gli espedienti più strettamente formali che arricchiscono la superficie espressiva del testo; su tutti l'allitterazione («La risacca fa scricchiare | la barca sulla secca» in *Se anche solo una notte hai creduto*, PAJALICH 1984, p. 11; «E pende ora secco come un amo | che pesca scricchiolando per la notte | secca» in *Gipsoteca*, PAJALICH 1990, p. 14); o la particolare disposizione grafica delle parole nel verso o nella strofa in piena consonanza con la significazione (uno «sparpaglia» in *Cantari di Penelope & di Gilgamesh* viene graficamente e fisicamente fatto a pezzi, andando a capo per ben due volte, e sparpagliato sulla pagina) (PAJALICH 1993, p. 40).

La produzione prosastica di fine anni novanta consiste in una raccolta di racconti intitolata *New York Tales* (PAJALICH 1999). Per quanto sia differente la dimensione linguistica (i racconti sono scritti in inglese) si ripresentano i caratteri che già davano spessore alle prove poetiche. Il passaggio dalla poesia alla prosa è, in questo senso, graduale; il taglio dei dieci racconti brevi si avvicina molto al respiro poetico, soprattutto in virtù della voluta ristrettezza della trama effettiva, limitata, nella maggior parte, a una situazione unitaria, spazialmente e temporalmente circoscritta e approfondita da dialoghi o da riflessioni interiori. Ma, ancora una volta, in primo piano sono le parole, le sfumature, l'attenzione al dettaglio e al particolare, con un lessico mirato a creare l'atmosfera, un lessico a volte duro e crudo, adatto però a ritrarre la vita che i personaggi conducono in una New York grigia, decadente, tagliata sullo stile delle rappresentazioni cinematografiche di Woody Allen. Su questo grigiore generale spiccano i personaggi, grazie all'accurato lavoro di aggettivazione, in particolare cromatica, e alla forte componente corporeo-sensoriale impiegata per delinearli. Ed efficace espediente della scrittura si rivela la consuetudine di indicarli, in una sorta di vicinanza-familiarità, con dei nomignoli, graficamente in maiuscoletto, derivati da loro specifiche competenze o caratteristiche, nomignoli che di per sé proiettano su di loro un'ulteriore dimensione narrativa, distinguendoli come nuclei portanti e perni delle storie narrate e impedendo al contempo che si perdano, confondendosi, semplici nomi tra le parole.

---

*Bibliografia*

- PAJALICH 1984 = A. PAJALICH, *Se anche solo una notte hai creduto*, Venezia, Tipografia Emiliana Artigianelli, 1984.
- PAJALICH 1990 = A. PAJALICH, *Gipsoteca*, Venezia, Supernova, 1990.
- PAJALICH 1993 = A. PAJALICH, *Cantari di Penelope & di Gilgamesh*, Venezia, Supernova, 1993.
- PAJALICH 1999 = A. PAJALICH, *New York Tales*, Venezia, Supernova, 1999.

---

## Filottete

Paolo Puppa

Qua, sono qua. Attento alla testa. Devi abbassarla un po'. Ecco, bravo, così. Come? Certo che vivo qua. Scusa piuttosto se posso offrirti un caffè, solo un caffè. Ma qua dentro, c'è poca roba. Non ho più soldi ormai. Comunque, non me ne frega niente. Non c'è niente da vergognarsi a star qua, caro mio. Senti il profumo dell'aria, a quest'altezza? Non guardi il panorama? Quello là è il Civetta, lo sai vero? La sera, uno spettacolo, e l'alba, l'alba poi! Non hai idea. Non ci sono parole. Tu non puoi capire, ovvio. La sera, voi fate tardi colle chiacchiere, e magari fumate tanto (anch'io una volta), già, e la mattina alzarsi diventa difficile. Dimmi se qua tutto non ha un buon odore. Non c'è puzza da queste parti. Non c'è la puzza che c'è da voi, la puzza di Padova. Quanto zucchero? Dovrei, dovrei vergognarmi per caso, a star qua? Meglio star qua, a insegnare ai ragazzini l'italiano che fare quel che fa la banda da voi, sissignore! Tu, non ti puoi certo ricordare, ma io ti ho visto che eri un fantolino, colla moccia al naso. Tuo padre Achille ti ha portato ad un congresso e ti teneva sulle spalle. Com'eri buffo! Ah, sei dottorando, adesso? Come tuo padre. La stessa partenza. Si ricomincia, insomma. Una ruota. E mi hai scovato. Lo so benissimo perché sei qua, e chi ti ci ha mandato. Sì caro mio, quelli là sono una banda, o una mafia se vuoi. Anche se poi uccidono lo stesso, in fondo. A me, mi hanno ucciso la vita quelli là. Me l'hanno rovinata. E non sono più esistito, dopo. Come morto. Io sto qua come morto. Non so come hai fatto a scovarmi. Credevo di poter star tranquillo e invece eccoti qua. Sai, ragazzo, quello che non potrò mai perdonare alla tua banda, sì devo dirtelo, è questo: per anni, per lunghissimi anni io non ho fatto altro che pensare a lui, a Ulisse, con odio e nostalgia. Ogni mattina, il mio primo pensiero era lui, ogni notte, la prima immagine era la sua faccia. All'inizio, era solo paura, sbigottimento, orrore. Poi, a poco a poco, ogni tanto me lo rivedevo nel periodo che eravamo amici, come fratelli, io e lui alla pari, e non c'erano ancora gli altri. Perché in un'epoca tanto lontana, io e lui eravamo amici. Anzi, per qualche mese,

lui mi è stato pure sotto, nel senso del potere, voglio dire. Io in effetti ho avuto l'incarico all'Istituto di italianistica prima di lui, sì prima. Risentivo la sua voce, ogni tanto, la voce di quella volta quando m'aveva chiamato per congratularsi con me. Come cambiano le cose della vita! Abitavo a Mestre, allora. La sua solita voce cantilenante, seducente, la conosci no? Ma una voce in quell'occasione anche turbata. E io non ne ho approfittato. Anzi, ho cercato di aiutarlo a raggiungermi nel mio grado. Mi pareva di tradirlo a stargli sopra, nella gerarchia. «Vedrai, vedrai che ce la faremo presto a farti avere un incarico, anche a te, anche a te, Ulisse. Tranquillo. Anche a te». Questo gli ho detto, al telefono, per rassicurarlo. Bravo scemo, no? Non è buono qua il caffè? Meglio certo che a Padova. Ti dicevo che stavo mangiando la cotoletta milanese, da sempre la mia passione. Ricordo tutto come fosse ieri. Mia moglie mi fa: «C'è Ulisse al telefono», lo chiamavamo per nome io e lei in quell'epoca. Sono corso verso la cornetta, con una ridicola euforia. Masticavo la cotoletta, e intanto osservavo i multipli di Mondrian e di Klee alle pareti. Il fatto è che lui aveva bisogno di me. Voleva assicurarsi il mio appoggio, gli ero davvero indispensabile se voleva salire di grado. E intanto pensavo che avrei avuto presto quadri autentici, originali. Tanto la mia carriera era partita al galoppo. Sbocciata come una primavera. Non mi sarei più fermato. Me lo dicevano tutti. Specie lui. A 28 anni, ero ricercatore con incarico, ed ero il coccolo del preside di facoltà. Al telefono, la sera dopo, lui mi fa: «Quello mi incula, quello mi incula». Sapeva di essere odiato e disprezzato per la sua pigrizia intellettuale, per la sua ignoranza, per la sua non conoscenza dell'inglese! Faceva la vittima e io lo consolavo, lo rassicuravo. «Smettila di fare il pusillanime», e quello là invece ripeteva che per lui non c'era più spazio là dentro, in Istituto, che il preside non lo avrebbe mai aiutato. «Mi incula, mi incula», con una voce, ma con una voce, se solo l'avessi sentito quella sera! Ecco, vedi, se penso a quel momento là, mi viene da perdonarlo quasi. Mah! Io comunque ho difeso la sua causa col preside, per fargli avere anche a lui il benedetto incarico, perché si sdoppiasse il posto. «Bisogna moltiplicarsi, bisogna fare gruppo per la disciplina», continuavo a ripetere a tutti nell'Istituto (non c'erano ancora i vostri dipartimenti a quel tempo). Ma io intendevo così la solidarietà e l'amicizia. Mi ero impegnato in quel senso e dunque non potevo agire diversamente. Invece, il preside una mattina è morto durante un consiglio di facoltà e tutto è cambiato. È arrivato un altro ordinario, che ha legato subito con lui, non con me. Sono rimasto così senza protettore, senza aiuti di nessun genere. Per cominciare, mi hanno tolto subito l'incarico. Ma tu queste cose, tu le sai anche troppo bene, solo che le conosci nella versione di Ulisse, non secondo la verità. Guardi questi quaderni? Sono dei bambini di qua, del

paese. Li aiuto, faccio del volontariato, tutto gratis. Non prendo una lira. Tiro avanti coi soldi della liquidazione e colla piccola pensione. La pensione è poca roba, ma per la vita che faccio, basta e avanza. Diglielo, diglielo che non prendo una lira. Per lui, sarebbe una follia vero? Lavorare e non essere pagati! Ma lo senti l'odore della montagna, qua, vero? Il legno dei boschi? Ho scelto il legno dei boschi e ho lasciato perdere tutto il resto. Mi sono messo in malattia, nei primi tempi che stavo qua. Poi, non è stato possibile continuare coi certificati. Faccio del volontariato, adesso. Vivo di aria. Prima è stata dura, tanto dura. Lui andava a dire in giro che la mia produzione era in fondo tutta di seconda mano, e che ero prolisso, ripetitivo. Che avevo scritto sempre lo stesso libro. Che i miei erano paroloni senza metodo. Non c'era rigore nei miei libri. Perché non ero né un filologo, né uno storico, e non facevo parte di nessuna scuola. Che ero un solitario, un lupo insomma. Che non ero affidabile. E, ah sì, che la testa non c'era più. «Sciopà», per dirla in dialetto. Certo, insinuava queste belle cosette un po' a rate, non tutte in una volta, no. Ma a poco a poco è riuscito a conquistare tutti al suo giudizio su di me. Potevo rivoltarmi, reagire con violenza, non c'era niente da fare. Ad un certo punto, lo credevano tutti e così anch'io ho finito di crederci. Insomma, ho smesso davvero e gliel'ho data vinta. È difficile resistere dove tutti la pensano allo stesso modo. Buffo, no? In effetti, non sono riuscito più a scrivere una riga. Davvero. Pubblicare ancora mi dava nausea. Quando lui ha avuto l'incarico, quando dunque è arrivato al mio livello, è allora che ha cominciato a cambiare atteggiamento verso di me. Ci facciamo un altro caffettino? Sì? Passami la spugnetta, allora. Prima, ti dicevo, era tanto servizievole, cauto e piagnucoloso. Poi, all'improvviso, s'è mostrato brusco e insofferente. Alzava le spalle, ogni tanto, e se mi avvicinavo, subito si spostava altrove, sospirando oppure scuotendo la testa. Un giorno, è sbottato: «Sei tu che hai scritto questo? Proprio tu? Ma ti rendi conto cosa hai scritto?». Gli sono corso dietro per strappargli una qualche spiegazione. M'ha soffiato sul muso, e tremava tutto, che non era proprio il caso di scrivere male di un romanzetto (ne avevo pubblicato una breve recensione su di un giornale locale) perché l'autore era amico di cordata. Io non riuscivo a capire tutta quell'agitazione. E borbottavo come uno stupido: «Stai scherzando, vero, dimmi che stai scherzando?». No, lui non scherzava affatto, mentre ero io che dovevo ragionare di più, prima di scrivere. In realtà non ragionare dovevo, ma consultarmi con loro. Sempre, anche prima di pisciare. Ormai si trattava di me e di loro, contrapposti. Loro erano gli altri, i vecchi e i nuovi arrivati. Tra loro, nella banda, c'era pure tuo papà Achille. Sì, caro mio. Anche se lui, tuo papà, era il più serio tra quelli là. Lui sì che stava sempre chiuso in archivio, e frequentava biblioteche non aeroporti ed infat-

ti è morto così presto. Quando è andato in cattedra Ulisse, per me era proprio finita. Io ero un semplice ricercatore, e tale sarei rimasto per tutta la mia carriera. Già. Non era possibile ricordargli che avanzavo un aiuto da lui. Aveva fatto in modo che mi fosse impossibile anche il semplice pensare ad una simile richiesta. Perché era abile, abilissimo, con quella voce. Ogni tanto, gli scrivevo lettere, dove gli offrivo amicizia eterna, e arrivavo a messaggi tipo «qualsiasi cosa tu faccia, io ti vorrò sempre bene, ricordando i nostri colloqui sotto le stelle», o cose del genere. Oppure provavo a formulargli l'ipotesi che io fossi ordinario e lui semplice ricercatore, per esibirgli la gioia selvaggia per me di aiutarlo ancora. Sono quelle letterine la vergogna della mia esistenza. Temo che lui le abbia conservate. Certo che le avrà conservate! Nondimeno, siccome lui non si degnava di una risposta, a volte perdevo pure la pazienza, normale no?, e allora lo minacciavo, ma sempre firmando regolarmente le missive, di raccontare tutto agli studenti, e cioè i furti dei libri, quando era ragazzo, le note rubate dalle pubblicazioni degli altri nei primi articoletti, le giravolte politiche, dall'estrema sinistra alla Lega a Forza Italia. Alle prime, neppure rispondeva, per le seconde mi rilanciava battutine che lasciava sul mio tavolo, con brevi frasi piene di scherno, dove accennava pure al mio stato di salute mentale. Ecco, era il tono a spaventarmi. Il tono. E lo sguardo. Un giorno, un giorno mi hanno convocato. Ed è stato una specie di processo. Sì, un vero processo. Si doveva votare in quei giorni per i commissari nei nuovi concorsi nazionali. Nessuno pensava di propormi come candidato per un salto di carriera. No, dovevo solo garantire di votare, per la mia categoria subalterna, un loro portaborse, in modo da concorrere a nuove mazzette di voti, in un giro complicato che faticavo ad assimilare. M'hanno chiesto brutalmente cosa avrei fatto, precisando che avrebbero comunque controllato le schede colle preferenze e sarebbero risaliti sino a me. Quasi gridavano a turno che non potevo più barare. In quella situazione mi veniva da piangere, io, io che ero più anziano di tutti i presenti. Ma guardavo lui solo. La sera prima, per telefono, mi si era negato per l'ennesima volta. E il giorno dopo, ecco che si accarezzava la barba con una matita bene appuntita. Mi fissava senza espressione, il capo leggermente reclinato, lo sguardo mite e stanco che mi attraversava come se non mi vedesse. Io speravo, speravo in un gesto generoso, che so, che qualcuno proponesse di andar giù al bar per bere un fragolino bianco freddo, era un torrido giugno. Niente. Io potevo solo balbettare per il furore trattenuto. Così ho mormorato che avrei deciso in cabina. Allora, si sono alzati tutti insieme, come avessero concertato quella mossa, e sono usciti lasciandomi solo, nella stanza grande, e l'aiuto-segretaria che mi osservava imbarazzata. Cosa ho provato vedendoli uscire da quella stan-

za, senza che nessuno di loro si girasse per salutarmi, per una battuta scherzosa! Non puoi immaginare cosa ho sofferto in quel momento, notando la porta sbattere dietro le spalle dell'ultimo ricercatore, appena arrivato in istituto, e che già mi salutava con disprezzo. Se fossero tornati indietro, se avessero urlato: «Abbiamo scherzato, mona!», mi sarei gettato ai loro piedi, supplicandoli che mi spiegassero cosa c'era in me di non affidabile, chiedendo anche che cosa dovevo fare per esserlo. Che rischio ho corso quella volta! Il rischio di diventare il loro schiavo fino in fondo, e per sempre! E dicevano poi, ehm, dicevano, pazzi e criminali e crudeli, tanto crudeli, dicevano, ma sì, dicevano anche che puzzavo, che non mi lavavo, che non ero presentabile. Specialmente i piedi. Ce l'avevano coi miei piedi. Guai a stare in una stanza con me, per via delle mie scarpe. Tutto perché una volta me l'ero tolte, e quel giorno ero in effetti un po' sudato. Sfido, avevo camminato per la città, avanti e indietro, per ore a discutere su una tesi. Ma si era tra uomini, via, e in confidenza. Ma lui, Ulisse, è andato a tirar fuori quella storia della puzza ai piedi colle colleghe dell'Istituto, che mi spiavano con occhi disgustati. Ma non precisava però che m'ero fatto pure un'infezione sotto il calcagno, in piscina. Un fungo che avevo provato a schiacciarmi da solo. E invece s'era ingrossato. Una cosa da niente, mica contagiosa. Mi sono comprato deodoranti e pomate speciali, poi. E l'odore così, non era poi tanto, tanto. Nel frattempo, tra tutte quelle crisi, mia moglie m'aveva lasciato. Anche lei aveva messo in dubbio, una volta, quella telefonata, quella intendo di Ulisse che mi pregava dell'aiuto col preside. Secondo lei, lui non l'aveva mai fatta quella telefonata. Me l'ero inventata. Ma come? Ma cosa? Inventarmi una cosa così? Un'altra delle mie fisime. E mia moglie l'ha confermato, una sera in cucina, mentre mi passava l'olio dell'insalata. Io le accennavo appunto sull'ipocrisia e sulla poca memoria di quel bel tomo là, e lei ha sentenziato gelida che erano balle, le mie, e che era stufa di sentire sempre le solite cazzate. Allora non ci ho visto più. Cioè, non l'ho toccata, cosa credi?, no, ma non l'ho proprio più toccata da quel momento. In tutti i cinque sensi. Non potevo più. Dopo, sono rimasto senza casa, senza i multipli di poco valore. Stavo in una stanza in affitto, colla doccia che funzionava male. Peggio di qua, quasi. Pensavo che in fondo non c'era la guerra, che non avevano lanciato una qualche bomba atomica, che il mondo non stava per scoppiare, che non eravamo in una cella in attesa di essere torturati o squartati. Ma ti giuro, era molto meglio se fosse stato così, la guerra e la tortura e la morte davanti, piuttosto che quella paura, piuttosto che quella desolazione. Perché io dipendevo da loro, e lui era diventato il direttore del dipartimento, era lui che ormai firmava missioni, permessi, e tutto il resto. A un certo punto, hanno deciso di trasferirsi in un'altra sede, con una di-

versa dicitura. Non c'era più posto per me. Sì, io non potevo «afferire». La mia disciplina non rientrava nel novero di quelle che appunto «afferivano». Avrei dovuto spostarmi altrove, dove riuscivo a raccattare ospitalità. Alla fine, me ne sono andato via, non potendo «afferire». E ho portato con me l'epistolario di Fogazzaro. È per questo, vero? È per questo che sei venuto fin quassù in mezzo ai monti? Sì, lo so, l'ho letto sui giornali, che state pubblicando l'opera omnia di Fogazzaro. E vi servirebbe, vero?, questa decina di lettere inedite che ho scovato a Parigi tanto tempo fa da un antiquarietto a Saint Sulpice, quando pensavo di farne un libricino e gliene avevo anche parlato. Quando ancora ci parlavamo, io e lui. Vero che è così? Nel tempo lontanissimo in cui credevo di avere un futuro davanti a me. No, non ve le consegno. Neanche morto. Inutile insistere. Uscirà l'opera omnia incompleta, non accurata, secondo il mio stile, no? Io resto qua, non tornerò mai più a Padova. A fare che, poi? Nessuno, nessuno mai s'è fatto vivo in questi sedici anni. Mai una cartolina. Nei primi tempi, ogni tanto, lanciavo qualche messaggio scherzoso. «Mi sto lavando i piedi. Non puzzo più». Oppure, «attenti che sto tornando». Nessuna risposta. No, a lui mai. Ma ai suoi, eh, eh, allievi, diciamo pure allievi. Sentiamo se c'è una ragione per dartele questa lettere. Dici che le cose sono cambiate in questi anni? Solo perché avete bisogno di me, stavolta. Dovrete fare a meno di me, non c'è altro da dire. E lui come sta? Sono trascorsi sedici anni, non so più niente di lui. Quanti libri ha scritto o copiato? Quanta gente ha sistemato? Quante cattedre ha pilotate? Ha imparato l'inglese, per farsi invitare in America, a far soldi? No, non vengo giù. Con te non ce l'ho. Tuo padre è stato gentile, in fondo. E poi è morto. Dunque, è tornato innocente. Ma lui no, lui non è morto. Sai che sognavo ogni tanto che Ulisse stava male. No, non proprio che morisse, ma che avesse qualche malattia seria, per provare davvero chi l'amava sul serio, chi gli sarebbe stato vicino, chi l'avrebbe lavato e accudito in mezzo a tanti ruffiani, a tanti leccaculi. Io, io che non ero affidabile, io che ero goffo, che sbagliavo tutto, che non sapevo scrivere libri, che non sapevo parlare bene in pubblico, io che puzzavo ai piedi, io l'avrei servito con affetto puro e disinteressato, io avrei pianto con lui. E invece sta bene, no? Per forza. Le carogne non muoiono mai. Ma io, puoi parlare quanto vuoi, io resto qua con questi ragazzini della scuola media. Faccio il don Milani laico. Quando ho visto il film televisivo, ho pianto, e ho capito che solo stando qua, nel volontariato, potevo ritrovare un po' di senso in questa vita assurda. Ah, lui oggi dirige anche il circolo filologico? Ma bravo! Domani vorrà essere rettore, e poi ministro. Sempre più avanti, sempre più avanti. Ma mi sa che è infelice. O no? Per le lettere, niente da fare! Ma ti rendi conto cosa mi chiedete? Sarebbe bella! E poi se te le consegno, cosa succede?

Se torno, cosa mi fanno quelli là? E lui cosa dice? Cosa ti ha detto veramente? Non mentire anche tu, Neottolemo, che sei così giovane, e solo un dottorando. O ti hanno già corrotto? Non mentire tanto presto, ti prego. Non fingere che in fondo non lo stimi. Tanto, sono deluso da tutto. Se lascio i miei ragazzi, se solo ricomincio a vivere e a sperare, cosa sarà del loro doposcuola? Ho una grave malattia alla pelle, somatizzo, mi hanno spiegato, la depressione, altro che sporcizia. Malattia della pelle, che ha pure un nome difficile, psoriasi mi pare. Sono in pensione da anni, lo sai no? Potrei tornare a lavorare in Istituto? Davvero? Dici davvero, Neottolemo? Ah, stanno cambiando il sistema dei concorsi? Potrei scriverla io, allora, una noticina sulle lettere, o no? Ti ha accennato, per caso, a questa possibilità? Che io ricominci a scrivere, magari qualche riga? Una postilla? Potrebbe sempre correggermela lui, poi! Pensare vent'anni fa com'era diversa la situazione. Lui che mi cercava, lui che usava la sua voce per convincermi di qualcosa. E dormiva spesso a casa mia, con mia moglie che si faceva in quattro per preparargli i piatti che gli piacevano. Specie i dolci. E adesso manda te in avanscoperta. Un semplice dottorando. Ci sono tutti, ancora tutti all'Istituto? Al Circolo, voglio dire? Anche Diomede il rissoso? E Menelao il becco? Di me cosa si sussurra, adesso? Ancora e sempre cattiverie? Sul mio alito, sulle mie ascelle, sui miei piedi al formaggio gorgonzola? I miei libri sono cancellati dal catalogo del dipartimento, vero? No, niente da fare. Non ce la farei più. Sono troppo vecchio per fare ancora il ricercatore, a quasi sessant'anni. Ho letto sul giornale (arrivano anche qua i giornali) che adesso i vecchi ricercatori sono ruoli a esaurimento. E chi più esaurito di me? Sai, nessuno di loro, nessuno, s'è girato quella volta, per dirmi qualcosa di scherzoso. No, sono usciti tutti dalla stanza! Io guardo le montagne, qua, davanti, se non c'è nuvolo, e provo a dimenticare. Se poi vi dono queste lettere, in cambio cosa mi fanno quelli là? Non hanno paura che a furia di stare con me queste lettere puzzino anche loro di formaggio verde? E perché non s'è degnato di venir lui stesso, quassù? Già che c'era. Ma cosa dice di me, adesso? O mi ignora del tutto, come sempre? Io non esisto per lui. Perché mi guardi così? Cos'hai? Ti faccio paura? Ti faccio paura per caso? Oppure senti anche tu la puzza?