

# QV

## Quaderni Veneti

Nuova serie digitale

Vol. 4 – Num. 2  
Dicembre 2015



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# I segmenti storico-militari nel *Devisement dou monde* di Marco Polo: analisi morfologica

Vito Santoliquido

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** The paper aims to: 1) define a poetics of narration and representation in Polo's *Devisement dou monde* by means of a morphological and stylistic analysis of the battle scenes included in the book; 2) make a comparison with the *meslee* scenes in Rustichello's *Compilation arthurienne* (around 1270-1274), in order to show how the Pisan romance writer, who co-authored the *Milione* with the Venetian traveller (Genoa, 1298), crafted the *partes historiales* of their *livre*, blending chivalric fiction and historical fragments. The study is enriched with one or two references to the Mongolian *Secret History of the Mongols* (probably 1228).

**Sommario** 1. Posizione del problema. – 2. Morfologia della battaglia nel «Devisement». – 2.1. Schedatura del *corpus*. – 2.2. Uno schema morfologico. – 3. Battaglie campali. – 3.1. «Una serie regolare di movimenti tipici». – 3.2. Varianti ellittiche. – 4. Rustichello *scriptor* tra la «Compilation arthurienne» e il «Devisement». – 4.1. Scene di battaglia nella «Compilation». – 4.2. Un consuntivo. – 5. Conclusioni.

**Keywords** Marco Polo. Rustichello da Pisa. *Devisement dou monde*. *Compilation arthurienne*. *Secret History of the Mongols*. Poetics of Narration and Representation.

## 1 Posizione del problema

Lo studio del *Devisement dou monde* di Marco Polo e Rustichello da Pisa (ed. Eusebi 2010 = F) è un cantiere aperto e florido che sempre sa fornire spunti di ricerca a chi vi si accosti. Il *livre* in questione, com'è noto, è frutto di un 'progetto' editoriale a quattro mani, avviato in circostanze fortuite nelle carceri di Genova nel 1298: da un lato un veneziano, *homo viator* d'eccezione, reduce da un viaggio più che ventennale per le terre dell'Asia mongolica, dall'altro lato un pisano, romanziere di professione con alle spalle già almeno un'opera in proprio, una *Compilation arthurienne* (più comunemente *Meliadus*; ed. Cigni 1994), scritta attorno agli anni 1270-1274 per conto del re inglese Edoardo I.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *In limine*: per economia di spazio, mi limiterò a sgranare pochi titoli di riferimento. Sul viaggio e la letteratura odepórica: Cardona 1986, Menestò 1993. Sulla storia dei Mongoli: Bernardini, Guida 2012. Su Marco Polo e la sua avventura: Barbieri 2004, pp. 9-43;

Immediatamente tradotto-riscritto in volgare e in latino (e ogni nuova versione costituisce un oggetto col suo proprio peso specifico, la cui fisionomia è legata alla cultura dello scriba e al pubblico per cui essa è pensata), il testo 'genovese', caratterizzato fin dal principio da una lussureggiante *deversité*, da una instabilità proliferante a tutti i livelli, si è come dissolto, 'bruciato' dalla sua stessa funzione di originale, ridotto dalla sua «energia extratestuale» a «mera, anche se capitale, virtualità di comunicazione» (Contini 1988, pp. 217-218).<sup>2</sup>

Il libro di Polo resta nel complesso sfuggente nella forma e nel suo statuto letterario. L'impressione è quella di una vera e propria *Mischung* in cui s'incrociano generi letterari e 'discorsivi' di varia natura:<sup>3</sup> se struttura reticolare e disposizione in forma di *itinerarium* sono desunte rispettivamente dal trattato e dall'odeporica, l'eterogenea *matière* del *livre* comprende schede da manuale mercantile, *excursus* geo-etnografici, tradizionali *mirabilia* sull'Oriente, ancora, momenti da epopea e *roman* cavalleresco, abbozzi novellistici, frammenti di scrittura autobiografica<sup>4</sup> e storia dei Tartari; il tutto è tenuto insieme proprio dalle maglie (robuste ma elastiche) dell'intelaiatura del trattato.

Questo effetto di *brassage* sembrerebbe riconducibile, in qualche misura, al compromesso originario, al 'patto' autoriale stipulato tra il viaggiatore-*dictator* e il letterato-*scriptor*:<sup>5</sup> il loro apporto all'iniziativa editoriale che

sull'Asia di Polo: Olschki 1967. Un'introduzione al libro di Polo è Battaglia Ricci 1992. Per districarsi nella «eccezionale ricchezza documentaria» (Barbieri 2004, p. 10) del *Milione*: *Indice ragionato* di Cardona 2008 (distillato di Pelliot 1959-1973), *Lemmario* in Burgio, Simion 2015 (<http://edizionicafoscari.unive.it/col/exp/36/61/FilologieMedievali/5>). Su Rustichello da Pisa e la *Compilation*: Cigni 1994, pp. 9-15; Cigni 2008; per collocare l'autore sullo sfondo della letteratura arturiana in Italia: Delcorno Branca 2003.

2 Per un ragguglio: Barbieri 2004, pp. 47-91; Bertolucci Pizzorusso 2011, pp. 97-108; l'ipotesi di lavoro più recente è rintracciabile in Burgio, Eusebi 2008. In più, il classico poliano: Benedetto 1928, con la sua monumentale *Introduzione* (pp. XI-CCXVII) e la mirabile 'edizione integrale' del testo.

3 Essenziali: *Introduzione* di Segre 1982; Bertolucci Pizzorusso 2011, part. pp. 58-67; Barbieri, Andreose 1999, pp. 23-65; Barbieri 2004, part. pp. 129-140.

4 «Si potrebbe sostenere che nel *Milione* sono presenti le tracce discorsive di una *funzione* autobiografica, senza che il testo nel suo complesso assuma la *forma* di un'autobiografia» (Burgio 2003, p. 39).

5 Tale ibridismo si riflette anche nel particolare idioma d'*ôil* - specifico della redazione F -: non propriamente la *Mischsprache* franco-italiana (o franco-veneta), piuttosto il 'francese di Lombardia' (cfr. Renzi 1976, p. 574); sulle questioni linguistiche, sulle relazioni tra lingua, sintassi, stili e strati tematici, nonché sulla scelta del francese per il libro 'a quattro mani' del *Devisement*: Bertolucci Pizzorusso 2011, pp. 83-95, 109-126; Capusso 2008. Ulteriore aspetto è la fluttuazione dell'istanza enunciativa di un *ego/nos*, come pure l'intricato sistema delle persone grammaticali (un *actor* di norma alla 3ª persona, ovvero Polo, e la 1ª di uno *scriptor*, cioè Rustichello): Bertolucci Pizzorusso 2011, p. 52. Poi, la formula 'patto del libro' è in Bertolucci Pizzorusso 2011, p. 31; sulla figura del redattore: Bertolucci Piz-

si andava formulando, infatti, doveva risultare essenzialmente difforme. È vero che non sappiamo con certezza come siano andate concretamente le cose, ma si sono avanzate delle ipotesi plausibili: per limitarci a un singolo aspetto della questione, in linea di massima potremmo attribuire a Marco il portato informativo (cioè *realia* e *legendae* dell'Oriente e nozioni mercantesche), in parte scritto in parte orale, rifluito prevalentemente nel discorso di stampo descrittivo, e a Rustichello la messa in forma dei dati, nonché il dominio delle tipologie narrative.<sup>6</sup>

La presente comunicazione si configura come un saggio d'analisi morfologica condotta sulle *partes historiales* del libro, nella fattispecie su quegli episodi consacrati al resoconto di vicende storico-politiche che sfociano nella rappresentazione di battaglie campali. Si tratta proprio di quelle sezioni dell'*opus* testuale a carattere narrativo su cui sembra gravare di più l'ipoteca dello scrivano (al limite della monoautorialità: il 'dislivello' qui, in questa scrittura a due teste, si sbilancia a scapito di Polo), non solo in quanto artefice dell'organica *mise en texte*, ma segnatamente autore, o meglio, 'compilatore'<sup>7</sup> in proprio di *romans* e pertanto, da buon mestierante delle

zorosso 2011, pp. 127-142; le definizioni di *auctor-scriptor* e *auctor-dictator* ricorrono in Bologna 1987, p. 185.

6 La questione è piuttosto complessa ed è destinata a rimanere senza una soluzione definitiva: perentorio giudizio in Barbieri 2008, p. 50. Un grumo di dati. Dall'*exordium* (all'esordio [Seignors...], seguono il *prologue* [I-XVIII] e il *livre* [XIX-CCXXXII]: cfr. Bertolucci Pizzorusso 2011, p. 38) ricaviamo che «messire Rusticiaus de Pise» fu incaricato da «meisser March Pol, sajes et noble citaiens de Venece» di «retraire» (cfr. Benedetto 1928, p. XXVI) tutto ciò che l'incredibile viaggiatore aveva conosciuto, *de visu* o *ex auditu* da testimoni fededegni, durante le mirabolanti peregrinazioni *in partibus Orientis*. Sul motivo dell'autopsia come *argumentum veritatis*: Bertolucci Pizzorusso 2011, pp. 9-26 - cfr. anche Burgio 2003, p. 47. Sulle 'lingue' di Marco e dei suoi appunti: cfr. Capusso 2008, p. 273; anche Bertolucci Pizzorusso 2011, pp. 35-36, 84-85. Per l'ipotesi di Borlandi della 'pratica di mercatura': cfr. Borlandi 1962, part. pp. 108, 111-121. Sui termini della collaborazione tra i due *auctores*: Barbieri, Andreose 1999, p. 58 nota 9; Bertolucci Pizzorusso 2011, pp. 92, 114; Capusso 2008, p. 274; Segre sottolinea l'innegabile natura di *work in progress* del libro (cfr. Segre 2008, p. 12), il quale, benché non sia finito e tradisca quindi la mancanza di una revisione ultima, risulta nel complesso ben strutturato (cfr. Bertolucci Pizzorusso 2011, p. 93); ancora: non si può, comunque, «misurare quanto Rustichello rielaborò i materiali bruti» (Burgio 2005, p. 33 nota 8). Condivido, poi, la cautela di Barbieri (2008, pp. 49-50): «Sarebbe tuttavia sbagliato ricondurre schematicamente questa alternanza di stili discorsivi [*i.e. descriptio* e *narratio*] alla diversa fisionomia culturale dei due autori. Bisognerà dunque evitare la grossolana semplificazione di attribuire il monopolio del registro didascalico-informativo all'*auctor-dictator* veneziano e l'esclusiva dei timbri storico-avventurosi all'*auctor-scriptor* pisano»; cfr. anche Bertolucci Pizzorusso 2011, p. 90. Infine, «[p]roblematico è pure l'accertamento delle qualità della *literacy* di Polo» (Burgio 2005, p. 33 nota 8); imprevedibile resta la fisionomia biografica e culturale dello stesso *Rusticiaus*: cfr. Bertolucci Pizzorusso 2011, pp. 94, 113.

7 Nel prologo del suo romanzo Rustichello adopera i verbi *translater* e *compiler*, auto-qualificandosi, quindi, come 'traduttore' e 'compilatore' di una fonte preesistente (cfr. Segre 2008, p. 6; anche Benedetto 1928, p. XVII).

lettere, abbastanza pratico di lingua d'oil (perlomeno di un certo francese)<sup>8</sup> e di descrizioni di mischie armate. Marco, in pratica, ci metterebbe le cose, il dato esperienziale (magari attingendo variamente al serbatoio dei ricordi), Rustichello testualizzerebbe il materiale, lo rielaborerebbe come sa fare lui, prendendosi anche qualche libertà: con la complicità del concaptivo, probabilmente, ma non per questo senza riserve.<sup>9</sup>

Detta altrimenti, l'ipotesi è quella di osservare, attraverso lo *specimen* delle scene di guerra nel *Devisement* (delle quali tento di definire una 'poetica' narrativa e rappresentativa), come la fondamentale opposizione tra *history*, cioè il trovato fattuale di Polo, che si immagina, si vuole referenziale, in quanto radicato nella «verità biocentrica» (Segre 1982, p. XXV) del *viator* (che si autopromuove a garante della propria affidabilità),<sup>10</sup> e *fiction*, cioè l'istanza artistica spalleggiata da Rustichello, imbastitore di tipiche *aventures* romanzesche, possa, in maniera del tutto singolare nel *livre* poliano, dar scintille e al contempo sfumare, armonizzarsi nella restituzione letteraria della cultura guerresca - incredibilmente *nova* - dei Mongoli delle steppe. Passiamo adesso al referto.

## 2 Morfologia della battaglia nel «Devisement»

### 2.1 Schedatura del *corpus*

Messa fuori discussione la priorità della *descriptio* a livello quantitativo, quindi qualitativo e strutturale - preminenza «intimamente connessa alla natura e all'identità» (Barbieri 2008, p. 52) del *Milione* -, Barbieri si con-

8 La *scripta* caratteristica, per dirla con Dante, delle 'prose di romanzi', libresca, sobria e stilizzata, adatta a designare un preciso universo storico-ideale, quello feudale (cfr. Cigni 2008, p. 227; Capusso 2008, pp. 266-267).

9 Un paio di *input*: «Gli stereotipati resoconti di conflitti tra khanati mongoli vengono solitamente ascritti, per stringenti affinità stilistiche con analoghi passi del *Meliadus*, all'iniziativa rustichelliana. E questo è un fatto sicuro: la 'placcatura' epica delle scene di battaglia va certamente riportata all'*ars* del letterato pisano. Ma bisognerà subito aggiungere che, a parte la ripetitività delle locuzioni *figées* e il fraseggio formulare, tutto in questi brani è potenzialmente riconducibile alle competenze e alla cultura di Marco Polo. Anzitutto, le notizie storiche, che sono spesso sommarie e talvolta confuse, ma nell'insieme esatte [...]» (Barbieri 2008, p. 63); ancora, con Benedetto (1928, p. XX): «R. [i.e. Rustichello] può soltanto averci messo di suo la veste linguistica e qualche ornamento retorico (formule di transizione, descrizioni di battaglie, concioni)».

10 Per una definizione di *patto referenziale*: Burgio 2003, pp. 38-39; sulle procedure retoriche di autenticazione del contenuto testuale - in particolare la ricostruzione cronotopografica del *prologue* e il riflesso nella sottoscrizione rustichelliana di certe formule della storiografia oitanica (a loro volta connesse a una precisa movenza linguistica dei documenti giuridici) - e sulla qualifica di 'messere' come patente di nobiltà: Burgio 2003, pp. 46-49.

centra sul modulo (o registro) antitetico della *narratio*, sottolineandone la natura digressiva «di stacco e variazione» (Barbieri 2008, p. 72), estetica oltre che 'tonale', all'interno dell'economia del libro.<sup>11</sup> Lo studioso ripartisce il 'narrativo' in tre tipologie principali: A) (auto-)biografico,<sup>12</sup> B) storico-dinastico,<sup>13</sup> C) aneddotico-edificante;<sup>14</sup> puntualizza poi che, mentre il primo tipo si situa compattamente all'inizio dell'opera, gli altri due per lo più si affacciano in modo puntiforme, a intarsio, nel *continuum* discorsivo del trattato enciclopedico, collocandosi tra le sue cartelle - saldamente 'coesive' - in qualità di *excursus* evenemenziali.

Sulla scorta di queste indicazioni ho trascelto dal *Devisement dou monde*,<sup>15</sup> classificandole, tutte le 'schede' storico-militari, ossia quelle parti del libro incentrate sul racconto e la rappresentazione di un evento bellico, sia esso uno scontro armato (*bataille champiaus* o *meslee* che dir si voglia), una presa di città (assedio) o una conquista territoriale. Se si eccettua qualche lieve divergenza, la mia *recensio* corrisponde a quella di Barbieri 2008, pp. 54-55 (B); di seguito, una divisione contenutistica dei nostri episodi.<sup>16</sup>

11 Cfr. Barbieri 2008, pp. 49-54, 72-75 («Da un lato c'è il discorso geo-etnografico, incardinato sul presente acronico della *descriptio*, che rappresenta con impassibilità l'orizzonte immobile dello spazio asiatico; dall'altro lato c'è invece lo storia delle vicende dinastiche o delle digressioni aneddotiche, immersa nel flusso di un divenire sequenziale e quindi affidata alle risorse temporali specificamente narrative del passato (perfetto, imperfetto, tempi composti)», pp. 50-51); per approfondire, cfr. Borlandi 1962, pp. 112-114; Barbieri 2004, p. 134; Bertolucci Pizzorusso 2011, pp. 58-62.

12 Espresso soprattutto dal *prologue*, in cui si raccontano in maniera succinta i due viaggi dei Polo tra Europa e Asia (cfr. Barbieri 2008, pp. 54, 62, 73).

13 Il filologo chiosa così questi segmenti: «materiali per una *Historia Mongalorum*, glorificazione di Khubilai Khan e frammenti di epopea gengiskhanide» (Barbieri 2008, pp. 54-55); essi rappresentano l'anima epico-romanzesca del libro (cfr. Barbieri 2008, pp. 57, 63-64, 74).

14 Ovvero «le 'forme brevi'», suddivise a loro volta tra C1) racconto agiografico, C2) miracolo, C3) *exemplum*, C4) racconto di impronta novellistica (cfr. Barbieri 2008, pp. 55-56 ss., 64 ss.).

15 Preciso qui: testo-base la redazione franco-italiana testimoniata da (e siglata) **F**, secondo la più recente succitata ed. Eusebi 2010; così Barbieri (2008, pp. 51 nota 9), richiamandosi a Benedetto: «il ms. Paris, Bnf, fr. 1116 è l'esemplare più fedele alla fisionomia primigenia del *Devisement*, cioè al testo prodotto da Marco e Rustichello nelle carceri di Genova tra il 1298 e il 1299», ancora (p. 54): «riferimento imprescindibile [i.e. **F**] e punto di partenza obbligato per ogni indagine sul libro marcopoliano». Credo non vada dimenticato ad ogni modo che si tratta pur sempre di una copia dell'originale - «tutt'altro che perfetta» (Bertolucci Pizzorusso 2011, p. 125).

16 Per una schedatura informativa di luoghi, personaggi e fatti storici si rinvia a Cardona 2008 (adeguato però alla spiegazione dei soli lemmi presenti nella versione toscana **TA**), Burgio, Simion 2015 (*Lemmario*), Bernardini, Guida 2012 (di cui all'occorrenza adottato, se non altro per migliore leggibilità, le grafie delle voci orientali, ripiegando, laddove necessario, su Cardona 2008); cfr. anche Olschki 1967 (part. pp. 297-356), Bianchi 2007, Atwood 2004.

**I. Tartari del Ponente I** = 1. Scontro tra Barca e Alau I (II 7-9); **II. Tartari del Levante I** = 2. Alau conquista Baudac (XXIV 8-17), 3. Nogodar invade l'India (XXXV 10-20), 4. Alau sconfigge Alaodin, il 'Veglio della Montagna' (XLII 11-12); **III. Fatti di Chinggis Qa'an** = 5. Scontro tra Cinghis Can e Prestre Johan (LXIV-LXVII); **IV. Fatti di Qubilai Qa'an** = 6. Scontro tra Cublai Kan e Nayan (LXXVI-LXXX 3), 7. Scontro tra Nescradin e il re di Mien e Bangala (CXX-CXXII), 7'. Conquista del Mien (CXXIV 10-15), 8. Ribellione di Liitam Sangon (CXXXIII 7-13), 9. Conquista del Mangi (CXXXVIII 1-13), 10. Presa di Saianfu (CXLV 4-15), 11. Presa di Tinghingui (CXLIX 7-11), 12. Invasione del Cipingu (CLVIII 12-CLIX 15), 13. Scontro tra Sogat e il re di Cianba (CLXI 4-9); **V. Cose d'India** = 14. Scontro tra il re di Abasie e il sultano di Aden (CXCII 14-21); **VI. La Grande Turchia** = 15. Ostilità tra Caidu e Cublai (CXCVIII-CXCIX): 15a. Caidu e i suoi cugini contro due baroni di Cublai, 15b. Caidu contro Nomogan e Giorge; **VII. Tartari del Levante II** = 16. Scontro tra Argon e Barac (CCI); 17. Scontro tra Argon e Acomat Soldan (CCII-CCXIII); 18. Scontro tra Casan e Baidu (CCXV); **VIII. Tartari del Ponente II** = 19. Scontro tra Barca e Alau II (CCXXI-CCXXVI), 20. Scontro tra Toctai e Nogai (CCXXVII-CCXXXII).

Un raggruppamento su base tipologica potrebbe essere il seguente; mi sono limitato a una basilare distinzione di consistenza delle battaglie in 'brevi', 'medie' e 'estese' (o 'medio-lunghe'), annotando tra parentesi graffe alcune particolarità, per così dire, di un pugno di brani. *Tipo I. BATTAGLIA (MESLEE)* = *Brevi*: tt. 1, 8 {Prova di forza del Gran Khan}, 13 {Guerriglia}, 14 {Cristiani versus saraceni};<sup>17</sup> *Medie*: tt. 5, 16, 18; *Estese*: tt. 6, 7 {Elefanti da guerra}, 15 (15a, 15b), 17, 19, 20; *Tipo II. ASSEDI E CONQUISTE* = tt. 2, 3, 4, 7', 9, 10, 11, 12.

Nel definire le zone di pertinenza dei segmenti guerreschi, ho cercato di ritagliare dal tessuto del 'discorso al presente' l'intera maglia entro cui questi s'inseriscono, generando della storia (al passato, verticale di contro all'espansione orizzontale della matrice descrittiva: cfr. Bertolucci Pizzorusso 2011, pp. 44-46), scontornando il materiale verbale in corrispondenza, in alto, di formule d'attacco narrativo<sup>18</sup> o di rubriche iniziali<sup>19</sup> (a mo' di titolo, di presentazione del *sujet* o argomento), in basso invece di clausole di chiusura e/o di transizione<sup>20</sup> che segnano il passaggio alla sezione successiva.

17 Chiave anti-islamica applicabile anche all'*exemplum* sulla morte di Alaodin (cfr. Barbieri 2008, pp. 74-75); su Marco e il racconto dell'alterità confessionale dell'Asia: Burgio 2005.

18 Del tipo «Or avint que a les [tot] ans...», «Il fui voir qe, a les [tot] ans...», ecc.

19 Interessante la ripartizione delle rubriche tra quelle in *Comant* e quelle in *Ci devise*, latrici di un portato semiotico differente: le prime innescherebbero la modalità della narrazione storica, le seconde sarebbero tipiche delle schede didascalico-descrittive (cfr. Barbieri 2008, p. 51)

20 Del tipo «En tel mainere ala...», «Or noç lairon de... e voç conteron...» (cfr. Bertolucci Pizzorusso 2011, p. 61)

Lo spoglio del testo, poi, ha rivelato che queste schede storico-militari si collocano in maniera ordinata all'interno del libro, sistemandosi come singoli *files* allegati a *folders* superiori a carattere geografico che riflettono le diverse 'stazioni' (reali o fantastiche) del viaggio, arricciandosi nelle ultime battute con andamento quasi anulare. In realtà, possiamo pure concepirle come delle grosse campate tematiche che tracciano un'organizzazione testuale alternativa.<sup>21</sup>

Prese nel complesso, esse ci restituiscono l'abbozzo di una *Historia Mongalorum*:<sup>22</sup> vi si affresca una panoramica che spazia dalle antichità semi-leggendarie alle vicende di attualità, altalenandosi tra passato e presente, spostando lo sguardo da Occidente a Oriente e viceversa, mentre vi si intesse al contempo un'appassionata ed epica *laudatio* alla dinastia gengiskhanide, alla potenza e magnificenza del suo impero, alla *virtus* guerriera dei suoi cavalieri-arcieri. Nel cuore del gigantesco disegno si situano i fatti dei Gran Qa'an, del capostipite Chinggis, prima (in corrispondenza della tappa Qaraqorum; LXIII), di Qubilai, poi, al quale è destinata una estesa monografia (gravitante attorno alle città di Shangdu e Khanbaliq; LXXIV, LXXX), perno e culmine della *descriptio Asiae* poliana (cfr. Bertolucci Pizzorusso 2011, pp. 62-67).

I blocchi VI-VIII, in particolare, assieme, per via anche della loro contiguità, costituiscono la parte più uniformemente eroico-romanzesca del libro, quasi una 'coda', un'appendice autonoma, poiché «alla materia geo-etnografica, disposta lungo l'asse dell'itinerario di Marco Polo e ordinata su scansioni espositive di impronta trattatistica, subentra la 'cronaca epica e aneddotica degli eventi che agitarono per vari decenni tutta l'Asia occidentale'» (Barbieri 2007a, p. 83):<sup>23</sup> un resoconto di rivalità e guerre (con tanto di rappresentazioni da epopea di battaglie campali) tra i più eminenti capi mongoli. Qua, le notizie relative alla

21 Similmente in Bertolucci Pizzorusso 2011, p. 61.

22 Non approfondiamo i fondamenti della 'storiografia' di Marco, ma almeno: «il Milione viene a riconnettersi più o meno direttamente alla letteratura storiografica medievale, tanto orientale quanto occidentale, di cui rivela rispettivamente i caratteri, le tendenze e lo stile, pur rimanendo unico nel suo genere polimorfo, insieme realistico e fantasioso, personale ed oggettivo, epico e aneddotico. [...] Egli ebbe la sua iniziazione storica nell'ambiente asiatico piuttosto che in quello occidentale, e particolarmente nell'ambito mongolo e persiano in cui egli visse per venticinque anni al seguito della corte e nelle colonie di mercanti musulmani e di avventurieri d'ogni paese che fiorirono ai margini di esse» (Olschki 1967, part. pp. 297-306, 349-355). Sulla qualità del *Milione* come fonte storica: Bernardini, Guida 2012, pp. 363-367.

23 La citazione di seconda mano è da Olschki 1967, p. 349; così Bertolucci Pizzorusso (2011, p. 62): «segue una serie di capitoli [...] ricca di storie tartaresche, frutto forse di un'ultima revisione nell'archivio dei ricordi». Le guerre (F ne riporta solo una, mentre la redazione latina Z ne prosegue la narrazione) tra Toqta e Nogai, databili al 1299, risaltano per questioni, diremmo, di cronologia: «come si vede, si tratta di eventi *post* 1298, ossia susseguenti al termine temporale esplicitato in apertura di libro» (Barbieri 2004, pp. 151-154).



storia più o meno contemporanea, forse attinte dal veneziano al repertorio orale dei rapsodi indigeni di lingua turco-mongola (meno a sorgenti d'informazione autorevoli), sarebbero state arrangiate vistosamente in senso cavalleresco – non senza l'approvazione di Marco<sup>24</sup> – dallo scaltro Rustichello,<sup>25</sup> al fine non solo di immortalare le gesta dei Tartari, ma anche di dilettere l'immaginazione del curioso e sognante pubblico europeo (cfr. Olschki 1967, pp. 355-356). Avremo modo più avanti di saggiare termini e intensità di questa operazione letteraria.

Segnalo, infine, la corposa rubrica dedicata alla cultura militare dei Mongoli (LXIX 8-23), dove «l'esposizione, ricca di informazione e ben costruita, si può riassumere in quattro punti principali: equipaggiamento, doti del guerriero mongolo, organizzazione e gerarchie, astuzie di guerra ed elementi di tattica» (Barbieri 2004, p. 229)<sup>26</sup> – cosa che dimostrerebbe un vivo interesse di Polo per questo genere di materia.<sup>27</sup>

## 2.2 Uno schema morfologico

Ci concentriamo sugli episodi del tipo BATTAGLIA (*MESLEE*). A un'analisi molecolare tali unità tematiche (dove il *thème* è costituito dal fatto d'arme) hanno esibito, prevedibilmente (è l'impronta della gabbia 'ortopedica' che l'artiere pisano si è trascinato dietro), il loro carattere piuttosto cristallizzato, formulare (quasi da lassa epica), *cliché*. Va da sé che le più ampie tra quelle schedate sono servite meglio da campione.

L'operazione di smontaggio testuale ha fatto emergere una *silhouette* narrativa, una struttura, articolata *grosso modo* per macrosequenze generali<sup>28</sup> e microsegmenti di contenuto fattuale (cioè i *motifs*) più o meno costanti per ricorrenza e reciproca disposizione logico-cronologica. Uno schema formale – 'detemporalizzato', virtualmente componibile – delle no-

24 Cfr. Olschki 1967, pp. 298-299 («pure dev'esser stato questo il modo in cui anche il nostro Veneziano sentiva la storia e amava sentirsela narrare»), 350; cfr. anche Barbieri 2008, p. 64.

25 Cfr. Barbieri 2007a (≈ Barbieri 2004, pp. 195-218), p. 89, con riferimento a Olschki 1967, pp. 352-353 (dove si parla di «rifacimento epico e cavalleresco occidentale di spunti e motivi di poesia storica dell'Asia Centrale»).

26 Cfr. Barbieri 2004, pp. 229-231; anche Barbieri 2007a, pp. 79-81. Una menzione speciale merita Giovanni da Pian del Carpine OFM, inviato *ad Tartaros* da papa Innocenzo IV (1245-1247), autore di una *Historia Mongalorum* (ed. Menestò 1989), ignota a Polo (cfr. Tucci 1976, p. 641); nei capp. VI-VIII del suo «trattato etnografico sui Mongoli», infatti, il frate si concentra sul medesimo argomento: cfr. Barbieri 2007a, p. 79.

27 Cfr. Olschki 1967, p. 339; si prenda la glossa, sia pur stringata, sul popolo africano di Çanghibar (CXCI 11-12).

28 Degno di nota il ruolo guida delle rubriche ai fini della demarcazione semantica.

stre *unités événementielles*, che contempli sia i motivi 'legati' o fissi, ossia necessari al meccanismo della diegesi, sia quelli 'liberi' o variabili (talvolta *singulares*), al contrario ininfluenti, all'occorrenza utili ad amplificare il canovaccio funzionale del racconto, potrebbe essere quello proposto più sotto.<sup>29</sup> Si aggiunga, prima, che trattandosi perlopiù di eventi e azioni, «la description du lieu, du temps, des participants, bref des *attributa facti*» (Halász 1980, p. 7) viene fornita contestualmente all'elaborazione del tema centrale.

A spiegazione della segnaletica: X e Y stanno per le clausole rispettivamente di apertura e chiusura; 1., 2., ecc. per i nodi della partizione più ampia; (1), (2), (3), ecc. per i motivi legati, mentre (A), (B), (C), ecc. e (a), (b), (c), ecc., in ordine di rilevanza, per i motivi liberi; (i), (ii), (iii), ecc. designano i segmenti minimi di (6) *Meslee*; dove opportuno ho applicato etichette identificative dei diversi sintagmi.

#### 1. ANTEFATTO

- X — (1) Presentazione degli avversari, posta in gioco
- (2) Sfida, dichiarazione di guerra

#### 2. PREPARATIVI

- (3) Mobilitazione delle truppe, armamento
- (4) Marcia, arrivo sul campo, accampamento, attesa, riposo
- (5) Riarmo, schieramento delle truppe, avvicinamento, arresto

#### 3. BATTAGLIA

- (6) *Meslee*
  - (i) Musiche e canti di guerra - (ii) I *naqara* - (iii) Rottura dell'indugio - (iv) Carica - (v) Saettamento - (vi) Ecatombe da frecce - (vii) *Escremie* di spade e mazze - (viii) Ecatombe da fendenti - (ix) Prodezze singolari e/o collettive - (x) Fuga, inseguimento e caccia, Resa, Ritirata - (xi) Vittoria; (+) Grida, lamenti, clangori
- (7) Sorte dell'avversario sconfitto

#### 4. EPILOGO

- (8) Risultato dell'evento
- (9) Partenza del vincitore — Y

{Grafo} X — 1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8 — 9 — Y

<sup>29</sup> Una carrellata di sussidi operativi: Segre 1985, pp. 49-51, 52-54, 100-102, 331-356; Segre 1974, pp. 9-10; Zumthor 1973, pp. 84-98; più 'empirici': Rychner 1955 (part. pp. 126-130), Halász 1980 (part. pp. 7-9, 60-64), Lagomarsini 2012 (part. pp. 110-114), Micha 1987 (part. pp. 227-240), Baumgartner 1975 (part. pp. 273-276). I 'motivi' possono essere definiti anche come la «attuazione di 'schemi di rappresentabilità'» (Segre 1985, p. 101) dei molteplici aspetti della realtà referenziale.

Un certo tasso di variabilità interna è garantito dalla completezza con cui si squadernano i motivi fissi (per cui non tutte le rappresentazioni di battaglie, ad esempio, saranno così ricche di fasi tecniche e dettagli descrittivi, oppure non sempre ci si accampa e riposa prima di un combattimento, ecc.), nonché dall'occorrenza (a diversa frequenza e distribuzione) di variabili, appunto: ne ho enucleate quattro principali e quattro secondarie.

(A) Ambasceria o messaggeria, (B) Discorso (anche Parlamento), (C) Aspetti militari e/o strategici, (D) Sviluppo aneddótico o narrativo

(a) Richiesta di alleanza o soccorso, (b) Consultazione degli astrologhi, (c) Pausa notturna, (d) Incinerazione dei morti

X — 1 — a — (A—2) — 3 — 4 — b — B — (5—C) — (6—C) — 7 — 8 — 9 — Y

Dal piano del contenuto passiamo a quello dell'espressione, dai motivi alle formule: «[c]es motifs eux-mêmes sont traités dans un certain langage, à l'aide de certains moyens d'expression stéréotypes: les formules» (Rychner 1955, p. 126).<sup>30</sup> Dotate, dunque, di un «tratto di contenuto 'figurativo'» (Zumthor 1973, p. 86),<sup>31</sup> il quale viene legato a certi elementi lessicali e sintattici, esse sono le cellule dello strumentario tecnico dello scrittore medievale. Questi non inventa, bensì eredita dalla tradizione uno *stock* collaudato di tipi narrativi e retorico-stilistici, che reimpiegherà ogni qual volta si ritroverà a trattare letterariamente lo stesso tema,<sup>32</sup> magari selezionando, filtrando, rimodulando il materiale di base, possibilmente

**30** Benché esistano margini di meno rigida stereotipizzazione (cfr. Rychner 1955, p. 130); è il caso, ad esempio, della 'posta in gioco' (fr. *enjeu*): questo motivo «ne s'actualise pas par des formes typiques de discours» (Halász 1980, p. 31), per cui il suo contenuto va ricavato dal contesto, è legato al punto di vista di uno o dell'altro contendente (in quanto spinti da motivazioni puntualmente contrastanti), si esplica soltanto alla fine, a 'giochi' finiti, quando veniamo a conoscenza dell'esito della battaglia.

**31** Continuando: «che rimanda cioè a un frammento di esperienza extra-testuale» (p. 86); appare chiaro che esiste un nesso 'pre-testuale' che connette realtà extra-linguistica e universo verbale: lo schema comune di motivi fissi altro non è che la catena logico-eventuale delle fasi tecniche di una battaglia, reale o come dovrebbe essere nella realtà.

**32** Cfr. Rychner 1955, p. 127; lo studioso riconduce queste caratteristiche al genere dell'epica, non solamente romanza, e alla sua originaria diffusione orale, la quale necessitava di appigli mnemonici («En réalité donc, le jongleur va traiter son thème de façon presque entièrement traditionnelle, grâce à des motifs, stéréotypés sur le plan du récit aussi bien que dans l'expression; sur le plan du récit, ces motifs isoleront certains moments, toujours les mêmes, et, dans l'expression, ces moments seront rendus de façon analogue par les mêmes formules»); anche Zumthor 1973, pp. 87, 95.

ri-strutturando a suo modo un *cliché* estetico,<sup>33</sup> un 'luogo comune', trasformandone o meno il senso, magari distinguendosi per uno stile.

Di assoluto rilievo le formule 'epiche'. Queste «micro-unità d'azione» (Zumthor 1973, p. 337)<sup>34</sup> svolgono la funzione di rappresentare (o 'alludere a') narrativamente le fasi salienti della mischia collettiva; combinandosi tra loro, esse generano una certa sequenza espositiva, la quale può essere arricchita, per *amplificatio*, da diversi 'complementi retorici' (segnatamente similitudini formulari o *excursus* accostabili a istanze narratoriali: cfr. Lagomarsini 2012, p. 114), oppure sunteggiata dalla nota clausola cumulativa *La veïssiez*<sup>35</sup> (lat. *tunc vero cerneret, cernas*: cfr. Curtius 2002, p. 494), a creare un effetto di evocazione della battaglia *en termes généraux* (nel *Devisement* troviamo la forma *or peust/poit veoir/oir*).

La trama discorsiva è poi trapunta di tipiche intrusioni del narratore:<sup>36</sup> tra le manifestazioni più vistose della 'voce' extra-diegetica contiamo sostanzialmente le allusioni al *contes*, le *transitiones* (anche di *entrelacement*) e le pause 'commentative', meglio definite come spazi privilegiati in cui s'intensifica la presenza dell'istanza narrativa; estremamente frequenti sono le clausole d'appello, di anticipazione e richiamo (riconducibili al tipo *voç di/dirai/ai contés* e al tipo *sachiéz*) e le domande retoriche (*Et que voç en diroie?* e varianti).

Inoltriamoci ora nella concreta *littera* dei testi. Ci saranno due momenti: uno sincronico, in cui osserveremo, notomizzandola, come si svolga nel *Devisement* la sotto-unità 3. BATTAGLIA (6-7), e uno successivo di tipo contrastivo, dove un raffronto mirato con le battaglie nel *Meliadus* ci servirà a mettere in luce eventuali analogie e scarti di ordine morfologico e semantico e tra le due opere. Al fine di arricchire il quadro, si puntellerà l'analisi con riferimenti alla *Manghol un niuca tobca'an* (in italiano *Storia segreta dei Mongoli*; ed. Kozin 2009), cimelio della poesia storico-eroica mongolica,<sup>37</sup> con la quale il *Milione* parrebbe condividere sorprendenti affi-

33 Cfr. Rychner 1955, p. 126 («Remarquons tout au plus en passant que le caractère stéréotypés que nous allons reconnaître aux motifs et aux formules se trouve déjà partiellement dans les thèmes, et même dans les sujets; vu d'une certaine hauteur, le genre entier paraît cliché»); poi Segre 1985, pp. 336-339.

34 In Rychner (1955, p. 128): «stock d'actions héroïques».

35 Cfr. Rychner 1955, pp. 129, 151-152; Petit 1985, pp. 305-309; Andrieux-Reix 1995 (dove viene definita «marque de diction»).

36 Cfr. Grigsby 1988, pp. 234, 237-240; Petit 1985, pp. 751-817; Praloran 1990, p. 109 (tipo genettiano del 'discorso commentativo'), 115-117, 139 nota 51.

37 Si prendano anche traduzione in inglese e commento di Rachewiltz 2004. Così definita da Barbieri (2004, p. 209 nota 63): «La *Storia segreta dei Mongoli* (*Manghol un niuca tobca'an*) è la grande epopea delle conquiste di Gengis Khan e del suo popolo. Si tratta di una narrazione in prosa in cui sono inseriti numerosi brani in versi ritmati: questi frammenti metrici, che costituiscono certamente la parte più antica dell'opera, sono tratti con ogni probabilità da quei componimenti epici che i cantastorie eseguivano in occasione di riunioni pubbliche, ritrovi conviviali e feste. [...] Questa gesta gengiskhanide fu detta 'segreta'

nità contenutistiche e di tono<sup>38</sup> – e utile, in quanto completamente estranea al regime della rappresentazione occidentale.

### 3 Battaglie campali

#### 3.1 «Una serie regolare di movimenti tipici»

La *bataille champiaus* fa seguito a una porzione di testo dedicata ai *préliminaires à la guerre*:<sup>39</sup> il lettore è stato informato su personaggi (in carne e ossa, reali), *décor* geografico (un'area dell'Asia) e *setting* temporale (spesso una data) della vicenda, nonché sulle ragioni della *descordie* tra gli avversari, ha seguito quindi la serie di operazioni tecniche (nettamente formulare) dalla mobilitazione delle truppe al loro schieramento in campo e ora è sulla soglia della colossale *meslee*. Scrive Benedetto (1928, pp. XXII-XXIII):

A parte la menzione del gran *nacaire* e il debito posto fatto agli arcieri, il *cliché* rimane invariato [...] La battaglia vera e propria consta di una serie regolare di momenti tipici: si comincia col saettamento, e se ne descrivono gli effetti disastrosi, le ferite, le morti, i lamenti e le grida,

perché i Mongoli non volevano divulgarla né farla leggere agli stranieri»; secondo recenti studi la redazione originaria della *Storia segreta* risalirebbe al 1228 – il testo, infatti, ci è pervenuto soltanto in una trascrizione fonetica con ideogrammi cinesi databile forse al 1370 (cfr. Barbieri 2004, p. 209 nota 63). Cfr. anche Cardona 2008, p. 510; Bernardini, Guida 2012, pp. 348-350.

**38** Cfr. Barbieri 2007a, p. 89 (dove: «[...] l'ultima parte del *Devisement* prende la sua materia dalla storia asiatica, ma la rielabora in una narrazione costruita su moduli e timbri d'impronta epica. Vi si raccontano vanterie, provocazioni, sfide, ambasciate, congiure e tradimenti, oracoli e predizioni, faide e colpi di mano, feroci lotte dinastiche, galoppate, scontri sanguinosi con fughe e inseguimenti»); si è già detto che Marco potrebbe aver desunto molte notizie su persone, leggende e avvenimenti dai rapsodi turco-mongoli (canali informativi già 'poetici', per così dire, *ab origine*), alla cui tradizione poetica rimontava quasi esclusivamente la suddetta *Storia segreta* (libro che Marco non poté conoscere direttamente): cfr. Olschki 1967, pp. 300-301.

**39** Cfr. Rychner 1955, p. 126; comprendono i nostri 1. ANTEFATTO e 2. PREPARATIVI. Si tratta di una zona piuttosto 'magmatica', e non solo dal punto di vista della 'formalizzabilità': qui il racconto di Polo-Rustichello è insieme cronaca di fatti, arricchita all'occorrenza da notizie biografico-genealogiche (vd. tt. 5-6, 20) e notizie di vario tipo sull'*ars* bellica dei Mongoli, e saporosa aneddotta che con difficoltà si stacca da un palpabile alone di romanzo (a ciò contribuiscono, tra l'altro, i motivi – a carattere mimetico – davvero tipici delle ambascerie [vd. tt. 5, 17, 20] e dei discorsi [vd. tt. 17, 19-20], il cui *format* è chiaramente convenzionale); peculiare (b) *Consultazione degli astrologhi* (part. t. 5, LXVI 5-9, dove gli 'sciamani' cristiani hanno la meglio sui ciarlatani musulmani; anche t. 6); cfr. Olschki 1967, p. 320; Roux 1990, pp. 99-100 (per la mantica tramite l'utilizzo di bacchette di salice presso i popoli turco-mongoli); sull'astrologia nella politica mongola, cfr. Bernardini, Guida 2012, p. 7; Atwood 2004, p. 349.

coll'immane ottenebrarsi dell'aria per la fitta pioggia dei dardi. Si passa quindi alle spade e alle mazze, col conseguente taglio di teste, di busti, di braccia, con nuove cadute di cavalli e di cavalieri, con nuovo strepito di grida e di pianti. Segue qualche formula riassuntiva sulla terribilità dello scontro – il più tremendo che mai si sia visto – con un pensiero ai poveri caduti e alle loro donne desolate. Dopo alcuni cenni al valore dei capi ed ai loro prodigi individuali – ugualmente encomiabili dalle due parti – si indica quale degli eserciti è obbligato alla fuga. I vincitori li inseguono per un poco e poi ritornano stanchi alle proprie tende. Ad ognuno di questi momenti corrispondono formule definite, quasi immutabili.

Andiamo nel dettaglio; per maggiore chiarezza, mi atterrò allo schema per etichette funzionali di cui sopra (6, i-ix; 7), marcando negli esempi forniti le formule *figées* e *demi-figées*.

(i) *Musiche e canti di guerra*. Gli eserciti nemici si fronteggiano, apparecchiati e disposti in vista dell'attacco, non aspettano altro che il rullo cadenzato dei *naqara* in dotazione dei loro comandanti: «E quant [tratto sintattico frequente]<sup>40</sup> les deus parties furent au ca<n>p atierés et aparouillés, e ne atendoient for que il oïsent sonere le nacar» + [*digressione didascalica*]<sup>41</sup> «çar les Tartar ne osent començer bataille jusque a tant qe le nacar lor seingnor ne començent a soner, mes, tant tost q'ele sonent, e il començent la bataille» (t. 15b, CXCVIII 22); nel frattempo: «E si ont encore un tel costumes les Tartars:» + «que quant il sunt a tierre que il atendent bataille, endementier que le nacar come<n>çent a soner, adonc il cantent et sonent lor estrumens de.II. cordes mout doucement, e cantent e sonent e font grant seulas, atendent toutes foies les batailles. E por {ce usan} ceste usance voç di [intrusione della 'voce'] qe andeus ceste jens que estoient atierés et atendoient la bataille et le soner des nacar, il cantoient et sone<n>t si bien qe ce estoit mervoie a oïr» (t. 15b, CXCVIII 23).

(ii) *I naqara*. Il battito magnetico del grosso timpano tipico dei *Reitervölker* delle steppe, impiegato per segnalare l'inizio dell'accozzaglia,<sup>42</sup>

40 Rimando almeno a Micha 1987, pp. 238-240; Baumgartner 1975, p. 273.

41 A carico dell'istanza narrativa, crea una piacevole *variatio* tonale nel tessuto discorsivo e genera un effetto ritardante sulla narrazione: questo genere di inserti (che ho ricondotto a un motivo C 'Aspetti militari e/o strategici') sono pensati per un pubblico – quello europeo – totalmente ignaro, tra le altre cose, degli aspetti più minuti della cultura militare mongola (un altro esempio è in t. 6, LXXVIII 8-10: «car şaçhiés, qe les uçance des Tartars sunt tielz: car...»).

42 Oltre che per indurre i guerrieri desiderosi di battersi in uno stato di estasi marziale e per incutere, unitamente al clangore delle armi e alle urla demoniache, una certa dose di terrore negli avversari (cfr. Barbieri 2007a, pp. 87-89; sul valore dello strumento: «Presso i cavalieri nomadi dell'Asia centrale, la guerra mantiene forti tratti magico-sacrali di struttura sciamanica. È noto che il tamburo ha un ruolo di primo piano nelle pratiche cerimoniali

giunge finalmente al nostro orecchio: «a tant començant a soner le nacar d'andeu pars» (t. 15b, CXCVIII 23), «adonc ne demore gueres qe andeu pars le nacar començant a soner» (t. 19, CCXXV 2); ci troviamo davanti a un «elemento orientale genuino, frutto dell'osservazione di Marco Polo» (Barbieri 2007a, p. 89), e benché questo dettaglio sia stato assorbito, opacizzandosi, all'interno della compagine verbale *cliché* di Rustichello, esso non perde nulla in quanto a *novitas* (è quella *deversité* su cui si insiste nell'*exordium* del *livre* e che evidentemente Marco teneva molto a far passare nella sua opera).

(iii) *Rottura dell'indugio* - (iv) *Carica*. Le due azioni, strettamente correlate tra loro, sono espresse da stringhe del tipo «adonc ne font demorance, mes tout mantinant laissent corere le un ver l'autre» (t. 16, CCI 8): la *me-slee* ha inizio; segue una serie di momenti tecnici, i quali sono raffigurati in maniera piuttosto sintetica che analitica.

(v) *Saettamento* - (vi) *Ecatombe da frecce* [- (+) *Grida, lamenti, clamori*]. Si prenda la sequenza: «Il mistrent les mains as arc, il encocgent lor sagites. Or en peust veoir [La *veïssiez* = visualizzazione 'scenica' della *bataille générale*, ripresa panoramica dell'azione;<sup>43</sup> inaugura un'ipotesi percettiva in cui è tirato in ballo il narratario; sunteggia la rappresentazione] tote l'aier coverte de saietes + [complemento retorico'] com c'il fust plue. Or peust veoir mant homes e mant chevaus estre feru mortaument. Or hi peust oïr l'en le crier et la remore si grant + [CR] qe l'en ne oïst dieu tonant» + [*commento della 'voce'*]<sup>44</sup> «Certes il senbloient bien que

degli sciamani, sia nei rituali di soggiogamento degli spiriti, sia nelle 'tecniche' dell'estasi come mezzo della *trance*»). In realtà, «the war drums carried on the back of a camel», simbolo dell'autorità di un generale di legioni (cfr. Turnbull 1980, pp. 26, 24), strumento che «sounded the beat and tempo of the attack» (Gabriel 2006, pp. 45), guidava l'assalto della cavalleria pesante, seguita dalla leggera, dopo che già quest'ultima aveva rotto e sfiancato i ranghi nemici con raffiche di frecce e giavellotti, compiendo il tutto con estrema rapidità - sparpagliandosi, circondando, confondendo (come in una battuta di caccia) - e in perfetto silenzio (cfr. Turnbull 1980, p. 26; Gabriel 2006, pp. 44-45); sulla battaglia come caccia: Barbieri 2004, pp. 208-211. Il tamburo non poteva mancare nella *Storia segreta*: «Dite che io già *aspersi il mio ben visibile stendardo, già feci rullare il tamburo teso di pelle di bue nero, quello che emette un suono penetrante. [...] Preparai le mie frecce di pesco selvaggio, e sono pronto a mettermi in marcia [...]. Così dite. Aspersi il mio stendardo dalla lunga asta che si vede da lontano, feci rullare il mio tamburo dalla voce sonora, teso, di pelle di bue*» (Kozin 2009, p. 79).

43 Proficui il lessico cinematografico di Praloran (*zoom* fluttuante tra campo lunghissimo, medio e piano ravvicinato) e i ben noti concetti di 'scena' (cioè l'ideale isocronia tra tempo della storia e tempo del racconto) e 'sommario' (l'accelerazione o compressione temporale), attinenti alla categoria narratologica (genettiana) della 'durata' o 'velocità': cfr. Praloran 1990, pp. 107, 110-112; Praloran 1999, pp. 80-90.

44 Cfr. Praloran 1990, p. 109 (tipo genettiano del 'discorso commentativo'); Praloran distingue poi un 'modo' epico di narrare o 'mostrare' le azioni dello scontro da un modo romanzesco, distinzione che coinvolge anche la presenza, più o meno marcata, dell'istanza

il estoient ennemis mortaus»<sup>45</sup> (t. 15b, CXCVIII 24); il carattere formulare dell'insieme è palmare.<sup>46</sup> Vale la pena, però, di sottolineare la presenza dell'arco:<sup>47</sup> si tratta, infatti, del secondo dettaglio orientale riconoscibile nella 'placcatura' epico-decorativa rustichelliana e che lo scrivano alla fine incorpora, sotto forma di formula, nel suo repertorio di azioni militari.<sup>48</sup>

(vii) *Escremie di spade e mazze* – (viii) *Ecatombe da fendenti* [- (+) *Grida, lamenti, clangori*]. Terminata la fase del saettamento, si ripongono gli archi, si mette mano a spade e mazze<sup>49</sup> e si comincia l'*escremie*: «puis

narrativa (la voce del narratore): più impersonale e defilata nel romanzo, più presente e per così dire inscritta nell'epica (cfr. Praloran 1990, pp. 115-117, 139 nota 51).

45 Si continua schiacciando il pedale emotivo del *pathos*: «E por coi voc firoie lonc cont? Sachiés tout voirement qe tant come il ont sagite ne finere<n>t de traire celz que sain et aiciés estoient, car bien sachiés que il en avoit de mors e des enavrés a mort en grant quantité, si qe de mauveis ore fu commencé celle bataille por andeus les part, tant en furent mors, e d'une e d'autre» (25); in più, notiamo che si intensifica il dato delle perdite umane, tremende da una parte e dall'altra, si fa leva sulla fragilità dei corpi (sensibilità, questa, che sarebbe propria di Rustichello: cfr. Morato 2005, p. 187 nota 44).

46 Rimando almeno a tt. 6 (LXXVIII 13), 17 (CCVIII 5), 19 (CCXXV 2-3), 20 (CCXXXI 5-6) per un raffronto.

47 Cfr. Barbieri 2007a, pp. 87. È lo stesso Marco ad annotare attentamente che i Mongoli «des arc s'aident plus que d'autres couses, car il sunt trop buen archier» (LXIX 8); inoltre, «Sachiés qu'il ont por comandement que chascun portes en bataille.LX. saietes: les.XXX. menor, qe sunt da paser, e les autres.XXX. sunt greingnor, qe ont les fer large, e ce gitent il de pres e fierent por mi le vix e por mi les bras e s'en trencent les cordes des arc e s'en font grant doumajes» (t. 15, CXCVIII 13); in merito cfr. Atwood 2004, pp. 349-350; anche Turnbull 1980, pp. 18-19; Gabriel 2006, pp. 32-35.

48 I Mongoli sono prima di tutto arcieri a cavallo (della razza Prjewalsky, agile e robusta, veloce e molto resistente, cfr. Barbieri 2004, p. 208 nota 55): tutti i guerrieri, che siano cavalieri pesanti o leggeri, sono equipaggiati d'arco e frecce. D'altronde, le radici del 'centauro', cioè del guerriero montato, affondano proprio nella tradizione bellica dei popoli delle steppe, dagli Sciti, ai Sarmati, agli Alani, agli Unni; per questa storia affascinante si consiglia Cardini 1981, spec. pp. 3-29. Sul valore dell'arco presso i nomadi dell'Asia interna: «È ben nota l'importanza dell'arco presso le popolazioni altaiche, sia come strumento di guerra, sia come emblema di regalità e potere» (Barbieri 2007a, p. 81); i Mongoli, in particolare, erano arcieri infallibili, abituati a saettare fin dell'infanzia: straordinaria la capacità di scagliare frecce in corsa sui propri destrieri. Ancora: il saettamento è assente, oltre che nel *Meliadus*, «nei romanzi e nelle *chansons de geste* scritte in francese tra il XII e il XIII secolo [...] Il fatto è che la cultura militare occidentale, basata sull'impatto di masse di cavalieri pesantemente corazzati, guarda con disprezzo all'arciere, il quale, rifiutando lo scontro diretto, preferisce colpire da lontano con il suo dardo insidioso [...]» (p. 87); insomma, nel quadro della violenza regolata della civiltà cortese si contemplano solo lance (nella *jouste*) e spade (nell'*escremie*) – ma questo, tuttavia, è quanto rileviamo dalla letteratura, poiché le battaglie reali pare fossero un po' diverse... -. L'arco, tra le altre cose, arma da vili, arma propria del cacciatore, diviene lo strumento offensivo del cavaliere imbruttito, regredito allo stadio di *homo silvester*: è il caso, ad esempio, di Yvain, o di Tristan: cfr. Le Goff, Vidal-Naquet 1983, pp. 109-114.

49 Sempre Marco: «Et encore voc di qe puis qu'il s'en ont gité toutes les saietes il metent les main a le spee e a le macque, e s'en donent grandismes coux» (t. 15, CXCVIII 13); in



{le} mistrent les mains a les spee et a les maqes, e corent les un sor les autres... se commencerent a doner grandismes cous de spee e des macqes... commençant une bataille molt cruel e pesme» (t. 15b, CXCVIII 25-26); a grande velocità scronno, poi, nuovi fotogrammi della mischia: «Or poit l'on veoir [= qualche altro dettaglio realistico è sgranato secondo una modalità cumulativa] couper main e bras e teste; or poit l'on veoir trabucher homes e cavauz mort a la tere» + «car ill'i mururent tant, qe de male ore fo comancés ceste bataille, qe a piece mes n'en morurent tant en un camp come en celui en avoit des mors» [= in definitiva, la presenza del narratore affiora secondo una modalità, diremmo, 'a intarsio' in corrispondenza degli istanti più drammatici; si enfatizza la terribilità - iperbolica - dello scontro] + «La crié e la nose hi estoit si grant + [CR] qe l'en ne oïst le deu tonant» + «E si voç di sanz nulle faille qe l'en ne i poit aler for qe sus por cors d'omes mors, çar la tere en estoit tute coverte e vermoille de sanc: car je voc di tout voiremant qe il avoit grant tens qe ne fu au monde une bataille ou si grant quantité d'omes ...†... come il fist en ceste» + «Il hi estoit si grant le plorer e la crié de celz qe estoient cheü a la tere enavrés a mort e qe ne avoient pooir d'elz relever, + [CR] qe ce estoit un pecé a veoir» (t. 19, CCXV 4-6); sull'onda della *pietas*, il narratore può sciogliersi nell'evocazione di vedove e orfani: «çar maintes homes e' morurent e mantes dames en furent veves e maint enfans en furent orfanes e mantes autres dames ne furent a toz jorç mes en plores et en lermes: ce furent les meres et les †araines† de homes qe hi morurent» (t. 15b, CXCVIII 30). Anche qua la fabbricazione di materiale figurativo procede con lo stampino:<sup>50</sup> i sintagmi si ripetono, il linguaggio è nettamente formulare, la rappresentazione è 'sommariata' (un unico gesto 'corale' allude a migliaia di gesti singolari, si combatte come all'unisono, allo specchio, non c'è progressione, espansione dinamica nell'azione: è una guerra di massa, rapida, brutale). Nello stilizzato realismo rustichelliano anche l'elemento *grand-guignol*, se non *splatter*, suggerito dall'abbondanza di corpi umani e bestiali mutilati, teste scollate e fiumi di sangue (espressionisticamente *vermoil*), genera sì un certo *effet de réel*, ma alla lunga sembra stemperarsi in un effetto scenografico privo di mordente,<sup>51</sup> accompagnato dal basso continuo e assordante di grida e clangori metallici.

merito, cfr. Atwood 2004, p. 350; Gabriel 2006, p. 34.

50 Per un raffronto vd. almeno tt. 16 (CCI 9), 17 (CCVIII 6), 20 (CCXXXI 6-7, 9).

51 Cfr. le pagine di Morato 2005 per un approfondimento. Si offre una scena dalla *Storia segreta dei Mongoli*, in modo da dare un assaggio del 'realismo' poetico dell'opera, di un suo naturalismo, diremmo, 'corporale': «Allora Činggis-qan, data l'ora tarda, si limitò ad accerchiare la montagna Naqu. Intanto i Naiman pensarono di fuggire durante la notte, ma, scivolando e cadendo dai picchi del Naqu, cominciarono a strangolarsi e a trafiggersi a morte l'un l'altro: volavano ciuffi di capelli, scricchiolavano, come rami secchi, ossa rotte» (Kozin 2009, p. 153).

(ix) *Prodezze singolari e/o collettive*. In capo a una manciata di ore le sorti della battaglia sono ormai segnate. Prima, però, il *focus* della cinepresa può concentrarsi (come per un piano più ravvicinato: il tempo si fa quasi scenico a tratti) sulle prodezze dei capitani; un esempio alquanto esteso è il seguente: «E le roi Alau, que molt estoit prodonmes e poissant d'armes, la fait si bien en celz bataille + [CR] qu'il senble bien q'il est home de tenir terre e de porter corone. Il hi fait grant proesse d'armes por son cors; et encore conforte molt sez jens quant il voient lor seingnor qe la fasoit si bien e si franchmant. Il done a cascunz cor e ardimant de bien faire. Et san faille ce fu une couse qe molt fu grant mervoilles d'armes, qe tuit celz qe le veoient en estoient esbaiz, ausi amis come enimis, + [CR] çaq̄ il ne senble homes mes foudre e tenpeste. En tel mainere s'esproite Alau en la bataie, com voç avés oï» | «E dou roi Berca voç dirai comant il s'esproite ausint. Or sachiés tuit voiremant qe il fait mout bien e s'esproite mout vailanzmant, + [CR] çaq̄ certes il l'a fait si bien qe il fait bien a loer por tot le monde» (t. 19, CCXXV 8, CCXXVI 2).<sup>52</sup>

(x) *Fuga, inseguimento e caccia, Resa, Ritirata - (xi) Vittoria*. Si sa, in una battaglia in genere la fortuna (*meceance et fortune*) arride a una delle due parti: «Quant il ne poent plus sofrir, il se tornent en fuie + [CR] tant cum il puent de lor chevauz traire. E quant Alau e sez jenz virent qe lor enmis s'estoient torné en fuie, il les sivent e le chacent e les vont abatant et ociant. Il en font si grant maus + [CR] qe ce fu un pecé a veoir» (t. 19, CCXXVI 2);<sup>53</sup> a conclusione si può avere: «En tel mainere ala ceste bataille, com voç avés oï: en ot la meior partie Argon» (t. 16, CCI 10). Un appunto, ultimo: in t. 6 (LXXIX 1) si riporta una condanna a morte (a rigore, travalichiamo nel motivo 7. *Sorte dell'avversario sconfitto*, ma importa poco) assai significativa nel senso dell'accuratezza documentaria; trascriviamo la pericope a titolo informativo: «Et quant le Grant Kan soit que Naian estoit pris, il comande qu'il soit mis a mort. Et adonc fu mort en tel mainere com je voç dirai: car il fu envelopé en un tapis et illuec fu tant moines sa et la si estroitement qu'il se morut. Et por ce le fist morir

52 Non siamo ovviamente ai livelli delle singolar tenzoni romanze: qui prevale la dimensione collettiva dello scontro, non esiste l'individualismo caratteristico della *coutume* cavalleresca; non c'è nemmeno un pubblico che assista allo 'spettacolo'. Degno di nota è l'unico caso di similitudine formulare tratta dal mondo animale: «Il se metoit entre les enimis ausi ardiemant + [similitudine] com fait le lionz entres les bestes sauvages: il li vait abatant et occiant. Il se metoit en les greignor prese qu'il veoit; il les vait departant or ça or la, + [sim.] ausi com c'il fuisent bestes menues» (t. 20, CCXXXII 2).

53 Ecco un inseguimento dalla *Storia segreta*: «Togtoga, insieme a Dair-Usun dei Merkit Uwas e a un esiguo numero di uomini, fuggì in fretta lungo il corso del Selengge nel paese dei Bargujin. La stessa notte anche tutto l'ulus dei Merkit fuggì, preso dal panico, lungo il corso del Selengge e le nostre truppe li inseguivano uccidendo e catturando i fuggiaschi» (Kozin 2009, p. 81).

en tel mainere: que il ne vuelen que le sanc dou leingnajes de l'enperer soit espandu sor la tere, ne que le soleil ne l'air le voie». <sup>54</sup>

Questa è la griglia; c'è un caso, però, in cui le cose non filano subito come da manuale: nella battaglia tra Nescradin e il re di Mien e Bangala (t. 7) il coraggio e la capacità organizzativa dell'esercito imperiale sono messi a dura prova dagli elefanti da guerra <sup>55</sup> del sovrano straniero. In breve: quando i Mongoli realizzano che i loro cavalli sono troppo spaventati per avanzare, «desmontent tuit de lor chevaus et les mistrent dedens le bois et les atachent a les arbres; puis, mistrent les mains a les ars et encouquent les saietes et laissent aler a les leofans: il traient lor tantes sagites + [CR] q'«st» mervoille, et furent les leofans ennavrés duremant. Et les jens dou roi traioent encore a les Tartarç mout espesemant et done a elz mout dur asaut. Mes les Tartars, qe d'aseç estoient meillor homes d'armes qe lor ennemis n'estoient, se defendoient mut ardiemant. Et ge voç aleroie disant? Sachiés qe quant les leofans furent ensi ennavrés, com je voç ai contés, tuit les plusors je voç di qe il se torment en fuie vers les jens dou roi, de si grant fraite + [CR] qe il senbloit qe tout le monde se deust fendre: il ne s'arestent jamés a les bois et hi se mestrent dedens et ronpent les cha{u} stiaus et gastent et destruent toutes couses, car il aloient or ça or la por le bois, faisant trop grant fraite et temoute» (CXXII 3-6); messi fuori gioco gli elefanti corazzati, si attacca col consueto *cliché* descrittivo. La vivacità della scena, la spontaneità narrativa dell'insieme mi sembrano piuttosto convincenti: si avverte quasi un'impronta di oralità. <sup>56</sup>

54 Stando alle parole di Cardona (2008, p. 677) «questa esecuzione, senza spargimento di sangue, obbediva a una interdizione generale dei Mongoli sul versare il sangue; sappiamo di molte altre esecuzioni di personaggi storici [...] in cui la vittima è giustiziata per strangolamento o in altro modo, ma sempre senza spargimento di sangue».

55 Se ne contano altri, a dire il vero, ma solo qui svolgono un ruolo di grande portata; in t. 6, LXXVIII 2-5 leggiamo: «Quant l'aube dou jor de la bataille fu venu, adonc aparut le Grant Chan sor un tertres qui estoit en la plaingne: la, Naian estoit atendés... ne fasoient garder lor camp ne ne avoient nulle eschargaite ne avant ne areres. Le Grant Kaan estoit sor le tertres que voç ai contés sor une bertresche ordree sor quatre leofans; il avoit sor lui s'a«n»seingne si haut qe bien pooit estre veue de toutes pars. Sez jens estoient tuit eschieré a.XXXm. a.XXXm., et environnent tout le camp en un moment. Et avech chascun home a cheval avoit un home a pié derere a la crope dou cheval, con lance en main» (in questo breve stralcio, peraltro, c'è più di un dato interessante: l'arrivo notturno, l'accerchiamento, le lance, le sentinelle...); in t. 14, CXCII 14: «Sachiés tuit voirmant que le roi s'aparaille a mout grandisme gens, de chevalers e d'omes a pe; et encore moine grant quantité de leofans con castelle bien armés, qe i avoit bien.XX. homes sus chascuns». Nel nostro episodio, il re birmano si prepara: «Or sachiés tuit voiremant qe il ot.IIm. leofant mout grant, et fist faire sovre chascun de cesti leufanti un chastiaus de fust mult fort et molt bien fait et ordree por combatre; et sor chascun chastiaus avoit au moin.XII. homes por combatre, et en tiel hi avoit.XVI., et en tiel plus» (t. 7, CXX 6).

56 In qualche modo preannunciata dalla speciale *transitio* d'inizio capitolo: «Or sachiés que nos avavames dementiqué une mout belle bataille, qe fu eu roiaime de Vocian, qe bien fait a mentovoir en ceste livre; et por ce la voç conteron tout apertamant comant el avent et

### 3.2 Varianti ellittiche

Resta un manello non trascurabile di episodi (tt. 1, 5, 8, 13, 14, 15a, 18) nei quali la rappresentazione della *meslee* è sbrigata in poche battute, secondo la logica del sommario.

Basti un esempio: «Et qe voc en diroie? {Caidu} Caidu con sez jens {e} se conbati con cesti.II. sez cusinz qe ben avoient ausint grandissmes jens, si qe bien furent entre {e} le une partie e l'autre entor de.Cm. homes a chevaus. Il se combatent mult duremant ensemble et molt en furent mort {i}, e d'une part e d'autra, mes au derea<n>z la vinqui Caidu roi e fist molt grant domajes de celes jens. Mes si sachiés que les deus freres, qe coisinz del roi Caidu estoient, escanpoit, qu'il ne ont nul mal car il avoient buen chevalz que bien l'en {l}enportent ysnellemant. En tel mainere venqui la bataille le roi Caidu» (t. 15a, CXCVIII 15).<sup>57</sup>

Tra tutti spicca la vicenda del re di Cianba (t. 13); qui le azioni di guerriglia perpetrate dai Mongoli ai danni non tanto delle *cités* e dei *castiaus*, solidi e resistenti, ma delle *plaignes* e dei *casaus*, sono rievocate attraverso lo sguardo impietrito del sovrano vietnamita, «qe mout estoit de grant aas jes et encore ne avoit si grant poir de gens d'armes com estoient celz dou

en quel mainere» (CXX 2). Cfr. Olschki 1967, pp. 323-331; lo studioso scrive: «L'ampiezza con cui egli [i.e. Marco] li [i.e. gli eventi del capitolo in questione] espone, la foga epica del suo racconto e l'insistenza del dettaglio in ogni episodio, rivelano la sua intensa partecipazione a quei fatti che rimasero impressi tanto vivamente nel suo ricordo da fare di questo episodio uno dei brani più eloquenti e letterariamente notevoli non soltanto del libro, ma della prosa volgare dugentesca in generale». Spiccano per vivacità narrativa anche due episodi del gruppo 'Assedi': le *stories* della conquista del Mangi, dove sul protagonista, Baian il 'cent'occhi', grava una misteriosa profezia (t. 9), e del tentativo d'invasione del Giappone (t. 12), dove in uno scenario marinaresco la flotta di Qubilai è travolta dal divino *kamikaze*.

**57** Si vedano i seguenti passi: «Durante la battaglia di Dalan-nemürges noi mettemmo in rotta i Tatars. Respingendoli li forzammo a unirsi nel loro ulus di Ulquišilügeljid e là li facemmo prigionieri» (Kozin 2009, p. 113); «Cavalcando giorno e notte essi raggiunsero il campo del Van-qan nella vallata di Jerqabčiqai sulle alture di Jejeer. Si combatté per tre giorni e tre notti. Infine, accerchiato da ogni parte, il nemico si arrese al terzo giorno. Non si capi come, il Van-qan riuscì a fuggire nottetempo insieme a Sanggüm» (pp. 139-140); «Nello stesso anno del Topo [1204], in autunno, Činggis-qan combatté Togtoga-beki dei Merkit presso la sorgente Qaradal. Egli molestò Togtoga, e a Saariker catturò l'intero suo ulus, con tutti i suoi sudditi, e prese le loro abitazioni. Ma Togtoga con i suoi figli Quda e Čilaun e pochi uomini si salvò con la fuga» (p. 154). Così estrapolati dalla *Storia segreta dei Mongoli*, non si può rendere l'idea della profonda unità, dell'ampio respiro poetico che lega questi episodi al resto dell'opera; tuttavia, essi ci consentono di osservare almeno un paio di fatti. Nella *Storia segreta* le battaglie (quando se ne trovano) sono quasi sempre rappresentate in questo modo, *en raccourci*: appare chiaro, pertanto, che l'amplificazione descrittiva degli scontri collettivi sia cosa tipicamente romanza (meglio, tipicamente cortese-cavalleresca), non trovando una precisa corrispondenza nella poesia turco-mongola. In Santoliquido 2014 (pp. 125-130) ho provato anche a mettere a confronto il *Milione* e la persiana *Tārikh-e Jehāngoshā*, ovvero *Storia del conquistatore del mondo* (1252/1253-1260 ca.), di 'Atā Malek Joveyni (1226-1283): il risultato dello scavo - che qui per ragioni d'impostazione e spazio non posso esemplificare - rafforza l'impressione espressa poco più sopra.

Grant Kan» (CLXI 5): non, dunque, una battaglia campale in piena regola (infatti, si dice che l'anziano Indravarman «ne se poit defendre en bataille champiaus»), ma una serie di razzie e devastazioni indiscriminate volte a indebolire le difese e le resistenze dei nemici. A capovolgere la situazione, un insperato *happy ending*: un'ambasceria<sup>58</sup> per conto di Indravarman giunge a Qubilai, il quale, mosso a compassione («il ni a pitié», 8) dalla richiesta del vecchio monarca («vos prie doucement e vos crie merci...», 7) lascia perdere l'operazione di distruzione del paese (ma non senza aver ottenuto in cambio la sottomissione formale del sovrano e un tributo annuale in elefanti). Si tratta, insomma, di un altro pezzo di autentica cronaca 'dall'Oriente', dove l'interpretazione dei fatti storico-politici s'intreccia al panegirico di Qubilai Qa'an.<sup>59</sup>

## 4 Rustichello *scriptor* tra la «Compilation arthurienne» e il «Devisement»

### 4.1 Scene di battaglia nella «Compilation»

Passiamo all'opera di Rustichello. Compulsando le tre principali battaglie campali nella *Compilation arthurienne* - 21. Scontro tra il Viel Chevalier e Ghiot (capp. 17-26), 22. Scontro tra il re d'Yrlande e il re di Norgalles (capp. 148-157), 23. Scontro tra Artus e Galeot (capp. 163-194) -, mi sono fatto un'idea più precisa delle pratiche compositive adottate da Rustichello per questo tipo di episodi nel suo *roman*.

Qualche preliminare. Non stupisce che i grandi scontri collettivi siano rari nella compagine complessiva del *roman*, a fronte della cascata di *joustes*, combattimenti *d'espee* isolati o *meslees* occasionali tra manciate di cavalieri erranti: all'interno dell'economia narrativa del genere, esse si configurano come picchi ad alta temperatura, per così dire, atti a generare (tramite strategie discorsive ben studiate) una straordinaria tensione 'patetica', poiché in guerra la posta in gioco è il destino di un potere po-

58 Così Benedetto (1928, pp. XXI-XXII): «Pauthier dichiara evidente che le parole di Marco sieno la *traduzione fedele* (è il P. stesso che sottolinea) della lettera portata a Kubilai dall'ambasciatore cocincinese nel 1278 e da Marco veduta direttamente. Ma anche qui riscontriamo la consueta tecnica letteraria di Rustichello»; cfr. anche Olschki 1967, p. 344.

59 Giusto per lo scrupolo di completezza: nella sezione susseguente a 3. BATTAGLIA, cioè 4. EPILOGO, il vincitore in genere fa ritorno a casa; in più, l'autore può offrire al lettore alcune notizie riguardo al *post* guerra più o meno immediato, nonché addirittura qualche sviluppo anedddotico o narrativo della vicenda, come nel caso di tt. 6 (LXXIX 7-13) e 17 (CCIX- CXXII) - quest'ultimo, in particolare, in virtù di una tonalità che definirei 'piccaresca' e un ritmo narrativo spontaneo, mosso, è davvero accostabile a certi bei passaggi della *Storia segreta dei Mongoli*.

litico forte. Se i duelli singolari (specialmente quelli di lancia) risultano, almeno nel *Meliadus*, caratterizzati da un'allure stilizzata e seriale (cfr. Lagomarsini 2012, pp. 122 ss.), la *bataille champiaus* parrebbe consentire al romanziere di lavorare in variazione, innestando su un canovaccio funzionale di base tutta una miriade di situazioni narrative che connotano, 'staccano', magari per *amplificatio*, un particolare episodio rispetto all'altro. L'esiguità di accozzaglie generali, insomma, permette all'artiere di 'giocare' alle combinazioni, di dar vita a contingenze narrative dotate di un certo tasso di variabilità interna; questo esercizio di *variatio* investe anche (anzi, decisamente) la rappresentazione epica dello scontro armato.

Scavalchiamo i *préliminaires à la guerre*<sup>60</sup> e andiamo *in medias res*; per questo distillato d'analisi sarà bene tenere in filigrana le descrizioni di battaglie nel *Milione*.

«Et quant li Viel Chevalier voit venir li quens et sez homes, li comande tot maintenant a lour chevalier qu'il laissent corre sour lour enemis ardielement. Et celz que ont eü le comandement de celui cu'il avoient a seingnor, li ne font nul delement, mais tot maintenant baissent les glaivies, et

60 Solo una o due impressioni. Gli spunti narrativi che derivano a Rustichello dalla pura *inventio* (la propria o quella di un *conte* preesistente, di una *auctoritas* libresca originaria) subiscono nel *Meliadus* un processo – pur all'interno della meccanica 'compilativa' – di allestimento architettonico e stilistico-retorico di grande respiro. L'ossatura funzionale, cioè i motivi che abbiamo chiamato obbligatori e che vanno dalla 'Presentazione degli avversari, posta in gioco' fino a 'Riarmo, schieramento delle truppe, ecc.' (esattamente come formulati nel *Devisement*), resta riconoscibile, ma viene rimpolpata da una miriade di componenti di contenuto collaterali, dei quali parecchi non trovano riscontro nel *Milione*: 'Richiesta d'alleanza o soccorso', 'Ambasceria o messaggeria', 'Discorso (anche Parlamento)', 'Notizie sull'avversario', e poi 'Ospitalità', 'Pubblico', 'Messa', '*Bataille acreantés*'. Questa *amplificatio* strutturale, tematica, si sgrana con sciolta libertà 'dispositiva' (di *dispositio*), il racconto fila con lineare, calcolata eleganza, il ritmo è pacato, solenne, quasi estenuato (ed estenuante), la matassa verbale di tipo formulare si diluisce nella folta profusione di battute e discorsi diretti (dove prende forma, didatticamente, un vero e proprio galateo della comunicazione cortese). Rustichello, insomma, seleziona, compendia, riorganizza la *matière* romanzesca, mettendo in atto un realismo moderato, se non stilizzato: l'obiettivo è restituire un mondo idealmente perfetto, smussato nei suoi aspetti più concreti e anche crudi, una giostra di figure trasparenti e brillanti, dotate di caratteri esili, emotività stereotipate e, all'occorrenza, di rigide maschere morali. A tal riguardo, è Cigni a mettere in rilievo alcuni tratti propri dell'opera del pisano: la spiccata «attenzione da parte di Rustichello alle questioni morali e civili» (Cigni 1994, p. 10), oltre che, naturalmente, al tema delle armi (mentre passano in secondo piano le componenti amorosa e sacrale) – probabilmente il romanziere obbedisce alle esigenze estetiche e pratiche del suo dichiarato committente Edoardo I, re plantageneto, *Arthurus redivivus* (cfr. Cigni 1994, p. 10); ancora, «A Rustichello si deve [...] un'insistita attenzione ai doveri religiosi dei cavalieri: il prender messa, farsi il segno della Croce, invocare la Madre di Dio» (Cigni 2008, p. 225); all'autore si deve, inoltre, un diffuso ««soui de bienséance et de moralité»» (p. 224), forse dovute a disposizioni conventuali: lo studioso ci informa che l'officina 'pisano-genovese' (con sede Genova), nella cui *équipe* di tecnici il nostro Rustichello poté forse entrare a far parte, «mostra il più delle volte si risentire di un'impronta inequivocabilmente conventuale, rappresentata, nello specifico, dall'Ordine dei Domenicani» (p. 222).

mistrent chevaus a sporonz, et vont verz lour enemis bien con chevalier de grant valors. Et quant la premiere bataille dou quens virent venir lour enemis en tel mainieres, il ne font senblant qu'il soient de rienz esbais, ains vont contr'aus au ferir de sporonz mout hardiemant. Et quant il viennent au jondre des glaivies, il se trefierent sor l'escu de toute lour force. Il i fu si grant l'esfrocier des lanse + [CR] que ce fu une grant mervoille; or peüst veoir chevalier verser a la terre et chevaus trebucier, or peüst hoïr la crie et la noisse si grant + [CR] que l'en ne hoïst le Deu tonant» (t. 21, cap. 22).<sup>61</sup> Non c'è che dire: una carica 'a fondo' da manuale, montata in maniera degna di un mestierante più che pratico di prosa arturiana. Se la convergenza espressiva tra questo pezzo e quanto leggiamo nel *Devisement* è innegabile (mi riferisco alle singole tessere, alle formule ricorrenti in entrambi), è sul piano semantico che lo scarto tra i due testi è lampante, benché non sorprendente: sono spariti le musiche e i canti di guerra, i *naqara*, gli arcieri a cavallo coi loro nugoli di frecce, gli elefanti turriti, e al loro posto troviamo tutto ciò che ci aspetteremmo in un *roman* feudale in pieno stile.

Alla *jouste* di massa inaugurale fa seguito di norma l'*escremie*; «Et quant il ont froissiés lour glaivies, il mistrent main a l'espee, et se tredonoient grandismes coux. Or peüst l'en veoir fere grant mervoille au buen Palamidés et a m. Tristan et a m. Lamorat de Galles et au Chevalier a la Cotte Maltaliés, et a maint des autres de lour partie. Et m. Lancelot et Hestor son freres, et maint des autres de lour partie la font ausi mout bien. Que voz en diroie? M. Tristan et m. Lancelot sunt bech a bech et front a front. Il ont laissiés toz les autres, et se combattoient ensemble duremant. Or puet l'en veoir grant coux doner et recevoir, or puet l'en veoir tot apertemant deus des meillor chevalier dou monde en bataille mortiaus, or ne puet l'en dir qu'il ne connoisse les un les autres. Ce ne est pas jeu ne tornoiemant, ainz sunt bien por ocire les uns les autres, et mout est cruelz et aspre et fellenesse a veoir la bataille»; si prosegue con un'altra *jouste*: «Et li roi d'Irlande et ceaus de Norgalles comande chascuns a sa premiere bataille qu'il laissent corre sour lour enemis, et il font le comandemant lour seinignor. Il viennent les une jenz encontre les autres les glaivies baissiés + [CR] tant con il puent de lour chevaus trere. Et quant il viennent au jondre des glaivies... La crie et la noisse i estoit si grant + [CR] que l'en ne hoïst le Deu tonant, car sachiez que la bataille estoit mout cruelz et pesmez, que de male hore fu comenciez, que maintes preudomes hi morent, et maintes dames en seront a toz jorz mais en plores et en lermes» (t. 22, cap. 151). Anche qui l'identità del frasario, degli 'spezzoni' figurativi in comune col *Devisement* è palpabile, ma c'è dell'altro.

61 In t. 22 (<150-151>) e t. 23 (<177>) si trova una descrizione pressoché uguale (variano i dettagli).

Quando a un certo punto tutte le schiere sono in campo e ci si azzuffa freneticamente, lo sguardo del narratore si focalizza (come in un movimento di cinepresa) sulle imprese individuali dei campioni o su piccole accozzaglie di cavalieri: nella fattispecie, emergono gli immani, nonché risolutivi, *exploits* singolari di Branor (t. 21, cap. 23) e Lancillotto (t. 22, capp. 182-183, 185-187, 191-197) e il mortale *pas de deux* di Tristano e Lancillotto (t. 23, capp. 151-152); nel *Milione* di tutto questo non c'è traccia, se non minima (come abbiamo già avuto modo di osservare). Ne offro un esempio, se non altro per concretezza (si noti come la velocità oscilla tra scena e sommario); «Atant [Branor] ne fait plus de lement, il enpuint gne sa lanse et hurte chevaus de sporons, il vait ferir ver la greingneur presse qu'il voit de sez enemis. Il fiert le primier chevalier qu'il encontre si roidement qu'il le porte a la terre tiel atornés q'il ne a mestier de mire. Et quant li chevalier ot abatus celui, il ne s'areste pas sor lui, ainz en fiert un autre de celui poindre meïsmes si fort qu'il le flatis mout duremant a la terre. Que vos en diroie? Li chevalier fiert le tiers et le quart et le quint et le seïsmes, il fait tant entre de lanse et dou pis dou chevaus et de soi meïsmes qu'il abati en son venir plus de vins chevaliers. Et quant li Viel Chevalier ot bliçés sez glavies, il mist main a l'espée, qe mout estoit grant et fomie. Il se met entre sez enemis si hardiemant + [sim.] con fait le leup entre le berbis, il comance a doner grandismes coux a destre et a senestre, il arache heume de teste et escu de cuel, il trebucie chevaus et chevalier a la terre».<sup>62</sup>

62 Una serie di indicazioni bibliografiche - e qualche dato generale - attinenti alla cultura militare dell'Europa feudale: di riferimento Cardini 1982, Flori 1999, Settia 2002, 'succhi' concentrati Barbieri 2007b, Barbieri 2010. Sulla carica a fondo con lancia abbassata: cfr. Flori 1999, pp. 95-100. Consiglio, infine, per una storia della figura del cavaliere, il *Capitolo primo* di Cardini 1982. Nel *Meliadus* abbiamo visto - ma si tratta di uno *standard* di tutta la letteratura epico-romanzesca - come il campo di battaglia brulichì di cavalieri che si esibiscono in vista del *kleos*; sappiamo, però, che le battaglie in campo aperto capitavano davvero di rado nel Medioevo: ad esse si preferiva l'arroccamento difensivo con conseguente assedio; per non parlare della realtà delle razzie, dei saccheggi strategici, delle cavalcate, dei *raids* mirati - tutte pratiche, insomma, che trasformano l'immagine dei cavalieri in quella di 'gioiosi predoni' -. Inoltre, non è che la cavalleria pesante fosse la sola protagonista (e la sola pedina efficiente) del gioco bellico: bisognerebbe riabilitare il ruolo di fanti, sergenti e scudieri (anche questi spesso soldati 'montati'), dei balestrieri e degli arcieri, degli ingegneri della poliorcetica e altri specialisti 'meccanici'. A proposito dell'assedio, il fatto che esso non venga sviluppato a livello narrativo è sintomatico: questo tipo di letteratura, in fondo, non è che un riflesso dell'ideologia cavalleresca del 'centauro': cfr. Flori 1999, p. 118, 121; cfr. Settia 2002, cap. II, per ragguagli più precisi sulla poliorcetica medievale: in part. pp. 172-182. Tanto più, allora, risalta nel *Devisement dou monde* il racconto della presa di Saianfu (t. 10, CXLV 4-15), riuscita grazie ai tre «bias mangan», fatti costruire su iniziativa dei Polo da «un alamanz et un cristien nestorin»; eccoli in azione: «Quant les trabuc furent drecés e tandu, adonc jete le un une pieres dedenz la ville: la pieres ferì es maisonz e ronpi e gasté toutes couses, e fist grant remor et grant temoute»; su questo episodio: cfr. Olschki 1967, p. 338, Barbieri 2004, p. 38, Atwood 2004, p. 354. Non è molto, ma è certo più di quanto abbiamo nella *Compilation*; vd. l'*aseje* all'inizio di t. 21: «l'avoit aseigés dedenz un chastel



Si aggiunga che l'allestimento rappresentativo che Rustichello mette in piedi nella sua *Compilation* (penso soprattutto a quell'imponente 'fuga' narrativa che è l'episodio di Galeotto) diviene ancora più sontuoso perché condito all'occorrenza non solo da parecchie parti mimetiche (come i dialoghi), ma anche da una nutrita serie di elementi tematici, quali un pubblico, femminile e non, che assiste con lacrime e preghiere allo spettacolo bellico (e questo è un *topos* della letteratura eroica), pause notturne lunghe e concitate e tregue ('Pausa notturna', 'Tregua'), combattimenti intrapresi per amore ('*Par son amor*'), la sepoltura dei caduti a fine giornata ('Sepoltura dei morti') e addirittura il motivo del '*Don contraignant*';<sup>63</sup> si tratta pure in questo caso di segmenti narrativi che in gran parte non troveranno accoglienza - per ragioni di ordine schiettamente storico-culturale - nel *livre* di Marco Polo.

#### 4.2 Un consuntivo

Già a suo tempo Benedetto mise a punto, confrontando il testo franco-italiano del *Milione* con il ms. fr. 1463 BnF, latore del *Meliadus* più antico e 'genuino', una campionatura (nemmeno tanto striminzita) delle più vistose coincidenze stilistico-retoriche tra le due opere,<sup>64</sup> specialmente per quanto attiene al formulario epico;<sup>65</sup> eppure, al di là delle inoppugnabili analogie, restava da misurare a fondo lo scarto, diremmo, 'scolio-grafico'

bien a.c. chevaliers. Et li quenz estoit dehors bien a.III..c. chevaliers, et estoi demorés a l'aseiges de celui chastiaus bien dimi anz».

**63** Non mi soffermo sulla parte terminale della battaglia e sull'epilogo. Al solito c'è chi vince e c'è chi perde (fuga e inseguimento ci sono anche qua), ma ciò che colpisce di più, credo, è l'insistenza (diversamente che nel *Devisement*) degli *happy endings* per i 'cattivi' di turno. Il fatto è che gli avvenimenti narrati nel *Meliadus* si collocano in una simulazione di realtà (coltivata nella provetta del *roman*) che è destinata a illustrare, esemplarmente, questioni morali, civili, di *ethos* delle armi; non è il caso del *Milione*, dove tutt'al più l'intento è quello di celebrare la figura di Qubilai.

**64** Nonché linguistiche, cfr. Benedetto 1928, pp. XX-XXVII: «Non solo R. adopera [...] lo stesso caratteristico franco-italiano, ma si vede che famigliarizzato principalmente colla lingua piuttosto povera e astratta dei romanzi d'avventura, totalmente sprovvisto quando si tratta di esprimere cose concrete della vita comune (come *olio*, ad es.), approfitta di ogni occasione per isfoggiare il facile frasario stereotipato di cui ha il pieno possesso. [...] L'identità di formule è forse spesso il segno di una fusione fantastica tra la realtà storica e quella immaginaria, la sola a lui famigliare»; cfr. anche Barbieri 2004, pp. 212-213 e Barbieri 2007a, p. 85.

**65** Cfr. Benedetto 1928, pp. XXII-XXIII: «[...] ricompaiono [i.e. le formule] con stucchevole monotonia anche in altre opere di quel tempo, ma che certo non figurerebbero nel libro di Marco se redattore non ne fosse stato Rustichello da Pisa» e nota 1, dove si aggiunge: «Va osservato a giustificazione di Rustichello che l'uso di siffatto stile, epicheggiante e romanzesco, per la materia storica era normale in quei tempi; si veda Martino da Canale [...]».

(forse meno palpabile, ma più radicale) che separa i due libri. È ciò che tra le altre cose si è tentato di fare, pur sinteticamente, in questa sede.

A mo' di consuntivo. Se rievochiamo le scene di battaglia nel *Devisement dou monde* e le sovrapponiamo a queste nella *Compilation arthurienne*, le rispettive fisionomie testuali si fanno luminose. È vero che il *format* narrativo e rappresentativo trasportato da Rustichello nel nuovo *livre* resta riconoscibile, ma è altrettanto vero che esso subisce un processo di robusta ristrutturazione.

L'artiere pisano sfozisce la massa dei *motifs* più tipici della *matière* romanzesca (restano quelli strettamente funzionali), conserva tessere, formule e stilemi passibili di reimpiego, compatta tutto, poi, costipa il più possibile in quei ritagli di libro a lui più congeniali, cioè i segmenti storico-militari, a fronte della più cospicua matrice discorsiva di marca descrittiva (il *Devisement* è prima di tutto un trattato geografico).<sup>66</sup> Da qui deriva la sensazione che nel *livre* di Polo la descrizione della *meslee* - iniziativa e arrangiamento di Rustichello,<sup>67</sup> non senza il beneplacito di Marco - sia piuttosto un elemento esornativo, un'acconciatura epica che non si radica profondamente nella macchina di senso della narrazione, fungendo tutt'al più da omaggio alla *virtus* guerresca dei cavalieri mongoli.

Nel romanziere pisano, in definitiva, si attiva, in virtù del 'patto' bi-autoriale stretto con il concattivo, una consapevole rivisitazione della propria tecnica scrittoria: la *fiction* si apre in senso realistico, accogliendo dettagli genuini di un mondo di riferimento *novum*, quello orientale dei turco-mongoli, cui lo scrivano prontamente tenta di dare un'adequata formulazione linguistica.

## 5 Conclusioni

Collegandosi alla *quaestio* autoriale, Segre sentenza: «[i]n una distinzione degli apporti, parrebbe di dover attribuire a Marco l'esperienza diretta, la forza testimoniale; a Rustichello l'esperienza della scrittura, il maneggio delle 'ambages pulcerrime'; all'uno il vero, all'altro, se non il bello, il suo senso e la sua nostalgia» (Segre 1982, pp. XIII-XIV). Questa tensione tra due 'anime' è il nocciolo concettuale che mi ha interessato in modo particolare.

<sup>66</sup> Non è un caso che le scene di guerra situate nella parte finale del *livre* (quella lunga coda autonoma di cui si è parlato) risultino più estese e, in certo senso, più 'rustichelliane': qui, infatti, la presa dell'impianto geografico per postazioni viatorie va gradualmente smagliandosi.

<sup>67</sup> Così Cigni (2008, p. 225): «A Rustichello si deve quella predilezione e amplificazione di dettagli guerreschi [...]».

I capitoli storico-militari del *Devisement dou monde* non sono esattamente le *ambages pulcerrime* della materia di Bretagna, per quanto - e la cosa probabilmente dovette attrarre il pisano - le intricate vicende dei qa'an asiatici pure potessero ricordarne le nodosità: se prima Rustichello si era trovato tra la mani la solida e confortevole *fiction* arturiana quale *matière* da tradurre, compilare-rielaborare, eventualmente risemantizzare, ora ha a che fare con del materiale documentario-verbale (orale e/o scritto, eterogeneo per quantità e qualità informativa), portato di Marco, percepito fondamentalmente come *history*;<sup>68</sup> da una parte, dunque, il principio della verosimiglianza, dall'altro il criterio della verità, da un lato il mondo storico-ideale dell'Occidente feudale col suo *ethos* cavalleresco codificato da tanta letteratura, dall'altro la *novitas* della civiltà turco-mongola, con i suoi fatti storicamente verificatisi e i suoi *realia* guerreschi.

Si tratta, insomma, di uno scarto di contenuto fattuale, referenziale, quindi tematico e formale nel momento in cui esso si rispecchia nella scrittura; è il dato (o è la voce) inalterabile che fa breccia nella 'verniciatura' epico-romanzesca che il redattore Rustichello, inevitabilmente, si trascina dietro (e che di certo, si è detto, Marco non doveva disprezzare).<sup>69</sup> Il fatto è proprio questo, che nel *livre* di Marco e Rustichello - questo sofisticato e suggestivo conflato di storia e finzione - si continua a percepire, irriducibile, sotto la griglia 'orto-grafica' stesa dallo *scriptor*, la storia da cui scaturisce il racconto stesso.

68 Ormai ci siamo abituati al fatto che queste due anime non sono nettamente distinte nella coscienza di un autore (e uomo) medievale, Marco compreso: cfr. almeno Varvaro 2002, pp. 54-56; Zumthor 1973, pp. 348-351. Ma basta rileggere i prologhi delle due opere per constatare come, pur sotto la comune insegna della *merveille*, si attivino due strategie 'semiotiche' distinte: cfr. Bertolucci Pizzorusso 2011, pp. 69-82, dove si propone una puntuale «analyse comparée» degli *exordia* - strettamente legati sul piano intertestuale - del *Devisement* e del *Meliadus*. Si pensi poi al motivo dell'autopsia, rievocato sulla soglia del libro di Polo, vero e proprio *signum* di veridicità, una veridicità soggettiva, certo, difettosa, orientata, facilmente confondibile con un mero «*imprimatur* per la pubblicazione» (Bertolucci Pizzorusso 2011, p. 125), magari incoraggiato dal redattore, ma che nel nostro caso credo non perda nulla in quanto al suo essenziale valore asseverativo.

69 Cfr. Bertolucci Pizzorusso 2011, p. 84, dove, a proposito della generale collusione del trattato geografico con la *fiction* del romanzo: «Questa operazione rimasta eccezionale, con i suoi stereotipati, ed insieme nobilitanti, stilemi applicati a una materia che è e si vuole reale, referenziale, distingue da ogni altra la relazione di Marco, a cui tale arrangiamento certamente non dispiacque».

## Bibliografia

- Andrieux-Reix, Nelly (1995). «Lors veïssiez, histoire d'une marque de diction». *LINX*, 32 (*Diacronie, énonciation*), pp. 133-145.
- Atwood, Christopher P. (2004). *Encyclopedia of Mongolia and the Mongol Empire*. Bloomington (Indiana University): Facts on File.
- Barbieri, Alvaro (2004). *Dal viaggio al libro: Studi sul Milione*. Pres. di Anna Maria Babbi. Verona: Fiorini.
- Barbieri, Alvaro (2007a). «L'organizzazione militare dei mongoli». *Sulla via del Catai: Rivista semestrale sulle relazioni culturali tra Europa e Cina*, I (1) (*Marco Polo: Primo mediatore tra Oriente e Occidente*), pp. 73-91.
- Barbieri, Alvaro (2007b). «Ferire, gioire, patire: i lemmi della violenza nei romanzi di Chrétien de Troyes». In: Fuksas, Anatole P., *Parole e temi del romanzo medievale*. Roma: Viella, pp. 101-137.
- Barbieri, Alvaro (2008). «Il 'narrativo' nel *Devisement du Monde*: tipologia, fonti, funzioni». In: Conte, Silvia (a cura di), *I viaggi del Milione: Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del Devisement du monde di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni = Atti del Convegno internazionale* (Venezia, 6-8 ottobre 2005). Roma: Tiellemedia, pp. 49-75.
- Barbieri, Alvaro (2010). «Il nemico è necessario: il duello cavalleresco nei romanzi arturiani d'oïl». In: Camerotto, Alberto; Drusi, Riccardo (a cura di), *Il nemico necessario: duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue = Atti dell'Incontro di studio* (Venezia, 17-18 dicembre 2008). Padova: S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria, pp. 197-217.
- Barbieri, Alvaro; Andreose, Alvise (a cura di) (1999). *Polo, Marco: Il «Milione» veneto. Ms. CM 211 della Biblioteca Civica di Padova*. Venezia: Marsilio.
- Battaglia Ricci, Lucia (1992). «Milione di Marco Polo». In: Asor Rosa, Alberto (dir. da), *Letteratura italiana, Le Opere*, vol. I, *Dalle Origini al Cinquecento*. Torino: Einaudi, pp. 85-105.
- Baumgartner, Emmanuèle (1975). *Le «Tristan en prose»: Essai d'interprétation d'un roman médiéval*. Genève: Droz.
- Benedetto, Luigi Foscolo (a cura di) (1928). *Polo, Marco: Il Milione*. Firenze: Olschki.
- Bernardini, Michele; Guida, Donatella (2012). *I Mongoli: Espansione, imperi, eredità*. Torino: Einaudi.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (2011). *Scritture di viaggio: Relazioni di viaggiatori ed altre testimonianze letterarie e documentarie*. Roma: Aracne.
- Bianchi, Vito (2007). *Marco Polo: Storia del mercante che capì la Cina*. Bari; Roma: Laterza.

- Bologna, Corrado (1987). «La letteratura dell'Italia settentrionale nel Duecento». In: Asor Rosa, Alberto (dir. da), *Letteratura italiana, Storia e geografia*, vol. I, *L'età medievale*, Torino: Einaudi, pp. 101-188.
- Borlandi, Franco (1962). «Alle origini del libro di Marco Polo», In: Caroselli, Maria Raffaella (a cura di), *Studi in onore di Amintore Fanfani*, vol. I, *Antichità e Alto Medioevo*. Milano: Giuffrè, pp. 107-147.
- Burgio, Eugenio (2003). «Forma e funzione autobiografica nel «Milione»». In: Bruni, Francesco (a cura di), «*In quella parte del libro della memoria: Verità e finzioni dell'«Io» autobiografico*». Venezia: Marsilio, pp. 37-55.
- Burgio, Eugenio (2005). «Marco Polo e gli 'idolatri'». In: Pasero, Nicolò; Barillari, Sonia Maura (a cura di), *Le voci del Medioevo: Testi, immagini, tradizioni = Atti del VII Convegno internazionale* (Rocca Grimalda, 21-22 settembre 2002). Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 31-62.
- Burgio, Eugenio; Eusebi, Mario (2008). «Per una nuova edizione del *Milione*». In: Conte, Silvia (a cura di), *I viaggi del Milione: Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del Devisement du monde di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni = Atti del Convegno internazionale* (Venezia, 6-8 ottobre 2005). Roma: Tiellemedia, pp. 17-48.
- Burgio, Eugenio; Simion, Samuela (a cura di) (2015). «Giovanni Battista Ramusio 'Dei Viaggi di Messer Marco Polo': Edizione critica digitale progettata e coordinata da Eugenio Burgio, Marina Buzzoni e Antonella Gheresetti: A cura di Eugenio Burgio e Samuela Simion». In: *Filologie medievali e moderne: Serie Occidentale*, vol. 5. Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing. Disponibile all'indirizzo: <http://edizionicafoscari.unive.it/col/exp/36/61/FilologieMedievali/5>.
- Capusso, Maria Grazia (2008). «La mescolanza linguistica del Milione franco-italiano». In: Conte, Silvia (a cura di), *I viaggi del Milione: Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del Devisement du monde di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni = Atti del Convegno internazionale* (Venezia, 6-8 ottobre 2005). Roma: Tiellemedia, pp. 263-283.
- Cardini, Franco (1982). *Quell'antica festa crudel: Guerra e cultura della guerra dal Medioevo alla Rivoluzione francese*. Firenze: Sansoni.
- Cardini, Franco (1981). *Alle radici della cavalleria medievale*. Firenze: La Nuova Italia.
- Cardona, Giorgio Raimondo (1986). «I viaggi e le scoperte». In: Asor Rosa, Alberto (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. 5, *Le Questioni*. Torino: Einaudi, pp. 687-716.
- Cardona, Giorgio Raimondo (2008). «Indice ragionato». In: Bertolucci Pizzorusso, Valeria (a cura di), Polo, Marco: *Milione: Versione toscana del Trecento*. Milano: Adelphi.

- Cigni, Fabrizio (a cura di) (1994). *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*. Prem. di Valeria Bertolucci Pizzorusso. Pisa: Cassa di Risparmio.
- Cigni, Fabrizio (2008). «'Prima' del Devisement dou monde: Osservazioni (e alcune ipotesi) sulla lingua della Compilazione arturiana di Rustichello da Pisa». In: Conte, Silvia (a cura di), *I viaggi del Milione: Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del Devisement du monde di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni = Atti del Convegno internazionale* (Venezia, 6-8 ottobre 2005). Roma: Tiellemedia, pp. 219-231.
- Contini, Gianfranco (1988). «Una nuova edizione del «Milione»». In: Contini, Gianfranco, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*. Torino: Einaudi, pp. 217-220.
- Curtius, Ernst Robert (2002). *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Firenze: La Nuova Italia.
- Delcorno Branca, Daniela (2003). «Le storie arturiane in Italia». In: Boitani, Piero; Mancini, Mario; Varvaro, Alberto (dir da), *Lo spazio letterario del Medioevo, 2. Il Medioevo volgare*, vol. III, *La ricezione del testo*. Roma: Salerno, pp. 385-403.
- Eusebi, Mario (a cura di) (2010). *Il manoscritto della Bibliothèque nationale de France Fr. 1116*. Roma; Padova: Antenore.
- Flori, Jean (1999). *Cavaliere e cavalleria nel Medioevo*. Torino: Einaudi.
- Gabriel, Richard A. (2006). *Gengis Khan's Greatest General: Subotai the Valiant*. Norman: Oklahoma Press.
- Grigsby, John L. (1988). «Le voci del narratore». In: Meneghetti, Maria Luisa (a cura di), *Il romanzo*. Bologna: Il Mulino, 1988, pp. 229-249.
- Halász, Katalin (1980). *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*. Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem.
- Kozin, Sergej (a cura di) (2009). *Storia segreta dei Mongoli*. Trad. di Maria Olsùfieva. Parma: Guanda.
- Lagomarsini, Claudio (2012). «La tradizione compilativa della *Suite Guiron* tra Francia e Italia: analisi dei duelli singolari». *Medioevo romanzo*, 36 (1), pp. 98-127.
- Le Goff, Jacques; Vidal-Naquet, Pierre (1983). «Abbozzo di analisi di un romanzo cortese». In: Le Goff, Jacques, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*. Roma; Bari: Laterza, pp. 101-143.
- Menestò, Enrico (a cura di) (1989). *Pian di Carpine, Giovanni (di): Storia dei Mongoli*. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo.
- Menestò, Enrico (1993). «Relazioni di viaggi e di ambasciatori». In: Cavallo, Guglielmo; Leonardi, Claudio; Menestò, Enrico (dir. da), *Lo spazio letterario del Medioevo, 1. Il Medioevo latino*, vol I (t. 2), *La produzione del testo*. Roma: Salerno, pp. 535-600.
- Micha, Alexandre (1987). *Essays sur le cycle du Lancelot-Graal*. Genève: Droz.

- Morato, Nicola (2005). «Figure della violenza nel romanzo arturiano in prosa». In: Praloran, Marco; Romano, Serena (dir. da); Bucchi, Gabriele et al. (a cura di), *Figura e racconto: Figure et récit: Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'Antichità al primo Rinascimento = Atti del Convegno di studi* (Losanna, 25-26 novembre 2005). Firenze: SISMELE, pp. 163-191.
- Olschki, Leonardo (1967). *L'Asia di Marco Polo: Introduzione alla lettura e allo studio del Milione*. Venezia; Roma: Istituto per la collaborazione culturale.
- Pelliot, Paul (1959-1973). *Notes on Marco Polo*. 3 voll. Paris: Imprimerie nationale.
- Petit, Aime (1985). *Naissances du roman: Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle*. Lille: Atelier national Reproduction des thèses Université Lille III; Paris; Genève: Champion-Slatkine.
- Praloran, Marco (1990). «Maraviglioso artificio»: *Tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando Innamorato*. Lucca: Pacini Fazzi.
- Praloran, Marco (1999). *Tempo e azione nell'«Orlando Furioso»*. Firenze: Olschki Editore.
- Rachewiltz, Igor de (a cura di) (2004). *The Secret History of the Mongols: A Mongolian epic chronicle of the Thirteenth century*. Translated with a historical and philological commentary by Igor de Rachewiltz. 2 voll. Leiden; Boston: Brill.
- Renzi, Lorenzo (1976). «Il francese come lingua letteraria e il franco-lombardo: L'epica carolingia nel Veneto». In: Arnaldi, Girolamo; Pastore Stocchi, Manlio (dir. da), *Storia della cultura veneta*, vol. I, *Dalle origini al Trecento*. Vicenza: Neri Pozza, pp. 563-601.
- Roux, Jean Paul (1990). *La religione dei Turchi e dei Mongoli: Gli archetipi del naturale negli ultimi sciamani*. Trad. da Ida Li Vigni. Genova: ECGI.
- Rychner, Jean (1955). *La chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs*. Genève: Droz.
- Santoliquido, Vito (2014). *Poetica narrativa e rappresentativa nel Devisement dou monde: Capitoli guerreschi* [tesi di laurea magistrale]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Segre, Cesare (1974). *Le strutture e il tempo: Narrazione, poesia, modelli*. Torino: Einaudi.
- Segre, Cesare (1982). «Introduzione». In: Ronchi, Gabriella (a cura di), Polo, Marco: *Milione: Le divisament dou monde: Il Milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*. Milano: Mondadori, pp. XI-XXIX.
- Segre, Cesare (1985). *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.
- Segre, Cesare (2008). «Chi ha scritto il Milione di Marco Polo?» In: Conte, Silvia (a cura di), *I viaggi del Milione: Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del Devisement dou monde di Marco Polo e*

- Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni* = *Atti del Convegno internazionale* (Venezia, 6-8 ottobre 2005). Roma: Tiellemmedia, pp. 5-15.
- Settia, Aldo A. (2002). *Rapine, assedi, battaglie: La guerra nel Medioevo*. Roma: Laterza.
- Tucci, Ugo (1976). «I primi viaggiatori e l'opera di Marco Polo». In: Arnaldi, Girolamo; Pastore Stocchi, Manlio (dir. da), *Storia della cultura veneta*, vol. I, *Dalle origini al Trecento*. Vicenza: Neri Pozza, pp. 633-670.
- Turnbull, Stephen (1980). *The Mongols*. Ill. by Angus McBride. Oxford: Osprey.
- Varvaro, Alberto (2002). «I romanzi della Romania medievale». In: Moretti, Franco (a cura di), *Il romanzo*, vol III, *Storia e geografia*. Torino: Einaudi, pp. 33-56.
- Zumthor, Paul (1973). *Semiologia e poetica medievale*. Trad. di Mariantonia Liborio. Milano: Feltrinelli.





# Il «Marcho Polo» di Meo Ceffoni

## Nota su un testimone minore della tradizione poliana

Samuela Simion (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** This study aims to present a collection of excerpts taken from the *Devisement dou monde*; the sylloge is transcribed by Bartolomeo Ceffoni on the ending *folios* of ms. Ricc. 1036 (Florence, Riccardian Library). Ceffoni's excerpts represent an episode of the late circulation of Marco Polo's work in the merchant class in the fifteenth-century Tuscany.

**Sommario** 1. Premessa. – 2. Fisionomia della collezione. – 3. Il modello di Tc e la sua posizione stemmatica. – 3.1. Tc e il ramo  $\alpha$  del «Devisement». – 3.2. Un modello migliore di F. – 4. Qualche osservazione conclusiva.

**Keywords** *Devisement dou monde*. Manuscript tradition and textual *Fortleben*. Translation in Middle Ages. Merchant literature in XVth c. Tuscany.

### 1 Premessa

La copia manoscritta della *Commedia* di Dante oggi conservata a Firenze nella Biblioteca Riccardiana (con segnatura 1036) fu acquistata da Bartolomeo (Meo) Ceffoni qualche anno dopo il 1430;<sup>1</sup> la nota autografa di possesso alla fine del f. 195r aggiunge che Ceffoni abitava a Figline Valdarno e che era un uomo di una certa età,<sup>2</sup> e questi dati suggeriscono

La composizione del testo è condivisa dagli autori; E. Burgio ha scritto i paragrafi 1 e 4; S. Simion i paragrafi 2 e 3.

1 Boschi Rotiroti 2008, pp. 59-61 offre una descrizione del codice e l'analisi dei testi trascritti da Ceffoni dopo la *Commedia*. La datazione dell'acquisto è legata alla trascrizione in f. 179v (da parte di Ceffoni) dei versi scritti nel 1430 sotto l'effigie di Dante in Santa Maria del Fiore (Cfr. Bellomo 2004, p. 207), accompagnati dall'osservazione: «dove si lege al presente p<er> maestro Antonio, frate di San Francescho»: nel 1432 frate Antonio ebbe l'incarico ufficiale di leggere in pubblico il poema (Boschi Rotiroti 2008, p. 59).

2 «Questo libro chonperò Bartolomeo di Lodovicho di Romolo, di Dino de rRomano, ch'era chiamato 'Romano' perché venne da rRoma ad abitare a fFichine; e io son chiamato Meo Ceffoni [...]». La stessa nota aggiunge: «Io ò pensiero di dirci entro di belle chose: non son bu<o>no iscrittore e ò mala vista per l'età».

che il proprietario del libro doveva essere la stessa persona registrata nel Catasto fiorentino del 1427-1429:<sup>3</sup> un piccolo proprietario terriero di sessantaquattro anni, con qualche passione per la letteratura in volgare. In effetti, Ceffoni non si limitò a possedere e leggere il 'Dante', ma diede esecuzione al progetto indicato nella nota suddetta: trascrisse nei margini della *Commedia* delle note di commento (che denunciano il modesto tenore della sua cultura),<sup>4</sup> e utilizzò i fogli bianchi del libro per copiarvi, in una «impacciata ed elementare corsiva» (Petrucci 1988, p. 1249), altri testi che lo interessavano. Ceffoni era insomma uno dei 'copisti per passione' presenti nelle città italiane dell'Età dei Comuni e studiati da Branca (1962): mercanti e artigiani dotati di una *literacy* bastevole a copiare da sé i libri (in volgare) che volevano leggere.

Uno di questi (ff. 203b-204b) è una collezione di sedici descrizioni di luoghi orientali ricavate dal *Devisement du Monde*. Quasi un secolo dopo la prima analisi di Benedetto (1928, pp. CCX-CCXII) la collezione è ancora inedita; essa ha goduto di una certa fama a causa di un'informazione contenuta nel breve 'prologo', a quanto pare composto da Ceffoni stesso (f. 203r):

[1] Il Marcho Polo è un libro che tratta di portti del mare e ttera, del<le> chose grandi e miracholose che ssi trovano nel mo<n>d<o>: fece questo libro u' gentile uomo da Vinega che sse nne andò navichando, elli e qatro suoi filliuoli, discendenti l'uno dopo l'altro, seqitando caschuno il sopradetto libro di Marcho Polo. [2] E questto libro istà a Vinega in sul Rialto, apichato cholle chatene ch'onnun el può leger d<...> dire d'alchuno.<sup>5</sup>

Il «curious comment about the text of Marco Polo being chained to the Ponte del Rialto in Venice» (Dutschke 1993, p. 89) ha molto incuriosito gli studiosi del *Devisement*, ma tutte le analisi si scontrano con il fatto che nessun altro documento conferma o smentisce Ceffoni (che, invece, era sicuramente poco informato sulla famiglia di Polo e sui protagonisti del viaggio in Oriente da cui nacque il testo). Dopo sessant'anni di interventi sul tema<sup>6</sup> possiamo condividere le conclusioni di Dutschke (1993, p. 89): «If (and it is a large if) this comment is true, it argues for acceptance of the truth of the *Travels* on the part of the government of Venice. At the very least it argues for such acceptance on the part of the Florentine reader»

3 Cfr. l'edizione digitale (a cura di David Herlihy, Christiane Klapisch-Zuber, R. Burr Litchfield, Anthony Molho) in <http://cds.library.brown.edu/projects/catasto/>.

4 Cfr. Rajna 1929 e Bellomo 2004, p. 207; *contra*, Miglio 2001, p. 318 n. 69.

5 Tutte le citazioni del testo provengono dall'edizione critica in preparazione.

6 Cfr. Gallo 1955, pp. 143-144; Borlandi 1962, pp. 130-133; Tucci 1976, pp. 660-661; Dutschke 1993, pp. 87-89; Falchetta 2006, p. 61; Gadrat-Ouerfelli 2015, pp. 224-225.

(e aggiungere che «this detail bears witness of the extraordinary public fortunes still being enjoyed in Venice by Marco Polo's book right in the fourteenth century» [Falchetta 2006, p. 61]).

Nessuno invece si è domandato, dopo Benedetto, 'che cosa sapesse' Ceffoni del *Devisement*. Più precisamente, nessuno si è domandato se Ceffoni è davvero l'autore della collezione (che d'ora in poi chiameremo Tc), o se, più probabilmente (Cfr. par. 2), copiò un testo prodotto da altri; e nessuno si è domandato quale *Devisement* (in quale lingua, in quale forma) il traduttore (Ceffoni, o il Signor Nessuno) leggesse; di conseguenza, nessuno si è domandato quale sia il valore della silloge nella storia della tradizione del testo di Marco Polo. In effetti, essa si distingue dalle altre versioni, più famose e più studiate, solo per la storia della sua composizione e per le sue dimensioni: è una piccola antologia, prodotta per selezione a partire da un testo ben più consistente (com'era chiaro anche a Ceffoni, che osserva che «questo bello libro [...] è u' grande libro di più di venti quaderni, chome sa chi-ll'à veduto e-lletto tutto intero»);<sup>7</sup> ma, d'altra parte, esattamente come tutti i testimoni del *Devisement* (escluso, naturalmente, il testo francoveneto F del ms. fr. 1116), questa antologia nasce da un atto di traduzione, e doveva dipendere (direttamente o indirettamente) da un modello paragonabile a F. Discutere del valore di questo breve testo significa confrontare la sua lezione con quella delle principali redazioni del *Devisement*; in questo lavoro, che ha la sua origine nell'edizione critica di Tc (che pubblicheremo altrove), partiremo da una presupposizione che sia legittimo e utile confrontare tra loro versioni diverse, per lingua e per strategie testuali dei loro compilatori, di uno stesso testo, ponendo al centro del lavoro la forma del contenuto trasmessa dai testimoni, e valutando varianti e invarianti come segni della storia del testo nel tempo (vedi Burgio 2013; Burgio 2014; Simion, Burgio 2015). Il presente lavoro, infine, accoglie l'ipotesi proposta da Burgio, Eusebi (2008): (a) la redazione latina Z (parzialmente testimoniata nel solo codice disponibile, il toledano Zelada 49.20 pubblicato da Barbieri [1998], e nota a Ramusio nelle *Navigazioni et Viaggi* attraverso un codice completo)<sup>8</sup> è la traduzione di un testimone francoveneto - che chiamiamo  $\beta$  - più completo di quello ( $\alpha$ ) da cui ebbero origine tutti gli altri testimoni oggi esistenti (compreso il testimone F); (b) le redazioni più note (F, Fr, TA e l'affine TB, VA, VB e l'epitome latina L) trasmettono uno stato del testo omogeneo (che chiamiamo  $\delta$ ), e meno ricco di quello che si può leggere nella dissestata lezione della redazione V (dipendente da un antografo  $\gamma$ ).<sup>9</sup>

7 16, 2 (f. 204b).

8 Cfr. le analisi di G. Mascherpa, A. Andreose e E. Burgio in Simion, Burgio 2015.

9 Edizioni utilizzate: F: Eusebi 2010; Fr: Ménard 2001-2009; L: Burgio 2015; P: Simion 2015b; R: Simion 2015a; TA: Bertolucci Pizzorusso 1975; TB: Amatucci 1984; V: Simion

## 2 Fisionomia della collezione

Come s'è detto, la collezione è composta da sedici brevi schede, trascritte sul foglio a due colonne, e separate tra loro da una riga bianca. In tre casi lo spazio bianco è riempito da un titolo (centrato nella riga);<sup>10</sup> la prima scheda è chiusa da una frase su due righe (la seconda centrata) che funziona come titolo retrospettivo - «Archa di Noè e la fonte del'olio qi di sopra» (1, 5 / f. 203c) - e che pare aggiunta successivamente, per ovviare a una dimenticanza. Questo dettaglio, e la presenza di piccoli errori di copia nella trascrizione, suggeriscono che Ceffoni vada considerato il copista e non l'autore di Tc (testo elaborato da un autore toscano, visto che non si riconoscono in esso i segni di una pluralità di strati linguistici).

Ognuna delle schede è dedicata alla descrizione di un luogo orientale:<sup>11</sup> 1. le due *Erminie* (Armenie: F XIX / XXI); 2. *Giorgora* (la Georgia: F XXII); 3. *Chanbalu* (F XCIV); 4. il fiume *Pulisangnis* (F CIV); 5. *Accimeleci Mama-gin* (*Acbalec Mangi*: F CXII); 6. *Giandi* (*Gaindu*: F CXVI); 7. il fiume *Qian* (F CXLVI); 8. il mar di *Cin* e le sue isole (il mare della Cina: F CLX); 9. *Gana* (Giava 'Maggiore': F CLXII); 10. *Pichola Gana* (Giava 'Minore' e *Basman*: F CLXV); 11. L'isola di *Serrllaz* (Sri Lanka: F CLXXII); 12. *Chail* (F CLXXVIII); 13. il reame di *Milibar* (F CLXXXII); 14. *Mandirchastar* (Madagascar: F CXC); 15. *Anbasce* (Etiopia e Abissinia: F CXCII); 16. *Aden* (F CXCIII). Non è presente nessuna delle sezioni dedicate da Marco e Rustichello alla storia asiatica, e mancano quasi del tutto le note dedicate agli usi delle popolazioni orientali.<sup>12</sup> Nella selezione l'Oriente subisce una doppia riduzione: da una parte coincide di fatto con la Cina e le regioni disposte lungo l'oceano Indiano; dall'altra è rappresentato come un mirabile contenitore di merci (*grosso modo* secondo la triade 'seta, spezie e pietre preziose') e di animali esotici (come l'unicorno della *Pichola Gana* e il gri-

2015c; VA: Barbieri, Andreose 1999; VB: Gennari 2009; Z: Barbieri 1998.

**10** (5, f. 203d) «Dove nasce il gengovo»; (6 / f. 203d) «Cherofani perle e l'oro de fiume»; (7 / f. 203d) «Il magor fiume del mondo».

**11** Le indichiamo secondo la numerazione adottata nella nostra edizione; tra parentesi diamo il capitolo corrispondente di F (e, dove utile, la sua grafia del toponimo).

**12** Sole eccezioni sono l'indicazione della confessione religiosa degli Armeni (1, 2 / f. 203c: «e son gentte cristiane»), dell'incredibile numero delle prostitute che lavorano a *Chambalu* (3, 2 / f. 203d: «e qando io, Marcho, vi fui, si dicevan a me n'aveva di questte femine mondane bene venti milliaia di fuori nelle borchora: si che pensa l'altra gentte qantta de' essare»), e delle focature praticate dagli abitanti di *Anbasce*, riferite peraltro soltanto ai cristiani (15, 2 / f. 204b: «I Christiani anno u' frecho nel viso fatto col fuecho ch'era 'l batesimo»). Per contro, nella scheda 6 è soppressa la descrizione di come gli abitanti di *Giandi* offrano ai viandanti le loro donne per la notte - un passo spesso commentato dai copisti del *Devise-ment*, in qualsiasi versione (Reichert 1997, pp. 208-210).

fone del Madagascar);<sup>13</sup> ma è anche un Oriente urbanizzato: e sull'architettura delle città, sui corsi d'acqua e i loro porti commerciali si concentra l'attenzione del compilatore, coerentemente con la presentazione dell'opera come «libro che tratta di portti del mare e ttera» (prol., 1 / f. 203b). L'esito - un risultato voluto, e non prodotto da una lettura disordinata e superficiale del modello (come pensava Benedetto 1928, pp. CCX-CCXI) - è una collezione focalizzata sui *realia* piuttosto che sui *mirabilia*,<sup>14</sup> che si allinea agli interessi di quel *milieu* mercantile toscano in cui viveva Ceffoni (e nel quale vennero composte redazioni simili per contenuto, ma molto più complete, come TA e TB).

### 3 Il modello di Tc e la sua posizione stemmatica

#### 3.1 Tc e il ramo α del «Devisement»

Nonostante il suo carattere spesso assai riassuntivo, Tc non è reticente quanto a indicazioni sul modello di partenza. Possiamo intanto avanzare due osservazioni: (a) Tc non offre informazioni nuove rispetto a quelle fornite da tutta la tradizione; (b) la forma dell'espressione esclude che le schede siano tratte da versioni esistenti (in particolare quelle toscane TA e TB). Alcune lezioni indicano, inoltre, con sufficiente chiarezza che Tc era riconducibile al ramo α della tradizione, e più in particolare al gruppo di versioni in volgare raccolte sotto la sigla δ.

(1) In 5, 1 (*Dove nasce il gengovo*), leggiamo che

la mastra città è chiamata Accimeleci Mamagin che è a dire lucho di chonfini, e dura due gornate chossi bellissima pianura, ed è verso il ponente.

**13** L'unicorno (10, 4-5 / f. 204a): «I liochorni sono crandi chome i lifantti e sono di pelo nero, chome le bufale, e i piedi chome i lifantti, ed anno un chorno nella testa molto crosso, ed anno la linga piena di stechi, e fa chon essa molto male; ed à la testa chome di porcho e va senpre chol chapo chinato verso la terra, e dimora in fancho e in bruttura, ed è laida bestia a vedere. E non sono fatti chome e' son dipinti di qa»; il grifone (14, 1 / f. 204b): «Mandirchastar è un cra<n>dissimo reame nell'isola crande, ed àcci crifoni, çoè ucello crifone, che pillia un lionfante e porttalo in aria e lascalo chadere, e poi si pasce sopra lui».

**14** Le «chose grandi e miracholose che ssi trovano nel mo<n>d<o>» (prol., 1 / f. 203b) non sono del tutto assenti, ma appartengono a un *mirabile* molto 'tradizionale' e concreto: il petrolio grezzo dai poteri medicamentosi in Medio Oriente (1, 3 / f. 203c), il miracolo della moltiplicazione dei pesci in Quaresima nel lago vicino al monastero georgiano di San Leonardo (2, 3 / f. 203b).

Il testo corrisponde ai parr. 7-8 F CXII *Ci devise de la provence de Acbalac Mangi*:

La mestre cité est apelés Acbalec Mangi, qe vaut a dire le une de le confin dou Mangi. Ceste plainne dure dos jornee, si biaux con je voç ai dit et con tantes viles et castiaus; et a chief de.II. jornee, adonc treuve l'en grant mons et grant vaus et grant boschajes aseç. «Il» ala bien.XX. jornee por ponent treuvant villes et castiaus aseç.

La comparazione tra Tc e F mostra chiaramente la modalità dell'abbreviazione (che conserva solo le informazioni relative al toponimo); e si può osservare che il sintagma *lucho di chonfini* dipende da un antografo simile a F, *le une de le confin dou Mangi*; \**leune* è stato letto \**leu ne*, anziché, correttamente, \**le une*. Tutte le redazioni presentano una lezione affine a quella di F (che Benedetto 1928, p. CCXI giudicava «enimatic[a]»),<sup>15</sup> tranne R II 35, 5 «Et poi che s'è cavalcato le dette giornate verso ponente, trovasi una provincia nominata Achbaluch Mangi, che vuol dire 'città bianca de' confini di Mangi' [...]»; la lezione di R è sicuramente preferibile, perché l'etimologia proposta per *Achbaluch* è corretta ('the White City of Manzi': Pelliot 1959-1973, pp. 7-8) – e Ramusio non poteva che trarla dal modello che stava usando in quel momento (verosimilmente un esemplare di Z più completo del toledano – Cfr. la nota di A. Andreose in Simion, Burzio 2015) –, e poi perché l'equivoco *le vile [the city] > le une* si giustifica come *faute* paleografica.

(2) Rinvia alla costellazione  $\alpha$  anche l'utilizzo del toponimo *Mandirchastar* in 14,1, che allinea il capitolo a *Madeigascar* F CXC, 2 (e: *Madeigascar* Fr 185, 1; *Madeigascar* L 177, 1; *Magastar* R III 36, 1; *Mandegascar* TA 186, 1; *Goscar* TB C, 1; <M>*adaschor* V 106, 1; *Madeigoschar* VA CXLIX, 1; <M>*agastar* VB CLX, 1). Il toponimo (e la descrizione geografica connessa) dovrebbe allora fare riferimento all'isola di Madagascar, e così spiega dettagliatamente Ramusio (III 36); ma nell'indice dei capitoli che apre il cod. fr. 1116 (che, come spiega Eusebi 2010, p. XI, fu copiato da un codice diverso dal modello di F) si legge *Mogclasio*, che è molto simile alla lezione *Mogdaxo* di Z 124, 1: con molta verosimiglianza si tratta di

15 Gli altri relatori: L 92, 1 «Hiis ergo.XX. dietis pertransitis provincie de Cuncun versus occidentis, pervenitur ad provinciam dictam Acbalec Mangi (quod sonat 'Una ex confinibus de Mangi [...]»); V 54, 6 «[...] et la prinzipal zitade sono chiamata Machafe Emelegamin, che tanto vien a dire chomo 'uno di chonfini de Mangin'»; VA XCI, 5 «La maistra zità à nome Acmelec Mangi, zioè a dir 'una delle confine de Mangi'»; VB LXXIX, 3 «La maistra citade è chiamata chome la provincia, çoè Abelech Mangy, che vien a dir in lingua nostra uno di confini de Mancy [...]»; TA 112, 1 «La mastra terra è chiamata Amecllet Mangi, che vale a dire 'l'una de le confine de' Ma<n>gi'»; TB XLIX, 16 «La mastra cità à nome Acalec Mangi, e ciò è a dire 'l'una confine di Mangi'». Il dettaglio è assente in Fr 112 e Z 52, 1 «invenitur quedam provincia nomine Acbaluch Mançi, que est tota plana».

Mogadiscio (sulla quale Polo aveva notizie di seconda mano: Cfr. la bibliografia citata nella nota *Magastar* in Simion, Burgio 2015).

(3) Non lontano dal confine con la Georgia si trova una fonte da cui sgorga una sostanza oleosa (il petrolio, diremmo oggi): il flusso è così abbondante che se ne possono riempire cento navi (1, 3 / f. 203c):

E di questo chonfine diversso Giorchan surge una fontana d'olio: à ttantta abondanza che centto navi vi si charichano a una volta [...]

Il dettaglio coincide con il resoconto di F XXI, 8:

Et a ceste confine dever Jorjens ha una fontane ke sorçe oleo en grant abundance, si que cent nes hi kargent a una foies [...]

e con quello di tutte le versioni del gruppo  $\delta$  (esclusa VB XII, 7);<sup>16</sup> ma V (rappresentante del ramo  $\gamma$ ) e Z concordano nel nominare come mezzo di trasporto di quest'olio i cammelli (e a Z fa riferimento la versione di Ramusio, R I 4, 9: «oglio in tanta quantità che molti camelli vi si potrebbono cargare».<sup>17</sup>

### 3.2 Un modello migliore di F

Benedetto (1928, p. CCXI) riteneva «con discreta certezza» che «i frammenti del Ceffoni [...] provengono direttamente da un esemplare franco-italiano», cioè che essi non sono la trascrizione di una versione (toscana) intermedia; a sostegno della sua ipotesi lo studioso cita due passi, che nella forma dell'espressione paiono aderire perfettamente alla lezione del testo di F (il solo, lo ricordiamo, a conservare la forma linguistica del testo originale). Benedetto suggerisce insomma il coincidere in Ceffoni dei ruoli di autore e di copista della silloge (e quindi il coincidere, nei fogli del codice, di autografo e originale); al netto di tale convinzione (che, come detto in § 2, non ci pare sostenibile), si può notare come le soluzioni traduttorie di Tc – nei due passi citati dallo studioso – presentino delle consonanze (di

16 Fr 21, 24-25: «huile en moult grant quantité, si que.c. nez y porroi[en]t bien chargier a une foiz»; L 19, 6: «fons oley, de <quo> tanta habetur quantitas quod aliquando centum naves honerantur una hora»; TA 21, 5 «tanto olio e in tanta abondanza che c navi se ne caricherebboro a la volta»; TB VIII, 14 «ed èvene sì grande abondanzia che tal fiata se ne caricano più di cento navi al tratto»; VA 12, 12 «un lichore si chome olio, e lì sì 'n vien sì grande abondanzia de quel licore che tal fiata se ne chargea cento nave a[l trat]o». VB XII, 7: «Ai confini de Çorçens è una fontana la qual buta un licor a modo de ollio».

17 V 11, 7 «sì è una fontana la qual dà hoio in gran quantitate, che zento ganbelsi si chargerbe in uno»; Z 3, 7 «oleum in tanta quantitate quod mille cameli simul et semel ibi posunt honerari».



carattere poligenetico, e dipendenti dalla volontà di adesione alla lettera del modello francese) con quelle adottate dalla versione toscana TA - una versione che dipende da un modello francese molto vicino a F (Cfr. Bertolucci Pizzorusso 1975, p. 349). (a) La descrizione della pianta di garofano (6, 2 / f. 203d) è probabilmente il frammento in cui Tc si mostra più vicino alla lezione di F:

E fanovisi i cherofani: è picholo albuscello quello che mena i charofani e à fatte le follie chome orbache, alchuna chosa più luncheda e più stretta; i fiori fa piccholi chome i charofani.

Il testo francoveneto spiega (F CXVI, 13-14):

Et en ceste provence naissent garofol aseç, car il est un arbre petit que il fait, que a fronde come orbeque, aucune chouse plus longue et plus estroit; le flor fait blanc, petit come le garoufle.

Per Benedetto (1928, p. CCXI) l'aderenza lessicale e sintattica fra i due testi indica che il modello di Tc dovesse essere un testo franco-veneto affine a F; la stessa soluzione si legge in TA: «In questa provincia nasce garofani assai: egli è un àlbore piccolo che fa le foglie grandi quasi come corbezze, alcuna cosa più lunghe e più strette; lo fiore fa bianco, piccolo come il garofano» (116, 14). (b) Identica è la situazione che si verifica in Tc 14, 1 / f. 204b, laddove si descrive la grande forza del 'crifone' (l'uccello *ruc*): che dopo aver trasportato in aria un elefante, lo uccide lasciandolo cadere a terra, e quindi «si pasce sopra lui». Osserva Benedetto (1928, p. CCXI): «Dove F [CXC, 14] ha l'espressione abbastanza personale *se paise sor lui*, gli estratti in parola hanno *si pasce sopra lui*» - espressione che riappare, ancora una volta, in TA 186, 15 «poscia si pasce sopra lui.<sup>18</sup> E a questo dettaglio si potrebbe aggiungere che solo Tc (3, 2 / f. 203c) chiama le prostitute di Pechino «femine mondane», sintagma che ripete F XCIV, 9 «femes mondanes».<sup>19</sup>

Insomma ci pare che Benedetto non avesse torto a suggerire un testo francoveneto come modello utilizzato dal traduttore di Tc; e ci sembra

18 Gli altri relatori: Fr 185, 36 «et se paist a sa volenté»; L 177, 11 «tunc ipso pascitur avis»; R III 36, 12 «et poi, montatoli sopra il corpo, si pasce»; TB C, 14-16 «e poi se ne pasce come a-lui piace»; V 106, 11 «possa li grifoni li bechano et si li manza»; VA CXLIX, 19 «poi se destende sul'elinfante e si se 'n pasie»; VB CLX, 14 «poi de quello el se passe»; Z 124, 29 «comedunt et se saturant de ipsis».

19 Le altre versioni utilizzano altre espressioni: «meretrice» (L 77, 7; R II 17, 6 V 45, 4; VB LXVIII, 7); «peccatrice» (VA LXXVII, 7; TB XLVI, 79); «pecheresse fame de son corps [...] qui font pour monnoie de lor corps» (Fr 94, 25, 30-31); «mala femina di suo corpo che fa male per danari», «femine che fallano per danari», «male femine» (TA 94, 8-10).

anche verosimile che questo modello fosse portatore di lezioni migliori di quelle disponibili in F. In F CXLVI, 5 un guasto impedisce di quantificare le navi che Polo dichiara di aver visto sul fiume Quian: «je voç di qe je hi vi a cest cité bien ...†... nes a une foies, qe toutes najent por ceste flum»; Tc, che riporta l'informazione in 7, 2 (f. 203d), parla di cinquemila navi: «[Marco] dice ch'a-lla detta città vide una volta cimqe milliaia di navi»: il dato è confermato da VA CXIII, 4; TB LXXII, 15; R II 63, 5 (mentre le altre redazioni presentano cifre differenti - 15.000 in TA 143, 6; 10.000 in Fr 146, 24 -, oppure - come Z 80, 9; L 121, 1; V 72, 3; VB CIX, 3 - tacciano l'informazione).

#### 4 Qualche osservazione conclusiva

Proviamo a riassumere brevemente le conclusioni che riteniamo di poter ricavare da questo primo sondaggio su Tc. Il primo dato da sottolineare è quello cronotopico: Firenze, primo quarto del XV secolo. Com'è noto, la fortuna del *Milione* toscano (TA) fu interamente trecentesca, anche nei suoi ultimi affioramenti, la riduzione di Antonio Pucci (m. 1388) nel suo *Libro di varie storie* e la traduzione latina conservata nel codice Paris, BnF, lat. 3195 (Bertolucci Pizzorusso 1975, pp. 325-340); nel secolo seguente il testo poliano continuò a essere copiato a Firenze, nella forma della versione toscana della versione veneta VA (la cosiddetta versione TB),<sup>20</sup> e grazie ai lettori-copisti di TB la città toscana continuò a rappresentare il terzo polo della diffusione del testo - accanto all'Italia nordorientale e alla Francia<sup>21</sup> - in un periodo in cui l'Asia continentale e indiana erano terre non più aperte agli Occidentali. In questa situazione il caso di Ceffoni acquista un interesse particolare: un individuo di modesta cultura poteva leggere, e trascrivere nella sua personale antologia letteraria, un breve *Baedeker* asiatico composto in area toscana selezionando dei capitoli del *Devisement du Monde* tradotti *direttamente* da un esemplare franco-veneto di apprezzabile qualità testuale;<sup>22</sup> in altri termini, un frammento

20 Cfr. Benedetto 1928, pp. CV-CVIII; Amatucci 1984, pp. I-VII; Dutschke 1993, pp. 314-315, 322, 324, 439, 443, 460.

21 Gadrat 2010 informa sulla diffusione veneziana del testo. Sono datati al XV sec. i codici di Fr: Bern, Bürgerbibl. 125 (prima metà); Oxford, Bodl. Libr. 264 (1400-1410 ca.); Paris, BnF, fr. 2810 (*ante* 1413); Paris, BnF, fr. 5649 (1460 ca.); Paris, n.a.f. 1880 (fine XV sec.); Paris, Bibl. Ars. 3511 (fine XV sec.) - Cfr. Ménard (2001-2009: I, 40-50).

22 Questo è il fatto che colpì maggiormente Benedetto, che era animato dalla convinzione che nella filigrana di molte versioni volgari e latine del testo poliano si potessero intravedere esemplari franco-veneti migliori di F, sola testimonianza al suo tempo della fisionomia linguistica originaria del *Devisement*; oggi, dopo l'edizione di Concina (2007) e Ménard (2014) di un frammento recentemente scoperto da Chiara Concina, le ipotesi di Benedetto hanno una conferma effettiva.

della tradizione più antica (e originale) del testo conservava in Tc la sua vitalità ben oltre il limite trecentesco (entro il quale si collocano tutte le più importanti del *Devisement*): da questo punto di vista, la storia di Tc presenta qualche punto di contatto con la *Mappamundi* di Fra Mauro, il veneziano che a metà del Quattrocento tradusse in forme visive, su una carta geografica, le informazioni tratte dalla lettura di una copia della versione trecentesca Z (probabilmente la stessa nota e letta da Ramusio).<sup>23</sup>

I frammenti di Tc sono preziosi non perché ci permettano di attingere a informazioni elaborate da Marco Polo e altrimenti ignote, ma perché alla domanda 'Cosa sapeva Ceffoni dell'Asia?' possiamo rispondere: 'non poco' - se misuriamo la domanda sul metro della modesta cultura di questo piccolo possidente, sulla qualità filologica del testo a sua disposizione e, non ultimo, sul fatto che, ancora per qualche generazione, nessun Occidentale avrebbe potuto verificare sul campo il sapere geografico contenuto nel *Devisement*.

## Bibliografia

- Amatucci, Eleonora (1984). *La redazione toscana B del «Milione» di Marco Polo: edizione critica*. [Tesi di laurea]. Firenze: Università degli Studi.
- Barbieri, Alvaro (a cura di) (1998). *Marco Polo: «Milione». Redazione latina del manoscritto Z*. Parma: Fond. Pietro Bembo; Guanda.
- Barbieri, Alvaro; Andreose, Alvise (a cura di) (1999). *Marco Polo: Il «Milione» veneto. Ms. CM 211 della Biblioteca civica di Padova*. Venezia: Marsilio.
- Bellomo, Saverio (2004). *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della «Commedia» da Iacopo Alighieri a Nidobeato*. Firenze: Olschki.
- Benedetto, Luigi Foscolo (a cura di) (1928). *Marco Polo: Il Milione. Prima edizione integrale*. Firenze: Olschki.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (a cura di) (1975). *Marco Polo: Milione. Versione toscana del Trecento*. Milano: Adelphi.
- Borlandi, Franco (1962). «All'origine del libro di Marco Polo». In: *Studi in onore di Amintore Fanfani*, vol. 1. Milano: Giuffrè, pp. 107-147.
- Boschi Rotiroti, Marisa (2008). *Censimento dei manoscritti della Commedia. Firenze, Biblioteche Riccardiana e Moreniana, Società Dantesca Italiana*. Roma: Viella.
- Branca, Vittore (1962). «Copisti per passione. Tradizione caratterizzante, tradizione di memoria». In: *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per*

23 Cfr. Falchetta 2006; Burgio 2014.

- i Testi di Lingua* (7-9 Aprile 1960). Bologna: Commissione per i testi in lingua, pp. 69-83.
- Burgio, Eugenio (2013). «Il *Devisement du monde* e la storia della tradizione poliana (in margine a un'edizione recente)». *Medioevo romanzo*, 37, pp. 63-87.
- Burgio, Eugenio (2014). «Achbaluch, nella provincia del Cataio. (Ramusio, I Viaggi di Messer Marco Polo, II 28, 6-7)». In: Canettieri, Paolo; Punzi, Arianna (a cura di), *Dai pochi ai molti: Studi in onore di Roberto Antonelli*. Roma: Viella, pp. 359-373.
- Burgio, Eugenio (a cura di) (2015). «*Liber qui vulgari hominum dicitur El-meliolè*». Edizione critica dell'epitome latina L. In: Simion, Burgio 2015.
- Burgio, Eugenio; Eusebi, Mario (2008). «Per una nuova edizione del Milione». In: Conte (2008), pp. 17-48.
- Concina, Chiara (2007). «Prime indagini su un frammento franco-veneto del *Milione* di Marco Polo». *Romania*, 127, pp. 342-369.
- Conte Silvia (a cura di) (2008). *I viaggi del «Milione»: Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del «Devisement du monde» di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni*. Roma: Tiellemedia.
- Dutschke, Consuelo W. (1993). *Francesco Pipino and the Manuscripts of Marco Polo's Travels*. [Ph. D. Diss.]. Los Angeles: UCLA.
- Eusebi, Mario (a cura di) (2010). *Il manoscritto della Bibliothèque Nationale de France, I. Testo*. Roma; Padova: Antenore.
- Falchetta, Piero (2006). *Fra Mauro's World Map. With a Commentary and Translations of the Inscriptions*. Turnhout: Brepols.
- Gadrat, Christine (2010). «Le rôle de Venise dans la diffusion du livre de Marco Polo (XIVe-début XVIe siècle)». *Médiévales*, 58, pp. 63-78.
- Gadrat Ouerfelli, Christine (2015). *Lire Marco Polo au Moyen Âge. Traduction, diffusion et réception du «Devisement du monde»*. Turnhout: Brepols.
- Gallo, Rodolfo (1955). «Marco Polo, la sua famiglia, il suo libro». In: Almagià, Roberto (a cura di), *Nel VII Centenario della nascita di Marco Polo*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 63-193.
- Gennari, Pamela (a cura di) (2009). «*Milione*», redazione VB. Edizione critica commentata. [Tesi di Dottorato]. Venezia: Univ. Ca' Foscari. Il testo in: Simion, Burgio (2015).
- Ménard, Philippe (dir. da) (2001-2009). *Marco Polo: Le Devisement du Monde*. Édition critique. 6 voll. Genève: Droz.
- Ménard, Philippe (2014). «Deux nouveaux folios inédits d'un fragment franco-italien du *Devisement du monde* de Marco Polo». *Medioevo romanzo*, 36, pp. 241-281.
- Miglio, Luisa (2001). *Lettori della «Commedia»: i manoscritti*. In: «Per correr miglior acque...»: bilanci e prospettive degli studi danteschi alle

- soglie del nuovo millennio*. = *Atti del Convegno internazionale* (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999). Roma: Salerno, pp. 295-324.
- Pelliot, Paul (1959-1973). *Notes on Marco Polo*. 3 voll. Paris: Impr. Nationale.
- Petrucci, Armando (1988). «Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)». In: Asor Rosa, Alberto (dir. da), *Letteratura italiana. Storia e geografia*. vol. 1. *L'età moderna*. Torino: Einaudi, pp. 1193-1292.
- Rajna, Pio (1929). «Un enigmatico 'carro triunfale'». In: *Omaggio lui Ramiro Ortiz*. Bucuresti: s.n., pp. 152-167.
- Reichert, Folker E. (1997). *Incontri con la Cina. La scoperta dell'Asia orientale nel Medioevo* (1992). Milano: Biblioteca Francescana. Trad. di: *Begegnungen mit China. Die Entdeckung Ostasiens im Mittelalter*. Sigmaringen: Thorbecke.
- Simion, Samuela (a cura di) (2015a). *Giovanni Battista Ramusio*: «De I viaggi di Marco Polo, gentil'huomo venetiano». (In: Secondo volume Delle Navigazioni et viaggi [...], in Venetia nella stamperia de' Giunti, L'anno MDLIX, ff. 2-60r). Edizione critica. In Simion, Burgio (2015).
- Simion, Samuela (a cura di) (2015b). *Francesco Pipino O.F.P.*: «Liber domini Marchi Pauli de Veneciis de condicionibus et consuetudinibus orientalium regionum». Edizione interpretativa del cod. Firenze, Bibl. Riccardiana 983. In: Simion, Burgio (2015).
- Simion, Samuela (a cura di) (2015c). *Il «Devisement du monde» Redazione veneziana V (ms. Hamilton 424 della Staatsbibliothek di Berlino*. Edizione critica. In: Simion, Burgio (2015).
- Simion, Samuela; Burgio, Eugenio (a cura di) (2015). *Giovanni Battista Ramusio*: «*Dei viaggi di Messer Marco Polo*». Edizione critica digitale progettata e coordinata da E. Burgio, Marina Buzzoni e Antonella Ghersetti. Venezia, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing [online] <http://edizionicafoscari.unive.it/col/exp/36/61/FilologieMedievali/5>.
- Tucci, Ugo (1976). «I primi viaggiatori e l'opera di Marco Polo». In: *Storia della cultura veneta*, vol. 1, *Dalle Origini al Trecento*. Vicenza: Neri Pozza, pp. 633-670.

## Dilettante nell'illustrazione, Maestro nell'esegesi Il disegno interpretativo nelle immagini del Petrarca queriniano

Giulia Zava

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** Within the complex *continuum* of petrarchan miniature, a real *unicum* is represented by the volume which is preserved in Brescia (Biblioteca Queriniana, Inc. G.V. 15). The print, which is an exemplar of the *princeps* of Poet's vernacular work – published in Venice in 1470 –, is the only *Canzoniere* within which *fragmenta* are entirely illustrated. The incunable has been decorated by a man of letters at the end of the XV century, whom some scholars identify with Antonio Grifo and the others cagily call the «Dilettante Queriniano». Until now, this particular copy has been studied almost only in its philological aspects, or in its historical-artistic ones. However, it is equally worth considering it in the context of the encounter of poetry and imagery. The analysis of the relationship between the text and the images that adorn the pages actually discloses that the paintings are not confined to a purely ornamental role, but are indeed vehicles of their author's exegesis.

**Sommario** 1. Il Petrarca queriniano: cenni introduttivi su un *unicum*. – 2. Il postillatore ed illustratore del volume. Antonio Grifo e il Dilettante Queriniano. – 3. Per un breve quadro dell'impianto illustrativo del volume. – 4. Petrarca in codice. – 5. Laura, fra il lauro e la fenice. – 6. Il disegno interpretativo dei *fragmenta* queriniani.

**Keywords** Iconology. Canzoniere. Interpretation. Poetry. Image. Renaissance. Brescia.

### Il Petrarca queriniano: cenni introduttivi su un *unicum*

Alla Biblioteca Queriniana di Brescia, sotto la segnatura Inc. G.V. 15, è custodito uno dei ventisette esemplari esistenti della *princeps* delle opere di Petrarca, stampata a Venezia per i tipi di Vindelino da Spira nel 1470. Pur essendo in carta (e facendo quindi parte della meno pregiata emissione, rispetto all'altra, pergamenacea, di cui sono sopravvissute due copie) l'esemplare queriniano costituisce un vero e proprio *unicum*. Già testimone della prima fortuna editoriale delle opere di Petrarca,<sup>1</sup> il volume è stato arricchito da un'anonima mano di fine XV secolo, che ha interamente postillato e illustrato i margini del testo. La sua straordinaria unicità risiede

<sup>1</sup> Il poeta veniva posto, con i suoi due testi volgari, all'interno di un piano improntato sulla classicità, qual era quello dello stampatore italo-tedesco (cfr. Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990, p. 4).

proprio in questo apparato ornamentale, che fa dell'incunabolo il solo caso in cui i *Rerum vulgarium fragmenta* siano stati completamente corredati di un impianto figurativo. Il lavoro di decorazione si inserisce infatti nella complessa sorte iconografica riservata alle opere volgari del poeta, tanto ricca per quanto riguarda l'illustrazione dei *Trionfi*, quanto modesta per il *Canzoniere*. Di contro all'evidente immaginario evocato dalle terzine (cui conseguì, già dalla prima metà del XV secolo, un pronto riscontro iconografico), le rime sparse prevedono in effetti nella loro stessa essenza – e anche per una sorta di negazione autoriale<sup>2</sup> – una difficoltà di trasposizione. Sono quindi quasi esclusivamente i componimenti contraddistinti da una certa 'visionarietà' ad aver suggerito nel corso dei secoli un riscontro figurativo: privilegiate in tal senso si dimostrano la *Canzone delle metamorfosi*, la *Canzone delle visioni* e la *Canzone alla Vergine*; o, ancora, le carte incipitarie – spesso accompagnate dal ritratto del poeta o da immagini di gusto classicheggiante – e il passaggio dalla sezione *in vita* a quella *in morte*.<sup>3</sup> L'anonimo decoratore del Petrarca bresciano non si è invece limitato a questi tipici luoghi, ma ha costellato di immagini gli spazi lasciati vuoti dal testo dei *fragmenta* (riservando, di contro, poca attenzione ai *Trionfi*).

L'incunabolo è stato riprodotto una ventina d'anni fa in una meritoria edizione anastatica (Petrarca 1995), conclusa da due postfazioni a cura di Ennio Sandal e Pietro Gibellini. Oltre a rendere facilmente accessibile la preziosità illustrativa del queriniano, il volume restituisce anche la completezza testuale della pubblicazione di Vindelino da Spira, mutuando le carte andate perse nel tempo dall'esemplare della stessa stampa conservato alla Biblioteca Trivulziana (Inc. Petr. 1). L'anastatica permette così di apprezzare integralmente il testo nella sua prima forma editoriale: un in-quarto – formato che il tipografo utilizzò sapientemente, allontanandosi da quello usato in precedenza per le opere latine e consegnando così, in modo inequivocabile, un libro da lettura e non da consultazione –, nato all'interno della classicità e agli albori della fama europea di Petrarca.

2 «Petrarca non ha introdotto, né preventivato, illustrazione alcuna nelle celebri carte su cui è venuto trascrivendo e componendo il suo libro di poesie», come può testimoniare lo stesso «sonetto proemiale che, lungi dall'evocare contesti narrativi o immaginari più o meno convenzionali, punta tutto sulla fonicità del dettato, privilegiando termini come ascoltare, suoni, sospiri» (Battaglia Ricci 2005, pp. 44, 47).

3 Per l'iconografia petrarchesca cfr. Trapp 1992-1993. Per la più facilmente realizzabile trasposizione dei *Trionfi* rispetto al *Canzoniere*, cfr. p. 25: «The reason for this is not far to seek. They were narrative rather than lyric, and so lent themselves more easily both to literal translation into pictures and to variation *ad lib.*; they were graphic in their presentation of procession, people and situation; they used familiar *exempla*, to which others could be added; and their adaptability for artists who wished to elaborate on their imagery and *dramatis personae* or to use them for decoration stood them in good stead. For processions, too, there were formulae available from Antiquity onwards».

L'importanza della pubblicazione del 1470 fu esaminata da Sandal, oltre che in Petrarca (1995), già in apertura della fondamentale monografia a tre mani dedicata all'incunabolo queriniano, uscita cinque anni prima (Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990); nel volume seguono poi l'analisi filologica di Frasso - completa dell'edizione delle postille vergate sui margini - e l'intervento incentrato sull'aspetto artistico di pugno di Mariani Canova. La miscellanea ricostruisce inoltre la storia dell'esemplare e delle varie ipotesi che, nel corso degli anni, si sono susseguite in merito all'identità del suo illustratore.

Lo studio monografico e la stampa anastatica si accompagnano, quindi, nel restituire questo preziosissimo *unicum*: *unicum* nell'iconografia petrarchesca, ma anche - e soprattutto - perché nell'apparato iconografico non risiede una mera opera ornamentale, una semplice trasposizione in immagini del dettato delle liriche, bensì una precisa lettura interpretativa dell'anonimo. Studiata nelle sue vicende storiche e attributive e per i due apparati che lo corredano, di illustrazione da un lato e di postillatura dall'altro, il *Canzoniere* bresciano è stato invece oggetto di significativi ma brevi cenni - ad opera di Gibellini (1995, 1997, 2000), Cossutta (1998, 2004), Zaganelli (2000, 2002) e Rosa Barezzani (2010) - per quanto riguarda l'incontro della dimensione testuale e figurativa.

## **1 Il postillatore ed illustratore del volume. Antonio Grifo e il Dilettante Queriniano**

La pubblicazione del 1990 ricostruisce la storia dell'incunabolo e fornisce un'ipotesi attributiva per quanto riguarda l'artefice dell'apparato di decorazione. Grazie ad un esame comparativo dello stile grafico, l'identità della mano delle illustrazioni e di quella delle postille fu infatti dimostrata già ad inizio secolo da Paolo Moretti (1904), nel primo studio specificatamente dedicato al codice - termine con cui, d'ora in poi, designerò talvolta l'esemplare della stampa miniata a mano. A partire da questo primo passo, e giungendo al volume a tre mani, la storia critica in merito al Petrarca bresciano ha toccato varie tappe, segnate dagli interventi, fra gli altri, di Seymour De Ricci (1929), Jonathan J. G. Alexander (Pächt, Alexander 1970, p. 57, n. 580) e Nicholas Mann (1975). Gli studiosi hanno portato nell'orbita del queriniano altri tre volumi (e i relativi contributi loro dedicati):<sup>4</sup> un Petrarchino conservato

4 Per i cui rimandi bibliografici, oltre che per la vicenda storica ed identificativa in generale, rimando a Frasso e a Mariani Canova (Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990).



alla Bodleian Library di Oxford, la copia della *Commedia* della Casa di Dante di Roma<sup>5</sup> e il massiccio *corpus* poetico conservato alla Marciana sotto la segnatura It. Z 64 (4824), ritenuto opera del veneziano Antonio Grifo. Basandosi su queste riflessioni, intrecciando i volumi e comparando grafie, usi linguistici e stili, Frasso e Mariani Canova sono giunti a raccogliere i quattro codici proprio sotto il nome del poeta marciano, il quale, in quest'ottica, avrebbe decorato il codice inglese e postillato ed illustrato – in un impianto simile a quello del queriniano – il Dante romano. Cercando di non cadere nell'omonimia dei numerosi Grifo testimoniati tra Venezia e Padova nel corso del XV secolo, gli studiosi hanno individuato il chiosatore in un letterato legato alla famiglia dei Sanseverino che, dopo aver presenziato alle nozze del Moro con Beatrice d'Este, sarebbe rimasto attivo nell'ambiente sforzesco. Presso la corte, Grifo sarebbe diventato autore di fini letture dantesche,<sup>6</sup> che gli avrebbero procurato l'ammirazione, oltre che della duchessa e dello stesso Ludovico, di Gasparo Visconti, con il quale è testimoniato uno scambio per le rime (Bongrani 1979, pp. 43-44). In quest'ottica, la nobildonna di «real sangue nata di natura quasi divina»,<sup>7</sup> dedicataria del Petrarca queriniano – definitivamente archiviata l'ipotesi Caterina Cornaro, avanzata da Moretti (1904), ed escluse quelle di Isabella e Eleonora d'Aragona –, potrebbe ben essere la stessa Beatrice d'Este, di sangue reale in quanto nipote di Ferdinando I.

L'ipotesi Grifo, tuttavia, apre ad alcuni interrogativi, messi in luce a partire dal 1995 da Pietro Gibellini. L'assimilazione dei quattro codici sotto la figura del letterato veneto si basa infatti fundamentalmente su analogie di stile, grafia e lingua in una cultura fortemente codificata quale quella delle corti tardo quattrocentesche, per cui appare azzardato individuare una sicura identità di mano; rischioso basarsi poi su una comune conoscenza dantesca, certamente non anomala negli intellettuali dell'epoca (stupisce inoltre la scelta del volgare per le glosse del *Canzoniere* bresciano e del latino per l'incunabolo romano). Ancora, l'epistola dedicatoria del volume queriniano riporta una chiara affermazione di diletterismo pittorico: non stupirebbe una topica dichiarazione di modestia, se le immagini non confermassero un'indubbia scarsa dimestichezza iconografica – un pittore così poco esperto avrebbe decorato non solo un codice, ma tre? Come mai un noto letterato, di cui tra l'altro si hanno possibili riferimenti alle capacità nel duellare, ma nessuna a quelle pittoriche, si sarebbe limitato a firmare i propri lavori con sigle

5 Di recente riprodotta in una preziosa stampa anastatica: Alighieri (2014).

6 Come riferisce Vincenzo Calmeta nella *Vita di Serafino Aquilano*: cfr. Grayson 1959, p. 71.

7 Per le chiose mi attengo – da qui in avanti – all'edizione stabilita da Frasso (Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990, pp. 89-145).

e simboli? Come poi aveva già notato diffusamente Frasso (Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990, pp. 42-43), i casi di omonimia per i Grifo in area veneta sono tanto numerosi da non permettere un'univoca identificazione, per non parlare degli altri personaggi con cognome in *Gri*, comprensivi della stessa forma monosillabica. Gibellini mette in luce anche i problemi cronologici relativi all'intervento sul Petrarca bresciano: se si accetta l'ipotesi di Beatrice d'Este quale dedicataria, questo dovrebbe essere stato svolto fra il 1491 e il 1497 (anni, rispettivamente, delle nozze con il Moro e della sua scomparsa), ma l'assenza di immagini che rimandino alla moda francese, sorta in Italia dopo la discesa di Carlo VIII, farebbe anticipare il termine *ante quem* al 1494. La presenza, di contro, degli usi d'oltralpe nelle icone del Dante romano farebbe pensare l'intervento sulla *Commedia* posteriore a quello sulle opere petrarchesche, ma ecco che allora cade l'ipotesi di vedere nell'esemplare romano il precedente lavoro dedicato dal decoratore queriniano alla sua destinataria (l'anonimo scrive infatti di inviarle «quest'altro»: la questione può senz'altro essere spiegata congetturando un altro lavoro a noi non pervenuto, ma certamente le zone d'ombra dell'identificazione si moltiplicano sempre più).

L'ipotesi Grifo si basa insomma fondamentalmente su indizi, che portano ad un'attribuzione plausibile, ma pur sempre congetturale. Gibellini ha dunque proposto di adottare una più prudente denominazione del decoratore del volume bresciano come Maestro Queriniano o, in accordo con le parole dello stesso,<sup>8</sup> Dilettante Queriniano. Nel corso di questo intervento, l'illustratore sarà richiamato da questo cauto ma al tempo stesso eloquente appellativo, nella convinzione che il lavoro svolto vada valorizzato indipendentemente dall'identità di chi l'ha compiuto. Anzi, si potrebbe dire che nella stessa scelta dell'anonimato risieda già una peculiare caratteristica di colui che, professandosi dilettante, guardava invece il testo di Petrarca con gli occhi del fine interprete.

8 Nelle quali l'anonimo riferisce di essere incorso «in longa fatica, esercitando cosa che, non essendo de mia prophessione, ineptamente ho fabricata».

## 2 Per un breve quadro dell'impianto illustrativo del volume

La novità e in generale la maggior portata dell'intervento di decorazione del Dilettante risiede nell'apparato interpretativo-illustrativo.<sup>9</sup> Come si è accennato, questo si concentra in particolare sul *Canzoniere*, riservando scarsa attenzione ai *Trionfi*, saltuariamente postillati ed illustrati solo in corrispondenza dell'incipit del *Triumphus Cupidinis* (f. 137r), del frammento di sette terzine *Quanti già ne l'età matura ed acra* (f. 152r) e dell'inizio del *Triumphus Temporis* (f. 168r). Il Dilettante dimostra così, da subito, un suo particolare tratto innovativo, sia nei confronti dell'iconografia petrarchesca, sia per quanto riguarda l'interesse critico in generale dedicato alle opere volgari del poeta, per il quale la preferenza per i *fragmenta* risulta «tutt'altro che scontata prima dell'edizione aldino-bembesca del 1501» (Gibellini in Petrarca 1995, p. XV).<sup>10</sup> Allo stesso tempo, anche indipendentemente da questioni cronologiche (la caduta dei signori di Milano - e conseguentemente dei suoi protettori - avrebbe portato il Dilettante ad abbandonare l'intervento), tale predilezione permette di intravedere uno spiraglio di quella che sarà la tipicità della lettura dell'illustratore. Questa si rivelerà una lettura di un uomo di corte di fine XV secolo, ancora priva della disciplinata chiave bembesca (e ancora libera di esserlo) e al contempo scevra del rigore latino del Quattrocento, per alcuni aspetti già cortese, ma per altri ancora umanistica. In questo particolare contesto storico, i *fragmenta* possono assumere le vesti di una spigliata favola amorosa e la Valchiusa può diventare un paesaggio idillico simile a quello conosciuto dalle dame di corte. Ecco che Petrarca, accompagnato da Cupido, vaga per nature amene alla ricerca di una Laura vestita secondo la moda spagnola di fine Quattrocento ed ecco che la stessa può persino comparire nuda a lato di *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf* CXXVI, f. 51v). Tale quadro, cortese nella sua esposizione come nel suo indirizzo, non comporta però

9 Le glosse invece, di una misura rara in relazione agli usi postillatori tardo-quattrocenteschi, si limitano principalmente ad un riassunto del contenuto delle liriche, a indicazioni metriche o a sintetiche note personali. Traspare comunque in esse una profonda conoscenza dei commenti petrarcheschi del tempo, da quello di Filelfo a quello del cosiddetto Antonio da Tempo, e contemporaneamente una certa capacità di scostarsene per offrire un'esegesi inedita. A tal proposito, il Dilettante in effetti dimostrerà di non risentire di un qualsivoglia timore reverenziale, andando in qualche occasione persino contro quanto sostenuto dallo stesso Petrarca («qui è in error il poeta», chiosa ad esempio al f. 11v, a lato di *Rvf* XXVIII). Per l'impianto di note dell'incunabolo, in particolare in riferimento ai commenti dell'epoca, cfr. Frasso (Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990, pp. 76-84).

10 Ancora, prosegue lo studioso: «si pensi che fra il 1470 e il 1500 compaiono numerose edizioni dei *Rerum vulgarium fragmenta* e dei *Triumphus* congiunti, ovvero di questi ultimi soli e mai il contrario; la stessa tradizione manoscritta documenta che la fortuna dei capitoli allegorici di Francesco prevalse a lungo su quello delle sue rime sparse».

una lettura semplicistica, dimostrando, anzi, la molteplicità di interpretazioni che il testo petrarchesco ha saputo far scaturire nel tempo.

Anche indipendentemente dall'ipotesi identificativa con Grifo, rimane infatti ferma la consapevolezza di un lavoro compiuto a fine Quattrocento, e, probabilmente, anche nella stessa corte milanese, al cui clima ben si confà l'intervento, sia per quanto riguarda l'illustrazione (che nel primo foglio dimostra una chiara morfologia padana),<sup>11</sup> sia per la *koinè* settentrionale delle glosse, sia ancora proprio per questo modo 'svagato' di leggere i *fragmenta*. A Milano, infatti, il fervore poetico di gusto avventuroso (a macroscopico esempio, si può ricordare l'inizio della diffusione dei primi libri dell'*Orlando Innamorato*) si intrecciava con la produzione di sapore petrarchesco «di consumo» di Niccolò da Correggio, Antonio Fregoso e Gasparo Visconti<sup>12</sup> e, ancora, con il sopravvenuto sonetto burchiellesco del Bellincioni e del Pistoia. Ironia, leggerezza, pubblico cortese e anche femminile: sono questi tre rami che, strettamente correlati, furono propri dell'ambiente sforzesco e che, allo stesso modo, sono propri della lettura del Dilettante Queriniano.<sup>13</sup>

### 3 Petrarca in codice

In questo vivace ambiente valchiusano, Petrarca lascia quasi sempre le sembianze umane per vestire i panni di un eloquente simbolo, costituito da un volume rosso accompagnato spesso da una freccia e da un serpente. I tre vanno a formare un trittico che nel variare di positura dei suoi attributi si dimostrerà capace di realizzare il variare del sentire petrarchesco, riuscendo contemporaneamente a ricordare il rigore dell'uomo di lettere, la centralità della vicenda amorosa, la tentazione della passione (e del peccato in generale). Le immagini cardine per andare a comprendere il suo commento sono delineate dal Dilettante già nelle prime liriche, a lato proprio di quei cinque sonetti proemiali in cui Petrarca andava consegnando

11 Come ha dimostrato Mariani Canova (Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990, p. 147), i disegni dell'incunabolo dimostrano «una configurazione formale chiaramente padana e tardoquattrocentesca».

12 I tre poeti, ricordati dallo stesso Calmeta, incarnano infatti, come illustra Bongrani 1986, p. 47, «una poesia sostanzialmente di consumo, che è curiosa di artifici e di effetti, propensa alle note didascaliche, in quanto ha in mente non quella posterità a cui tra non molto si appellerà Pietro Bembo, ma un pubblico contemporaneo, un lettore e una lettrice di corte, ducale o privata, che anche in tema d'amore vuole essere ora stupito ora ammaestrato ora ammonito, sempre conquistato e fatto partecipe».

13 Per un approfondimento delle icone più ironiche del volume mi permetto di rinviare a Zava 2015.



Figura 1.  
 Brescia,  
 Biblioteca Queriniana,  
 Inc. G.V. 15, f. 1r, RvfI-III

le chiavi del suo *liber fragmentorum*.<sup>14</sup> Il codice, apparso per la prima volta al verso del primo foglio, viene infatti accompagnato dalla freccia e dal serpente già a partire rispettivamente da *Per fare una leggiadra sua vendetta* (Rvf II) e *Quando io movo i sospiri a chiamar voi* (Rvf V). Già a livello di queste prime carte si comincia ad intravedere la non casualità dell'agire della mano dell'illustratore, come dimostra, ad esempio, l'apparizione della serpe. Incontro del simbolo biblico e classico della lussuria, l'animale va

14 Sulla fondamentale importanza delle prime cinque liriche il rimando minimo è a Santagata [1992] 2011, pp. 111-115.

a coniugare, sia pur in un rapporto più interdiscorsivo che intertestuale, l'immagine virgiliana del «latet anguis in herba» (*Bucoliche*, III, 93) con il passo del *Trionfo d'Amore*, in cui l'autore confessa di conoscere «come sta tra' fiori ascoso l'anguis» (*Triumphus Cupidinis*, III, 157).<sup>15</sup> Non è dunque certo un caso che il serpente faccia la sua prima comparsa proprio a lato di *Quando io movo i sospiri a chiamar voi*, il sonetto in cui viene rivelato il nome della donna. La prima – ed unica precedente a *Rvf V* – apparizione del codice era avvenuta a lato di *Per fare una leggiadra sua vendetta* (*Rvf II*). Qui, il volume rosso, vittima della freccia sferratagli da Cupido, poteva ancora essere immune dall'agire del lussurioso tentatore; ormai svelato il *nomen*, sarà invece un'eccezione che nelle pagine del queriniano la serpe non accompagni il simbolo di Petrarca.

Nell'ordinato e non accidentale sopravvenire degli attributi, la comparsa del poeta, precoce, ma pur sempre alla seconda pagina, impone una riflessione sul primo foglio (figura 1), uno di quei rari luoghi tradizionalmente privilegiati per l'illustrazione del *Canzoniere*, di norma arricchito da immagini topiche e di gusto antiquario, quali l'autore nello studio o coronato d'alloro. Anche nel codice queriniano la pagina iniziale risente in qualche modo di un tradizionale assetto classicheggiante (ecco ad esempio che i primi due sonetti sono raccolti da una pergamena stracciata stesa su una lastra marmorea, espediente ascrivibile al gusto padano dell'epoca). Questi si presentano però in modi che già ne preannunciano la novità: la stessa scelta del foglio rende infatti perfettamente, come ha detto Gibellini (2000, p. 56), «la natura metapoetica» del dittico. Se il Dilettante intreccia poi la *E* di *Era il giorno ch'al sol si scoloraro* con una fronda d'alloro, non lo fa per realizzare un espediente di puro ornamento classico, quanto infatti per individuare un mezzo che saprà segnare delicatamente il passaggio dalla sezione *in vita* a quella *in morte* (in cui il vivo ramoscello lascerà posto a un rametto secco).<sup>16</sup> Lo stesso sfondo che la lastra lascia intravedere si fa tramite immediato della lettura dell'anonimo: l'ambientazione è già quella della natura di Valchiusa, abitata da due uccellini che portano il messaggio amoroso del poeta e attraversata da un ruscello (dal quale sorge una pianta d'alloro sui cui rami sono racchiuse le glosse). Sul margine inferiore figura poi un fauno, che con un flauto di Pan fa risonare il «suono | di quei sospiri» (*Rvf I*, 1-2). Se Petrarca, insomma, non compare, così come non compare Laura, tutto, però, racconta già di loro e della loro storia. L'ambiente stesso, in primo luogo, parla della donna. Dall'alloro al ruscello, la vita della natura valchiusana è quella di Laura e parla

15 Il passo è già stato addotto da Cossutta 1998, p. 425.

16 In generale, poi, le sue apparizioni daranno un primo segnale dell'intreccio dei significati petrarcheschi.



Figura 2.  
Brescia,  
Biblioteca Queriniana,  
Inc. G.V. 15, f. 81r,  
Rvf CCVIII-CCIX

di lei anche quando è assente (come d'altronde sarà previsto nel corso del *Canzoniere* e come apparirà evidente, ad esempio, in *Rvf CXXV*).<sup>17</sup> Il poeta è invece presente nei versi che vengono trasportati e nel fauno che li interpreta. In questa raffigurazione si può certo cogliere un

<sup>17</sup> Cfr. in particolare i vv. 66-74: «Ovunque gli occhi volgo | trovo un dolce sereno | pensando: Qui percosse il vago lume. | Qualunque herba o fior colgo | credo che nel terreno | aggia radice, ov'ella ebbe in costume | gir fra le piagge e 'l fiume, | e talor farsi un seggio | fresco, fiorito et verde».

sapore classico-bucolico, ma va scorta soprattutto una lettura che dal basso verso l'alto si fa già espressione di un passaggio dal classicismo pagano all'amore spirituale. Preannunciando il divenire del *Canzoniere*, la prima pagina riesce così a consegnare l'ottica di mutamento - o di evoluzione - propria dell'illustratore del queriniano. Come ha notato Cossutta (1998), la presenza di un satiro che richiami il poeta si lega inevitabilmente con la successiva apparizione del Petrarca-codice, in una metamorfosi che restituisce il passaggio «da uno stato di *sfrenatezza* ad uno di *temperamento* dei costumi [...], da uno stato in qualche modo *selvaggio* ad una condizione *progredita*» (Cossutta 1998, p. 434, p. 433). Grazie alla poesia che dalle canne del flauto si innalza nel volo dei suoi messaggeri, grazie al passaggio dal fauno al volume, grazie a Laura - e al lauro che si sviluppa in verticale nel margine destro del foglio -, il Dilettante ricostruisce già a questa altezza quello che sarà il mutamento cortese del Petrarca queriniano.

La metamorfosi sarà infatti un aspetto fondamentale dell'illustrazione dell'incunabolo, che nella diversificazione, in particolare del pittogramma del libro, saprà realizzare il variare del sentire del poeta, mostrandone ad esempio il cuore trafitto o il volto piangente (rispettivamente in riferimento a *Amor co la man dextra il lato manco*, Rvf CCXXVIII, f. 86v e a *Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda*, Rvf CCCXLII, f. 122v - figura 5). L'attribuzione di tratti umani al codice, già di per sé eloquente nel ricordare l'uomo dietro l'opera, diventa poi particolarmente significativa quando consegna una trasfigurazione dai contorni ancora più netti. Escludendo infatti le frequenti apparizioni di tratti umani nei fogli del libro - qui, pur nella metamorfosi, rimangono sempre propri di un oggetto -, nel volume queriniano si trovano solamente due immagini in cui dal codice si allunghi il volto di Petrarca, in una preziosa compresenza di dimensione simbolica e antropica. Un primo aiuto nell'individuare la fondamentale chiave interpretativa di queste due vignette si trova nel dittico di sonetti e nelle relative immagini presenti alla carta 81r (figura 2), *Rapido fiume che d'alpestra vena* (Rvf CCVIII) e *I dolci colli ov'io lasciai me stesso* (Rvf CCIX).

A lato proprio di questa seconda lirica, l'illustratore propone un Petrarca-viandante, con scuri abiti da viaggio e un cappello impreziosito da un rametto d'alloro: il poeta ha qui completamente abbandonato il suo simbolo per vestire panni umani, anche se il bastone che impugna è avvinghiato dal serpente e il suo cuore è trafitto dalla freccia (perfetta traduzione in immagini, d'altronde, dei versi «quello stral dal lato manco, | col ferro avelenato dentr'al fianco» - Rvf CCIX, 10-11). A un primo sguardo, insomma, l'immagine sembrerebbe meramente andare a raffigurare il testo, dando massima rilevanza al viaggio intrapreso dall'autore (tale lettura da parte del Dilettante, all'apparenza un po' semplicistica, troverebbe poi conferma nella glossa a margine, in cui egli scrive «pur nel ditto viaggio, hora a cavallo et hora in barca et a piede, dice l'auctor il presente sonetto»). In



questa dimensione pienamente fisica parrebbe quindi tralasciato, almeno parzialmente, il dissidio interiore scaturito nel poeta dalla distanza dalla donna amata. Come infatti illustra Bettarini (2005, p. 978), «in realtà *I dolci colli* è un testo di non-movimento, perché chi corre via si porta dietro il *vulnus* originario, l'ossimorico 'caro peso' o 'bel giogo' imposto da Amore». L'osservazione della vignetta acquista dunque valore se relazionata all'icona precedente. A lato di *Rapido fiume che d'alpestra vena* e del racconto del ritorno ai luoghi di Laura, il Dilettante disegna a bordo di una barchetta il consueto pittogramma del codice con serpente e freccia. Nonostante le apparenze, in nessuno dei due casi ci si trova davanti a una semplice raffigurazione di un Petrarca itinerante: la fisicità suggerita dal viaggio, che sia da o verso un luogo, imporrebbe a rigore lo stesso tipo di rappresentazione, ma la scelta dell'anonimo di offrire due diverse trasposizioni porta a interrogarsi sui motivi di tale discrepanza. La lente va dunque puntata proprio sulla direzione verso cui il poeta muove. Tornare da Laura, in quest'occasione, significa per Francesco cadere in un desiderio terreno - «basciale 'l piede, o la man bella et bianca; | dille, e 'l basciar sie 'nvece di parole», scrive qui l'autore ai versi 11-12. Se sono questi gli istinti che la donna risveglia, nell'ottica del Dilettante l'allontanarsene non può che assumere i contorni di un perfezionamento: sempre nel quadro di una cortese resa,<sup>18</sup> la delicata favola d'amore è, probabilmente, già consapevole di quale sarà il vero ed alto ruolo di Laura.

Apprezzata questa sorta di chiave evolutiva nel passaggio codice-uomo, si può quindi arrivare all'analisi delle due apparizioni del volto del poeta dal suo simbolo. A corredo di *Dicemi spesso il mio fidato specchio* (Rvf CCCLXI, f. 131r), l'illustratore propone dunque il ritratto di un uomo da «l'animo stanco, et la cangiata scorza» (v. 2) mentre osserva con sguardo melanconico il proprio riflesso. In questa rappresentazione umana del sentimento del tempo che fugge, il busto di Petrarca, trafitto dalla freccia e dal cui cuore si erge il serpente, fuoriesce dal solito libro rosso. «Acorgendossi l'auctor che venia vecchio, prende un consiglio di obedir a natura, cioè di darsi hormai al ver et a qualche honesto studio e lassar i pensieri amorosi ai zoveni etc.», postilla, nella sua *koinè* padana, il Dilettante. Darsi agli studi e abbandonare i pensieri amorosi: è un uomo cosciente del tempo passato e dei propri errori quello che qui fissa il proprio volto, un uomo che, pur non completamente abbandonato dai suoi tormenti, sa che «obedir a Natura in tutto è il meglio, | ch'a contender con lei il tempo ne sforza» (vv. 5-6). In una vignetta che coniuga con sapienza fisicità ed introspezione, è così consegnata la ricchezza del sonetto, per cui la consapevolezza del poeta deve tramutarsi nell'evoluzione antropomorfa del

18 Certo non mancano nell'incunabolo immagini di giochi amorosi fra i due, come avviene ad esempio nell'icona di *Nova angeletta sovra l'ale accorta* (Rvf CVI, f. 43v).

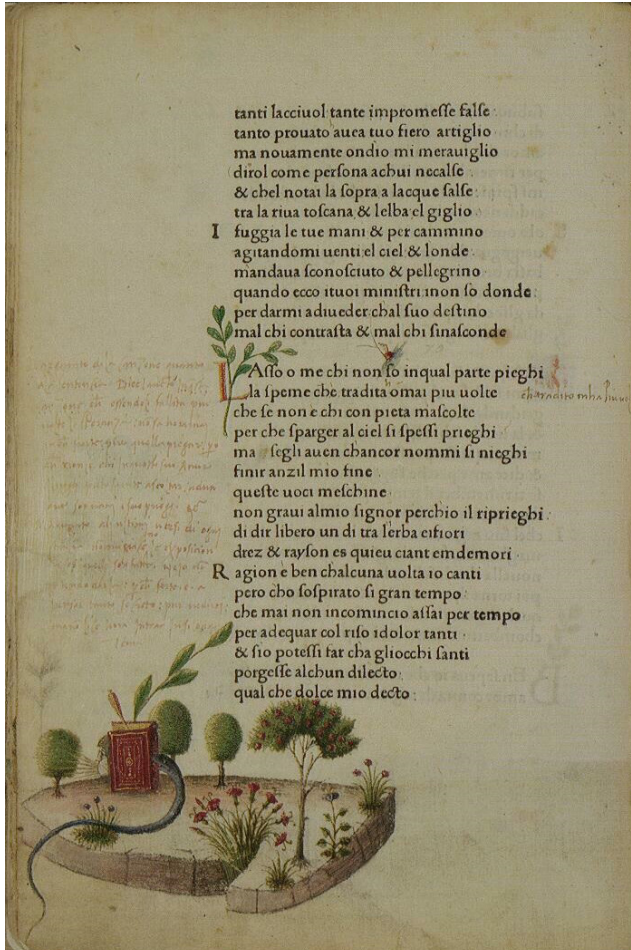


Figura 3.  
 Brescia,  
 Biblioteca Queriniana,  
 Inc. G.V. 15, f. 28v, Rvf LXX

suo simbolo. La mutazione avviene qui per un motivo simile a quello de *I dolci colli*, per un abbandono di un amore – e di una produzione – che evidentemente, anche in questo caso, sono impropri, fosse anche solo per l'età dell'autore (questione notoriamente centrale in età medievale, basti anche solo ripensare all'introduzione alla IV giornata del *Decameron*).

Amore e poesia sono in effetti due temi che, così come nelle parole di Petrarca, si intrecciano continuamente nelle pagine dell'incunabolo queriniano. La ricerca della poesia si impone nella puntuale esegesi visiva del Dilettante, come dimostra efficacemente l'altra comparsa dell'incontro fra il simbolo del libro e il volto del poeta, posta a lato di *Lasso me, ch'ì non so in qual parte pieghi* (Rvf LXX, f. 28v – figura 3). Il Dilettante presenta qui il

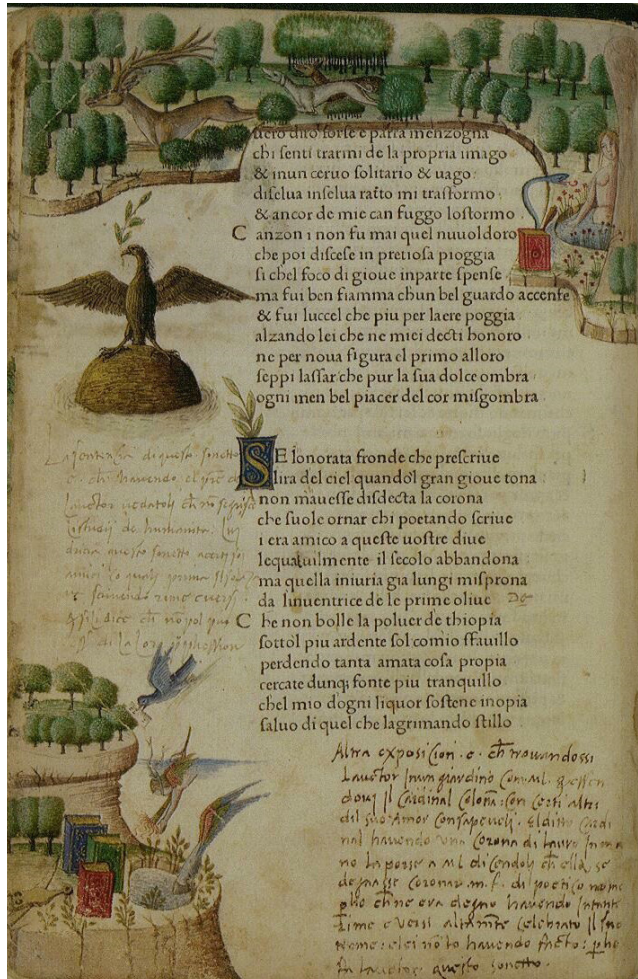


Figura 4.  
 Brescia,  
 Biblioteca Queriniana,  
 Inc. G.V. 15, f. 9v,  
 Rvf XXIII-XXIV

codice, normalmente assalito dal serpente e trafitto dalla freccia. L'oggetto, tuttavia, si differenzia dalla sua prassi iconica per la presenza di un ramo di alloro che sorge da sé e, appunto, per il viso umano che, opposto al dorso del volume, irradia dalla bocca quelli che non possono che essere versi. A lato dell'icona, dopo aver riassunto il contenuto della lirica, il Dilettante scrive

Ma quanto ali ultimi versi di ogni stancia, non mi piaceno le expositione che sopra quelli son fatti, né io non intendo darla, perché forte è a pensar tanto secreto; pur ne direi, ma non lice hora intrar in sì longo tema. (f. 28v, Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990, p. 101)

Anche se in modo non limpido, la postilla pare suggerire che l'illustratore abbia colto, e voluto valorizzare, la molteplicità delle voci che si incontravano nel testo, o quantomeno abbia voluto mettere in risalto l'alto valore della poesia petrarchesca e del suo «longo tema». La lettura dell'anonimo – pittore per diletto, ma letterato di professione – mi sembra infatti qui trasparente. Nella famosa canzone 'a citazioni', il volume, tormentato dai suoi attributi (non si scordi comunque il disilluso tono della lirica), viene elevato a portatore di vera poesia; per l'interprete e lettore di Petrarca, portavoce delle rime dell'autore e quindi affine per certi versi al ruolo qui svolto dal poeta, la lirica doveva avere un particolare sapore. La sola fronda d'alloro, per quanto alta e rigogliosa, non sarebbe potuta bastare a trasmettere l'importante ruolo, ed ecco che il codice acquista significativamente – come sarebbe avvenuto poi solo in un'altra occasione – volto umano.

Tracciatore di *maniculae* nel corso del volume – lunghi indici che segnalano principalmente sentenze proverbiali, formule e consigli di gusto cortese –,<sup>19</sup> il Dilettante dimostra costantemente l'alta considerazione del ruolo della poesia, non lasciandosi ad esempio sfuggire un verso del calibro di «nulla al mondo è che non possano i versi» (*Rvf CCXXXIX*, 28). Ancora, il talvolta elitario umanista di fine Quattrocento dimostra di sentirsi in dovere di raffigurare sarcasticamente *O cameretta che già fosti un porto* (*Rvf CCXXXIV*, f. 88r), rendendo il basso volgo cui il poeta si vuole unire con quattro meri cartelli che riportano «ignaro», «bestial», «orbo» e «reo». Non stupisce dunque, in questo quadro, che il Dilettante abbia voluto riservare una particolare cura a una lirica del calibro di *Se l'onorata fronde che prescrive* (*Rvf XXIV*, f. 9v – figura 4), sonetto di risposta per le rime a *La santa fama, de la qual son prive*, testo con cui Andrea Stramazzo da Perugia aveva esortato Petrarca a riprendere l'attività poetica.

L'autore, che si vede «disdetta la corona» (v. 3) a causa di lauro-Laura, giunge qui ad uno sdegno tale da invitare Stramazzo a rivolgersi ad una persona dall'animo più pacificato. La lirica risulta di inevitabile interesse per il Dilettante,<sup>20</sup> il quale decide di proporre un'icona ricca di interrogativi. Già Rosa Barezzani (2010, pp. 33-35) ha notato come quella che a un primo sguardo potrebbe sembrare una brulla natura valchiusana sia in re-

19 Esemplare di questo tipo di intervento può essere il lavoro svolto a lato di *Mai non vo' più cantar com'io soleva* (*Rvf CV*, ff. 42r-43v), la famosa 'frottola' petrarchesca, letteralmente costellata di *maniculae*.

20 Il quale decide di accompagnarvi anche due chiose che, scritte in due momenti diversi, si propongono di cogliere il motivo che ha scatenato il nascere della poesia. Proprio relativamente a questo sonetto ben ha detto Rosa Barezzani 2010, pp. 33-34: «è qui, in vignette come queste che si coglie la dicotomia fra il Grifo postillatore e il Grifo illustratore, [...], dove il postillatore si limita a segnalare l'occasione, la causa, la fonte che ha ispirato la creazione poetica e dove, invece, l'illustratore va oltre e si ingegna di dare ragione delle giustificazioni sotterranee e dei significati meno manifesti».

altà una rappresentazione dell'Elicona (e considerando come il Dilettante nelle chiose non faccia riferimento ai due testi, è certo singolare che la stessa vetta fosse citata nel sonetto di Stramazzo). La scena propone infatti una fonte all'interno di un paesaggio montuoso, affiancata dalla presenza di una zampa di cavallo alata (evidente richiamo all'Ippocrene). Sull'arido terreno figura un gruppetto di volumi con una viella, in cielo volano un Cupido bendato con la face della passione in mano e l'uccellino che, nella sua consueta funzione di messaggero, porta il commiato del poeta al gruppo di libri - i «certi soi amici, co' quali prima si solazava scrivendo rime e versi» di cui riferisce il Dilettante nella prima chiosa. Il disegno presenta insomma il luogo della Poesia a lato di una lirica in cui l'autore se ne dichiarava lasciato fuori: come spesso sarà nel corso dell'incunabolo, il Dilettante dà prova di non voler rinunciare ad offrire un segnale positivo. La stessa ambientazione è in primo luogo quella di un tiepido ottimismo. A corredo di un sonetto contrassegnato da tali toni, l'illustratore avrebbe certo potuto indugiare su un'immagine di più oscuro e risentito sconforto, ma sceglie invece di raffigurare le acque dell'Ippocrene: nonostante Petrarca non figuri, i suoi versi sono qui e possono a buon diritto rivolgersi agli abitanti del luogo. Ancora, è interessante che nel gruppo di volumi compaia un libro rosso, codice cioè di quello stesso colore con cui Francesco sarà rappresentato per tutto l'incunabolo. Il simbolo non sta a raffigurare Petrarca: mancano qui i suoi tipici segni del tormento e, anche se quest'assenza potrebbe essere spiegata dall'abbandono di Amore, non si capisce per quale motivo l'uccellino avrebbe indirizzato i versi petrarcheschi anche a se stesso (il volatile non può infatti essere messaggero del sonetto di Stramazzo, dal momento che il Dilettante, nelle sue chiose, dimostra di non conoscerlo). Tuttavia, l'insistente simbologia con cui l'autore è stato e sarà richiamato lungo l'incunabolo impone il collegamento. L'esegesi dell'illustratore si pone in bilico fra diversi poli. Il codice vermiglio non è Petrarca, ma potrebbe benissimo esserlo; il Dilettante avrebbe certo potuto dipingere il volume di un qualunque altro colore, ma sceglie di proporlo proprio di questo tono. In questa molteplicità di suggestioni, lo stesso volo di Cupido assume un particolare valore, proprio per il suo indirizzo di incerto scioglimento. Il putto potrebbe in primo luogo dirigersi verso la fonte, in un tuffo che porterebbe allo spegnimento della fiamma amorosa; questi potrebbe però anche direzionarsi verso i tre volumi, e in particolare proprio verso il codice rosso. In questo continuo accumularsi di impressioni, Amore potrebbe così andare a riattizzare il suo fuoco in quel simbolo che non rappresenta Petrarca ma che potrebbe ben farlo - e certo, se questo lo portasse ad acquisire i suoi consueti attributi, il gioco di fascinazioni si farebbe ancor più intricato. C'è consapevolezza nel voler introdurre possibili piani di lettura: Petrarca, lo dice il testo, non è più in grado di comporre versi, ed infatti non può figurare in compagnia dei suoi amici (ecco spiegate la viella abbandonata, la presenza dei lauri ingialliti

e di Cupido, nel caso questi volesse spegnere la sua face). Le suggestioni ottimiste hanno tuttavia senz'altro la meglio. In primo luogo ci troviamo sull'Elicona, monte dell'alta Poesia, e benché il poeta non sia qui, il luogo non gli viene in alcun modo precluso, fosse anche solo per la possibilità data ai suoi versi di accedervi tramite l'uccellino. Ancora, il codice rosso richiama inevitabilmente la sua presenza: se egli fosse lì, potrebbe presto riacquisire la corona d'alloro – e in questo caso Amore non si starebbe dirigendo verso il volume, pronto a riaccenderne, insieme alla fiamma amorosa, la stessa capacità poetica? In questo quadro, è infine notevole che l'illustratore abbia deciso di proporre un ulteriore espediente critico. L'alloro posto nel capolettera della lirica appare di un colore più spento rispetto a quelli della prima sezione del *Canzoniere*; è tuttavia importante notare come ci si trovi qui in un inusuale torno di componimenti in cui le iniziali non vengono arricchite del loro consueto vezzo:<sup>21</sup> anche se non rigoglioso come altrove, l'alloro c'è ed è vivo. Tutto nell'immagine suggerisce la fiducia di un pronto recupero dell'auro (e d'altronde, il Dilettante ben sapeva che la capacità poetica di Petrarca non era esaurita).

#### 4 Laura, fra il lauro e la fenice

Il Dilettante realizza nell'incunabolo continui segnali della presenza di Laura, consapevole di quanto d'altronde era previsto dalla poesia che andava commentando: la natura di Valchiusa parla dell'amata, ed ecco che l'aura celeste o la candida cerva compaiono in tutta la loro eloquenza. Fra gli emblemi con cui il Dilettante richiama la donna, uno in particolare spicca però inevitabilmente. La frequenza della simbologia dell'alloro ricorre infatti con necessaria insistenza nelle pagine dell'incunabolo queriniano, palesandosi come segnale di Laura già nei capolettera delle rime. Il passaggio da quello verde e rigoglioso al rametto secco avviene all'altezza di *Che debb'io far? che mi consigli, Amore?* (Rvf CCLXVIII, f. 98v), canzone al cui lato il Dilettante raffigura un albero d'alloro sradicato. Notevole la scelta di optare per una rappresentazione di tal sorta, non solo perché la lirica tratta della morte di Laura senza particolari riferimenti allegorici, ma soprattutto in considerazione della significativa rarità di tale tipologia di icona nel corso del volume. L'immagine è infatti proposta dall'illustratore solo in altre tre occasioni, a lato di componimenti in cui era

21 Sono infatti rarissime le liriche, oltre all'incipitaria (arricchita da una decorazione a bianchi girari precedente l'illustrazione dell'incunabolo – cfr. Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990, p. 150), non contrassegnate dalla fronda: Rvf VII (f. 2v), Rvf X (f. 3r), Rvf XXV-XXVI (f. 10r), Rvf XXVII-XVIII (ff. 10v-12v), Rvf XL (f. 18r), Rvf LIII (ff. 22v-24r), Rvf XCVIII (f. 40v), Rvf CIII (f. 41v), Rvf CIV (f. 42r), Rvf CXX (f. 49r), Rvf CXXVIII (ff. 54r-56r), Rvf CXXXVI-CXXXVIII (ff. 60v-61r), Rvf CCCLXVI (ff. 134v-136v).

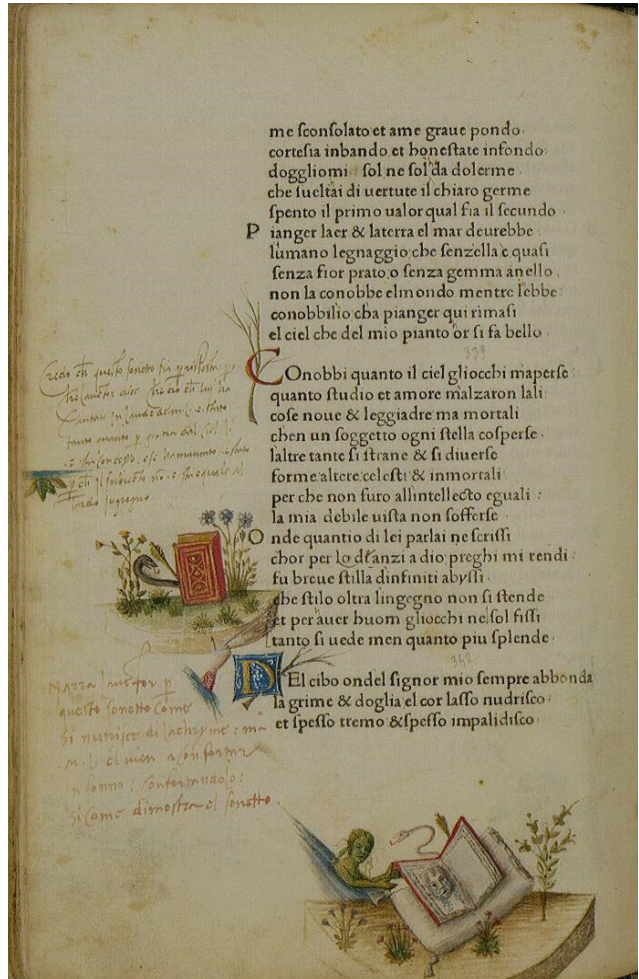


Figura 5.  
 Brescia,  
 Biblioteca Queriniana,  
 Inc. G.V. 15, f. 122v,  
 Rvf CCCXXXIX-CCCXLII

esplicitamente richiamata dallo stesso Petrarca (*Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro*, Rvf CCLXIX, f. 98v, *Al cader d'una pianta che si svelse*, Rvf CCCXVIII, f. 112v, e alla terza strofe di *Standomi un giorno solo a la fenestra*, Rvf CCCXXIII, f. 114r).<sup>22</sup> La vignetta dimostra il valore che

22 Nella decima ecloga del *Bucolicum Carmen* Petrarca aveva precedentemente pianto la morte della donna in termini simili: «Laurea cognomen tribuit michi, laurea famam, | Laurea divitias; fueram qui pauper in arvis, | Dives eram in silvis, nec me felicitior alter. | Sed letum fortuna oculo suspexit iniquo: | Forte aberam, silvasque ieram spectare vetustas: | Pestifer hinc eurus, hinc humidus irruit auster; | Ac, stratis late arboribus, mea gaudia laurum | Extirpant franguntque truces, terreque cavernis | Brachia ramorum, frondesque

l'illustratore, con Petrarca, conferiva alla pianta. Emblema, fra i suoi vari significati, dell'amore inappagato per la donna, l'alloro è Laura come - e in quanto - è poesia (e a tal proposito come non ripensare all'icona della canzone 'a citazioni' e alla fronda che sorge dal codice? come non notare le occasioni in cui è proprio Petrarca a tenerla stretta? o quando l'autore può persino annullarsi nell'immagine di lei, come dimostra l'immagine del poeta-alloro della *Canzone delle metamorfosi*?). Se quindi l'alloro può ottenere tratti umani, indorandosi di gloria - ma imbiandendosi al tempo stesso dei capelli dell'amata -,<sup>23</sup> in un continuo intreccio fra il realistico e il simbolico, questa duplicità deve essere mantenuta anche quando la donna viene rappresentata umana.<sup>24</sup> Una prima suggestiva sovrapposizione in tal senso avviene nella vignetta del foglio 13v, a lato di *Giovane donna sotto un verde lauro* (Rvf XXX), canzone in cui il gioco di equivocità fra il nome di Laura e l'alloro è particolarmente ricco (solo per citarne alcuni, si possono leggere versi che parlano di un «duro lauro | ch'è i rami di diamante, et d'òr le chiome», o di un idolo «scolpito in vivo lauro» che potrebbe mostrare gli occhi - vv. 23-24, vv. 26-27). Ecco dunque che, nell'illustrare la sestina, il Dilettante fa fuoriuscire dal poggio valchiusano il volto della donna, optando così per un'icona dai forti richiami allegorici, ma che allo stesso tempo non ponga in secondo piano la fisicità suggerita dalla prima strofa (nella quale Laura appare «più bianca et più fredda che neve», e vengono ricordati «e 'l suo parlare, e 'l bel viso, et le chiome» - v. 2, v. 4).

Proprio pensando allo scambio di elementi vegetali e antropici, un'icona particolarmente preziosa è posta a commento di *Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda* (Rvf CCCXLII, f. 122v - figura 5). L'«affettuosissimo» sonetto (Carducci, Ferrari 1960, p. 476) prende le mosse dal dolore di cui si pasce il poeta per giungere finalmente alla pace grazie alla comparsa della donna («con quella man che tanto desiai, | m'asciuga li occhi, et col suo dir m'apporta | dolcezza ch'uom mortal non sentì mai» - vv. 9-11). In conclusione la stessa Laura invita il poeta a «non pianger più» (v. 13) e a risolvere il suo dolore in virtù, nella consapevolezza che la vera vita è quella paradisiaca delle cose immortali. Dopo una serie di codici assaliti dal

tulere comantes» (Mattucci 1971, p. 348, vv. 378-386). Non sappiamo se il Dilettante conoscesse la *Laura Occidens*, ma suggestiona che l'area lombarda abbia avuto un ruolo centrale, durante gli ultimissimi anni del Quattrocento, per la pubblicazione delle opere latine (cfr. Dionisotti 1974).

**23** Se non addirittura ottenere un'intera chioma a lato *Non pur quell'una bella ignuda mano*, Rvf CC (f. 77r).

**24** Sull'immagine della donna si è concentrato anche Cossutta in uno dei suoi due interventi dedicati al Petrarca queriniano. Cfr. a tal proposito: «Quasi ciclicamente [...] ricompare il tema della 'alterazione', tema caro a Francesco, il quale lo applica così a se stesso come alla donna da lui amata, e, soprattutto nel secondo caso, le mutazioni riflettono non propriamente una sorta di instabilità di 'quella' creatura, quanto piuttosto l'instabilità mentale e di cuore dell'amante suo» (Cossutta 2004, p. 74).



serpente nelle icone precedenti, il Dilettante propone dunque qui il libro spalancato, su cui compare il bianco viso del poeta, adagiato su un cuscino. Da una fitta aura si allunga poi dolcemente l'amata che, tinta di verde e d'oro, porge le mani verso il codice con atteggiamento pietoso e rasserenante; nonostante la serpe non manchi di ergersi verso l'apparizione, la scena riesce a trasmettere una delicata armonia. Il sonetto presenta numerosi tratti in comune con altre due liriche, *Già fiammeggiava l'amorosa stella* (Rvf XXXIII, f. 14v) e *Quando il soave mio fido conforto* (Rvf CCCLIX, f. 124r).<sup>25</sup>

Interessante in questo quadro di corrispondenze la diversità rappresentativa: se Rvf CCCXLII viene sciolto dal Dilettante in una vignetta fra l'allegorico e il realistico, le altre due ricalcano fedelmente l'aspetto più fisico dei versi, proponendo Laura e Petrarca nelle loro vesti umane. Ritengo che l'analisi delle tre icone vada svolta nell'ordine in cui compaiono e sotto un'osservazione: il Dilettante, che si professa tale, dimostra di affinare la propria capacità critico-illustrativa nel corso del lavoro, proprio grazie alla scoperta, di pagina in pagina, di nuove strategie con cui realizzare il suo commento per immagini. Con *Già fiammeggiava l'amorosa stella* siamo ancora nelle prime carte del suo lavoro (è, in effetti, il primo componimento in cui viene realizzata la figura del poeta umano), per cui non stupisce trovare una dettagliata ma semplice trasposizione del dettato petrarchesco, dalla scena valchiusana alla comparsa dei due protagonisti. In questa raffigurazione, l'unico riferimento simbolico di Laura, oltre allo stesso ambiente, è dato dall'alloro su cui viene steso il telo. Con le altre due immagini siamo invece sul finire del *Canzoniere* bresciano: ormai il Dilettante può realizzare, con consapevole bravura, l'icona dei due amanti di *Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda* e rappresentare *Quando il soave mio fido conforto*. Appropriatosi di una sempre più decisa cognizione emblematica e non scordando quanto appena compiuto, l'anonimo offre a lato di Rvf CCCLIX - l'ultima delle tre liriche - una vignetta dalla rara preziosità per l'incontro delle dimensioni. Certo il cuscino su cui era adagiato il codice qui è tramutato in un dettagliato letto su cui è disteso il poeta e sulla cui «sponda manca» (v. 3) si siede Laura; tuttavia, in un ambiente che già parla dell'amata attraverso le immagini del colle, del rivo e dell'albero d'alloro, il Dilettante decide di proporre ulteriori rimandi allegorici, come la cerva bianca che compare su un'isoletta. La donna regge poi nella mano un ramoscello della pianta sacra ad Apollo e lo stesso giaciglio è arricchito da una rigogliosa fronda (persino le lenzuola sono infine ricamate del disegno delle foglie).

25 La somiglianza tematica è prontamente apprezzata dall'anonimo nelle glosse: a lato di Rvf XXXIII il Dilettante postilla infatti, fra le altre osservazioni, «finge l'auctor che in su l'aurora madonna Laura li aparisca in so[gn]o, [dicend]oli che non è morta»; ancor più evidente il collegamento nelle due successive, le quali recitano - rispettivamente per Rvf CCCXLII e per Rvf CCCLIX - «Narra l'auctor per questo sonetto come si nutrice di lachryme, ma madonna Laura el vien a confortar in sonno, confortandolo sì come dimostra el sonetto» e «Narra l'auctor per questa canzon come madonna Laura lo vien in sonno a confortar, e in essa dichiara le proposte e resposte che nascon fra loro».

I segnali della donna si fanno importanti tramite della complessiva ottica interpretativa dell'anonimo. Nel percorso petrarchesco di *mutatio vitae*, un ruolo notoriamente centrale è svolto dalla figura dell'amata, che, protagonista assoluta, viene promossa nelle *Rime in morte* a personaggio salvifico. Come ha scritto Santagata ([2011] 1992 pp. 236-237), «Petrarca avrebbe potuto incentrare la sezione in morte, [...], sul ruolo del soggetto. La preminenza della vicenda penitenziale dell'io non avrebbe negato alla donna beata un ruolo positivo, ma l'avrebbe imprigionata in una dimensione memoriale, di testimone di una età trascorsa. Petrarca, invece, sceglie una via completamente diversa: di Laura morta fa un personaggio presente e attivo, anzi, ancora più attivo di quanto non lo fosse stato in vita, [...]. Comincia così ad assumere consistenza il ruolo di guida della donna beata». Il Dilettante traspone con esattezza questo processo: le variazioni della donna amata sono fedelmente raffigurate nelle icone dell'incunabolo (e pensando proprio al ruolo attivo della donna, le appena ricordate visioni consolatorie diventano particolarmente significative). Per la verità, credo che un'ottica positiva traspaia in quasi tutte le apparizioni che l'anonimo propone di Laura. Certo, le comparse della donna non portano necessariamente nel poeta – e di conseguenza nel codice – pensieri propizi: è la storia stessa del *Canzoniere*, e d'altronde diversamente non avrebbero avuto senso i simboli del serpente e della freccia. È proprio in questi emblemi, tuttavia, che si concentra la carica negativa dell'intervento dell'amata: non è la donna che compie azioni avverse, ma sono i modi con cui il poeta le recepisce a fornirgli danno, a causa dell'azione di lussuria e di amore (e non si dimentichi il ruolo che Cupido, con la sua face della passione, svolge nel volume).<sup>26</sup> Nell'ottica di una donna salvifica, può essere ad esempio interessante osservare l'immagine di una Laura velata a commento di *Real natura, angelico intelletto* (Rvf CCXXXVIII, f. 89v). Nella rappresentazione del tulle a lato del sonetto in cui il principe individua nella donna «fra tanti, et sì bei, volti il più perfetto» (v. 8), Cossutta (2004, p. 71) ha già riscontrato una chiara chiave di lettura del Dilettante, «quasi a voler interpretare che la perfezione non è mai palese o manifesta, ma può esser colta solo se si sa andare oltre, se si sa varcare il limite dell'apparenza». In una lirica in cui la copertura del volto non è accennata dal poeta – il quale anzi parla chiaramente de «li occhi et la fronte» della donna (v. 12) – il Dilettante ha voluto caricare il velo di un forte significato simbolico, facendolo passare dal semplice impedimento alla visione dell'amata al segno della bellezza superiore. Qualora poi questa velatura

26 È così persino in una delle icone di maggior gusto petroso, *Sì tosto come aven che l'arco scocchi* (Rvf LXXXVII, f. 37v): certo Laura punta offensiva il dito verso l'innamorato, ma la freccia infuocata che le parte dal volto non è quella di Cupido, la stessa che trafigge il pittogramma in quasi tutte le immagini?

andasse incontro a quella con cui l'autore aveva presentato la Gloria,<sup>27</sup> le qualità della giovane perderebbero quasi completamente la loro dimensione terrena: ancora una volta, l'intreccio dei significati di Laura – donna amata, ma contemporaneamente poesia e modo per ottenere la gloria – si palesa nelle immagini del Petrarca queriniano.

Non particolarmente frequenti nel numero, ma fondamentali per il significato di cui si fanno tramite, sono anche a tal proposito le apparizioni della fenice. Cogliendo la centralità dell'emblema nei *fragmenta*, l'illustratore non manca infatti di presentarlo, ad esempio, a lato di *Qual più diversa et nova* (Rvf CXXXV, ff. 58v-60v). Chiaramente qui l'immagine non è ricordo di Laura, ma con la sua presenza – segno dell'amore inestinguibile dell'autore – inaugura quella che si rivelerà una tematica preziosa in Petrarca (e nel Dilettante). Questa prima apparizione, d'altronde, può legittimamente riferirsi al poeta stesso: come ha rilevato Contini ([1943] 1970, p. 24), la «fenice, come ora Laura, poté allegorizzare lui poeta (CXXXV 5-15); come lui poeta rappresentò, anche, il 'lauro verde', nella canzone delle metamorfosi (XXIII 38-49): e l'interpenetrazione [...] è tornata a serrare l'universo petrarchesco». Il poeta si trasforma, si annulla ed esiste nell'immagine della donna: incontro e fusione di simbologie, di significati e di personaggi («e so in qual guisa | l'amante ne l'amato si trasforme», confessa l'autore nei *Trionfi* [*Triumphus Cupidinis*, III, 161-162]) l'emblema si fa quindi vitale segno dell'amata.<sup>28</sup> Proprio l'attenta rarità delle immagini che il Dilettante decide di proporre dell'uccello mitologico risulta particolarmente significativa nel delineare la sua attività critica. Cercando le apparizioni dell'animale nelle liriche in cui Petrarca fa vedere, o intravedere, l'emblema, non sempre infatti si riscontra una trasposizione iconografica. Queste assenze non vanno ascritte a una disattenta lettura, ma al desiderio di attribuire al simbolo un particolare rilievo; qualora non fosse così, l'illustratore – sempre pronto, in accordo con il gusto cortigiano, a rappresentare figure fantastiche –<sup>29</sup> non si sarebbe certo fatto sfuggire l'occasione di offrirne l'immagine. Anche tralasciando, infatti, il sonetto CCCXX (in cui l'uccello non viene espressamente nominato),<sup>30</sup> in-

27 La quale negli anni giovanili di Petrarca gli aveva mostrato solo «l'ombra o 'l velo o ' panni | talor di sé, ma il viso nascondendo» (Rvf CXIX, 20-21).

28 Per la rilevanza del mito feniceo nel *Canzoniere* rimando a Zambon 1983. In relazione alla trasposizione del simbolo al poeta stesso, cfr. p. 421: «l'ombra metaforica e fantastica della fenice si estende in zone assai più ampie del linguaggio amoroso petrarchesco, fino ad apparire una sorta di disegno occulto nel quale vengono a convergere numerose linee e figure del *Canzoniere*».

29 Ecco ad esempio, al foglio 59v, il mitico catoblepa.

30 Cfr. Zambon (1983, p. 412): «benché la fenice non sia mai nominata espressamente, vi si ricollega non solo per il *nido* dal quale la donna ha spiccato il volo (v. 7), ma altresì per il suo *cenere sparso* pianto dal poeta (v. 14), tutti elementi che, anche prescindendo dalla contiguità dei testi, fanno parte integrante della 'costellazione' fenicea».

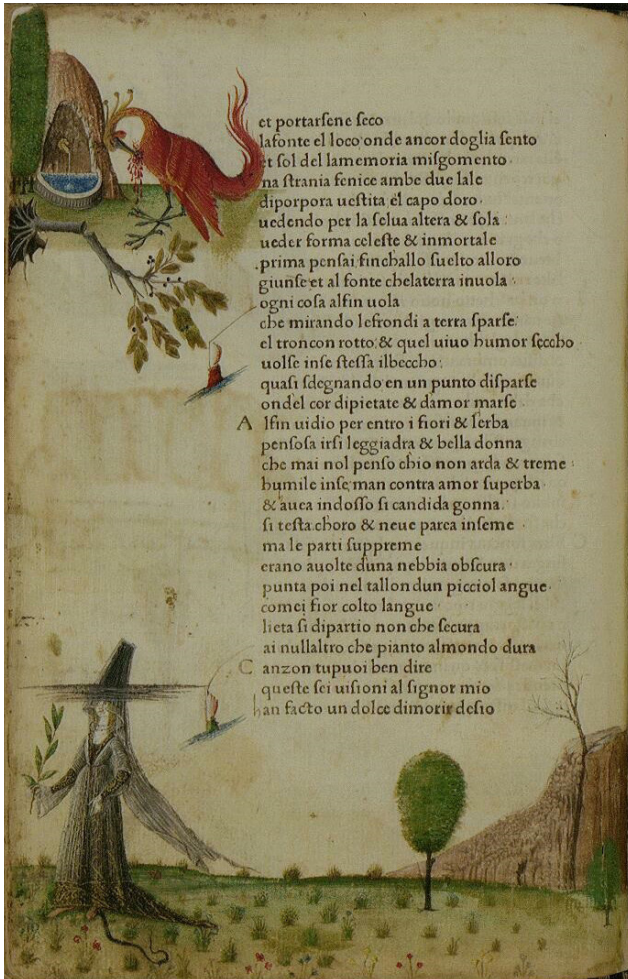


Figura 6.  
 Brescia,  
 Biblioteca Queriniana,  
 Inc. G.V. 15, f. 114v,  
 Rvf CCCXXIII

sospettiscono le assenze a lato di *Non da l'hispano Hiberio a l'indo Ydaspe* (Rvf CCX, f. 81v) – il cui verso 4 riporta «né 'n ciel né 'n terra, è più d'una fenice» – e soprattutto di *È questo 'l nido in che la mia fenice* (Rvf CCCXXI, f. 113); in quest'ultimo sonetto, infatti, il richiamo all'emblema è esplicito, tanto nel primo verso, quanto nei seguenti. La spiegazione di tale mancanza si deve dunque cercare nelle icone in cui, invece, l'uccello compare.

Può essere interessante concentrarsi in primo luogo sull'immagine – e sul testo – di *Standomi un giorno solo a la fenestra* (Rvf CCCXXIII, ff. 113v-115r – figura 6). Siamo ormai nella sezione *in morte* del *Canzoniere*, in cui l'immagine fenicea si fa sempre più importante nell'accompagnare quella dell'alloro. L'illustratore non manca qui di presentarla nella rassegna del-

le visioni, affiancata dal lauro e dalla fontana; eccola infatti, ricordando i versi petrarcheschi, volgere «in se stessa il becco, | quasi sdegnando, e 'n un punto disperse» (vv. 58-59). Lo spettacolo porta il poeta a uno stato di pietoso amore, ma è nella visione successiva che risiede la chiave di lettura del Dilettante: all'immagine della fenice segue infatti la strofa in cui viene richiamata Euridice, che, «punta poi nel tallon d'un picciol anque, [...] lieta si dipartio, nonché sicura» (vv. 69-71). Si configura quindi nella *Canzone delle visioni* un chiaro risvolto di resurrezione: la fenice può essere sicura della sua sorte, così come lo è Euridice.<sup>31</sup> Come ha scritto Zambon (1983, p. 424), «la sola resurrezione è quella assicurata dal canto, dalla poesia, unica possibilità di vita immortale, unica fenice che continua a proiettare la propria sacra ombra sulla terra»; quale immagine avrebbe dunque potuto incantare maggiormente il Dilettante?

La comparsa di *Questa fenice de l'aurata piuma* (Rvf CLXXXV) si fa quindi ancor più saporita. Risalendo le pagine fino al foglio 73r si trova infatti il dipinto di una Laura umana vestita degli abiti dell'uccello mitologico, in cui il Dilettante scioglie il deittico iniziale in un'immagine metaforica. L'indicazione del poeta di una sua fenice porta l'illustratore a non proporre una rappresentazione di stampo mitologico, ma un'icona che ripercorre con cura la descrizione di Laura, dal «bel collo, candido, gentile» e dal «caro monile, | ch'ogni cor addolcisce, e'l mio consuma» ai capelli avvolti in quel «diadema natural» da cui Cupido fa scoccare la scintilla amorosa. La veste che la donna indossa è però ripartita nei due colori della fenice e, soprattutto, è intessuta di piume:<sup>32</sup> l'incontro delle due dimensioni - realistica e simbolica - può coniugarsi ancora una volta in ricercati modi. Siamo nella sezione delle *Rime in vita* e l'emblema feniceo non ha ancora assunto appieno il suo significato ultimo (in particolare, nel sonetto simboleggia fondamentalmente l'unicità della donna), ma certamente va a configurare, almeno in parte, la futura accezione.<sup>33</sup> Si è detto che le apparizioni della fenice non sono frequenti: la decisione di offrirne qui un'immagine, sia pur coniugata con una figura realistica, assume perciò necessariamente un notevole peso. Colpisce poi, a tal proposito, che l'unica apparizione

31 Prezioso è come, poche liriche avanti, la donna torni come doppio di Laura, in un'associazione per cui Petrarca si fa figura di Orfeo. In Rvf CCCXXXII il poeta scrive infatti «or avess'io un sì pietoso stile | che Laura mia potesse tôrre a Morte, | come Euridice Orpheo sua senza rime | ch'ì vivrei anchor più che mai lieto!» (Rvf CCCXXXII, 49-52).

32 Da notare anche lo stratagemma con cui il Dilettante realizza quanto detto al verso 10 («sparso di rose i belli homeri vela»): come ha colto Gibellini 2000, p. 60, «poiché sulla veste purpurea e cerulea intessuta di piume non poteva dipingere anche i ricami delle rose, rimedia ponendo un roseto dinanzi alla figura della donna-uccello».

33 Di notevole suggestione in tal senso quanto osservato da Zambon 1983, p. 424, n. 25: «Non è forse un caso che *Questa fenice* [CLXXXV] sia preceduto dal sonetto *Amor, Natura, et la bella alma humile* [CLXXXIV], scritto per una malattia di Laura».



Figura 7.  
 Brescia,  
 Biblioteca Queriniana,  
 Inc. G.V. 15, f. 96r,  
 RvfCCLXII-CCLXIII

metamorfica della fenice sia posta nell'unica circostanza in cui l'emblema viene rappresentato nelle *Rime in vita* in riferimento a Laura (e in considerazione inoltre di come, anche nelle *Rime in morte*, la donna possa in realtà proporsi sotto spoglie umane - come si è visto ad esempio per la comparsa in sogno di *Quando il soave mio fido conforto*, Rvf CCCLIX, f. 124r). Il peculiare significato dell'emblema offre inevitabilmente suggestioni in merito: presentato nelle *Rime in vita*, l'uccello potrebbe realizzarsi soltanto nelle vesti metaforiche, mentre in quelle *in morte* potrà realizzare appieno la sua natura (e i suoi significati). L'icona, comunque sia, rende primariamente la rarità della donna, non rinunciando per questo a consegnare l'ideale di resurrezione che presto si farà centrale.

Nelle parole del poeta, per la verità, la resurrezione dell'uccello mitologico viene riferita in una sola lirica; in particolare, è poi senz'altro notevole che questa sia proprio *Qual più diversa et nova*, cioè la canzone in cui la fenice andava a rappresentare Petrarca e non la dama. È tuttavia proprio questo il motivo per cui l'emblema va a dimostrare l'attenzione critica dell'illustratore del queriniano: non è un simbolo scontato, non è un evidente richiamo ricorrente di Petrarca, è un ricercato segnale di Laura e della sua resurrezione, che il Dilettante sceglie di proporre in poche significative occasioni. Proprio nel segno di questa notevole rarità diventa dunque ancor più rilevante che la fenice appaia, con i versi del poeta stretti nel becco, a corredo di *Arbor victoriosa triumphale* (Rvf CCLXIII, f. 96r - figura 7), a lato cioè di una lirica in cui l'animale non viene citato. Il Dilettante - dopo aver evitato di presentarlo accanto a componimenti in cui veniva espressivamente ricordato - decide di proporlo qui, a fargli consegnare il passaggio dalla Prima alla Seconda parte del *Canzoniere* (basta girare il foglio per vedere *Che debb'io far? che mi consigli, Amore?* - Rvf CCLXVIII). Il fondamentale significato di resurrezione della fenice diventa evidente: caricato di tale rilevanza, l'emblema consegna la positiva ottica fiduciosa del Dilettante Queriniano.

## 5 Il disegno interpretativo dei *fragmenta* queriniani

Il 'viaggio' lungo il percorso illustrativo dell'incunabolo conduce all'inevitabile questione: quale sia l'interpretazione complessiva che l'anonomo, nel suo commento per immagini, ha voluto offrire del testo petrarchesco. Si è cercato di proporre alcuni significativi esempi di un'esegesi originale, che nella sua puntualità vuole e sa realizzare il molteplice sentire del poeta. La personale interpretazione del Dilettante traspare già dalla stessa ideazione del pittogramma del volume e dei suoi attributi, incontro di simboli che riesce a porre in luce sia l'autore di alti versi che l'uomo tormentato nel suo amore; il codice del poeta, grazie alla sua volontà (in un campo o nell'altro, nel realizzare alta poesia o nell'allontanarsi da un amore improprio) può poi subire, sotto il disegno dell'anonomo, una sorta di evoluzione. Tale mutamento viene realizzato grazie alla compresenza della dimensione simbolica e realistica, ma non perché quest'ultima detenga necessariamente un particolare privilegio iconico. Nell'incunabolo, anche se rare, non mancano infatti rappresentazioni in cui Petrarca venga proposto interamente nelle sue vesti umane; questo non significa però che tali immagini scaturiscano per forza da un momento di particolare

consapevolezza del poeta.<sup>34</sup> L'evoluzione del disegno del Dilettante non si realizza infatti in un imponderato automatismo nel ripetere simbologie, ma nello sfruttare i mezzi che impara di volta in volta ad usare: proprio come nell'evoluzione del pittogramma-Petrarca, la sempre più ricercata illustrazione si svolge nella possibilità di utilizzare segnali che, nella sintesi e nella compresenza, sappiano esprimere con efficacia la vastità del mondo dei *fragmenta*. Tale efficacia risulta, il più delle volte, proprio dall'incontro di dimensioni, dall'attribuzione, ad esempio, di caratteristiche umane a simboli – ed ecco tornare le due immagini del codice con volto – o dall'individuazione di allegorie che sappiano assommare i significati: l'alloro, inevitabilmente, ma anche la fenice, segnale di una resurrezione in cui il Dilettante può credere grazie alla poesia e alla Fede.

La costante dell'interpretazione del Dilettante Queriniano è infatti data proprio dallo sguardo speranzoso e positivo con cui l'anonimo riesce sempre a leggere i *fragmenta*. Non si tratta di una traduzione semplicistica per un pubblico incapace di cogliere la complessità della vicenda del *Canzoniere* (basti ripensare agli aggettivi che l'illustratore attribuisce al volgo nel sonetto 'della cameretta'), bensì di un fiducioso filo rosso che, certo, può esistere anche in relazione al sereno ambiente in cui fu tratteggiato, ma non solo – e soprattutto, non semplicemente. Anche in tal senso, risulta significativa una delle vignette più affascinanti di tutto il codice, posta a commento di *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (Rvf CXXVIII, ff. 54r-56r – figura 8). Parrebbe difficile apprezzare qui una nota positiva, fosse anche solo per le glosse che accompagnano l'immagine.<sup>35</sup> Il valore della seconda può tuttavia essere almeno parzialmente ridimensionato dal suo essere stata aggiunta in un plausibile scatto d'ira, legato alle vicende politiche del tempo (e d'altronde, è nell'illustrazione del volume che l'esegesi del Dilettante dimostra di risiedere realmente, non nelle postille). Nell'icona, l'Italia viene dunque personificata nelle fattezze di una fanciulla nuda, seduta vilmente su un sacco, trafitta dalle frecce dei sette peccati capitali e deturpata da piaghe. Dal suo corpo crescono bestie feroci – segno dell'ormai avvenuta unione

34 Ai due poli si possono osservare in tal senso il Petrarca che, alla presenza di Giustizia, è pronto a condannare Cupido, a lato di *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (Rvf CCCLX, f. 128r) e quello succube – ma non dispiaciuto di esserlo – del cortese gioco amoroso di *Nova angeletta sovra l'ale accorta* (Rvf CVI, f. 43v). La prima icona rientra nell'ottica di un Petrarca di rigore, la seconda di un giovane alle prese con le sue schermaglie amorose: anche se ci si trova rispettivamente verso le carte di fine *Canzoniere* e verso le prime, non credo che si debba pensare a una chiave di raffinemento iconico, ma anzi, a una dimostrazione della capacità di diversificare le apparizioni.

35 In cui il Dilettante chiosa «essendo, al tempo che l'auctor fece questa canzon, tutta l'Italia in combustione, fece questa moral canzon a l'Italia preditta, zoè ali signori italici» e «e a questo han imparato questi coionaci italici, farsi vanamente partesani atti a morir senza subiecto per chi non si moveria da cacar per ristaurarli; e, di gionta, i menccchonaci han preso el più bestial habito del mondo per imitar color che più gli offendeno».



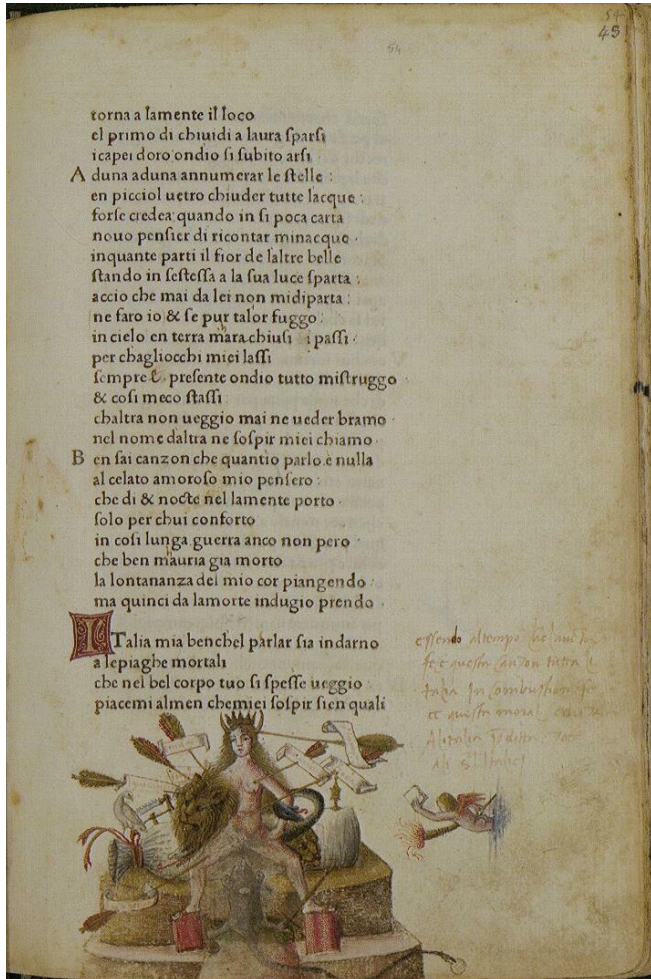


Figura 8.  
 Brescia,  
 Biblioteca Queriniana,  
 Inc. G.V. 15, f. 54v,  
 Rvf CXXVIII

fra Italia e vizio -, mentre una colomba e un castoro si rivolgono a lei, a consegnare il segnale di speranza dato dal verso finale della canzone («l'vo gridando: Pace, pace, pace»)<sup>36</sup> Una particolare nota delicata viene infine offerta dalla presenza di Cupido sulla destra. Pur relegato in una zona distaccata, questi sembra voler imporre la propria presenza allungando un

36 Anche il castoro è infatti, fin dai tempi del *Fisiologo*, tradizionale simbolo di pace. Per un approfondimento di questa vignetta, in relazione alla simbologia degli animali che la compongono, mi permetto di rimandare al mio intervento nel volume miscelaneo *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura. Atti del Convegno internazionale* (Trento, 15-17 ottobre 2014), attualmente in corso di stampa.

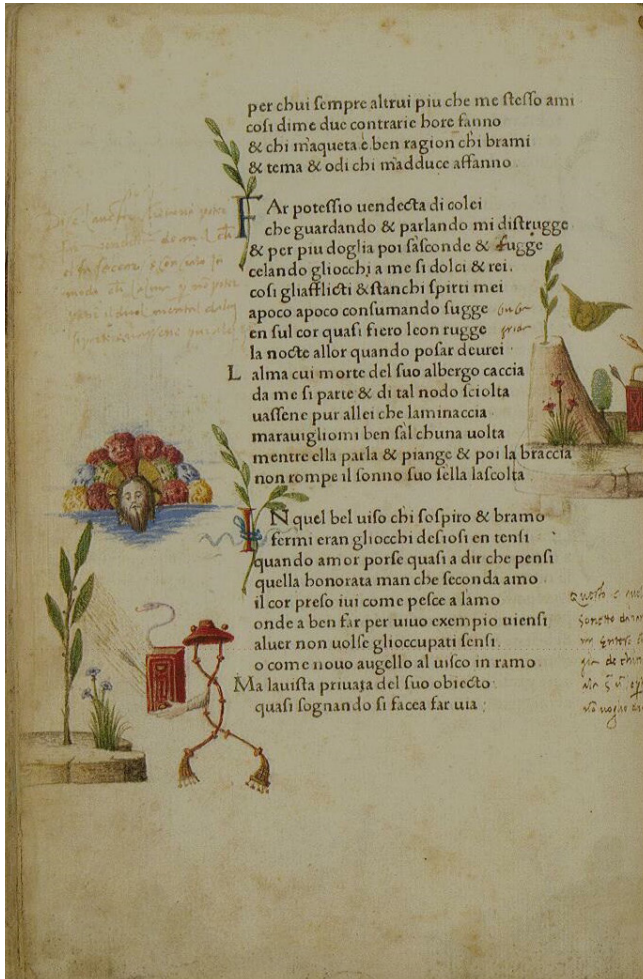


Figura 9.  
 Brescia,  
 Biblioteca Queriniana,  
 Inc. G.V. 15, f. 94v,  
 Rvf CCLVI-CCLVII

biglietto: persino in questa immagine dal raro risentimento, l'anonimo vuole consegnare una nota positiva, vuoi nell'incanto di Amore – qui il putto, più garbato che offensivo, invita il poeta a tornare a questioni amorose –, vuoi nella fiducia dei due animali. Anche nella colomba e nel castoro il sincretismo cristiano-pagano consegna quindi un'ottica complessiva, così come era stato già nel passaggio dal satiro all'atmosfera celeste della prima carta; ancora una volta, poi, tale disegno può realizzarsi per la fiducia nella poesia e in Dio (sono i versi di pace di Petrarca e la certezza dell'intervento divino a permettere la presenza del castoro e della colomba). In tal senso, può essere interessante giungere al verso del foglio 94, dove è impresso il sonetto *In quel bel viso ch'io sospiro et bramo* (Rvf CCLVII – figura 9).

Il rapimento estatico che il poeta vive grazie alla visione dell'amata viene subito interrotto, nella lirica, dal fraporsi dell'«honorata man che second'amo» porta da «Amor». L'amante riesce tuttavia ad immaginare quanto negato alla vista, ottenendo in conclusione un «qual celeste non so novo dilecto | et qual strania dolcezza» (vv. 13-14). «Questo è quel sonetto, da rarissimi enteso, che già dechiarai ala Signoria Vostra: e perho non voglio dir altro», scrive a margine il Dilettante, il quale qui vuole evidentemente proporre la sua personale esegesi, ribadendo quanto già oralmente esposto al cospetto della dedicataria del volume. L'anonimo dipinge dunque il pittogramma sorretto da una mano nel rivolgersi a un ramo d'alloro; fra i due non solo non figura alcun ostacolo, ma si stabilisce un collegamento grazie ad una sorta di pioggia irradiata dalla fronde. Anomala rispetto al testo è poi la stessa immagine della mano, che si prolunga da un galero a sostenere la contemplazione: le dita qui non sono quelle né dell'amata, dal momento che non partono dall'alloro, né di Cupido (il testo potrebbe lasciare spazio pure a quest'ultima lettura, anche se è più probabile sia la donna a interporre la mano). In quest'icona già di difficile decifrazione, alta nel cielo si staglia infine la testa di Cristo<sup>37</sup> attornata da dodici volti variamente colorati – a differenza del viso centrale, questi sono infatti proposti simmetricamente, dipinti di rosso, verde, blu o giallo. L'interpretazione qui offerta va dunque inevitabilmente cercata all'interno del mondo religioso, per la comparsa celeste e per la presenza del galero. Il Dilettante potrebbe aver inteso l'«honorata mano» come appartenente a Dio (o meglio, operante secondo il Suo volere), probabilmente suggestionato dall'indeterminatezza delle parole della seconda terzina («l'alma tra l'una et l'altra gloria mia | quel celeste non so novo dilecto | et qual strania dolcezza si sentia» – vv. 12-14). L'«Amor» del terzo verso non sarebbe quindi stato letto come Cupido, nemico del poeta – come d'altronde conferma la stessa assenza dalla scena del solito putto alato. Nel quadro di un intervento divino, richiamato dalla presenza dell'icona e ammesso dai versi, il moto della mano non può quindi che portare ad un'azione benefica; lo sguardo rassicurante di Cristo, il sostegno del copricapo cardinalizio e la pioggia che nasce dall'alloro sono simboli di un sublime provvedimento deciso dall'alto. In questa vignetta dal valore quasi beatifico, il codice è sì accompagnato dalla freccia e dal serpente, ma quest'ultimo non lo tormenta, ergendosi anzi a sua volta a contemplare l'alloro. Ancora una volta il mondo pagano, nel suo desiderio del lauro, si può – anzi, si deve – coniugare con quello religioso, per cui è lo stesso intervento divino, operante per la salvezza di Petrarca, che ne appog-

37 Il viso è lo stesso presentato nelle icone in cui l'anonimo dichiara esplicitamente di raffigurare l'immagine divina: cfr., a titolo esemplificativo, le vignette ai fogli 131v e 132r; a commento di *Tennemi Amor anni ventuno ardendo (Rvf CCCLXIV)* e *I' vo piangendo i miei passati tempi (Rvf CCCLXV)*.

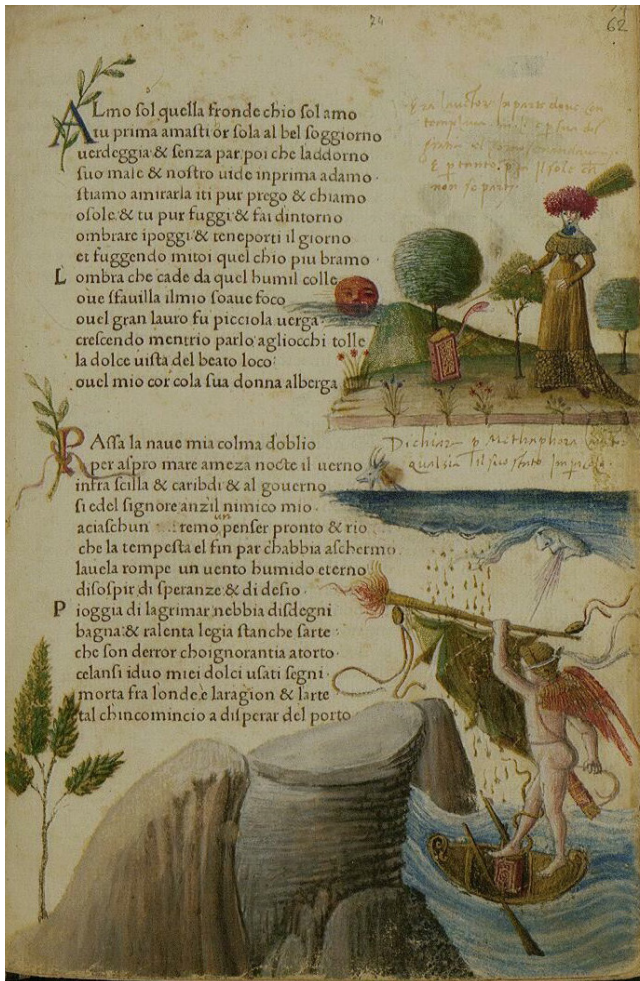


Figura 10.  
 Brescia,  
 Biblioteca Queriniana,  
 Inc. G.V. 15, f. 74r,  
 RvfCLXXXVIII-CLXXXIX

gia il canto: Petrarca può guardare alla gloria perché sostenuto dal galero<sup>38</sup> e protetto dallo sguardo celeste.

L'intreccio delle componenti, soprattutto verso il finire del *fragmenta* queriniani, assume le forme della contemplazione laurea grazie alla consa-

**38** Che si possa vedere in questo segnale un richiamo al cardinal Colonna? L'ipotesi non è improbabile: nel corso del volume, i membri della famiglia sono richiamati con vari attributi che ne caratterizzano la presenza (e il cardinale viene evocato proprio dal copricapo, anche se di norma indossato da una colonna marmorea). In quest'ottica, oltre a Laura e a Dio, l'icona proporrebbe sulla scena anche il protettore del poeta, intrecciando in un'unica immagine tre dei più centrali rami della vicenda del *Canzoniere*.

pevolezza del supporto divino. Una simile situazione può essere riscontrata persino nella rappresentazione di *Passa la nave mia colma d'oblio* (Rvf CLXXXIX, f. 74r – figura 10). Il famoso sonetto, metafora della fragilità della vita, viene realizzato attraverso l'immagine di un codice che viaggia su una piccola barca; il poeta è qui accompagnato dalla preminente comparsa di Cupido, che reggendo la vela dell'imbarcazione – significativamente issata sulla face amorosa – si fa protagonista primario della scena, in accordo con gli stessi versi di Petrarca: «et al governo | siede 'l signore, anzi 'l nemico mio» (vv. 3-4). La vignetta si fa così esatta trasposizione del tormento petrarchesco, parzialmente sollevata dalla comparsa di un albero d'alloro oltre Scilla e Cariddi – come ha scritto Bettarini (2005, p. 871), «la navigazione è sì negativa [...], ma il testo esprime vitalità, impulso, movimento [...], e lo sguardo del navigante, velato da pioggia e nebbia, è pur mentalmente orientato dal punto di massima conflagrazione di 'Scilla et Caribdi' (a mezzogiorno) verso quei «duo ... segni» o stelle d'orientamento di Settentrione (a mezzanotte), agostiniani *signa* nelle tenebre, che sono la salvazione». Già ad una prima osservazione il Dilettante si dimostra quindi attentissimo lettore di Petrarca, riuscendo a cogliere anche la più celata nota vitale in questa lirica dell'inquietudine. L'esegesi dell'anonimo si pone poi nella lettura e nella fiduciosa integrazione del non detto, realizzata nella duplice direzione di poesia – ecco i «duo mei dolci usati segni» (v. 12) petrarcheschi resi dal lauro oltre gli scogli – e, ancora una volta, di Fede. Alta in cielo si staglia infatti l'immagine di un muso caprino, per la cui interpretazione ritengo utile giungere a quello che, similmente, sarà presentato nell'icona di *Anzi tre di creata era alma in parte* (Rvf CCXIV, f. 82v – figura 11).

La lirica assimila il percorso di innamoramento petrarchesco all'ingresso in un bosco pieno di attrattive – ecco l'incanto delle prime stanze, ecco «che perder libertate ivi era in pregio» (v. 12) –, ma al tempo stesso pericoloso per le sue spine. A metà della quinta strofa, l'autore si rivolge quindi a Dio, nella speranza possa soccorrerlo (Egli però, come ha detto Bettarini [2005, p. 1001], non riuscirà «a surrogare e a consolare, presentandosi, contro ogni apparenza, come un ulteriore grado negativo di colpa; così restano aperte tutte le domande senza risposta del testo»). La vignetta che il Dilettante decide di proporre qui si presenta di particolare interesse anche ad un primo sguardo: all'interno di un apparato iconografico che si è sempre realizzato liberamente nei margini del testo,<sup>39</sup> il Dilettante sceglie di proporre un'immagine racchiusa all'interno di una cornice. Allontanando

39 Spesso infatti le icone vanno a legare i componimenti vicini, secondo la logica intertestuale con cui il commentatore analizza i *fragmenta*. A titolo esemplificativo si possono osservare le già apprezzate vignette poste al f. 81r (figura 2), in cui il fiume del sonetto CCVIII scende fino all'icona del CCIX (e la lettura delle due in relazione trova così ulteriore giustificazione).

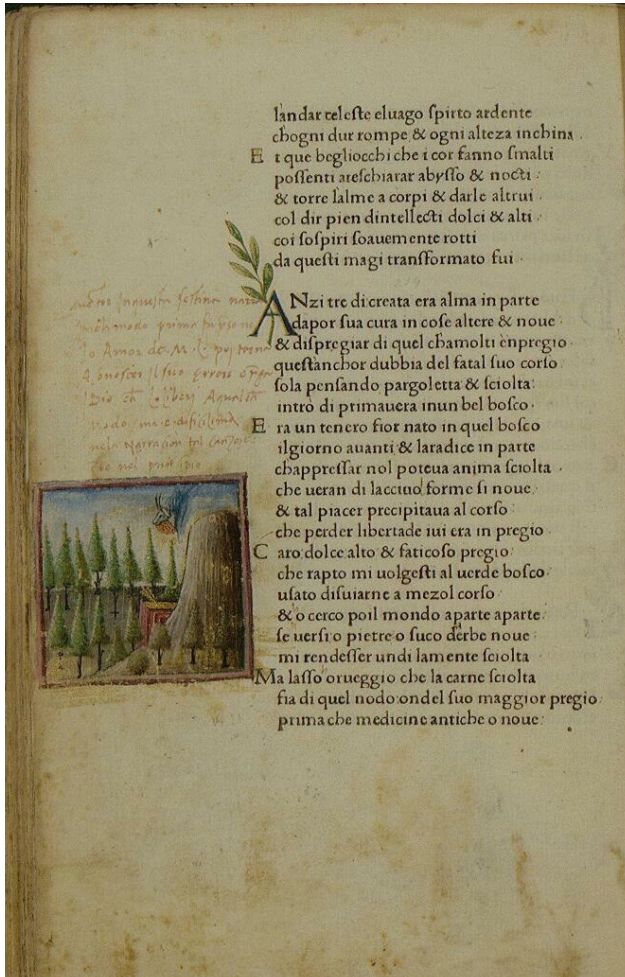


Figura 11.  
 Brescia,  
 Biblioteca Queriniana,  
 Inc. G.V. 15, f. 82v,  
 RvfCCXIV

dosi dalla dimensione labirintica della sestina, l'illustratore decide di non consegnare alcun sentimento di inquietudine: la scena è dominata sulla destra da un poggio – consolidato simbolo valchiusano di Laura –, mentre sulla sinistra crescono alcuni pini che, trasposizione dell'«ombroso bosco» (v. 33), arrivano però solo alla stessa altezza del codice trafitto. In un'immagine che consegna al più un sentimento di arida solitudine, l'assenza di apprensione trova una spiegazione proprio grazie alla comparsa del muso di capra che si staglia in accompagnamento al sole, segnale della presenza divina che ascolta la preghiera di Petrarca («ma Tu, Signor, ch'ài di pietate il pregio, | porgimi la man dextra in questo bosco: | vinca 'l Tuo sol le mie

tenebre nove», vv. 28-30). Tornando ancora una volta all'immaginario dei bestiari, fondamentali nel Medioevo - e nella critica di un erudito che di Medioevo si occupava - quanto nell'emblemizzazione di un commento di questo tipo, ritengo che l'immagine della capra venga qui proposta in riferimento alla straordinaria capacità visiva che le attribuivano gli antichi naturalisti, segno dell'occhio celeste:

Il *Fisiologo* e i *Bestiari* del Medioevo che ne sono derivati, basati sempre su quanto detto da Plinio e dagli Antichi, presero anch'essi la capra come l'emblema dell'onniscienza del Cristo, [...]. E alcuni mistici della stessa epoca fecero anch'essi della capra, partendo dallo stesso punto, la figura del Cristo che osserva, dalle altezze del cielo, gli atti dei giusti e dei cattivi in vista dei premi e delle giustizie future. (Charbonneau-Lassay 1994, p. 291)

L'aura di tranquillità della scena viene quindi trasmessa dall'intervento di Dio, il quale non viene dipinto dal Dilettante quale ascoltatore che non riesce a consolare i tormenti petrarcheschi, ma come presenza confortante in grado di rinfrancarne lo spirito. L'ottica positiva dell'illustratore, dunque, prende qui chiaramente la direzione della Fede, così per la consolante fissità della sestina, così nella rasserenata tempesta di *Passa la nave mia colma d'oblio*.<sup>40</sup> Certamente la Fede dell'illustratore è quella di Petrarca: è dalla centralità della componente religiosa nei *fragmenta* e dalla certezza dell'intervento salvifico di Dio che alle vignette viene conferita tale interpretazione. Il Dilettante riesce però a trasporre il sentire petrarchesco nelle immagini che propone, facendo suoi i valori petrarcheschi della

40 Una prova contraria alla teoria tutta potrebbe essere fornita al f. 3r, nella vignetta di *Quando 'l pianeta che distingue l'ore* (Rvf IX), in cui, in accordo con le stesse parole del poeta, compare il muso di un toro: sorge dunque spontaneo il dubbio che queste apparizioni stiano a rappresentare semplici segnali cosmologici. In primo luogo, ritengo tuttavia che le tre immagini non possano essere considerate nello stesso modo; mentre il toro è esplicitamente richiamato dal testo, le comparse della capra sono infatti una completa introduzione del Dilettante (le stesse postille riflettono poi una simile situazione, dal momento che l'unica che presenti un riferimento di ottica temporale è proprio quella di Rvf IX, mentre la chiosa di CCXIV parla, significativamente, di come «l'auctor [...] prega Idio che lo liberi a qualche modo»). Ancora, torna la considerazione sull'affinamento dell'iconologia nel corso dell'incunabolo: anche in tal senso, la riproduzione del toro non andrebbe necessariamente interpretata nello stesso modo delle due icone successive - di più vivace ma meno emblematica visualizzazione la prima, più sinteticamente interpretative le seconde. In ogni caso, anche considerando le apparizioni come segnali cosmici, l'ipotesi complessiva dell'occhio divino non cade. In un'età in cui i riferimenti astronomici erano certo assidui - oltre al ruolo conferito da Petrarca al Toro, qui e altrove, basti ripensare al Dante della *Commedia* o a quello, ad esempio, della canzone *Io son venuto al punto de la rota* - l'inquadramento temporale può certamente convivere con quello simbolico. L'assommarsi di significati e la possibilità di interrogarsi nello scioglimento degli emblemi si fa, anzi, ancora una volta uno dei più affascinanti aspetti dell'apparato iconico del volume.

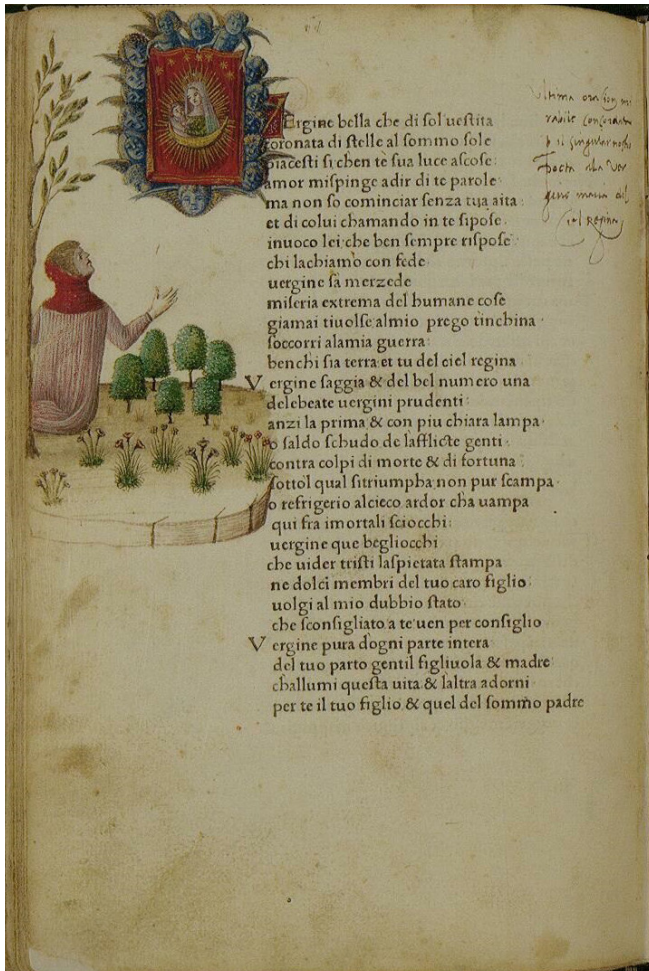


Figura 12.  
Brescia,  
Biblioteca Queriniana,  
Inc. G.V. 15, f. 134v,  
Rvf CCCLXVI

poesia e della Fede, e andando persino oltre, volendo aggiungere un'ottica speranzosa anche quando non esplicitamente dettata dal testo. L'anonimo si fa partecipe della vicenda dell'autore, comprende il percorso che sta dietro quell'organizzato progetto-libro che è il *liber fragmentorum* e riesce a realizzarlo, se non addirittura ad integrarlo, convinto che nell'alta opera petrarchesca vi sia l'appoggio di coloro ai quali il poeta si rivolgerà in chiusura.

Anche in tal senso, diventa di fondamentale importanza l'ultima icona del *Canzoniere*, posta naturalmente a commento di *Vergine bella, che di sol vestita* (Rvf CCCLXVI, ff. 134v-136v - figura 12). Sul margine destro del foglio compare una glossa semplice nella sua esattezza - «Ultima ora-



cion mirabile, concordata per il singular nostro poeta ala Vergine Maria 'dil ciel regina'». Quello sinistro è invece arricchito dall'efficace disegno del Dilettante. Rappresentato nelle sue abituali vesti da canonico, il poeta si genuflette (probabilmente in una trasposizione del v. 63, «con le ginocchia de la mente inchine») e tende la mano verso l'apparizione che si staglia nel cielo. L'autore della lirica esprime qui un atteggiamento di decisa tranquillità, ben distante dal ritratto di peccatore che lo stesso Petrarca offre di sé alla settima stanza («Da poi ch'i' nacqui in su la riva d'Arno, | cercando or questa et or quel'altra parte, | non è stata mia vita altro ch'affanno. | Mortal bellezza, atti et parole m'anno | tutta ingombrata l'alma»). L'illustratore sceglie dunque di privilegiare la dimensione fiduciosa che la canzone suggerisce altrove – e riconsiderando anche il simbolo della fenice, come non pensare ad esempio al peso che deve aver assunto una strofa come «se dal mio stato assai misero et vile | per le tua man' resurgo | al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile, | la lingue e 'l cor, le lagrime e i sospiri» (vv. 124-128)?

Giunto a termine del suo lavoro (poetico, ma naturalmente con tutto quello che ciò comporta) e abbandonati i sentimenti di inquietudine, l'autore viene qui privato non solo del serpente e della freccia, ma anche dello stesso codice. In quest'occasione Petrarca può essere presentato senza i suoi simboli, anzi deve esserlo per poter rivolgere la sua preghiera alla Vergine. L'unico segnale allegorico ammesso a quest'altezza è quello dell'alloro che si erge alle spalle dell'uomo: Laura, la gloria, la poesia fungono da supporto vivo e forte nell'alto inno di colui che è giunto a termine della sua opera (e il volume, segnale certo di poesia ma ormai troppo legato ai suoi consueti attributi, è compreso nel meno immediato simbolo laureo). Tutta la simbologia di cui il Dilettante ha saputo arricchire le pagine dell'incunabolo è racchiusa in questo elegante segnale; il paesaggio stesso di Valchiusa perde di importanza perché ciò che dell'ambiente conta è realizzato in quell'albero, unico a poter di diritto condividere la scena con i protagonisti della lirica. Così come quella di Petrarca, la stessa apparizione della Madonna consegna infatti la sicura lettura dell'illustratore. La Vergine viene dipinta dal Dilettante su uno stendardo rosso contornato da quindici angeli – putti colorati di blu, simili a quelli proposti variopinti in *In quel bel viso ch'i' sospiro et bramo* (Rvf CCLVII), ma anche altrove lungo il *Canzoniere*, sia singolarmente che ad attorniare le immagini di Laura o di Dio. Il nome di Dante, che più volte si impone come possibile eco nelle pagine del queriniano, ricompare ancora una volta in chiusura; come infatti ha affermato Gibellini (2000, p. 61), l'anonimo dà qui risalto alla bellezza della Madonna, «quasi a confermare la sua lucida percezione comparativa e contrastiva del nesso Dante-Petrarca». Il Dilettante insiste sull'immagine della Vergine, in contrasto al mistero teologico che traspare

nella preghiera di San Bernardo:<sup>41</sup> la donna, «di sol vestita», attorniata da raggi splendenti e «coronata di stelle», tiene fra le braccia Gesù bambino, guardando il poeta con occhi carichi di comprensione e pietà. Tutto nell'icona suggerisce che probabilmente la finale richiesta di misericordia di Petrarca troverà compimento, e con essa il disegno interpretativo del Dilettante Queriniano.<sup>42</sup>

## Bibliografia

### Fonti primarie

*Inferno* = Bellomo, Saverio (a cura di) (2013). *Alighieri, Dante: Inferno*. Torino: Einaudi.

*Rvf* = Bettarini, Rosanna (a cura di) (2005). *Petrarca, Francesco: Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*. Torino: Einaudi.

*Trionfi* = Pacca, Vinicio; Paolino, Laura (a cura di) (1996). *Petrarca, Francesco: Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*. Milano: Mondadori.

### Fonti secondarie

Alighieri, Dante (2014). *Comedia di Dante con figure dipinte: Facsimile dell'incunabolo veneziano del 1491 nell'esemplare della casa di Dante a Roma*. Roma: Salerno.

Battaglia Ricci, Lucia (2005). «Illustrare un canzoniere: appunti». *Cuadernos de filología*, Número extraordinario, pp. 41-54.

Bongrani, Paolo (a cura di) (1979). *Visconti, Gasparo: I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*. Milano: Il Saggiatore.

Bongrani, Paolo (1986). *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca: Una raccolta di studi*. Parma: Università degli Studi. Istituto di Filologia Moderna.

41 Difficile ipotizzare che il Dilettante non conoscesse l'ultimo canto del *Paradiso*. L'intreccio di fonti e di scelte si fa sempre più interessante: anche in considerazione di come «sembri proprio che in quel giro d'anni il Bernardo dantesco e la sua preghiera urgessero nella mente di Petrarca [e di come] l'epilogo mariano sia il primo cospicuo indizio che Dante, lirico e comico, si stava sempre più imponendo come uno dei modelli, ideologici e narrativi, determinanti per la struttura del libro» (Santagata [1992] 2011, pp. 278-279), l'anonimo sembra leggere e voler valorizzare la differenza fra i suoi due *auctores*.

42 Le immagini dell'articolo sono riprodotte grazie alla gentile concessione della Biblioteca Queriniana e del suo direttore, Ennio Ferraglio, che ringrazio per la sua sempre cortese disponibilità.

- Carducci, Giosuè; Ferrari, Severino (a cura di) (1960). *Petrarca, Francesco: Le Rime*. Con una nuova presentazione di Gianfranco Contini. Firenze: Sansoni.
- Charbonneau-Lassay (1994). *Il Bestiario del Cristo: la misteriosa emblematica di Gesù Cristo*. Trad. di: *Le Bestiaire du Christ*, 1940. Roma: Arkeios.
- Contini, Gianfranco [1943] (1970). «Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare». In: Contini, Gianfranco, *Varianti e altra linguistica: Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi, pp. 5-31.
- Cossutta, Fabio (1998). «Il Maestro Queriniano interprete del Petrarca». *Critica letteraria*, 26, pp. 419-448.
- Cossutta, Fabio (2004). «Tra iconologia ed esegesi petrarchesca: note sulla Laura Queriniana». *Humanitas*, 59, pp. 66-82.
- De Ricci, Seymour (1929). «Comunicazioni». *La Bibliofilia*, 12, p. 475.
- Dionisotti, Carlo (1974). «La fortuna del Petrarca nel Quattrocento». *Italia medioevale e umanistica*, 17, pp. 61-113.
- Frasso, Giuseppe; Mariani Canova, Giordana; Sandal, Ennio (1990). *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento: Antonio Grifo e l'incunabolo queriniano G V 15*. Padova: Antenore.
- Gibellini, Pietro (1995). *Francesco Petrarca. Il Canzoniere. I Trionfi: edizione anastatica dell'incunabolo queriniano G. V. 15 (Venezia, Vindelino da Spira, 1470)*. Postfazioni di Ennio Sandal e Pietro Gibellini. Brescia: Grafo.
- Gibellini, Pietro (1997). «Una nobile lettrice. Il canzoniere del Petrarca commentato e illustrato per Beatrice d'Este». In: Bastiaensen, Michele (edités par), *La femme lettrée à la Renaissance. / De geleerde vrouw in de Renaissance / Lettered Women in the renaissance = Actes du colloque international (Bruxelles, 27-29 mars 1996)*. Leuven: Peeters, pp. 75-93.
- Gibellini, Pietro (2000). «Il Petrarca per immagini del Dilettante Queriniano». *Annali Queriniani*, 1, pp. 41-62.
- Grayson, Cecil (a cura di) (1959). *Calmeta, Vincenzo: Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*. Bologna: Collezione di opere inedite o rare.
- Mann, Nicholas (1975). «Petrarch Manuscripts in the British Isles». *Italia medioevale e umanistica*, 18, pp. 139-503.
- Mattucci, Tonino (1971). *Petrarca, Francesco: Bucolicum Carmen*. Pisa: Giardini.
- Moretti, Paolo (1904). *Saggio di miniature del secolo XV illustranti il «Canzoniere» petrarchesco*. Brescia: Stamperia fototecnica di A. Canossi & C.
- Pächt, Otto; Alexander, Jonathan James Graham (a cura di) (1970). *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, vol. 2, *Italian School*. Oxford: Clarendon Press.

- Rosa Barezzani, Maria Teresa (2010). «Dalla “pastorella” di Francesco Petrarca al *Cerf Blanc* di Guillaume de Machaut: Alcune brevi annotazioni». *Civiltà bresciana*, 3-4, pp. 7-61.
- Santagata, Marco [1992] (2011). *I frammenti dell'anima: Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino.
- Trapp, Joseph Burney (1992-1993). «The iconography of Petrarch in the Age of Humanism». *Quaderni petrarcheschi = Atti del Convegno internazionale* (Firenze, 19-22 maggio 1991), 9-10, pp. 11-73.
- Zaganelli, Giovanna (2000). *Dal «Canzoniere» di Petrarca al Canzoniere di Antonio Grifo: percorsi meta testuali*. Perugia: Guerra.
- Zaganelli, Giovanna (2002). «La storia del Petrarca e la favola del Grifo: Costruzioni narrative». *Annali Queriniani*, 3, pp. 85-127.
- Zambon, Francesco (1983). «Sulla fenice del Petrarca». In: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. 1, *Dal Medioevo al Petrarca*. Firenze: Olschki.
- Zambon, Francesco (a cura di) (2002). *Il Fisiologo*. Milano: Adelphi.
- Zava, Giulia (2015). «Interpretazione e ironia nelle immagini del Petrarca queriniano». In: Sipione, Marialuigia; Vercesi, Matteo (a cura di), *Filologia ed ermeneutica: Studi di letteratura italiana offerti dagli allievi a Pietro Gibellini*. Brescia: Morcelliana, pp. 13-28.

## Le rime «in lingua rustica» di Luigi Groto (il Cieco d'Adria)

Barbara Spaggiari

**Abstract** The paper provides a commented edition of four texts written in Polesine dialect (Veneto) by Luigi Groto (the *Cieco d'Adria* / “*The blind man of Adria*”: born 7 September 1541, died 13 December 1585): the sonnets LXIX, LXX and CXII (extracted from *Rime di Magnagnò*, Part IV, 1583), the sonnetto caudato II.627 and the madrigal III.57 (taken from the *Rime*, 1610).

**Sommario** 1. Edite nella Parte IV delle *Rime di Magagnò*, 1583. – 2. Altre poesie in dialetto polesano, edite nelle *Rime* del 1610.

**Keywords** Luigi Groto (XVIth century). Dialects in Italian poetry. History of Italian language and dialects.

Dall'epistolario di Luigi Groto risulta evidente l'avversione da lui provata nei confronti della poesia in lingua rustica, quella che sulla scia del Ruzante era sopravvissuta nell'ambiente pavano fino a creare, sullo scorcio del sec. XVI, piccoli gruppi di disincantati fautori. Fra questi, si distingue il manipolo di verseggiatori vicentini legati all'Accademia Eolia. Ne facevano parte due poetesse, Issicratea Monti<sup>1</sup> e Maddalena Campiglia,<sup>2</sup> entrambe

1 Issicratea Monti (Rovigo, 1563) era probabilmente nipote del giurista Antonio Ricchieri, noto come Celio Rodigino. Si ignorano i dettagli della sua formazione, ma è certo che fin da giovanissima compose varie orazioni che ebbero subito gli onori della stampa. Ebbe stretti rapporti sia con Groto, che nel suo epistolario si presenta volentieri come maestro e consigliere della giovane intellettuale, sia con l'ambiente padovano, dopo il trasferimento della famiglia in questa città avvenuto nel 1580. I legami più forti e produttivi restano però quelli con i circoli rodigino (Accademia dei Concordi) e vicentino (la Campiglia, Magagnò e i poeti in lingua pavana). Autrice di versi che figurano in varie raccolte a stampa dell'epoca, morì poco più che ventenne, nel 1584. Proprio lo scambio epistolare col Groto è la fonte principale per la sua biografia. Cfr. ora l'articolo di Franco Tomasi, nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76 (2012).

2 Maddalena Campiglia nacque a Vicenza intorno alla metà del secolo, da una famiglia agiata che le permise di dedicarsi alle lettere e alla musica. Dopo il rifiuto di una proposta di matrimonio, si fece terziaria francescana, mostrando improvvisi interessi spirituali e religiosi (un suo *Discorso intorno all'Annunciazione della Vergine* fu stampato a Vicenza nel 1585). Ma si trattò appena di una parentesi nella sua attività di scrittrice. Conobbe Torquato Tasso e Curzio Gonzaga, cui dedicò il suo primo poema pastorale, *Flori* (Vicenza 1588); l'anno seguente pubblicò un'ecloga, *Calisa*, composta per nozze (Vicenza 1589). A partire da questa data, per le condizioni di salute precarie che dovevano condurla ad una morte pre-

legate alla cerchia del Groto, nonché Giovanni Battista Maganza, detto Magagnò, pittore di professione e, per passatempo, compositore di rime rustiche, insieme agli inseparabili Menon<sup>3</sup> e Begotto.<sup>4</sup>

Nell'Eolia di Costozza Groto fu accolto come ospite almeno una volta, durante un viaggio a Vicenza che gli permise di conoscere personalmente il condottiero Ippolito da Porto, illustratosi nella battaglia di Lepanto, e il conte Francesco Trento, cui si fa tradizionalmente risalire la costruzione dell'imponente villa cinquecentesca, oggi distrutta.<sup>5</sup> In alcune lettere scritte fra il 1580 e il 1584, periodo in cui frequentò gli Accademici dell'Eolia, Groto lascia intendere le sue riserve sulla poesia in dialetto, ora con subdola diplomazia:

In quella compositione<sup>6</sup> riconosco ciò che vi è di mio, che <è> il nome, il cognome, il difetto<sup>7</sup> e la patria, e ciò che vi è di suo, cioè tutto il resto. Piacemi che i nostri nomi vadano giunti, come giunti ne vanno gl'animi. Piacemi che vostra signoria sia stata cagione ch'io favelli nella sua lingua, e con la sua lingua. [...] Vergogninsi i precipi che non donano l'ariento, l'oro e le gemme, poiché un pover rustico, un vilissimo Magagnò, anzi, un ricchissimo poeta, un nobilissimo donatore, dona altrui l'immortalità. La natura, quale ingiusta madre, mi negò la luce ond'io potessi vedere. E vostra signoria, qual benignissimo padre, mi diede luce, ond'io potei essere veduto.<sup>8</sup>

matura (1595), compose soltanto poesie di breve respiro, in particolare sonetti e madrigali, che solo in parte vennero pubblicati in raccolte di *Rime varie* (A. Grillo, Bergamo 1589; O. Zambrini, Venezia 1594). Cfr. l'articolo di Claudio Mutini, nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 17 (1974), dove si correggerà 'Andria' in 'Adria'.

3 L'abate Agostino Rava, morto nel 1583.

4 Tradizionalmente identificato con il sarto analfabeta Bartolomeo Rustichelli, finché Fernando Bandini non ha dimostrato che, sotto questo pseudonimo, doveva piuttosto celarsi il ben più titolato Marco Thiene (cfr. Bandini 1983).

5 L'Eolia, o Casa del vento, era appunto un ridotto della villa destinato agli incontri culturali. Cfr. «Chi vuol vere a que muo | Se possa dare, e tuore a na Cà el vento | Vaghe a Costozza dal Dottor da Trento» (Al Cellentissimo Segnor Francesco Trento, *Rime di Magagnò*, Parte IV, f. 112r)

6 Si allude alla canzone in lingua rustica, stampata a Padova, che Magagnò aveva dedicato alla Granduchessa di Toscana, Bianca Capello (o Cappello). La nobildonna veneziana, trasferitasi giovanissima a Firenze, divenne prima l'amante e poi la moglie (nel 1579) del Granduca Francesco I de' Medici. Entrambi morirono nel 1587, secondo alcuni per mano del fratello cardinale Ferdinando de' Medici, che poté così succedere a Francesco alla testa del Granducato.

7 La cecità: sta dettagliando gli elementi della propria firma, ossia il nome (*Luigi*), il cognome (*Groto*), il difetto (*Cieco*), la patria (*d'Adria*).

8 Lettera indirizzata «al molto magnifico signor Gioan Battista Maganza, in Vicenza» e datata «Di Adria, il dì 26 ottobre 1580» (LF 203: 287-288). Ringraziando per l'invio di copia

ora in modo assai più esplicito, se non addirittura scortese:

Non accetto mica l'invito di scrivere nella raccolta per la morte di barba Menon.<sup>9</sup> Perché quel non è mio linguaio, e se pur si trova un mio sonetto in cotal lingua, nella quarta parte delle *Rime* di Magagnò, uscite questo mese in luce, e qualche altro, io all'hor feci, e poi ruppi, la stampa.<sup>10</sup>

Pochi giorni dopo, in data 18 febbraio 1584, ringrazia il Maganza per avergli inviato, attraverso la vedova Pittoni, un esemplare della *Quarta Parte delle Rime* «composte nella lingua rustica padovana»,<sup>11</sup> dove

più dolce suonan gli uscignuoli per le campagne, insegnati da natura, che alcuni chiusi nelle gabie, ammaestrati dall'arte. [...] Dove ho udito le Muse mutare albergo, e lasciato Parnaso venirsene a star su'l monte di Venda.<sup>12</sup> È questo monte, [...] carico non di nevi ma di gigli e rose, anzi di lauri, che vengono crescendo per coronarvi, dove voi havete appeso la vostra zampogna, anzi commune alla rustica favella. [...] Laonde vantisi pur la lingua tosca d'haver havuto il suo Boccaccio, il suo Petrarca e il suo Dante, che la favella rustica padovana si glorierà d'havere havuto scrittori di non minore eccellenza, il suo Ruzante, il suo Magagnò e il suo Menon. E potrà dal pari contendere la Lauretta e la Beatrice da una parte, e la Viga e la Tieta dall'altra. [...] Non so io mica se vi ringratii d'haver commisto nella conserva di tante elette *Rime* vostre et altrui i miei duo sonetti [...]. Poiché havendo io sì poca pratica (benché molto gusto) di cotesto linguaio, imagino che le mie compositioni havranno arrecato poco honore a se stesse, meno a me, e molto meno al libro. Percioché egli è pur vero che ciascuno dee attendere al suo essercitio, e

della canzone dedicata alla Granduchessa di Toscana, Groto approfitta dell'occasione per avanzare una richiesta: «Se fosse per istampar la quarta parte di queste sue compositioni, desidero che il mi scriva, accioché io possa mandarle un sonetto in cotesta lingua, che già composi e mandai alla serenissima prencipessa Moceniga» (cfr. qui son. CXII).

9 *Sonagitti, spataffi, smaregale e canzon, arcogisti in lo xiequo e morte de quel gran Zaramella barba Menon Rava*. Da Rovigiò bon Lagon da le Valle de Fuora [pseud. di Giuseppe Gagliardo]. In Padova: appresso Paulo Meieto. 1584.

10 Datata «Di Vinegia, il dì 12 gennaio 1584» e indirizzata alla «magnifica e dottissima Ipsicratea Monte» (LF 240: 350-351).

11 È l'ultima delle raccolte che il Maganza organizzò e dette alle stampe fra il 1558 e il 1583. Cfr. *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*, In Padova: per Gratoso Perchacino, 1558. *La seconda parte* [...], In Venetia: appresso a Giovan Iacomo Albani, 1562 (colophon 1563). *La terza parte* [...], In Venetia: appresso Bolognino Zaltieri, 1569. *La quarta parte* [...], In Venetia: presso Giorgio Angelieri, s.d. (ma non prima del 1583). Tutte ebbero varie ristampe. Cfr. bibliografia s.v. Mag.

12 È il più alto dei Colli Euganei.

a quello stile in cui è più consumato. Tuttavolta, dacché vi sono passate per la vostra lima, e affidate al vostro giudizio, che ivi si pone a sbaraglio, io ve ne ringratio. E ringratiandovene sommamente, e più trionfo di vivere con quei chiari spiriti in quelle campagne, massimamente con voi, che nelle più famose città, dove ho introdotto le mie comedie e le mie tragedie.<sup>13</sup>

Di fatto, nella ipertrofica produzione del Groto si incontrano appena quattro poesie scritte «in lingua rustica», nessuna delle quali è inserita dall'autore nella *Prima parte delle Rime* di cui curò in vita la stampa (nel 1577 e nel 1584). Questi reperti sopravvivono grazie, da un lato, al Magagnò, che appunto ne inserì due nella *Quarta Parte* delle sue Rime (1583);<sup>14</sup> dall'altro, ad Ambrogio Dei, il tipografo-editore che nel 1610 procurò la prima edizione 'completa' delle *Rime* di Luigi Groto, inclusiva di una *Seconda e Terza Parte* dove si raccoglie, se non tutta, almeno gran parte delle produzioni liriche del Cieco, variamente dispersa in manoscritti idiografi e fino ad allora inedita.<sup>15</sup>

Se si è ritenuto utile estrapolare dall'edizione critica<sup>16</sup> questi quattro specimini di poesia in lingua «rustica», è perché costituiscono un eccellente campione del dialetto parlato in Polesine sullo scorcio del Cinquecento: non genericamente il pavano, ma specificamente il basso polesano, nella variante ancor oggi parlata ad Adria e in tutto il delta del Po (con alcuni elementi comuni al Medio Polesano, che ingloba la parlata di Fratta). Insieme col sonetto d'invio del Magagnò, *Groto, a me gratto el cao sotto a ste grotte*, le cinque composizioni permettono di ricostruire i tratti pertinenti di questa lingua che ha i suoi poli tra Adria e Vicenza. Ecco dunque i testi, secondo la cronologia delle stampe.

13 LF 243: 353-354.

14 Si tratta, come vedremo, di un sonetto responsivo per le rime, *Frello a son frolo, le pive xe rotte*, e di un secondo sonetto dedicato alla dogaresa Loredana Marcello Mocenigo, *Parona Sarenissima, a gh'hi habù*.

15 Oltre ad un'altra redazione del sonetto alla Mocenigo (R10 II.626), il Dei pubblica *Paronetta me d'oro, e de velù* (R10 II.627) e *Sta notte a n'è arposò lo me sette hore* (R10 III.57).

16 Dove si dà conto delle tre parti, e delle dieci edizioni, che le Rime di Luigi Groto ebbero fra 1577 e 1610. Cfr. *Le Rime di Luigi Groto, Cieco d'Adria*. Ed. critica a c. di Barbara Spaggiari, 2 vol., Adria: Apogeo, 2014.



**1 Edite nella Parte IV delle Rime di Magagnò, 1583**

f. 82v

[LXIX]

*Sonagietto al Signor Loise Groto, seanto ello alla Frata,  
in chà del Signor Conte, e Cavaliero Bonardo.*

Groto, a me gratto el cao sotto a ste grotte,  
E intanto tutto intento, in valle, e in villa,  
Con fa na grola, quando la me grilla,  
A crio: croà, croà, de dì, e de notte.  
Se 'l fuogo, e i scatti no te ponza, e scotte 5  
D'Amor, ghe vegne i calli, e anche la chilla,  
Con fa Menon in Sacco, e Pollo in Pilla;  
Di' che biè frutti a la Fratta s'ingiotte,  
E lalda g'urtti fatti con tant'arte,  
E l'herbe, se ben n'orbo ni pò vere, 10  
Del to Bonardo, e no za in curte carte.  
Loise alza la ose, e a pì poere,  
Canta el to Conte, che suol dirte, e darte  
Zuogie d'oraro, e zigi, e lalde vere.

TRADUZIONE: Groto, mi gratto il capo sotto a queste grotte, e intanto tutto annerito, in campagna e in città, come una cornacchia, quando mi sfrulla, giorno e notte io grido: «Croà, croà». | Se il fuoco e le frecce d'Amore non ti pungono e non ti bruciano, ti vengano i calli e anche l'ernia, come Menon a Sacco e Paolo a Pilla; di' che bei frutti si ingurgitano alla Fratta, | e sebbene un cieco non li possa vedere, elogia gli orti fatti con tanta arte, e le erbe del tuo Bonardo, e non già in brevi scritti. | Luigi, alza la voce e a più non posso canta il tuo Conte, che suol darti corone d'alloro, e gigli, e suol dirti lodi sincere.

Sonetto di proposta (rime ABBA ABBA CDC DCD), inviato da Magagnò a Luigi Groto, mentre questi si trovava alla Fratta di Polesine, nella tenuta del Conte Bonardo, suo protettore ed amico.

Dal punto di vista stilistico, il sonetto si basa su una fitta rete di giochi di parole, o bisticci, resi possibili dall'uso del dialetto, la «lingua rustica» cui si intitola la raccolta. Nella lettura, si tenga conto che un tratto comune ai dialetti di area veneta è lo scempiamento delle geminate in posizione

intervocalica.<sup>17</sup> Nelle quartine si avrà dunque: *groto* ~ *grato* ~ *grote* (v. 1), *grola* ~ *grila* (v. 3), *scati* ~ *scote* (v. 5), *cali* ~ *chila* /kali/ ~ /kila/ (v.6), *polo* ~ *pila* (v.7), *fruti* ~ *frata* (v. 8). A questi casi si aggiungono i due bisticci in «lingua letteraria», ossia: *intanto* ~ *intento*, *valle* ~ *villa* (v. 2).

Ulteriori casi di allitterazione e annominazione sono riscontrabili soprattutto nelle terzine; a parte *crio* ~ *cröa* (v. 4), si vedano: *urti* ~ *arte* (v. 9), *erbe* ~ *orbo* (v. 10), *curte* ~ *carte* (v. 11), *loïse* ~ *laóse* (v. 12), *canta* ~ *conte* (v. 13), *dirte* ~ *darte* (v. 13), *zuogie* ~ *zigi* (v. 14).

NOTA AL TESTO. Si riproduce il testo dell'edizione Zaltieri, 1569 (MAG III), f. 82v, con due modifiche: si aggiunge un punto e virgola alla fine del v. 7; al v. 8, si corregge la lezione *Di, que biè* in *Di' che biè*, sostituendo poi una virgola al punto fermo alla fine del verso.

TITOLO. **Sonagietto**, pl. metafonetico **sonagitti**, è la forma più corrente in pavano per 'sonetto', accanto a *saoneto* e *sonaotto*, qui a III.57, 4; Bortolan 1969 registra «**Sonaggiotto**, -i, sonetto, -i (Mag. 1560, Cald. 1590)» e «**Sonaggiare**, fare versi (Mag. 1560)». VP **sonagietto** «Possibile incrocio con → **sonagio**».

**seanto** è gerundio di 'essere, stare' (cfr. infra), qui col significato di 'trovarsi in un certo luogo', per cui cfr. VP **essere / esere / estre**.

**ello** 'egli' è forma piena del sing. m. (con pl. metafonetico **igi** < ILLI), cfr. VP s.v. **elo / ello** e **igi / iggi / igii**.

**1 Groto** Il cognome Groto (o Grotto) si presta di per sé a un gioco di parole. Oltre al significato di 'uccello delle paludi', a cui l'A. allude ironicamente più volte nelle sue rime<sup>18</sup> (cfr. Cortelazzo [2007] «**groto**<sup>1</sup> s.m. 'agretto', uccello palustre (1552)», VP «**groto**<sup>1</sup> 1. Agrotto, pellicano»), in una commedia del Ruzante si registra anche l'aggettivo «*groto*, Boerio 2006, p. 319 *gròtolo*, lo stesso che *ingrotío* 345, 'parere un cencio molle o un pulcino bagnato' (esprime l'immagine di una persona rannicchiata su sé stessa, di aspetto debole e malaticcio). Cfr. REW 231, DEI 1177 *grotto* < lat. *aegrotus*» (nota 190, p. 1544, nell'ed. Zorzi della *Vaccaria*). Cfr. ora LEI I, 971-974 s.v. *aegrotus*. Nelle rime di Magagnò, cfr. «Te torneré da Pava grotto, grotto» (III, f. 42v). Cfr. VP «**groto**<sup>2</sup> / **grotto** agg. Aggrottato, mesto», distinto da «**groto**<sup>1</sup> 2. sciocco» e i derivati **grotton** e **grottolo**, ciascuno con un esempio.

17 Salvioni 2008, p. 667: «Circa alla rima, [...] il non aversi nella realtà consonanti doppie fa poi sì che solo l'occhio rimanga turbato in que' casi in cui alternin insieme nella rima geminate e non geminate».

18 E che dà conto della iconografia del medaglione posto in apertura della *princeps* (R77)

**1 sotto a ste grotte:** sono quelle dell'Eolia di Costozza (Bandini 1983, p. 341).

**2 intento** con assenza di anafonesi (Tomasin 2004, p. 118), cfr. Mazzucchi 1967 «**Intento**, *add.* Tinto. | (di nero) Annerito» e «**Intènta**, *sf.* Tinta; Tintura (fatta da un tintore a tessuti o filati)»; Bortolan 1969 «**Intento**, annerito (Cald. 1590)» da «**Intenzer**, tingere (Mag. 1560)». VP «\***intenzere**<sup>1</sup> v. Tingere, sporcare, annerire».

**3 grola** cfr. Bortolan 1969 «**Grola. -e**, cornacchia»; Mazzucchi 1967 «**Gròla**, s.f. [...] (uccello) Corvo, cornacchia (quella delle torri) Mulacchia o Taccola. | (approp. a persona) Freddoloso. | *Cantar de le grole*, Gracchiare; Crocidare». Cfr. anche **grolon** «Cornacchia» (Cortelazzo 2007) o «Galletto spennacchiato» (Patriarchi 1821). La cornacchia come simbolo di cattivo poeta risale a Hor *Epist.* I. 3, 18. Cfr. «No sta nè què, nè què ven na Cornacchia, | E quanto la pò gracchia, | Con quel sò verso stragno, crà, crà, crà» (Mag. IV, f. 28r).

**3 grilla** 3<sup>a</sup> pers. dell'ind. pres., registrata soltanto nel VP «\***grillare 1.** Dar di volta il cervello. **2.** Emettere un verso stridente». Cfr. anche GDLI, s.v. «**grillare**, intr. Emettere il tipico verso stridente del grillo. G. A. Papi- ni, 57: «Da 'grillo' si fece 'grillare' che vale far la voce del grillo. *Proverbi toscani*, 91: Ogni grillo grilla da sé. // 5. Dar di volta il cervello; non avere stabilità, costanza; [...] sobbalzare (il cuore per l'insorgere di un sentimento improvviso). Aretino, I - 47 *se mai fu gagliardia di cervelli, quella dei loro fu dessa. Ella fa grillare il mio.* Buonarroti il Giovane, 10-912 *O Tancia, appunto mi grillava 'l core, | sendomi avvisto di parerti bello*». Un altro riscontro possibile è con le *Rime di Magagnò*, dove s'incontra la glossa «Grigiario, un c'habbia il capo pien de grili» (Mag. I, f. 69v nota marg. a stampa), cfr. Bortolan 1969 «**Grigiario**, intronato (Mag. 1560)»; per la stessa locuzione, cfr. «no e 'l se sente | Vegnire qui dal Lago, e qui da Pilla | Huomeni ve so dir, che la ghe grilla» (Mag. II, f. 22v).

**5 fuoco**, con dittongo (cfr. ad es. D'Onghia 2010, p. 200; Schiavon 2008, p. 259).

**5 scatti** «Scatto è una sorte di strale ma senza ferro» (nota marg. a stampa, Mag. I, f. 29v). Salvioni 2008, III, p. 711 s.v. *scat* riporta la postilla di Mag. I 65b aggiungendo: «e il Bortolan traduce infatti *scatti* per 'dardi'». Nella *Quarta Parte* della raccolta, cfr. «i scatti, l'arco e le tuò frezze», detto di Amore (Mag. IV, f. 10v). Cfr. anche «Se fa le frezze | E l'arco, e i scatti» (Mag. III, 25r). Il lemma è registrato soltanto da VP «**scato / scatto.** Dardo, freccia».

**5 ponza** cfr. Mazzucchi 1967 «**Ponzare**, v. PUNGERE. / (leggermente) Punzecchiare; Punzellare. / (nel traslato) Irritare; Provocare; Offendere», cfr. «**Ponza**ura, sf. (di ago, spina e simili) Puntura. / (leggera di qualche insetto) Punzecchiatura. / (di vespa e simili) Appinzò»; «**Ponzente**, add. Pungente. / (detto di vino) Frizzante. / (di discorso o scritto) Offensivo». VP registra soltanto \***ponzere** / \***poncere**, con la 3<sup>a</sup>/6<sup>a</sup> pers. **ponze** per l'ind.pres.

**5 scotte** cfr. Cortelazzo 2007 «**scotà**r (*schottà*r, *scottà*r, *scuotà*r) v. *scot-tare* (Boerio), anche nel senso figurato di 'danneggiare' (Boerio)», con gli esempi «1535 No voio che fuoco che no me scalda, me scuota; 1573 Ghe sé puttane che in strada par gonze | E in casa o le te scotta o le te ponze (Pino Caravana 21r)». VP **scotare** / \***scottare** registra **scota** e **scotte** per la 6<sup>a</sup> pers. dell'ind. pres.

**6 calli** cfr. Mazzucchi 1967 «**Calo**, sm. Callo; Callosità. | (molle fra dito e dito) Occhio di pernice». Tipica espressione di malaugurio, che si declina con infinite varianti a partire da « Ghe vegna...».

**6 chilla** 'ernia' è registrato solo da VP **chila** / **chilla**. Già nella *Pastorale* del Ruzante si riscontra *chile* con rinvio a «Salvioni AGI XVI 294 *chila* 'ernia, prolasso testicolare' cfr. l'*Anconitana* II 71» (Zorzi 1967, p. 1305).<sup>19</sup> Da questo sostantivo deriva l'agg. **chiloso**, per cui cfr. Cortelazzo 2007 «**chiloso**<sup>1</sup> agg. e s. m. 'ernioso'», con relativi esempi: «1561 sti vecchi chilosi», «1542? vecio sbardassò, | chiloso che te si, Ruzante, *Betia* I (209); 1549 canpana rota, toro chiloso, caval sbosso, Calmo, Spagnolàs III 9v bis». Sulla base di Cortelazzo 2007 «**chiloso**<sup>2</sup> s. m. 'tipo di uccello di laguna'», sarà possibile ipotizzare una ulteriore allusione al **groto**, anch'esso tipico uccello di palude.

**7 con fa** cfr. Salvioni 2008, III, p. 684 s.v. *co fa*, *com fa* ('fare' verbo vicario).

**7 Sacco** toponimo: «Sacco il loco dove abitava la Thietta», cioè la morosa di Menon (Mag. I, f. 32r). Cfr. Menon a Thietta «Ti è la pì bella, che sea in Sacco, o in Pilla» e «se nomè la Thietta, che sta in Sacco» (Mag. I, f. 27r e 31r). *Sacco* è poi parola-rima delle due sestine successive, una di invio attribuita a Thietta, la seconda in risposta a firma di Menon; cfr. anche «una in Pilla, tre in Sacco, e do a Arcugnan» (Mag. I, f. 40r), «in Pilla, in Sacco, in Arcugnan» nell'epitaffio di Thietta (Mag. II, f. 44r). VP s.v. «**Sacco** top. Contrada Sacco di Arcugnano».

<sup>19</sup> Il riferimento è a Salvioni 2008, III, p. 682: «*chila* ernia, prolasso testicolare, 431. Friul. *chila* ernia, *chila* Mag. IV 80b, e il Ruzante. [...] Nel dialetto di Pirano, *zo la chila* 'giù il coraggio'; a Belluno *chilon* pigrone, tardo».

**7 Pollo**, equivale a Polo, cioè Paolo; questo era il nome di un fratello di Magagnò, se è di lui che si parla, e non di un altro Paolo appartenente alla cerchia dei verseggiatori in lingua rustica. Cfr. «me frel Polo», cioè 'mio fratello Paolo', di cui si dice che vive «a la Porta de Pava» in un *Sonagietto a Barba Menon* (Mag. IV, f. 91r).

Per il gioco di parole, cfr. «servire un Segnor Pollo, | e un Galiazzo» (versi dedicati a Galiazzo dal Gorgo, Mag. IV, f. 65r).

**7 Pilla** toponimo. I due luoghi citati nel v.7 compaiono insieme prima nella sezione di Menon «O tutti quanti vu putti da villa | de ste ville chi a pè, | Sacco, Arcugnan, Fimon, Spianzana e Pilla» (Mag. I, f. 30r), poi nello *Spataffio* (Epitaffio) di Magagnò per l'amico Menon (Mag. IV, f. 128):

Per l'Orbo, che cantè quel da la Chilla,  
Sette Città contrasta, che 'l sea so,  
E per Menon, che è sepelio chialò,  
Sacco, Arcugnan, Fimon, Spianzana, e Pilla.

TRADUZIONE: Per il Cieco<sup>20</sup> che cantò quello da la Chilla,<sup>21</sup> | sette città si contendono il vanto di avergli dato i natali;<sup>22</sup> | e per Menon, che è sepolto qui, | Sacco, Arcugnano, Fimon, Spianzana e Pilla.

I cinque toponimi corrispondono ad altrettanti luoghi dei Colli Berici, in provincia di Vicenza: Sacco e Spianzana sono frazioni del comune di Arcugnano, l'unico oggi sopravvissuto a livello amministrativo. Fimon è il nome dell'omonimo lago. Pilla è un antico comune dal territorio di vaste dimensioni, che all'epoca condivideva con Arcugnano la parrocchiale di Santa Giustina. L'elenco di nomi individua con grande precisione l'area geografica e dialettale in cui operò Menon, cioè Agostino Rava, di cui Magagnò piange qui la scomparsa (1583).

Anche in questo caso non è da escludere un gioco di parole basato sul significato letterale dei nomi propri in gioco: per *Menon in Sacco* si può pensare a 'mettere nel sacco qualcuno' di nome Menon. Per *pollo in pilla*, cfr. Mazzucchi 1967 «**Pila**, sf. (di fieno o di paglia) Pagliaio; Bica», dunque, non solo «come fa Paolo che si trova a Pilla», ma anche «come fa un pollo sopra (o dentro) un fienile».

20 Omero.

21 Lett. 'quello con l'ernia', a meno che il gioco sia puramente fonico (con allusione ad Achille).

22 Lett. 'che sia suo'.

**8** Per **biei**, **biè** 'belli' con dittongazione metafonetica, oltre a Salvioni 2008, III, p. 640 (testo e nota 1) e 676, si veda la situazione nel Ruzante criticamente edito: «I plurali dei vocaboli in *-el(lo)* con palatalizzazione della laterale, mostrano sempre anche il dittongamento di *-è-* tonica, che non si trova invece mai nel singolare corrispondente. Anche in questo caso si tratta di plurali metafonetici», a cominciare appunto da *biè*.<sup>23</sup> La forma concorrente è **beggi** < \*BELLI, come ILLI > **iggi**, cfr. «burti, e bieggi», «buoni, e bieggi», «uogi biegi» nelle *Rime di Magagnò* (e la nota marg. a stampa «**Iggi**, loro», Mag. II, f. 60v).

**8 frutti**: non *furti*, come sarebbe la forma dialettale più caratterizzata; ma prevale qui la necessità del bisticcio con *Fratta*. Cfr. «De i furti, che mè fo i pì buoni, e bieggi» (Mag. II, f. 65r). VP «**furto**<sup>2</sup> / **fruto** Frutto (di piante e alberi)». Per la metatesi di *-r-* in analoga postura (Wendringer 1889, p. 30; Salvioni 2008, III, p. 650) cfr. *fremo* per *fermo* («a son de frema pinion», «bell' e firtto») e Bortolan 1969 «**Ferce**, freccie (Cald. 1590)», «**Ferza**, -e, freccia, -e (Mag. 1560)», «**Ferdo**, freddo (Mag. 1560)», «**Firtto**, fritto (Mag. 1560)», «**Fremo**, fermo (Mag. 1560, Cald. 1590)».

**8 ingiotte** 'inghiotte' (*ingiottir* < INGLUTIRE), con *gl* > *ǵ* (Salvioni 2008, III, p. 647, Zamboni 1979, p. 527, Tomasin 2004, p. 152), per cui cfr. **giaccio** 'ghiaccio', **gianda** 'ghianda', **giotton** 'ghiottone', tutti attestati nelle *Rime di Magagnò*. Cfr. Bortolan 1893 «**Ingiota**, inghiotta (Mag. 1560)», «**Ingiotte**, inghiotta (Cald. 1590)», «**Ingiottir**, inghiottire». Nella lingua poetica, il referente immediato è l'Ariosto.

**9 lalda** cfr. **14 lalde** 'laude, lodi, elogi'. Nel Ruzante, la forma corrente è il s.m. **laldo**,<sup>24</sup> cfr. «dire i laldi 'dire le lodi'» (*Betia*); anche in Magagnò, «**Laldo**. Laude», nota a stampa in margine all'espressione «In uostro laldo» (Mag. II, f. 36r). Il verbo *laldare* compare accanto a *laldegare* < \*LAUDICARE 'elogiare, lodare' ed è soprattutto usato in frasi fatte come «laldò sia el Signore», «Dio sea laldò» (Ruzante);<sup>25</sup> in un contesto affine, cfr. ad es. «A qui Segnor lalda in tun sonagetto» (Mag. IV, f. 4r). Cfr. Salvioni 2008, III,

23 Schiavon 2008, p. 255, che avverte (nota 433): «Il dittongamento non si trova nemmeno nei plurali con palatalizzazione riscontrati nei testi padovani antichi analizzati da Tomasin 2004 (pp. 150-151)». Per *biè* cfr. ancora Schiavon 2008, p. 268.

24 Per l'alternanza di genere cfr. Schiavon 2008, p. 275.

25 Bortolan 1969 registra «**Lalda**, lodano», «**Laldà**, lodato», «**Laldando**, lodando», «**Laldare**, lodare», «**Lalde**, lodi (Cald. 1590)», «**Lalde**, lodato (Mag. 1560)», «**Laldò**, lodato (Cald. 1590)» e «**Laldo**, lode (Mag. 1560)».

pp. 642 e 678 nota, Tomasin 2004, p. 98. VP s.v. **laldare**, con le varianti **\*ladare / \*lardare / laudare / \*loldare**.<sup>26</sup>

**9 urti**, pl. metafonetico di **orto** con riduzione dittongale (Rohlf s 1969, vol. 1, §§ 5-7 e 11; Schiavon 2008, pp. 258 e 260), preceduto dall'art. plur. *gi* < ILLI.

**10 vere** < ve(d)ere, cfr. **12 poere** < po(d)ere. Cfr. Salvioni 2008, III, p. 644, Tomasin 2004, p. 134. VP s.v. **veére** e **poere**<sup>1</sup>.

**11 no za** 'non già' (Mazzucchi 1967); **curte**: il sing. femm. *curta* è attestato nel Ruzzante accanto al plur. masch. *curti* (Schiavon 2008, p. 255, nota 424).

**12 alza la ose** 'alza la voce', cfr. Mazzucchi 1967 «**Ose**, *sf.* Voce. | *Dare una ose*, Chiamare», «**Ose**. Voce» (nota marg. a stampa, Mag. II, f. 30v), VP «**ose / oxo**. Voce. || → **vose / voxo**». Per il pl. **ose**, cfr. «le vostre ose smissiè» 'le vostre voci mescolate, confuse' (ibid.). Cfr. Salvioni 2008, III, p. 647; Schiavon 2008, p. 272. La forma **ose** è normalmente usata quando precede una vocale: es. «quella to ose», «na ose», «la ose», «una osetta» (Mag. II, ff. 8v, 15r, 20v, 30v, 75v).

**12 a pì poere** 'a più non posso', cfr. «Criando a pi poere a sbrega fià» (trad. del Canto I del *Furioso*, in chiusura di Mag. I, f. 61v). Attestato anche **a pì no posso** (Mag. II, f. 74v). Dal punto di vista fonetico, la riduzione *pí* per *più* è l'esito corrente attestato sia in Ruzante che in Magagnò. VP s.v. **pi / pì / pí**.

**14 zuogie** cfr. Mazzucchi 1967 «**Zogia**, *sf.* Gioia (solo nel significato di Gemma). | Ghirlanda; Corona funeraria. | *Ligare una zogia*, Incastonare»; e **zuogia** 'ghirlanda' Salvioni 2008, III, p. 720. VP distingue fra «**zuogia**<sup>1</sup> Gioia [var. **zoia / zuoia / zuogìa / zuoggia**]» e «**zuogia**<sup>2</sup> / **zuoggia** Ghirlanda, serto».

**14 oraro** 'alloro', cfr. Mazzucchi 1967 «**Oraro**, *sm.* Lauro; Alloro»; «**Ora-ro**. Lauro» e «**D'oraro**. Di lauro» (note marg. a stampa, rispettivamente, in Mag. I, f. 5v e Mag. II, f. 51v); «incima al cao un rameel d'oraro» (Mag. II, f. 20r). VP «**oraro** Lauro».

26 «Non è forse inutile ricordare che «l'introduzione della *l* si deve ad una reazione ipercorretta della classe colta» (Rohlf s 1966, vol. 1, p. 42).

**14 zigi** 'gigli', pl. di **zigio**, cfr. «zigio e ruosa bela» (*Betia* II 554), «ruose e zigi fiori» 'rose e gigli fioriti' (Mag. IV, f. 75v). VP «**zigio / zegio / ziggio** Giglio», pl. **zigi** e **ziggi**.

f. 83r

[LXX]

*Risposta del Cieco d'Adria, al Sonetto de Magagnò,  
che incomincia: Groto a me grato el cao sotto a ste grotte.*

Frello a son frolo, le pive xe rotte,  
Le stelle saoniti no me stilla,  
Da laldar bruoli, se ben la me brilla,  
A no catto pì rime crue, né cotte,  
Per far ballate ho tratte le ballotte; 5  
Ti Magagnò me caro fallo, e filla  
Tela tale, che venza el Tempo, e dilla  
Ti sta lalde, che l'alda inchin le motte.  
Vaghe la Viga, e per du dì, se scarte,  
E spiendi, e spandi tutto el to saere, 10  
Ch'Apollo a palle in ti roessa, e a quarte.  
Canta el Bonardo, e conta i biè piasere  
Che dà la Fratta in frota, ste vuò farte  
Hom pì cha g'altri, e fame, e fumo haere.

TRADUZIONE. Fratello, sono ormai flaccido, le pive son rotte, le stelle – per quanto possano brillare – non mi ispirano sonetti per lodare frutteti; io non sono più capace di inventare rime né crude né cotte. | Per comporre ballate ho portato le pallotte; fallo tu [un sonetto], mio caro Magagnò, e fila una tela tale da vincere il tempo, e dilla tu questa lode, che l'ascoltino perfino gli argini dei fiumi. | Vada via la Viga, e per due giorni se ne stia in disparte, e tu spendi e spandi tutto il sapere che Apollo rovescia in te, a palate e a barili. | Canta il Bonardo e racconta i bei piaceri che dà la Fratta in frota, se tu vuoi farti avere, e fame, e fumo, più che gli altri.

Sonetto di risposta per le rime, che in più riproduce – uno per verso – i bisticci contenuti nel sonetto d'invio: 1 *frello* ~ *frollo*, 2 *stelle* ~ *stilla*, 3 *bruoli* ~ *brilla*, 4 *catto* ~ *cotte*, 5 *ballate* ~ *ballotte*, 6 *fallo* ~ *filla*, 7 *tela* ~ *tale*, 8 *lalde* ~ *l'alda*, 9 *Vaghe* ~ *Viga*, 10 *spiendi* ~ *spandi*, 11 *apollo* ~ *a palle*, 12 *canta* ~ *conta*, 13 *fratta* ~ *frotta*, 14 *fame* ~ *fumo*.



Groto sembra direttamente ispirarsi al *Sonegietto in beschizzo* di Magagnò<sup>27</sup> che immediatamente precede al f. 82r, a cominciare dall'*incipit*: «Frello s' ti è frollo (con m'ha ditto el dotto | Segnor Norio) bon miego, e no rio».<sup>28</sup> Per il resto, rimanda indietro al mittente l'invito a scrivere in lode del conte Bonardo, avanzando il pretesto di essere ormai malridotto e senza ispirazione poetica.

**1 frello** 'fratello', cfr. **frelo, fraelo**, pl. **friegi** 'fratelli' in Ruzante.<sup>29</sup> Cfr. Salvioni 2008, III, p. 702 nota, Tomasin 2004, p. 263. VP «**frelo / fardello / fradello / fraelo / frel / frello** Fratello», pl. **fregi** e **fradieggi**.

**1 frollo** cfr. Cortelazzo 2007 «**Fròlo** agg, 'flaccido, avvizzito' (2), 'debole, fiacco, spossato' (3). Ex. 1565 E per to amor son frolo e consomao, Caravia Naspo I 58 (1r)» Mazzucchi 1967 «**Frolirse**, v. (detto di carne da mangiare) FROLLARE». VP «**frollo** Frollo, frollato». Cfr. l'analogo *incipit* del *Sonagietto in beschizzo* «Frello s' ti è frollo con m'ha ditto el dotto», sopra citato (Mag. IV, f. 82r).

**1 pive** lett. 'cornamuse' o 'flauti' (Boerio 2006), strumenti a fiato caratteristici dei pastori che popolano l'Arcadia, e, per traslato, la poesia bucolica. Il doppio senso osceno è illustrato nella prima parte della nota di Cortelazzo 2007 s.v. **piva**, che evoca il «passaggio avvenuto in ambienti bassi, di *piva* da 'cornamusa' a 'pene' (l'equivalenza allusiva è spiegata nella novella 36 della terza parte delle novelle del *Bandello*)». Diversa l'interpretazione di Salvioni III, 706 «*piva* cornamusa 240, e, figurat., mammella». Nel verso in questione, il pl. *pive* è senza dubbio fig. per 'testicoli'. Il motivo è d'altronde ricorrente, come dimostra Magagnò: «Parona cara l'è parichi di, | Ch'ho lagò star de tuor la piva in man, | Perque l'è rotta, e si no sona pi» (Mag. II, f. 36r). VP «**piva**<sup>1</sup> 1. Cornamusa, piffero» e «**3**. fig. Pene».

27 Il titolo integrale recita *Sonegietto in beschizzo al sò caro Sborozzò, che daspò che la fievera l'haea lagò morto da sé, i mieghi no volea che 'l bevesse vin*.

28 Il sonetto così prosegue: «Và con un bon scuellotto setu, sotto | A na spina che spane el ben de Dio: | E st' è e 'l batti stà botta, arso, e rostio, | E pi brusò cha brisa, ti debotto | Fà che con do, o tre zucche Cecco, e Mio | Vaghe a Costoza in t'un tratto, e de trotto. | Tuogia chi taglia la Vena, e ne tuole | Bagnar la bocca, co i suol dir, de Bacco, | E ne pasce de pirole, e parole. | Se 'l me Sandron struccò dal male, e stracco | N'ha vegiù sempre, e vuogia pi che 'l puole | El boccale, anti Secco impi el to Sacco». Con Costozza, Magagnò allude al ridotto dell'Eolia, per cui cfr. nota 5.

29 Nel quale *frello* alterna con *fradel(l)io* (Schiavon 2008, p. 253). Bortolan 1969 registra «**Fradelo, Fradieggi, Fradigi**, fratello, -i (Part. Fabl. 1492)», «**Frel, Frello**, fratello (Mag. 1560, Cald. 1590)», «**Frelo, Fregi, Frelì**, fratelli (Mag. 1560, Cald. 1590)», «**Friegi, Friggi**, fratelli (Mag. 1560, Cald. 1590)».

**2 no me stilla** cfr. **stillare** ‘instillare, ispirare’, per trasl. dal significato di base ‘cadere goccia a goccia’ (vd. ancor oggi l’espressione ‘stillarsi il cervello’). Il soggetto è *stelle*: dunque, le stelle non gli ispirano versi. Registrato da VP s.v. **\*stillare** con questo solo esempio.

**2 saoniti** equivale a **sonagitti**, come dimostra un altro *Spataffio* di Magagnò: «Menon figiol de Sier Cenzo Ravotto, | Che per far Harcolane,<sup>30</sup> e Maregale, | E Saonitti, n’have mè un so guale | In sto mondazzo, el so corpo è chi sotto» (Mag. IV, f. 127v), nonché il *Saonetto de suprication* edito da Lovarini 1969, p. 365 e il lemma «**Saonito**, -i, sonetto, -i (Mag. 1560)» in Bortolan 1969. Ora anche VP «**saoneto / saonetto** Sonetto, deformaz.». Non è ovviamente da escludere il gioco di parole con l’omofono **saoniti**, pl. metafonetico di **saoneto**, cfr. Cortelazzo 2007 «**saonèto** (*saonèto, saponéto, savonéto*) s.m. ‘piccolo sapone, saponetta’», soprattutto per la presenza di *ballotte* in rima al v. 5: negli esempi riportati da Cortelazzo, infatti, si incontra «1566? saoneti e balote odorifiche» e, in genere, si parla di «ballote de saon» o «ballote de pasta de saonetti» negli inventari dell’epoca. Cfr. qui la nota al v. 5.

**3 laldar** ‘lodare’ cfr. qui la nota a LXIX, 9.

**3 bruoli** pl. metafonetico di **brolo**, cfr. Boerio 2006 «**Brolo** s.m. *Bruolo* è voce antica [...] di vari dialetti dell’Italia superiore», cui corrispondono *Frutteto*, o *Parco da frutti*, *Pomiere*, o *Pometo*, o *Pomario*, *Pereto* e *Meleto*; Mazzucchi 1967 «**Brolo**, sm. Frutteto. | (piantato a peri) Pereto; (a meli) Meleto. | *Portare al brolo*, Sbarcare il lunario; Venire a capo». <sup>31</sup> VP «**bruolo / brolo** Brolo, giardino alberato». Groto risponde puntualmente alle terzine di Magagnò, laddove lo incita a «lalda[r] g’urti» della Fratta. Cfr. Salvioni 2008, I, p. 269 nota 5, Tomasin 2004, p. 235.

**3 se ben la me brilla** il sogg. è ancora *stelle*, e l’inciso ricalca «quando la me grilla» di LXIX, 3. VP s.v. **\*brillare** registra questo solo luogo.

**4 catto** cfr. Boerio 2006 «**Catare**, v. *Trovare. Ritrovare, Rinvenire*»; Mazzucchi 1967 «**Catare**, v. (generico) *Trovare*. | (cosa smarrita) *Rinvenire*. | (una persona) *Rincontrare*. | (cosa nuova nella scienza) *Inventare*. | (cosa che esista, ma non conosciuta) *Scoprire*». VP «**catate / cattate** *Trovare*» e la loc. «**c. la vena** *Trovare l’ispirazione*». *A no catto pì rime* vale dunque

<sup>30</sup> L’ercolana è una forma metrica ricorrente nella poesia pavana (chiamata, in dialetto, *Reclion*); si compone di strofe di undici versi: nell’ordine, due endecasillabi alternati con due settenari, tre coppie di quinari, e un endecasillabo tronco come verso conclusivo.

<sup>31</sup> Bortolan 1969 registra come unico esempio «**Bruolo**, recinto (Mag. 1560)».

‘non invento più versi’. Cfr. Salvioni 2008, III, p. 681, Tomasin 2004, p. 239, D’Onghia 2010, p. 90 e rinvii. Per **pi** ‘più’, cfr. LXIX, 13.

**4 crue** ‘crude’, con dileguo della *-d-* intervocalica, come in LXIX, 4 *crio* ‘grido’, 12 *poere* ‘potere’. Allo stesso fenomeno si lega lo sviluppo del part. pass. dei verbi: m. *-ATO* > *-ò*, *-ITO* > *-ìo*, *-UTO* > *-úo*; f. *-ATA* > *-á*, *-ITA* > *-ía*, *-UTA* > *-úa* (Tomasin 2004, pp. 113-114).

**5 ballote** cfr. Boerio 2006 «**Balòta**, s.f. *Balotta; Pallottola; Voto*. [...] *Balòte*, dicesi fig. per testicoli»; Bortolan 1969 «**Balla**, **-e**, palla, **-e**; **Balotta**, **-e**, palla, **-e**»; Mazzucchi 1967 «**Balota**, sf. *Pallotta; Pallottola*»; Cortelazzo 2007 «**Balòta** (*ballòta, ballòtta*) ‘piccola palla di materiale solido’», con vari esempi relativi alle palle di sapone, o saponette. Cfr. qui nota al v. 2. VP «**ballotta / balota / balotta 1**. Piccola palla». Istituisce un gioco di parole col precedente *ballate*, che indica un tipo di composizione poetica, proseguendo di fatto la metafora della quartina iniziale: ‘ho portato le palle per fare a pallate’ e insieme ‘ho portato i sonetti | le saponette per scrivere ballate’.

**5 Ti** inizia un’allitterazione anaforica che contribuisce a sottolineare la stizza della risposta: ‘fallo tu questo elogio, *Magagnò me caro*, e dilla tu questa lode’, se ci tieni tanto: cfr. 5 *Ti...* 6 *Tela tale...* 7 *Ti*.

**6 filla** ‘fila’, in rima con *stilla : brilla : dilla* (< *dire*) dimostra la parificazione degli esiti *-ll-/l-* per cui cfr. LXIX e nota.

**7 tela** l’espressione *filare la tela* per ‘comporre versi’ gode di una tradizione ininterrotta fino dai classici; la tela dev’essere così ben fatta da poter vincere il tempo, cioè da resistere all’usura. Fuori metafora, ‘scrivi tu questo elogio in modo tale che resti immortale’.

**7-8 dilla ti sta lalde** di nuovo il pron. pers. ‘tu’ all’inizio di verso, messo in rilievo dall’*enjambement*. Per *dir le lalde* cfr. LXIX, 14.

**8 che l’alda** con valore consecutivo: ‘in modo che possano udirla’; **alda** è 3ª pers. pl. del pres. cong. di **aldire** ‘udire’ < AUDIRE, con ipercorrettismo *al-* per *au-* (come in *lalda* per *lauda*). Cfr. *aldìme mi* ‘ascoltatevi’, *com t’he aldù* ‘come hai sentito’ (Ruzante; e cfr. Schiavon 2008, p. 251). È registrato da Boerio 2006 «**Aldír**, v. *Udire, Ascoltare*. Parola vernacolare antica...», Bortolan 1969 e VP s.v. **aldire**, che fa stato di 604 occorrenze. Cfr. Salvioni 2008, III, p. 642 e 674; Tomasin 2004, p. 98.

**8 inchin** cfr. Bortolan 1969 «**Chin**, **-a**, fino» e «**Inchina, Inchin**» «**Inchinamen(te)**, fino, finchè»; Cortelazzo 2007 «**inchin**<sup>1</sup> (*inchina*), avv.

‘infino, perfino’ (Boerio: *inchin*, termine antico)». VP «**inchina / inchin** Fino a». Cfr. Salvioni 2008, III, p. 695; D’Onghia 2010, p. 98.

**8 le motte** cfr. Boerio 2006 «**Mota** s.f. *Greto*, Quella parte del letto più propriamente del fiume, che rimane scoperta dalle acque», con le espressioni *Mota de sassi* e *Mota de piere*; Mazzucchi 1967 «**Mota**, sf. Cumulo; Mucchio [... | (di pietre da fabbrica) Muriccia; Macìa». VP «**mota / motta** Mucchio di terra, altura» con due sole occorrenze. Lett. *mota* o *motta* indica un rialzo di terra accanto all’alveo del fiume, come dimostra la glossa «**mota** terra alta vicino al rio» (Mag. I).

**9 Vaghe la Viga** *vaghe* è cong. pres. di *anar* o *nar* ‘andare’, VP s.v. **andare / anare / annare / nare**. Continua il bisticcio con *Viga*, ipocoristico di Ludoviga, che è il nome della morosa di Magagnò. Dunque, se l’innamorata si allontana per due giorni, Magagnò potrà concentrarsi e spendere e spandere tutta la sua scienza, per comporre la suddetta *lalda*.

**9 se scarte** cfr. Boerio 2006 «**Scartar** v. [...] fig. *Escludere, Ricusare, Rifiutare*», Cortelazzo 2007 «**scartà** (*schartar*) v. ‘evitare, rifiutare’ (Boerio)»; ma qui forma piuttosto una dittologia sinonimica con *vaghe*. VP s.v. «**\*scartare** Farsi da parte» registra quest’unica occorrenza.

**10** Forme analoghe a **spiendi** sono nel Ruzante *avierti, covierti, intiendi, pierdi* menzionate da Schiavon 2008, p. 255 fra i «dittonghi sicuramente metafonetici» (cfr. già Rohlf 1966, I, pp. 94 e 96, Stussi 1965, XLII, Tomasin 2004, p. 102).

**11 saere** ‘sapere’, con dileguo della sorda intervocalica, già in Ruzante (Milani 1996, p. 299, Tomasin 2004, p. 128, Schiavon 2008, p. 269). VP s.v. **savere** registra le varianti **assaere / saer / saere / sapere / saver**. Nei testi qui editi, cfr. ancora *saoniti*.

**12 Apollo** in quanto dio della poesia e protettore delle Muse può riempire Magagnò di ogni erudizione e scaltrezza poetica. Anche qui il gioco di parole è col precedente **Pollo** ‘Paolo’, come si può verificare in VP s.v. «**Pollo**<sup>1</sup> / **Apollo** / **Polo** Apollo».

**11 roessa** è qui voce verbale, probabilmente costruita a partire dalla forma nominale **roesso**, cfr. Mazzucchi 1967 «**Roèssso**, sm. Rovescio» e «**Roèssso**, add. Rovescio; Rovesciato» e Bortolan 1969 «**Roessità**, rovesci (Mag. 1560)», «**Roesso**, rovescio (Mag. 1560, Cald. 1590)». Cfr. Salvioni 2008, III, p. 687. VP s.v. «**\*roessare / \*roversare / \*rovessare** Rovesciare»; Schiavon 2008, p. 269.

**11 a palle e a quarte** cfr. Boerio 2006 «**Pala** s.f. *Pala e Ventilabro*, strumento di legno notissimo per tramutar le cose minute o per isventolar biade» (e Mazzucchi 1967 «**Palà**, sf. (contenuto della pala) Palata. | *A palà*, A palate, A bizzate»). Il secondo elemento del binomio individua «La quarta parte d'uno stαιο» (Boerio 2006 e VP), cfr. Mazzucchi 1967 «**Quarta**, sf. (misura per gli aridi) Quarto». L'espressione, legata al mondo rurale, è volutamente in contrasto con l'allusione mitologica all'inizio del verso; Apollo viene rappresentato come un qualunque 'villan' o 'boaro'.

**12 biè** 'belli' cfr. LXIX, 8.

**13 Fratta** Polesine (oggi in provincia di Rovigo), località dove sorgeva la villa del Conte Bonardo, che vi ospitò per lunghi periodi l'amico Groto, spesso in gravi difficoltà economiche. Per questo, l'allusione di Magagnò *ai biè frutti che a la Fratta s'ingiotte* (LXIX, 8) risulta particolarmente velenosa.

**13 ste = s'te** 'se tu'.

**14 fame e fumo haere** 'aver fame' è una caratteristica costante dei personaggi messi in scena dal Ruzante, e in generale dei contadini; invece, l'espressione 'aver fumo' non è immediatamente comprensibile. Forse è un'eco proverbiale, cfr. ad es. «El fumo del rosto no impenisse la panza» (Boerio 2006). Sempre in Boerio 2006, s.v. **fumo**, è registrata l'espressione «Omo che ga del fumo, *Uomo fumoso*, vale Altiero, Superbo». <sup>32</sup> VP registra un luogo proverbiale di Pasquale delle Brentelle (*Perpuositi*, 224): «Da fame, fime, fumo, frare e femena | da mala narration vardate, grottolo, | s'te no vuò doentar un ranabottolo ['girino']».

f. 125r

[CXII]

*Sonetto in questa lingua del Signor Luigi  
Groto Cieco d'Hadria.*

*Alla Sereniss. Sig. Loredana Marcella, Smozzaniga,  
Parona de Vegnesia.*

Parona Sarenissima, a gh'hi habù  
I Pianiti, ch'a tutto so poere

<sup>32</sup> Nel contesto specifico, sembra preferibile a *Fumoso* che «si dice di Coloro che hanno dei fumi dalla crapula e da' vapori di vino» (Boerio 2006), con l'es. corrispondente *fumosi e ben pasciuti*.

Tutti è ste d'un desiero, e d'un volere  
 De faorezarve, e farve anare in su.  
 E i no l'ha fatto za da turlulù, 5  
 Ma ben con gran prudintia, e gran saere,  
 Sapianto che 'l Paron ghe n'hea piasere,  
 E per lo vostro mierito de vu;  
 Hiu mè vezù in t'un bruolo un derto, e bello  
 Erbol ben incalmò, c'ha el cielo amigo, 10  
 Che ven su a uocchi ? a sì vu de bel pato:  
 Za a solivi valer lomè un Marcello,  
 Da 'n Marcello a vegnissi a 'n Smozzanigo,  
 Da 'n Smozzanigo, a si vegnù a un Ducato.

TRADUZIONE. Padrona Serenissima, avete avuto i pianeti che, con tutto il loro potere, sono stati tutti d'un solo desiderio e d'un volere: di proteggervi e farvi andare in alto. | E non l'hanno fatto casualmente, ma con grande prudenza e grande scienza, sapendo che il Padrone ne aveva piacere, e per il vostro proprio merito. | Avete mai visto in un frutteto un albero dritto e bello, ben innestato, che ha il cielo amigo e che vien su a vista d'occhio? Siete voi, senza alcun dubbio: | Prima sollevate valere appena un marcello, da un marcello veniste a un mocenigo, da un mocenigo siete venuta a un ducato.

Sonetto laudativo indirizzato a Loredana Marcello, sposa di Alvise Mocenigo, che fu Doge di Venezia dal 1570 al 1577. La dogaresa Loredana morì nel 1572, lo stesso anno della battaglia di Lepanto, prima che eventi funesti come l'incendio del Palazzo Ducale, o la pestilenza, toccassero Venezia.<sup>33</sup> Questi elementi permettono di datare il sonetto di Groto fra il 1570 e il 1572, perché solo in quel lasso di tempo Loredana Marcello in Mocenigo ebbe il titolo di Serenissima. Dunque, la composizione è di almeno dieci anni anteriore alla stampa nella *Quarta Parte* delle Rime di Magagnò (1583) e, tenuto conto della sua mediocrità, ci si domanda perché Groto abbia insistito perché venisse inserita in quella raccolta, dove peraltro già compariva il precedente scambio di sonetti in bischizzo, di ben altro livello tecnico e linguistico.

Nel 1610, ignorando la precedente stampa, Ambrogio Dei pubblicò nuovamente il sonetto nella *Parte Seconda* delle Rime di Luigi Groto, ma in una versione che presenta notevoli varianti e, nel complesso, un assetto linguistico assai precario: l'aspetto grezzo lascia supporre che si tratti di una prima redazione, sulla quale lo stesso Groto (o l'Angiolieri, editore-

33 Sul personaggio, si veda la monografia di Dorit Raines, *La dogaresa erudita. Loredana Marcello Mocenigo tra sapere e potere*, Roma: Viella, 2008.

responsabile della *Quarta Parte* delle Rime di Magagnò)<sup>34</sup> operò poi una importante revisione sul piano sia dello stile che del dialetto. Le varianti di questa redazione messa a stampa nel 1610 (R10) saranno riportate nelle note ai singoli versi.

NOTA AL TESTO. Cfr. Luigi Groto, *Rime*, ed. A. Dei, Venezia: 1610 (R10): II. f. 154r (Parte II, n° 620).

VARIANTI SOSTANZIALI. Epigrafe : *Alla Serenissima Loredana Marcello Mocenigo*. 1 Parona no ste a dir che - 3 Ge sta - 4 De favorirve, e farvi amare in lu - 6 Gnian per so zentilisia, e so s. - 7 Mo per que 'l so paron ne havea p. - 9 in t'un brunolo - 11 Che ne 'n su uocchi a si vu di b. p. - 12 Za a no valivi se lome

VARIANTI FORMALI. 1 ha g'hai habù - 2 pieniti... che a tuto - 3 desierio - 5 fato - 9 Ha io mè vezzu - 10 Erbor... che ha il - 13 a vegnesti a un - 13 = 14 Da un... Smozanigo.

**1 Parona** con *-dr-* secondario > *-r-* (Rohlf's 1966, I, § 260, Salvioni 2008, III, p. 649, Tomasin 2004, p. 137).

**1 a gh'hi** (cfr. R10 **ha g'hai**) ind. pres. 2<sup>a</sup> pers. plur. 'avete' (aus. di *habù*): sia **hi** che **hai** sono pluriattestati, cfr. VP s.v. **avere**, con le varianti **aere** / **aére** / **\*habbiare** / **haere** / **havere** / **\*vere** / **\*vére**.

**2 pianiti** pl. metafonetico per 'pianeti', nell'espressione 'avere i pianeti in proprio favore', cioè la benevolenza e la benedizione del Cielo sulle nozze. Cfr. «O puover Magagnò | Te ste pur male, ti è pur nassù sotto | A la cativa Luna, al mal pianotto» con la glossa «**Pianoto**. Pianeta» (nota marg. a stampa, Mag. II, f. 6r) e il pl. metafonetico «Pianuotti» in rima con «duotti» (Mag. IV, f. 123r) oltre che nel sintagma «se'l Cielo, e i suo pianuotti» (Mag. I, f. 6v), «An mi a no muzze qualche mal pianoto?» (Mag. IV, f. 80r). Cfr. ora VP s.v. «**pianeto** / **pianetto** / **pianoto** / **pianotto** **1**. Pianeta, **2**. Destino, influsso di un pianeta», pl. **pianuotti** e **pianiti**.

**3 è ste** 'sono stati', contro **ge sta** 'stanno' R10.

<sup>34</sup> Come risulta dalla lettera dello stesso Magagnò, in apertura del volume: «Das c'hai delibrò sacente Messier Givorio de voler Torcolare ste dreane Canzon, Sonagitti, Frottole, e Maregale, [...] in sto Librazzuolo: E si ho vogiù mandarvele con sti patti, che a see Vù quello, che ghe metta le man; perque chi n'ha la pratega, e che n'intende ben sto nostro favellare, le malmenerà de sorte, che gnan i buoni Sletran da Pava no le porà intendere, e cavarne piasere; Perzontena mettighe Vù el vostro bon snaturale, e no ghe manchè de tutto quello che le gh'averà de bisogno» (*Sletra de Magagnò a M. Givorio Anzoliere stampaore*, Mag. IV, Venezia: Angiolieri, 1583, f. 2).

**3 desiero** per 'desiderio' è l'unica forma attestata nelle *Rime di Magagnò*, sempre con la glossa a stampa «**Desiero**. Disio» (ad es. Mag. II, f. 62v). Per -ARIU > -ier(o), cfr. Cella 2003, p. 258. VP s.v. **desidierio**, registra ben undici varianti su un totale di 47 occorrenze.

**4 faorezarve** contro **favorirve** R10. Cfr. Cortelazzo 2007 «**faorizar** v. 'proteggere, aiutare, onorare'» e «**favor** (*faór*) 'protezione, benevolenza'». Già Bortolan 1969 «**Faorezar**, favorire (Mag. 1560); **Favorizar**, favorire (Stat. Batt. 1463)». VP registra «**faorezare** Favorire, compiacere» con quest'unica occorrenza.

**4 farve anare in su** contro **farve amare in lu** R10 'farvi amare da lui', probabile cattiva lettura del tipografo-editore Ambrogio Dei a partire da un manoscritto (forzatamente idiografo), che era vecchio di una quarantina d'anni. Benché di scarsa eleganza, l'*anare in su* del 1583 ha il vantaggio di preparare la metafora dell'albero che si alza *derto e bello* verso il cielo; dunque, quella di Loredana Marcello Mocenigo è un'ascensione sociale e gerarchica che prelude ad una futura (e, nella fattispecie, assai prossima) ascensione celeste. Per la costruzione **amare in lu**, cfr. «A me inamoriè in ti», detto da Menon (Mag. I, f. 31v).<sup>35</sup>

**5 za** 'già' < lat. IAM. L'agg. **turlulù** è onnipresente nella letteratura pavana, ad indicare lo stolto, lo sciocco, e come tale è glossato nella nota marg. a stampa «**Turlulu**, per balordo» (Mag. I, f. 5r). Cfr. ora VP s.v. «**turlurù** / **turlulù** s.m. Sciocco, stupido».

**6 gnian (gnan, gnanca)** R10 'neanche', 'e nemmeno' è forma dialettale 'bassa', che mal si addice (come, d'altronde, il precedente *turlulù*) alla destinataria del sonetto che è una dogaresa. La versione del 1583 porta «Ma ben con» di chiara matrice letteraria. Sullo stesso tono 'alto', il raddoppio di *gran* in luogo del possessivo *so*, e la scelta di *prudintia* 'saggezza' in luogo del più banale *zentilisia* 'gentilezza'.

**7 sapianto** forma di gerundio in -anto (cfr. qui **seanto**, **laganto**, **vezzanto**),<sup>36</sup> che si oppone all'espressione colloquiale **mo per que** di R10.

35 Segue un catalogo che non può non ricordare il Casanova di Da Ponte: «A Fimon tre: | Una in Spianzana, Do a Valmarana | Una a Pilla, tre in Sacco, e do a Arcugnan».

36 Per -anto, Bortolan 1969 registra «**Ananto**, andando; **Aparezanto**, sembrando; **Are-tiranto**, avvicinando; **Baggianto**, abbaiano; **Bagolanto**, bighellonando; **Benediganto**, benedicendo; **Cantanto**, cantando; **Corranto**, correndo; **Crezanto**, credendo; **Diganto**, dicendo; **Favelanto**, parlando; **Guardanto**, guardando; **Lezanto**, leggendo; **Pensanto**, pensando; **Preganto**, pregando; **Saltuzzanto**, saltando; **Sberlusanto**, risplendendo; **Seanto**,



**7 ghe n'hea** contro **ne havea** R10: per una volta la forma più letteraria è riservata alla redazione del 1610. Per la forma dialettale, cfr. «a t'hea vezù lavar» (Mag. I, f. 32v). VP registra per l'impf. di **avere** le forme **aea**, **aéa**, **avea**, **haea**, **havea**, **hea**, **heva** (per la 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> pers.).

**8 mierito** con estensione del dittongo, per cui cfr. Wendliner 1889, p. 8; Rohlfs 1966, I, § 8; Schiavon 2008, p. 257. VP s.v. «**mierito**<sup>1</sup> / **merito** / **mielito**», pl. **mieriti** e **mieliti**.

**9 hiu** contro **haio** R10, nella frase interrogativa 'avete voi?'. Cfr. «L'hiu sentù?» 'l'avete sentito?', «Hiuú aldio 'l Gallo» 'avete udito il gallo?' (Mag. II, ff. 73r e 68r). Bortolan 1969 «**Haiu**, avete (Mag. 1560, Cald. 1590)» e «**Hiu**, avete». Cfr. Schiavon 2008, pp. 276-277. VP registra le forme **hiu** e **haio** 'avete', entro un totale di 26 varianti per la 2<sup>a</sup> pers. plur. dell' ind. pres.

**9 mè** 'mai' cfr. «**Me**. Mai» (Mag. I, f. 35v, nota marg. a stampa). Per *mè* < mai, *assè* < assai cfr. Wendliner 1889, p. 5, Salvioni 2008, III, p. 642. VP s.v. «**mè** / **ma'** / **mai** avv. **1**. Mai. **2**. Più, molto, sempre».

**9 vezù** part. pass. del verbo **vere** < VIDERE, per estensione del tema di *vezo* < VIDEO. La forma **vezú**, **vezúa** 'visto, vista' è già ampiamente attestata in Ruzante. VP s.v. **veére** / \***veére** / **vedere** / **vere** / **vêre** / **vêrre** / **vezere** registra per il part. perf. **vedù**, **vegiù**, **vezù**, **vezúa**, **vezzù**, e al pl. **vezùe**, **vezùi**.

**9 brunolo** rispetto a **bruolo** è una chiara banalizzazione, che introduce un improbabile albero di prugne come oggetto di innesto, in una elaborata metafora. Per *brugnolo*, forma del Medio Polesano, cfr. Beggio 1995 «**bruñolo** (pl. *bruñò*) s.m. (M.P.) - vd. **brombiolo** s.m. prugnola, prugna selvatica dal sapore aspro, astringente». Per **bruolo** 'orto', cfr. qui LXX, 3.

**9 derto** per **drèto**, con metatesi della -r-, come in «**Burto**. Bruto», «**Furti**. Fruti». Cfr. Schiavon 2008, p. 271. La forma «**Dirti**. Diritti» con -i metafonetico è attestata nelle *Rime di Magagnò* (Mag. II, f. 70v, nota marg. a stampa). Bortolan 1969 registra «**Derta**, -o, diritta, -o (Mag. 1560, Cald. 1590); **Dertamen**, rettamente; **Dreto** e **Dretto**, diritto». Cfr. VP s.v. «**derto** / **dreto** / **dretto** / **dritto** agg. Dritto, retto».

essendo; **Tasanto**, tacendo; **Tegnano**, tenendo; **Toganto**, togliendo; **Tornanto**, tornando; **Vegnanto**, venendo; **Vezanto**, vedendo». Cfr. Stussi 1965, LXIX-LXX; Schiavon 2008, p. 289.

**10 erbol** e la variante **erbor** di R10 rappresentano un'evoluzione tipica del pavano e di altri dialetti settentrionali (Tomasin 2004, p. 98). Cfr. già in Ruzante **erbore** 'alberi' (Zorzi 1967, p. 1559),<sup>37</sup> e **(h)erbole** più volte attestato nelle *Rime di Magagnò*: «E g'herbole, e le herbe», «g'herbole e i pre» 'gli alberi e i prati' (ant. pavano *prè* < prati, cfr. Rohlfs 1966, I, § 15). Bortolan 1969 «**Erbole**, albero (Mag. 1560, Cald. 1590)». VP registra «**èrbore / elbore / erbole / herbole** s.m. Albero».

**10 incalmò** part. pass., per cui cfr. Bortolan 1969 «**Incalmato, Incalmò**, innestato (Mag. 1560, Cald. 1590)», Mazzucchi 1907 «**Incalmare**, v. INNESTARE. Annestare, **Incalmo**, sm. (fatto e modo) Innesto. | (pianta innestata) Nesto» e Cortelazzo 2007 «**incalmà** (*incalmào, incalmato*) agg. 'innestato', anche in senso fig.». Va detto che nel pavano e nella sua letteratura, la metafora rustica dell'innesto viene utilizzata tradizionalmente per indicare un amore che prende l'avvio, oppure il momento in cui due persone si uniscono per diventare una sola, con o senza il vincolo matrimoniale. Alcuni esempi tratti dalle *Rime di Magagnò*: «Che s'ella in quelle fuogie,<sup>38</sup> e in quei pollon<sup>39</sup> | Vete muarse i brazzi, e le so man, | E i suo piè deventar di raison,<sup>40</sup> | El fo perque, la g'have un Ortolan | Che la sape incalmar su quel peon | Che la ghe vive senza magnar pan» (Mag. I, f. 8r); «Perch'Amor co na putta m'ha incalmò | Con s'incalma i figari a sigolotto» (Mag. I, f. 19v); e infine, nel descrivere l'incontro con la morosa che l'abbraccia stretto: «E mi ghe digo quando | Fo mè negun Boaro | Che vegnisse incalmando | Un nespolo, o un figaro | El ligasse sì stretto | Co a gh'hem nù brazzi, e pietto» (Mag. IV, f. 13v). Cfr. Salvioni 2008, IV, p. 285 per *incalm* o *calmèle* corrispondente al friul. *entín* 'innesto'. VP s.v. «**\*incalmare** v. 1. Innestare, 2. metaf. Unire, 3. metaf. Concepire».

**11 Che ven su a uocchi?** conclude la frase interrogativa iniziata al v. 9. Sull'espressione *a uocchi* cfr. Boerio 2006 (e Cortelazzo 2007) *a ochi vedendo* 'a vista d'occhi'; Mazzucchi 1967 «*a oci guardando, A vista*». Nella redazione di R10, l'inserimento del **brugnòlo** costringe a sopprimere l'interrogativa, attribuendo al pruno selvatico degli occhi che dicono o esprimono un patto (di matrimonio?). La lezione di R10, **che ne'n su uocchi a si vu di bel pato**, è probabilmente favorita da una cattiva lettura del manoscritto, dove *che uen* | *che nen* erano facilmente intercambiabili, così

37 «Nonostante la forma *erbore* predomini nel CP (31 casi contro 11 di *arbore*), la forma *arbore* sembra essere tipicamente ruzantiana» (Schiavon 2008, p. 251).

38 'foglie'.

39 'rami'.

40 Lett. 'radicioni', grosse radici.

come *dì < dire* al posto della prep. *de*, in quella che è una frase idiomatica: *de bel patto* 'chiaramente, davvero, in maniera indiscutibile'.

**11** Per **uocchi**, pl. metafonetico di 'occhi', cfr. *uoggi* in *Saltuzza* I 12, citato fra «i dittonghi certamente metafonetici (in sillaba chiusa e condizionati da -i finale)»,<sup>41</sup> oltre a **uoci** (Ruzante, «gi uoci») e **uogi** (Mag. II, f. 40v, nota marg. a stampa: «**Uogi inraze**. Occhi spiandore», lett. 'occhi che gettano lampi'). La forma ruzantiana *uogi*, copiosamente attestata, è compresa fra i «casi di sicura metaforia per ò» (Schiavon 2008, p. 258). Cfr. infine VP s.v. **ogio**<sup>1</sup>, che registra per il plur. le forme **ochi(i)**, **uogi(i)**, **uchi(i)**, **giuochi**, **uochi(i)**, **uocchi**, **vuochi**, **uoggi**, **vuogi**.

**11 pato** cfr. Mazzucchi 1907 «**Pato**, sm. Patto; Accordo; Convenzione. | *Torse de pato*, Assumere l'impegno. | *A nessun mal pato*, A nessun costo». L'espressione **de bel pato** è pluriattestata nelle *Rime di Magagnò*, p. es. «Aldi, ch'a ve vuo dire de bel patto» (Mag. II, f. 64r). Cfr. **a bel patto** 'in ogni modo', 'a ogni costo' D'Onghia 2010, p. 206.

**12 Za a solivi valer lomè** contro **Za a no valivi se lome** R10. Come il sost. m. *lome* equivale a *nome*,<sup>42</sup> così l'avv. *lome* corrisponde a *nome* < NON MAGIS con dissimilazione, per cui cfr. Boerio 2006 «**nòme** o **nòma**, Adv. Appena; Se non; Solamente», Bortolan 1969 «**Lomè**, soltanto» e la glossa «**Lome**. Se non» nelle *Rime di Magagnò* (Mag. II, f. 46v e 50r, nota marg. a stampa). VP «**lomé / loma / lomà / nomà / nomè / nomò** avv. **1**. Solamente, soltanto, **2**. Appena, da poco, **3**. Nemmeno, **4**. Dopotutto, in fondo ». Il fenomeno di dissimilazione è già attestato in Ruzante (Wendriener 1889, p. 33, Rohlf's 1966, I, § 328, D'Onghia 2010, p. 100, Schiavon 2008, p. 271).

**12 Marcello** gioco di parole tra il nome illustre dei Marcello, famiglia della nobiltà veneziana cui apparteneva Loredana, e il sost. **marcello**, per cui cfr. Cortelazzo 2007 **marzèlo** «vd. marcèlo, marcello. Antica moneta veneta d'argento (Boerio). Ex. 1493 Marcello, è un'altra moneta, val soldi 10, fu fatta prima sotto Nicolò Marcello dose (Sanudo *De origine* 64); 1566 e' ho ducati venetiani... e de monea zoè mocenighi e marceli e de sie e grosseti, i passa ben tresento ducati (Calmo, Lettere IV 261)». Cfr. «A pagherae un marcello» (Mag. II, f. 25r). VP s.v. «**marcelo / marcello / marzelo** s.m. Marcello, moneta d'argento», plur. **marciég(g)i**, **marziegi**, **marciè**.

41 D'Onghia 2010, p. 184.

42 Cfr. Boerio 2006 «**lome**. nome», «Beggio 1995 **lòme** s.m. (ant.) nome», Romagnolo 2005 «**lome**, idiotismo per 'nome', non più usato», e le note marg. a stampa «**Lome** nome» e «**Lom**, nome» (Mag. II, f. 30v e 45r). Cfr. Schiavon 2008, p. 275.

**13 Smozanigo** è la forma dialettale di **Mocenigo**. Continua l'equivoco tra il nome dell'altrettanto nobile famiglia dello sposo, e il sost. **mocenigo**, per cui cfr. Cortelazzo 2007 «antica moneta veneta d'argento. Ex. Ducati duxento de mozenigi Inv. Lovo 478a; li arzenti, zoè marzeli e mozenighi Inv. Lovo 151». VP «**smozanìgo / smozzanìgo** s.m. Mocenigo, moneta».

**14 Ducato** cfr. Cortelazzo 2007 «Moneta di metallo nobile della Veneta Repubblica (Boerio). Ex. Ducato veneziano è di oro finissimo». VP «**ducato / ducatto** s.m. Ducato, moneta aurea veneziana».

Si conclude finalmente l'elaborata doppia metafora: come nel frutteto un nuovo albero dritto e bello si alza sempre più verso il cielo amico, così Loredana, che pur appartiene di nascita ad una famiglia dell'aristocrazia, sposando Alvise Mocenigo unisce al suo quest'altro nome prestigioso, e finalmente, quando Alvise diventa Doge, raggiunge lei stessa il titolo di Dogaresa e il Ducato.

Non basta: un ulteriore doppio senso è celato nell'ultima terzina, perché *marcello*, *mocenigo* e *ducato* sono anche i nomi di altrettante monete, il cui valore è crescente, dai dieci soldi d'argento del marcello all'oro finissimo del ducato. Di qui il verbo ambivalente *valere*, che si riferisce tanto al prestigio delle famiglie quanto al valore commerciale dei denari. E in questo caso il bisticcio è in primo luogo storico, perché, come visto sopra, tutte e tre le monete prendono appunto il nome dal Doge che per primo le conìò.

Pare non sia stato Groto l'inventore del facile gioco di parole, variamente presente nelle *Rime di Magagnò*, p. es. in un sonetto di Menon a Girolamo Smozzanigo (Mocenigo), Podestà di Vicenza, scritto nel 1557 «Ch'ì suo mieriti, i fe | Anar tant'alto, che da un smozzanigo | Gi anè a un Ducato» e « O smazzanigo bon | D'ariento e de peso, a fussi ben stampò» (Mag. II, f. 34r e 35r).

## 2 Altre poesie in dialetto polesano, edite nelle *Rime* del 1610

Rime II.627

627

*Per un non fatto ballo con la Sig. N.*

Paronetta me d'oro, e de velù  
 In su la vostra festa a mi son stò  
 Vezzantome d'haer faor lialò;  
 Mo a restiè in asso a muo un bel torlulù.  
 Altre assè me parone ho cognossù,  
 Que a le so feste le me gha inviò,

5

- E per so purpia militè biò  
 Colia, ch'iera la prima a tuorme su.  
 Se ben a son on povero boaro,  
 Que a si calloso, e ruspie le man, 10  
 Me pare della villa ijera massaro  
 A son de villa, mo a son bon villan,  
 Tamentre a canto an mi sotto on salgaro,  
 Benché a no sipia spoleta, o sletran.  
 Mi a nasù in su 'l Pavan 15
- E ona bona famegia è la mia  
 De barba Togno, e de donna Tomia.  
 Mo vegnanto mo al quia,  
 Se a no volivi farme faor vu,  
 Perque a me vi nassù, co a son nassù, 20  
 Così male imbattù,  
 Fussimo almasco stò tanto piatosa,  
 Que a gl'haissi inviò la me morosa.  
 Chi sa que la me tosa  
 Se ben la ga d'ona pria viva il cuore, 25  
 No m'haesse po fatto ella faore?  
 Le a me vegnivi a tuore  
 Gnan vu, parona, no perdivi in tutto,  
 Che a ga haivi a la fe qualche costrutto.  
 E 'l bello a pè del brutto 30  
 È assi pi bello. E questo s'è vezù  
 Mettendo il paragon, e l'oro su.  
 Così an fasivi an vu,  
 Que a me parivi pi bella que a no si,  
 A pè d'on esi brutto, co a son mi. 35

**II.627.** NOTA AL TESTO. R10: II, 154r-154v. Nella stampa del 1610, viene immediatamente di seguito al testo del sonetto alla *Serenissima Loredana Marcello Mocenigo* (II.620). Metro: Sonetto caudato.

ERRORI O REFUSI. 14 sleman - 16 famegia & la mia - 25 la ga ha.

TRADUZIONE. Padroncina, d'oro e di velluto sono stato alla vostra festa, illudendomi di esservi ben accolto.<sup>43</sup> Ma sono rimasto in asso come un balordo. | Ho conosciuto molte altre padrone che mi hanno invitato ai loro balli, e per la sua propria umiltà ho avuto quella, che era la prima

43 Lett. 'di incontrare lì favore'.

a scegliermi per ballare. | Sebbene io sia un povero bovaro con le mani callose e ruvide, mio padre era massaro della villa. | Sono di villa, e sono un buon villano, eppure canto sotto un salice, benché io non sia poeta o letterato. | Sono nato in terra Pavana e la mia è una buona famiglia, di don Togno e di donna Tomía. | Ma venendo ora al *quia*, se non volevate farmi voi un favore, perché sono nato come sono nato, così malcapitato (sotto una cattiva stella), | fossi almeno stata verso di me tanto pietosa da aver invitato la mia morosa. | Chissà che la mia tosa, sebbene abbia il cuore fatto di pietra viva, non m'avesse poi fatto lei un favore? | Se lei veniva a prendermi per il ballo, neanche voi, padrona, avreste perduto in tutto, perché in fede mia ne avreste tratto qualche vantaggio.<sup>44</sup> | E il bello accanto al brutto è assai più bello. E questo s'è visto mettendo l'oro sulla pietra di paragone. | Così potevate fare voi – che mi sembravate più bella di quanto non siate – accanto ad uno brutto come me.

**1 d'oro e de velù** è formula fissa, per cui cfr. ad es. Menon «Cara Parona d'oro, e de vellù» (Mag. IV, f. 34r), e anche, in altro contesto, l'epitaffio di Thietta a Menon: «O boccha mia de sea, | Menon me d'oro, Menon mè de velù» (Mag. II, f.42r).

**2 festa** cfr. **6 feste** 'ballo, balli'. L'equivalenza «**Feste**. Balli» è in una nota marg. a stampa delle *Rime di Magagnò* (Mag. II, f. 39r)). Non sarà necessario insistere sull'importanza del ballo nella cultura rinascimentale e nella tradizione popolare pavana.

**2 a mi son stò** 'sono stato', cfr. qui v. 22.

**3 vezzantome** gerundio di **vezer** 'vedere', secondo l'esito dialettale *-anto*; allo stesso paradigma verbale appartiene «**Vezù**. Veduto» (cfr. qui v. 31).<sup>45</sup>

**3 haer faor** 'trovare buona accoglienza, essere bene accolto'. Le due forme attestano il dileguo di *-b-* e *-v-* in sede intervocalica: *haer* < *haver* < HABERE; *faor* < FAVORE(M), per cui cfr. qui LXX, 10.

**3 lialò** frequentissimo nell'uso, da Ruzante (**lialò** 'lì a lato', 'lì accanto') a Magagnò, cfr. «**Lialò**. In quel loco» (Mag. II f. 27v e 55r, nota marg. a stampa); corrisponde a «**Chialò**. In questo loco». Lo registra Bortolan

44 Lett. 'ci avevi qualche costrutto'.

45 Bortolan 1969 registra «**Vezer**, vedere; **Veza**, veda; **Veizando**, **Veizando**, vedendo; **Vezea**, vedeva; **Vezezo**, vediamo; **Vezerave**, vedevate; **Vezerò**, vedrò; **Vezevi**, vedevi; **Vezo**, vedo; **Vezezo**, vediamo; **Vezezo**, veduto».

1969 «**Lialò**, ivi», insieme con «**Livalò**, ivi; **Live**, là; **Livelè**, **Livelò**, ivi; **Lialuondena**, ivi». Cfr. ora VP s.v. **lialò** / **liallò** / **lì a lò**.

**4 restiè** ‘restai’, perf. metafonetico 1<sup>a</sup> pers. sing. RESTA(V)I > *restè* > *restiè*, in alternanza con *ristiè* e *restì* (VP s.v. **restare**).

**4 a muo = a mò, a mo’** ‘A guisa di’. Cfr. Salvioni 2008, III, p. 700.

**4 turlulù** ‘sciocco, balordo’, cfr. qui CXII, 5.

**5 assé** < assai, come **mé** < mai.

**6 le me gha inviò** ‘mi hanno invitato’. Il pron. f. pl. *le* (aferetico da *elle* < ILLAE) di contro al pron. m. *i, igi* < ILLI con plur. metafonetico (Formentin 2002). Il part. pass. in -ò < -ato è tipico del pavano; il plur. **invié** è ambigenere. Cfr. Salvioni 2008, II, p. 200 (nota 2) e III, 677-679 (nota 1). VP «**inviàre** / \***invidare** v. Invitare».

**7 purpia** ‘propria’ con metatesi della -r- (Schiavon 2008, p. 271; cfr. **purpio** e **purpiamen**). È l’unica forma attestata sia in Ruzante che in Magagnò. VP registra le varianti **porpio** / **proprio** / **pruoprio** / **puorpio**.

**7** per aferesi da **(hu)militè** < HUMILITATE(M). Salvioni 2008, III, p. 649 «Aferesi» registra *petèt, rengar, giada, morosa* ecc. (aferesi di a-), *maginar, nisa, villò* (aferesi di i-), *scur, recchie, micidiala* (aferesi di o-), ma soltanto *na* < UNA come esempio di aferesi di u-. Le forme **humelté** e **humelitè** ‘umiltà’ sono attestate nelle *Rime di Magagnò* e come tali registrate dal Bortolan 1969, che lemmatizza anche «**Lemento**, elemento (Mag. 1560)», «**Legrezza, Legrare, Legrà, Legrò**, allegria», «**Morevole**, amorevole» e «**More**, umore».

**7 biò** part. pass. di ‘avere’, cfr. la nota marg. a stampa «**Bio**. Hauto» (Mag. II, f. 18r e 74r) e la frase *s’hem bio* ‘se abbiamo avuto’ (Mag. IV, f. 15v). È usato da Groto in alternanza con **habù**, qui a CXII, 1. Da non confondersi con **beò** / **biò** ‘beato’.

**8 colia** cfr. Mazzucchi 1967 «**Colia**, pron. f. Colei». e Beggio 1995 «**kolía** pron. f. (dis., M.P.) colei. Anche *kulía*». VP s.v. **culiè** / **coliè** e **queliè**.

**8 iera** (e **ijera** al v. 11) per dittongazione < *era* (ERAT). Cfr. Bortolan 1969 «**Iera**, era». VP registra per la stessa forma le varianti **g(i)era**, **gière**, **iere** e **ira**. Nei mss. del Ruzante alternano *iera* e *giera* (Schiavon 2008, p. 207).

**8 tuorme = tôrme** ‘togliermi’ cfr. 27 **tuore**. Per il dittongo *uo* < *o* cfr. LXIX, 5. L’espressione **tuor su** (lett. ‘prendere su’) è legata alla danza e al gesto di scegliere la ballerina, cioè la dama da accompagnare per il ballo; come tale, è già correntemente usata in Ruzante. VP s.v. **tuòre / tiòre / tòre / tòrre / tuòrre** registra la locuz. «**t[uo]r su**. Invitare a ballare».

**9 boaro**, cfr. 12 **villan**, 11 **massaro**. Sono altrettante etichette sociali, ben note nella letteratura pavana, che servono per connotare certi personaggi anche dal punto di vista linguistico.

**10 ruspie** cfr. Mazzucchi 1967 «**Ruspio**, vd. **Rubio**, *agg.* (che non ha superficie pulita o liscia) Ruvido. | (senza il pulimento dell’arte) Rozzo. | (con prominenze molto grandi) Scabro»; Beggio 1995 «**rùspio** *agg.* 1. ruvido, scabroso; (di volto) rugoso, bruciato dal sole; (rif. a persona) burbero, scontroso. 2. detto di moneta nuova di zecca». VP «**rùspeo / rùspio** *agg.* Ruvido».

**13 tamentre** ‘eppure’, cfr. Ruzante, *Betía*, I 866. VP s.v. **tamentre** [var. **talmente / tementre / tramente / tramentre**] «cong. Invece, tuttavia, eppure, altrimenti».

**13 salgaro** cfr. «**Salgaro**. Salice» (nota marg. a stampa, Mag. I, f. 53v). Ovvìa allusione all’*Arcadia* del Sannazaro.

**14 sipia** ‘sia’ 1<sup>a</sup> pers. cong. pres. di ‘essere’; forma comunemente attestata in Ruzante e in Magagnò, p. es. Ben ch’a sipia un Boaro grossolan» (Mag. III, f. 57v).<sup>46</sup> cfr. Salvioni 2008, III, p. 657; D’Onghia 2006, p. 195, nota 50. VP registra per la stessa forma anche **sippia** e **sea**. La var. *supia* è in Mag. II, f. 44r, con la nota marg. a stampa «**Supia**, sia» (cfr. anche «**Supi**. Tu sij» Mag. II, f. 9r).

**14 spoleta** da **poleta** ‘poeta’, così come **Spetrarca** da **Petrarca**. Il vocabolo **polet(t)a** è indeclinabile, come dimostrano le svariate occorrenze: per il sing. cfr. «Poleta slauranò» ‘poeta laureato’ (Mag. I, f. 4r), «Chi è quel sì gran Poletta inslauranò» e «per aldir un Poletta a smergolare» (Mag. II, f. 20r e 57r); per il plur. cfr. «**Poletta**. Poeti» (nota marg. a stampa, Mag. II, f. 7v), «che xe par de i poleta» (Mag. IV, f. 2r). Il sost. corrispondente è **Polesia**, per cui cfr. «la Polesia | No è mestiero per zente falia» (‘fallita’, Mag. III, f. 57v).

<sup>46</sup> Bortolan 1969 registra «**Sipi**, sia (Mag. 1560, Cald. 1590); **Sipia**, sia, siano (Mag. 1560, Cald. 1590); **Supia**, sia (Mag. 1560, Cald. 1590)». Cfr. «**Suppia**, sia» (Mag. II, f. 27r, nota marg. a stampa). Per l’alternanza delle due forme cfr. Schiavon 2008, p. 262.



**14 sletran** è la correzione da noi proposta in luogo di *sleman*, n.a. nei dizionari e difficilmente analizzabile in questo contesto. Si tratta infatti di una dittonomia sinonimica il cui primo elemento è 'poeta'. Ora, **sletran** 'letterato' è vocabolo frequentissimo nella poesia del Ruzante come del Magagnò, e viene usato normalmente in senso dispregiativo e polemico, contro i rappresentanti dell'accademia e della cultura ufficiale. Si veda ad es. l'incipit del sonetto «O ti che de i Poletta e de i sletran» in Lovarini 1969, p. 365. Dal punto di vista fonetico, sia *spoleta* che *sletran* presentano il rafforzamento iniziale *s-* < *ex-* tipico del pavano. Cfr. Salvioni 2008, III, p. 644 n°. 17, e 696 *letran* e *sletran* 'letterato, dotto, uomo di studio', con rinvio a Wendriner 1889, p. 77 e Bortolan 1969, che registra «**Sletra**, lettera; **Sletran**, -i, letterato, -i; **Sletrame**, letteratura; **Sletranò**, letterario (Cald. 1590)». Cfr. ora VP s.v. **sletran / sleteran / sletram / sletrò / slettran** s.m. e agg. «Letterato, dotto».

**15 mi a nasù** (nassù) 'sono nato'. Cfr. l'autopresentazione di Menon: «Mi ch'a son mi, nassù do a son nassù | Fuora alla villa, in t'un cason de pagia» (Mag. II, f. 32r), o ancora: «E morirè in qui Monte, o a son nassù» (Mag. IV, f. 3v). VP registra **nascù, nassù(a), nasù(a)**.

**15 in su 'l Pavan** esprime l'orgoglio di appartenere ad una precisa comunità linguistica e sociale; è ricorrente nelle rime di Magagnò.

**16 ona**, cfr. 25 **ona pria**; 9, 13 **on** art. indef. 'una, uno'.

**17 barba** lett. 'zio', ma usato normalmente davanti a nome proprio, come segno di affetto e di rispetto, se non di parentela. Cfr. Salvioni 2008, II, p. 30 e IV, p. 849 nota 3. VP «**barba**<sup>2</sup> s.m. Zio, usato anche genericamente come appellativo di riguardo nei confronti di un uomo anziano».

**17 Tognò** ipocoristico di 'Antonio'; **Tomia** ipocoristico di 'Bartolomea'. Nomi fittizi, che ovviamente non corrispondono a quelli dei veri genitori del Groto.

**18 vegnanto** 'venendo', nella locuzione **venire al quia**, ancor oggi 'venire al dunque'.

**10 vi** 'vedeste' 2<sup>a</sup> pers. plur. del perf. ind. di **vere** 'vedere'. Altre forme monosillabiche di verbi sono glossate nelle note marg. a stampa delle *Rime di Magagnò*, p. es. «**Vì**. Vedete», «**Si**. Sapete», «**Si**. Sète», «**Fi**. Fece».

**21 imbattù** cfr. Bortolan 1969 «**Imbattù**, imbattuto (Mag. 1560, Cald. 1590)»: è part. pass. di **imbattersi** «in sign. estens. s'è imbattuto in [...] 'gli è capitato, ha avuto la sorte (o la sfortuna) di'; con questa ac-

cezione, anche assol.: imbattersi bene, imbattersi male». Cfr. Romagnolo 2005 «INBÀTARE (vb. impers.) Trattarsi, mancarci poco. Ex. *tuorla come la se inbate* ‘prenderla come viene viene’». La locuzione **mal imbattù**, lett. ‘malcapitato’, corrisponde al prov. *malfadat* e indica chi è nato sotto una cattiva stella, o è perseguitato dalla mala sorte, come risulta da questi versi di Begotto: «Puovero scaturò mal imbatù | Sta sbolzona te penzerà in mal’hora» (Mag. I, f. 56v), dove sarebbe arduo riconoscere le parole di Laura: «Misero amante, a che vaghezza il mena? | Ecco lo strale onde Amor vol che mora» (Rvf 87, tradotto da Begotto in Mag. I, ff. 56v-57r *A la somegia de quello del Spetrarca, che dise* «*Si tosto come avien, che l’arco scocchi*»). VP s.v. **\*imbaterse / imbatterse**: «**mal imbatù** Indemoniato», cita ancora **mal imbatúa** ‘indemoniata’ (*Moscheta* 225).

**22 fussi... stò** ‘foste stata’ cfr. **23 haissi... invio**. Per l’uso del part. pass. in -ò come forma fissa, valida tanto per il maschile e il femminile, come per il singolare e il plurale, cfr. Salvioni 2008, III, pp. 678-679 nota, Tomasin 2004, pp. 113-114, D’Onghia 2010, p. 168.

**22 almasco** ‘almeno’, meno frequente di **almanco**. Nelle *Rime di Magagnò*, «**Almasco**. Almeno» (nota marg. a stampa, Mag. I, f. 6r e Mag. II, f.76v). Cfr. Salvioni 2008, III, p. 674.

**23 haissi... invio** ‘avessi... invitato’. Per **invio**, cfr. II.627, 6.

**25 pria** ‘pietra’ cfr. Cortelazzo 2007 «**pria** s.f. pietra (Boerio 2006). Ex. 1545. Più spesso *prèda*»; VP s.v. **pria / prea / piera**. Il pl. «**Prì**. Pietre» è registrato nella nota marg. a stampa (Mag. II, f. 57v). Rohlfs 1966, I, § 99, Tomasin 2004, p. 117.

**26 po** ‘poi, dopo’, anche nella forma dittongata **può** (Ruzante, Magagnò). VP «**può / puo’ / po** avv. **1**. Poi, dopo, **2**. Poi, inoltre, **3**. Insomma, alla fin fine».

**28 gnan** ‘neanche’, cfr. CXII, 6.

**29 a ga haívi** ‘avreste avuto’, cfr. **28 a me vegnivi**.

**29 a la fe** ‘in fede mia’, cfr. Cortelazzo 2007 «**fede** (*fé, fe’*) s.f. ‘fedeltà, lealtà, fiducia’... *a fede* in giuramento, *a la fede* perbacco». VP «**a la / alla f., in / en f., per la f., sora / su la f.** In verita, in fede». D’Onghia 2010, p. 107 «intercalare diffuso [...] con valore di ‘alla fede’, ‘in fede mia’, ‘parola mia’» e rinvii.

**30 a pè** ‘in confronto, a lato di’. VP s.v. **pe / pè / pé / pede / piè**.

**31 pi** + agg. ‘più’, **pi bello**, cfr. 34 **pi bella**. Lo stesso contesto, ma di segno positivo, in «Madona Beatrice perque a si | An pi bella de quel, c’ho ditto mi» (Mag. III, f. 69v). Cfr. Salvioni 2008, III, p. 705.

**31 assi** = assè ‘assai’, cfr. CXII, 9.

**32 paragone** in senso lett., la pietra di paragone per valutare la purezza dell’oro. Era una varietà di diaspro nero, anticamente adoperata per determinare il titolo del metallo prezioso.

**33 fasivi** ‘facevate’ ind.impf. 2<sup>a</sup> pl.

**34 parivi** ‘parevate’ ind.impf. 2<sup>a</sup> pl.

**35 esi** = essì, assì; n. a. nei dizionari dialettali. Per *a-* protonica > *e* cfr. Salvioni 2008, III, p. 644 e Beggio 1995 s.v. **enèmiko** ‘anemico’, **entrante** agg. (dis.) ‘aitante, arzillo, robusto’, **esilo** vd. **asilio** ‘asilo’. Altra ipotesi, meno economica, **esi** = *essì*, part. pass. di *essir* ‘uscire’ (cfr. *insir*), nel senso fig. di ‘venuto fuori’. VP **insì** (s.v. **insire** / \***ensire** / \***incire** / **inscire**).

Rime III.57

57

*Alla rustica.*

Sta notte a n’è arposò lomè sette hore,  
 Mo a son stò a strologare  
 A que partio a ve porae mandare  
 On sonaotto pin de bon aldore.  
 E pò dir gramarcè 5  
 Del faor, che a me fiessi, quando vu  
 A me dissi: – Sta su,  
 Te si mezo arsirò, lievate in pè.  
 E se a son ben on poro contain  
 Tamentre vu laganto i cetain, 10  
 Co s’a foesse purpio vostro frello  
 A me tolissi su al bal del capello,  
 E alle me man de spine sgropolose  
 A sporgissi la vostra, chi è de ruose.  
 De muò, che l’una, e l’altra man a un paro 15  
 Tutte do de brigà le fe on rosaro.

**III.57. NOTA AL TESTO.** R10: III. 15v. Metro: madrigale (schema: AbBA

cDdC EE FF GG HH).

ERRORI O REFUSI. 2 slrologare - 3 A que partì ao ve.

TRADUZIONE. Questa notte non ho riposato nemmeno sette ore, ma sono stato a strologare in che modo vi potrei mandare un sonetto pieno di buon odore (?). E poi dire mille grazie per il favore che mi avete fatto, quando mi diceste: «Stai su, sei mezzo rattrappito, alzati in piedi». E se è vero che sono un povero contadino, tuttavia voi, lasciando i cittadini, come se fossi proprio vostro fratello, mi prendeste su al ballo del cappello, e alle mie mani bitorzolute di spine porgeste la vostra che è di rose. In modo che l'una e l'altra mano, a un pari, tutte e due insieme fecero un roseto.

**1 arposò** part. pass. di **arposare** 'riposare' cfr. **arpasare**, **arposar** 'riposare' e «**Arponso**. Reposso» (Mag. II, f. 51v, nota marg. a stampa). Per la serie verbale in **ar-**, cfr. **arcogiar** 'riavvolgere', **arsanar** 'risanare', **arsunar** 'ragionare', **arsusitare** 'resuscitare', **artegnire** 'ritenere, trattenere', **arvegnir** '(ri)venire', **arvoltolar** 'rivoltolare', **arzunzer** 'raggiungere', tutti attestati nelle *Rime di Magagnò*. VP s.v. **arposare** / **arepossare** / **arponsare** / \***arposare**.

**1 lomè** cfr. CXII 12.

**2 strologare** cfr. Mazzucchi 1907 «**Strolicare**, v. ASTROLOGARE; Strologare. | Almanaccare: Arzigogolare; Fantasticare». Boerio 2006 «**strolegàr**, v. *Strolagare; Strologare; Astrolagare e Astrolegare*. Esercitar l'astrologia giudiziaria, che è predir l'avvenire. *Strolegàr con la testa* Ghiribizzare; Girandolare; Fantasticare; Arzigogolare;... Stillarsi il cervello; Lambiccare», da cui Beggio 1995 «**strolikàre** vb. strologare; almanaccare; fantasticare; parlare a lungo e in modo noioso; ripetere sempre le stesse cose». VP **strolicare** / **strolegare** / \***strologare** / **strulicare** registra solo il signif. «Predire il futuro, pronosticare». 10.14277/1724-188X/QV-4-2-15-0 10.14277/1724-188X/QV-4-2-15-0

**3 partio** cfr. Boerio 2006 «**Partio**, s.m. (1) *Partito*, cioè Via, Modo, Maniera (2) Pretesto, Occasione».

**4 sonaotto** n.a. nei dizionari, è forma concorrente di **sonagiotto** 'sonetto' in lingua rustica. Cfr. la variante **sonagiuolo** in Lovarini 1969, p. 366 (e il verbo **sonaggia** Lovarin 1969, p. 367 e «**sonaggiare**, fare versi» in Bortolan 1969).

**4 pin** cfr. Mazzucchi 1907 «**Pin**, add. Pieno», e Beggio 1995 «**pin** agg. (M. e B. P.) pieno», che registra l'esito come proprio del Medio e Basso Pole-

sano.<sup>47</sup> Per il Ruzante cfr. Schiavon 2008, p. 260. Per il femm. cfr. «**Pina**. Piena» (Mag. II, f. 29v). VP s.v. **pin** / **pieno**.

**4 aldore** può valere, nelle *Rime di Magagnò*, tanto 'odore' quanto 'ardore'. Per la prima accezione, **aldore** attesta un ipercorrettismo *al* < *au*, in presenza di un *o*-originario (e non del dittongo *au*, come in *lalda(r)* < LAUD-, *galdir* < GAUD-). La forma **aldore**, con ricostruzione parziale, è attestata nelle *Rime di Magagnò* (Mag. II, f. 49v). Per **aldore** 'profumo, odore' cfr. ancora «Mo far sprecisamen con fa la fiore | Che galde el Sole, e galde la rosà | E cerca mandar fuora un bon aldore»<sup>48</sup> (Mag. II); «E tenirme a lombria | De quele rose, che manda el so aldore | Per tutta Tralia...»<sup>49</sup> (Mag. III); «E sorbir quel fiò | C'ha tant'aldore | Che 'l tira el core | El farà dagno lò | Sentir n'aldore | Assé maore | De quel, che suole | Dar le viuole»<sup>50</sup> (Mag. III).

La seconda accezione registrata, **aldore** 'ardore', risulta assai più rara della precedente. Solo Bortolan 1969 riporta il doppio lemma «**Aldore**, ardore (Mag. 1560); **Aldore**, odore (Mag. 1560)». Nel contesto del verso, trattandosi dell'invio di un sonetto e non di una ghirlanda di fiori, sembrerebbe da preferire questo secondo significato.

**5 pò** cfr. Mazzucchi 1907 «**Pò**, avv. Poi» e Beggio 1995 «**pò** avv. poi; *a bèn pò!* questa poi!, *e pò e pò!* dòpo el *Pò a g'è èl mar* (o *l'Adese*)!, lo si dice per troncane le domande insistenti di chi vorrebbe altre notizie, altri particolari».

**5 gramarcé** cfr. Cortelazzo 2007 «**gramarcé** (*gramarzé, gran mercé*) interiez. 'grazie tante'». VP s.v. **gramarcè** registra le var. **gramarciò, gramarzé, gramercè, granmarcè**.

**6 faor** cfr. Cortelazzo 2007 «**faór** v. **favòr** s.m. 'protezione, benevolenza'».

**6 fiessi** 'facesti' ind. perf. 2<sup>a</sup> pers.; si deve presupporre un precedente \***fessi**, poi dittongato per metafonesi. Lovarini 1969, p. 356 registra «te me fiessi un apiasere».

47 Comunque il passaggio da *-ie-* a *-i-* è tratto sia padovano che pavano (D'Onghia 2006 10.14277/1724-188X/QV-4-2-15-0, p. 184).

48 'Fare proprio come fa il fiore, che gode il sole e gode la rugiada e cerca di mandar fuori un buon odore'.

49 'E tenermi all'ombra di quelle rose, che mandano il suo odore per tutta Italia'.

50 'E sorbire quel fiato che ha tanto profumo che porta via il cuore; e farà sentire in ogni luogo un odore assai maggiore di quello che di solito danno le viole'.

**7 dissi** 'dicesti' ind. perf. 2<sup>a</sup> pers., cfr. **12 tolissi** 'togliesti', **14 sporgissi** 'sporgesti'.

**8 arsirò** cfr. Cortelazzo 2007 «**arsirào** s.m. 'sciancato, rattappito'».

**9 poro** 'un povero contadino'. Cfr. Mazzucchi 1907 «**Poro**, *add.* Povero. Usasi nelle espressioni: *Poro imbezile! Poro merlo!...*», Beggio 1995 «**pòro** *agg.* povero (in espress. di commiserazione o dilleggio); buonanima; *pòro diàolo, pòro kuko, pòro mèrlo, pòro pasarín* di bambino gravemente malato o morto... Anche *puòro*».

**9 contain** 'contadino' in opposizione a **cettain** 'cittadino' per cui cfr. v. 10.

**10 tamentre** cfr. qui II. 621, 13.

**10 laganto** gerundio di **lagar**, cfr. Bortolan 1969 «**Lagar**, lasciare; **Lagando**, lasciando (Cald. 1590)», Boerio 2006 «**Lagar**, v. Voce antiq. *Lasciare*» e Salvioni 2008, III, p. 696 (che presuppone «l'incontro di LEGARE e di *lasciare*»), Tomasin 2004, p. 268. VP s.v. **lagare** / \***lasare** / \***lasciare** / **lassare**.

**10 cetain** 'cittadini'; Cortelazzo 2007 registra solo **citadin**, con rinvio a **citae** < **CITADE**. Cfr. invece Bortolan 1969 «**Cettain**, cittadino» e «**Contain**, -a, -i, -e, contadino, -a, -i, -e». Cfr. «Ch'a sea nassù un pover Contain, | A serò fatto un ricco Cettain» (Mag. IV, f. 82r).

**11 purpio** cfr. II.621, 7.

**11 frello** cfr. LXX, 1.

**12 bal del capello** cfr. Cortelazzo 2007 «**capèlo** (*capèl, capèllo, capèlo, cappèllo*) s.m. 'cappello' (Boerio). [...] *balo del capèlo* 'diffusissimo ballo dell'epoca'» con ex. a partire dal 1512; e si veda la nota corrispondente: «Il ballo era così chiamato perché dama e cavaliere si passavano la berretta del cavaliere. Era considerato immorale, sia perché l'iniziativa doveva partire dalla dama, sia perché questa passava da un cavaliere all'altro, quasi un simbolo dell'adulterio (Pontremoli-La Rocca 41-43)».

**13 sgropolose** cfr. Mazzucchi 1907 «**Sgropoloso**, *add.* (detto di albero o ramo d'albero) Ronchioso; Nocchiuto; Bitorzoluto'». Cfr. *ibid.* «**Sgrogno-losò**, *add.* (viso dell'uomo, albero, ecc.). Bitorzoluto».

**14 sporgissi** ‘porgesti’ cfr. Boerio 2006 «**spòrzer**, v. (colla z dolce) *Porgere* o *Sporgere*, Offerire, Esibire»; Cortelazzo 2007 **spòrzer**. VP s.v. \***sporzere**.

**14 ruose** ‘rose’ con dittongo in sillaba libera anche al sing. **ruosa**: cfr. «c’ha le belle man | Pine di ruose, e pin de zigi el sen» (Mag. I, f. 4r) «E da le ruose Fresche e liose» (Mag. II, f. 9v); «viuole e ruose», «ruose e zigi fiori», «de ziggi e de ruose» (Mag. IV, f. 40v, f. 78v e f. 118v). VP s.v. **ruosa / ruoxa**.

**15 de muò che** ‘di modo che’ cfr. Boerio 2006 «**muò**, Voce ant., lo stesso che MUODO, V. MO; **mo**, T. antiq., *Mo* (dal lat. *modo*). [...] *A mo*, dicesi anche accorciatamente per *A modo*, *A guisa*, *A foggia*, *A maniera*»; è ancora registrato in Beggio 1995 s.v. **muòdo** come vocabolo disusato e rustico. Cfr. Salvioni 2008, III, p. 674. VP s.v. **muò / mo / modo / muodo**.

**16 Tutte do** ‘tutte e due’, normalmente senza congiunzione. Nella situazione antica, il numerale *do* è di regola riferito a sost. femminili (D’Onghia 2010, p. 185).

**16 de brigà** cfr. «**De brighà**. Insieme» (nota marg. a stampa, Mag. I, f. 34r), e ancora «de brigà» che alterna con «insembre» (Canto I del *Furioso* trad. da Begotto, Mag. I, f. 62v). Salvioni 2008, III, p. 677 s.v. *brigada* registra «*de brighè* nel Ruzante, Fior. 16a» e III, 695 *insembre*. D’Onghia 88. VP s.v. **brigà** «**de b. / brighè** Insieme».

**16 fe** ‘fecero’ ind. perf. 3<sup>a</sup> plur.

**16 rosaro** cfr. Mazzucchi 1907, Beggio 1995, Cortelazzo 2007 e VP «**Rosàro**, s. m. Rosaio», Bortolan 1969 «**Rosaro**, roseto (Mag. 1560, Cald. 1590)».

**Bibliografia**

Opere citate in forma abbreviata

- LF De Poli, Marco; Servadei, Luisa; Turri, Antonella (a cura di) (2007). *Le «Famigliari» del Cieco d'Adria*. Treviso: Antilia. Riproduce l'ed. del 1616: LETTERE | FAMIGLIARI | DI LVIGI GROTO | CIECO D'ADRIA. | *Scritte in diversi generi, & in varie occasioni con molta | felicità, e di nobilissimi concetti ornate* : | Delle quali, come di vn vivo esemplare, se ne potrà ciascuno securamen-|te servire in ogni maniera di lettere. | [...] | IN VINEGIA, MDCXVI. | *Presso Gio : Antonio Giuliani*].
- Mag. 1560 *Rime di Magagnò, Menon, e Begotto* nelle citazioni del Bortolan.
- Mag. I LA | PRIMA PARTE | DE LE RIME DI | MAGAGNÒ MENON, | E BEGOTTO. | *In lingua Rustica Padovana*. | IN VENETIA, | Appresso Bolognin Zaltieri 1569. Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, segn. GONZ 010 003 029.
- Mag. II LA | SECONDA PARTE | DE LE RIME DI | MAGAGNÒ MENON, | E BEGOTTO. | *In lingua Rustica Padovana*. | IN VENETIA, | Appresso Bolognin Zaltieri 1570. Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, segn. GONZ 010 003 029.
- Mag. III LA TERZA PARTE | DE LE RIME | DI MAGAGNÒ, MENON, E | BEGOTTO. | *Nuovamente poste in luce*. | CON PRIVILEGIO. | IN VENETIA, appresso Bolognino | Zaltieri. 1569. Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, segn. GONZ 010 003 029.
- Mag. IV LA QVARTA | PARTE DELLE RIME | ALLA RVSTICA | DI MENON, MAGAGNÒ, | E BEGOTTO. | CON PRIVILEGIO. | In Venetia, presso Giorgio Angelieri (s.d. ma 1583). Esemplare della Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, segn. F. Antiguo BH FLL 28819(4), disponibile on-line].
- R10 RIME | DI LVIGI GROTO | Cieco d'Hadria. | *Parte Prima*. | A cui seguono altre due | Parti hora di novo | date in luce. | *Con la vita dell'Autore*. | Et con la Tavola delli | argomenti. | *Al molto Illustre et Eccl. Sig. | Strozzi Cicogna Vicentino*. | CON PRIVILEGIO. | IN VENETIA | APPRESSO AMBROSIO DEI | 1610. Rovigo, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, segn. E-III-1-12.
- Cald. 1590 *Le rime rustiche di Braghin Caldiera [...] Sonetti, Canzon, Madrigali, Erculani, Capitoli, Stantie et Egloghe* [data: 1590]: ms. della Biblioteca Bertoliana di Vicenza (ant. G.5.7.16), tuttora inedito.<sup>51</sup>

51 Cfr. Maria Paola Mossi, «Studio sui codici de *Le rime rustiche* di Braghin Caldiera di Forabusi da Bolzan, inedita opera poetica in lingua pavana di Giovan Battista De' Calderari»,



## Letteratura critica

- Bandini, Fernando (1983). «La letteratura pavana dopo il Ruzante tra Manierismo e Barocco». In: Arnaldi, Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta. Il Seicento. 4/1*. Vicenza: Neri Pozza, pp. 327-340.
- Battaglia, Salvatore (1961-2009). *Grande Dizionario della Lingua Italiana (GDLI)*. 21 voll. e 2 suppl. Torino: UTET.
- Beggio, Giovanni (1995). *Vocabolario polesano*. Rivisto e approvato per la stampa da Paola Barbierato; pref. di Giovan Battista Pellegrini. Vicenza: Neri Pozza.
- Boerio, Giuseppe (1829). *Dizionario del dialetto veneziano*. Venezia: A. Santin. Ristampa anastatica Milano: Giunti, 2006.
- Bortolan, Domenico (1893). *Vocabolario del dialetto antico vicentino: dal secolo XIV a tutto il secolo XVI*. Vicenza: s.n. Ristampa anastatica Bologna: Forni, 1969.
- Cella, Roberta (2003). *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*. Firenze: Accademia della Crusca.
- Cortelazzo, Manlio (2007). *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel 16 secolo*. Limena: La linea.
- D'Onghia, Luca (a cura di) (2006). *Aldrea Calmo, Il Saltuzza*. Padova: Esedra.
- D'Onghia, Luca (a cura di) (2010). *Ruzante, Moschetta*. Venezia: Marsilio.
- Formentin, Vittorio (2002). «Antico padovano gi < ILLI: condizioni italiane di una forma veneta». In: *Lingua e Stile*, 17, pp. 3-28.
- Lovarini, Emilio (1894). *Antichi testi di letteratura pavana*. Bologna: Romagnoli. Ristampa anastatica Bologna: Forni, 1969.
- Mazzucchi, Pio (1907). *Dizionario Polesano-italiano*. Rovigo: s.n. Ristampa anastatica Bologna: Forni, 1967.
- Milani, Marisa (1996). *Vita e lavoro contadino negli autori pavani del XVI e XVII secolo*. Padova: Esedra.
- Paccagnella, Ivano (2012). *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo) (VP)*. Padova: Esedra.
- Patriarchi, Gasparo (1821). *Vocabolario veneziano e padovano, co' termini e modi corrispondenti toscani, composito dall'abbate*. 3a ed. Padova: Tipografia del Seminario.
- Rohlf, Gerhard (1949). *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. vol.1 *Fonetica*; vol. 2 *Morfologia*; vol. 3 *Sintassi*. Ristampa Torino: Einaudi, 1966-1969.
- Romagnolo, Adriano; Romagnolo, Goffredo (2005). *Il polesano. Dizionario dei modi di dire del Polesine di Rovigo*. Rovigo: Gieffe.

in *Memorie dell'Istituto lombardo di Scienze e Lettere*, 39. 6, 1991: 434-529, dove si tratta dei mss. 333 e 64 della Biblioteca Bertoliana di Vicenza.

- Salvioni, Carlo (2008a). *Scritti linguistici*. Vol. III. *Testi antichi e dialettali*. A cura di Michele Loporcaro, Lorenza Pescia, Romano Broggini, Paola Vecchio. 5 voll. Edizioni dello Stato del Canton Ticino.
- Salvioni, Carlo (2008b). «Egloga pastorale e sonetti in dialetto Bellunese rustico del sec. XVI». *Archivio Glottologico Italiano*, 16, 1902-1904-1905, pp. 69-104. In: Salvioni (2008a), pp. 596-632.
- Salvioni, Carlo (2008c). «Illustrazioni sistematiche all' "Egloga pastorale e sonetti", ecc.». *Archivio Glottologico Italiano*, 16, 1902-1904-1905, pp. 245-332. In: Salvioni (2008a), pp. 632-720.
- Schiavon, Chiara (2008). *"Piovana" e "Vaccaria" di Angelo Beolco, il Ruzante: edizione critica e commento linguistico* [Tesi di Dottorato]. Padova: Università di Padova. Disponibile all'indirizzo: <http://paduaresearch.cab.unipd.it/880/> (2015-12-12).
- Stussi, Alfredo (a cura di) (1965). «Confronto fonetico-morfologico del veneziano con altri dialetti veneti». In: Stussi, Alfredo, *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*. Pisa: Nistri-Lischi, pp. XXXII-LXXXIII.
- Tomasin, Lorenzo (2004). *Testi padovani del Trecento*. Padova: Esedra.
- Wendriner, Richard (1889). *Die paduanische Mundart bei Ruzante*. Breslau: W. Koebner.
- Zamboni, Alberto (1979). «Le caratteristiche essenziali dei dialetti veneti». In: Cortelazzo, Manlio, (2007), pp. 9-44.
- Zorzi, Ludovico (a cura di) (1967). *Ruzante, Teatro*. Prima edizione completa. Torino: Einaudi.

## **Sulla *Psiche* di Antonio Canova I fratelli Pindemonte a confronto, di sonetto in sonetto**

Francesca Favaro  
(Università degli Studi di Padova, Italia)

**Abstract** The essay proposes, from a comparative perspective, the analysis of the pair of sonnets that the Pindemonte brothers – Giovanni the eldest and Ippolito the most famous – dedicated to the statue *Psyche* by Antonio Canova, participating, in a sort of family contest, to the chorus of unanimous praises raised by the sculpture. Making a comparison among the pairs of sonnets, we can get to the conclusion that, despite the similarities and the echoes that render them almost mirrored one in the other, Giovanni seems slightly more sensual, as well as attentive to the story narrated by Apuleius's beautiful tale, which inspires the statue; Ippolito, on the contrary, is more absorbed in the contemplation and in the savouring of the idea of purity that the simple name of *Psyche* contains and emanates all around.

**Keywords** Ippolito and Giovanni Pindemonte. Antonio Canova. Comparative analysis. Descriptive literature of works of art.

Consegnata alla rimembranza e alla fantasia delle generazioni future dalla prosa di Apuleio – sontuosa, cangiante per innumerevoli scresziature stilistiche e percorsa dal perpetuo brivido di uno stregante sortilegio – la *bella fabella* di Amore e Psiche (che si snoda dalla metà circa del quarto dei *Metamorphoseon libri* sino al sesto) vive, lungo i secoli, anche grazie alle rielaborazioni con cui le arti figurative e plastiche s'impegnarono nel tentativo di attribuire figura e volto alla fanciulla capace, secondo il racconto latino, d'accendere il cuore di Amore stesso.

Ma rappresentare Psiche significa non soltanto misurarsi con un'avvenenza muliebre, celebrata dai favolistici (e favolosi) toni apuleiani, stupefacente a tal punto da suscitare la gelosia di Venere, dea della bellezza, bensì significa anche misurarsi con la trama di significati simbolici racchiusa nel nome della fanciulla: con la parola Psiche, infatti, la lingua greca indica l'anima. Pertanto, se letta nella controluce di un'interpretazione iniziatica, la contrastata vicenda che dapprima unisce la fanciulla al dio Amore, che in seguito da lui la separa ma che infine, dopo il superamento di prove e difficoltà molteplici, ad Amore la ricongiunge, diventa emblema degli sforzi che l'anima umana deve compiere per scrollarsi di dosso imperfezioni e impurità e, risolleatasi dopo l'inevitabile caduta, ritornare al divino.

Inoltre, non si può dimenticare che la medesima parola in greco significa farfalla: il soffio dell'anima, entro il petto umano, viene dunque identificato con il palpito alato di una fra le creature più delicate e leggere del cosmo.

A unire insieme queste suggestioni (tutte, ciascuna a suo modo, incantatorie) – l'intreccio amoroso, in senso squisitamente terreno, della storia; il sovra-significato allegorico, lo struggimento implicito nell'intendere i fremiti dell'anima come il battito di un'ala di farfalla – provvede, agli inizi del XIX secolo, l'arte di Canova, il «novello Fidia»<sup>1</sup> il cui scalpello donò al mondo il sogno di una rinnovata età dell'oro. A Psiche lo scultore di Possagno dedica infatti non solo il celeberrimo gruppo marmoreo, perfetto negli equilibri e nei ritmi compositivi, in cui le braccia della fanciulla, cingenti Amore a lei ritornato, bilanciano lo slancio delle ali del dio in un'ideale unione fra terra e cielo, ma anche una statua in cui ella (sempre accanto ad Amore) si mostra ritta in piedi, dolcemente assorta nella contemplazione della farfalla che è posata sul palmo della sua mano: ed è l'anima che contempla se stessa; l'anima, rapita nella specchio di sé.

Come l'opera di Canova nel suo complesso,<sup>2</sup> la Psiche stante catturò l'attenzione di moltissimi poeti e prosatori coevi (o, comunque, cronologicamente vicini all'autore),<sup>3</sup> che ambirono a coglierne, a catturarne sulla pagina la morbida, evocativa tenerezza: fra questi, anche i fratelli Pindemonte, Giovanni e Ippolito,<sup>4</sup> che riservarono entrambi alla scultura una coppia di sonetti.

1 Questa è la definizione di Canova che risuona con maggiore frequenza nei commenti dei suoi contemporanei, concordi nel celebrarne la maestria.

2 L'esempio senza dubbio più 'consistente' della fioritura di scrittura determinata dai marmi di Canova è l'antologia chiamata *Biblioteca canoviana*. L'impresa editoriale, organizzata dal veneziano Parolari nel biennio 1823-1824 e comprensiva di quasi duemila pagine, si proponeva lo scopo di riunire le «migliori prose e i più scelti componimenti poetici sulla vita, sulle opere ed in morte di Antonio Canova».

3 Nella *Biblioteca canoviana*, sono riservate a *Psiche* principalmente le pagine 65-85 e 88-104 del tomo III.

4 Nati rispettivamente nel 1751 e nel 1753 (Giovanni si spense però ben sedici anni prima di Ippolito, nel 1812), a Verona, da una famiglia caratterizzata dalla devozione agli studi classici, i fratelli Pindemonte condivisero la medesima formazione. Pur se manifestamente portato alla poesia, Giovanni palesò tuttavia da subito, rispetto al fratello minore (la testimonianza deriva dai primi biografii) un temperamento maggiormente insofferente verso la disciplina in genere, e dunque anche verso l'esercizio del *labor limae*, indispensabile forma di controllo stilistico contro l'urgenza sentimentale. Nel sempre inevitabile confronto, sul piano letterario, con Ippolito, ben più celebre sia fra i contemporanei sia fra i posteri, Giovanni appare un autore meno conosciuto e apprezzato. Appassionato di politica e fortemente coinvolto nelle vicende della Repubblica veneta fra XVIII e XIX secolo (diventato membro del maggior consiglio e podestà di Venezia, fu costretto all'esilio in Francia nel 1793 e nel 1799 a causa delle sue idee rivoluzionarie; nel 1800, sempre in Francia, fu accusato di aver sostenuto una congiura contro Napoleone; dopo il rientro, nel 1802, venne scelto per il corpo legislativo della Repubblica italiana, il prossimo Regno d'Italia) Giovanni predilesse il teatro e, nell'ambito della lirica, la poesia di argomento politico; notevoli, i suoi *Componimenti teatrali*, preceduti da un *Discorso sul teatro italiano*, editi dapprima nel 1804-1805 e poi

Più noti, probabilmente anche in virtù del fatto che uno di essi (il primo qui riprodotto) venne accolto da Isabella Teotochi Albrizzi nelle sue *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*,<sup>5</sup> (da cui si cita; il secondo sonetto segue invece l'edizione Torri) i sonetti di Ippolito furono tuttavia disposti in contiguità, in stretta vicinanza con i componimenti del fratello Giovanni in un'altra edizione a stampa, ossia nell'opuscolo *Sonetti di Giovanni e Ippolito Pindemonte*, apparso a Verona, presso lo stampatore Civelli nel 1882 in occasione delle nozze Galli-Pastori. Le due liriche del maggiore dei Pindemonte, Giovanni, si possono poi leggere in Biadego (1883), da cui qui le si cita.

Al fine di procedere a un'analisi comparatistica delle modalità con cui (fra somiglianze e differenze) i fratelli, emuli l'uno dell'altro mentre intonano il medesimo motivo celebrativo, si accostano alla Psiche stante di Canova, si riproducono di seguito i quattro componimenti.

### Ippolito Pindemonte

1)

Chi vide il sen nascente, e il giovinetto  
 Omero, e la non bene ancor fiorita  
 Faccia pensosa sull'alato insetto,  
 Che il vol delle immortali alme t'addita;

Vo', dice, riveder sì caro oggetto, 5  
 Quando più rigogliosa e calda vita  
 Scorra nel fianco pien, nel colmo petto:  
 Così vera gli par la Dea scolpita!

Ed Amor batte intorno ad essa i vanni, 10  
 Lieto nel vagheggiar nel nascer loro  
 Le cagion dolci de' suoi lunghi affanni.

nel 1827. Fra le sue (rare) liriche d'argomento non politico (assimilabili al 'dittico' dedicato alla *Psiche*), si possono ricordare i sonetti *Il ritratto d'Isabella Albrizzi*, risalente al 1792, *Per la celebre danzatrice medina* (dell'anno successivo), *Sul monumento d'Angelo Emo opera del Canova* (datato 1796). Nel novero delle liriche consacrate da Ippolito a opere d'arte si devono rammentare i sonetti riservati alle statue di Ebe e di Perseo, opera sempre di Canova; i sonetti per due quadri di Gaspare Landi, d'argomento mitologico; nonché il sonetto (anche questo, in consonanza con il fratello) celebrativo del ritratto di Isabella Albrizzi. Per le vicende biografiche della famiglia Pindemonte, nonché per un tratteggio più completo sulla personalità di Giovanni, si rimanda a Montanari 1834, a Pugliesi 1905 e a Favaro 2015.

5 La raccolta di prose dell'affascinante gentildonna corcirese (che si può ora leggere nell'edizione anastatica a cura di Pastore Stocchi e Venturi, uscita nel 2003), costituì un contributo fondamentale per la diffusione, attraverso la letteratura, dell'arte canoviana e della sua gloria. Sui modi in cui la poesia di Ippolito Pindemonte - devoto alla 'divina Isabella' - influenzò alcune delle pagine da lei dedicate a Canova, cfr. il contributo di Favaro 2011.

Casto, come l'immagine, è il gran lavoro:  
 Né di Pericle, e Augusto invidia gli anni  
 Il Secol nostro, che per esso è d'oro.<sup>6</sup>

2)

D'onde a te venne sì perfetta idea  
 Di volto giovenil, di molle salma?  
 Come conosci la fanciulla Dea,  
 Che il puro ne scolpisci anco dell'alma?

Così la farfalletta a lei pendea 5  
 Dalle dita, e posava sulla palma:  
 Tal per le membra intatte si spargea  
 Dell'innocenza la celeste calma.

Par viva, e a lei parliam: Guarda, o Fanciulla,  
 Che di man non ti fugga il tuo diletto 10  
 Picciolo volator, che ti trastulla.

Tu non rispondi, amabile idoletto:  
 Ma crederei, se non diceva io nulla,  
 Che a te non fosse il favellar disdetto.

Giovanni Pindemonte

1)

Chi è costei che in bianca pietra sculta  
 Sembra d'Acheo scalpel divin lavoro,  
 Per cui superbo il secol nostro esulta,  
 Né di Pericle invidia il secol d'oro?

È in foggia greca effigiata e culta 5  
 Cinta de l'auree Cariti dal coro  
 La diva del piacer non anco adulta  
 E adorna ancor del virginal decoro.

6 Nell'edizione Torri delle poesie di Pindemonte il sonetto si trova a p. 436; al v. 4 vi si legge, in luogo di «t'addita» «ci addita». Si ravvisa inoltre una tenue differenza anche nell'endecasillabo 11, che sostituisce, nella versione citata da Isabella, l'aggettivo «dolci» a «lunghi» in riferimento ad «affanni» (la versione riportata da Torri, nel medesimo v. 11, definisce invece «belle» e non «dolci» le «cagion»). Proposto dalla *Biblioteca canoviana* (tomi III-IV, tomo III, p. 89) il testo presenta una differente lezione negli ultimi due versi, che risultano: «L'alma il feo più che il dito, e per lui gli anni | Splendon tinti di Pericle nell'oro»; al v. 11 si legge inoltre «cagion belle» in luogo di «cagion dolci».

Né giovinezza sol, né sol de l'alma  
 Simbolo la farfalla a me l'addita, 10  
 Né che sfugga ho timor da la sua palma.

Ma a vagheggiarla la beltà m'invita,  
 Beltà che al cor di lui rapì la calma,  
 Da cui la calma è ad ogni cor rapita.

2)

Donde l'idea nel tuo pensier si pinse  
 Del divin volto e de la salma molle  
 Di colei che Ciprigna emular volle,  
 E a ferir se medesimo Amor costrinse?

Tenera ancor vedesti lei che strinse 5  
 Dopo l'orror del solitario colle  
 L'ignoto Nume? E poscia, ah! troppo folle!,  
 L'arcano letto a violar si spinse?

Per te vera, o scultor, la Dea si mira.  
 E benché in forme ancora acerbe un vivo 10  
 Foco Acidalio il freddo marmo spira.

Né con tanto stupore oggi il visivo  
 Poder la Medicea Venere ammira,  
 Né sul Romuleo giogo Apollo argivo.<sup>7</sup>

Senza alcun dubbio, questi sonetti di Ippolito e Giovanni Pindemonte non costituiscono se non alcuni minimi tasselli estratti dal vastissimo serbatoio costituito dagli omaggi letterari tributati a Canova; tuttavia, è proprio la vicinanza esistente fra i due autori (determinata in primo luogo dal legame familiare e dalla formazione condivisa e accentuata dal sospetto di un agonismo sottile) a renderne interessante la comparazione. Talvolta, infatti, i tratti caratterizzanti una fisionomia intellettuale nel suo complesso emergono dal confronto tra sfumature.

Le coppie di sonetti si presentano, in primo luogo, accomunate dai frequenti segni di punteggiatura enfatica – punti di domanda, punti esclamativi – che indicano il coinvolgimento di entrambi i Pindemonte nell'argomento; diversi, però (almeno in parte) gli interlocutori da loro interpellati nelle aspostrofi o i personaggi cui si concede la parola.

<sup>7</sup> Il secondo componimento compare anche fra le pagine della ricchissima *Biblioteca canoviana*, tomo 3, p. 99 (con minime differenze, ad esempio nella punteggiatura, rispetto alla versione sopra riprodotta; tali varianti non incidono sul significato del sonetto).

L'aspetto più rilevante, per quel che concerne le allocuzioni, è dato dall'*incipit* molto simile fra il sonetto di Ippolito edito da Torri e il secondo, fra i sonetti qui riprodotti, di Giovanni. Entrambi gli scrittori, infatti, rivolgendosi direttamente a Canova si chiedono «dove» egli abbia tratto «sì perfetta idea» (Ippolito, v. 1) e «l'idea [...] | del divin volto [...]» (Giovanni, vv. 1-2): s'interrogano cioè sulla misteriosa scaturigine della sua altissima ispirazione.

Non un'apostrofe, bensì la partecipazione di tutti coloro che si trovino a contemplare la fanciulla viene suggerita dal verso 9 del sonetto di Ippolito sul quale ci si sta soffermando: «Par viva, e a lei parliam» (v. 9) scrive egli infatti; nell'altro sonetto del minore dei Pindemonte, aperto da una forma indefinita – «Chi vide il sen nascente, e il giovinetto | omero» – che generalizza ed estende l'impressione di bellezza suscitata dalla Psiche, la seconda quartina pone sulle labbra di qualsiasi ipotetico spettatore un commento, ossia l'auspicio di «riveder sì caro oggetto» (v. 5) quando la sua acerba avvenenza sia sbocciata nel fulgore di una giovinezza compiuta, piena (vv. 6-7).

Il gioco delle voci che s'intrecciano nel secondo sonetto di Ippolito travalica però la platea degli ammiratori e arriva a coinvolgere direttamente la scultura, cui egli si volge (a nome di tutti i suoi ammiratori) nel v. 9, con l'invito: «Guarda, o fanciulla»; segue il vocativo l'esortazione del poeta a che Psiche si guardi dal rischio che la farfalla si liberi in volo dal palmo della sua mano. A conferma della facoltà di parola riconosciuta alla fanciulla (nonostante l'evidenza del silenzio che l'avvolge) è poi il v. 14, secondo il quale Psiche, viva nel marmo grazie al divino talento di Canova, non ha «il favellar disdetto» (v. 14).

Per quanto riguarda invece i sonetti di Giovanni, le allocuzioni sono concentrate nella lirica il cui *incipit* risulta pressoché identico a quello del fratello («dove»); il maggiore, esattamente come Ippolito, interpella qui direttamente Canova, interrogandosi sull'origine della sua sublime, inconcepibile ispirazione.

Un'ulteriore similarità fra le coppie di liriche concerne poi la sottolineatura della mimesi perfetta della vita ottenuta dallo scultore (tema, questo, che del resto percorre, autentico e ineludibile *fil rouge*, la sterminata messe delle pagine suggerite dall'arte canoviana).

Nel sonetto di Ippolito *D'onde a te venne sì perfetta idea*, come si è detto, il v. 9 constata che la fanciulla pare viva; il v. 8 del sonetto, frutto della medesima penna, *Chi vide il sen nascente e il giovinetto omero*, rimarca con il punto esclamativo la reazione estatica dello spettatore: «Così vera gli par la Dea scolpita!». E, quasi a voler ribadire un motivo comune fra gli estimatori del genio canoviano, Giovanni scrive, nel v. 9 del sonetto *Donde l'idea nel tuo pensier si pinse*: «Per te vera, o scultor, la Dea si mira»: a differenza del fratello, attribuendo esplicitamente il merito di tale verosimiglianza allo scalpello del maestro.



Sempre simile è la celebrazione del secolo, imperniata sulla constatazione del prodigio consentito dall'arte canoviana, in grado di far ritornare sulla terra l'età classica, l'età di Fidia (che in Canova sembra essere, anch'egli, tornato a vivere).

Non mancano, tuttavia, le differenze fra le coppie di sonetti. Una, evidentissima, consiste nel fatto che le liriche di Ippolito insistono sulla purezza e sulla castità della fanciulla ritratta da Canova: l'artista, infatti, riesce a scolpire l'innocenza dell'anima stessa, a tradurre nel marmo l'intreccio di significati racchiusi nel nome greco Psiche. Si parla, nel secondo dei due sonetti qui citati, di «puro [...] dell'alma» (v. 4), di «membra intatte» (v. 7), di «innocenza» e di «celeste calma» (v. 8): significativa, l'incidenza di termini ruotanti intorno all'idea del nitore, di un candore che non appartiene solo alle marmoree membra della fanciulla.

Al contrario, Giovanni, che pure nel sonetto *Chi è costei che in bianca pietra sculta celebra*, al v. 8, il «virginal decoro» che di Psiche costituisce l'attributo più tipico (molto più di quanto lo siano le Cariti citate al v. 6), insiste maggiormente sulla sensualità della sua figura, e non solo in virtù dell'aggettivo «molle» che nel verso secondo del componimento *Donde l'idea nel tuo pensier si pinse* riprende il medesimo aggettivo che è di Ippolito al v. 2 del sonetto *D'onde a te venne sì perfetta idea* (in entrambi i casi è riferito alla parola «salma»; è però rovesciato l'ordine delle parole, in una sorta di chiasmo tra fratelli), ma soprattutto perché dedica più ampi ed espliciti riferimenti alla bellezza.

Un esempio è la terzina conclusiva del primo dei suoi sonetti sopra trascritti, in cui l'attenzione viene focalizzata non sul verginale, squisito pudore di Psiche, bensì sulla sua avvenenza, tanto fulgida da sottrarre la calma al cuore di colui - il dio Amore - che è solito rubare la calma a tutti gli altri cuori: e l'intreccio dei termini, accortamente e strategicamente disposti, nei vv. 13-14, riproduce la straordinarietà dell'evento.

Inoltre, nell'altro sonetto di Giovanni, nonostante si accenni alla freddezza del marmo e all'acerbità delle forme che vi sono ritratte, la menzione del «Foco Acidalio» (v. 11), ossia del fuoco della passione, che si sprigiona dal marmo stesso, vale a sconfessare, da subito, qualsivoglia impressione di niveo riserbo.

Una differenza ulteriore fra le coppie di liriche connota poi anche gli autori: Ippolito risulta preda del timore che la farfalla sfugga dalla delicata mano di Psiche (*Donde a te venne sì perfetta idea*, vv. 9-11); quasi in risposta a questo palesato dubbio Giovanni, nel sonetto *Chi è costei che in bianca pietra sculta*, scrive «Né che sfugga ho timor da la sua palma» (v. 11).

Ma è ancora più rilevante notare la capacità da parte di Giovanni di riassumere, nel secondo dei suoi sonetti, la vicenda raccontata da Apuleio. Egli, pertanto, in questo componimento appare marcatamente più narrativo rispetto al fratello, nonché più fedele alla fonte letteraria da cui scaturì

l'ispirazione canoviana. I suoi quattordici endecasillabi alludono infatti all'originaria 'colpa' di Psiche (in verità non imputabile a sua superbia, ma comunque foriera di drammatiche conseguenze), ovvero il suo essere ritenuta superiore a Ciprigna; alla ferita da lei inflitta al dio feritore per eccellenza, Cupido; al terrore provato dalla fanciulla nel momento in cui, a causa della collera di Venere, venne esposta su di un dirupo affinché divenisse preda di un mostro; al gaudio avvertito invece nel letto condiviso, per altro a sua insaputa, con il dio Amore, e del quale volle - ahimè - violare il segreto.

La terzina finale, nel celebrare l'eccellenza della marmorea Psiche, la antepone infine ad altre mirabili sculture nessuna delle quali - sostiene Giovanni - appaga alla stessa stregua la vista di coloro che la contemplano.

Si può dunque concludere che, nonostante compaiano clausole e stilemi che si riflettono dai componimenti del maggiormente giovane e celebre dei Pindemonte in quelli del fratello leggermente più maturo e meno celebre, Giovanni riesce a conferire alla sua celebrazione della scultura di Canova un'impronta personale, consistente in un più intenso calore, nella propensione a cogliere i risvolti sensuali della storia e nella disponibilità a essere più narrativo, più schiettamente 'apuleiano'.

Ippolito risulta incline alla contemplazione, sensibile all'idea di purezza evocata dal significato greco del nome Psiche, nonché maggiormente rapito dal portento costituito dal genio di Canova; Giovanni appare più terreno, non sfiorato dal dubbio che l'olimpia bellezza possa sfuggire e desideroso, al contrario, di venir lambito, toccato e fatto ardere dal medesimo fuoco per cui arse, secondo la narrazione dello scrittore di Madaura, Amore in persona.

**Bibliografia**

- Bruni, Arnaldo; Pastore Stocchi, Manlio; Gianni Venturi (a cura di) (2005). *Biblioteca canoviana, edizione anastatica*. 2 voll. Bassano del Grappa: Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo.
- Favaro, Francesca (2011). «Antonio Canova fra poesia e prosa nelle pagine di Isabella Teotochi Albrizzi». *Lettere italiane*, LXIII (1), pp. 114-133.
- Favaro, Francesca (2015). *Nota introduttiva a Giovanni Pindemonte, Il salto di Leucade*. In: Favaro, Francesca; Puggioni, Salvatore (a cura di), *L'altra Musa. Storia (e storie) di Saffo tra Sette e Ottocento*. Prefazione di Lorenzo Braccesi. Padova: Cleup.
- Pindemonte, Giovanni (1883). *Poesie e lettere, raccolte e illustrate da Giuseppe Biadego*. Bologna: s.n.
- Pugliesi, Clelia (1905). *Giovanni Pindemonte nella letteratura e nella storia del suo tempo*. Milano; Roma: Società editrice Dante Alighieri. Montanari.
- Bennassù (1834). *Della vita e delle opere d'Ippolito Pindemonte libri sei*. Venezia: Tipografia Lampato.
- Teotochi Albrizzi, Isabella (2003). *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*. A cura di Pastore Stocchi, Manlio; Venturi, Gianni. 2 voll. Bassano del Grappa: Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo.
- Torri, Alessandro (a cura di) (1858). *Poesie originali di Ippolito Pindemonte*, con un discorso di Pietro Dal Rio. Firenze: Barbèra, Bianchi e Comp.



## Giuseppe Antonio Costantini e il «libro di lettere» nella Venezia di metà Settecento

Gilberto Pizzamiglio

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** The 'Book of Letters' is a literary genre that had a large fortune in Italy and Europe in the XVIIIth Century. Particularly rich in this regard was the Venetian brand production, in which Giuseppe Antonio Costantini occupies a very important position all along the second half of the century: his volumes of 'Critical Letters' were explicitly viewed as a kind of behavioural handbook, founded more on the occurrences of practical life than on teaching of abstract moral theories. The education message (and the good practices linked to it) was communicated in the form of anthologies of 'pseudo-letters', that reached the readers by using the marketing strategies of the modern 'Literary Market'.

**Keywords** Books of Letters. Venice in eighteenth century.

Introducendo nel 1768 l'ottava edizione veneta delle sue fortunatissime *Lettere critiche*, giunte a quella data alla ragguardevole estensione di otto tomi, l'avvocato veneziano Giuseppe Antonio Costantini poneva a mo' di prefazione una sorta di autobiografia estesa per una decina di pagine, giustificandola con il fatto che era ormai arrivato all'età di 76 anni e che vedeva in questa stampa l'ultima cui pensava di poter mettere direttamente mano: rimaneggiandola, correggendola qua e là, e ampliandola, come del resto aveva già fatto nelle precedenti edizioni.<sup>1</sup>

Previsione rispettata riguardo a un suo ulteriore intervento autoriale – morirà quattro anni dopo, nel 1772 – ma non per quanto concerne le vicende editoriali della sua opera, destinata a vedere ancora nel 1780 e nel 1794 altre due edizioni venete che, attingendo a carte inedite, aumenteranno il numero delle lettere e porteranno a dieci la sequenza definitiva dei tomi.<sup>2</sup> Uno straordinario successo, quello delle *Lettere critiche* costan-

1 Vedi «L'Autore a chi legge», in *Lettere Critiche, Giocose, Morali, Scientifiche, ed Erudite, del Conte Agostino Santi Pupieni o sia dell'Avvocato Giusepp-Antonio Costantini, decima edizione veneta, in cui dall'autore si è ampliata ogni Lettera con nuova aggiunta, e si sono sparsamente accresciute trenta Lettere di nuovo, e vario argomento*, Tomo primo, In Venezia, 1768, Appresso Andrea Recurti, Erede del qu: Gio: Battista, All'Insegna della Provvidenza, pp. III-XIII.

2 Si vedano rispettivamente: *Lettere Critiche, Giocose, Morali, Scientifiche, ed erudite, del Conte Agostino Santi Pupieni o sia dell'Avvocato Giusepp-Antonio Costantini, undecima*

tiniane, ancor più rilevante quando si pensi alle varie edizioni intermedie e alle loro molte ristampe che compaiono a Venezia dopo i due tomi della *princeps* 1743,<sup>3</sup> nonché alle stampe napoletane che puntualmente si presentano a ridosso di quelle venete, ribadendo la stretta relazione instauratasi in campo editoriale tra le due città; estesa per tutto il secolo e conseguente alla più generale e sempre più stringente connessione ormai intervenuta nell'industria libraria tra imprenditorialità, diffusione di un'opera presso un vasto e variegato pubblico, attenta valutazione dei suoi ritorni economici: insomma un nuovo e moderno «mercato delle lettere».<sup>4</sup>

Il caso delle nostre *Lettere critiche* è quello di libri indirizzati sin dalla loro comparsa sui banchi del libraio veneziano Pasinello a fini esplicitamente educativi, come si desume già dalla dedica del primo tomo, in cui, per bocca dello stampatore e libraio, l'autore, una volta tributato il consueto omaggio encomiastico al patrocinatore della stampa, si rivolge non tanto al capo della famiglia nobiliare dei Giustinian Lolini, ma piuttosto, e con maggior rilievo, ad un suo giovane rampollo. Appunto a lui, non ancora esperto del mondo, indirizza il volume intendendolo esplicitamente come una sorta di 'manuale' comportamentale dettato più dalle occorrenze della vita pratica che non dal sistematico, libresco apprendimento scolastico di astratte teorie filosofiche (certo implicite quando si guardi all'indirizzo morale che accomuna gran parte dello pseudo-epistolario), e ritrovando in questa modalità di comunicazione rapsodica il canale migliore perché giunga ai lettori un messaggio facilmente comprensibile e applicabile, (che i destinatari possono far proprio al di là del loro livello culturale e - potremmo aggiungere - dell'età, in quanto l'opera si presta alla lettura personale del giovane sotto la guida di un pedagogo, sia esso maestro domestico o genitore, ma altrettanto utile e piacevole può essere la sua fruizione da parte di un adulto, in privato ma pure in un circolo borghese o nobiliare, ad alta voce e accompagnata da una successiva conversazione; o anche al cospetto di un più modesto e variegato auditorio, come quello di un caffè o di una bottega di barbiere).

*edizione veneta, nella quale oltre le aggiunte inserite dall'Autore in cadauna Lettera si sono sparsamente accresciute trenta Lettere di nuovo, e vario argomento. Tomi I-X. In Venezia, Appresso Giuseppe Zorzi, 1780; e la loro ristampa, «duodecima edizione veneta», uscita a Venezia, Presso Pietro Savioni, nel 1794.*

3 Dove Costantini si cela, al pari di altre tre edizioni successive dell'opera, sotto lo pseudonimo anagrammatico di «Agostino Santi Pupieni»: *Lettere Critiche, Giocose, Morali, e Scientifiche, Alla moda, ed al gusto del Secolo presente, tradotte da varj linguaggi, e recate al toscano dal conte Agostino Santi Pupieni*. A Sua Eccellenza il Signor Alvise Giustiniano Lolino. Tomo primo e, a distanza di pochi mesi, Tomo secondo, Venezia, Angiolo Pasinello, in Merceria alla Scienza, 1743.

4 Vedi Dillon Bussi 1984, p. 301, ove si cita un documento sottoscritto dallo stesso Costantini nel 1749 in cui affermava - e penso anch'io con buona dose di verità - che a quella data erano già state stampate a Venezia 12.000 copie delle sue *Lettere critiche*.

Tutt'altro che nuovo come genere letterario,<sup>5</sup> il 'libro di lettere' conosce notoriamente nel Settecento e in particolare a Venezia una stagione di rinnovato favore, non solo per numero di proposte, quanto piuttosto per una nuova scioltezza di dettato che lo avvicina alla modernità e lo colloca tra il trattatello morale, il *conte philosophique* e il romanzo. Con una decisa virata verso il colloquiale tematico e stilistico, al quale contribuiscono in maniera determinante gli esempi francesi tardo seicenteschi e primo settecenteschi già segnalati a suo tempo da Giuseppe Ortolani,<sup>6</sup> e sui quali in tempi recenti si è tornati con una nutrita serie di studi. Intesi a ribadire i collegamenti con gli esempi nostrani di poco successivi, ispirati dalle raccolte di lettere «juives», «chinoises», «cabalistiques» di D'Argens, che a partire dal 1738 andranno poi a comporre i diciassette tomi della sua *Correspondance Historique, Philosophique, et Critique...*, o dalle *Lettres persanes* di Montesquieu (1721), o da quelle *philosophiques* di Voltaire (1734). Tutti libri comparsi tempestivamente a Venezia in traduzione italiana – pur se quasi sempre rimaneggiati e talvolta storpiati – e dei quali sono state ulteriormente esplorate in tempi recenti le connessioni con i generi affini e intrecciati del giornalismo e del romanzo, sia esso epistolare o meno, della commedia 'riformata' e del sermone moralistico,<sup>7</sup> oltre a rileggere le polemiche che ne accompagnarono la proposta nella Venezia di metà Settecento.

Allo stesso modo si è tornati a discutere sulla loro valenza letteraria e a verificarne il modello proposto da Costantini, alla luce delle vivaci controversie innescatesi proprio in quegli anni con Chiari, Gozzi e Goldoni sia sul 'libro di lettere' che sulle nuove forme della commedia, e da leggere non solo sul piano poetico ma anche e soprattutto su quello commerciale.<sup>8</sup>

Giusto a proposito di modelli noterò soltanto come in questa prova di scrittura del cinquantenne avvocato 'veneziano' – di probabile origine rodigina, ma da tempo residente nella Dominante – confluiscano non solo gli esempi italiani e stranieri appena ricordati, ma anche l'eredità del *Giornale de' letterati d'Italia*,<sup>9</sup> avviato da Apostolo Zeno nel 1718 e definitivamente

5 Si pensi solo ai suoi antefatti cinquecenteschi che, forse più dei successivi seicenteschi, lo avvicinano alle esperienze di cui sto discorrendo; vedi Braida 2009, Campanini 2011 e Viola 2011, in particolare pp. 40-42.

6 Cfr. Ortolani 1960, specie il capitolo «Di alcuni pseudo-epistolari in Francia e in Italia», pp. 71-194 (per questa citazione e la successiva cfr. pp. 172-173) e di seguito, per quanto riguarda l'apporto di Chiari al genere degli pseudo-epistolari, quello dedicato a «Le 'Lettere' e le liriche del Chiari a Venezia», pp. 195-219.

7 Vedi in proposito Crotti, Vescovo, Ricorda 2001.

8 Vedi Forner 2012, specie pp. 51-112.

9 Sul quale si vedano i recenti contributi derivati dal Convegno celebrativo del terzo centenario dalla sua fondazione, in Del Tedesco 2012.

cessato, nonostante gli sforzi del suo principale ideatore per prolungarne la vita, nel 1740, proprio quando possiamo ipotizzare l'avvio della stesura delle prime *Lettere* costantiniane. 'Libri di lettere', sono in definitiva anche i tomi del *Giornale*, con i loro articoli strutturati come lettere erudite di varia lunghezza e di diversa, vera provenienza; rivolte alla letteratura, alla filosofia, alla storia, alle arti antiche e moderne, e parimenti alle scienze, con uno scienziato come Vallisneri tra i principali animatori dell'impresa. Nonostante siano intenzionalmente meno accademici, occhieggianti a recenti modelli stranieri e destinati a un pubblico assai più ampio di quello dei «Letterati», i tomi di Costantini ne ricalcano l'impianto, offrendo una pari alternanza di argomenti: la stessa da lui dimostrata peraltro nel resto della sua produzione, dove si cimenta con piglio polemico su argomenti che, fiancheggiando quelli di maggior risonanza trattati nelle *Lettere critiche*, passano dalla verità del diluvio universale alla natura dei fulmini, dalle regole della commedia italiana a quelle del commercio, dall'uso della lingua volgare al fenomeno dei vortici aerei.

Anche nell'«autobiografia» di cui sto parlando l'avvocato Costantini raccoglie, aggiornata nei toni e nel dettato, l'eredità di quella stagione primo settecentesca, riproponendo a quarant'anni di distanza un resoconto della propria vita e dei propri studi organizzato secondo lo schema che, dopo una prolungata gestazione, aveva trovato la sua codifica nel 1728, quando il primo tomo della «Raccolta di opuscoli scientifici e filologici» del padre Angelo Calogerà aveva ospitato il *Progetto ai Letterati d'Italia per iscrivere le loro Vite* di Giovanartico di Porcia, con l'accompagnamento di un «esempio» pratico rappresentato dall'annessa e subito celebre *Vita* di Giambattista Vico.<sup>10</sup>

Uno schema, quello proposto dal Porcia, che prevedeva l'ordinata narrazione delle proprie vicende esistenziali e soprattutto intellettuali a partire dall'adolescenza e dalla prima educazione, così da ripercorrere in età più o meno avanzata tutta una serie di vocazioni e insegnamenti giovanili destinati in seguito a perdurare o a essere corretti, con ricordi dedicati in funzione esemplare ai propri maestri e di seguito ai passaggi essenziali della propria 'carriera' di scrittore o, con accenni di solito meno estesi, all'ambito familiare, economico, affettivo. E allora Costantini, nel 1768:

Sin dai primordj della mia gioventù, allorchè cominciavasi a sviluppare quel critico raziocinio, e talento, di cui gratuito dono mi fece la Provvidenza, due furono gli oggetti delle mie osservazioni; il primo le opere

10 Vedi De Michelis 1979, specialmente i capp. I («La scoperta del pubblico»), III («L'autobiografia intellettuale e il «Progetto» di Giovanartico di Porcia»), V («L'illusione letteraria di Gasparo Gozzi»). Mi permetto poi di rimandare in proposito a due miei saggi, dedicati rispettivamente all'autobiografia vichiana (Pizzamiglio 1982) e a Giovanartico di Porcia (Pizzamiglio 2009): tutti studi poi ripresi e notevolmente ampliati in Dorigo 2012.



della Natura, il secondo i costumi, e le debolezze del genere umano. Nel primo scoprivo di giorno in giorno le tracce ammirabili dell'onnipotente Sapienza; e nel secondo, sul dettame di quel Savio Spagnuolo, trovavo uno specchio, che mi dimostrava le miserie dell'umanità, e la corruzione del nostro Secolo; onde a scorta del primo, riconoscere il sommo dovere di un Uomo ragionevole verso del suo Fattore, e nel secondo un avviso di guardarmi al possibile da que' sbagli, che scorgevo negli altri.<sup>11</sup>

Nel «Savio Spagnuolo» riconoscerai, credo con buona probabilità, il gesuita Baltasar Gracián y Morales, e il riferimento bibliografico lo riporterei al suo *Oraculo manual, y arte de prudencia*, pubblicato (usando il nome del fratello Lorenzo) nel 1647 e tradotto per la prima volta in italiano da un anonimo, a Parma nel 1670; poi più volte ritradotto con frequenti manomissioni delle trecento massime morali che vi sono contenute. Il libro andò incontro anche nel Settecento a una larga diffusione, testimoniata da ripetute traduzioni in tutta Europa,<sup>12</sup> e la sua citazione mi pare che riallacci il Nostro a una *Ratio studiorum* gesuitica desunta dal secolo precedente: appresa in gioventù e quanto mai utile a configurare su questa base un proprio modello di educazione cristiana, legato a una valutazione razionalistica dei «Sistemi speculativi degli Eruditi» antichi e moderni: applicato inizialmente in maniera inflessibile e censoria, che poi la frequentazione di un non meglio identificato «dotto prelato» lo indurrà ad addolcire nei toni, senza per questo rinunciare alla critica, ma accantonando ogni tentazione di superbia intellettuale e soprattutto aggiungendo allo studio l'osservazione concreta della realtà circostante.

Per l'altra parte, se l'attenta critica indagine delle cose naturali mi rendea sospeso, e talora inflessibile nell'adottare i Sistemi speculativi degli Eruditi, la scrupolosa osservazione degli altrui difetti, secondata dal fervor giovanile, mi avea da' primi anni fatto cadere in un errore indiscreto, di censurare, e correggere quanti sbagli, e spropositi udivo dirsi, e vedevo commettersi. Sennonchè corretto con saggie, ed amorevoli ammonizioni da un dotto, e Santo Prelato, con cui ebbi la sorte di convivere alcuni anni; se per una parte debbo riconoscerne i principj

11 *Lettere critiche* 1768, tomo primo, p. III.

12 Dello stesso Gracián Costantini conosceva certamente anche il lungo romanzo allegorico *El criticón*, pubblicato in tre successive parti nel 1651, 1653, 1657, e che godette pur esso di un'ampia fortuna europea, specialmente in Germania. Assai meno in Italia, ma con l'eccezione di Venezia, dove comparve nel 1685 nella sua prima traduzione italiana: *Il Criticon ovvero Regole della vita politica morale di don Lorenzo Gracian. Tradotte dallo spagnuolo in italiano da Gio. Pietro Cattaneo. Divise in tre parti; La prima La primavera della fanciullezza. La seconda L'estate della gioventù. La terza L'inverno della vecchiezza*, Venezia, Appresso Nicolò Pezzana. Sempre Pezzana ne procurò successivamente varie ristampe: nel 1698, nel 1709, nel 1720, nel 1745.

della mia morale istituzione, ebbi per l'altra occasione di arrossirmi di essere divenuto un odioso Censore, ed emendarmi.<sup>13</sup>

Ecco allora che al giovane Costantini si apre una nuova strada di conoscenza, da percorrere con l'ausilio di un opportuno strumento memoriale: quella della poesia morale, connotata da una vena di garbata satira, non offensivamente *ad personam*, di Persio e di Orazio, volgendosi come loro all'osservazione della realtà circostante, nel suo caso la Venezia del primo quarto di Settecento; e un quaderno d'appunti, su cui riportare le impressioni che ne derivano, per poi riflettervi sopra e costruirsi giorno per giorno il proprio sistema etico:

Ma il genio critico non potea seppellirsi; ogni giorno notavo azioni, o udivo discorsi, se non totalmente contrarj alla Regione, almeno opposti a' miei sentimenti; onde per non ricadere nel molesto importuno carattere di Catone, risolsi di sfogare il genio, col costruire un Selvario, in cui con semplici cenni registravo ciò, che mi pareva irragionevole, o contrario alla Legge, ed al vero, risolto di ricavarne una volta argomenti per metter in vista le fiacchezze dell'umana natura, non meno ad utile mio, che a profitto della Società.<sup>14</sup>

È un avvocato venticinquenne quello che, mentre si avvia alla carriera forense, coltiva questa specie di 'breviario laico' e lo protrae almeno fino al «decimo lustro» della propria vita, intrecciandolo con l'esercizio della professione; quel suo «principale Istituto» che lo impegnerà a ritmo sostenuto, lasciandogli comunque qualche ritaglio di tempo per compilare sparsamente e poi riunire, attorno ai cinquant'anni, un primo nucleo di *Lettere critiche*: pubblicato, come s'è detto, alla fine del 1743, in apparenza senza particolari aspettative da parte del suo autore:

Compiuto il primo tometto, tuttoché per la verità degli argomenti, e per lo stile piano, libero, ed in parte giocoso, avessi qualche lusinga del pubblico e compiacimento, non ostante, solito a riguardar le cose mie senza affetto, non mi curai nell'esperto di riportarne alcuna commendazione, od applauso.<sup>15</sup>

In verità la riflessione preparatoria che attraverso il «Selvario» porta Costantini alla stesura del libro era stata ben più attenta e prolungata di quanto egli dichiarò nell'«Autore a chi legge» del 1768, e se ne ha la

13 *Lettere critiche* 1768, tomo primo, p. IV.

14 *Lettere critiche* 1768, tomo primo, pp. IV-V.

15 *Lettere critiche* 1768, tomo primo, pp. V-VI.

riprova nella successiva, intensa e convinta pratica di questo 'genere' letterario, di volta in volta compattamente riproposto sulla scorta dei medesimi principi e ideali espressi nella dedica al Lolin per quanto riguarda le finalità pedagogiche e le urgenze della modernità; con una scrittura che, partendo dai 'libri di lettere' tardo seicenteschi, tende ora a dare un ampio quadro, che potremmo dire quasi enciclopedico, dei vizi e difetti dell'uomo e della società, con piglio assai meno sentenzioso e accademico del passato. Si tratta di una prospettiva culturale, orientata in direzione morale ed etica, comune a tutta la seconda generazione arcadico erudita e da questa interpretata sulla ribalta veneziana in vari modi, tutti però accomunati dalla ricerca di un'accattivante piacevolezza di lettura, nel quale il Nostro di certo non eccelle, ma che comunque agli occhi dei lettori fa includere il suo libro nella categoria del 'moderno', così come l'andava definendo giusto in quegli anni un Gasparo Gozzi.<sup>16</sup>

Nel contempo anche varietà d'argomenti e di interlocutori fittizi, con l'impegno a mantenere questi tratti caratterizzanti anche nei volumi successivi, a riprova di un piano che fin dall'inizio prevedeva, se accompagnato dal gradimento del pubblico, una prosecuzione in tempi ravvicinati. E ancora la cautela di uno pseudonimo anagrammatico fino alla sesta edizione dei suoi volumi (1748), adottata per non arrischiare la propria reputazione professionale e forse per non incorrere in eventuali reprimende nei confronti del partito filogesuitico al quale viene ascritto.

La vera identità dell'autore era naturalmente nota già al primo apparire delle *Lettere critiche*, e a lui si indirizzano avversari e concorrenti non appena si riscontra un vero successo dei suoi libri, superiore a quello dei rivali e indotto dalla ragionevolezza della proposta morale in essi contenuta: quella di un migliorarsi guidati dalle buone letture riscontrate nella ragionata osservazione del presente, a preferenza di un 'nosce te ipsum' dettato solo dalla riflessione interna, come proponeva Persio, citato esplicitamente nella pagina prefatoria del secondo tomo costantiniano 1743, quando, sotto le mentite spoglie de *Lo stampatore* e dopo aver dichiarato che «L'aggradimento, con cui è stato ricevuto dal Pubblico il primo Tomo delle Lettere Critiche, fino a ridurmi in pochi mesi al pensiero, ed alla necessità, di una seconda edizione, mi ha accresciuto il coraggio di proseguire» prosegue affermando:

<sup>16</sup> Si vedano in proposito le gozziane *Rime piacevoli d'un moderno autore*, in Lucca [ma Venezia], 1751, s. e., e mi sia concesso rimandare a un mio recente saggio: *Occasione ed encomio, satira e moralità nei Sermoni di Gasparo Gozzi*, in *Gasparo Gozzi e la sua famiglia (1713-1786)*, a cura di M. Pastore Stocchi e mia, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2015, pp. 145-161.

Persio vuol ottenere il medesimo intento con un modo contrario; cioè, che l'Uomo, per conoscere le proprie fiacchezze, debba anzi rientrare in se stesso: *Tecum habita: noris, quam sit tibi curta supellex.*

Egli considera l'Uomo vagante fuori di se stesso, in traccia delle paglie negli occhi altrui; onde lo consiglia ad abitare con se: poiché cosa alcuna non cade più frequentemente sotto de' nostri sguardi, che le cose componenti la nostra abitazione. Siccome non è possibile l'abitare in una casa, e non scoprirne, ed emendarne i disordini, così suggerisce per regola della morale l'abitar con se stesso.<sup>17</sup>

La differenza di metodo, per così dire, non annulla però l'identità dello scopo e non sarà un caso che tutte le edizioni delle *Lettere* costantiniane riportino nel controfrontespizio di ogni tomo - e in alcuni casi lo inseriscano addirittura in frontespizio - proprio un verso di Persio, il 38 della satira V: «Apposita intortos extendit regula mores: Pers. Sat. V». È il passo (vv. 36-40)<sup>18</sup> in cui si parla del regolo che il maestro Cornuto avvicina all'allievo, apparentemente per comandarlo mentre in realtà vuole sì correggerne i difetti, ma con insegnamenti fondati sulla ragione; e al verso riportato corrisponde allora esattamente l'incisione, a firma di Giuseppe Zuliani, che compare in antiporta alle stampe Pasinello.

Tornando all'autobiografia del 1768, la rievocazione della genesi del libro è seguita dal ricordo del suo gran successo e dell'apprezzamento dei suoi contenuti, ma anche dell'«invidia, e mal animo vicendevole degli Editori» veneziani, che ne sfruttano la considerevole diffusione trattandosi quasi per intero gli utili e mostrandosi restii, secondo Costantini, nel proporre nuove edizioni accresciute delle *Lettere critiche* fintanto che quelle stampate garantiscono ancora buoni incassi. A differenza di quanto accade fuori città, dove la richiesta di novità è molto più forte e i nuovi tomi vengono prodotti a ritmo incalzante, anche se in forme spesso costellate di errori, al punto da spingere l'avvocato con tutte le forze a questa nuova edizione, ovviamente contraddistinta viceversa dalla massima correttezza.

Ecco il perché pensai ad una seria riforma, per restituire a queste Stampe la materia in più plausibile configurazione. Mi accinsi a correggere una Copia di scorretta Edizione, feci aggiungere più lunghe, e più brevi a tutte le Lettere, e ve ne intrecciai altre trenta di nuovo, e vario argo-

17 *Lettere critiche* 1743, tomo secondo, «Lo stampatore», p. VI.

18 «Teneros tu suscipis annos | Socratico, Cornute, sinu. Tum fallere sollers | adposita intortos extendit regula mores | et premitur ratione animus uincique laborat | artificemque tuo ducit sub pollice uoltum». La satira V è per l'appunto quella in cui Persio esprime riconoscenza al maestro Cornuto che gli ha mostrato la strada per raggiungere la vera libertà: il principio del *nosce te ipsum*.

mento; le quali aggiunte, e Lettere saranno indicate da due \*\* iniziali, e da altre due finali.<sup>19</sup>

Siamo dunque al nuovo capitolo di una lunga guerra editoriale – ora meno violenta che in passato – alla quale in verità anche Costantini aveva contribuito reclamando dal suo primo editore, il Pasinello, maggiori compensi e, di fronte ai suoi dinieghi, affidando ad altri, al Baglioni e in seguito al Recurti, la stampa dei nuovi volumi che veniva sfornando; insieme alla ristampa dei vecchi, riveduti e corretti spesso nell’ottica di rispondere con pari astiosità di toni alle critiche e alle confutazioni che a suo tempo gli erano state mosse da Chiari,<sup>20</sup> da Gasparo Gozzi<sup>21</sup> e da Baretto:<sup>22</sup> una «notissima storia» risalente nei suoi esordi alla seconda metà degli anni Quaranta e che si vorrebbe ora ripercorrere come fosse acqua passata, mentre invece l’aspro linguaggio con cui viene rievocata lascia trasparire ferite non ancora chiuse:

A questa storica narrazione dovrei aggiugnere gli attacchi satirici, che anno in addietro sofferto le *Lettere critiche*, ed il loro Autore da due figure, che all’esteriore sembra, che abbiano abjurato il Secolo, ma, oltrecchè sarei troppo delicato, se mi fossi lusingato di poter andar impune dai dardi de’ mal inclinati; la notissima storia, gli accidenti, e l’esercizio indecente di pessimo Comico Autore e Romanziere dell’uno, la correzione sofferta dall’incompetente, e mostruosa audacia dell’altro, e la universale detestazione degli Uomini onesti, non meno che le mie placide, ma sensibili vendette, mi anno reso superiore a queste vergognose stride di nottole. Non merita menzione un altro, più vile, per avere, qual mandatario, eseguito gli odiosi sfoghi altrui, di quello che per la propria estrazione.<sup>23</sup>

Facile individuare nel primo dei tre personaggi qui evocati a distanza di quindici anni Pietro Chiari; assai più sfumato il ritratto del secondo, che

19 *Lettere critiche* 1768, tomo primo, pp. VII-VIII.

20 Per le quali si veda Forner 2015, in particolare, per la disputa con Costantini, pp. 46-47. Risale al 1750 la prima edizione delle *Lettere scelte di varie materie Piacevoli, Critiche ed Erudite scritte ad una Dama di qualità dall’Abbate Pietro Chiari bresciano. A Sua Eccellenza il Signor Bernardino Renier fù di Sier Federigo Senatore Amplissimo*, In Venezia, Appresso Angelo Pasinelli, Tomo primo; seguito da un secondo e da un terzo nella nuova edizione Pasinelli del 1752.

21 *Lettere diverse di Gasparo Gozzi*, Venezia, Appresso Gio: Battista Pasquali, 1750. Su questo ‘libro di lettere’ si veda Mutterle 1989.

22 Nella «Frusta Letteraria», come già segnalato in un utile saggio da Rusi 1993.

23 *Lettere critiche* 1768, tomo primo, pp. IX-X.

suggerisco sia il misterioso Godefrisio Toante,<sup>24</sup> mentre nel terzo credo si debba riconoscere Antonio Bianchi, visto il riferimento allo scrivere per conto altrui, ovvero su indicazione del doge Pietro Grimani, notorio ispiratore di tutta una serie di scritti del «gondoliere» Bianchi, tra i quali anche le puntate polemiche contro Costantini sviluppate tra il 1752 e il 1753, ancora a proposito di teatro.<sup>25</sup>

Tutte critiche sulle quali Costantini si era esercitato con apposite lettere in ognuna delle edizioni successive alla prima e ora comunque cessate, vuoi per essersene andati da Venezia alcuni degli avversari - Goldoni e Baretti - vuoi per essere impegnati su nuovi fronti gli altri, come il «giornalista» Gasparo Gozzi o il «romanziero» Chiari; mentre da parte del Nostro non sembra cessata la vena epistolografica, ostacolata però dal peso degli anni:

Non si creda già con questa esaurita la fonte: non mancherebbero motivi di scrivere; ma l'età di settantasei anni, ed il tremore della destra defatigata, non secondano il genio, e mi obbligano ad una volontaria astinenza.<sup>26</sup>

Siamo allora, a malincuore, alla fine di un'esperienza che l'ha accompagnato per quasi trent'anni e della cui novità è ben conscio, tanto più che essa ha avuto un altro tratto caratterizzante: quello di coniugare sotto uno stesso segno ideale la professione di avvocato con quella di scrittore, così da dar vita a una nuova figura di intellettuale, e in termini ben più convincenti di quelli dell'avvocato commediografo Goldoni:

Per non sapere in che altro rampognarmi, si dirà forse da qualche Censore, che io nelle varie Opere mie ho posto in vista tutt'altro, che cose attenenti al mio principale istituto; onde dedursi, o che io malamente eserciti il mio mestiere, o ch'io sia, come si fece coraggio di scrivere un altro (ch'ebbe a pentirsene) un Avvocato di puro nome, come un certo Autor di Commedie. Ma io non credo già, che un Avvocato abbia ad essere confinato a scrivere soltanto, ed a studiare cose riguardanti la sua

24 Autore delle *Lettere contro-critiche scritte dal suo ritiro da Godefrisio Toante ad un amico in città consacrate a sua Eccellenza la nobil donna Cecilia Grimani Calergi procuratoressa Sagredo*, In Venezia, Presso Andrea Poletti, 1745. Come già rilevato da Dillon 1984, sulla reale identità di questo autore non è da accogliere una vecchia identificazione che rimandava a Pietro Chiari e da valutare con molta cautela un'altra relativa a un certo abate Tommaso Morelli.

25 E innescate dalla pubblicazione del saggio di Costantini *Della commedia italiana, e delle sue regole, ed attinenza considerate in riflesso al secolo nostro, su i precetti, ed esempi antichi...*, Venezia, Giuseppe Bettinelli, 1752.

26 *Lettere critiche* 1768, tomo primo, p. IX.

professione. La Giurisprudenza, che vien definita da Giustiniano *justi, et injusti scientia*, ha ancora per prima parte *Divinarum, atque humanarum rerum notitia*. Dunque non suppone un arido studio delle Leggi, ma anzi una universale notizia delle altre discipline.<sup>27</sup>

Uno stretto legame quello tra le due «professioni», e sempre tenuto ben presente, ispirato com'è da una stessa missione nei confronti del pubblico; tanto più nel presente di un «nostro Secolo, in cui trionfano, per lo più, la voce, il coraggio, e l'artificio», ma a fronte del quale

Quanto ho scritto, o ben, o male in materie morali, critiche, o scientifiche, per dare alle Stampe, è sempre stato senza detrimento de' miei principali doveri.

La pratica personale riflette insomma gli stessi «precetti» delle lettere ed è sentita come un'indispensabile ausilio quando ci si presenterà al «Tribunale inappellabile», la cui sentenza di assoluzione dipende dall'aver dato prova di una vita sotto ogni aspetto virtuosa, sia nel dedicarsi all'attività nel Foro, dove «tutto sta nell'eloquenza vocale, e nel raziocinio apposito ai casi, ed alle circostanze, applicandovi le Leggi patrie, ove cadono», sia impegnandosi in un altro mestiere, anche se poco gratificante, qual è quello dello scrittore, i cui discorsi «non servono, per il più, sennon di lume, e di soccorso per ragionare a quei pochi, che ne fanno uso». Non è allora l'aspettativa di un compenso in denaro o quella di un applauso da parte del pubblico la molla che l'ha spinto a scrivere, ma l'esigenza di ribadire istanze etiche utili a illuminare la vita di chi voglia camminare su una buona strada, incurante del fatto che tutto questo «conciterebbe la stizza, le grida, e le derisioni di questa gran parte di Mondo sedotta, e che a guisa degli Eretici, s'immagina con volontaria illusione di creder bene, quantunque discordi ne' Dogmi».

Il nostro avvocato veneziano ha dunque voluto con i suoi tomi denunciare i vizi del mondo allo stesso modo in cui il suo «collega» napoletano Giuseppe Aurelio De Gennaro – al quale spetta ora, in finale di «autobiografia» costantiniana un'ampia citazione laudatoria – ha censurato le storture dei tribunali,<sup>28</sup> incontrando analoghe difficoltà ma non per questo derogando dai propri principi.

Esattamente quello che ha fatto Costantini, mantenendo intatte nell'arco dei trent'anni dedicati alla stesura e alla pubblicazione delle sue *Lettere*

27 *Lettere critiche* 1768, tomo primo, pp. IX-X, anche per la citazione seguente.

28 Vedi *Delle viziose maniere del difender le cause nel Foro, trattato di Giuseppe Aurelio Di Gennaro. In cui si tratta dell'Origine, e progressi dell'Avvocazione, difesa da Giannantonio Sergio Avvocato Napoletano. Prima edizione veneta*, In Venezia, Appresso Antonio Bortoli, 1748

*critiche*, riaffermandone un'immutata, identica finalità, che ritroviamo nella iniziale dedica al Lolin:

Si vuole in queste lettere delineare il Mondo, quale è al presente, e spera l'autore, che l'esito corrisponda all'assunto. L'Eccellenza Vostra, che tuttora sotto i riflessi savissimi d'un Vigilantissimo Genitore non conosce per anco il Mondo per pratica, potrà anticipatamente in Teorica considerarlo; perchè poscia unita l'esperienza alla cognizione possa fare la meritata giustizia all'autore...<sup>29</sup>

Per poi essere ribadita nella pagina de «L'autore a chi legge» premessa all'ottavo tomo nell'edizione 1756:

Cerco di giovar dilettaudo; e se qualche frutto mi riesce di riportarne, deve ascriversi alla docilità di chi legge, ed al Sommo Padrone de' cuori, che sa servirsi anche degli istrumenti più fiacchi, per produr buoni effetti; come seppe far fiorire, e maturar frutti all'arida verga di Aronne ...<sup>30</sup>

E finalmente riconfermata in chiusura della avviso al lettore 1768, guardando insieme all'uomo e alla società:

Finalmente ciò, che ho scritto in altri generi, può sperarsi, che rechi qualche utile alla Società. La mia intenzione almeno fu sempre di giovar dilettaudo sull'insegnamento di Orazio. L'universale compatimento mi giustifica, e mi fa credere di non essermi ingannato.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> *Lettere critiche* 1743, tomo primo, p. VI.

<sup>30</sup> *Lettere critiche* 1756, tomo ottavo, p. IV.

<sup>31</sup> *Lettere critiche* 1768, tomo primo, p. XII.



## Bibliografia

- Braida, Ludovica (2009). *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e «buon volgare»*. Bari: Laterza.
- Campanini, Magda (2011). *In forma di lettere. La finzione epistolare in Francia dal Rinascimento al Classicismo*. Venezia: Supernova.
- Crotti, Ilaria; Vescovo, Piermario; Ricorda, Ricciarda (2001). *Il «mondo vivo». Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*. Padova: Il Poligrafo.
- Del Tedesco, Enza (a cura di) (2012). *Il «Giornale de' letterati d'Italia» trecento anni dopo. Scienza, storia, arte, identità (1710-2010) = Atti del Convegno* (Padova-Venezia-Verona, 17-19 novembre 2010). Pisa; Roma: Fabrizio Serra editore.
- De Michelis, Cesare (1979). *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*. Firenze: Olschki.
- Dillon Bussi, Angela (1984). «Costantini, Giuseppe Antonio». In: *Dizionario biografico degli Italiani*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, XXX, pp. 301-303.
- Dorigo, Ermes (2012). «Il Progetto ai Letterati d'Italia per iscrivere le loro vite (1721) di Giovanni Artico di Porcia e le Vite di L. A. Muratori, G. B. Vico, Benedetto Bacchini», *Rivista di studi italiani*, 30 (1), giugno 2012, pp. 46-134.
- Fornier, Fabio (2012). *Scrivere lettere nel XVIII secolo. Precettistica, prassi e letteratura*. Verona: Qui Edit.
- Fornier, Fabio (2015). «Le Lettere scelte di Pietro Chiari e il successo delle raccolte di lettere fittizie nel secondo Settecento». In: Savoia, Francesca (a cura di), *Favellare ai lontani. Tipologie epistolari tra Sette e Ottocento*. Firenze: Franco Cesati Editore, pp. 43-56.
- Mutterle, Anco Marzio (1989). «Le «Lettere diverse»: il libro senza indice». In: Crotti, Ilaria; Ricorda, Ricciarda (a cura di), *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel settecento veneziano = Atti del Convegno* (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986). Padova: Editrice Antenore, pp. 235-243.
- Ortolani, Giuseppe (1960). *Settecento. Per una lettura dell'abate Chiari. Studi e note di Giuseppe Ortolani* [Venezia 1905]. Venezia: Fondazione Giorgio Cini.
- Pizzamiglio, Gilberto (1982). «La pubblicazione dell'Autobiografia vichiana nella corrispondenza di Giovan Artico di Porcia con Muratori e Vallisnieri». In: Pizzamiglio, Gilberto; De Michelis, Cesare (a cura di), *Vico e Venezia*. Firenze: Olschki, pp. 107-130.
- Pizzamiglio, Gilberto (2009). «Porcia (di) Giovanni Artico». In: Scalon, Cesare; Griggio, Claudio; Rozzo, Ugo (a cura di), *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*. Udine: Forum, 2, III (N-Z). *L'età veneta*, pp. 2046-2053.

- Pizzamiglio, Gilberto (2015). «Occasione ed encomio, satira e moralità nei Sermoni di Gasparo Gozzi». In: Pastore Stocchi, Manlio; Pizzamiglio, Gilberto (a cura di), *Gasparo Gozzi e la sua famiglia (1713-1786)*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 145-161.
- Rusi, Michela (1993). «Un avversario veneziano di Baretto: Giuseppe Antonio Costantini». In: Cerruti, Marco; Trivero, Paola (a cura di), *Giuseppe Baretto: un piemontese in Europa = Atti del Convegno di studi* (Torino, 21-22 settembre 1990). Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 237-252.
- Savoia, Francesca (a cura di) (2015). *Favellare ai lontani». Tipologie epistolari tra Sette e Ottocento*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- Viola, Corrado (2011). «La repubblica delle lettere e l'epistolografia». In: Battistini, Andrea; Griggio, Claudio; Rabboni Renzo (a cura di), *La repubblica delle lettere. Il Settecento italiano e la scuola del secolo XXI = Atti del Congresso internazionale* (Udine, 8-10 aprile 2010). Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore, pp. 27-42.

## Visita alle ombre

### Rapporti tra *Il ragazzo morto e le comete* di Goffredo Parise e *Risveglio di primavera* di Frank Wedekind

Michelle Fardin

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** The present comparative essay suggests that Parise recalled Wedekind's *Frülings Erwachen* (1891) in his novel *Il ragazzo morto e le comete* (1951). They both tell the story of a friendship, which ends when one of the main characters dies. The most interesting feature that the two works share is the irruption of dead people in the lived experience of the protagonists, which interact with them as if they were alive characters. Parise's post-war scenario – the Venetian countryside in the late 1940s – is just a background for the oneiric tale of a fifteen-year-old boy, while Wedekind's play is born of a need to ruthlessly criticize the hypocrisy of Wilhelmine Germany. However, in his novel Parise evoked a series of images that can also be found in *Frülings Erwachen* and the finale of *Il ragazzo morto e le comete* is almost perfectly overlapping with the one of Wedekind's play.

**Sommario** 1. Premessa. – 2. Istanze sceniche in *Il ragazzo morto e le comete*. – 3. Lo scenario e la scoperta della sessualità. – 4. Visita ai morti. – 5. L'incontro e la sepoltura dell'infanzia.

**Keywords** Goffredo Parise. Frank Wedekind. Recall of literary images. Contemporary literature.

## 1 Premessa

Questo lavoro si pone come obiettivo il confronto tra *Il ragazzo morto e le comete* (1951) e *Risveglio di primavera* (1891), mettendo in risalto alcune somiglianze che suggeriscono una possibile lettura, se non una volontaria ripresa, da parte del giovane Goffredo Parise dell'opera di Frank Wedekind.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Non è possibile sapere se Parise avesse letto *Risveglio di primavera* in lingua originale, ma è decisamente improbabile dal momento che non conosceva il tedesco. È però possibile che avesse letto il dramma in italiano, poiché esisteva una traduzione ad opera di Giacomo Prampolini per *Il convegno editoriale* dei primi anni Venti. Il volume venne ristampato nel 1950, e proprio tra l'inverno e l'estate del 1950 l'appena ventenne Goffredo Parise era intento a scrivere *Il ragazzo morto e le comete*. Per la piccola casa editrice, nata contemporaneamente all'omonima rivista «Il convegno», collaborò anche il trevigiano Comisso, amico e maestro dello scrittore vicentino.

L'opera prima dell'autore vicentino, appena ventunenne, e il dramma, scritto invece da un ventisettenne che sognava di diventare famoso come scrittore, narrano la storia di un'amicizia che si risolverà in un incontro tra chi ancora vive e chi è morto. *Il ragazzo morto e le comete* è stato scritto sessant'anni dopo *Risveglio di primavera*, in un contesto profondamente diverso: quello del secondo dopoguerra italiano, in cui la scrittura lirico-surreale parisiense si configurava come una reazione ai moduli del Neorealismo, mentre Wedekind tentava una critica spietata all'ipocrisia della Germania guglielmina di fine secolo. Romanzo e dramma raccontano, in questo modo, il collasso di una società, da una parte attraverso «l'addio ad ogni immagine di speranza», in cui viene trascinato «l'incanto dell'adolescenza su cui la guerra era caduta come una mannaia inesorabile» (Pampaloni, citato in Parise 2006, p. 171) dall'altra attraverso una denuncia delle istituzioni borghesi che immolano alla loro causa due innocenti. Tuttavia, quello che Parise potrebbe avere colto è una serie di immagini che rievoca puntualmente nel suo romanzo, quasi fossero scene di un'opera teatrale. Come in un dramma, infatti, alla voce di un narratore onnisciente si aggiungono quelle degli altri personaggi, rendendolo in parte un romanzo corale, fatto di lunghi monologhi interiori e passaggi a focalizzazioni interne, o ancora di descrizioni che sembrano vere e proprie didascalie, come questa, peraltro tra parentesi, quasi un'indicazione al lettore su come illuminare i personaggi nel suo immaginario:

Queste immagini nelle sere d'inverno, questa, di Raoul elegante, degli inchini e del pavone bellissimo e trascurato nella desolazione, diventano chiare e stellate. (Parise 2006, p. 27)

Come risulta difficile ascrivere questo romanzo ad un genere, così è impossibile stabilire una linearità alle vicende che vi si intersecano. Nel *Ragazzo morto e le comete*, infatti, i confini tra il tempo della storia e il tempo del racconto, intesi in termini narratologici, si confondono continuamente (nel tempo della morte?), ogni punto di riferimento scompare: il presente si mescola al passato e non è più chiaro ciò che è effettivamente avvenuto prima dell'uccisione del protagonista o quando il tempo del racconto coincida del tutto con quello della storia. Per questo Silvio Perrella lo definisce «un libro liquido, immerso nel liquido placentare».

Il tratto comune, però, più interessante ed emblematico (ecco spiegato il titolo) è l'intrusione dei morti nella realtà come personaggi che interagiscono con gli altri attori, quasi non fossero del tutto morti finché la realtà stessa non si svuoti, per loro, di qualsiasi significato. Se ciò ben si accorda ad un libro che lo stesso Parise definisce «lirico e cubista», diventa presurreale nella scena del cimitero del *Risveglio di primavera*.

## 2 Istanze sceniche in *Il ragazzo morto e le comete*

Scrivete Neri Pozza sul *Giornale di Vicenza* del 1° settembre 1986:

un pomeriggio venne da me e tolse di tasca un foglio spiegazzato: era l'attacco del suo primo libro, *Il ragazzo morto e le comete*, e credo fosse sicuro di aver afferrato il filo che lo avrebbe portato a scrivere il libro. Diceva di non sapere come avrebbe svolto la sua storia, però sapeva che esisteva 'il teatro di gesta', bastava che i suoi personaggi deformi e scalcagnati cominciassero a muoversi e le sue ragazze a parlare.

La struttura compositiva della prima opera parisiense si allontana con evidenza «dalle norme del genere a cui appartiene per accostarsi a moduli teatrali e scenici» (Crotti 1994, p. 125), avvicinandosi alla forma del *Risveglio di primavera*. La vicinanza del romanzo al Surrealismo, più che ad una letteratura fantastica, e ancor più che alla corrente neorealistica in voga in quegli anni, porta l'autore a compiere una serie di innovazioni che si avvertono immediatamente sul piano strutturale: «si è passati da un rapporto causa-effetto logico e consequenziale ad un processo irrazionale che coinvolge lo stesso atto conoscitivo» (Crotti 1994, p. 122), per cui *Il ragazzo morto e le comete* apparirà ai lettori come un «collage» (così lo definisce Parise) di scene, accostate l'una all'altra seguendo il flusso di coscienza del ragazzo di quindici anni, e private di un livello diegetico superiore che aiuti il lettore a farsi strada nel romanzo; private, insomma, di una qualsiasi cornice narrativa. Si ottengono una serie di capitoli e di paragrafi dai titoli simili a didascalie, che Bandini (1989) accosta a quelle che nei fumetti e nel vecchio cinema muto contrassegnano lo sviluppo del racconto, incollati l'uno sopra l'altro, sovvertendo ogni regola di consequenzialità temporale. Il primo capitolo è diviso in ben otto paragrafi (*Il cortile, Edera, Squerloz, La casa del cugino, Il pavone, Primerose, La notte, Ancora Squerloz*), il terzo in quattro (*Situazione prima, La festa, Seconda situazione, Terza situazione*) e il quarto contiene un solo paragrafo (*Madame Lucienne-Chapeaux*): è la stessa modalità di cui continua a servirsi un certo cinema ancora in anni recenti per introdurre i personaggi o lo sviluppo delle vicende (si pensi ai film di Wes Anderson, come *I Tenenbaum* o il più recente *Grand Budapest Hotel*, ad esempio). D'altra parte Parise non ha mai nascosto il proprio amore per il cinema, con cui ha avuto i primi contatti già dall'infanzia e che lo porterà, negli anni fra il 1960 e il 1962, a collaborare con Ferreri, Bolognini e Fellini come sceneggiatore e soggetto. Anzi, sarà lo stesso Parise a dichiarare in un'intervista su *La Fiera Letteraria* del 27 luglio 1952, riguardo il suo primo romanzo, una profonda influenza da parte del cinema, che l'autore afferma superabile dalla parola scritta, sfidandolo nel suo stesso campo (quello delle immagini):

A mio parere la letteratura dovrebbe poter bastare a se stessa, le parole dovrebbero poter suscitare immagini più vive, più profonde, frementi e reali di quelle che appaiono sullo schermo.

Parise vuole dimostrare che anche il romanzo, come il teatro ed il cinema, può costruirsi attraverso scene a sé stanti, mostrandone le possibilità di montaggio e smontaggio: a tale proposito Cristina Fiore (2004) evidenzia come nell'edizione americana i capitoli assumano un ordine differente, ripristinando la consequenzialità degli eventi. È l'istanza teatrale, di cui il romanzo va ad impregnarsi. Così, alla frammentarietà della struttura compositiva, si associa una sostanziale omogeneità del tempo verbale: a predominare è infatti il presente, il tempo dell'immagine scenica; ogni atto si srotola davanti agli occhi del lettore esattamente quando la voce narrante vi assiste. L'utilizzo del tempo presente corrisponde, però, ad una complicazione a livello cognitivo per chi legge, dal momento che in realtà quasi ogni scena è collocata su un piano temporale diverso; questo, da un lato, è funzionale all'atmosfera onirica del romanzo, dall'altro, rivendica il primato della componente visiva, e quindi teatrale. Inoltre, il tempo presente, appartenendo ai tempi cosiddetti «commentativi», è il tempo utilizzato per l'istruzione scenica. Si prenda ad esempio il livello del dialogo:

Lo schema usuale è il seguente: dopo la battuta di dialogo segue un *verbum dicendi* accompagnato dal nome del personaggio colloquante, una congiunzione che può essere sostituita da un gerundio ed, infine, l'annotazione gestuale.

Nel *Ragazzo morto* numerosi sono gli esempi: «[...] - dice Antoine e incomincia a girare attorno al laghetto» (R.M., p. 177); «[...] - si affretta a dire Antoine agitando la padella sopra la fiamma» (R.M., p. 183); «[...] - soggiunge comprimendosi la fronte liscia con una mano» (R.M., p. 186); «[...] - insiste Fiore e gli stringe le scarpe bagnate» (R.M., p. 175); «[...] - dice Antoine e cammina con le mani avanti, appoggiato al ragazzo» (R.M., p. 172); «[...] - si lamenta Massimino, e annaspa sulle coperte nel tentativo di alzarsi a sedere». (R.M., p. 137) (Crotti 1994, p. 128)

È interessante osservare, poi, le voci dei personaggi all'interno del romanzo: gran parte del racconto è costituita di monologhi e dialoghi, fino ad arrivare all'autopresentazione di Fiore e Antoine, come se agissero di fronte ad un pubblico: dei veri e propri casi di «metalessi», che portano alla rottura dell'orizzonte di finzione narrativa, rivolgendosi direttamente al lettore («Fiore, che buffo nome, vero? Ma tanto non posso farci niente, non posso inventarmene un altro» p. 37; «Sono Antoine Zeno. Ero molto amico del defunto ragazzo; tuttavia posso dire poco di lui.» p. 81).

Infine, si pensi alla cura nella presentazione e caratterizzazione di alcuni personaggi: primo fra tutti Antoine Zeno, una sorta di maschera imbellettata, che accompagna sempre, formando quasi un'accoppiata ossimorica, il personaggio più realistico di tutto il romanzo, Fiore.

Antoine compare in cima alla scaletta: sul capo ha una parrucca bianca che gli scende in fitti riccioli oltre le spalle, assottigliandogli il volto dipinto con intensi colori metallici; da sotto l'impermeabile sbucano le code di una redingote di raso azzurro: ad ogni passo si apre e striscia lungo i gradini. (Parise 2006, p. 91)

Mera immagine è anche il personaggio-eroe, a cui viene negato un nome proprio: il ruolo principale affidato alla componente scenografico-visiva viene evidenziato ancora una volta.

Parise arriva persino a giocare con l'illuminazione, non mancano, infatti, indicazioni scenotecniche in questa direzione: le ambientazioni precise, su cui l'occhio di Parise narratore cade pilotando quello dello spettatore, vengono rese vive dalle luci, che modellano gli oggetti restituendo loro una propria corporeità, quasi una tridimensionalità:

Alla sera, seduto sul letto, egli vide illuminarsi sulla parete di fronte una enorme scacchiera, dalla quale ben presto trasparì il busto di un sacerdote dal viso aguzzo e con i capelli crespi, ritti sul capo come un largo diadema. (Parise 2006, p. 19)

Da queste considerazioni emerge come Parise abbia attinto alle arti sceniche, per cui le immagini diventano l'ossatura compositiva di un romanzo fatto di scene più che di capitoli, riecheggiando per certi versi il *Fate partire le immagini* di Pier Maria Pasinetti. Ad una prima lettura, *Il ragazzo morto e le comete* sembra rivisitare l'adolescenza dell'autore in chiave fantastica, attingendo a situazioni vissute, intervallate da scenari e incontri che esulano dal racconto realistico. Resta da comprendere se questi siano frutto soltanto della fantasia di un giovane autore o se vi sia la possibilità che siano entrati a far parte del suo immaginario trasversalmente, magari estrapolati da letture giovanili, magari da opere teatrali, riaffermando anche contenutisticamente, e non solo ad un livello scenografico-visivo, la centralità di questa fonte di ispirazione e forse anche un tentativo di superamento attraverso i moduli del romanzo.

### 3 **Risveglio di primavera e Il ragazzo morto e le comete: architetture a confronto**

Paolo Petroni rileva come le reminiscenze che sono andate a confluire nel primo romanzo di Goffredo Parise siano numerose e fra le più varie:

Tanto per dare un'idea [...], diciamo che il personaggio di Amed non è che il ricordo di quello interpretato da Douglas Fairbanks nel film *Il ladro di Bagdad*, in cui, come scrive Georges Sadoul, troviamo «una bella fusione di magia, esotismo, dinamismo, erotismo». Sono un po' quasi gli stessi ingredienti che formano *Il ragazzo morto*. Del resto Parise non ha mai nascosto di aver cominciato a scriverlo proprio di ritorno dal cinema, dove aveva assistito alla proiezione de *Il fuggiasco*: storia di un uomo braccato dalla polizia che, fuggendo, ritrova la propria amante, incontra una serie di strani tipi, miserabili un po' pazzi che lo respingono, e all'alba è raggiunto e abbattuto dagli inseguitori. Più che una serie di letture, **alle spalle del nostro autore, c'è un mondo di immagini**. (Petroni 1975, p. 37)

Anche il critico riconosce, oltre alle indubbie influenze esterne, una centralità al ruolo che le immagini rubate e custodite nella fantasia parisiense hanno avuto nella costruzione delle vicende.

*Il ragazzo morto e le comete* si divide in sei capitoli, tre dei quali, come si è visto, sono suddivisi a loro volta in sottoparagrafi, facilmente accostabili alle scene che dividono un atto teatrale.

Frank Wedekind decide di ripartire i tre atti della sua tragedia in scene, le quali, come nel romanzo, non hanno un numero fisso (cinque nel primo atto, sette nel secondo e di nuovo sette nel terzo). Queste divisioni permettono non solo i repentini cambi situazionali e di scenario, ma anche le ellissi temporali e, nel *Ragazzo morto*, i veri e propri andirivieni nel tempo, tant'è che il *limen* tra presente e passato diventa sempre più labile. Nel primo capitolo Goffredo Parise introduce il lettore nell'acquatica città morente che sarà la scenografia del suo dramma (*Scenario*), dando vita a quelle strane marionette, i «personaggi deformi e scalagnati», che le dita della fantasia parisiense stavano muovendo (così anche nel primo atto di *Risveglio di primavera*, che regolarmente introduce i personaggi principali – gli eroi –, l'ambientazione e pone le premesse per la catastrofe finale). Ad ognuno viene dedicata una scena: le *dramatis personae* compaiono sul palcoscenico (mai sole, ma sempre assieme al ragazzo morto) presentandosi al lettore-spettatore con il proprio rappresentativo stralcio di vita (sono le scene: *Edera*, *Squerloz*, *Primerose*, *Ancora Squerloz*). Si noti che, invece, ai personaggi di Fiore e Antoine Zeno vengono dedicati due interi capitoli (rispettivamente il secondo e il quarto) più l'ultimo (*La ricerca*): gli unici in cui il ragazzo di quindici anni è già morto. Sembrano



dunque essere i soli personaggi luminosi, realmente fatti di carne e di ossa - insomma i soli che hanno la possibilità di (r)esistere -, contrapposti agli ombrosi figuranti (i coniugi Leopolda e Massimino, il vecchio Squerloz, Primerose, la bambina paralizzata...) che popolano le allucinate vicende di vita del ragazzo morto. Da questa decostruzione della trama nasce una linea temporale fatta di sali e scendi continui (quasi spiralityca), frutto ancora una volta della liquidità del romanzo, del lirismo onirico che si è fatto narrazione: un po' come accade per i ricordi infantili, un po' perché l'ombra di quello che si è stati, sembra dire Parise, non ha più legami con le categorie del reale (tra cui, appunto, il Tempo).

Nel *Risveglio di primavera* Wedekind mantiene la linearità temporale (d'altra parte il suo nome è stato associato al movimento espressionista tedesco in primo luogo per le tematiche portate in campo, per cui le sperimentazioni del drammaturgo si spingono in altre direzioni) e l'ordine del racconto segue quello della storia, ma la divisione del dramma in ben diciannove scene consente un gran numero di ellissi temporali fra una scena e l'altra - e fra un atto e l'altro -, permettendo la rappresentazione di un arco di tempo piuttosto lungo, anche se non espressamente definito.<sup>2</sup>

Se da un lato si ha un intreccio che segue l'ordine temporale delle vicende (seppure spezzato in una notevole quantità di scene e quindi di situazioni che differiscono di molto l'una dall'altra; si prenda ad esempio l'ultimo atto: *Scena prima* / sala dei professori; *Scena seconda* / funerale di Maurizio; *Scena terza* / signor Gabor e moglie; *Scena quarta* / corridoio della casa di correzione; *Scena quinta* / camera da letto di Wendla; *Scena sesta* / Gianni Rilow e Ernesto Röbel si abbracciano rotolando fra l'erba; *Scena settima* / fuga di Melchiorre che termina nel cimitero), dall'altro la ricostruzione della trama diventa fortemente difficoltosa, le due opere trovano un punto di contatto, però, proprio nel finale. Il momento risolutivo, in entrambe, coincide con l'ultimo incontro tra il ragazzo che continua a vivere e l'amico morto, che nel *Ragazzo morto e le comete* è fortemente voluto da Fiore (*La ricerca* è infatti il titolo del capitolo conclusivo). Melchiorre sta fuggendo non solo dalla casa di correzione, ma anche da tutto ciò che essa rappresenta: la trasfigurazione dell'ingenuità infantile in depravazione da parte dell'elemento adulto - in particolare il padre e i professori -, che perentoriamente lo giudica colpevole del suicidio di Maurizio e della morte di Wendla. Melchiorre scappa, non più certo della sua innocenza, non più certo di quale sia la cometa che sta seguendo: la ribellione? La morte?

2 All'inizio del primo atto Wendla dice alla madre: «Mamma, lascia che la porti ancora una volta! Ancora quest'estate. [...]» (Wedekind 1991, p. 5). Nell'ultima scena del terzo atto sulla tomba di Wendla si legge la data di morte: 27 ottobre 1982. La didascalia riportata all'inizio di questa scena informa il lettore che si svolge in una «chiara notte di novembre» (Wedekind 1991, p. 67).

Nessun mortale ha mai camminato sopra le tombe con tanta invidia. Be', tanto non troverei il coraggio! Oh, se la follia mi prendesse questa notte stessa! (Wedekind 1991, p. 68)

Il senso di colpa è stato innestato. La ricerca di Melchiorre si interrompe nel momento in cui i suoi pensieri accarezzano il suicidio e gli appare Maurizio Stiefel, «con la propria testa sotto il braccio». È l'unico atto in cui si assiste ad un'evidente deformazione della realtà, che viene completamente trasfigurata (e non caricaturizzata, come avviene nella sala dei professori), fino a diventare il luogo in cui è possibile l'incontro con la morte. Maurizio, come il ragazzo morto, non è l'ombra dell'amico, evocata dall'inconscio del protagonista, ma è fatto di carne e di ossa che «si stanno già sbriciolando»: è un «cadavere» (dirà il Mascherato) che agisce sul palco. È interessante notare che questo elemento è presente in entrambi gli autori, e ritengo non si possa ridurre sicuramente ad un gusto del macabro, che trovo peraltro lontano da Parise come da Wedekind. L'ultimo briciolo di vita resiste solo nella materia di cui Maurizio e il ragazzo di quindici anni sono fatti, quasi a mettere in luce ulteriormente la perdita di qualsiasi tratto umano, rendendo ancor più definitivo e reale, però, il momento del distacco. Fiore e Melchiorre acquistano una nuova lucidità, che è costata la morte delle comete giovanili.

Si veda, poi, come la morte dei ragazzi occupi la medesima posizione all'interno del dramma e del romanzo: non è stata collocata nel finale, ma a conclusione, rispettivamente, del penultimo atto e del penultimo capitolo. In nessun modo può, quindi, leggersi come esito delle due opere – a maggior ragione nel *Ragazzo morto*, in cui si viene a sapere che il protagonista non è più in vita già all'inizio del secondo capitolo (se non già dal titolo) –, ma anzi è la premessa necessaria al significato finale. A questo punto risulta naturale accostare il personaggio di Melchiorre a quello di Fiore e il personaggio di Maurizio a quello del ragazzo di quindici anni.<sup>3</sup> Goffredo Parise, poi, ha creato uno stretto legame fra sé e il proprio personaggio, che viene sancito dalla data di nascita del ragazzo morto: 8 dicembre 1929, la stessa del suo creatore. Lo spunto autobiografico, quindi, non si legge tra le righe ma viene palesato, ribadito e sbandierato dall'autore. Il protagonista del *Ragazzo morto e le comete* è quindi una possibile declinazione della giovinezza parisiense, ma non è il giovane Parise (il quale appunto vivrà fino ai cinquantasei anni): per questo non avrà mai un nome? Proprio perché non è mai esistito? Perché si trova sulla soglia che separa la

3 Il ruolo di protagonista è, però, ricoperto da Melchiorre nel *Risveglio di primavera* e dal ragazzo di quindici anni nel *Ragazzo morto e le comete*. Inoltre esiste un parallelo fra la figura del ragazzo morto e quella di Melchiorre (entrambi, dopo la fuga, giungono in un cimitero), ma si tratta di una sovrapposizione di immagini, più che di vicinanza fra i due personaggi.

realtà dall'immaginazione, né *persona* né figura reale? Qualche anno più tardi, anche nel *Padrone* si incontra nuovamente un personaggio senza nome, nato dall'esperienza di Parise presso Garzanti, e quindi proiezione di un altro sé alienato dai ritmi del lavoro, un altro sé mai esistito. Persino Petroni riferisce:

In una intervista, rilasciata la sera stessa dell'assegnazione del premio Viareggio 1965 a *Il padrone*, Parise dichiarava che *Il ragazzo morto e le comete* gli appariva come il vero prologo del suo ultimo romanzo per contenuto e stile. (Petroni 1975, p. 79)

Ecco, quindi, un'ulteriore considerazione: il ragazzo morto e Fiore possono essere letti come due diversi esiti di una medesima esistenza o rappresentare uno sdoppiamento voluto dall'autore (Fiore stesso rivela: «Ecco una cosa che ci aveva legati fin da principio: anche lui come me aveva trovato un uomo che aveva sposato sua madre e lo aveva adottato.»). Si veda ancora Petroni:

Anche Fiore, il quale rappresenta la parte di Parise che si ribella al suo destino, non vuole arrendersi alla «morte» e resta per dimostrare che, forse, è anche possibile crescere senza diventare adulti in senso negativo, senza perdere la propria umanità, non contaminandola.

Si ritorna, allora, al parallelo tra Fiore e Melchiorre, al quale le considerazioni fatte da Petroni riguardo Fiore calzano perfettamente: Melchiorre infatti si ribella al proprio destino e, insieme agli altri adolescenti del dramma, rappresenta l'ingenuità ancora incontaminata, l'umanità spontanea e non dettata da regole, insomma l'opposto di quanto si può dire invece per i personaggi adulti. Credo che anche Maurizio e Melchiorre siano, per certi versi, le due diverse declinazioni di un'unica figura, o, perlomeno, che entrambi partano dalle stesse premesse. Da un lato, chi si è lasciato trasportare dalla «fiumana» di passioni ne è stato travolto ed è morto (Maurizio), dall'altro c'è Melchiorre, il quale cede ad un compromesso con la realtà, 'salvato' dalla strana figura del Mascherato che promette di fargli «conoscere tutto ciò che il mondo offre di interessante senza eccezione alcuna».

Nel *Risveglio di primavera* la voce dell'autore è, secondo la norma, presente esclusivamente nell'indicazione didascalica: un dramma canonico, dunque, che va a costruirsi sulle diverse voci dei suoi personaggi. Questa istanza teatrale sembra trasferirsi anche nel romanzo che qui è preso in esame, in maniera più esplicita nei capitoli in cui il racconto si vocalizza e la parola passa direttamente a Fiore e Antoine Zeno. Anche il resto del romanzo, però, dà al lettore una forte impressione di teatralità - basti osservare la voce del narratore: si noti innanzitutto una «totale assenza di

psicologia dei personaggi» (a dirlo è lo stesso Parise), per cui non si può parlare propriamente di narratore onnisciente. In particolare – per quanto riguarda il primo e il terzo capitolo – si ha spesso l'impressione che dietro l'oggettività del racconto in terza persona si nasconda la voce del ragazzo morto: sono i suoi ricordi, recuperati alla rinfusa, quelli che galleggiano sulle pagine, il fluire dei suoi pensieri:

Quanta confusione. Eppure in questa confusione di barche in giro per il canale, di ombre fredde di ponti e di lavandaie lungo gli argini che gridano per gli schizzi prodotti dai remi, appaiono ogni tanto gambe chiare di fanciulle negli scafi sottili che avanzano a pelo d'acqua. Davanti agli occhi del ragazzo di quindici anni esse promettono prati di erba alta, carezze e tuffi improvvisi da un albero nei punti profondi e caldi. Per un attimo la felicità sono proprio queste immagini di bellezza solare, acquatica e subacquea, la gioia di penetrare nei punti profondi e caldi con gli occhi aperti sapendo nuotare poco e faticosamente; la vita è molto breve se appaiono nelle sere d'inverno senza più luce e senza più acqua riscaldata dal sole. (Parise 2006, pp. 13-14)

Si assiste, quindi, ad una duplicazione del personaggio: è il ragazzo morto che racconta i propri ricordi in terza persona, da spettatore. Ancora per questo motivo, nel *collage* di scene che compongo i due capitoli, i «deformati» personaggi parisiensi non compaiono mai soli sul palcoscenico: vicino a loro c'è sempre il ragazzo di quindici anni, poiché non sono altro che ombre e ricordi, a volte incompleti (esemplare è la conversazione con Squerloz «interrotta dal brusio di tante altre voci improvvisate»). Il nostro narratore esterno è insomma il ragazzo morto che ci illustra le sue immagini di vita, quasi entrando nel ruolo di regista; si vedano le descrizioni molto vicine all'indicazione didascalica che inframezzano il racconto: «Questa è una sera d'inverno.» (Parise 2006, p. 11); «C'è anche la famiglia di Abramo. Sono la madre, quattro sorelle e un fratello piccolo. Qualche volta tutte e quattro le sorelle spingono la testa fuori dalle finestre oblunghe e guardano il canale, le barche e il sole che luccica sull'acqua.» (Parise 2006, p. 13); «Questa è la casa dove abita Leopolda, la vecchia del pappagallo.» (Parise 2006, p. 50). Si veda, infine, il caso di metalessi narrativa al capitolo III, quando il narratore esterno/ragazzo morto, spezza la finzione del racconto e si rivolge direttamente al pubblico, che ricorda la personificazione del Prologo presente in un gran numero di opere teatrali:

Signore e signori, questa è la grande festa, la gara notturna delle barche e la morte dei topi sedentari portati via dalla corrente. (Parise 2006, p. 58)

La parte conclusiva del capitolo dedicato ad Antoine Zeno e l'ultimo capitolo, *La ricerca*, sono narrati in terza persona: in questo caso si può più

propriamente parlare di narratore esterno – che non coincide in alcun modo con il ragazzo morto –, ma la porzione narrativa è decisamente limitata rispetto alle scene dialogate, che occupano la quasi totalità del racconto. Un discorso a parte, poi, va fatto per il capitolo quinto, *La fuga*:<sup>4</sup> la voce narrante non cela più quella del protagonista (è quanto avviene, come si è visto, nei capitoli in cui è personaggio focale, come in questo) e si ha, invece, l'impressione di essere stati calati per la prima volta – da quando si seguono le vicende del ragazzo di quindici anni – in un presente che non è quello rarefatto e nebuloso evocato dal ricordo. Probabilmente l'autore ha voluto rendere più patetico e concitato il capitolo della morte del protagonista, conferirgli un carattere di unicità rispetto all'intero romanzo; le differenze potrebbero essere suggerite, però, anche dal fatto che si tratta di uno dei capitoli che più ha subito influenze esterne, insomma quello più ricco di reminiscenze: Parise non nasconde di aver iniziato a scrivere il suo primo romanzo di ritorno dalla proiezione del *Fuggiasco* – come riferisce Petroni (e, aggiungo, si tratta del capitolo in cui le somiglianze con *Il risveglio di primavera* sono più marcate).

#### 4 Lo scenario e la scoperta della sessualità

*Il ragazzo morto e le comete* si apre su uno scenario (il termine è parisiiano, quasi ad evocare la scenografia di un dramma, che rimane impressa al lettore per tutta la durata del romanzo) notturno e invernale: è la morte delle stagioni e il paesaggio stesso sembra decomporsi:

Prima che il buio e il gelo arrivino nei cortili a tramontana per tutta la notte, Giorgio, Abramo e gli altri ragazzi accendono fuochi con foglie fradice, rami morti e carta raccattata nelle immondizie. Il fumo pieno di umori estivi e di erbe aromatiche cammina dentro i cunicoli delle fogne dove il canale s'insinua a trasportare erbe, gatti morti, piccoli involti dal contenuto roseo e informe, spellato dall'acqua. (Parise 2006, p. 11)

Anche la realtà si dissolve lentamente nel fumo e l'autore cala i lettori in una dimensione 'altra' e stralunata:

Ma questa è l'ora delle sere invernali, delle sere invernali che qualche volta sono immerse nella nebbia, altre volte limpide e spazzate dal gelo. Andando avanti così bisognerà dimenticare gli amici, le bocche rosse delle sorelle di Abramo e scendere lungo la riva del canale: aspettare

4 Anche in questo capitolo la porzione narrativa è sostituita in gran parte dal monologo interiore del ragazzo di quindici anni e dal racconto di Harry Goetzl.

un poco, accendere quei fuochi pieni di fumo in cui la paglia ammuffita, strappata dalle tubature, quasi rifiuta di accendersi. (Parise 2006, p. 13)

Una città acquatica e senza nome accoglie il lettore, che viene travolto dall'odore di muffa e acque stagnanti dei canali, dall'odore del legno marcio della barche costruite dal padre di Abramo, grazie a quell'attenzione olfattiva che è segno distintivo della prosa parisiense. Forse per una semplice casualità, anche Wedekind ambienta la scena terza del primo atto vicino al fiume, evocando le immagini dei ragazzi che giocano sulle zattere:

WENDLA: Andiamo sul ponte! Elsa ha detto che il fiume porta giù arbusti e alberi. I ragazzi hanno una zattera sull'acqua. Pare che Melchi Gabor ieri sera per poco non affogava. (Wedekind 1991, p. 13)

Sono immagini che costellano anche *Il ragazzo morto e le comete*, da quella iniziale:

Così Abramo sempre povero e nella soffitta con i tre letti di ferro, Giorgio e l'altro ragazzo, quello di quindici anni che non è povero e va a scuola, parlano al sole, uno seduto sugli scalini vicino all'acqua e l'altro in mezzo al canale, con i remi bianchi e azzurri allargati sull'acqua. (Parise 2006, p. 12)

fino alla «grande festa, la gara notturna di barche», che coincide anche con il momento in cui il ragazzo morto fantastica sull'Oriente e su un amico immaginario di nome Amed:

Il suo seno vergine che sbuca dalla veste è il bianco pianeta che nell'ottava parte dell'anno appare ai naviganti diretti a Bagdad, portando con sé un vento tiepido e odoroso che gonfia le vele e fa cantare i rematori. [...] La piccola nave corre veloce sulla schiuma fresca; il ragazzo è sdraiato a poppa accanto al suo grande amico Amed intento ad incidere la lama ricurva del coltello. (Parise 2006, p. 62)

È finita la guerra, che si è portata via anche i sogni, e fra le macerie di una città bombardata e muffita (gli unici elementi che rimandano al clima neorealista) il giovane Parise fa comparire lentamente, una ad una, quelle sue *personae* stravaganti, caratterizzate da piccoli tratti: così il ragazzo morto sarà «l'altro ragazzo, quello di quindici anni che non è povero e va a scuola», un protagonista che rimane sempre senza nome. È così che si viene anche a conoscere Squerloz, «il grande innamorato delle bestie», che ama più dei propri figli. Personaggio misterioso, che per primo ci introduce in una realtà nella quale il confine tra vita e morte si è talmente assottigliato da diventare impalpabile: come i morti del romanzo si aggrappano con

ogni brandello di carne e di pensiero alla vita, così lui al suo topo bianco, che non vuole lasciar morire:

Quando il topo bianco è apparso ha trovato la morte: strangolato tra le due sbarre del letto. Squerloz lo ha lasciato in camera per tre giorni sotto un candelabro che la sera accendeva, poi lo ha sigillato con la cera in una scatola di latta e lo ha tenuto nel pastrano per una settimana, ammiccando alla tasca ogni volta che si avvicinava ai ragazzi. (Parise 2006, p. 18)

E più avanti:

«Bravo caro; allora ti dirò: quel topo non è uno nuovo, è sempre quello di prima. Ih! Ih!». «Ma se è morto, e io l'ho visto che era morto da due giorni».

«Lo credi tu, lo crede Raoul e lo credono anche quelli di casa mia. Ho tremato tutta la notte quando ho sentito che si muoveva per la stanza e sotto il candelabro non c'era più niente». (Parise 2006, p. 22)

Tuttavia, a poco a poco, *Il ragazzo morto e le comete* si svela essere non solo un romanzo notturno, fatto di materia liquida e riti, ma, prima di tutto, un romanzo adolescenziale, di crescita e di scoperta, anche della sessualità. Qui troviamo un punto in comune con *Risveglio di primavera* di Wedekind, in cui l'autore affronta proprio lo scabroso tema della repressione sessuale nella società guglielmina (tanto che la censura ne vieterà la rappresentazione, fino al 1906). *Risveglio di primavera* rappresenta la scoperta dell'amore, compreso quello omosessuale tra adolescenti, a cui è dedicata interamente la scena sesta dell'ultimo atto. Nel *Ragazzo morto e le comete*, invece, è lo spezzone di vita parigina del giovane Antoine a portare sulla scena l'amore tra un uomo adulto e un ragazzo, nel sottoparagrafo *Madame Lucienne-Chapeaux*, incastonato nel quarto capitolo. E ancora, nell'ultimo capitolo, compare un ormai vecchio Antoine imbellettato, che tenta disperatamente di sedurre Fiore, in un dialogo comico che oscilla tra il grottesco e il patetico:

«Guarda, sono tutti per te, tutti te li darò; non ti basta per potermi amare? Quando ti vedrò accanto a me, con questo mantello e questo elmo, oppure questo cappello a piume? Quello che vuoi, scegli» continua a strillare, e si getta ai piedi del ragazzo con il mantello tra le mani. [...] «Ecco, vedi a quali eccessi sono arrivato? Sono come la povera Ofevia; che cosa mi resta se non lasciarmi andare, come lei, nello stagno? Danzerò accanto a te e tu mi frusterai con questa treccia di capelli». (Parise 2006, pp. 139-140)

Il ragazzo di quindici anni, invece, racconta il suo amore per il mistero di Edera già nel primo capitolo, con «tutto quello che gli hanno raccontato i ragazzi che l'hanno condotta nella casa sinistrata di Luigi», ma solo con il corpo di Primerose, «la bambina paralizzata che quella sera aveva le gambe coperte da calze di lana di colori diversi», giocherà nelle cantine, non fra i vivi, ma

In quel luogo dove i corpi dei sepolti, saturi di elettricità, scintillavano, il ragazzo udì per tutto il tempo il riso sottile del barone di Münchhausen dai capelli arroventati, dai baffi a punta e dagli occhi suadenti sotto l'ombra nera del tricorno. (Parise 2006, p. 33)

Durante la notte la madre di Primerose, quasi l'antitesi della madre di Wendla, la cui afasia porta al fraintendimento e quindi alla catastrofe, «li fece sedere sul letto matrimoniale e si mise a svestirli». I ruoli maschile e femminile qui si invertono, così sarà il ragazzo a piangere:

Inzuppava l'angolo del guanciale con lacrime colme di suppliche.

«Il mio nonno» chiamò con un gemito.

«Ssst» fece Primerose, e gli affondava i denti nel braccio.

«Il mio nonno» sospirò ancora.

La donna gli parlava sugli occhi socchiusi: «Non sei contento, caro?»

(Parise 2006, p. 34)

Come Wendla nel *Risveglio*:

WENDLA: Non baciarmi, Melchiorre, non baciarmi!

MELCHIORRE: Sento battere il tuo cuore...

WENDLA: Quando si bacia... ci si ama... No, no!

MELCHIORRE: Credi a me, non esiste l'amore! ...Tutto è egoismo, tutto interesse! ...Io non ti amo come tu on ami me...

WENDLA: ...No!...No, Melchiorre! ...

MELCHIORRE: ...Wendla!

WENDLA: O Melchiorre! ... no... no... (Wedekind 1991, p. 36)

L'innocenza viene punita dall'adulto non solo nel romanzo, ma anche nel dramma, seppure in maniera antitetica: nel *Risveglio di primavera* un pudore ipocrita e tutto borghese causerà la morte di Wendla proprio per opera della Signora Bergmann, che crede al contrario di proteggerla; parallelamente la madre di Primerose per amore della figlia approfitterà dell'ingenuità del ragazzo.

Più avanti Fiore racconta i sogni dell'amico:



«Lui si innamorava sempre delle ragazze perché le sognava la notte nei parchi e nei laghetti, e io lo prendevo in giro; [...]». (Parise 2004, p. 135)

Maurizio, invece, svela a Melchiorre gli incubi da cui è tormentato:

MELCHIORRE: Avevi sognato?

MAURIZIO: Sì, ma brevemente... gambe in maglia celeste che montavano sulla cattedra... per essere sincere, pensavo che volessero scavalcarla. Le ho viste soltanto di sfuggita. (Wedekind 1991, pp. 9-10)

Le confidenze fatte tra amici sono le medesime, cambiano solo le sovrastrutture: i timori di Maurizio sono quelli imposti dalle reti di un contesto conservatore.

Proseguendo con la lettura, nel secondo capitolo del romanzo si assiste a un cambio di voce, che non è più quella del narratore, ma avviene un primo passaggio da una focalizzazione esterna ad una focalizzazione interna: il racconto si vocalizza ed è Fiore, il migliore amico, a parlare. Le vicende di Fiore vanno di pari passo con scenari più luminosi e situazioni realistiche, si esce dalla dimensione subacquea in cui ci ha condotti il ragazzo di quindici anni: solo ora appare chiaro che egli era già morto all'inizio del libro, aveva varcato «il muro d'aria», che separa i vivi dai morti, per venirci a raccontare la sua storia. Anzi, non è morto del tutto, sta lasciando la vita lentamente:

Quando la gente viene sepolta comincia a disfarsi e a sapere di essere là dentro; lo sa perché la carne che si decompone è piena di fatti di questa terra che non si possono abbandonare subito. (Parise 2006, p. 125)

## 5 Visita ai morti

Nel terzo capitolo compare una serie di personaggi, i quali appaiono come fatti d'ombra: solo sfogliando le pagine successive questi si potranno definire 'morti' con certezza. L'autore ce li descrive attraverso gli occhi del ragazzo, non senza difficoltà: le sue parole non riescono a coglierne pienamente la natura. Si fa così conoscenza di Leopolda e Massimino, i prozii, e compare nuovamente Squerloz, che sa che «oggi è il suo giorno», e si scava una buca per poi calarcisi dentro. Da qui in poi la città del ragazzo sembra svuotarsi, è una città morente, abitata solo dagli uccelli del padre di Abramo:

Da un po' di giorni il cortile è vuoto e le barche non vanno più nel canale; da allora non si sono più viste barche nel canale e non se ne vedranno più. Per trovare Raoul bisognerà andare al caffè del Ponte, e poi non

si troverà più nemmeno lui. Il grammofono a cilindri è morto; basta, è finita, nessuno lo vuole più. Solo gli uccelli girano in quei posti, due di notte, uno di giorno; sono diventati uccelli malinconici e la loro ombra si sposta come una meridiana. (Parise 2006, p. 71)

Anche Venezia verrà stravolta nella mente febbricitante del ragazzo: non vedrà mai San Marco, che si immagina con una grande fontana al centro, e la sua Venezia coinciderà con una pensione gestita da due donne, i loro corpi in sfacelo:

La più vecchia, sdentata e cisposa, è avvolta in un ampio mantello di seta nera con un cappuccio dal bordo inamidato e ricurvo; la testa appuntita e le enormi orecchie sembrano una zampa d'anitra. [...] Questa sorride e gli occhi rotolano fuori dall'orbita come due palline di vetro. (Parise 2006, p. 73)

È una Venezia che non ha più niente di lagunare, è diventata una città sotterranea; il ragazzo di quindici anni sembra, per la prima volta, discendere agli inferi:

Dapprima le scale sono chiare e ampie, poi diventano sempre più ripide e male illuminate. All'ultimo pianerottolo la luce del giorno scompare: c'è una lampadina mascherata di cellofane rosso e i gradini di legno sono stretti, uno sopra l'altro per mancanza di spazio. (Parise 2006, p. 73)

Si passa nuovamente ad una focalizzazione interna nel quarto capitolo: è la voce di Antoine Zeno. Le sue parole descrivono la condizione dei morti a Fiore:

«Non sono morti del tutto, caro mio, prima devono marcire, devono sparisce nella terra, il più presto possibile, andarsene, buttar via tutto. Credimi, non è facile dimenticare; noi li dimentichiamo, ma loro, poveretti, restano oltre il nostro ricordo. La terra, serve poco; sai, ci vogliono anni per marcire, per liberarsi dalla carne; e poi le ossa, dure come pietre, che si sciolgono un poco, un poco alla volta, caro mio: dopo dieci anni si spellano un pochino; dopo altri dieci, se la terra è buona e l'acqua vien giù a diluvi, allora cominciano a marcire, ma poco, soltanto alla superficie. Così passa il tempo e loro stanno lì fermi senza muovere un dito, rabbiosi e cattivi, ad aspettare i temporali per fare più presto. Poi, c'è la cosa più brutta di tutte [...] Il ricordo del tutto, caro mio: occhi, capelli, braccia, sentimenti, cose viste: il tutto per dispetto si riunisce e li fa vivere ancora; vanno in giro per la città, per le case, e vengono a salutarci. [...]». (Parise 2006, p. 89)

Condizione che sembra la medesima di Maurizio, una volta morto:

MELCHIORRE: Ma tu non dormi?

MAURIZIO: Non di quello che voi chiamate dormire. Noi stiamo sui campanili, sugli alti comignoli dei tetti... dovunque voliamo. [...]

IL MASCHERATO: Allora rimanga al suo posto. Vuol dire che è già trapasato. Non ci dia fastidio col suo puzzo di cadavere. Incredibile! Si guardi un po' le dita. Che schifo! Si stanno già sbriciolando. (Wedekind 1991, p. 69)

A questo punto viene da chiedersi se Antoine Zeno, coi suoi abiti stravaganti, strascico di una lontana giovinezza parigina, non ricordi forse Il Mascherato<sup>5</sup> del finale del *Risveglio*: colui che scioglie la natura del rapporto tra vivi e morti e riporta i primi sulla strada tracciata per loro, ne interrompe la ricerca, che viene definita, inesorabilmente, inutile. Wedekind non dà alcuna indicazione didascalica precisa sull'aspetto del Mascherato, si sa solo che, appunto, «entra un signore mascherato»; nel romanzo Antoine si presenta con vaporose parrucche, il volto imbellettato e i capelli turchini (insomma nelle vesti di una grottesca Fata Turchina): il loro aspetto 'clownesco' richiama alla mente il saltimbanco di Starobinski nel ruolo di «salvatore derisorio» e «passatore» (Starobinski 2002).<sup>6</sup> Il Mascherato

5 Si legga anche la dedica di *Risveglio di primavera*, che esplicita il ruolo chiave del Mascherato, il quale sicuramente non è da leggersi come personaggio secondario: «Al marchese mascherato. | L'AUTORE».

6 Nel *Ritratto dell'artista da saltimbanco* si riconoscono molti tratti propri della figura di Frank Wedekind. All'interno della sua poetica si assiste spesso all'identificazione tra personaggio e acrobata-funambolo, poiché, anche se legato alla terra e incapace di volare, per quasi tutta la sua esistenza tende ad elevarsi rispetto all'omologante società sottostante. Questa sua natura lo porterà, inesorabilmente, alla caduta finale, ma «come per la già ricordata artista da circo, che al pari di lui aveva sotto di sé il punto d'appoggio e come lui si trovava in un labile equilibrio, la sua morte apparente prende la forma di una trasfigurazione, di una apoteosi, di un altissimo trionfo celeste...» (Wedekind 1991, p. XI). Quando Starobinski cita *Odes funambulesques* di Banville, le sue parole sembrano in qualche modo sovrapporsi a quelle di Wedekind:

«L'iperbolico slancio verso l'alto conferisce alla rivolta del poeta i tratti gloriosi di una vittoria: "[...] Tribuno, profeta o pagliaccio, | Sempre sfugge con sdegno | Le vie che la folla frequenta; | Lui cammina sulle fiere sommità | O sulla corda ignobile: però | Ben al di sopra dei volti della folla"».

E ancora, fra i versi riportati della poesia *Le Clown*, si legge:

«Alfine, dal suo abietto palcoscenico, | Il clown saltò su in alto, così in alto... | Sfondò perfino il soffitto di tela | Al rullar del tamburo, al suon del corno | E - il cuore divorato dall'amore - | Andò a fare capriole fra le stelle». (Starobinski 2002, pp. 61-62)

Il «trionfo celeste» dell'artista da circo wedekindiano trova un corrispettivo, in Banville, nel salto oltre al tendone del Clown, che «andò a fare capriole fra le stelle». Attraverso questo

incarna perfettamente la funzione salvifica descritta nel *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (grazie alla sua improvvisa intrusione sul palcoscenico Melchiorre non seguirà l'amico nel regno dei morti, ma sarà ricondotto lungo i binari da cui era uscito seguendo il suo *élan vital*):

avremo la sorpresa di scoprire che, per ragioni assolutamente intuitive, i grandi autori drammatici hanno spesso fatto del clown o del buffone un agente di salvezza [...]. A causa della libertà che si arroga o che gli si concede, il clown ha l'aria di un guastafeste; però l'elemento di disordine che egli introduce nel mondo è la medicazione correttiva di cui il mondo malato ha bisogno per ritrovare il suo ordine autentico. (Starobinski 2002, pp. 129-131)

Entrambi, Antoine e Mascherato, si configureranno come guide strapalmate, due Arlecchini 'trismegisti' (epiteto che Starobinski riprende da Apollinaire), due Hermes che guidano le anime nei regni sotterranei (soltanto in loro presenza, infatti, gli amici morti si mostrano a Fiore e Melchiorre) e che proteggono la sicurezza della strade (sarà loro compito indirizzare le ricerche dei due ragazzi, allontanandoli definitivamente, nel finale, dal mondo delle ombre). Antoine sembra collocarsi al di fuori della società, figura senza tempo e quasi ermafrodita; l'ingresso del Mascherato figura «un superamento dei confini del reale».

In un mondo utilitaristico, attraversato dal reticolo fitto delle relazioni significanti, in un universo pratico nel quale ogni cosa viene investita d'una funzione e di un valore d'uso o di scambio, l'entrata del clown fa saltare alcune maglie della rete, e nella pienezza soffocante dei significati ammessi apre una breccia per la quale potrà spirare un vento d'inquietudine e di vita. (Starobinski 2002, p. 150)

balzo allegorico l'artista si eleva rispetto alla contingenza e può finalmente guardare dall'alto il borghese seduto in platea, ma quest'affermazione di libertà «si rende vacua e vana da sola, proprio quando pretende di innalzarsi sopra lo spettacolo dell'umana vanità». Si pensi allora all'autosacrificio di Maurizio nel *Risveglio di primavera*, che perde completamente di significato per chi lo guarderà dal di fuori, siano essi i genitori del ragazzo o i suoi professori. Maurizio è l'artista di Starobinski, che cerca nella morte un'affermazione della propria purezza nel «disinteresse della folla»; Wedekind ha istituito il rapporto 'triangolare' di cui parla il critico: lo scrittore mostra un'immagine di agonia (in senso etimologico) per poi trasferirla simbolicamente a se stesso. Sotto la maschera del *Zirkusmensch*, dell'acrobata, si nasconde quindi anche il volto dell'artista moderno (insomma quello dello stesso Wedekind), il quale vive ai margini del mondo, ma, contemporaneamente, è in «fuga verso il mondo», una fuga che non si risolve mai nel nulla metafisico, ma anzi è volta alla ricerca della felicità, descritta come immanente alla vita (nel *Risveglio* il signore Mascherato a Melchiorre: «Ti faccio conoscere tutto ciò che il mondo offre di interessante senza eccezione alcuna»).

Il «vento d'inquietudine e di vita» di cui parla Starobinski è l'offerta di quanto più vi sia di meraviglioso (in senso etimologico) al mondo, da parte del Mascherato a Melchiorre, mentre per Fiore diventa l'assurdo, ma liberatorio, volo in pallone con Antoine. Cedendo alla proposta di affidarsi al signore Mascherato, Melchiorre pone fine alla sua fuga dalla società e la tensione verso la libertà, propria dell'eroe ribelle dei drammi we-dekindiani, svanisce. Allo stesso modo Fiore viene condotto da Antoine alla consapevolezza che il tempo della giovinezza e delle comete è finito e la ricerca di un amico che non esiste più non ha alcun significato. Per quanto siano un po' esterni all'atmosfera generale (è quanto dice Gadda di Antoine per *Il ragazzo morto e le comete*, ma l'affermazione è senza dubbio discutibile), le due figure svolgono un ruolo chiave nel percorso di formazione e di trasformazione di Fiore e Melchiorre.

Nel quinto capitolo si segue quanto accade la notte della morte del ragazzo: anche questa volta, ad eccezione dell'incontro con Harry Goetzl, l'atmosfera onirica e surreale, il lirismo che caratterizza il racconto del ragazzo morto, sembra svanire e veniamo calati in una dimensione reale, dove il Tempo perde la circolarità – che lo contraddistingue quando il punto di vista è quello del protagonista – e riacquista i suoi punti di riferimento, la sua linearità. Si passa continuamente dal racconto del narratore onnisciente al monologo interiore del ragazzo, il quale assume i tratti di personaggio assoluto, a differenza di Fiore, le cui relazioni – con Antoine prima, col ragazzo morto poi – saranno la fonte della sua crescita e della sua trasformazione: Fiore non è personaggio assoluto, ma relativo.<sup>7</sup>

Tra le parole del ragazzo colpisce un'immagine che appare scollegata dal contesto, ma che ricorda Elsa del *Risveglio di primavera*, la modella. Anche *Il ragazzo morto e le comete* rivendica la sua piccola 'modella': Maria, che appare fra i ricordi del ragazzo di quindici anni appena prima della sua morte, proprio come Elsa farà la sua comparsa di fronte a Maurizio prima che questi si tolga la vita.

Da due anni non ho più toccato i pattini, da quando andavo a portare le fotografie a Maria. Ora sono lì e Maria è a letto che dorme e non sa niente, neanche dentro di lei esiste il mio nome; eppure quello che le ha fatto le fotografie, che le ha dato un fazzoletto che è passato tante volte sotto il suo balcone con la bicicletta per farsi vedere da lei che spiava dagli angoli delle persiane, è qui che guarda la pista di pattinaggio, vuota e senza canzoni, e batte i denti aspettando. (Parise 2006, p. 101)

7 Per la distinzione tra «personaggio assoluto» (in senso letterale, sciolto da legami) e «personaggio relativo» nel romanzo novecentesco si veda Enrico Testa (2009).

Come mai Parise ha voluto evocare questa figura? Può trattarsi ancora di una coincidenza, ma da qui in poi, le immagini che compaiono lungo il racconto coincidono sempre più con quelle wedekindiane. Elsa ricompare nell'ultimo atto, mentre assiste al funerale di Maurizio, e l'immagine di lei e dell'amica Marta, che danno l'ultimo saluto all'amico, chiude la scena. Le due gettano sulla fossa una corona di **edera**<sup>8</sup> e Edera è l'ultima figurina a lasciare il cimitero, finito il funerale del ragazzo di quindici anni, nel *Ragazzo morto e le comete*:

La ragazza tirò fuori cento lire dal borsellino appallottolato in una mano e le diede al frate per il suffragio; giunta al cancelletto si volse a mandare un bacio in mezzo alle lapidi e il carrozzone che passava in quel momento l'avvolse nel fumo della nafta. (Parise 2006, p. 82)

Nel quinto capitolo appare, per la prima volta, una cometa nel monologo di Harry Goetzl, cometa che per il giovane Parise è metafora della morte dell'adolescenza e dei suoi sogni:

Compresi che Dio era una cometa apparsa nel cielo, bellissima e misteriosa, la più bella di tutte le comete; ma come tutte anch'essa aveva compiuto il suo giro, ci aveva illusi e si era spenta come una pietra, nel buio. (Parise 2006, p. 116)

Viene da chiedersi, allora, se la cometa è la stella cadente di cui parla Maurizio prima di suicidarsi:

MAURIZIO: [...] Come vagano le faville, di qua, di là, per il lungo, per trasverso... anime!... stelle cadenti!  
Prima che le dessi fuoco, si vedevano ancora le erbe e una striscia all'orizzonte... Adesso s'è fatto buio. Adesso non torno più a casa. (Wedekind 1991, p. 45)

Quindi sorge spontanea un'altra domanda: Melchiorre non è il nome di un Re Magio, che segue la cometa – in questo caso lo slancio di ribellione? D'altra parte questo, come la stella, è destinato a (de)cadere.

È innegabile che, proseguendo, le somiglianze diventano più frequenti.

Nella città abbandonata ai bombardamenti il ragazzo può chiedere aiuto solo ai parenti morti, Leopolda e Massimino, che questa volta si svelano nel loro completo sfacelo. L'aura che li rendeva impalpabili, quasi dei fantasmi, nel terzo capitolo, ora è svanita. Il lirismo ha lasciato

8 La corona, per la sua forma circolare, rappresenta la vita eterna, così come l'edera, in quanto pianta sempreverde.

il posto alla crudezza della realtà (nonostante questa non venga colta realisticamente):

«Sono tutto una cucitura, per questo sono fasciato; ma il dottore l'ha fatto con molta cura, sembra proprio pelle. Invece è stoffa e garza. La pelle l'ho persa subito, assieme agli occhi e ai capelli; di solito sono i primi ad andarsene [...]». (Parise 2006, p. 124)

«Non tutti si rassegnano a stare là sotto. Si scoperciano, risalgono sulla terra e si portano dietro le ossa e qualche po' di pelle che poi, quando giungono a casa, riuniscono e rimettono a posto nel miglior modo possibile». (Parise 2006, p. 125)

La morte si porta via ogni traccia di umanità, non solo esteriore. Il morto diventa egoista:

«Potrei dormire anche in cucina» dice il ragazzo con dolore.

«Noi abbiamo bisogno di molta tranquillità» si affretta a dire Leopolda e guarda verso Massimino che china il capo in un cenno di assenso.

«Non è possibile, mio caro, è un danno per la nostra pace». (Parise 2006, p. 127)

Lo dirà più avanti anche Antoine a Fiore:

«Dopo morti diventano tutti egoisti, non pensano che a se stessi e non si danno da fare per venire da noi». (Parise 2006, p. 134)

È quello che accade a Maurizio e che accadrà allo stesso ragazzo morto: entrambi dimenticheranno il valore degli affetti, l'amicizia si svuoterà di ogni contenuto.

MAURIZIO: Non pigliartela con me, Melchiorre, se ho tentato di farti morire! Fu l'attaccamento di una volta. Per tutta la vita vorrei poter soltanto piangere e lamentarmi, se potessi ancora una volta accompagnarti fuori. (Wedekind 1991, p. 74)

Wedekind, però, era andato oltre: aveva tematizzato l'egoismo come espressione di pessimismo, di una condizione di immutabilità cui sono destinati i suoi personaggi. «L'uomo reale è la monade-uomo, l'uomo egoisitico», scriverà Ferruccio Masini nella sua *Introduzione ai Drammi satanici* (Wedekind 1991, p. XX) e ancora: «Wedekind considera l'egoismo inscindibile dalla realtà stessa del mondo umano, costituita appunto da un'inarrestabile lotta per la vita» (Wedekind 1991, p. XV). Anche per Wedekind, quindi, l'egoismo sembra andare di pari passo con un attaccamento alla

vita, proprio dei morti parigiani, che deve prescindere dall'altro, all'interno di una logica individualistica.

Nel finale del *Risveglio di primavera* i punti di contatto con *Il ragazzo morto e le comete* diventano sempre meno trascurabili: prima fra tutti la fuga dei due protagonisti, che termina in un cimitero.

Il ragazzo attraversa il campo dietro la fabbrica e **scavalca il cancello arrugginito di un giardino**. Non era mai stato in quel luogo: il giardino è fitto di piante abbandonate e contorte, strette nelle spire della vite americana; il terreno è coperto di **felci secche** da cui sbucano pietre tombali di ogni specie e stele aguzze, fasciate di muschio. (Parise 2006, p. 131)

*Chiara notte di novembre. Le foglie secche stormiscono nei cespugli e sugli alberi. Stracci di nubi si inseguono sotto la luna. Melchiorre scavalca il muro di cinta del cimitero.* (Wedekind 1991, p. 67)<sup>9</sup>

La fuga del ragazzo lo condurrà alla morte e, come nel *Risveglio*, nel cimitero rimane l'immagine di lui con un foro sulla fronte, a chiusa del capitolo (anche Maurizio sceglie di spararsi proprio in testa):

Il ragazzo scivola dal tronco e discende piano, con la schiena rovesciata; sulla fronte bianca, imperlata di sudore, un piccolo foro sbilenco guarda il cielo sgorgando fiotti di sangue e grumi di vaghi pensieri. (Parise 2006, p. 131)

Nel finale dell'ultimo atto del dramma si legge:

MAURIZIO (*solo*): Eccomi qua con la mia testa sotto il braccio... La luna si copre il volto, si svela di nuovo e non ha per nulla un'aria più intelligente. Così me ne ritorno nel mio posticino, rizzo la mia croce che quel matto ha atterrato così senza riguardi, e quando tutto è in ordine, mi corico di nuovo supino, mi scaldo alla putrefazione e sorrido. (Wedekind 1991, p. 75)

La quasi perfetta sovrapposizione di queste immagini impedisce di escludere che *Risveglio di primavera* abbia fatto quanto meno parte delle letture giovanili di Parise: sembra che il finale della tragedia sia rimasto sopito nell'immaginario dell'autore, per riemergere, fosse anche inconsapevol-

<sup>9</sup> Si notino le somiglianze anche a livello lessicale, oltre che di contenuto: a «felci secche» nel *Ragazzo morto* corrisponde l'espressione «foglie secche» nel *Risveglio*; il ragazzo «scavalca il cancello arrugginito di un giardino», Melchiorre «scavalca il muro di cinta del cimitero».



mente, nel momento della morte del suo personaggio, in un *explicit* pregno della forza delle scene wedekindiane.

## 6 L'incontro e la sepoltura dell'infanzia

«Qui sotto, proprio in fondo alla discesa. È passato sotto la luce e l'ho visto bene» risponde Fiore allargando le braccia. (Parise 2006, p. 132)

L'ultimo capitolo, *La ricerca*, assume i punti di vista di Antoine e Fiore, ma il narratore è onnisciente esterno. Fiore non vuole rassegnarsi alla perdita dell'amico, lo segue, come un Re Magio la sua cometa. Lo trova su una spiaggia, ma l'incontro, come per Melchiorre, segna la perdita definitiva dell'amico, nonché del sogno adolescenziale. La cometa ha compiuto il suo giro.

Fiore allontana a poco a poco le dita dalla sua spalla; guarda Antoine che muove silenziosamente la padella sopra il fornello spento e sente che con le proprie dita svanisce e si allontana anche la presenza dell'amico. (Parise 2006, p. 156)

MELCHIORRE: Addio, Maurizio! Accogli il mio cordiale ringraziamento di essermi ancora apparso. Quante belle giornate serene abbiamo passato insieme nei quattordici anni! Maurizio, qualunque cosa accada, anche se negli anni venturi diventerò dieci volte un altro, debba o salire o scendere, ti prometto che non mi dimenticherò mai di te... (Wedekind 1991, p. 74)

È arrivato il momento di lasciare andare anche i morti. Rimane solo il sapore della delusione, Fiore è cresciuto, e anche il ventenne Parise si lascia alle spalle la giovinezza: è l'ora di trovare il finale ad una parte di vita. «Scrivendo il suo libro Parise ha sotterrato un ragazzo di quindici anni, che non a caso ha la sua stessa data di nascita scritta sulla lapide: 8 dicembre 1929», scrive Silvio Perrella (Parise 2006).<sup>10</sup>

**10** È stato più volte messo in luce il compromesso di Melchiorre: per continuare a vivere è necessaria la rinuncia ad una libertà totale, che segna definitivamente il passaggio all'età adulta. In Parise questa sepoltura dell'infanzia riappare, metaforicamente prima, e poi materialmente, nel finale del *Prete bello*: metaforicamente perché una prima morte del Cena bambino avviene già all'interno del riformatorio, palesata nel momento in cui Sergio va a fargli visita. L'amico è trasfigurato, irriconoscibile, il loro dialogo vuoto di contenuti e della complicità di un tempo - in questo senso molte sono le affinità con le ultime parole che si scambiano Fiore e il ragazzo morto: anche Sergio avverte, dapprima incredulo e poi rassegnato, la perdita dell'amico -, persino il viso è diventato quello di un uomo, su di un corpicino raggrinzito di «lillipuziano».

Pioggia, sole, il caro amico che ora gli sta vicino, Antoine, il grosso pallone istoriato, tutto si scioglie dinanzi i suoi occhi in una delusione senza più emozioni e senza più lacrime. (Parise 2006, p. 158)

«sai cosa succederà a noi? Io andrò per i fatti miei, come hanno fatto tanti altri prima di me, e tu troverai un altro amico. Certo che lo troverai, e questa volta non morirà così presto. Ciao Fiore». (Parise 2006, p. 158)

«Cena! Cena!» chiamai; ma la mia voce sembrava non aver oltrepassato la grata. Cena non rispose, non corse fino a me come mi aspettavo, non fece neppure un cenno; [...] Non era ammalato, credo che gli dessero da mangiare a sufficienza, tuttavia quella espressione aveva mutato il suo viso di bambino, pieno di scatti, di gesti comici e ridanciani un tempo, in quello di un lillipuziano; provai infatti l'impressione che il viso fosse diventato duro, forte nei muscoli così teneri alla sua età, nelle mandibole, negli zigomi e negli orecchi. (Parise 2011, p. 246)

Nell'ultimo capitolo Sergio viene a sapere che Cena è fuggito dal riformatorio (esattamente come Melchiorre): lo trova febbricitante e moribondo in ospedale. Cena morirà di lì a poco. La libertà, la fuga lungo un sentiero diverso da quello che gli era stato destinato, conduce il bambino alla morte prematura, verso la quale corre «sulla sua nuova bicicletta [...] e Cena, rifiuto di riformatorio, ladro e miserabile a dodici anni, abbandonò con essa le strade di questa terra». Ancora in Parise, l'idea della morte di un sé bambino, al quale viene dedicato un vero e proprio museo - museo ad un'infanzia che se ne è andata per sempre - si ha nel romanzo *L'odore del sangue*:

Ma lei era rimasta ferma, nel suo sentimento di maternità, a quegli anni, agli anni della mia infanzia, e su quelli, con il tempo, gli anni e le occasioni, aveva costruito un piccolo museo, **come se io fossi veramente morto**. (Parise 2004, p. 128)

**Bibliografia**

- Bandini, Fernando (1989). «L'esordio di Goffredo Parise: *Il ragazzo morto e le comete*». In: Folena, Gianfranco (a cura di), *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*. Padova: Liviana Editrice, pp. 105-114.
- Crotti, Ilaria (1994). *Tre voci sospette: Buzzati, Piovene, Parise*. Milano: Mursia.
- Fiore, Cristina (2004). «Influenze e suggestioni cinematografiche nel primo Parise». *Quaderni Veneti*, 39, pp. 81-103.
- Parise, Goffredo (2004). *L'odore del sangue*. A cura di Cesare Garboli e Giacomo Magrini. Milano: BUR. Ristampa, 1997.
- Parise, Goffredo (2006). *Il ragazzo morto e le comete*. A cura di Silvio Perrella. 2a ed. Milano: Adelphi.
- Parise, Goffredo (2011). *Il prete bello*. 2a ed. Milano: Adelphi.
- Perrella, Silvio (2009). *Fino a Salgareda: la scrittura nomade di Goffredo Parise*. Milano: BUR. Ristampa, 2003.
- Petroni, Paolo (1975). *Invito alla lettura di Goffredo Parise*. Milano: Mursia.
- Starobinski, Jean (2002). *Ritratto dell'artista da saltimbanco*. Ristampa. Trad. di Corrado Bologna. Torino: Bollati Boringhieri, 1984. Trad. di: *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, 1970.
- Testa, Enrico (2009). *Eroi e figuranti*. Torino: Einaudi.
- Wedekind, Frank (dopo il 1920). *Risveglio di primavera: tragedia di bambini in tre atti*. Trad. di G. Prampolini. Milano: Il convegno editoriale. Trad. di: *Frühlings Erwachen*, 1891.
- Wedekind, Frank (1991). *I drammi satanici*. Trad. di Ferruccio Masini, Ervino Pocar, Corinna Rossi Jannone. A cura di Ferruccio Masini. Pordenone: Edizioni Studio Tesi. Trad. di: *Frühlings Erwachen* (1891), *Erdgeist* (1896), *Die Büchse der Pandora* (1904), *Marquis von Keith* (1901).

# Le Carte di Famiglia del Fondo Pasinetti

## Prime ricognizioni e prospettive di lavoro

Damiano Acciarino

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** This contribution gives a first overview on the Carte di Famiglia included in the Archivio Pasinetti stored at the CISVe archive in Venice. After the explanation of the cataloguing method, some interesting case-studies are indicated and treated. The matter regards modern philology, history of Venetian culture of the 19th century, relations between literature and visual art and Italian poetic meters. From the cross-references of these thematic units, some aspects of the evolving cultural dynamics of the time come to light, displaying unexpected patterns to be investigated in the history of ideas.

**Sommario** 1. Introduzione. – 2. Criteri di catalogazione. – 3. Le tematiche. – 3.1. Testi di carattere sacro. – 3.2. 'Vita di società'. – 3.3. Carlo Pasinetti poeta. – 3.4. Poesia civile. – 4. Osservazioni metriche. – 5. Alcune conclusioni.

**Keywords** History of Venice. Pasinetti Family. Casino Rocchi. Pompeo Marino Molmenti. Pompeo Gherardo Molmenti.

## 1 Introduzione

All'interno del Fondo Pasinetti, attualmente conservato presso la sede veneziana del CISVe a Palazzo Minich, sono presenti anche carte più antiche rispetto ai maggioritari giacimenti legati al contemporaneo (Rinaldin, Simion 2011; Tamiozzo Goldmann 2010). Questo nucleo, testimone della lunga tradizione culturale della famiglia Pasinetti, affonda le radici agli albori dell'Ottocento e si snoda lungo tutto il secolo permeato dalle variabili temperie dell'epoca e dagli umori della società. La cornice: prevalentemente Venezia, tra dominazione asburgica e riassetto postunitario, ma anche scorci di terraferma, Padova, Treviso, Sommacampagna; si respirano gli entusiasmi dei moti rivoluzionari tra gli anni Venti e lo spartiacque del 1848; si colgono le tracce di ardori patriottici nella vita civile e quotidiana, ma anche di un legame da non sottovalutare con l'Austria, donde gli storici del Risorgimento potrebbero ricavare notizie di notevole interesse. Il fondo non rappresenta quindi soltanto l'eredità privata di una famiglia, ma anche e soprattutto uno spaccato della cultura di Venezia e dell'Italia intera (vista dalla laguna).

L'intento del presente contributo è descrivere la morfologia del fondo e le categorie applicate per la sua organizzazione, dal disordine originale a una proposta di ordine ideale, che ne consenta quantomeno la fruibilità; e successivamente proporre alcune chiavi di analisi come primo passo di più ampie ricerche.

Quelle che adesso con maggiore sicurezza rispetto ai minimi accenni precedentemente riscontrati (Rinaldini, Simion 2011, p. 11) potranno essere definite *Carte di Famiglia* (nuova segnatura archivistica: FP\_CF) si diffondono tra il 1813 e il 1888 (con un margine di errore fondato su questi termini in considerazione dei numerosi documenti privi di datazione) e constano di 691 elementi testuali manoscritti e a stampa di varia natura (alcuni rappresentati da più testimoni). Sono state individuate diverse mani, tra cui spiccano per frequenza di occorrenze quelle di Carlo Francesco Pasinetti (spesso siglato CP) e del figlio Giovanni Pasinetti (distinguibile, oltre che dalla grafia, anche dalla sigla GP), grazie ai numerosi autografi presenti.

I testi alternano indifferentemente lingua italiana e dialetto veneziano ('dialetto' è formula utilizzata dagli autori stessi), con indifferenza di destinazione d'uso - entrambi gli idiomi vengono sfruttati tanto per argomenti alti quanto per quelli più bassi.

Alcune carte furono già numerate da una mano posteriore con penna a inchiostro (liquido) blu, secondo criteri al momento non ricostruibili.

## 2 Criteri di catalogazione

Per mettere ordine nell'eterogeneo materiale, pervenuto in modo disordinato e confuso, è stato necessario impostare alcune linee critiche sulle quali basare la catalogazione, in modo da fornire al lettore una sorta di bussola con cui navigare sicuramente. Ogni documento potrà essere da oggi rintracciato nell'ambito della sua nuova disposizione secondo questi parametri, a seconda delle peculiari possibilità: ANNO, LUOGO DI STAMPA, STAMPATORE, DEDICANTE, DEDICATARIO, AUTORE, MITTENTE, DESTINATARIO, LINGUA, METRO, STRUTTURA METRICA, INCIPIT, OCCASIONE, NOTE, CONNESSIONI, NUMERO DI INVENTARIO (inv.), SOTTONUMERAZIONE (sub.), NUMERO DI TESTIMONI (n°) e NUMERAZIONE PREGRESSA (ex).

Le carte sono state fisicamente suddivise in 4 scatole secondo criteri tipologici e cronologici: la prima include il genere dei *Fogli Volanti* a stampa (1), la seconda raggruppa i manoscritti datati (2), la terza i manoscritti non datati (3) e l'ultima raccoglie prose, lettere e attestati (4).

1. I *Fogli Volanti* rappresentano un nucleo facilmente riconoscibile e circoscritto.<sup>1</sup> Si tratta di 86 elementi, tutti fogli a stampa, di diversa dimensione (anche grande) destinati all'affissione pubblica. Nell'ambito di questo primo raggruppamento, è stato possibile suddividere il materiale in due fascicoli tematici: il primo che raccoglie solo i testi di carattere 'sacro' (1\_1), il secondo di carattere 'vario' (1\_2). Il perché di tale ulteriore frazionamento è presto spiegato: il numero dei testi di ambito sacro è elevato (66) e ben identificabile dal punto di vista delle occasioni, mentre l'altro fascicolo raccoglie i testi rimanenti (20) con finalità disparate (celebrazioni nuziali, funerarie, guarigioni, lauree etc.).
2. I *Manoscritti datati* constano di 106 elementi, quasi tutti poetici, divisibili in un primo fascicolo di carte sparse (61) scritte nell'intervallo 1813-1887 (2\_1), e in un secondo fascicolo (45) rappresentato da un quaderno i cui testi, tutti a opera di Giovanni Pasinetti, riportano datazioni nell'arco 1864-1881 (2\_2).
3. L'insieme dei *Manoscritti non datati* raccoglie ben 422 elementi, quasi esclusivamente poetici, tramandati in 292 carte, alcune con diversi testimoni. Al fine di facilitarne la consultazione, i testi sono stati raccolti per 'centurie', 1-99 (I), 100-199 (II), 200-292 (III).
4. L'ultimo nucleo di catalogazione riguarda Lettere, Prose e Attestati che vanno dal 1820 al 1884, tutti connessi alla vita di Carlo e Giovanni Pasinetti. Le epistole ivi conservate, di carattere burocratico, sono state rilegate precedentemente (forse dall'autore stesso) in un unico fascicolo. Attraverso di esse è possibile ricostruire la sua carriera di funzionario statale, durante il periodo austriaco e dopo il passaggio di Venezia al Regno d'Italia, dove compaiono incarichi, benemerienze, assegnazione di benefici ecc. Gli attestati, tutti originali e controfirmati dai docenti di scuola preposti, testimoniano il percorso scolastico del Pasinetti. Le prose, invece, sono testi di carattere sacro.

### 3 Le tematiche

Le tematiche trattate risultano tra le più disparate: da viaggi a celebrazioni comandate (carnevale, anno nuovo, Regata Storica, Pasqua), e poi banchetti (brindisi e conviti), matrimoni e funerali, dediche amorose, guarigioni, celebrazioni battesimali, cresime, compianti, viaggi, omaggi, questioni di carattere politico, ragionamenti morali e filosofici, lodi della patria,

1 Vitale 1956; Vitale 1963; Borroni Salvadori 1977; ICCU, 2006; Balocco 2008; Rozzo 2008, pp. 1-8.

excursus mitologici e addirittura richiami alla paleontologia, discussioni di carattere religioso, racconti di animali, testi ecfraistici di carattere artistico, giochi enigmistici. In tale varietà, potrebbero essere individuati dei nuclei particolarmente interessanti, sui quali effettuare qualche breve approfondimento.

### 3.1 Testi di carattere sacro

Un primo nucleo tematico può essere riconosciuto nei testi di carattere sacro, diffuso sia tra i Fogli Volanti sia tra i mss. datati e non datati, e riguarda prevalentemente la vita religiosa dell'epoca: vengono narrate le attività di parrocchia o celebrate le qualità di un sacerdote ai vari momenti diversi della sua carriera. Il repertorio conservato - che offre comunque una casistica piuttosto eterogenea - permette di mappare alcune dinamiche culturali della religiosità veneziana dell'Ottocento.

In questo genere di componimenti, tutti poetici, figurano sempre un dedicante e un dedicatario. La voce del dedicante non sempre coincide con quella dell'autore. Infatti, i dedicanti potevano essere dei privati (raramente nominati per esteso), famiglie o categorie generali (tra le quali si annoverano «ammiratori», «clero», «fabbricieri», «parrocchiani», «orfani»), che talvolta dovevano appoggiarsi a letterati che esprimessero poeticamente il loro pensiero.

Nella stragrande maggioranza dei casi (per quelli a stampa addirittura 62 su 66), i testi sono legati al luogo di celebrazione presso il quale dovevano essere esposti: si potrebbe insomma dire che avevano una forte connotazione topografica determinata dal pubblico di lettori, ovvero la specifica comunità di fedeli che vi faceva riferimento. Tra i luoghi di culto menzionati compaiono la Basilica dei Frari, la chiesa dei Gesuati, San Cassian, San Pantalon, il Redentore alla Giudecca fino a San Martino a Burano; quello più citato (ben 25 volte su 66 componimenti) è la chiesa di San Raffaele Arcangelo del sestiere di Dorsoduro, molto probabilmente la parrocchia di riferimento della famiglia Pasinetti, che in quegli anni abitava a Palazzo Ariani Cicogna, dirimpetto a questa chiesa (figg. 1-2).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Nelle Carte di Famiglia esiste anche l'atto di cessione di questo palazzo da parte dei Pasinetti.



Figura 1. Palazzo Ariani Cicogna



Figura 2. Prospettiva di Palazzo Ariani, sulla destra, e della Chiesa dell'Arcangelo Raffaele



Proprio in ragione della prossimità topografica e quindi della sovrabbondanza documentaria, tra i dedicatari la personalità che spicca maggiormente è quella del Reverendo Edoardo Frassine, che officiava a San Raffaele tra il 1853 e il 1881. Di Edoardo Frassine si può ripercorrere progressivamente la carriera grazie all'estensione delle testimonianze: al 1853, anno della sua investitura sacerdotale, per esempio, data una sentita lettera del padre, Angelo Frassine, diffusa nel giorno della sua prima messa, in cui venivano indirizzati consigli su come comportarsi di fronte al ministero che andava assumendo (FP\_CF-1\_1-1853\_3). Nello stesso anno anche un amico del padre, Nicolò Monti, e un non meglio specificato V.T. diffusero un sonetto per la medesima occasione (FP\_CF-1\_1-1853\_2). Anche la «Famiglia P.» ancora nel 1853 dedicò un sonetto a Edoardo Frassine, rivolgendosi però alla madre di lui (FP\_CF-1\_1-1853\_6).

Varie dediche a questo personaggio del clero locale sono ancora rivolte proprio dalla «Famiglia P.» e da «G.P.»; il che lascerebbe pensare, stando anche alle abbreviazioni dei mss. autografi degli altri nuclei archivistici, si tratti proprio della Famiglia Pasinetti e di Giovanni Pasinetti, che gli doveva essere in qualche modo legato.

Nel caso specifico della Famiglia Pasinetti, in considerazione della vena poetica viva presente nelle generazioni, è ragionevole ipotizzare che gli autori coincidessero proprio con i dedicanti. E ciò potrebbe venire comprovato da alcuni documenti. Il ms. non datato FP\_CF-3-I-99, sonetto dedicato al padre del reverendo Giovanni Fanton dell'Istituto dei Padri Cavanis in Lendinara, nei paraggi di Rovigo, in occasione della sua prima messa («nella circostanza che offre il primo sacrificio»), dall'*incipit* «In questa del dolor terra d'esiglio», risulta essere preparatorio del foglio volante FP\_CF-1\_1-1860\_1, datato giugno 1860 e siglato GP, che dovrebbe significare la firma di Giovanni Pasinetti.

I due testimoni non presentano alcuna variante testuale. L'ordine e la bella grafia con cui il ms. è vergato lasciano pensare a una scrittura meditata che doveva aver avuto bozze precedenti. L'unica incongruenza risulta nella dedica: infatti, il ms. non riporta il nome per esteso, ma solo il cognome dell'ecclesiastico in questione «il Revd.o D. ... Fanton» (figura 3), che invece compare nella stampa (figura 4). Tale mancanza potrebbe essere giustificata con un semplice (e ragionevole) vuoto di memoria - essendo il componimento dedicato al padre, il che dovrebbe far pensare a un'amicizia tra l'autore e il dedicatario (come segnalato ancora nel foglio volante all'altezza della sigla «In segno di esultanza e di amicizia»).

Tuttavia, se si considera anche il componimento FP\_CF-3-II-113, potrebbero essere formulate ipotesi differenti. In questo testo, adespoto, ma apertamente destinato a diventare un foglio volante di carattere sacro, il dedicatario non è neanche accennato, rimanendo in sospeso «Il molto Reverendo Don ...» (figura 5), quasi fosse un testo preparato e pronto per l'uso a seguito di un'eventuale richiesta. Pertanto si potrebbe supporre

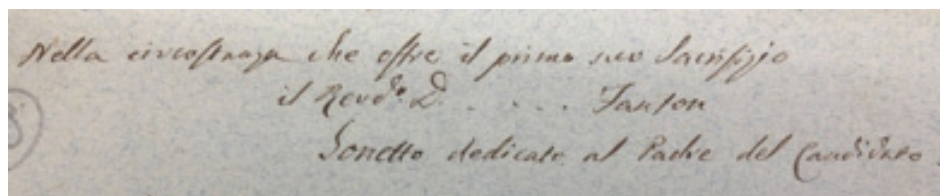


Figura 3. Intestazione di foglio volante manoscritto



Figura 4. Intestazione di foglio volante a stampa

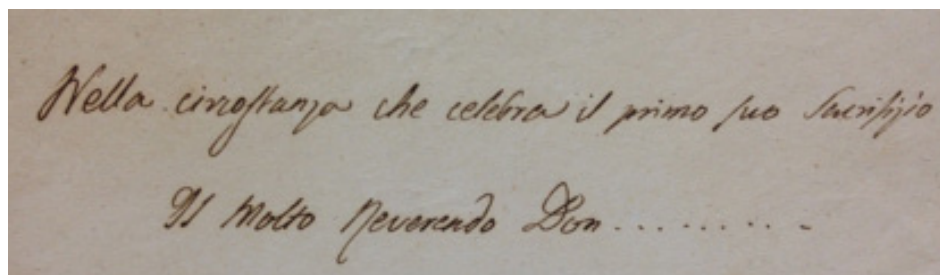


Figura 5. Intestazione di foglio volante manoscritto

che in generale questi componimenti fossero allestiti su commissione, e che lo stesso Giovanni Pasinetti, prestasse la sua penna a tale attività. Tra le carte manoscritte compaiono anche altri testi preparatori di cui parallelamente è stata conservata anche la stampa.<sup>3</sup> Questo è il caso del sonetto per la riapertura della Chiesa dell'Arcangelo Raffaele dopo un restauro (FP\_CF-3-II-109) e del suo corrispettivo foglio volante datato 7 settembre 1862 (FP\_CF-1\_1-1862\_1). In questo caso, è dal manoscritto che si desume l'autore, grazie all'autografo abbreviato *Pas.* La stampa presenta diverse varianti formali rispetto al ms., tutte equipollenti, di cui non è possibile stabilire se siano d'autore oppure intervenute in sede editoriale (p. es.: v. 1: inclito eroe → santo eroe; v. 9: a vicenda noi due → a vicenda amendue; v. 13: largiremo al cristian → noi daremo al cristian). A destare maggiore interesse, però, è una riformulazione interlineare al v. 7 ulteriormente variata nella stampa:

- [ms.] (a) e le grazie che all'uomo Iddio concede  
 [ms.] (b) e l'uom cui grazie ognora Iddio concede  
 [stampa] (c) e l'uom cui Dio le grazie ognor concede.

Nelle redazioni (a) e (b) l'endecasillabo è canonico *a maggiore* con cesura dopo *uomo* e *ognora*; nell'ultimo caso (c) l'endecasillabo è canonico *a minore*. In (a) e (b) la parola *Iddio* è posta dopo la cesura, in posizione secondaria, con tanto di sinalefe che interviene, anche da un punto di vista prosodico, all'assimilazione con i termini precedenti *uomo* e *ognora*; in (c), invece, la parola *Dio* viene spostata nel primo emistichio proprio in 4°, dove cade l'accento forte, acquisendo una carica fono-simbolica nuova.

Pertanto, se si considera l'evoluzione del verso, dalla genesi all'esito finale (a) → (c), si può notare come alla riformulazione verbale consegua un sostanziale mutamento semantico: in (a) e (b) la cesura relega il termine *Iddio* nel secondo emistichio, mentre con l'intervento di (c) la voce *Dio* è ristabilita in posizione di rilievo; inoltre, l'accento forte, che in (a) cadeva sulla voce *uomo*, mentre in (c) sulla voce *Dio*, mostra un totale ribaltamento della prospettiva, dalla dimensione umana alla dimensione divina. Alla luce di ciò, questa variante potrebbe essere considerata d'autore, con l'intenzione di aumentare la carica spirituale del verso.

3 Altri testi che hanno i connotati dei Fogli Volanti, ma di cui sopravvivono solo i mss. sono presenti tra i mss. non datati delle Carte di Famiglia (FP\_CF-3): I-82; II-101/106/110/113/114/121; III-221-230.

### 3.2 'Vita di società'

Un secondo nucleo tematico estremamente rilevante nell'economia delle carte in questione è costituito da tutti quei testi legati alla 'vita di società' dei 'Casini', istituzioni che rappresentavano un punto di aggregazione dove confluivano personalità tra le più svariate, uomini e donne. Ivi, stando alle parole della celebre *Storia di Venezia nella vita privata* di Pompeo Gherardo Molmenti, «notavasi uno strano miscuglio di letterati, di poeti, di principi, di avventurieri, di cantanti, di ballerini, e avveniva per ciò non di rado che il grave senatore si trovasse vicino ad una celebre mima [...] anche il popolo voleva avere i suoi casini [...] anche il popolo, seguendo il moto del secolo, voleva scimmieggiare i signori» (Molmenti 1885, p. 559).

Il Casino in questione era quello conosciuto come Moro-Rocchi. Le notizie su questa istituzione derivano per ora soltanto da un poemetto in quartine di settenari a rima alternata, l'opera celebrativa, *I cento e ventotto ani de vita del casino Moro-Rocchi, Venezia, dal 1783 al 1911*, composto dal presidente Venerando nel 1911 per la ricorrenza del centoventottesimo anniversario (Venerando 1911).

Il Casino Moro-Rocchi era un ritrovo veneziano (una società) fondato sul finire del XVIII secolo, nel 1783, da un non meglio specificato Moro per il gioco delle bocce, presso Malcanton («gera in voga al Malcanton»). Questo casino ricorda quelli descritti da Carlo Goldoni nelle sue commedie («sto Casin xe stà sul tipo | dei descritti dal Goldoni»), in cui ci si riuniva e ci si dedicava allo svago e al diporto, con pranzi e brindisi, sebbene potesse accadere che in questi spazi consociativi si conducesse anche attività politica (Venerando 1911, p. 5). Ancora Molmenti riferisce che nei Casini generalmente non mancava «quel grande movimento d'idee, che s'era manifestato in Francia, [...] i nomi di Voltaire e del Rousseau non vi erano sconosciuti, e, fra i dialoghi pieni di motti e di sali, serpeggiava qualche arditto proposito di riforma sociale» (Molmenti 1885, pp. 559-560). E infatti, anche per il Casino Moro-Rocchi si registra che durante l'occupazione austriaca si ordissero congiure contro gli oppressori (Venerando 1911, p. 6):

Fra le bocie e la fragiada  
 Qua i ga molto congiurà,  
 Contro l'Austria maledeta,  
 che tegniva in opression,  
 ogni patrio sentimento  
 ogni santa aspirazion.

Secondo Venerando, il Casino ebbe tre fasi di vita: un periodo trionfante (il primo secolo di vita 1783-1883), un periodo di decadenza durato 17 anni (1883-1900) e un Risorgimento (1900-1911). L'inizio della decadenza sembra un momento di particolare interesse. L'autore del poemetto afferma

che nell'anno del centenario, ovvero il 1883, il Casino era gestito da un tale Zerbetti, che resse la carica per sette anni, prima di cedere il passo alle nuove correnti:

Nel descrito centenario  
 Gera Preside Zerbetti  
 Ragioniere pensionato  
 Cavalier dei più perfetti.  
 Ne la carica set'anni  
 Nobilmente à governà,  
 ma un partito progressita  
 nel Novanta l'à smontà.

Il «partito progressista» sopra menzionato veniva guidato dal Venerando medesimo, che non ebbe però occasione di portare a compimento le riforme, a causa di successivi ribaltamenti elettorali. Venerando afferma che il decennio 1890-1900 risponde a un periodo di decadenza vera del Casino, sotto la presidenza di tal Toni Gaggio, definito compitissimo, cortese e di grande prudenza:

In quel'epoca sto logo  
 Gera alquanto abandonà;  
 infiltrada l'apatia...  
 ogni ardor gera passà.

Tuttavia, le ragioni effettive non vengono esplicitamente dichiarate. In quest'ottica, potrebbero tornare d'aiuto due testi, un sonetto e tre quartine, di Giovanni Pasinetti (FP\_CF-2bis-1\_43-44) composti proprio per la ricorrenza del centenario e intitolati *Per commemorazione centenaria | del Casino do Società | pel gioco palle | 28 giugno 1883* (A) e *Alla palla commemorativa | i cento anni del Casino* (B):

**A.**

Dalle cure del dì stanco e spossato  
 A te drizzava il pie' per un ristoro  
 E bello ti ammirava in ogni lato  
 Nel crudo verno e nell'april sonoro.

A me ben fosti e ad altri albergo amato  
 Quando Impero tirran spandea il martoro  
 Forza divina alfin tutto è cangiato  
 Piegando il freno a libertà e ristoro.

**B.**

Questa palla qual segnal di storia  
 Resti solo per Te degna memoria.  
 Un vecchio sol pieno d'angustia e tema  
 Non comprende il bisogno di un  
 emblema.

Egli piange sospira e non sa niente  
 Incolpa da coglione il Presidente  
 Per te dichiara poi spesa sprecata  
 E continuo lamenta e non si adatta.

**A.**

Tu degli amici accogli eletto stuolo  
 Tu porgi a giocator vago trastullo  
 E scacci altrove ogni funesto duolo.

Ma crudo il fato! Un cotal pregio è nullo  
 Or che ti ammiro illanguidito al suolo  
 Per incauto sprecar d'altro Lucullo.

**B.**

Fa coraggio Casin! Cent'anni ormai  
 Di tua vita passar...né fia giammai  
 Che spento sia per Te il dolce amore  
 Sorto dal tempo e ben nutrito in core.

Qui sembra emergere chiaramente la causa della decadenza del Casino Moro-Rocchi: una crisi economica dovuta alla errata gestione dei fondi. Dello sperpero viene accusato un «altro Lucullo» (A v. 14) – metafora probabilmente legata all'abbondanza dei banchetti – capace di mettere a repentaglio la lunga storia del Casino e ciò che esso rappresentava per i soci. Giovanni Pasinetti, in una glossa marginale proprio all'ultima terzina, scioglie in parte la metafora, senza però rivelare l'identità del personaggio: «Si alluda | ad un socio | che dichiara | caduto il | Casino per | troppe spese».

Inoltre, si fa menzione anche di un «emblema» (forse una statua? Una struttura architettonica?) fabbricato per la commemorazione del centenario (B), apertamente definito «spesa sprecata» (B v. 7) di cui il Casino non aveva bisogno, «non comprende il bisogno di un emblema» (B v. 4). In questo caso si «incolpa...il Presidente» (B v. 6); e ci si potrebbe domandare se si alluda allo stesso socio che nel componimento precedente veniva appellato Lucullo. Se così fosse, considerata la testimonianza di Venerando, si potrebbe ipotizzare si trattasse di uno dei presidenti sopra menzionati, magari proprio quel Zerbetti in carica nell'anno 1883, sostituito poi da Toni Gaggio, che, forse, costretto a ridurre le spese, a causa della sua «prudenza», permise il sopra menzionato «infiltrarsi dell'apatia».

Comunque, il Venerando afferma di avere pochissime notizie sul primo secolo di vita della società, per mancanza di testimonianze scritte e registri. Riferisce tuttavia alcune usanze del casino, la tipologia dei soci e i nomi di alcune famiglie: così, emerge che più generazioni di soci potevano prendere parte contemporaneamente alle attività (per favorire l'integrazione e il ricambio), emulandosi a vicenda («emulandose a vicenda»), e che tra queste famiglie spiccavano i Pasinetti (Venerando 1911, pp. 7-8) – il che ammette la contemporanea frequentazione della società di Carlo e Giovanni, padre e figlio.

La lettura e approvazione dello statuto del Casino avveniva durante un pranzo festoso e veniva definita indifferentemente «bisada» o «garanghe-lo». In alcuni componimenti si fa menzione di questo rituale burocratico: come per esempio FP\_CF-2bis-1\_42, attesterebbe proprio tale consolidata ritualità: il documento, intitolato *Circolare | Predisposizione e proposta per pranzo | di società*, sembra evocare nella prima quartina proprio questo

sistema rodato:

Colle regole alla man  
E al sistema sempre usà  
Se presenta el sotoscrito  
Alla intiera società

Durante le cene e le feste indette, era generale uso declamare poesie di circostanza (Venerando 1911, p. 11), nella maggior parte dei casi in dialetto veneziano («Questo o quello reçitava | i so versi in venezian»). E tra i poeti più in vista era riconosciuto proprio un Pasinetti:

Xe stà primo *Pasinetti*,  
che la Musa gavea pronta;  
con un spirito grazioso  
dava a tuti la so punta.

Di quale Pasinetti si tratti, non è specificato, anche se per prossimità cronologica con il Venerando, si può immaginare un riferimento diretto a Giovanni. Tuttavia, è possibile ipotizzare che tanto Carlo quanto Giovanni vi fossero coinvolti. Nello specifico, i loro componimenti, quasi del tutto poetici, possono essere riscontrati in FP\_CF-2bis (18) e in FP\_CF-3-I/II/III (13), per un totale di trentuno.<sup>4</sup> Questi testi rispecchiano con grande fedeltà la situazione descritta da Venerando, e anzi, in futuro, potrebbero rappresentare un nucleo degno di una pubblicazione autonoma.

Tra i documenti che meritano ulteriore approfondimento, c'è una lettera (FP\_CF-3-I-32) al professor Pompeo Marino Molmenti (1819-1894), pittore e letterato, a celebrare un suo quadro definito 'Otello' esposto per un periodo proprio presso il Casino sotto la responsabilità di Alessandro Girardi, membro della società. L'opera in questione è in realtà la celeberrima *Morte di Otello*, oggi conservata a Venezia presso Ca' Pesaro, tela monumentale (cm 244×430) commissionata dalla famiglia Papadopoli nel 1866 e portata a termine solo nel 1879, raffigurante l'ultima scena della tragedia di Shakespeare, con Otello in procinto di suicidarsi dopo aver ucciso la moglie Desdemona davanti agli inviati della Repubblica di Venezia (figura 6). Il 1879 potrebbe quindi fungere da *terminus post quem* per la stesura della lettera. Questa lettera potrebbe inoltre mostrare l'usanza di esporre le opere d'arte in vari luoghi dopo essere state ultimate e prima della collocazione definitiva.

4 Tra le Carte di Famiglia sono presenti due mss. (FP\_CF-3-II-188 e FP\_CF-3-III-292) che potrebbero essere ricondotti alle attività del Casino Moro-Rocchi. Si tratta di due fogli che riportano giochi di carattere enigmistico, in realtà unicamente sciarade, che sembrano ben compatibili con i passatempo che venivano escogitati dai membri della società.

Egregio Sig. Professore!

Ricorderà V.S. come in una cena fatta fra i soci nel Casino Democratico il Sig. Alessandro Girardi, amministratore del quadro (Otello) dipinto dalla S.V., abbia letta una poesia in lode dello stesso e che io, ritenendola, fui d'allora suggerita dalla verità di un'opera veramente bella, mi sia riservato di fare a V.S. Ill.ma il dovuto elogio coi seguenti versi.

L'opra non vidi, o Professor Molmenti,  
M'anch'io la lodo al suon di tai comenti.

Se poi per grazia tua l'avrò al cospetto  
L'elogio canterò su tal soggetto.

Ed infatti ora che ho avuto il piacere di vedere il quadro suavvertito mi credo in debito di soddisfare alla promessa col seguente.

Sonetto

Se visto avesse Otel punto in amore  
dipinto da Pompeo l'atroce fatto  
ch'il conduceva con tiranno core  
a compiere l'orribile misfatto,  
si sarebbe coperto di rancore  
e con lo sguardo ancora innamorato,  
deposta l'ira, dianzi al gran pittore  
in questi sensi avrebbegli parlato:  
«L'arte sol ben potea più che natura  
farmi il braccio arrestar dal colpo insano  
ed apparir mia bella più perfetta e pura.  
Che se alcun poco vacillò mia mano  
non fu viltà, ma per cotal fattura  
opra del tuo pannel, divenni umano».

Prego V.S. Ill.ma di compatirmi se non ho saputo in miglior modo apprezzare un lavoro artistico così sublime che, sebbene profano nel giudicarlo, mi rege, per meraviglia, tutto instupidito.

Voglia accogliere accogliere le attestazioni della profonda mia stima.

Di V.S. Ill.ma  
Devot.ss. Servo ed Amico  
G. Pasinetti





Figura 6. Pompeo Marino Molmenti, *La morte di Otello*. 1879. Olio su tela. Venezia, Ca' Pesaro

Il testo sembra confermare anche l'esistenza di una letteratura ecfraistica intorno a questo quadro, in quanto Giovanni Pasinetti scrive in emulazione proprio di Alessandro Girardi: ritrovare il componimento poetico di quest'altro membro del Casino Moro-Rocchi (al momento ignoto) riuscirebbe ad arricchire di dettagli la fortuna del dipinto (Goetz, Mikaeloff 2013) e a definire ancora meglio l'interazione di letteratura e arte nel clima culturale della Venezia del secondo Ottocento.

Nelle Carte di Famiglia è presente almeno un secondo componimento di carattere ecfraistico, al quale finora non è stato possibile corrispondere un'opera precisa. Si tratta di un sonetto di Carlo Pasinetti, probabilmente ascrivibile al secondo decennio del XIX secolo, del quale si conosce soltanto la parziale identità dell'artista descritto, un certo Fabio Pittore. Si potrebbe ipotizzare si tratti di Fabio Canal (1701-1767), veneziano; ma considerato il tono, sembra quasi che Pasinetti suggerisca il programma 'iconografico' al pittore (se si considera il «pingi» del v. 1 imperativo), o descriva un quadro ancora in via di completamento (se si considera il «pingi» indicativo presente) – certo che nella seconda quartina, con l'uso del congiuntivo presente «stringa» / «adorni» (v. 6) si evoca una proiezione al futuro, un non finito che sottende un procinto di completamento. Quindi si può immaginare che il pittore fosse in vita al momento della stesura:

## Ricerca del Poeta a Fabio Pittore

## Sonetto

Pingi donna, o Pittor, di vago aspetto  
 Rosea gota, bel crin, labbro vermiglio,  
 vivido, e insieme dolce, e grazioso ciglio,  
 decente in atto, e candido sia il petto.  
 Eburnea mano in cui gentil mazzetto  
 Stringa di fiori, o sol l'adorni un giglio,  
 e al bianco collo sia grato vinciglio,  
 ingemmato monil fra mille eletto.  
 Quindi dal Ciel forza vital la ottieni,  
 ma sia virtù che n'abbia sola il vanto,  
 di collocar nel proprio centro il core.  
 Cedila allora a me che su la cetra,  
 mentre a te scioglio il meritato canto,  
 la bell'opra a compir lascio ad amore.

L'immagine descritta potrebbe dire qualcosa in più su questo quadro, al momento sconosciuto. Di primo impatto, sembra una tipica raffigurazione borghese: donna con mazzo di fiori e monile al collo. Certo è che l'eventuale apposizione del giglio in vece del mazzetto di fiori (v. 6) evocherebbe l'immaginario della purezza; e forse collocare il cuore al centro (presumibilmente del suo petto) potrebbe richiamare all'iconografia consueta di una Madonna con Sacro Cuore che veniva ritratta di solito in combinazione con il giglio.

Retrospectivamente, si potrebbe ipotizzare che anche questo testo fosse composto nell'ambito del Casino, per un'opera che un giorno ivi sarebbe stata ospitata. Tuttavia, tale supposizione al momento non è comprovabile; ulteriori dati contestuali potranno in futuro offrire letture più precise.

## 3.3 Carlo Pasinetti poeta

Che la famiglia Pasinetti potesse vantare tra i suoi avi alcuni letterati doveva essere cosa risaputa all'inizio del XX secolo, se le parole del Venerando vengono estrapolate dal contesto del Casino - e ciò può essere confermato oggi proprio grazie a tutte le carte ereditate dal CISVe. Tuttavia, quella 'Musa pronta' di cui i Pasinetti venivano insigniti aveva radici ben più profonde e concrete nel panorama culturale del XIX secolo.

Già nel 1815, infatti, Carlo Pasinetti pubblicava una prima raccolta poetica (probabilmente giovanile) intitolata *Poesie sullo Stato di Venezia*, in cui sono stampati 16 componimenti, tra odi, canzoni, endecasillabi sciolti



Figura 7.  
Timbro censorio, con datazione manoscritta

e sonetti. Questi versi, come affermato dall'editore Francesco Andreola nella prefazione, vennero dettati al poeta direttamente dal dolore suscitato dalle guerre napoleoniche e dall'afflato di morte a esse compagno. Infatti, la sconfitta e il destino di Napoleone vengono evocati con gioia, come la restituzione al soglio pontificio di papa Pio VII, e l'imperatore d'Austria acclamato come salvatore di popoli.

Ora, ciò che veramente interessa è il dato editoriale: Carlo Pasinetti aveva già avuto modo di esordire come letterato, come poeta civile. Tra le *Carte di Famiglia* sembra non permanere traccia a testimonianza della genesi e dell'evoluzione compositiva di questa prima esperienza.

Tuttavia, tra i testi tramandati può essere riconosciuto un secondo gruppo quasi certamente destinato alla pubblicazione. Questi mss., che mai videro le stampe, riportano tutti un timbro della censura austriaca per il controllo editoriale.<sup>5</sup> Al momento, sono stati individuati 21 mss. che riportano questo timbro, datati e non datati, per un totale di 82 componimenti poetici. Dai testi è anche possibile ricostruire un *terminus ante quem* la stesura dei versi è stata ultimata, il 1829-1830. Infatti, in alcuni casi, le carte riportano una vergatura di mano differente rispetto all'autografo, con data di vaglio e firma, probabilmente a opera dell'inquisitore. Il sigillo (figura 7), con l'aquila bicipite asburgica, reca la legenda: «DIP. DI CENSURA REVISIONE PER LE PROVIN. VENETE» e la vergatura: «Venezia 7 Dicembre

<sup>5</sup> Per un quadro sulla censura libraria in territorio veneziano, cfr. Infelise, Soldini 2003 e Infelise 2003, pp. 232-245.

1829 | Concordate | L. Provetan R.C.».

Tra i manoscritti approvati compaiono molteplici fogli sparsi di argomento vario e due quaderni, che raccolgono la sezione numericamente maggiore. A differenza della prima stampa, per così dire monotematica, questa si sarebbe caratterizzata per la varietà delle occasioni: a testi patriottici, si affiancano testi odeporici, sacri, funerari, amorosi, sponsali, artistici, politici. Ciò dovrebbe mostrare una maturità diversa dell'autore e una consapevolezza poetica maggiore, se si pensa che ancora l'editore della stampa del 1815, scriveva nella prefazione:

[...] la sua modestia e forse un soverchio timore pel severo giudizio dei dotti le tenne [le poesie] finora lontane dalla pubblica luce. Esse vi compariscono finalmente, e s'egli è un merito l'avervele recate, esso è tutto della mia insistenza. Vincendo la ripugnanza dell'Autore, e strappando alla sua amicizia que' fogli ch'egli aveva negato costantemente alle reiterate insistenze dei molti, essa seppe togliere all'abbandono in cui giacevano, e consegnare queste produzioni alla lettura di quelli, che le hanno ispirate.

Pertanto, la natura di questa seconda raccolta sembra denunciare proprio un cambiamento d'umore del poeta, non più insicuro e reticente alla discussione. Nelle *Carte di Famiglia*, però, è possibile individuare anche la lettera prefatoria dell'editore (certamente si tratta dello stesso Andreola, pur essendo anonima) alla pianificata seconda stampa, rimasta appunto in forma manoscritta, anch'essa avallata dall'approvazione della censura (FP\_CF-3-III-213):

Al colto Pubblico

Avendo potuto raccorre alcune altre poesie del Sig. Carlo Pasinetti in aggiunta a quelle già stampate nel 1814, vengono queste offerte alla degnazione e compatimento del Pubblico. Questi pochi fiori del campo sieno guardati coll'occhio benigno onde calpesti sgraziatamente non restino dal piede del passeggero; ad essi bagnati d'un dolce umore di gratitudine ravviveranno allora vieppiù che nol fossero da rugiada dolcissima d'estiva notte.

L'editore

Questo breve testo, evidentemente prefatorio, con richiamo esplicito alla precedente raccolta, sancisce l'esistenza pianificata della seconda, e permetterà in futuro, in linea di principio, di intraprendere un lavoro filologico di edizione di questi testi in un canzoniere unitario.<sup>6</sup> Inoltre, bisognerà

6 Tra le *Carte di Famiglia* esiste anche un quaderno poetico completamente a opera di Giovanni Pasinetti (FP\_CF-2\_2), che raccoglie in bella grafia 44 componimenti poetici. Ci

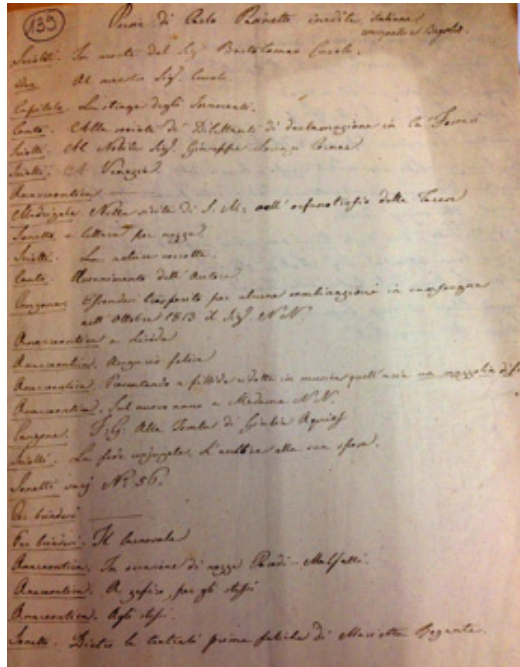


Figura 8. Indice manoscritto di raccolta poetica

tenere in considerazione anche il ms. FP\_CF-3-II-139, non contrassegnato da timbro, ma che sembra rappresentare proprio un primo indice di questa raccolta (figura 8). Il foglio presenta una duplice intitolazione, una per il *recto* (*Poesie di Carlo Pasinetti inedite, italiane | consegnate al Bagolis*) e una per il *verso* (*Poesie di Carlo Pasinetti inedite, in dialetto Venezian*).<sup>7</sup> I componimenti elencati dal foglio sono in totale 38 (25 italiani + 13 dialettali) e a ciascuno è associato il metro e il verso incipitario. Molti testi coincidono con quelli timbrati dalla censura; altri inevitabilmente mancano, considerato che i timbri, come detto, sono 82: e ciò evidenzia come questa lista sia parziale, o rappresenti solo una prima selezione.

Ancora al laboratorio di Carlo Pasinetti potrebbe essere ascritto un altro interessante documento conservato tra i manoscritti non datati delle carte di Famiglia, il FP\_CF-3-II-156 (tale supposizione è basata al momento solo su rilievi di carattere paleografico). Si tratta di alcuni estratti dal poema

si potrebbe chiedere se anche Giovanni, come il padre Carlo, avesse velleità editoriali o addirittura proposte già in essere.

7 L'identità di colui a cui le poesie furono consegnate è ancora ignota, seppur sia possibile ipotizzare si tratti di un collaboratore dell'editore Andreola.

eroicomico in ottava rima del Signor Carlo Dottori padovano, pubblicato nel 1843 e intitolato *l'Asino*, che racconta delle guerre occorse tra le città di Padova e Vicenza durante il Medioevo.

La natura degli estratti è di carattere retorico-stilistico, trattandosi di similitudini, 13 in totale. Potrebbe essere interessante, in futuro, verificare quale sia stata la fortuna di questi estratti nella produzione di entrambi i Pasinetti, confrontando questa figura retorica con la produzione pregressa e successiva, e definire l'evoluzione e i mutamenti in base ai suoi studi, al fine di comprendere l'uso di materiale letterario compulsato, ma anche quanta contaminazione tra le opere di padre e figlio potesse sussistere.

### 3.4 Poesia civile

Come si è già accennato, sulla scorta delle poesie civili e patriottiche di Carlo Pasinetti del 1815, anche nelle Carte di Famiglie si condensano testi della stessa natura. Considerato l'arco temporale in cui queste carte si diffondono è ragionevole che gli umori delle penne varino in base alle continue turbolenze ottocentesche.

Ma il caso di Carlo Pasinetti e delle sue simpatie di Antico Regime risulta particolarmente curioso, soprattutto in relazione agli ambienti che frequentava (il Casino con i suoi impeti rivoluzionari). Le sue inclinazioni politiche emergono sin dalle opere d'esordio. Basti confrontare un sonetto (A) incluso nella sua prima raccolta pubblicata e un sonetto a rime obbligate riscontrabile in un ms. anonimo (FP\_CF-3-I-26b) che potrebbe essere ricondotto allo stesso autore (B). Entrambi i testi parlano di Napoleone e della sua caduta.

#### A.

Sceso dal Cielo udir celeste messo  
parmi: 'Deponi alfin l'iniqua spada,  
di man lo scettro, e di tua fronte cada  
quell'usurato allor, con lui tu stesso'

Eccol superbo men: pallido, oppresso,  
cerca invano allo scampo amica strada,  
vede l'Anglo, e per tema il cor s'agghiada  
vede il Germano, e morte vien con esso.

Segue l'Angel di Dio: 'Che posso io mai?  
Già il fato assegna a' tuoi delitti morte,  
e di Te degna, e certa morte avrai.

Venite, o Erinni, a spalancar le porte,  
ed opprimete di miserie, e guai,  
Picciolo un Grande, e vile schiavo un  
Forte.

#### B.

L'impero d'Austria aveva fatto crac  
quello di Prussia rispondeva cric  
e quel di Russia ne avea scosso un frac  
che tremava da Zof ad Osterlich.

Pio relegato fu mandato in là  
suddita gli era Roma, e servo il Po  
a lui soggetto l'universo ... ma

Ma venne il giorno di Fontaineblau  
gridò la Francia stupefatta aaa  
e il mondo tutto con lei disse ooo.

Il primo testo reca l'intitolazione *Caduta di Napoleone*, mentre il secondo *Napoleone I*. Si percepisce in questi componimenti una certa gioia nella sconfitta del generale francese, espressa secondo diversi stili: il primo si potrebbe definire tragico, con evocazioni auliche di popoli e divinità, il secondo comico, quasi una rievocazione caricaturale condizionata anche inevitabilmente dalla scelta delle rime tronche.

In un altro testo del 1829, dedicato a Venezia, Carlo Pasinetti celebra la rinascita della città, sotto le forme di «donna piangente dell'Adriatico suolo»; si richiama qui Francesco I Asburgo-Lorena, imperatore d'Austria, come salvatore, come «l'eterna mano reggitrice | che l'ordine mondial da sé compone | Francesco a noi guidò, l'ottimi Regi | ottimissimo Re, cui Religione | arride seco».

Questo sentimento anti-patriottico (in senso risorgimentale) emerge ancora in un testo posteriore, non firmato ma che da un primo esame della grafia potrebbero essere ascritto proprio a Carlo Pasinetti (FP\_CF-2\_1-1848-1849). In un'ode, in cui si raccontano i moti di Venezia del 1848-1849, l'autore ricostruisce le vicende della liberazione di Manin e Tommaseo a furor di popolo, la proclamazione della Repubblica e la conseguente ritorsione austriaca, rammaricandosi del peggioramento dello stato di libertà successivo a questo moto di liberazione abortito. Il tutto viene raccontato secondo un'allegoria zoomorfa, in cui il leone sdentato (Venezia) cerca riscossa, ma finisce per subire il ritorno dell'aquila (Austria) e soccombere:

Dal tedioso so ritiro  
(specio al mondo de aflizion),  
in quei dì tornava in giro  
quasi oracolo el Leon.

Tuto el popolo a sorpresa  
Drio corendoghe à cigà  
'Viva al Prode: sia difesa  
La so prima libertà'.

[...]

Sto entusiasmo, sto tumulto  
Gh'à dà all'Aquila sospeto,  
e defati l'è stà insulto  
che à portà po un brutto efeto.

#### 4 Osservazioni metriche

Le Carte di Famiglia meritano anche qualche accenno di carattere metrico: i testi poetici propongono infatti una varietà notevole di strutture, classiche o sperimentali, tipiche della tradizione ottocentesca. Sarà

dunque opportuno un rilevamento computazionale dell'intero fondo, tanto dei mss. quanto dei testi a stampa, secondo la ripartizione delle scatole (1) (2) (3).

	Odi	Sonetti	Canzoni	Sciolti	Terzine	Ottave	Madrigali	Ditirambi	Dialogo
(1)	24	44	7	9	-	-	-	-	-
(2)	62	31	6	1	1	-	-	-	1
(3)	194	187	12	11	1	1	1	1	-
<b>tot.</b>	280	262	25	21	2	1	1	1	1

Come emerge dalla tabella, il metro più utilizzato è quello dell'ode, seguito a breve distanza dal sonetto. Molto più ridotto il numero delle canzoni, degli endecasillabi sciolti e delle terzine, fino ai casi isolati di ottave, madrigali, ditirambi e un dialogo in settenari sciolti.

Il quadro necessita però di alcune osservazioni: infatti gli schemi metrici in molti casi non sono stabili, e molto spesso la nomenclatura a essi correlata risulta fuorviante. Per esempio, le odi possono essere distinte in odi anacreontiche e saffiche. Generalmente l'ode riporta uno schema metrico molto vario (nella maggior parte dei casi con versi inferiori all'endecasillabo):

aba	ababcdd
aabb	abcdbd
abab	abcdbde
abab cdc...	abcdbdefe
abcb defe...	abcdbefdf
abac	abbx cddx
abbc	abax cdcx
abbc deec fggh illh...	x-ax-ax-bb x-cx-cx-dd
abbc deef...	aaaaabb
ababcc	AA BB CC
ababcc dedeff...	AABB CCDD EEFF...
aabbcc	

Le odi anacreontiche, invece, vengono sempre nominate tali e, nella maggior parte dei casi riportano lo schema abbx cddx... già presente nella casistica generale delle odi, seppur compaiano schemi come abax cdcx..., abcb defe...; l'unica ode saffica di tutte le Carte di Famiglia riporta lo schema canonico ABAbCDCdEFef.



Lo schema dei sonetti è meno eterogeneo, pur non mancando variazione sulle strutture canoniche:

ABAB ABAB CDC CDC  
 ABAB ABAB CDE CDE  
 ABAB BABA CDC CDC  
 ABAB ABAB BAB ABA

ABBA ABBA CDC CDC  
 ABBA ABBA CDE CDE  
 ABBA ABBA CDE DCE  
 ABBA ABBA CDE FDE

Anche la casistica legata alla canzone è articolata, tanto per gli schemi metrici adottati, quanto per la nomenclatura con cui viene definita. Infatti, non sempre alla definizione di canzone coincide lo schema della canzone classica a stanze con fronte e sirma – anche perché, nell'Ottocento ormai inoltrato, la forma canzone aveva subito troppe rivoluzioni per continuare a rimanere sempre uguale a sé stessa (Beltrami 2011; Elwert 1970). Tuttavia, vengono definite canzoni anche quegli schemi metrici (presenti nelle odi) e che tecnicamente devono definirsi canzonette:

abab cdcd ...  
 abcb defe ...  
 abbx cddx ...  
 abachbdd

abcbdefe  
 abacde fghgie ...  
 abcbdefgf ...  
 ababaacdcddefgfg

Dunque le Carte di Famiglia Pasinetti testimoniano anche, nel loro piccolo, lo sperimentalismo metrico che aveva pervaso la poesia italiana durante il XIX secolo, offrendo una casistica varia ed eterogenea tale da poter arricchire ulteriormente questo campo di studi.

## 5 Alcune conclusioni

Alla luce di questa prima ricognizione, si affacciano all'orizzonte interessanti prospettive di lavoro a partire dalle Carte di Famiglia dell'Archivio Pasinetti. Come visto, notizie rilevanti sulla storia di Venezia emergono da questi documenti, che vanno a toccare ambiti della vita privata e pubblica: la spiritualità e il suo esercizio normato prendono corpo nei componimenti di carattere sacro, così come i rapporti con i religiosi e con i luoghi di culto; le manifestazioni di carattere sociale si accrescono di dettagli grazie alle carte riguardanti matrimoni, funerali, celebrazioni e festività di vario genere; l'opinione politica del tempo assume connotati particolari, in base alle epoche e alle generazioni (sull'asse Carlo – Giovanni Pasinetti).

I testi riguardanti il Casino Moro-Rocchi e le dinamiche che in esso prendevano corpo rappresentano un nucleo estremamente significativo del fondo, ancora tutto da esplorare: dalle brevi perlustrazioni precedentemente eseguite, sembra emergere una grande vitalità di pensiero della borghesia veneziana del XIX secolo, segnata da rapporti con varie

personalità (tra cui importanti artisti), consapevolezza politica e spirito consociativo.

D'altra parte, le carte marcate dal timbro censorio che dovevano rappresentare il secondo volume di poesie di Carlo Pasinetti offre ai filologi un punto di partenza di estremo interesse: infatti, si possiedono testi autografi e originali, progetti editoriali e, grazie all'approvazione della censura, anche le linee guida che venivano applicate per il controllo della cultura. Ci si potrebbe chiedere se nelle Carte di Famiglia tra gli autografi di Carlo Pasinetti possano essere riscontrati testi destinati a questa raccolta ma non segnati, e altri invece esclusi per varie ragioni, magari stilistiche o politiche.

Forse, proprio nei testi di argomento politico si potrebbe trovare una qualche traccia di ciò: nell'oscillazione tra l'amore e l'accettazione del dominio austriaco e le pulsioni risorgimentali che inevitabilmente permeavano gli ambienti intellettuali dell'epoca, soprattutto a Venezia. E potrebbe essere proficuo cercare magari una qualche tipo di relazione tra gli incarichi pubblici che i Pasinetti ricoprirono (ricchi d'encomi sotto l'Austria e l'Italia) e i testi di carattere patriottico, per vedere se poteva sussistere un'influenza diretta tra la vita professionale e l'arte poetica.

Da un punto di vista puramente formale, i componimenti offrono materiale molto eterogeneo per lo studio della metrica ottocentesca, con una casistica ricca di variazioni sugli schemi classici della metrica italiana, che riflettono la temperie poetica di cui era imbevuto il XIX secolo. Ad una prima ripartizione, potranno seguire studi più circostanziati, che possano mettere in luce la consapevolezza stilistica degli autori - come evidente dal breve caso di critica delle varianti citato all'inizio, in cui emerge la piena capacità dell'autore di mutare la natura del verso in base alla carica semantica che si voleva ottenere.

Così, le Carte di Famiglia risultano materiale vivo e vergine su cui è necessario ancora a lungo lavorare per acquisirne una complessiva visione, grazie a competenze diverse, considerata la natura multiforme ed interdisciplinare del materiale. Alcune strade sono state indicate, tutte le altre ancora da scoprire.

**Bibliografia**

- Balocco, Piergiorgio (2006). *Per le piazze, i cortili e le osterie delle nostre contrade: la cronaca raccontata dai cantastorie: fogli volanti e pianeta della fortuna dal Risorgimento alla prima Guerra Mondiale*. Torino: Graphot.
- Beltrami, Pietro G. (2011). *La metrica italiana*. Bologna: il Mulino.
- Borroni Salvadori, Fabia (1977). *Stampe d'occasione: 45 fogli volanti per il Capodanno d'altri tempi*. Firenze: Biblioteca nazionale centrale.
- Elwert, Theodor (1970). «Lo svolgimento della forma metrica della poesia lirica italiana dell'Ottocento». In: *Saggi di letteratura italiana*. Wiesbaden: Franz Steiner, pp. 146-166.
- Goetz, Adrien; Mikaeloff, Hervé (a cura di) (2013). *La morte di Otello, 1879, di Pompeo Marino Molmenti*. Parigi: Studio graphique Louis Vuitton.
- Infelise, Mario; Soldini, Fabio (a cura di) (2003). *G. Gozzi, Col più devoto ossequio: interventi sull'editoria (1762-1780)*. Venezia: Marsilio.
- Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche (a cura del Gruppo di lavoro sulla digitalizzazione di bandi, manifesti e fogli volanti) (2006). *Linee guida per la digitalizzazione di bandi, manifesti e fogli volanti*. Roma: ICCU.
- Infelise, Mario (2003). «Venezia e la circolazione delle informazioni tra censura e controllo». *Archivio Veneto*, 5 (161), pp. 232-245.
- Molmenti, Pompeo Gherardo (1885). *La storia di Venezia nella vita privata: dalle origini alla caduta della Repubblica*. Torino: Roux e Favale.
- Tamiozzo Goldmann, Silvana (a cura di) (2010). *Pier Maria Pasinetti, Fate partire le immagini*. Roma; Padova: Antenore.
- Rinaldin, Anna; Simion, Samuela (2009). «Archivi d'autore al CISVe: P.M. Pasinetti e le 'Carte del Contemporaneo'». In: Rinaldin, Anna; Simion, Samuela (a cura di), *Le parentele inventate: letteratura, cinema e arte per Francesco e Pier Maria Pasinetti = Atti del Convegno internazionale (Venezia, 3-5 dicembre 2009)*. Roma; Padova: Antenore.
- Rozzo, Ugo (2008). «I fogli volanti tipografici in antico regime». *Fogli: informazioni dell'Associazione Biblioteca Salita dei Frati*, 29, pp. 1-8.
- Venerando (1911). *I cento e ventotto ani de vita del casino Moro-Rocchi, Venezia, dal 1783 al 1911*. Venezia: Tip. C. Bertotti Succ. A. Pellizzato.
- Vitale (1956). *Fogli volanti di Napoli e Sicilia del 1848-49: Biblioteca di storia moderna e contemporanea*. Roma: Istituto poligrafico dello Stato, Libr. dello Stato.
- Vitale, Salvatore (1963). *Fogli volanti napoletani del 1860-1861*. Roma: Istituto poligrafico dello Stato, Libr. dello Stato.

## «Arcaicamente nuova» Appunti sul Fondo Bianca Tarozzi

Luca Cecchetto

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** The purpose of this paper is to give an account of the criteria employed in the first reorganisation of the materials contained in the Bianca Tarozzi's Fund, which is part of the archive 'Carte del contemporaneo' located at the Centro Interuniversitario di Studi Veneti (CISVe), and to analyse the main points of interest of such materials.

**Sommario** 1. Il fondo. – 2. Materiali poetici. – 3. Prose saggistiche e traduzioni. – 4. Carte per un romanzo. – 5. Carteggi.

**Keywords** Contemporary Italian poetry. Archives. Translation. American literature.

Recentemente acquisito dal Centro Interuniversitario di Studi Veneti (CISVe), il «Fondo Bianca Tarozzi» – attualmente in fase di inventariazione e suscettibile di ulteriori accrescimenti – va a incrementare la già nutrita schiera di carte d'autore conservate presso l'archivio «Carte del contemporaneo».<sup>1</sup> Lo scopo del presente contributo è di dar conto dei criteri sottesi al riordino e ad una prima sistemazione dell'eterogeneo materiale, e di metterne in luce i maggiori luoghi di interesse; cercherò in questo modo di suggerire alcune possibili linee interpretative che possano eventualmente servire da guida in vista di più ampie ed approfondite ricerche.

### 1 Il fondo

Bianca Tarozzi, nata a Bologna ma da anni residente a Venezia, oltre ad aver insegnato letteratura anglo-americana presso l'Università di Verona,

<sup>1</sup> Che comprende, ad oggi, i seguenti fondi: il «Fondo Ernesto Calzavara», il «Fondo Armando Pizzinato», il «Fondo P.M. Pasinetti», il «Fondo Carlo Della Corte» e infine – oltre ovviamente a quello che costituisce l'oggetto del presente contributo – il «Fondo Paolo Zolli», attualmente in fase di inventariazione. Per ogni informazione rimandiamo al sito: [http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a\\_id=144627](http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=144627) (2016-02-16).

è anche una studiosa e traduttrice dall'inglese, poetessa,<sup>2</sup> narratrice per l'infanzia<sup>3</sup> e, da ultimo, romanziera di recentissimo esordio.<sup>4</sup> Una personalità composita, quindi, cui corrisponde, all'interno dell'archivio, un materiale altrettanto variegato (che si dipana su un arco cronologico che va dall'inizio degli anni Sessanta ad oggi), che abbiamo fisicamente incluso in 15 scatole, suddivise in 10 diversi nuclei tipologici, ad ognuno dei quali corrisponde una diversa segnatura archivistica: *Epistolari* (EP), *Poesia* (PO), *Traduzioni* (TR), *Saggistica* (SA), *Appunti e materiale didattico* (AP), *Narrativa* (NA), *Romanzo* (RO), *Convegni e conferenze* (CO), *Curriculum e bibliografia della critica* (CV), *Contratti e Varia* (VA). La catalogazione è stata impostata su parametri di volta in volta leggermente differenti (in base alle esigenze imposte dalle singole sezioni), creati con l'obbiettivo di rendere il più possibile agile una prima fruizione del materiale, grazie anche alla possibilità di operare delle ricerche incrociate per mezzo di parole chiave, in modo da favorire la permeabilità tra i differenti nuclei tipologici.

## 2 Materiali poetici

Il primo importante ambito tematico è quello riguardante i testi poetici, all'interno del quale è possibile trovare prime versioni e varianti di testi editi - con la possibilità, quindi, di ricostruire la storia di alcune poesie, dai primi abbozzi fino alle versioni definitive - ma anche, ed è forse l'aspetto più interessante, un ampio gruppo di testi inediti<sup>5</sup> (e, si badi, in un'autrice particolarmente attenta alla coerenza della struttura complessiva delle raccolte, al punto da concepire i propri libri come vere e proprie «sequenze poetiche», all'interno delle quali «la singola poesia ha valore di tassello o tessera»,<sup>6</sup> ogni esclusione non dovrà necessariamente implicare un giudizio di valore).

2 Bianca Tarozzi è autrice di sette libri di poesie: *Nessuno vince il leone* (1988), *La buranella* (1996), *Smemorata* (1998), *Prima e dopo* (2000), *Il teatro vivente* (2007), *La signora di porcellana* (2012) e *Tre per dieci* (2013); cui bisogna aggiungere i due volumi in cui le sue poesie accompagnano le immagini dell'amica fotografa Nijole Kudirka: *Gli oggetti della memoria* (2002a) e *La casa di carta* (2006a).

3 Cfr. Tarozzi 2001; 2002b; 2004.

4 Il suo primo romanzo, dal titolo *Una luce sottile. Storia di Eddo e Mary*, è infatti appena uscito per l'editore Iacobelli (2015).

5 Una ricerca incentrata sulla poesia dovrà però necessariamente comprendere anche la sezione *Appunti*, dove - all'interno di quaderni e agende fitti di riflessioni critiche, appunti relativi a lezioni e prove di traduzione - compaiono anche alcuni abbozzi di poesie, edite ed inedite.

6 La citazione è tratta dalla nota di poetica intitolata *Poesia e Narrazione*, posta a conclusione della bozza di stampa del volume *Il Teatro Vivente* (PO. 1.27); nella versione definitiva del volume (Tarozzi 2007) - sensibilmente ridimensionata rispetto a questa prima versione - anche la nota di poetica risulterà essere più sintetica.

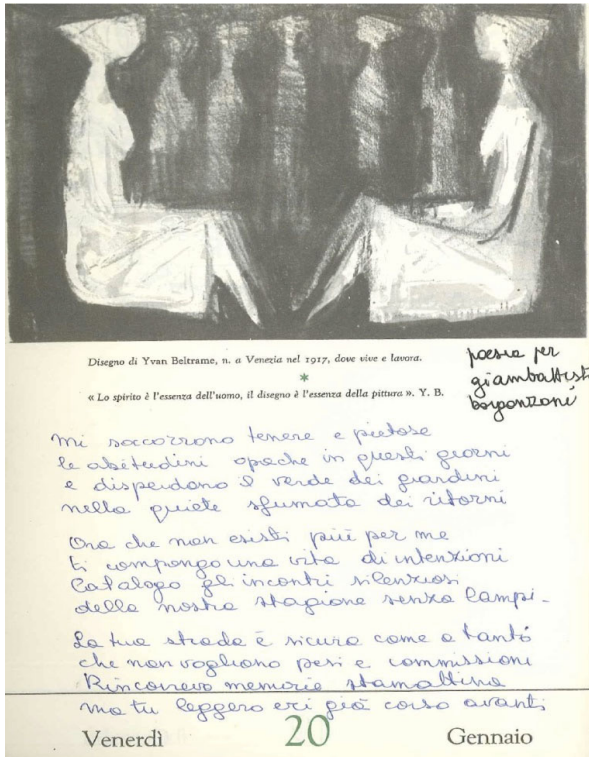


Figura 1.  
Pagina di agenda, anno 1962-63.  
Fondo Bianca Tarozzi (AP. 1.1)

Da quest'ultimo punto di vista è di notevole interesse la bozza di stampa di Tarozzi 2007 (PO. 1.27), che testimonia un progetto di pubblicazione radicalmente differente rispetto alla versione - drasticamente ridimensionata a causa di esigenze editoriali - che ha poi effettivamente visto la luce. La bozza, come anche la versione definitiva del libro, comprende una scelta di poesie tratte dalle tre raccolte precedentemente pubblicate, seguita da un gruppo più consistente di testi inediti. Dei 60 componimenti inclusi nella prima versione, di cui 18 già editi e 42 inediti, solamente 33 verranno inclusi nella redazione finale del libro (con una proporzione pressoché invariata: 9 editi e 24 inediti); delle 18 poesie mai precedentemente date alle stampe espunte dalla versione definitiva, solamente 5 vedranno infine la luce nella raccolta seguente (Tarozzi 2012), mentre altre 13 risultano essere tuttora inedite.

Altro reperto particolarmente interessante, per la sua capacità di gettare una luce sul lungo periodo di apprendistato poetico di Tarozzi, è costituito da un'agenda illustrata (AP. 1.1) risalente al biennio 1962-63, all'interno della quale sono presenti, tra appunti di lettura e riflessioni critiche, alcuni abbozzi di poesie.

### 3 Prose saggistiche e traduzioni

L'archivio risulta quindi essere uno strumento essenziale per entrare nella fucina in cui è stata forgiata quella che, come ha sottolineato Giovanni Raboni, costituisce un'esperienza poetica «tra le più intimamente radicali e originali di questi anni» (Raboni 1996), e che – per usare le parole di un suo altro autorevole esegeta, Alfonso Berardinelli – rappresenta «la maggiore rivelazione e novità della letteratura italiana degli anni Novanta» (Berardinelli 2001, p. 165). I racconti in versi di Bianca Tarozzi, narrativi e autobiografici, vicini alla prosa per lessico e temi trattati ma sempre sostenuti dalle «infinite risorse melodiche della tradizione italiana» (Raboni 1996), costituiscono infatti una scelta poetica profondamente nuova e originale (oltre che coraggiosa, nella sua ostinazione a disertare le vie maestre della poesia moderna) che, se da un lato è saldamente radicata all'interno della nostra tradizione poetica<sup>7</sup> (in primo luogo per l'utilizzo di versi regolari: principalmente endecasillabi e settenari),<sup>8</sup> dall'altro non può essere compresa fino in fondo prescindendo dai poeti inglesi e americani che la Tarozzi ha amato, studiato e tradotto.

In questo senso le sezioni dell'archivio relative alla saggistica e alle traduzioni (cui sarà sempre da accostare anche la sezione *Appunti*, dove compaiono numerosi abbozzi di traduzione e spunti critici), oltre ad un evidente valore intrinseco, hanno anche quello di illuminarne l'attività poetica. Vi compaiono saggi e traduzioni, editi e inediti, incentrati su autori quali: Thomas de Quincey,<sup>9</sup> A.E. Housman (2005), Emily Dickinson (1997), Jean Rhys (Tarozzi 1984), Virginia Woolf (2012; Tarozzi 2006b), Robert

7 Sono evidenti le affinità con alcuni dei poeti che più si discostano dalla cosiddetta linea pura novecentesca, come Saba, Gozzano, Caproni (in particolare quello de *Il seme del piangere*) e Bertolucci, ma bisognerà anche tener conto del nome di Tessa, per la comune capacità 'ottocentesca' di dipingere ambienti, evocare personaggi e storie. Una pur parziale disamina delle fonti non potrà tuttavia limitarsi al Novecento, ma dovrà invece risalire all'indietro la tradizione italiana e, passando per Pascoli, arrivare perlomeno all'*Aminta* di Tasso che, per ammissione della stessa poetessa, ha costituito un fondamentale modello per l'alternanza di endecasillabo e settenario, cifra stilistica tra le più immediatamente riconoscibili della poesia di Tarozzi. Per un'analisi dettagliata delle fonti e delle particolarità stilistiche della poesia di Tarozzi si rimanda a Tamiozzo Goldmann 2002.

8 Ad ulteriore conferma della pervasività del verso principe della tradizione lirica italiana all'interno della poesia di Tarozzi, sarà interessante notare come le serie di versi brevi che talvolta interrompono la maggioritaria alternanza di endecasillabo e settenario, costituiscano in numerosi casi degli endecasillabi spezzati o occultati.

9 Sono conservate le traduzioni inedite di due testi di De Quincey: *Suspiria de profundis* (TR. 1.3; 1.4; 1.5; 1.6; 1.8) e *Confessioni di un oppioman* (TR. 1.7).

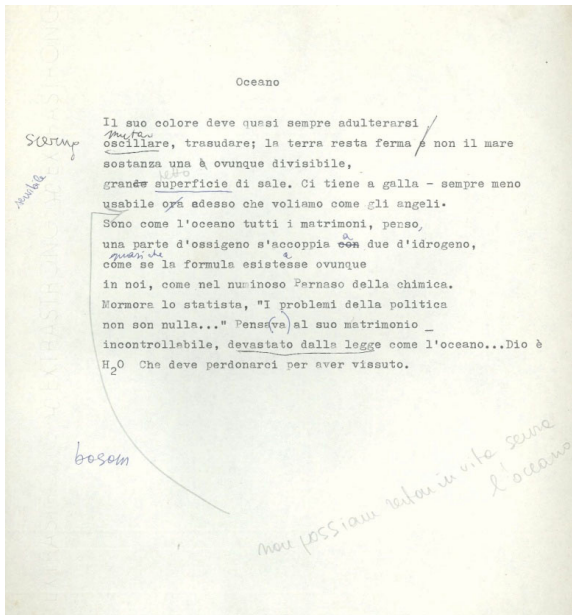


Figura 2.  
Traduzione da History  
di R. Lowell.  
Fondo Bianca Tarozzi (TR. 1.2)

Lowell (1984, 1986; Tarozzi 1972a, 1981),<sup>10</sup> Elizabeth Bishop (1993; Tarozzi 1999),<sup>11</sup> Anne Sexton (Tarozzi 1972b), Sylvia Plath (Tarozzi 1972c),<sup>12</sup> James Merrill (1984), Richard Wilbur (2002) ecc.

Particolarmente indicativa è la scelta dei poeti studiati e tradotti; il Modernismo americano ha costituito per anni il principale tema di insegnamento universitario, ma va sottolineato come l'acume critico e la perizia traduttiva di Tarozzi vadano piuttosto a incentrarsi su quelle esperienze poetiche sentite come più affini alla propria (e che, allo stesso tempo, hanno rappresentato per essa un sicuro stimolo). Ossia su quegli autori che, a partire dal secondo dopoguerra, hanno sviluppato - con modalità di volta in volta differenti - una poesia capace di operare un sostanziale distacco dall'impersonalità e dalla frammentarietà moderniste e che, nel suo opporre «al discontinuo dell'esperienza la continuità del discorso [...],

10 Nel fondo è inoltre conservato un faldone di 67 fogli dattiloscritti con numerose annotazioni mss. contenenti un gruppo di traduzioni da *History* di Lowell in seguito rimaste inedite (TR. 1.2).

11 È inoltre presente nell'archivio una lunga intervista a E. Bishop, tradotta in italiano da Tarozzi e in seguito mai pubblicata (TR. 2.7).

12 Come si deduce dai carteggi e dai contratti, Bianca Tarozzi aveva inoltre cominciato a tradurre le poesie di Sylvia Plath per Mondadori, in vista di una pubblicazione in volume che è poi naufragata a causa di alcune divergenze con l'editore.



è perciò essenzialmente postmoderna» (Fink, Maffi, Miganti, Tarozzi 2013, p. 545). Ma è Tarozzi stessa, nella nota di poetica che conclude *Il teatro vivente*, a darci la cifra di un rapporto fecondo:

mi attirarono particolarmente i poeti anglofoni che [...] avevano ripreso la tradizione di un verso almeno parzialmente metrico: Robert Lowell, Elizabeth Bishop e James Merrill. Più tardi cominciai a tradurli: mi dimostravano che in poesia si poteva essere discorsivi e perfino narrativi, che si poteva usare l'ironia e una certa leggerezza. (Tarozzi 2007, pp. 215-216)

Per quanto riguarda le traduzioni, la presenza all'interno dell'archivio di numerosi abbozzi e varianti - relativi soprattutto alle versioni dei testi di Lowell - rende inoltre ipotizzabile, oltre che auspicabile, uno studio volto ad analizzare lo stile traduttivo di Tarozzi. Uno stile caratterizzato da un invidiabile equilibrio tra la fedeltà al testo originale e la resa, dal punto di vista ritmico, metrico e sonoro, all'interno del nuovo sistema linguistico.

#### 4 Carte per un romanzo

Altro nucleo significativo è quello relativo al romanzo. All'interno del fondo sono infatti conservate dieci diverse stesure dattiloscritte che, rispetto alla versione pubblicata, presentano alcune differenze (la cui entità ovviamente decresce nel passare dalla più antica alla più recente) riguardanti la sostanza del testo, il titolo, la disposizione di alcuni gruppi di capitoli, i nomi dei personaggi ecc. In alcuni casi le bozze, mandate in lettura ad amici e colleghi, presentano le annotazioni mss. vergate dal correttore; in due di questi casi (RO 1.4 e 3.1) sono inoltre allegate delle missive contenenti consigli di lettura e giudizi critici. Una ricerca che voglia prendere in esame la storia della stesura del romanzo, la sua genesi e l'iter compositivo, dovrà però avvalersi anche dell'utile complemento costituito dall'epistolario, dove - a partire dal 1995, anno in cui ricorreva il centenario della nascita del padre - è possibile trovare traccia dei primi accenni all'idea di comporre un'opera che narri le vicende della famiglia negli anni precedenti alla propria nascita, spesso consistenti in richieste di materiale e informazioni relativi alle vicende biografiche dei genitori e di altri membri della famiglia. Se l'idea primigenia era infatti quella di indirizzarsi sul genere biografico, poi scartata a causa di un sentimento d'inadeguatezza a far fronte alle problematiche imposte da un'opera di tipo storiografico (che doveva essere incentrata sulla figura del padre, Leonildo Tarozzi, militante comunista e giornalista, condannato nel 1927 a quindici anni di reclusione dal Tribunale Speciale per la Difesa dello Stato), il risultato consiste invece nella narrazione romanziata della travagliata storia d'amore

tra i genitori, ricostruita sulla base dalle carte di famiglia (in particolare gli scambi epistolari tra i futuri coniugi) e ricerche d'archivio.

## 5 Carteggi

La sezione del fondo relativa all'epistolario, infine, comprende un ampio gruppo di lettere di carattere privato, con amici e familiari, utili ad illustrare la vicenda esistenziale ed umana della scrittrice (con la possibilità di imbattersi nei corrispettivi reali di personaggi e situazioni presenti in alcune poesie); ma anche missive di critici, studiosi, traduttori, poeti e scrittori, quali Giulia Niccolai (le cui lettere costituiscono il gruppo più consistente e rilevante), Anna Cascella, Attilio Bertolucci, Alfonso Berardinelli, Gianni Scalia, Silvia Bortoli, Paolo Febraro etc. Sono inoltre numerose le lettere in grado di fornire un'immagine ad ampio spettro dell'attività professionale di Tarozzi, sia sul versante dell'insegnamento e delle attività accademiche, che su quello dell'attività saggistica e traduttiva; si segnalano in questo senso i carteggi con le riviste (quali la «Jean Rhys Review», «L'ombra delle parole», «Linea d'ombra», «Quaderni di Gestalt»), ma anche quelli con le case editrici: Mondadori e Marsilio (che danno anche testimonianza di progetti editoriali - specie per quanto riguarda le traduzioni - in seguito naufragati; come quello, caldeggiato da Raboni, relativo alla traduzione per Mondadori dell'intero volume di *History* di Robert Lowell).

Le carte conservate al CISVe, di carattere variegato e multiforme, costituiscono quindi uno strumento prezioso per chiunque volesse avvicinarsi alla figura poliedrica e sfaccettata di Bianca Tarozzi (grazie anche al fondamentale ausilio dei materiali contenuti nella sezione *Curriculum e biografia della critica*, dove sono conservati gli scritti di Giovanni Raboni, Alfonso Berardinelli, Silvana Tamiozzo Goldmann, Giulia Niccolai e altri) e quindi, allo stesso tempo, scoprirne la fitta trama di relazioni capace di restituire l'immagine di un ambiente culturale fervido e vivace. Con questa prima disamina si è cercato di sbrogliare il groviglio delle carte, al fine di suggerire alcune possibili percorsi critici, cui sarà necessario - a questi o ad altri ancora da sondare - dedicare più ampie e circostanziate ricerche, al fine di approfondire la conoscenza di un'autrice che, nei suoi diversi ambiti di interesse, si è espressa in modo significativo e mai banale, ma che è soprattutto l'autrice di un'importante opera poetica che - a voler dirottare le parole di Marianne Moore destinate a Elizabeth Bishop - potremmo definire «arcaicamente nuova».

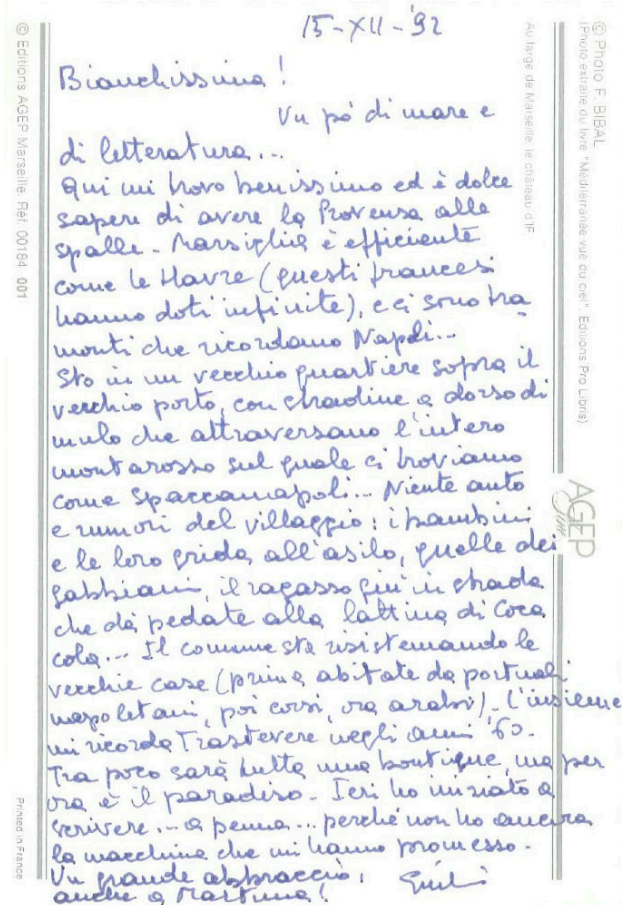


Figura 3.  
Lettera di Giulia Niccolai del 15/12/1992.  
Fondo Bianca Tarozzi (EP. 2. 58)

## Bibliografia

- Berardinelli, Alfonso (2001). «La poesia». In: Felici, Nino; Borsellino, Lucio (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*. Milano: Garzanti.
- Bishop, Elizabeth (1993). *Dai libri di geografia*. Trad. di Bianca Tarozzi. Caltanissetta; Roma: Sciascia.
- Dickinson, Emily (1997). *La bambina cattiva - Settanta poesie*. Trad. di Bianca Tarozzi. Venezia: Marsilio.
- Fink, Guido; Maffi, Mario; Miganti, Franco; Tarozzi, Bianca (2013b). *Storia della Letteratura Americana*. Milano: Rizzoli.
- Housman, Alfred Edward (2005). *Un ragazzo dello Shropshire e altre poesie*. Trad. di Bianca Tarozzi. Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- Lowell, Robert (1984). «Tre poesie. Tradotte da Bianca Tarozzi». *Linea d'Ombra*, 5/6, pp. 28-40.
- Lowell, Robert (1986). «Quindici sonetti da History». Trad. di Bianca Tarozzi. *Almanacco dello Specchio*, 12, pp. 139-161.
- Merrill, James (1984). «L'Angelo e Zero». *Quaderni della Gestalt*, n. 18, 1984, pp. 2-4.
- Raboni, Giovanni (1996). *Nota di copertina a La buranella*. Venezia: Marsilio.
- Tamiozzo Goldmann, Silvana (2002). «Il canto della buranella. Note sulla poesia di Bianca Tarozzi». *Quaderni Veneti*, 35, pp. 147-166.
- Tarozzi, Bianca (1972a). «Due poesie dal Notebook 1967-68 di Robert Lowell». *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari*, XI, 1, pp. 139-153.
- Tarozzi, Bianca (1972b). «Poesia e regressione: Anne Saxton». *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere di Ca' Foscari*, XII, 2, pp. 355-365.
- Tarozzi, Bianca (1972c). «La nascita del mostro». *Per la critica*, n. 7/8.
- Tarozzi, Bianca (1981). *Il nudo artificio: una lettura dei sonetti di Robert Lowell*. Vicenza: Neri Pozza.
- Tarozzi, Bianca (1984). *La forma vincente: i romanzi di Jean Rhys*. Venezia: Arsenale.
- Tarozzi, Bianca (1988). *Nessuno vince il leone*. Venezia: Arsenale.
- Tarozzi, Bianca (1996). *La buranella*. Venezia: Marsilio.
- Tarozzi, Bianca (1998). *Smemorata*. Lecco: Ed. Flussi.
- Tarozzi, Bianca (1999). «L'arte di perdere: Elizabeth Bishop e Margherita Guidacci». In: Ghilardi, M. (a cura di), *Margherita Guidacci: Poesia e Memoria*. Firenze: Lyceum.
- Tarozzi, Bianca (2000). *Prima e dopo*. Milano: Libreria delle donne (Quaderni di Via Dogana).
- Tarozzi, Bianca (2001). *Storia di Matilde*. Milano: Mondadori.

- Tarozzi, Bianca (2002a). *Gli oggetti della memoria*. Venezia: Fondazione Querini Stampalia.
- Tarozzi, Bianca (2002b). *Il principe e la rosa*. Milano: Mondadori.
- Tarozzi, Bianca (2004). *Il mondo di Ivo*. Milano: Mondadori.
- Tarozzi, Bianca; Kudirka, Nijole (2006a). *La casa di carta*. Venezia: Fondazione Querini Stampalia.
- Tarozzi, Bianca (2006b). «Inner life, Outer life: La vita nei diari». In: Tarozzi, Bianca (a cura di). *Giornate particolari. Diari, memorie e cronache*. Verona: Ombre Corte, pp. 191-200.
- Tarozzi, Bianca (2007). *Il teatro vivente: poesie e racconti in versi 1985-2007*. Milano: Scheiwiller.
- Tarozzi, Bianca (2012). *La signora di porcellana*. Teramo: Di Felice.
- Tarozzi, Bianca (2013). *Tre per dieci*. Venezia: Cicero.
- Tarozzi, Bianca (2015). *Una luce sottile. Storia di Eddo e Mary*. Roma: iacobellieditore.
- Wilbur, Richard (2002). *Contrari, ancora contrari e qualche differenza*. Trad. di Bianca Tarozzi. Milano: Mondadori.
- Woolf, Virginia (2012). *Diari 1925-1930*. Trad. di Bianca Tarozzi. Milano: Rizzoli.