

AOQU

Achilles Orlando Quixote Ulysses Rivista di epica

**Comico, eroicomico,
satirico, umoristico:
forme, stili e pratiche dal moderno al
contemporaneo**

III, 2

2022

a cura di Francesco Brancati e Maria Cristina Cabani

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici

COMITATO DI DIREZIONE: Guglielmo Barucci (Università degli Studi di Milano), Sandra Carapezza (Università degli Studi di Milano), Michele Comelli (Università degli Studi di Milano), Cristina Zampese (Università degli Studi di Milano)

COMITATO SCIENTIFICO: Alvaro Barbieri (Università degli Studi di Padova), Maria Cristina Cabani (Università di Pisa), Alessandro Cassol (Università degli Studi di Milano), Jo Ann Cavallo (Columbia University, New York), Cristiano Diddi (Università degli Studi di Salerno), Marco Dorigatti (University of Oxford), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Bruno Falcetto (Università degli Studi di Milano), Fulvio Ferrari (Università di Trento), Luca Frassinetti (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Massimiliano Gaggero (Università degli Studi di Milano), Massimo Gioseffi (Università degli Studi di Milano), Giovanni Iamartino (Università degli Studi di Milano), Dennis Looney (University of Pittsburgh), Cristina Montagnani (Università degli Studi di Ferrara), Rita Marnoto (Universidade de Coimbra), Franco Tomasi (Università degli Studi di Padova), Martina Venuti (Università Ca' Foscari Venezia)

COMITATO DI REDAZIONE: Angela Andreani (Università degli Studi di Milano), Chiara Casiraghi (Università degli Studi di Milano), Ottavio Ghidini (Università Cattolica del Sacro Cuore), Barbara Tanzi Imbri (Università degli Studi di Milano)

In copertina: Antonio Possenti, *La Secchia rapita*

«AOQU» III, 2 (2022)

Open Access online: <http://riviste.unimi.it/index.php/aoqu>

ISBN 9788855268516

ISSN 2724-3346

DOI 10.54103/2724-3346/2022/2



Copyright © 2022

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano

Grafica di copertina: Shiroi Studio
Via Morigi 11, 20123 Milano
www.shiroistudio.com

Stampa: Ledizioni
Via Boselli 10, 20136 Milano
www.ledizioni.it

AOQU

Achilles Orlando Quixote Ulysses Rivista di epica

Indice

Francesco Brancati e Maria Cristina Cabani, Premessa	pp. 7-8
Giuseppe Crimi, <i>Primi appunti per il testo e il commento della "Zaffetta" di Lorenzo Venier</i>	pp. 9-30
Maria Cristina Cabani, <i>Commentare un poema eroicomico</i>	pp. 31-49
Leonardo Bellomo, « <i>Senza metodo e senza imitazione</i> ». <i>Proemi e congedi nel poema eroicomico della prima metà del Seicento</i>	pp. 51-89
Roberta Cella, <i>Qualche osservazione sulla lingua della "Secchia rapita"</i>	pp. 91-104
Francesco Brancati, <i>Tassoni e la letteratura burlesca del Cinquecento</i>	pp. 105-123
Giuseppe Guarracino, <i>Metaletteratura, autocensura e discorso satirico nella "Lucerna" di Francesco Pona</i>	pp. 125-147
Marco Maggiore, <i>Sulla lingua della "Franceide" di Giovan Battista Lalli (1629)</i>	pp. 149-173
Federico Contini, <i>L"«Eneide travestita" di Giovan Battista Lalli. Note sulle vicende compositive ed editoriali</i>	pp. 175-203
Annalisa Andreoni, <i>Leopardi e l'eroicomico. Una questione da riconsiderare</i>	pp. 205-234
Chiara Tognarelli, <i>Sopravvivenze eroi(comi)che: l'edizione Vigo dei "Paralipomeni della Batracomiomachia" di Leopardi</i>	pp. 235-263

Massimiliano Malavasi, *Un salutare "Risaotto al pomidauro" per l'avvenuta Italicetta dannunziana* pp. 265-307

Bruno Mazzoni, *Un poema eroicomico ai margini della mappa dell'impero delle lettere: la "Zingareide" di Ion Budai-Deleanu, a cavallo tra '700 e '800* pp. 309-318

PREMESSA

Questo volume di «AOQU» raccoglie gli atti del convegno *Comico, eroicomico, satirico e umoristico. Forme, stili e pratiche dal moderno al contemporaneo* che si è tenuto presso l'Università di Pisa nei giorni 27 e 28 settembre 2022. Il convegno, realizzato con il sostegno della Regione Toscana, ha costituito la tappa finale delle ricerche sviluppate intorno al Progetto d'Ateneo (PRA) *Comico, eroicomico, satirico e umoristico* coordinato da Maria Cristina Cabani presso l'ateneo pisano.

L'esigenza di indagare gli aspetti stilistici, linguistici e teorici delle diverse tipologie di scrittura riconducibili al genere eroicomico è nata in seguito alla constatazione di un vuoto critico: diversi sono gli studi, anche recenti, dedicati al comico, all'umoristico, alle forme della satira e all'eroicomico; raramente, tuttavia, tali modalità espressive sono state analizzate secondo una prospettiva per quanto possibile unitaria. La strutturazione coordinata degli interventi e il dialogo avuto durante gli incontri del PRA hanno consentito il disegno di un quadro comune di tipo storico, teorico e metodologico grazie al quale è stato possibile valutare le costanti e le differenze esistenti tra generi considerati contigui, a partire dall'età moderna per giungere fino alle soglie del Novecento.

Nel Cinquecento il comico non è ancora interessato dai fenomeni di teorizzazione che contraddistinguono i periodi successivi: in questa sede Giuseppe Crimi fornisce un importante studio su un testo ancora poco indagato come la *Zaffetta* di Lorenzo Venier, mentre Francesco Brancati indaga i rapporti tra Alessandro Tassoni, fondatore dell'eroicomico, e la tradizione burlesca del XVI secolo.

Di taglio metodologico è il contributo di Maria Cristina Cabani, che discute le molteplici problematiche relative al commento di un poema complesso e stratificato come *La Secchia rapita*.

Il *corpus* della poesia eroicomico secentesca è tuttora poco esaminato nella dimensione storico-linguistica, l'uso riflesso di dialetti e lingue straniere è un ingrediente tipico

del genere: Roberta Cella lo affronta mediante lo studio della lingua del poema di Tassoni mentre Marco Maggiore si occupa di quella della *Franceide* di Giovan Battista Lalli.

Ancora di ambito seicentista sono i saggi di Leonardo Bellomo, Federico Contini e Giuseppe Guarracino rispettivamente dedicati ai proemi e ai congedi del poema eroicomico, all'*Eneide travestita* di Lalli e alla *Lucerna* di Francesco Pona.

Successivamente, durante l'Ottocento, la forma eroicomica sarà ripresa da Giacomo Leopardi con la sua *Batracomiomachia*: sulle forme e sui problemi connessi all'eroicomico leopardiano si soffermano i lavori di Annalisa Andreoni e Chiara Tognarelli.

Il volume raggiunge infine le soglie della contemporaneità con il saggio di Massimiliano Malvasi su un testo peculiare come il *Risaotto al pomidauro* di Edoardo Scarfoglio e si estende all'area rumena con il contributo di Bruno Mazzoni sulla *Zingareide* di Ion Budai-Deleanu.

Desideriamo ringraziare Michele Comelli per l'attenzione e il costante supporto con i quali ha seguito le varie fasi del nostro lavoro.

Francesco Brancati e Maria Cristina Cabani

PRIMI APPUNTI PER IL TESTO E IL COMMENTO DELLA *ZAFFETTA* DI LORENZO VENIER

Giuseppe Crimi
Università degli Studi Roma Tre

RIASSUNTO: Composta da Lorenzo Venier (1510-1550) nel 1531, probabilmente con la complicità di Pietro Aretino, *La Zaffetta* è un poemetto in ottava rima, di intonazione morale e satirica, che racconta la violenza di gruppo contro la cortigiana veneziana Angela Zaffetta. Nel contributo il componimento viene riesaminato alla luce dei testimoni noti e contestualizzato nella Venezia del Cinquecento.

PAROLE CHIAVE: Lorenzo Venier, Pietro Aretino, Angela Zaffetta, cortigiane, Venezia, letteratura italiana del XVI sec.

ABSTRACT: Composed by Lorenzo Venier (1510-1550) in 1531, probably with Pietro Aretino's complicity, *La Zaffetta* is a poem in *ottava rima*, of moral and satirical tone, which tells the gang rape of Angela Zaffetta, a venetian courtesan. This article presents a new philological discussion and an analysis of the text in Seventeenth-Century Venice.

KEY-WORDS: Lorenzo Venier, Pietro Aretino, Angela Zaffetta, courtesans, Venice, Seventeenth-century Italian Literature



La Zaffetta è poemetto in centoquattordici ottave, scritto nel 1531 circa da Lorenzo Venier (1510-1550), giovane patrizio veneziano e protetto di Aretino. Venier, che non è stato ritenuto degno, per ora, di essere incluso nel *Dizionario biografico degli Italiani*, è ricordato, fra l'altro, nella seconda redazione della *Cortigiana* (1534): «E chi non saria lieto udendo le piacevoli inventioni di Lorenzo Viniero?» (III, VII).¹

I versi della *Zaffetta* raccontano, in prima battuta, l'oltraggio («arlasso»)² subito da Venier: la celebre cortigiana lagunare Angela Zaffetta, così chiamata perché figlia di Borrino,³ uno *zaffo* (ossia un birro), dopo una promessa iniziale («Venni, et subbiai per farvi riverenza, / ma dal balcon mi fu data licenza»),⁴ non gli si sarebbe concessa.⁵ Di fronte all'*arlasso*, appunto, l'uomo orchestra una vendetta spietata. Inizialmente conduce la cortigiana a Chioggia e le offre una lauta cena. Nella descrizione della donna Venier indugia sul suo comportamento a tavola:

Silenzio à mensa, quando l'odor vola
de gli arrosti per tutto; ella si tace.
Con piene mani, piena bocca e gola
sol dice: Questo è buon, questo mi piace;
et chi l'havesse chiesta altra parola,
non era per haver seco mai pace.
Mangia e bee senza freno, anzi divora,
et buon per me, ch'era à Venetia allhora.⁶

¹ Cito dall'ed. contenuta in ARETINO, *Teatro comico* [D'Onghia]: 627; cfr. GERNERT 1999: 64 n. 391. Su Venier vd. VIRGILI 1881: 259-260, 369-362; LUZIO 1888: 115-132; DALLA MAN 1913; ZORZANELLO 1913; *Veniero* 1924; ZORZI 1986: 61-63 e CATELLI 2005: 21-27. Sulla prostituzione a Venezia vd. *Leggi 1870-1872; Cortigiane* 1990; SCARABELLO 2008; e BARZAGHI 2020 (saggio, quest'ultimo, che poco aggiunge a quanto già noto). Più in generale si vedano i recenti ROSSIAUD 2013 e BARBAGLI 2020. Tutte le citazioni della *Zaffetta* provengono da VENIER, *Zaffetta* [Raya] (e in particolare di E¹: vd. *infra*); introduco numero di ottava e di versi.

² Cfr. VENIER, *Zaffetta* [Raya], 29, 5-7: «Ma non ste molto questa Zaffa fava, / Ch'un'arlasso gli fe, come la setta / De le porche poltrone ognhor far sole» (per il termine vd. CORTELAZZO 2007: 91, con primo esempio da Andrea Calmo, 1547).

³ A Venezia, nel 1529, è attestato, per es., un Giovanni Borrin corriere (in *Relazioni* 1839: 99).

⁴ VENIER, *Zaffetta* [Raya], 113, 7-8 (vd. GRAF 1888: 261, n. 1); sul motivo della donna affacciata vd. WOLFTHAL 2009.

⁵ In VENIER, *Zaffetta* [Raya], 26, 6, la donna viene definita, in maniera ossimorica, «angelica chiza», dove *chiza* sta per 'cagna' (vd. *Vita rotta* 2016: 270: «a guixa de una chiza quando smania» e n. 219; CORTELAZZO 2007: 342).

⁶ VENIER, *Zaffetta* [Raya], 39.

A guardare bene, Angela viene fissata in atti brutali, completamente divergenti rispetto a quelli delle cortigiane bene educate che vivono in società.⁷

Dopo la cena, il giovane fa scattare la trappola: la donna viene violentata da un gruppo di ragazzi.⁸ E qui l'autore si concentra, nei dettagli, sulla violenza perpetrata da ogni singolo uomo. Nonostante l'ingiuria subita, la *Zaffetta* torna più audace di prima. Le ottave conclusive costituiscono un invito rivolto alle cortigiane perché queste si comportino in maniera più gentile verso gli uomini e abbandonino una vita fatta di furti e di inganni, secondo un costume piuttosto antico (vd., per es., Ter., *Hec.*, I 65). L'argomento viene, per certi versi, anticipato nella *Puttana errante*, l'altro poemetto scritto da Venier l'anno precedente e che vede come protagonista la cortigiana Elena Ballerina: «Tanti a noi le puttane arlassi fanno» (II 5, 6).⁹

La Zaffetta è considerato un testo di nicchia, citato, fra gli altri, dagli studiosi di Berni, perché in principio (ott. 5) si allude al rifacimento dell'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo, che avrebbe visto la luce soltanto nel 1541.¹⁰ Inoltre, il poemetto è costellato di riferimenti all'Aretino, come detto, nume tutelare del Venier, e alla storia del costume cinquecentesco.

⁷ GERNERT 1999: 117, n. 780. Si veda, per es., *Piacevol Ragionamento* 1987: 55-56: «Quando va a cena, beve e mangia moderatamente, non si mostra avida de' cibi, quantunque al gusto suo fossero grati e soavissimi; anzi, quelli che li sono posti inanzi, modestamente li piglia e poco ne mangia prendendoli con la punta delle dita, e mangiali a poco a poco da un lato solo e non da dui, e poi adagio senza segno d'avidità alcuna mangia». Cfr. LUCIANO, *Dialoghi delle cortigiane*, VI, 3 (e cfr. LUCIANO, *Dilettevoli dialogi*: [XX], CLXV: «et quando l'andava per premio a cena con qualchuno, la non se imbricava, perché questa cosa fa che le donne sono derise, et vengono in odio a gli huomini, né anchora se impiva di cibo fuora di modo, e prendevalo con la punta delle dita, né si sentiva mangiare masticando li bocconi tacitamente da una mascella sola et beveva a poco a poco, non in uno fiato, ma ripossandosi tra mezzo»).

⁸ Tale violenza di gruppo è chiamata *trentuno*, lemma di cui sono registrate un paio di attestazioni nella *Lozana andaluza* di Francisco Delicado (1528) e quindi precedenti *La Zaffetta*: II 24: «y mirá que treintón le dieron porque no quiso abrir a quien se lo dio» e ivi: II 39: «¡Y el año pasado le dieron un treintón como a puta!» (cito da DELICADO, *Lozana* [Gernert - Roset]).

⁹ Cito da VENIER, *Puttana errante* [Catelli]. Per i due poemetti cfr. ARETINO, *Poemi cavallereschi* [Romei]: *Orlandino*, I 41 5-8: «e tanto de le lodi ci sentiamo / quanto de le vergogne Elena diva / o la Zaffetta, a ben che 'l sappia ognuno / del dato benemerito trentuno» (vd. DALLA MAN 1913: 23; ZORZANELLO 1913: 115; QUAINANCE 2015: 55).

¹⁰ La questione è ripercorsa in maniera chiara ed esauriente da CATELLI 2005: 23-24, n. 10. Vd., per es., VENIER, *Zaffetta* [Raya], I, 7: «Ne l'utriusque à Chioggia hebbe la stretta» (cfr. BOGGIONE - CASALEGNO 2004: 610; ROSSI 2009: 237) e Berni, *Orl. Inn.*: II XV 23, 6: «Io dico a sciorre il cavo, ebbe la stretta».

Secondo la vecchia – e ancora valida – ipotesi di Alcide Bonneau, *La Zaffetta* rappresenta una sorta di punizione solo “letteraria” di Venier nei confronti della cortigiana.¹¹ Lo stupro di gruppo – il «trentuno» – non sarebbe mai avvenuto: come è stato osservato, le cronache veneziane dell’epoca non ne fanno cenno, e la circostanza appare, in effetti, piuttosto singolare.¹² La scrittura, insomma, come una sorta di teatralizzazione di una vendetta (vd. Venier, *Zaffetta* [Raya], 64, 1-3: «Numero otto già nel muro appare. / Ma quì ne vien il buon, comincia adesso, / de la comedia il second’atto appare»¹³).

Opera peregrina, ma non troppo. Il testo è stato spogliato da Giovanni Aquilecchia per il *Glossario delle Sei giornate* aretiniane¹⁴ ed è stato incluso, più recentemente, nel *Dizionario del lessico erotico* di Boggione e Casalegno e in quello di Danilo Romei.¹⁵ In generale, *La Zaffetta* vanta una discreta fortuna, anche grazie a pubblicazioni dal taglio più divulgativo.¹⁶ L’argomento – la violenza ai danni di una

¹¹ BONNEAU 1887: 250: «L’une, la Zaffetta, lui ferme un soir sa porte en lui faisant dire par sa chambrière qu’elle ne peut le recevoir: c’en est assez à l’irascible gentilhomme-poète pour qu’il la livre, par métaphore seulement, espérons-le, aux brutalités des garçons d’auberge et des pêcheurs de Chioggia». Cfr. ROMEI 2020: 8-9: «E veniamo alla pietra dello scandalo, il *Trentuno della Zaffetta*, nientemeno che un mostruoso stupro collettivo. Che ci volete fare, io diffido degli scrittori. Per me l’opera letteraria è per principio *fictio*, cioè – fino a prova contraria – finzione. Qui poi abbiamo un trentuno avvenuto nel ’31 il 6 di aprile, la data in cui il Petrarca si era innamorato di Laura e in cui Laura era morta. Accidenti, aveva architettato con cura lo scherzo il nostro nobiluomo! Eppure nessuno ne parla, il Sanudo (che segna anche le pisciate del gatto della serva, senza guardare in faccia a nessuno) dimentica di annotarlo, non c’è un appunto, una letterina, un resoconto, un’allusione, un bisbiglio. Eppure doveva essere un fatto abbastanza clamoroso. I pochi riferimenti posteriori dipendono proprio dal *Trentuno*. Con questo non voglio dire che gli stupri non si verificassero (le tacite occasioni quotidiane di stupro si offrivano nelle case, dove le serve partorivano bastardi, nei fondachi, nei calli, nei campi, dovunque una donna – quasi sempre una miserabile – si trovava sola ed era dunque *res nullius*, a disposizione di chiunque, per non dire degli incesti e della pedofilia); dico semplicemente che di questo stupro non ci sono documenti e che sui testi letterari non si fa storia» (vd. anche ROSSI 2009: 237).

¹² Si occupa di questo aspetto ROSSI 2009. Vd. anche il caso recuperato da CIAPPELLI 1997: 268 e n. 11 (e ROSENTHAL 1992: 273, n. 81).

¹³ Cfr. anche ROSSI 2009: 234.

¹⁴ ARETINO, *Sei giornate* [Aquilecchia].

¹⁵ Si vedano, per es., la voce *stocco* (BOGGIONE - CASALEGNO 2004: 608; VENIER, *Zaffetta* [Raya], 52, 2 e ARETINO, *Sei giornate* [Aquilecchia]: *Rag.*, I, 22.12), e *lancia* (BOGGIONE - CASALEGNO 2004: 288 e VENIER, *Zaffetta* [Raya], 55, 2); vd. inoltre ROMEI 2019.

¹⁶ Come testimoniano le scelte antologiche in LORENZONI 1976: 228-234; *Altra faccia* 1982: 90-91; *Passion* 1988: 104-106; *Corpo* 1989: 66-67; *Corpo* 2002: 163-166; *Così per gioco* [Davico Bonino]: 222-225; *Burchiello* [Nigro]: 1121-1123.

donna – ha fatto sì che il testo fosse indagato soprattutto in ambito inglese e statunitense, tra gli studiosi di figure femminili nel Cinquecento.¹⁷ Va osservato che la collocazione delle ottave all'interno di un genere preciso appare operazione non agevole: *vituperium*, satira contro le cortigiane,¹⁸ parodia, testo burlesco, resoconto cronachistico. Più facile, invece, definire l'altro poemetto del Venier, *La puttana errante*, una parodia dei “cavalieri erranti”.

L'attenzione nei confronti della *Zaffetta* inizia nel secolo Decimonono, in Francia, dopo che edizioni del testo furono presentate come rarità bibliografiche da Jacques-Charles Brunet nella sua quarta edizione del *Manuel du libraire* (1838-1839).¹⁹ Alla segnalazione di Brunet fece seguito il saggio di Louis-Joseph Hubaud nel 1856,²⁰ con la replica immediata di Gustave Brunet.²¹ Queste le edizioni conosciute nell'Ottocento (indico fra parentesi gli esemplari noti):

- 1) E¹: *La Zaffetta* (stampa s.n.: es.: Paris, Bibliothèque nationale de France, Enfer 559 bis);
- 2) E²: *La Zaffetta* di Maf. Ven. (stampa s.n.: es. Paris, Bibliothèque nationale de France, Enfer 561);
- 3) Ch: *Poesie da fuoco di diversi autori*; a c. C5r: *La Zaffetta* di Maf. Ven., In Lucerna, Per Stephano Chirudich, 1651 (Copenhagen, Royal Danish Library, The Black Diamond, 174:1, 157 00839).

A distanza di pochi anni dalle pagine di Brunet fu pubblicata, nel 1861, l'edizione a cura di Jules Gay (= P¹),²² che offriva la trascrizione semidiplomatica, affiancata, delle due stampe E¹ e E². Il curatore, nell'introduzione, dichiarava:

¹⁷ Cfr. ROSENTHAL 1992 e QUAINANCE 2015.

¹⁸ Al proposito *Contro le puttane* [Milani].

¹⁹ BRUNET 1838-1839. Tuttavia vd. ZENO, *Lettere*: 297-298.

²⁰ HUBAUD 1854.

²¹ BRUNET 1856.

²² VENIER, *Zaffetta* [Gay] (= P¹). Segnalo che nel «Giornale degli eruditi e dei curiosi» (I, 13 gennaio 1883, 12, col. 356), si leggeva la seguente domanda «La Zaffetta. – Dove si può vederne un esemplare? Bologna. O.G.» (sulla base del luogo e delle iniziali, non fatico a riconoscere nell'autore della richiesta Olindo Guerini); alla domanda rispondeva Alessandro D'Ancona (I, 20-27 gennaio 1883, 13-14, col. 436): «La Zaffetta

Avant de terminer cette notice, un dernier mot sur cette réimpression. Nous avons eu d'abord l'intention de placer au bas des pages ou de renvoyer à la fin du volume les variantes que présentent les deux éditions dont nous avons parlé plus haut. Mais ces variantes sont tellement multipliées qu'il nous a paru plus utile et plus commode de donner les deux textes en regard, afin de mettre le lecteur à même de bien se rendre compte des changements apportés à la deuxième édition. Nous avons donc imprimé en caractères italiques le texte le plus ancien, et en caractères romains le texte modifié.²³

Insomma, veniva affidata al lettore la capacità di individuare le lezioni migliori, anche se, in queste poche righe introduttive (e mi pare rilevante), si stabiliva che E¹ costituiva la stampa più antica.

Successivamente, viene impressa in Italia un'edizione *sine notis* (forse negli anni Ottanta dell'Ottocento),²⁴ che riproduce P¹ e che chiameremo P². Al 1883 risale la stampa, per i tipi di Isidore Liseux, *Le trente et un de la Zaffetta* (= P³), che ripropone il testo di E¹ con traduzione.²⁵ Infine, nel 1929, viene pubblicata l'edizione a cura di Gino Raya, che altro non è che una ristampa – con una lunga e verbosa introduzione dello stesso Raya²⁶ – di P¹. Da ultimo, si segnala una traduzione in lingua inglese a opera di Debora Di Stefano, nella sua tesi di laurea (University of Chichester, 2018). Per completezza va aggiunto che Gian Maria Mazzuchelli, nel 1741, registrò l'esistenza di un'edizione della *Puttana errante* del 1538, per i tipi di Venturino Ruffinello ad istanza di Ippolito Ferrarese: non è escluso che questa stampa, di cui sembrano essersi perse oggi le tracce, contenesse anche la *Zaffetta*.²⁷

Sul versante critico, *La Zaffetta* è stata indagata da Alessandro Luzio,²⁸ Leone

(356). - È ristampata nel 2. volumetto della *Raccolta dei rarissimi opuscoli italiani degli (sic) XV e XVI secoli (sic) Parigi MDCCCLXI*. Si riproducono a fronte due diversi testi di questo poemetto di edizioni s. n. possedute dalla maggior biblioteca parigina».

²³ VENIER, *Zaffetta* [Gay], VI.

²⁴ VENIER s.d. (= P²).

²⁵ VENIER, *Zaffetta* [1883] (= P³). Al proposito *Catalogo* 1990: 161 e ADAMY 2009:143-148.

²⁶ RAYA 1929. Su questa edizione vd. la scheda, severa, di CIAN 1929 (e *Cortigiane* 1990: 161).

²⁷ MAZZUCHELLI 1741: 208-209; vd. ora PETRELLA 2011: 54 e 71.

²⁸ LUZIO 1888: 115-132.

Dalla Man,²⁹ e, più recentemente, da Daniella Rossi.³⁰ In questo ultimo intervento l'opera compare come *Trentuno della Zaffetta*: il titolo risulta documentato negli studi critici già nel Settecento,³¹ e tuttavia è assente nella tradizione del testo.

Nelle pagine che seguono mi soffermerò, in via del tutto preliminare, sulle edizioni antiche individuate nell'Ottocento, rimandando ad altra sede la *recensio* dei testimoni, e sui loro rapporti.³²

Di fatto la questione filologica è stata affrontata soltanto da Luzio e, direi, anche in maniera piuttosto frettolosa:

Un Alessandro Zanco detto il Poetino, scrivendo da Padova il 26 marzo 1536 all'Aretino, con l'ossequiosa deferenza d'un novellino a un maestro famoso, si diceva incaricato di chiedergli “la Zaffetta *corretta* e la Errante” (*Lett. all'A.*, I, 300). In questa seconda edizione della *Zaffetta*, certo uscita su' primi del 1536, la lezione è generalmente migliorata, sebbene non manchi, come s'è visto, qualche grave errore di stampa che la prima non ha: però le varianti tra le due edizioni non solo di tale importanza che la valesse la pena di dare il testo doppio, come ha fatto il Gay. – La lettera del Zanco può essere una prova di più della collaborazione dell'Aretino ai due poemetti del suo discepolo. Nella seconda giornata della prima parte de' *Ragionamenti*, l'A. descrivendo alla sua volta un trentuno ha in molti

²⁹ DALLA MAN 1913, su cui ZORZANELLO 1913. Leone Dalla Man (1883-1927; vd. *Bollettino* 1927: 4359), professore al Regio Ginnasio di Ravenna, aveva all'attivo un contributo su Bernardo Capello (DALLA MAN 1909). Il suo saggio su Venier non passò inosservato. Vedi la richiesta del deputato Filippo Meda nel 1914: «Il sottoscritto chiede d'interrogare il ministro dell'istruzione pubblica per sapere se il signor dottor Leone Dalla Man, autore firmato di resoconti teatrali sui numeri 16 e 20 maggio del giornale *La Romagna Socialista*, nonché dell'articolo “Parla il pornografo” sul numero 27 maggio del periodico stesso – articolo nel quale esso dottor Leone Dalla Man, celebrando il proprio recente volume *Lorenzo Venier e i suoi poemetti osceni*, ed annunciandone come d'imminente pubblicazione un altro dal titolo *Novelle del postribolo*, si vanta di apprezzare “materia di diletto” ai preti – risulti degno di insegnare a giovanetti e a giovanette nel Regio ginnasio di Ravenna; e se per lo meno dalle competenti autorità scolastiche il detto professore sia stato richiamato ad una meno provocatrice ostentazione dei suoi compiacimenti coreografici e delle sue preferenze letterarie. (L'interrogante chiede la risposta scritta) “Meda”» (*Gazzetta* 1914: 2995). Non ho altre notizie di queste *Novelle del postribolo*.

³⁰ ROSSI 2009. Altri studi: RICHTER 1969; MASSON 1981: 198-200; FRANTZ 1989: 100-101; ROSENTHAL 1992: 37-41; SCARABELLO 2008: 82-83; MANTIONI 2019: 24-30.

³¹ MAZZUCHELLI 1741: 209; PANZACCHI 1885: 419 n. 2; *Così per gioco* [Davico Bonino]: 223; SCARABELLO 2008: 178 n. 200; ROSSI 2009; ROMEI 2018: 25 n. 40; ROMEI 2020: 8-9.

³² Un primo censimento delle stampe si legge in CATELLI 2005: 93-96; cfr. anche VÁZQUEZ DE PARGA 2010.

punti parafrasato la *Zaffetta*, e le somiglianze sono così marcate da far quasi vedere la stessa mano nelle due narrazioni.³³

Se capisco bene, con «seconda edizione» Luzio intende E², mentre con «la prima» E¹. Pertanto lo studioso avrebbe dovuto seguire la stampa E² nelle citazioni del testo all'interno del suo saggio.³⁴ Una serie di esempi a campione dimostra che l'erudito adotta un criterio piuttosto disinvolto:

Zaffetta, 12, 7:

E₁: «Copron si lor bruttezza stomacosa»

E₂: «Cuopronsi sua bruttezza stomacosa»

Luzio 1888: 124: «Cuopron sì lor bellezza stomacosa»

Zaffetta, 13, 6:

E₁: «La sua altezza ha nome la Zaffetta»

E₂: «Hà la sua altezza nome la Zaffetta»

Luzio 1888: 124: «La sua altezza ha nome la Zaffetta»

Zaffetta, 14, 5:

E₁: «Ma viemmi grizzol ne la fantasia»

E₂: «Ma vienmi humore ne la fantasia»

Luzio 1888: 125: «Ma vienmi humore ne la fantasia»

Zaffetta, 14, 7:

E₁: «Il suo grado in minoribus, et come»

E₂: «Il suo gran grado in omnibus, e come»

Luzio 1888: 125: «Il suo gran grado in omnibus, et come»

³³ LUZIO 1888: 130 n. 1; cfr. anche RAYA 1929: XII-XIII e AQUILECCHIA 1994: 117-118.

³⁴ Mi pare che a Luzio sfugga il fatto che E² sia stampa che reca al frontespizio il nome di «Maf. Ven.», cioè Maffio Venier (1550-1586), il figlio di Lorenzo, e quindi molto tarda (vd. anche BRUNET 1821, 239 num. 9528).

Zaffetta, 90, 7:

E₁: «Iddio Cupido, miserere mei»

E₂: «Gran Dio Cupido, miserere mei»

Luzio 1888: 120: «Gran Dio Cupido, miserere mei»

A differenza di Luzio, invece, Dalla Man si servì di P³, censurando il testo in più punti.³⁵

Veniamo alle stampe più antiche. In primo luogo una collazione fra E¹ e la sua trascrizione in P¹ consente di affermare che chi ha eseguito il lavoro si è comportato in maniera piuttosto diligente. In secondo luogo, Ch è esemplata su E². Tuttavia qui preme evidenziare il rapporto fra E¹ e E². Fin da ora è possibile affermare che la stampa E¹ si presenta, generalmente, più corretta rispetto a E²:

E¹

11, 3-4:

D'un gentil'huomo un'arlasso ascoltate

Fatto à una gentil porca galante³⁶

14, 6-8:

Di cantar puntalmente in bel tenore

Il suo grado in minoribus, et come

C'ha guadagnato il puttanESCO nome.

16, 4-5:

Che per morbezza, per garra et per foia,

Cercando haver l'un l'altro superato

45, 8:

Questa canzone allegro in contrapunto³⁸

49, 1:

Dicea la Zaffa borse³⁹ à una Signora

E²

D'un gentil'huomo un arlasso ascoltate

Fatto da una gentil porca galante

Di cantar puntalmente in bel tenore

Il suo gran grado in omnibus, e come

S'hà guadagnato il puttanESCO nome.

Che per morbezza, per garra e per foia,

Cercando hor l'uno, hor l'altro scioperato³⁷

Questa canzone allegro incontra appunto:

Dicea la Zaffa forsi a una Signora

³⁵ Vd., per es., DALLA MAN 1913: 84.

³⁶ In questo caso si parla dell'«inganno» di Venier ai danni della *Zaffetta* (CORTELAZZO 2007: 91, *arlasso*²).

³⁷ Sulla corruzione di questo verso vd. LUZIO 1888: 125, n. 3.

³⁸ Cfr. *GDLI*, s.v. *contrapunto*.

³⁹ Il soprannome della cortigiana è giocato sul verbo *zaffare*, 'prendere, acciuffare' (vd. VIRGILI 1881: 259; ZORZANELLO 1913: 108; BARICCI 2022: 234-235). Cfr. MARZI, *Furba*: II, 5: «Stradaio? Valigione? Zaffa borse?». Sull'errore di E² vd. LUZIO 1888: 127 n. 1.

55, 4:

Le coscie l'apre, et incantolla à sesta⁴⁰

Le coscie l'apre, e incartola et assesta

66, 1-4:

La Signora fottuta à capo basso

La Signora fottuta a capo basso

Piangeva ad alta voce si dolente,

Piangeva ad alta voce si dolente,

C'havrebbe humiliato un Sathanasso,

Ch'havrebbe humiliato un Satanasso,

E un bulo⁴¹ in bizzaria fatto clemente

E un mulo 'n bizzaria fatto clemente

66, 7-8:

A San Marco, à i Frari,⁴² e da ciascuno,

A San Marco, e a li Bari, da ciascuno,

Ch'io degnamente habbia havuto 'l trentuno?

Ch'io degnamente havuto habbia il Trent'uno?

73, 6:

Di quelle carezzine con che priva (: schiva)

Di quelle carezzine come prima (: schiva)

79, 7-8:

Come l'Angola Zaffa nel trent'uno,

Come l'Angiola Zaffa nel Trent'uno,

A i sei d'Aprile, habbia havuto 'l trentuno.

A i sei d'Aprile, habbia sfamato ognuno.⁴³

In altri casi E² mostra una serie di interventi di natura censoria:

51, 7-8:

Ond'ei, ch'entreria in colera con Dio,

Ond'ei, ch'entrava in corso in stil giocondo,

Disse: Voltati in la, potta di Dio.⁴⁴

Disse: Voltate in là, sporgete il tondo

68, 1-3:

Le lamentation di Geremia

Le lamentation di Geremia

Volea seguir, quando giunser due frati,

Volea seguir, quando giunser doi frati,

Dicendo: Chi è quello? Ave Maria,

Dicendole: Chi è quella brutta Arpia?

⁴⁰ *Incantolla* è errore di trascrizione: ho ricontrollato E¹, che reca *incartolla*. Cfr. PULCI, *Morgante* [Ageno], XX 47, 8: «ed ogni volta la 'ncartava a sesta», ossia 'la coglieva con precisione' (vd. GDLLI, s.v. *incartare*; e CURTO 1918: 83). Sul verso di Venier vd. ROMEI 2019: 77.

⁴¹ La lezione di E² è una banalizzazione di bulo, 'bullo, smargiasso': cfr. ARETINO, *Poemi cavallereschi* [Romei]: *Orlandino*, I 35 6-7: «[...] E con quella tempesta / ch'un bulo sol bravat, - Arme! arme! - grida», CIAN 1949 e CORTELAZZO 2007: 236.

⁴² Pei i Frari cfr. TASSINI 1915: 261-262.

⁴³ Cfr. DALLA MAN 1913: 139 e ROSSI 2009: 237. L'intervento di E² sembra volto a evitare la ripetizione di *trentuno*.

⁴⁴ Cfr. RUZANTE, *Moschetta* [D'Onghia], III 1, 9: «MENATO. Compare, compare! Potta de Domene, que ài-vu?» e VARCHI, *Capitoli* [Vatteroni], VI 26: «mangi de' bachi, potta di san Piero!».

71, 8:

Et poi à Dio, che finita è la festa

E poi per tutti finit'è la festa

100, 7:

Se Christo vuol ch'io mi snamori mai

Se vorà il ciel ch'io mi snamori mai

Dubbio il caso di 20, 3, in cui la lezione di E², che reca «un puntal di stringa», ossia ‘un nonnulla’,⁴⁵ ma anche «puntale» e «stringa» (E¹) possono significare, separatamente, ‘cosa da poco’:⁴⁶

E¹

E²

20, 3:

Un guanto vecchio, un puntal, una stringa

Un guanto vecchio et un puntal di stringa

Accanto a questi esempi si possono presentare una serie di casi di varianti adiafore:

E¹

E²

5, 4:

Com'è 'l *ghiotton* presuntuoso Berna

Com'è il *ladron* prosuntuoso Berna

7, 1:

Per due *cagion*, *Zaffetta*, in stil divino

Per due *raggion*, *Zaffetta*, in stil divino

11, 1:

Puttane *ladre*, che vi disdegnate

Puttane *infami*, che tanto sdegnate

12, 7:

Copron si *lor* bruttezza stomacosa

Cuopronsi *sua* bruttezza stomacosa

14, 5:

Ma viemmi *grizzol* ne la fantasia

Ma vienmi *humore* ne la fantasia

18, 7:

Pieno di *leggiadria* e cortesia

Pieno di *gentilezza* e cortesia

20, 7:

L'appetito à *far trar*, che nel bordello

L'appetito *al rapir*, che nel bordello

⁴⁵ Vd. *GDLI*, s.v. *puntale*¹ § 3; MONOSINI 1604: 103 e BRONZINO, *Rime in burla* [Petrucci Nardelli]: II, 44: «né una stringa, resti senza punta».

⁴⁶ *GDLI*, s.v. *stringa*¹ § 4, con esempi a partire da Ariosto.

22, 5:

Credi sta notte con la Dea *poltrire*

Credi sta notte con la Dea *dormire*

99, 2:

Tosto corri à vestirti à la foresta

Presto corri a vestirti a la foresta

99, 6:

Et à *subbiar* torni, et fai la voce mesta

E a *fischiar* torni, e fai la voce mesta

Da ultimo, un esempio che mi sembra indicativo dei danni che possono provenire dall'assenza di un'edizione critica o, forse, più semplicemente, da una lettura non critica dei testi.

E¹

E²

58, 5-6:

Come su i *coppi* di Genaro i gatti

Come su i *tetti* di Genaro i gatti

Corron con incazzito imagolare

Corron con incazzito sgaolare

Il primo verso contiene un modo di dire abbastanza diffuso, di cui è traccia nella letteratura coeva.⁴⁷

Quanto al secondo verso, dove *incazzito* significa 'eccitato sessualmente',⁴⁸ per E¹ *imagolare* è semplice errore di composizione per *miagolare*. Per quel che riguarda la lezione di E², invece, pare significativo che il *GDLI* rechi *sgaolare* per 'miagolare', con la menzione del solo caso della *Zaffetta*,⁴⁹ facendo derivare il verbo da *sgàolo* (di cui io non conosco attestazioni). Credo che anche la lezione di E² presenti un errore di composizione. *Sgaolare* dovrebbe essere il verbo *sgnaolare*, 'miagolare'. Manlio Cortelazzo registra *sgnaolar*, 'miagolare', appunto, con un'occorrenza da Maffio Venier (1586).⁵⁰ Folengo, per esempio, ha *sgnavolare* (*Baldus*, VI 505: «sgnavolat in cuna

⁴⁷ FRANCO, *Priapea* [Sicardi]: 20, 5-8: «Perché a punto le gatte mi parete, / quando in amore vanno e per i tetti, / così voi spogoliste picchia petti, / sospirando e piangendo vi fottete» e ARETINO, *Filosofo* [Decaria]: I, 1: «Betta. Ogni gatta ha il suo gennaio, sorella». Altre occorrenze sono segnalate da Luca D'Onghia, in CALMO, *Saltuzza* [D'Onghia]: 75.

⁴⁸ LOTTI 1992: 201.

⁴⁹ Cfr. anche *Così per gioco* [Davico Bonino]: 225.

⁵⁰ CORTELAZZO 2007: 1243; altre attestazioni: *Confessione* 1989: 58 e ZORZI MUAZZO 2008: 949.

mamolettus lacve domandat»; e ivi, XXI 357: «sgnavolat et gattus, et adirans eiulat ursus»).⁵¹ *Sgnaolare* è verbo che deriva dall'onomatopeico *gnao* (*GDLI*, s.v. *gnao*). Se poi non ho visto male, anche il *Dizionario del lessico amoroso*, per le citazioni della *Zaffetta*, si serve in genere di E², testimone corrotto.⁵²

Sulla base dei dati raccolti, per ora si può stabilire la bontà di E¹. Una riflessione aggiuntiva. *La Zaffetta* viaggia all'inizio con *La puttana errante*, in una sorta di dittico, ragion per cui sarebbe forse opportuno che i testi fossero pubblicati assieme.⁵³

Sul versante esegetico pare utile segnalare alcuni riscontri di natura intertestuale che danno conto dei richiami colti disseminati fra i versi. Il testo si apre un riferimento all'Aretino (Venier, *Zaffetta* [Raya], 3, 2: «A dir che 'l mastro di color che sanno»), indicato con la perifrasi che Dante aveva utilizzato per Aristotele (*Inf.*, IV 131: «vidi 'l maestro di color che sanno»). Altrove sono presenti richiami anche a Petrarca (Venier, *Zaffetta* [Raya], 8, 1: «Dio 'l sa, Signora, che mi dolse e dolse»; cfr. F. Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, II 49: «E ben che fosse onde mi dolse e dole»), a Boccaccio (Venier, *Zaffetta* [Raya], 26, 1: «Poi che 'l giorno e l'ora e 'l punto venne» e G. Boccaccio, *Filostrato*, III 83 1-2: «E benedico il tempo, l'anno, e 'l mese, / e 'l giorno, l'ora, e 'l punto, che così»; Venier, *Zaffetta* [Raya], 42, 1-2: «Pur trovandosi ritta la ventura / (Disse 'l Boccaccio, essendo buon fottente)» e G. Boccaccio, *Decameron*, VIII 2, 31: «Deh! – disse il prete – non mi fare ora andare infino a casa, ché vedi che ho così ritta la ventura testé che non c'è persona»),⁵⁴ a Sannazaro (Venier, *Zaffetta* [Raya], 52, 1: «Voltossi in la col capo humile e basso» e I. Sannazaro, *Quando i begli occhi di Madonna e 'l volto*, 10: «Seguiva lei col capo umile e basso») e a Ariosto (Venier, *Zaffetta* [Raya], 36, 4: «La famosa Zaffetta d'error piena» e Ariosto, *Orlando furioso* 1516 [Matarrese - Praloran], XXXI 1 2: «ch'alla acciecata Italia e d'error piena»). Altro autore facilmente prevedibile è Pulci (Venier, *Zaffetta* [Raya], 27, 5: «Quella grappò e inghiottì in un

⁵¹ Cito da FOLENGO, *Baldus* [Chiesa]: I, 304 (con rinvio a FOLENGO, *Macaronee minori* [Zaggia]: *Zanitonella V*, v. 786: «Ipse sonus pivaie mihi gnaolare videtur») e FOLENGO, *Baldus* [Chiesa]: II, 866.

⁵² Ossia BOGGIONE - CASALEGNO 2004. ROSSI 2009 cita la trascrizione di E¹, molto probabilmente da P¹ (vd. ROSSI 2009: 243 n. 17).

⁵³ Come detto, a oggi si dispone del testo critico della *Puttana errante* a cura di Nicola Catelli (VENIER *Puttana errante* [Catelli]).

⁵⁴ Cfr. BOGGIONE - CASALEGNO 2004: 660.

boccone» e Pulci, *Morgante*, II 39, 4: «inghiottir quel Flegiàs con un boccone»). Ma i versi risentono pure della scrittura aretiniana: basti citare Venier, *Zaffetta* [Raya], 19, 7-8: «Perdio, c'han piu discrete e honeste mani / cingani, marioi, giudei, marrani» e Aretino, *Pas vobis, brigate*, 2-3: «Iddio vi dia le mani / a giudei, a marrani e a Tedeschi». ⁵⁵ Sulla fortuna del testo, si può ricordare che le ottave sono state lette certamente dall'estensore della *Tariffa delle puttane di Venezia* (1535), come dimostrano alcuni riscontri intertestuali. ⁵⁶ In altri casi ancora è *La Zaffetta* sembra preannunciare soluzioni aretiniane (o nei versi del poemetto c'è lo zampino di Aretino?): ⁵⁷ Venier, *Zaffetta* [Raya], 15, 6: «Di seta e d'or, e in pompe alte e divine» e Aretino, *Poemi cavallereschi: Marfisa* [1532], I 43 8: «i giochi avran con pompe alte e divine»; Venier, *Zaffetta* [Raya], 21, 7: «De le porche poltrone ognhor far sole» e Aretino, *Sei giornate: Dial.*, I, 207.27-28: «porche poltrone che vi morrete anco di fame ne le carrette»; Venier, *Zaffetta* [Raya], 23, 2: «Al corpo, al sangue, vacca, slandra, ladra» e Aretino, *Filosofo*: III 10 2: «Bocaccio. Dimandane la sorte, che, tradito da una scrofa slandra ladra pessima».

Per concludere questa brevissima ricognizione: poemetto “comico” concepito come forma di vendetta, ma con una chiusa moralistica, *La Zaffetta* è comprensibile soltanto a patto di collocare i versi nel contesto peninsulare degli anni Venti e Trenta. Basti riflettere sulla produzione coeva di componimenti come il *Lamento d'una cortigiana ferrarese* di maestro Andrea (1520) o all'anonimo *Trionfo della Lussuria di maestro Pasquino* (1534). Soprattutto per il lessico, il poemetto di Venier, inoltre, costituisce uno snodo necessario fra le esperienze aretiniane dei *Sonetti lussuriosi* (1525) e del *Ragionamento* (1534) e del *Dialogo* (1536), fino ai poemi cavallereschi.

Per le implicazioni storiche, letterarie e linguistiche, *La Zaffetta* andrebbe dunque letta in un'edizione critica con commento adeguato, meritando un riconoscimento diverso rispetto all'etichetta di semplice curiosità bibliografica che per troppo tempo la ha accompagnata.

⁵⁵ ARETINO, *Frottole* [Romei]: 79.

⁵⁶ Vd. LUZIO 1888: 122 n. 1, 124 nn. 1-2, 128 n. 2; DALLA MAN 1913: 121.

⁵⁷ Cfr. AQUILECCHIA 1994: 117-118.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Altra faccia* 1982 = *L'altra faccia della poesia italiana. Dal Poliziano al De Amicis, un'antologia delle confessioni erotiche dei maestri della nostra letteratura*, a cura di Riccardo Reim - Antonio Veneziani, Roma, Savelli, 1982.
- ARETINO, *Filosofo* [Decaria] = Pietro Aretino, *Il Filosofo*, a cura di Alessio Decaria, in Id., *Teatro*, III. *Il Filosofo. L'Orazia*, a cura di Alessio Decaria - Federico Della Corte, Roma, Salerno Editrice, 2005, 165-293.
- ARETINO, *Poemi cavallereschi* [Romei] = Pietro Aretino, *Poemi cavallereschi*, a cura di Danilo Romei, Roma, Salerno Editrice, 1995.
- ARETINO, *Sei giornate* [Aquilecchia] = Pietro Aretino, *Sei giornate*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Bari, Laterza, 1969.
- ARETINO, *Teatro comico* [D'Onghia] = Pietro Aretino, *Teatro comico. Cortigiana (1525 e 1534) - Il marescalco*, a cura di Luca D'Onghia, introduzione di Maria Cristina Cabani, Milano - Parma, Fondazione Pietro Bembo - Guanda, 2014.
- ARETINO, *Frottole* [Romei] = Pietro Aretino, *Frottole*, edizione critica e commento a cura di Danilo Romei, s.l., Lulu, 2019.
- ARIOSTO, *Orlando furioso 1516* [Matarrese - Praloran] = Ludovico Ariosto, "*Orlando furioso*" secondo l'"*editio princeps*" del 1516, a cura di Tina Matarrese - Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016.
- Bollettino* 1927 = «Bollettino Ufficiale. Ministero della Guerra», VI (2 dicembre 1927), 62.
- BRONZINO, *Rime in burla* [Petrucci Nardelli] = Agnolo Bronzino, *Rime in burla*, a cura di Franca Petrucci Nardelli, introduzione di Claudio Mutini, Roma Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988.
- Burchiello* [Nigro] = *Burchiello e burleschi*, a cura di Raffaele Nigro, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2002.
- CALMO, *Saltuzza* [D'Onghia] = Andrea Calmo, *Il Saltuzza*, a cura di Luca D'Onghia, Padova, Esedra, 2006.

- Confessione* 1989 = *La confessione di una strega. Un frammento di storia della Controriforma*, introduzione di Luisa Sambenazzi, presentazione di Anna Foa, Roma, Bulzoni, 1989.
- Contro le puttane* [Milani] = *Contro le puttane. Rime venete del XVI Secolo*, a cura di Marisa Milani, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1994.
- Corpo* 1989 = *Il corpo della poesia. Antologia della Poesia erotica italiana da Guittone d'Arezzo a Gabriele D'Annunzio*, a cura di Riccardo Reim, Roma, Lucarini, 1989.
- Corpo* 2002 = *Il corpo della musa. Erotismo e pornografia nella letteratura italiana dal '200 al '900. Storia Antologia Dizionario*, a cura di Riccardo Reim, Roma, Editori Riuniti, 2002.
- Così per gioco* [Davico Bonino] = *Così per gioco. Sette secoli di poesia giocosa, parodica, satirica*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2001.
- DELICADO, *Lozana* [Gernert - Roset] = Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, edición, estudio y notas de Folke Gernert - Jacques Roset, Madrid, Real Academia Española, 2013.
- FOLENGO, *Macaronee minori* [Zaggia] = Teofilo Folengo, *Macaronee minori. Zanitonella Moscheide Epigrammi*, a cura di Massimo Zaggia, Torino, Einaudi, 1987.
- FOLENGO, *Baldus* [Chiesa] = Teofilo Folengo, *Baldus*, a cura di Mario Chiesa, 2 voll., Torino, Utet, 2006.
- FRANCO, *Priapea* [Sicardi] = Niccolò Franco, *La Priapea*, a cura di Enrico Sicardi, Lanciano, Carabba, 1916.
- Leggi 1870-1872* = *Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Repubblica*, Venezia, A spese del conte di Oxford, 1870-1872.
- LORENZONI 1976 = Piero Lorenzoni, *Erotismo e pornografia nella letteratura italiana. Storia e antologia*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1976.
- LUCIANO, *Dilettevoli dialogi* = Luciano di Samosata, *I Dilettevoli dialogi, le vere narrationi, le facete epistole*, di greco in volgare nuovamente tradotte et historiate, Stampato in Vinegia, per Nicolò di Aristotile detto Zoppino, 1525.
- MARZI, *Furba* = Giovanni Battista Marzi, *La furba. Satiricomedia*, Venezia, M. Ginammi, 1635.

- Passion* 1988 = *La passion predominante. Antologia della poesia erotica italiana*, a cura di Guido Almansi - Roberto Barbolini, Introduzione di Guido Almansi, Parma, Guanda, 1988.
- Piacevol Ragionamento* 1987 = *Il Piacevol Ragionamento de l'Aretino. Dialogo di Giulia e di Madalena*, a cura di Claudio Galderisi, introduzione di Enrico Rufi, presentazione di Giovanni Aquilecchia, Roma, Salerno Editrice, 1987.
- PULCI, *Morgante* [Ageno] = Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Milano - Napoli, Ricciardi, 1955.
- Relazioni* 1839 = *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, raccolte, annotate ed edite da Eugenio Albèri, s. II, vol. I, Firenze, Tipografia all'insegna di Clio, 1839.
- RUZANTE, *Moschetta* [D'Onghia] = Ruzante, *Moschetta*, edizione critica e commento a cura di Luca D'Onghia, Venezia, Marsilio, 2010.
- VARCHI, *Capitoli* [Vatteroni] = Benedetto Varchi, *Capitoli burleschi*, edizione critica a cura di Selene Maria Vatteroni, Roma, Salerno Editrice, 2022.
- VENIER, *Zaffetta* [Gay] = *Raccolta di rarissimi opuscoli italiani degli XV e XVI secoli. II: La Zaffetta*, [a cura di Jules Gay], Parigi, s.e. [ma Imprimerie de Ch. Jouaust], 1861.
- VENIER, *Zaffetta* [1883] = Lorenzo Venier, *Le trente et un de la Zaffetta*, littéralement traduit, texte italien en regard, Paris, I. Liseux, 1883.
- VENIER, *Zaffetta* [Raya] = Lorenzo Venier, *La Zaffetta*, a cura di Gino Raya, Catania, Tirelli, 1929.
- VENIER, *Puttana errante* [Catelli] = Lorenzo Venier, *La puttana errante*, a cura di Nicola Catelli, Milano, Unicopli, 2005.
- VENIER s.d. = *Raccolta di rarissimi opuscoli italiani del XV e XVI secolo*, Lorenzo Veniero, *La Zaffetta*, ristampa delle due edizioni italiane possedute dalla Biblioteca Nazionale di Parigi fatta nella stamperia di Jouaust nel 1861 a Parigi [Italia, XIX sec.].
- Veniero* 1924 = *Des Lorenzo Veniero Gereimte Preistafel von der Venedischen Huldinnen Liebesgunst nebst Venezianischem sittenspiegel*, München, G. Müller, 1924.
- Vita rotta* 2016 = *La Vita rotta di Giacomina*, in Fabien Coletti, *Liaisons vénales et amours extra-conjugales à Venise au XVIe siècle. Réalités sociales et*

représentations littéraires, tesi di dottorato (Université Toulouse Jean Jaurès
École doctorale - Università degli Studi di Padova Dottorato in scienze lingu-
stiche, filologiche e letterarie, discussa il 2 dicembre 2016, 2 voll., vol. II, 72-102.
ZENO, *Lettere* = Apostolo Zeno, *Lettere*, vol. II, Venezia, P. Valvasense, 1752.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ADAMY 2009 = Paule Adamy, *Isidore Liseux 1835-1894. Un grand "petit éditeur". Histoire et Bibliographie*, Bassac, Plein Chant, Imprimeur-Éditeur, 2009.
- AQUILECCHIA 1994 = Giovanni Aquilecchia, *Arentino e altri poligrafi a Venezia*, in Id., *Nuove schede di italianistica*, Roma, Salerno Editrice, 1994, 77-138.
- BARBAGLI 2020 = Marzio Barbagli, *Comprare piacere. Sessualità e amore venale dal Medioevo a oggi*, Bologna, il Mulino, 2020.
- BARICCI 2022 = Federico Baricci, *Saggio di glossario dialettale diacronico (A-B) del "Baldus" di Teofilo Folengo*, Berlin, De Gruyter, 2022.
- BARZAGHI 2020 = Antonio Barzagli, *Il gioco del piacere a Venezia. Cortigiane e condizione femminile tra Rinascimento e caduta della Serenissima*, Treviso, Canova, 2020.
- BOGGIONE - CASALEGNO 2004 = Valter Boggione e Giovanni Casalegno, *Dizionario del lessico erotico*, Torino, Utet, 2004.
- BONNEAU 1887 = Alcide Bonneau, "La puttana errante" *poème de Lorenzo Veniero* (1883), in Id., *Curiosa. Essais critiques de littérature ancienne ignorée ou mal connue*, Paris, I. Liseux, 1887, 249-261.
- BRUNET 1821 = Jean-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, tome IV, Bruxelles, chez P.J. De Mat et chez H. Remy, 1821.
- BRUNET 1838-1839 = Jean-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, 4^e édition, 4 voll., Bruxelles, Société belge de librairie, 1838-1839.
- BRUNET 1856 = Gustave Brunet, *La Zafetta [sic], poème italien fort peu connu*, in «Serapeum», 19 (1856), 301-304.

- CATELLI 2005 = Nicola Catelli, *Introduzione, Nota biografica, Bibliografia e Nota al testo*, in VENIER, *Puttana errante* [Catelli]: 7-19, 21-27, 29-31, 93-100.
- CIAN 1929 = Vittorio Cian, Recensione a VENIER, *Zaffetta* [Raya], in «Giornale storico della letteratura italiana» XCIV (1929), 387.
- CIAN 1949 = Vittorio Cian, *Per la storia del 'bulo'*, in «Lingua nostra», X (1949), 41-43.
- CIAPPELLI 1997 = Giovanni Ciappelli, *Carnevale e Quaresima. Comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997.
- CORTELAZZO 2007 = Manlio Cortelazzo, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Padova, La Linea, 2007.
- Cortigiane* 1990 = *Le cortigiane di Venezia. Dal Trecento al Settecento*. Catalogo della Mostra (Venezia, Casinò municipale, Ca' Vendramin Calergi, 2 febbraio-16 aprile 1990), Milano, Berenice, 1990.
- CURTO 1918 = Carlo Curto, *Le tradizioni popolari nel "Morgante" di Luigi Pulci*, Casale, Tip. Cooperativa, 1918.
- DALLA MAN 1909 = Leone Dalla Man, *La vita e le rime di Bernardo Cappello*, Venezia, Officine grafiche venete, 1909.
- DALLA MAN 1913 = Leone Dalla Man, *Un discepolo di Pietro Aretino: Lorenzo Venier e i suoi poemetti osceni. Contributo alla storia del costume veneziano nella prima metà del secolo Decimosesto*, Ravenna, Tip. Lavagna, 1913.
- FRANTZ 1989 = David O. Frantz, *Festum Voluptatis. A Study of Renaissance Erotica*, Columbus, Ohio State University Press, 1989.
- Gazzetta* 1914 = «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 133 (6 giugno 1914).
- GDLI* = *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, poi diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002.
- GERNERT 1999 = Folke Gernert, *Francisco Delicados Retrato de la "Lozana Andaluza" und Pietro Aretinos' "Sei giornate": zum literarischen Diskurs über die käufliche Liebe im frühen Cinquecento*, Genève, Droz, 1999.
- GRAF 1888 = Arturo Graf, *Una cortigiana fra mille*, in Id., *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1888, 217-351.

- HUBAUD 1854 = Louis-Joseph Hubaud, *Dissertation littéraire et bibliographique sur deux petits poèmes satiriques italiens composés dans le XVIe siècle*, Marseille, Barlatier-Feissat - Demonchy, 1854.
- LEVY 2009 = *Sesso nel Rinascimento. Pratica, perversione e punizione nell'Italia Rinascimentale*, a cura di Allison Levy, Firenze, Le Lettere, 2009.
- LOTTI 1992 = Gianfranco Lotti, *Le parole della gente. Dizionario dell'italiano gergale. Dalle voci burlesche medievali ai linguaggi contemporanei dei giovani*, Milano, Mondadori, 1992.
- LUZIO 1888 = Alessandro Luzio, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino, Loescher, 1888.
- MANTIONI 2019 = Susanna Mantioni, *Pornografia, violenza sessuale e «mandato di mascolinità» in alcune fonti di età moderna*, in «Genesis», XVIII, 2 (2019), 17-37.
- MASSON 1981 = Georgina Masson, *Cortigiane italiane del Rinascimento*, Roma, Newton & Compton, 1981.
- MAZZUCHELLI 1741 = Giammaria Mazzuchelli, *La vita di Pietro Aretino*, Padova, G. Comino, 1741.
- MONOSINI 1604 = Agnolo Monosini, *Flos Italicae Linguae*, Venezia, Guerigli, 1604.
- PANZACCHI 1885 = Enrico Panzacchi, *Pietro Aretino innamorato*, in «Nuova Antologia», s. II, LXXXIII (1885), 409-425.
- PETRELLA 2011 = Giancarlo Petrella, «Ad instantia d'Hippolito Ferrarese». *Un cantimbanco editore nell'Italia del Cinquecento*, in «Paratesto», 8 (2011), 23-79.
- QUAINTANCE 2015 = Courtney Quaintance, *Textual masculinity and the exchange of women in Renaissance Venice*, Toronto, Toronto University Press, 2015.
- RAYA 1929 = Gino Raya, *Introduzione a VENIER, Zaffetta [Raya]*, VII-LXXIX.
- RICHTER 1969 = Bodo L.O. Richter, *Petrarchism and Anti-Petrarchism among the Veniers*, in «Forum Italicum», 3 (1969), 20-39.
- ROMEI 2018 = Danilo Romei, *Altro Cinquecento. scritti di varia letteratura del Sedicesimo secolo*, [S.l.], Lulu, 2018.
- ROMEI 2019 = *Vocabolista, nel quale si dichiarano infinite voci mai pienamente intese della poesia italiana del secolo decimo sesto che alludono con coperti modi alle cose*

- del sesso*, per cura di mastro Mestolino cerretano della Fiera dell'Impruneta [*i.e.* Danilo Romei], Raleigh, Lulu, 2019.
- ROMEI 2020 = Danilo Romei, *Noticina a guisa di prolegomeno*, in *La tariffa delle puttane di Venegia*, a cura di Danilo Romei, s.l., Nuovo Rinascimento, 2020, 6-13.
- ROSENTHAL 1992 = Margaret Rosenthal, *The Honest Courtesan. Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992.
- ROSSI 2009 = Daniella Rossi, *Come tenere sotto controllo le cortigiane. Il "Trentuno della Zaffetta" di Lorenzo Venier e la politica veneziana nei confronti del sesso*, in LEVY 2009: 229-244.
- ROSSIAUD 2013 = Jacques Rossiud, *Amori venali. La prostituzione nell'Europa medievale*, Bari, Laterza, 2013.
- SCARABELLO 2008 = Giovanni Scarabello, *Meretrices. Storia della prostituzione a Venezia tra il XIII e il XVIII secolo*, Venezia, Supernova, 2008.
- TASSINI 1915 = Giuseppe Tassini, *Curiosità veneziane*. V edizione con prefazione e cenni biografici dell'autore di Elio Zorzi, Venezia, Fuga, 1915.
- VÁZQUEZ DE PARGA 2010 = Isabel Rubín Vázquez de Parga, *I viaggi di una cortigiana una parodia del Cinquecento italiano. "La puttana errante" di Lorenzo Venier*, in *El tema del viaje: un recorrido por la lengua y la literatura italianas*, coord. por María José Calvo Montoro - Flavia Cartoni, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 2010, 957-977.
- VIRGILI 1881 = Antonio Virgili, *Francesco Berni*, con documenti inediti, Firenze, Le Monnier, 1881.
- WOLFTHAL 2009 = Diane Wolfthal, *La donna alla finestra: desiderio sessuale lecito e illecito nell'Italia rinascimentale*, in LEVY 2009: 57-71.
- ZORZANELLO 1913 = Pietro Zorzanello, *Un "creato" di Pietro Aretino (Note ed aggiunte a una recente pubblicazione)*, in «Ateneo Veneto», 35, 1 (1913), 97-123.
- ZORZI 1986 = Alvisè Zorzi, *Cortigiana veneziana. Veronica Franco e i suoi poeti 1546-1591*, Milano, Camunia, 1986.

Giuseppe Crimi

ZORZI MUAZZO 2008 = Francesco Zorzi Muazzo, *Raccolta de' proverbi, detti, sentenze, parole e frasi veneziane, arricchita d'alcuni esempi ed istorielle*, a cura di Franco Crevatin, Costabissara, Angelo Colla, 2008.

COMMENTARE UN POEMA EROICOMICO

Maria Cristina Cabani

Università di Pisa

RIASSUNTO: Non più commentata da oltre mezzo secolo, la *Secchia rapita* necessita di una moderna interpretazione che faccia tesoro dei risultati delle ricerche svolte negli ultimi anni e offra una nuova prospettiva di lettura del testo. Il saggio si interroga sui problemi aggiuntivi rispetto al normale commento che un testo eroicomico presenta a chi voglia interpretarlo.

PAROLE CHIAVE: Alessandro Tassoni, commento, *Secchia rapita*, eroicomico

ABSTRACT: No longer commented on for more than half a century, the Tassoni's *Secchia rapita* needs a modern interpretation that makes use of the results of research carried out in recent years and offers a new perspective on reading the text. The paper questions the additional problems with respect to the normal commentary that a heroicomic text presents to those who wish to interpret it.

KEY-WORDS: Alessandro Tassoni, commentary, *Secchia rapita*, heroicomic



1. IL CASO *SECCHIA RAPITA*

La *Secchia rapita* è una specola di osservazione ideale per rilevare i problemi relativi al commentare (cosa commentare, come commentarlo, cosa escludere o relegare in altra sede, che ordine seguire). Lo è perché è un poema relativamente breve (cosa che lascia l'illusione di arrivare in fondo) ma nello stesso tempo complesso. La complessità deriva da due problemi supplementari rispetto a quelli che si incontrano in un normale commento: è un poema parodico (pur non essendo parodia di un altro testo) ed è stato commentato *in primis* dal suo autore (nelle *Prefazioni* e nelle *Dichiarazioni*). Si aggiunga che, nella sua lunga gestazione, la *Secchia* ha subito continue revisioni (due redazioni, molte soluzioni intermedie) ampiamente documentate anche dal folto scambio di lettere di quel periodo. Di tutto questo il commentatore deve tenere conto. Si trova, se vogliamo, in una situazione ideale per ricchezza di informazioni, ma insieme pericolosa per necessità selettiva.

Ho iniziato il lavoro, anni orsono, con Ottavio Besomi, già editore del poema nelle sue due versioni, in 10 e 12 canti.¹ Più di recente, si è aggiunto alla troupe Andrea Lazzarini. Già nel 1989, negli atti del convegno di Ascona,² Ottavio Besomi aveva fornito un esempio di commento alle ottave d'esordio del poema. L'esperimento, tuttavia, non ha avuto seguito. Da quella data molte cose sono cambiate: gli strumenti informatici sono diventati ormai indispensabili; da un lato hanno senz'altro facilitato il confezionamento della nota, della struttura della pagina e del commento, consentendo un maggior ordine e una maggiore pulizia (per esempio favorendo l'eliminazione di ridondanze e ripetizioni), dall'altro hanno cambiato profondamente la natura del commento, tendendo a livellare la componente soggettiva dell'operazione critica. Su quest'ultimo punto sarebbe opportuno interrogarsi.

¹ TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, I]; e ID., *Secchia rapita* [Besomi, II].

² BESOMI 1992.

2. LE VICENDE DEL TESTO

Publicato per la prima volta a Parigi nel 1622, la *Secchia rapita* è un poema in 12 canti. Tassoni iniziò a lavorarci nel 1614. Nella primavera del 1616 la *Secchia* aveva assunto la consistenza di 10 canti; nel settembre del 1618 aveva già raggiunto il suo assetto definitivo in 12 canti. Ma già prima di questa data aveva avuto inizio la sua lunga e tormentata vicenda editoriale. Fra il 1616 e il 1618, infatti, Tassoni aveva fatto vari tentativi di pubblicare il poema fra Modena e Padova, incontrando sempre notevoli ostacoli da parte dell'inquisizione. Falliti i progetti editoriali in area italiana, esso vide finalmente la luce per la prima volta a Parigi, nel 1622, presso l'editore Toussant Dubray. Solo nel 1624 la Congregazione concesse la licenza di stampa in Italia (a Roma, ma con luogo falso: Ronciglione). Le *Dichiarazioni di Gasparo Salviani*, un apparato di note attribuite al Salviani, amico di Tassoni e fra i fondatori dell'Accademia degli Umoristi, ma di mano dello stesso Tassoni, furono aggiunte nell'edizione di Venezia del 1630.

3. LA FONDAZIONE DELL'EROICOMICO

Nonostante esistesse già una tradizione comico parodica nell'ambito del poema cavalleresco (Aretino, Folengo), Tassoni è il primo a sostituire al modello cavalleresco l'epica tassiana. Si tratta di una sostituzione fondamentale, che fa del suo eroicomico qualcosa di completamente diverso dalle parodie quattro e cinquecentesche. Solo dopo la *Liberata* e dopo i *Discorsi del poema eroico*, infatti, è possibile parlare propriamente di eroicomico. Questo perché non si dà parodia di genere laddove non esista una definizione e una chiara regolamentazione del genere stesso. Per questo, per teorizzare e difendere la nascita di un nuovo genere, nella *Lettera a chi legge* Tassoni richiama punto per punto i principii costitutivi dell'eroico (storicità della materia, unità dell'azione, verosimiglianza della narrazione), fingendo che il suo poema si sia adeguato ad essi, ma in realtà per sovvertirli:

La *Secchia rapita*, poema di nuova spezie inventata dal Tassone, contiene una impresa mezza eroica e mezza civile, fondata su l'istoria della guerra, che passò tra i Bolognesi e i Modanesi al tempo dell'Imperador Federico Secondo, ne la quale Enzo Re di Sardigna,

figliuolo del medesimo Federico, combattendo in aiuto de' Modanesi, restò prigionio, e prima d'esser liberato morì in Bologna, come oggidì ancora può vedersi dall'epitafio della sua sepoltura, ne la chiesa di San Domenico.³

Se per Tasso il fatto che la materia sia storicamente vera e certificata era un presupposto fondamentale alla verosimiglianza del racconto, proprio su questo piano Tassoni eserciterà prima di tutto la sua parodia (trasformazione): non una, ma più storie vere, sovrapposte più che intersecate, un intreccio in cui è difficile sapere in quale tempo collocarsi.

La più importante novità dell'eroicomico della *Secchia* consiste proprio nella manipolazione temporale, nel sincronismo costitutivo che deriva dal mescolare e confondere eventi avvenuti in tempi diversi, nell'arco di tre secoli. A differenza di quanto annuncia (la guerra fra Modena e Bologna e la cattura di re Enzo), nella *Secchia* storie e tempi diversi sono volutamente contaminati fra loro. Così alla battaglia della Fossalta del 1249, dove i Bolognesi fecero prigioniero Re Enzo, si sovrappone quella di Zappolino, del 1325, durante la quale i modenesi si spinsero fin dentro Bologna e rubarono per sprezzo una secchia di legno. Ma l'anacronismo è ancora più spinto, perché Tassoni si diverte nel contempo a raccontare la seicentesca guerra della Garfagnana e a mettere in azione personaggi contemporanei, conoscenti, amici e nemici: tutti riconoscibilissimi, soprattutto nell'ambiente in cui il testo è prodotto. A chiarire, ma solo in apparenza, il testo, si aggiungeranno nel 1530 le *Dichiarazioni*, destinate a potenziare l'ambigua pluridimensionalità del poema.⁴ La massiccia presenza del contemporaneo esalta lo sfondo satirico del poema, e la volontà di denuncia sottesa al riso tassoniano.

La parodia dell'epica è tuttavia solo una componente dell'eroicomico tassoniano. Accanto all'epico, Tassoni parodia infatti anche il genere lirico (soprattutto nei suoi moderni esiti concettisti) e non esita a inserire brani di sapore comico bernesco e parodie linguistiche anticruscanti. L'epica resta dunque il fondamentale modello di confronto, ma la *Secchia rapita* manifesta intenti parodici a più largo raggio, da individuare di volta in volta.

³ In TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, I]: 4.

⁴ Sull'onomastica della *Secchia rapita* cfr. CABANI 2010: 23-50.

4. IL PARATESTO

Come ho accennato, uno dei caratteri più rilevanti del poema (e poi del genere) è quello di essere accompagnato da un vasto apparato paratestuale, da una parte pseudo-commentativa dotata di uno sviluppo persino ipertrofico. Oltre che dalla *Prefazione* (ma sarebbe più corretto parlare di prefazioni, perché Tassoni ne compose più d'una per le edizioni pubblicate o semplicemente programmate), la *Secchia rapita* è corredata infatti di *Argomenti* ai singoli canti (riassunti in verso della misura di un'ottava) e delle già menzionate *Dichiarazioni di Gasparo Salviani*, un autocommento (in doppia redazione: la prima, manoscritta risale al 1625, la seconda al 1630) che si modella, ancor più che sulla tradizione cinquecentesca del commento giocoso, sull'esperienza tassoniana delle postille all'Ariosto e delle *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*.⁵ Il tono delle *Dichiarazioni*, sempre sospeso fra il serio e il paradossale, non può non lasciare interdetti. Credo che sia indispensabile tenere ben presenti questi principi costitutivi perché, come si vedrà, è proprio l'aspetto "pluridimensionale" del poema a costituire la prima grande difficoltà per chi si accinga a commentarlo.

5. COMMENTI ESISTENTI

Primo compito del moderno commentatore è una ricognizione della tradizione esegetica, dalle origini alla contemporaneità. Prescindendo dall'autocommento, da considerarsi parte integrante del testo e dunque soggetto, esso stesso, ad essere commentato, la *Secchia* dispone di una ricca tradizione esegetica, che si arresta, però, verso la metà del secolo scorso. E i commenti più recenti, ormai datati, sono nel complesso poveri (escluso quello di Pietro Papini, del 1912, sul quale, già all'epoca, le critiche furono però numerose).⁶

⁵ TASSONI, *Considerazioni* [Cassiani]. Su di esse si veda LAZZARINI 2020.

⁶ TASSONI, *Secchia rapita* [Papini]. Il testo è condotto sull'edizione romana del 1624 corretta secondo la volontà di Urbano VIII. Su di essa si espressero negativamente NASCIBENI 1914: 4; e ROSSI 1913. Le obiezioni fondamentali riguardano soprattutto i criteri ecdotici. Segue, a pochi anni di distanza, TASSONI, *Secchia rapita* [Mannucci], fondato sull'edizione Scaglia del 1630.

La storia dei commenti alla *Secchia* nasce con un'accesa polemica, una gara sul tempo fra due studiosi: Pellegrino Rossi e Giannandrea Barotti. Nello stesso anno in cui Rossi pubblica, disgiunte dal testo, le sue *Annotazioni alla "Secchia rapita" in seguito alle già fatte da Gasparo Salviani* (1738), Barotti quasi lo previene con un suo *Errata corrige per le Annotazioni del dott. Pellegrino Rossi modenese* e, in seguito, ribadisce la sua condanna in una *Querela per la ristampa della "Secchia rapita"*. Rossi si era affrettato infatti a pubblicare l'intera edizione del poema, con la *Vita* di Tassoni scritta dal Muratori, nel 1739.⁷ Quella del Barotti uscirà invece nel 1744.⁸ Ma mentre Rossi e Barotti distinguono, opportunamente, il loro commento da quello di Salviani, pur considerandolo un commento in piena regola (Barotti è il primo che mette in dubbio la paternità di Salviani), l'abate Marchioni aveva fatto, già nel 1737, uno strano esperimento esegetico o, se vogliamo, un gran pasticcio, perché, pubblicando il poema, aveva aggiunto le sue osservazioni alle dichiarazioni tassoniane («con le dichiarazioni accresciute e amendate» da lui) senza fare distinzione alcuna.⁹

Il commento di Rossi si basava sul fatto che «il poema resta oscuro ai non modenesi, nonostante le note del Salviani»; ragion per cui, escludendo «vana pompa erudizioni», si era impegnato quasi esclusivamente sui nomi delle famiglie, peraltro numerosissimi, con l'intento di ricostruire la loro storia, anche con finalità encomiastiche. Ben diverso, e tuttora imprescindibile, il commento di Barotti, il quale indaga una quantità vastissima di documenti (cronache, storie, annali) e ricostruisce puntualmente i fatti narrati e in particolare quelli relativi alla storia più antica, cioè quella duecentesca (la Fossalta). Il Barotti sfodera la sua erudizione, ma non si preoccupa di spiegare il testo, secondo la prassi esegetica dell'epoca. Per il moderno commentatore è una fonte ricchissima. Nel secolo successivo niente di notevole, anche se la *Secchia* passa fra le mani di illustri scrittori come Carducci, che cura anche un commento, essenziale: «Delle note – dice – ho riprodotto quelle dell'autore (sotto nome di Salviani), come le stampò il Barotti, arricchite di giunte inedite tratte dal ms. originale e da una copia dell'edizione del 1630

⁷ Sulla polemica si veda PULIATTI 1970: 388.

⁸ TASSONI, *Secchia rapita* [Salviani - Rossi]; TASSONI, *Secchia rapita* [Barotti].

⁹ TASSONI, *Secchia rapita* [Marchioni] (cfr. PULIATTI 1970: 225).

postillata da Tassoni».¹⁰ Di quelle del Barotti, dice di aver fatto un compendio e aggiunto di suo pochissimo. La vera rivoluzione sarà rappresentata dalla pubblicazione del poderoso studio di Venceslao Santi, *La storia nella "Secchia Rapita"*, nel 1906, che inviterà i commentatori a un ripensamento totale del poema e del suo rapporto con la contemporaneità.¹¹ Santi scopre infatti che il poema è una sorta di travestimento dell'ambiente in cui Tassoni è vissuto, delle guerre dell'epoca, come quella della Garfagnana (Modena e Lucca). Di questo si avvale per la prima volta il commento di Pietro Papini, del 1912, il quale si mostra però un po' critico nei confronti del carattere zibaldonesco del libro del Santi; tuttavia, a mio parere, il limite di quel libro è un altro, e cioè quello di cancellare, nell'intento di riconoscere le controfigure moderne, i personaggi e la storia antichi. Troppo spesso, inoltre, l'identificazione appare scarsamente fondata, perché Santi parte dal preconetto che tutti i personaggi del poema corrispondano a personaggi contemporanei. Come ho detto, la complessità della *Secchia rapita* (che è anche la maggior difficoltà per il lettore) consiste nel tentativo di giocare contemporaneamente su due o addirittura tre piani temporali. Tassoni stesso ci addita quell'artificio:

Egli nel rappresentare le persone passate s'è servito di molte presenti, come i pittori che cavano da i naturali moderni le faccie antiche; perciocché è verisimile che quello che ai nostri di veggiamo, altre volte sia stato. Però dove egli ha toccato alcun vizio è da considerare che non sono vizi particolari, ma comuni del secolo; e che per esempio il Conte di Culagna e Titta non sono persone determinate, ma le idee d'un codardo vanaglorioso e d'un zerbin romanesco. E tanto basti.¹²

A parte questa indicazione iniziale, alla quale non si può credere del tutto, è soprattutto attraverso le *Dichiarazioni* che Tassoni fornisce al lettore elementi utili a riconoscere i personaggi viventi mascherati nell'azione da eroi antichi («Questo fu veramente fiscale di Modena, ma ne' tempi più recenti», «il conte Romeo Pepoli è moderno», ecc.).¹³ Nel racconto stesso i nomi, i caratteri, i contrassegni specifici, e soprattutto gli aneddoti che

¹⁰ CARDUCCI 1861: XLVII.

¹¹ SANTI 1906-1909.

¹² TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, II]: 3.

¹³ Ivi: 407.

Tassoni raccoglie intorno ad essi, consentono l'identificazione. Grazie all'anacronismo e alla sovrapposizione di storie appartenenti a tempi diversi, i personaggi storici antichi (re Enzo, Manfredi, Paolo e Francesca) si mescolano a quelli moderni, o sono insieme antichi e moderni, ma risulta chiaro al lettore, e Tassoni stesso lo dice, che è del presente che a lui interessa parlare. Il vero storico, garante della verosimiglianza, è dunque adeguatamente "aggiustato" e piegato alle esigenze del poema. La componente storica o pseudo storica è senz'altro la più complessa e forse la più importante, ma non consiste solo nell'individuazione dei personaggi contemporanei mascherati da antichi, ma nel rendere evidente il doppio statuto dei personaggi: storia antica e storia contemporanea, erudizione e satira, o ammicco giocoso. La storicità della *Secchia* è dunque costitutivamente compromessa. Si potrebbe parlare, in effetti, di una condensazione di eventi, nella quale è poco agevole districarsi. Ne consegue che sapere se Tassoni stia inventando o se invece si fondi su una base storica è utile a capire il funzionamento del testo. Ma soprattutto sarebbe utile discernere il grado di travestimento che egli opera sulla "realtà", perché proprio in questo consiste la specificità dell'eroicomico. Sbagliava Barotti, che leggeva il poema quasi interamente come storia duecentesca, riferendosi soprattutto alla Fossalta; sbagliava Santi, che lo interpretava come affresco contemporaneo sostituendo un poco meccanicamente a tutti i personaggi antichi quelli moderni. Come ho detto, citandolo, l'ideale di Tassoni era quello di fare dei personaggi storici duecenteschi delle figure di quelli contemporanei: ma era un ideale difficile da realizzare con costanza assoluta. Per capire se lo abbia fatto o no dobbiamo essere sicuri, ad ogni modo, che alcuni dei fatti narrati non avessero davvero fondamento storico. Purtroppo la lontananza temporale e il fatto che spesso non si tratti di personaggi illustri rende difficile il compito. Come notava Perrault, manifestando le proprie difficoltà nel tradurlo, il poema è pieno di nomi che perdono significato per chi non conosca le persone che essi designano.¹⁴ Il più delle volte, inoltre, essi restano puri nomi, enunciati per il puro piacere di enunciarli, perché paiono buffi (Arrigozzo de' Denti da Balugola), di per se stessi comici. L'importanza del nome era chiara al Rossi, che interpretava il poema come una celebrazione delle illustri famiglie modenesi e bolognesi, senza tenere presente l'intenso lavoro di condensazione che Tassoni esercita sul nome proprio, analogo a quello esercitato sui tempi.

¹⁴ Perrault in TASSONI, *Secchia rapita* [Prault - Durend].

Mentre l'onomastica è dunque almeno in parte contraffatta e come tale problematica dal punto di vista interpretativo, più esatta appare la toponomastica, altrettanto fitta (intere ottave collezionano nomi di luoghi). Su questo piano infatti, Tassoni può usufruire da un lato della carta di Balugola, nella quale sono reperibili tutti i luoghi citati di ambito modenese, dall'altro delle indicazioni del Barisoni per il territorio padovano. Il verosimile geografico, dunque, è perfettamente rispettato. E in effetti molto spesso il lavoro del commentatore potrebbe essere sostituito in modo eloquente da una riproduzione della carta del Balugola, segnalando solo le deroghe da essa.

Un caso più complesso costituiscono le insegne e i blasoni che accompagnano di regola i nomi delle famiglie. Sappiamo dalle lettere che, soprattutto nell'ambiente padovano, Tassoni fece una minutissima ricerca sulle famiglie, le località, le insegne. Del resto la prima notizia che abbiamo sulla *Secchia* è la richiesta che Tassoni fa a Annibale Sassi di fornirgli una carta geografica del territorio modenese. Lui stesso fa sapere che quando può non inventa o, perlomeno, non inventa del tutto (perché in ogni caso i nomi propri devono comunque essere aggiustati per servire contemporaneamente all'identificazione di due personaggi). Chiede insistentemente ai corrispondenti padovani di dargli notizie sullo stemma di una determinata famiglia, per non essere costretto a inventare. Mi sia consentito almeno un esempio. Si sta parlando dell'insegna di Inghilfredo nella rassegna dei padovani (canto VIII), così descritta nella redazione finale:

Passa il quarto Inghilfredo, uomo che nato
d'ignota stirpe e a ministerio indegno
di prima eletto, a poco a poco alzato
s'è per occulte vie con cauto ingegno.
(*Secchia rapita*, VIII 22, 1-4)

Favorito di Ezzelino – come Tassoni lo descrive –, Inghilfredo è diventato barone di Terradura e, dimenticatosi «del nascimento», esibisce come insegna nobiliare «un levriero d'argento» sul cimiero. Dalle lettere veniamo a sapere però che il levriero è il frutto di una lunga discussione fra Tassoni e Barisoni, perché quest'ultimo aveva indicato un altro animale (reale o immaginario che sia, comunque sconosciuto), la «dolce». Alla sua presumibile proposta Tassoni obietta subito:

la dolce non so che animale si sia. V.S. la mostri costì dipinta a qualche fiorentino o toscano e mi scriva il suo nome in buona lingua. (gennaio 1616)¹⁵

per tornare alla carica pochi giorni dopo, cercando una soluzione:

Quanto alla dolce, se V.S. la manda, vedremo se ha altro nome. Ma che importa questo, se mons. Querenghi dice che quella famiglia del'Inghefredi non c'è più in Padova?¹⁶

Quando finalmente arriva, la figura non serve però a risolvere il problema del nome, perché non si trova un corrispettivo di «dolce» «in buona lingua»:

Ebbi le figure della dolce, quali ho mostrate a fiorentini, a sanesi, a bergamaschi e a genti di varie sorti e chi dice che egli è un cane con coda di leone, chi dice ch'egli è lupo con coda di cane, chi dice che è una volpe; ma niuno finora, al creder mio, s'è apposto, eccetto un napoletano che mi dice che l'ha per un passero solitario. Sì che V.S. intende. Ho domandato al signor Zabarella che vuol dire dolce in lingua padovana, e m'ha risposto che dolce è quel sangue che si cava dalla scannatura dei porci, di maniera che temo che V.S. m'abbia burlato con cotesta sua dolce. Mi pare che l'arma Sandovalle abbia due o tre dui quelle teste. Vo' domandare agli Spagnuoli come le chiamano. Ma se non trovo altro, quel vostro Inghilfredo s'aspetti per insegna una volpe. (10 aprile 1616)¹⁷

La questione linguistico-filologica sta forse degenerando in scherzo: Tassoni sospetta infatti che questa volta Barisoni lo stia prendendolo in giro; ma il gioco prosegue ancora:

Quella dolce o troviangli il vero nome o faccianla una pecora bianca. (29 aprile)¹⁸

¹⁵ TASSONI, *Lettere*, I: 247.

¹⁶ Ivi: 258.

¹⁷ Ivi: 267.

¹⁸ Ivi: 277.

Della dolce bisogna risolversi perché quel nome non inteso da alcuno non può stare così.
VS vegga se vuole ch'io dica una pecora o un cane o un lupo o una volpe o una gatta, che
il tutto rimetto a lei. (7 maggio)¹⁹

Alla fine, come accennato, la mitica «dolce» lascerà il posto a un levriero. Per quanto riguarda le insegne, dunque, la ricerca si rivela spesso vana e bisogna rassegnarsi all'idea che Tassoni abbia inventato. Più difficile, però, è rassegnarsi all'idea del *nonsense*, cioè dell'assenza di una volontà allusiva nella scelta di certe immagini. Il fatto che essa ci sfugga, insomma, non consente di negare che ci sia. Nel caso del levriero, per esempio, ultimo approdo di una ricerca fallimentare, non esiste alcuna relazione fra l'insegna e il personaggio che la porta, ma non è certo il caso più frequente. Sembra di poter ipotizzare, piuttosto, che nella scelta degli stemmi agiscano motivazioni di genere diverso e che alla fedeltà storica si sostituisca spesso una volontà comico-allusiva che richiederebbe maggiore conoscenza aneddotiche per essere apprezzata. Ancor più che per i personaggi, nel caso delle insegne il commentatore non può che dichiararsi non di rado sconfitto.

Come si è visto da questi pochi esempi, le *Dichiarazioni*, dialogano continuamente con il testo, ne fanno parte come gli interventi metanarrativi del *Furioso* e dunque devono essere reintegrate. Ma dove? Tassoni le aveva collocate alla fine di ogni canto, Barotti alla fine dell'ottava interessata, Besomi alla fine del poema. Forse, proprio per rispettare questa interazione continua testo-commento, la soluzione migliore è quella del Barotti, anche se non rispetta la volontà di Tassoni che anche negli interfoliati autografi le mette alla fine dei rispettivi canti. Ma le *Dichiarazioni* non sempre servono a chiarire il poema. Anzi, in numerosissimi casi esse ne replicano o potenziano l'ambiguità, proseguendo quel gioco fra vero e falso, fra serio e scherzoso, fra letterale e ironico che Tassoni è riuscito a creare. Proprio per questo non possono essere ritenute un commento vero e proprio, come aveva fatto l'abate Marchioni e altri dopo di lui. Possono essere volutamente depistanti, perché l'ironia è depistante. Sono, insomma, soggette a loro volta a essere interpretate. Ma è lecito spiegare i doppisensi o l'ironia? e come farlo senza incorrere nel rischio di banalizzare il testo? soprattutto quando questi fenomeni non risultano occasionali ma sono pervasivi, costitutivi del testo stesso, dichiarazioni

¹⁹ Ivi: 278.

comprese? Questo, direi, vale per il comico in generale, o almeno per tutti quei testi che hanno più livelli di interpretazione. Si aggiunga che, a differenza del testo comico-parodico (l'*Orlandino* o l'*Astolfoide* dell'Aretino, l'*Enaide travestita* del Lalli), per il quale basta una sola chiave di lettura, la *Secchia rapita* gioca a confondere le acque, richiede di volta in volta una chiave di lettura diversa.

Il problema, dunque, è più generale e potrebbe essere così enunciato: come si commenta un poema eroicomico? Nei commenti ariosteschi, per esempio, il testo è sempre interpretato seriamente e l'ironia sfuggente che lo contraddistingue e che spesso scatta a scoppio ritardato è affidata alla soggettività del lettore, o solo suggerita. Non si deve dimenticare, fra l'altro, che l'ironia ariostesca è una acquisizione relativamente moderna. Lo stesso vale per i doppi sensi osceni, sui quali i commenti tacciono regolarmente. La *Secchia* ne ha molti. Ma il commentatore non è esente dal rischio di cogliere ironia o oscenità anche dove non c'è, di sospettare il doppi senso quando l'autore non aveva nessuna intenzione di mettercelo. Nello stesso tempo, limitarsi alla lettera fa apparire il commentatore come un lettore ingenuo o, ancor peggio, sordo. Insomma, il senso secondo è spesso opinabile e può essere solo cautamente suggerito. Non a caso, alcuni episodi che la critica, almeno fino a Carducci, leggeva in chiave epica, sono stati poi riletti in chiave opposta, rilevandone la componente comico-parodica e antierica: per esempio quello di Ernesto e Iaconia, i due amici amanti che Tassoni beffeggia sia ponendoli al confronto con i loro archetipi classici, sia alludendo ai costumi privati di personaggi esistenti. Un'interpretazione rigorosamente storicistica, come era quella di Barotti, volta forse proprio a nobilitare il poema, censurava l'eroicomico (un po' come hanno fatto certe illustrazioni del poema, tese a rilevarne solo la componente epica). Nello stesso tempo, bisogna essere consapevoli del fatto che una continua segnalazione dell'ipotetico doppio senso può risultare fastidiosa al lettore, privandolo di ogni libertà interpretativa. Forse certi meccanismi propri della costruzione eroicomico, che è senz'altro necessario indicare come chiave di lettura, meriterebbero di essere illustrati una volta per tutte in una introduzione e lasciati per il resto al gusto soggettivo.

6. L'INTERTESTUALITÀ

Nei moderni commenti l'intertestualità è cresciuta in modo spropositato, anche perché lo strumento informatico ha reso la ricerca delle concordanze molto più semplice. Quello che è venuto meno, non di rado, è il filtraggio dei dati, perché le coincidenze intertestuali, anche estese, non sono necessariamente significative. Nel caso di un testo di secondo grado, nel quale la componente parodica è costitutiva (dell'epica *in primis*, ma anche del romanzo cavalleresco – Tasso e Ariosto – e della poesia primo secentesca), l'intertestualità deve essere ricca, innanzitutto per quanto riguarda le opere dello stesso Tassoni, che ha affidato la teoria dell'eroicomico a prefazioni, lettere, postillati, e che ha raccolto nel poema molte delle osservazioni erudite sviluppate nei *Pensieri*, sia per quanto riguarda la tradizione epica classica e moderna. Per fare un esempio banale, non si può apprezzare il titolo del poema se non lo si legge in rapporto ai suoi archetipi: *Gerusalemme liberata*, *Croce racquistata*; non si possono comprendere episodi come quello di Ernesto e Iaconia se non lo si misura sul *Furioso*, con l'episodio di Cloridano e Medoro e con il suo archetipo classico, né il personaggio di Renoppia se non lo si confronta con quello di Clorinda. Anche in questo caso, però, la prudenza è d'obbligo, perché spesso Tassoni (che non prende mai di mira un testo specifico), colleziona più di un modello di riferimento, a partire dall'*Iliade*.

Un settore da arricchire è senz'altro quello della poesia contemporanea (lirica e narrativa) e comico-cinquecentesca. Per la sua natura polemica, il poema dialoga con la contemporaneità, prende posizioni rispetto al barocco, oltre che nei riguardi della storia contemporanea. Nello stesso tempo, il commentatore si trova spesso in presenza di un uso dell'intertestualità che ha, esso pure, una funzione demolitiva, ironica. Una funzione mirata a delegittimare le *auctoritates* più che a riverirle. È il caso di Aristotele, chiamato in causa già nella prefazione *A chi legge* e ricordato, per esempio per quanto riguarda il precetto dell'unità della favola:

l'impresa è una e perfetta, cioè con principio, mezzo e fine: e se non è una d'un solo, Aristotele non prescrisse mai ai compositori così fatte strettezze. È oggidì chiaro che le

azioni di molti dilettono più di quelle d'un solo [...] ma dal sentir rappresentare verisimilmente azioni meravigliose: le quali quanto sono più, tanto più dilettono.²⁰

Partito elogiando il poema per la sua unità d'azione, finisce per celebrare l'Ariosto, il quale, «tutto che non abbia unità di favola e introduca gran molteplicità di persone, diletta molto di più».²¹ E quello di Omero, del quale si dichiara decisamente «poco amico». In realtà il punto che preme a Tassoni non è promuovere o bocciare i diversi autori, ma irridere gli imitatori, i regolisti, in nome della libertà:

Questo poeta non fu rubatore, ma le cose sue sono trovate da lui, e particolarmente le descrizioni, come questa del mezzogiorno e tant'altre dell'aurora e della notte. A Vergilio e Tasso scema gran parte della lode l'essersi serviti delle invenzioni degli altri.²²

Il confronto, lo si vede, è tanto più presente quanto più negato: la *Secchia* vive del confronto con l'epica (Tasso *in primis*), col poema cavalleresco, con i classici, con la poesia moderna, con la tradizione eroicomica (Folengo, osannato da Tassoni). Compito del commentatore è ospitare nelle note tutta questa materia. Le note crescono inevitabilmente.

7. LE VARIANTI

Anche per le varianti il critico si trova di fronte a un problema di selezione: accoglierle tutte (come si fa nell'edizione del testo)? Accogliere solo quelle che sono utili alla spiegazione del testo nella sua forma definitiva? La *Secchia rapita* rappresenta anche in questo caso un problema complesso, a partire dal fatto che in vari casi è lo stesso Tassoni che invita il lettore a considerare i cambiamenti a cui è stato sottoposto e le cause, di rado interne al testo, che li hanno determinati, cioè perché è intervenuto o è stato costretto a intervenire sul passo in questione. La formula con cui recupera le forme censurate (spesso

²⁰ TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, II]: 3.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi: 408.

perché offensive o irreverenti nei riguardi di qualcuno) è «diceva prima», volta a recuperare ciò che è stato cancellato. Un caso significativo e divertente (utile anche a comprendere il primo ambito di ricezione del testo) è quello del marchese Sforza Pallavicino, contemporaneo e ben noto a Tassoni che lo nomina: «Sforza gentil Pallavicin marchese» nella redazione finale, ma accompagnato dalla dichiarazione seguente:

Il poeta ha mutato marchese, perché il primo per comparire in scena aveva promessi certi guanti d'ambra, che poi per essere cosa odorosa andarono in fumo. E realmente il logo meritava d'essere occupato da un altro ingegno mirabile, quello del marchese Sforza Pallavicino. L'altro, che stimava più due paia di guanti che l'immortalità, meritava d'esser levato da tappeto.²³

È ovvio che in quei casi è impossibile non tener conto del processo con cui si è giunti alla forma finale, anche perché il poeta vuole che si sappia: fa parte del testo e non del pre-testo. Se consideriamo a confronto un poema del quale conosciamo pressoché tutta la storia redazionale come l'*Orlando furioso*, siamo anche in grado di definire la peculiarità delle varianti tassoniane. Mentre quelle del *Furioso* sono quasi sempre dettate da motivi interni al testo, come quello, ben documentato da Contini e da altri dopo di lui, di raggiungere un perfetto bilanciamento dell'ottava, o una forma linguistica più conforme agli ideali bembiani, Tassoni corregge soprattutto per motivi opportunistici, per aggirare la censura, per non offendere troppo personaggi altolocati, per inserire nel poema personaggi che desiderano essere nominati, far parte, insomma, di quello che il poeta stesso considera un affresco dell'epoca. Ma soprattutto l'indagine variantistica consente di verificare come il poema reagisca alle suggestioni della comunità dei lettori e alle vicende modenesi: è questo, senza dubbio, il dato più interessante e che merita di essere segnalato. A differenza di Bracciolini, che adatta il testo all'encomio, per fini politici immediati (si pensi al tempismo dell'Elezione di Urbano VIII), Tassoni cerca di salvarlo dai pericoli e corregge per prudenza.

In altri casi, invece, le redazioni precedenti possono essere utili a chiarire la forma finale. Va da sé che, esperto linguista (Tassoni aveva postillato la prima edizione del Vo-

²³ Ivi: 427.

cabolario della Crusca ed era stato membro di quell'Accademia), Tassoni è attentissimo alle parole. La riflessione linguistica si giova fra l'altro dell'intenso lavoro condotto sui classici trecenteschi (Petrarca, Boccaccio, Dante) e cinquecenteschi (Ariosto) come postillatore, dell'attenzione costantemente rivolta ai contemporanei, del complesso rapporto con il più illustre di essi, Giambattista Marino; ma essa è affidata perlopiù al paratesto e dunque è assai più a carico dell'autore-chiosatore (nelle vesti di Salviani) che del narratore.

Tassoni ricerca la commistione anche sul piano linguistico-stilistico: la molteplicità delle lingue, gli inserti dialettali, la contaminazione di registri. All'opposto di quella epica, che aspira alla selezione, alla purezza, la lingua eroicomica deve rispettare la natura composita del genere, aprendo al comico anche nelle sue punte più basse. Ma Tassoni intende riprodurre anche, a scopo comico assai più che realistico, le parlate locali, parandosi pretestuosamente dietro Aristotele, il quale concesse all'epico, a suo dire, di usare la molteplicità delle lingue. Proprio per questo aspetto poliedrico della lingua, nella quale una base tradizionale ed erudita (di genere eroico) è inquinata o "trasformata" da continue inserzioni di vario genere, le note linguistiche dovranno essere scrupolose e numerose; i commenti esistenti hanno infatti regolarmente trascurato questa componente fondamentale.

Solo alla fine di un attento esame si potranno trarre delle conclusioni, ma posso anticipare che, nonostante la sua costante attenzione alle questioni linguistiche, che spesso si riflette nella verve polemica e nella puntigliosità con cui postilla i testi altrui, a partire dal *Canzoniere* petrarchesco, il Tassoni della *Secchia* appare a tratti approssimativo tanto nell'uso del lessico, quanto in quello della sintassi. Decidere fra il voluto e il casuale non è sempre facile. Non mi riferisco tanto a espressioni e modi di dire volutamente ambigui («Pallamidon fornaio / che mangiava la torta col cucchiaino»: VII 46, 7-8; «sforzarono la porta che s'apria»: II 18, 6), per i quali si innesca un gioco di doppi sensi o di *nonsense*, quanto a una diffusa tendenza alla ripetizione delle stesse espressioni e formule (tutta la prima ottava del canto II, per esempio, ricalca I 1) che non sempre rientra nella ben nota formularità della narrazione epica in ottava, alla notevole oscillazione semantica di certi termini (*campagna*, usato come 'territorio, pianura' e 'campo di combattimento', come il pressoché equivalente *campo*; *consiglio* che può valere ora

‘decisione’, ora ‘proposito e disegno’, ora ‘suggerimento’, ora ‘senno’; *prova* col valore di ‘esperimento’, ‘battaglia’, ‘azione eroica’, ‘realtà dei fatti’; *ritenere* col senso di ‘trattenere, imprigionare’, ma anche ‘interrompere, sospendere’, ‘conservare’), a certe “faticose” costruzioni sintattiche. Un corpo a corpo con il testo mette spesso in difficoltà il commentatore, il quale, se riesce quasi sempre a fornire un’interpretazione globale del passo, incontra altrettanto spesso difficoltà nell’esame puntuale. Le lettere ci mostrano un Tassoni scrupoloso, sempre pronto a correggere e modificare il testo; tuttavia un esame delle varianti rivela che gli interventi dipendono per la maggior parte da motivi esterni ad esso e spesso di carattere extraletterario (eliminazione di personaggi che potrebbero sentirsi offesi, eliminazione o sostituzione di ottave che potrebbero destare polemiche o sospetti). La sensazione è insomma che Tassoni non abbia curato più di tanto la lettera. Mi rendo conto che si tratta di conclusioni premature, che possono apparire per certi aspetti azzardate e contraddittorie (con il ben noto atteggiamento da linguista che il Tassoni ama assumere), e che richiedono ben altra esemplificazione, ma è certo che solo un genere di confronto come il commento puntuale è in grado di dare sostanza a quella che per il momento è solo una sensazione.

Concluderei con una osservazione di carattere generale: ogni nuovo commento non può permettersi di dare meno informazioni di quelle fornite dai predecessori; è suo compito, insomma, fare tesoro della tradizione per non costringere il lettore a tornare a commenti più antichi. Ma non può nemmeno assumere tutta la tradizione né avvalersi di note sterminate e illeggibili, tali da sommergere il testo. Questa mi pare la difficoltà fondamentale. Va da sé, per finire, che l’interprete della *Secchia*, come quello di ogni altro poema, deve rassegnarsi alla natura comunque provvisoria di ogni commento, sempre passibile di aggiornamento e revisione. La storia ci insegna, tuttavia, che un buon commento (a mio parere quello che, comunque, denuncia la presenza della soggettività del chiosatore) può anche sopravvivere all’usura del tempo trasformandosi in un frammento di critica letteraria.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- TASSONI, *Considerazioni* [Cassiani] = Alessandro Tassoni, *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*, Modena, Giulian Cassiani, 1609.
- TASSONI, *Lettere* = Alessandro Tassoni, *Lettere*, a cura di Pietro Puliaatti, 2 voll., Roma - Bari, Laterza, 1978.
- TASSONI, *Secchia rapita* [Barotti] = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita. Poema eroicomico di Alessandro Tassoni patrizio modenese, colle Dichiarazioni di Gaspare Salviani romano. S'aggiungono la prefazione e le annotazioni di Giannandrea Barotti ferrarese*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1744.
- TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, I] = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, tomo I. *Prima redazione*, a cura di Ottavio Besomi, Padova, Antenore, 1987.
- TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, II] = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, tomo II. *Redazione definitiva*, a cura di Ottavio Besomi, Padova, Antenore, 1990.
- TASSONI, *Secchia rapita* [Mannucci] = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, Introduzione e note di Francesco Luigi Mannucci, Torino, UTET, 1928.
- TASSONI, *Secchia rapita* [Marchioni] = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita. Poema eroicomico del Sig. Alessandro Tassoni con le Dichiarazioni del Sig. Gasparo Salviani accresciute ed ammendate dal Sig. Abate Marchioni*, Oxford, Teatro Sceldoniano, 1738.
- TASSONI, *Secchia rapita* [Papini] = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita di Alessandro Tassoni col commento di Pietro Papini*, Firenze, Sansoni, 1912.
- TASSONI, *Secchia rapita* [Prault - Durend] = Alessandro Tassoni, *La Secchia rapita. Poema eroicomico*, Parigi, appresso Lorenzo Prault - Pietro Durend, 1766.
- TASSONI, *Secchia rapita* [Salviani - Rossi] = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita. Poema eroicomico di Alessandro Tassoni, colle Dichiarazioni di Gaspare Salviani romano e le annotazioni del dottor Pellegrino Rossi modenese*, Venezia, Giuseppe Bettinelli, 1739.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- BESOMI 1992 = Ottavio Besomi, *Glosse d'autore e glosse d'editore: per un commento alla "Secchia rapita"*, in *Il commento ai testi. Atti del Seminario di Ascona (2-9 ottobre 1989)*, a cura di Ottavio Besomi - Carlo Caruso, Basel - Boston - Berlin, Birkhäuser Verlag, 1992, 373-407.
- CABANI 2010 = Maria Cristina Cabani, *Eroi comici. Saggi su un genere seicentesco*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010.
- CARDUCCI 1861 = Giosuè Carducci, *Di Alessandro Tassoni e della "Secchia rapita"*, in Alessandro Tassoni, *La secchia rapita e altre poesie*, prefazione di Giosuè Carducci, Firenze, Barbera, 1861, V-XLVIII.
- LAZZARINI 2020 = Andrea Lazzarini, «*Pazza cosa sarebbe la poesia*». *Alessandro Tassoni lettore del Trecento fra Barocco ed età muratoriana*, Modena, Panini, 2020.
- NASCIMBENI 1913 = Giovanni Nascimbene, *Una nuova edizione della "Secchia rapita"*, in «Il resto del Carlino» (24.1.1913), 4.
- PULIATTI 1970 = Pietro Puliatti, *Bibliografia di Alessandro Tassoni*, vol. II. *Iconografia e critica*, Firenze, Sansoni, 1970.
- ROSSI 1913 = Giorgio Rossi, recensione a *La secchia rapita*, in «Il Giornale storico della letteratura italiana», LXII (1913), 144-161.
- SANTI 1906-1909 = Venceslao Santi, *La storia nella "Secchia rapita"*, parte I e II, Modena, Società tipografica modenese, 1906-1909.

«SENZA METODO E SENZA IMITAZIONE».
PROEMI E CONGEDI NEL POEMA EROICOMICO DELLA
PRIMA METÀ DEL SEICENTO

Leonardo Bellomo
Università degli Studi di Padova

RIASSUNTO: Il saggio prende in esame la figura del narratore nei poemi riconducibili alla variegata galassia dell'eroicomico e composti entro la prima metà del Seicento. L'analisi si concentra in particolare sulle zone liminari del canto (proemio e congedo) e prova ad evidenziare il modo in cui ciascun poeta interpreta il ruolo della voce narrante, attribuendole con più o meno frequenza funzioni cognitive e/o metadiscorsive, e conferendole talora tratti autobiografici. Ne emerge un quadro sfaccettato, che conferma l'eterogeneità dei testi ascritti all'eroicomico e il rapporto in ogni opera differente con i grandi modelli cinquecenteschi del *Furioso* e della *Liberata*.

PAROLE CHIAVE: eroicomico, parodia, narratore, metadiscorsività, satira, autobiografia

ABSTRACT: The essay examines the figure of the narrator in poems that can be traced back to the varied galaxy of heroicomics and were composed within the first half of the 17th century. The analysis focuses in particular on the liminal zones of the *canto* (*proemio* and *congedo*) and tries to highlight the way in which each poet interprets the role of the narrative voice, attributing to it more or less frequently cognitive and/or metadiscursive functions, and sometimes giving it autobiographical traits. A multifaceted picture emerges, confirming the heterogeneity of the texts ascribed to the heroicomic genre and the different relationship in each work with the great 16th-century models of the *Furioso* and the *Liberata*.

KEY-WORDS: heroicomic, parody, narrator, metadiscourse, satire, autobiography



1. Le numerose prefazioni alla *Secchia rapita*, in gran parte scritte dallo stesso Alessandro Tassoni sotto pseudonimo, insistono spesso sull'originalità del nuovo genere eroicomico, ma al contempo assicurano anche la piena adesione del poema alle norme di matrice aristotelica, con riferimento in particolare ai principi fondamentali formulati da Tasso: storicità della materia, verosimiglianza, unità e completezza dell'azione. In realtà, come suggerisce già l'ambiguità con cui procede l'argomentazione, specie nella versione della nota *A chi legge* presente a partire dalla seconda edizione,¹ l'apparente ossequio alle regole nasconde un lavoro di erosione interna delle strutture narrative dell'epos: le convenzioni del genere sono evocate e messe in scena, ma contraddette nella sostanza, secondo una strategia parodica (ampiamente illustrata dalla critica)² che attacca il modello in modo obliquo, accogliendone problematicamente le suggestioni e in fondo tradendo, mi sembra, un residuo di credito nei confronti dell'aristotelismo contestato.³ Nel testo indirizzato ai lettori che introduce la prima stesura autografa delle *Dichiarazioni del signor Gasparo Salviani* (poi soppresso nella prima versione a stampa delle stesse) viene fatto anche un breve cenno al problema della voce del narratore, sottolineando la distanza fra la *Secchia* e le opere composte senza osservare «le regole della *Poetica* d'Aristotele», infilzando «insieme delle favole trovate a caso, senza giudizio, senza metodo» e – quel

¹ Si consideri come la rivendicazione di unità e perfezione strutturale della *Secchia* («L'impresa è una e perfetta, cioè con principio, mezzo e fine») sfoci in un elogio della favola multipla del *Furioso* (cfr. FERRARO 2018: 157-159), o come il principio della verosimiglianza («è verisimile che quello che ai nostri dì veggiamo, altre volte sia stato») venga piegato per giustificare l'introduzione dei contemporanei in una vicenda ambientata nel passato (su questo cfr. anche ARBIZZONI 2017: 161-165). O ancora si pensi alle reticenze di Tassoni nel sottolineare la storicità della materia («'l poema della secchia rapita ha tutto per ricognizione d'istoria e di verità»): il poeta tace infatti che i due eventi a cui fa riferimento e su cui si basa la narrazione, cioè la battaglia di Fossalta del 1249 e quella di Zappolino del 1325, sono avvenuti a molti anni di distanza e che dunque presentare il furto della secchia, avvenuto al termine della seconda, come scatenante della prima è una pesante manipolazione della cronologia e un'interpretazione, diciamo così, iperbolica della prerogativa di alterare l'ordine dei fatti concessa al poeta anche da Tasso, secondo il quale però era opportuno che l'epico lasciasse «l'origine ed il fine de l'impresa, ed alcune cose più illustri e ricevute per fama, ne la loro verità, o poco o nulla alterata» (TASSO, *Discorsi*, III: 120).

² Si vedano specialmente POZZI 1987: 27-29, CABANI 1999: 162-166, che mettono bene in luce la struttura ironica dell'intreccio, l'inconclusione della favola e degli episodi, che rovescia il dinamismo narrativo caratteristico dell'epica.

³ L'ambivalenza del rapporto di Tassoni con l'Aristotelismo all'altezza della stesura della *Secchia* è sottolineata anche da FERRARO (2018: 113-14), secondo il quale «la rottura con i precetti del Filosofo» dopo l'esperienza probabilmente giovanile del postillato al *Furioso* «non è mai assoluta e definitiva come talvolta si è scritto».

che più qui ci interessa – «senza imitazione», ovvero derogando al criterio della narrazione mimetica che esclude o quantomeno riduce fortemente la possibilità del poeta di esprimersi in prima persona.⁴ In effetti, nella *Secchia*, in linea di massima, gli interventi autoriali sono limitati ai luoghi canonici del poema eroico (esposizione iniziale della materia, invocazione della musa, dedica)⁵ e il racconto è condotto con il tono oggettivo prescritto dalla tradizione aristotelica («Che il poeta non dee parlare molto di sua persona»)⁶. Anche in questo caso però la generale deferenza nei confronti della norma maschera una sottile forma di dissenso, che trapela attraverso alcune ricercate e puntuali infrazioni: soprattutto, ma non esclusivamente, nelle porzioni di testo aggiunte nella seconda redazione, e in concomitanza con episodi di sapore romanzesco, può accadere infatti che il narratore prenda apertamente la parola alla maniera di Ariosto,⁷ con una mossa di grammatica incoerenza che – oltre a mettere in risalto l'eterogeneità delle soluzioni sfruttate dall'eroicomico – implicitamente destituisce di credibilità la voce oggettiva e risolta nell'atto mimetico della rappresentazione utilizzata nelle altre zone del poema, rimarcandone la dimensione artificiale e inautentica.

Quale fisionomia assume la «figura del poeta» nelle altre opere in qualche modo riconducibili alla variegata galassia dell'eroicomico?⁸ Gabriele Bucchi ha cominciato ad affrontare la questione, prendendo in esame la riscrittura parodica subita in questi testi da alcuni «momenti tipici dell'intervento autoriale nel poema epico, soprattutto

⁴ Cfr. TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, II], *Appendice* [6]: 447. Commentando il passo, Cabani coglie nella menzione alle «favole trovate a caso, senza giudizio» un'allusione all'architettura narrativa dello *Scherno degli dei* «nel quale il racconto procede per agglomerazione di episodi mitologici tradizionali fra loro debolmente connessi» (CABANI 1999: 155). Si può aggiungere che anche l'accenno all'assenza di «imitazione» potrebbe fare riferimento al poema braccioliniano, dove commenti e intrusioni del narratore non mancano, come vedremo.

⁵ Ivi: 150-153.

⁶ CASTELVETRO, *Poetica* II: 161. Nella prospettiva dei teorici cinquecenteschi è un grave errore che il narratore troppo presente sulla scena «si mostri persona passionata e la quale v'abbia interesse, e perciò si toglia a se stesso la fede e si renda sospetto a' lettori d'essere poco veritiere narratore» (ivi: 164). L'incapacità di procacciarsi la fiducia del lettore è anche una delle principali critiche che da una prospettiva neo-aristotelica il Tassoni del postillato al *Furioso* rivolge al narratore del poema ariostesco; una netta condanna va anche alle digressioni, agli accenni alle vicende personali, alle contraddizioni della voce narrante (cfr. CABANI 1999: 73-78; FERRARO 2018: 116-119).

⁷ CABANI 1999: 232-234; CONTINI 2017: 118-120.

⁸ La formula citata fra virgolette riprende naturalmente quella del celebre saggio di DURLING 1965.

tassiano (*incipit*, invocazione alla Musa, apostrofe patetica al personaggio)» e soffermandosi poi più nello specifico sull'*Asino* di Carlo de' Dottori, capace di costruire una propria personale voce narrante combinando «l'eredità» della *Liberata* con quella del *Furioso*.⁹ Proverò ad aggiungere qualche tassello al quadro, esaminando proemi e congedi, ovvero le zone del canto in cui tipicamente la tradizione cavalleresca prevede un'interruzione della narrazione e un'intrusione del poeta, e sorvolando solo sul prologo all'intero poema, già analizzato da Bucchi. Mi muoverò con sguardo panoramico entro i confini della letteratura eroicomico prodotta nella prima metà del Seicento, riferendomi alla categoria in un'accezione larga,¹⁰ ben consapevole naturalmente di riunire sotto la medesima etichetta una «costellazione» di testi legati, più che dall'aderenza a una precisa definizione di genere, «da una sorta di “somialianza di famiglia”». ¹¹

Nel mio *corpus*, dunque, includo a) una serie di esperimenti di poesia narrativa comica cronologicamente vicini alla *Secchia*, dai quali però il modenese prese velatamente le distanze, riconoscendovi a buona ragione operazioni ben diverse dalla sua, ovvero: lo *Scherno degli dei* di Francesco Bracciolini (1618, con l'aggiunta di sei canti 1626), la *Moscheide* (1623) di Giambattista Lalli, che recupera la tradizione classica della zoepica, e la *Franceide* (1629) dello stesso autore, rappresentazione giocosa della diffusione della sifilide fra gli eserciti italiano e francese durante la calata di Carlo VIII; b) opere che tentano di seguire la «nuova strada» indicata dal poema tassoniano,¹² come *Le pazzi de' savi, ovvero il Lambertaccio* (1641) di Bartolomeo Bocchini, il già citato *Asino* (1652) o i *Numi Guerrieri* (1640) di Carlo Torre, che guarda anche al burlesco mitologico; c) alcuni testi di area fiorentina, caratterizzati da un tono uniformemente basso e dalla ripresa, in forme molto semplificate, della tecnica dell'*entrelacement*, i quali continuano la linea burlesca inaugurata dal *Morgante* di Pulci (e portata avanti nel Cinquecento, per

⁹ BUCCHI 2013: 103 e 114.

¹⁰ Così, del resto, avviene anche nel volume Carocci dedicato all'eroicomico, come esplicitato dagli stessi curatori (cfr. CRIMI - MALAVASI 2020: 14). Eroicomico in senso stretto è solo quello tassoniano, ma all'estensione indebita del termine potrebbe aver contribuito lo stesso autore della *Secchia*, che «non ha dato una definizione univoca di eroicomico» (CABANI 2013: 10) e, nel difendere il proprio primato nell'invenzione del genere, ha chiamato in causa lo *Scherno* di Bracciolini, anche se solo per distinguersene (CABANI 2020: 22).

¹¹ ROGGINA 2014: 126.

¹² TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, II], *A chi legge*: 5.

esempio, da Folengo e Aretino): si tratta dell'*Avinavoliottoneberlinghieri*, detto anche *Poemone* (1643) di Piero de' Bardi e soprattutto il *Malmantile racquistato* (pubblicato postumo nel 1676, ma composto verosimilmente negli anni '40) di Lorenzo Lippi;¹³ di prove comiche di varia ispirazione, come l'*Ajone* (1643, ma dato alle stampe nel 1852) di Michelangelo Buonarroti il Giovane, «genealogia scherzosa delle città di Montaione e Figline»,¹⁴ per molti aspetti avvicicabile alle opere menzionate al punto precedente, come vedremo nel corso della trattazione, e la singolare *Guardinfanteide* (1643) di Francesco Fulvio Frugoni, poemetto eziologico sull'origine di un oggetto moderno.

2. La codificazione neo-aristotelica del genere eroico prevede l'intervento dell'autore nell'esordio dell'intero poema, ma esclude la sua ingerenza al principio dei canti successivi, sanzionando, dunque, un costume tipico della tradizione cavalleresca, recepito e interpretato così originalmente dal *Furioso* da divenire una delle marche più riconoscibili della tecnica narrativa ariostesca.¹⁵ All'interno del *corpus* eroicomico primo-seicentesco, in linea di massima, tale censura sembra esercitare una pressione maggiore sulle opere che guardano più direttamente all'epica, conservando un certo numero di elementi del modello per renderne più evidentemente percepibile la trasformazione complessiva in senso parodico: l'attacco di canto, per così dire, "nudo", con immediato avvio della narrazione, è infatti costante, oltre che nella *Secchia* e nell'epigonico *Asino*, anche nei *Numi guerrieri* e in *Moscheide* e *Franceide*.¹⁶ Nessuno di questi testi, si badi bene, rifiuta completamente l'intrusione autoriale, ma preferisce relegarla in zone meno esposte del canto.

¹³ Generalmente si ritiene che il poema sia stato cominciato prima o durante il soggiorno dell'autore a Innsbruck, tra l'ottobre 1643 e l'aprile 1644, «ipotesi che trova conforto nella dedicatoria a Claudia de' Medici, figlia del duca Ferdinando I e moglie dell'arciduca dell'Austria-Tirolo Leopoldo d'Asburgo (quinto di questo nome) presente in tutte le edizioni» (D'AFFLITTO-CARMINATI 2005). Vedi anche DI SANTO 2013: 15-18, e *passim*.

¹⁴ VARESE 1967: 876.

¹⁵ Sulla ricezione dei proemi del *Furioso* cfr. almeno JAVITCH 1999: 165 e ss.; HONNACKER 1999; sulle caratteristiche degli *incipit* dei canti nella produzione cavalleresca precedente, cfr. VISANI 1987, CABANI 1988: 23-45 e 50-64.

¹⁶ Una soluzione "mista" si ritrova però in attacco al canto II di *Moscheide* e *Franceide*: in entrambi i casi Lalli riprende immediatamente il racconto, ma rivolgendosi tramite allocuzione al luogo in cui è ambientata quella particolare sequenza narrativa, ovvero rispettivamente la città di Roma e quella di Napoli.

Proemi corredati di commenti espliciti del poeta affiorano invece, per quanto saltuariamente, nella prassi di un altro seguace di Tassoni quale il Bocchini delle *Pazzie de' savi* (3 su 11),¹⁷ e lasciano qualche traccia nel testo forse più eccentrico fra quelli raccolti, ovvero la *Guardinfanteide* (2 su 7), ma soprattutto assumono una notevole frequenza nello *Scherno degli dei* (11 su 19), venendo utilizzati addirittura in modo sistematico nella seconda parte (6 su 6). Sotto questo rispetto il pistoiese Bracciolini si avvicina ai fiorentini Lippi e Buonarroti il Giovane, il cui debito nei confronti della letteratura canterina e cavalleresca è denunciato con particolare evidenza anche dallo scrupoloso impiego dell'artificio rilevabile in *Malmantile* (9 su 11) e *Ajone* (3 su 3). Al contrario nel *Poemone*, che pure recupera la materia carolingia, questo tratto di esibito ariostismo risulta fortemente limitato (solo 3 casi su 15, e con caratteristiche singolari, come vedremo): quasi che, cominciando a comporre l'opera a fine Cinquecento, cioè al culmine della polemica sulla superiorità del *Furioso* o della *Liberata*, per quanto verosimilmente allineato alle posizioni dell'Accademia della Crusca (che sosteneva l'eccellenza del primo, su basi però soprattutto linguistiche),¹⁸ Bardi non fosse del tutto immune agli argomenti dell'aristotelismo e avesse accordato una blanda concessione sul piano strutturale ai difensori della proposta tassiana.¹⁹

3. I proemi del *Malmantile* riprendono con fedeltà la lezione del *Furioso*: in genere il narratore presenta una considerazione di carattere morale, collegandola in modo esplicito al racconto, cui viene affidato un compito di conferma, rivolgendosi a un pubblico, per lo più qualificato come uditorio,²⁰ secondo una tendenza che emerge esemplarmente in questa stanza, che chiude il proemio del cantare VII, dedicato all'elogio del vino, ma anche della moderazione nel bere:

¹⁷ Qui e di seguito senza includere nel conteggio il primo canto, dove, come si è detto, la presenza di un proemio è scontata.

¹⁸ Cfr. DI SANTO 2013: 37-46; più in generale a proposito della difesa del *Furioso* da parte della Crusca a fine '500 cfr. SBERLATI 2001: 242-259.

¹⁹ Si può osservare anche che i tre proemi con intervento autoriale si trovano tutti nella seconda parte del *Poemone*, scritta probabilmente a Seicento inoltrato, in un differente clima culturale.

²⁰ In una sola occasione l'appello è rivolto esplicitamente a un lettore: «Di chi credi, lettor, tu qui ch'io tratti? / Tratto di Martinazza, iniqua strega» (LIPPI, *Malmantile*, VI 2, 1-2: 194).

Però sia chi si vuole, egli è un dappoco
chi 'mbotta al pozzo come gli animali;
s'avvezzi a ber del vino appoco appoco,
ch'ei sa, che l'acqua fa marcire i pali;
ma, com'io dico, si vuol berne poco:
basta ogni volta cinque o sei boccali:
perch'egli è poi nocivo il trincar tanto,
com'udirete adesso in questo Canto.²¹

Lippi attinge per lo più a un repertorio di temi topici, talora presenti anche nel *Furioso*,²² adottando sempre però toni e modi decisamente diversi dal modello: così come lo stile elevato viene soppiantato dal burlesco, all'altezza della riflessione ariostesca si sostituisce una sentenziosità «improntata a un banale buon senso».²³ Spicca tra gli altri l'*incipit* del cantare VIII, dove il trapasso al corpo della narrazione non è affidato a una generica formula canterina (come accade nel più dei casi e nel passo appena citato), ma è introdotto da un'ironica richiesta di attenzione da parte di un personaggio («Or questi vuol che pur di lui discorra, / onde di nuovo a' fatti suoi ritorno»),²⁴ con una soluzione che vanamente cercheremmo altrove nel nostro *corpus* e richiama ovviamente un celebre passo del *Furioso*.²⁵

Lo schema del proemio ariostesco viene ripreso anche da altri autori, anche se in genere evitando appelli al pubblico o comunque ogni riferimento alla ricezione orale.²⁶ Così, per esempio, prendendo le mosse dagli eventi narrati, Bracciolini proclama l'inestricabilità di gioia e dolore – rimarcando il concetto, per altro, tramite una serie di immagini concrete e realistiche, indicative del tenore del poema («E così l'olio un po' di morchia in fondo / mai sempre avrà, se tu 'l vorrai vedere, / e 'l vino ancor che

²¹ Ivi, VII 4: 243.

²² Cfr. DI SANTO 2013: 191.

²³ CABANI 2010: 120.

²⁴ LIPPI, *Malmantile*, VIII 6, 1-2: 288.

²⁵ «Di questo altrove io vo' rendervi conto; / ch'ad un gran duca è forza ch'io riguardi, / il qual mi grida, e di lontano accenna, / e priega ch'io nol lasci ne la penna» (ARIOSTO, *Furioso*, XV 9, 5-8).

²⁶ Nello *Scherno* il narratore si rivolge al lettore nel proemio del primo e dell'ultimo canto (oltre che, in non poche occasioni, nelle zone centrali dei canti).

chiaro [...] / vota affatto la botte, e ben procura, / che troveravi della posatura»);²⁷ mentre Frugoni disquisisce degli effetti perniciosi di Amore, mettendo in successione, per descrivere il sentimento, una serie di concretissime metafore appartenenti, tra gli altri, all'ambito culinario («Amor è [...] / una minestra cotta ne gli affanni») e animali («È un serpentello Amore [...] / Egli è una volpe che nel petto entrata, / tanto la trippa dei rignoni ingrassa, / che non potend'uscir quivi serrata / si resta e affligge la corporea massa»);²⁸ E ancora Bocchini, apprestandosi a chiudere il poema, si scaglia in termini molto generali contro adulazione e bugia, i mezzi utilizzati da Lodovico Geremei – come spiegato immediatamente di seguito – per ostacolare il protagonista Antonio Lambertacci. Il tono è risentito e colmo di sdegno, del tutto alieno da ogni forma di giocosità o di distaccata ironia, come se l'urgenza del messaggio etico rendesse inevitabile un'espressione veemente, diretta e inequivoca. Una simile postura non solo è adottata in più di un'occasione – e non esclusivamente nei proemi – dal poeta delle *Pazzie*, ma caratterizza anche talora il narratore di opere come *Moscheide*, *Franceide* e *Numi guerrieri*, presentandosi come un sintomo tra i più appariscenti di una peculiarità comune a questi testi: l'introduzione di segmenti integralmente seri, che vengono giustapposti, ma non amalgamati alle componenti facete del discorso, lasciando l'impressione di una mancata interazione fra i registri e di una scarsa coerenza dell'insieme (al contrario di quanto mi sembra accada nella *Secchia*, dove la serietà di certi momenti narrativi appare sempre in qualche misura intaccata dalla possibilità del rivolgimento comico).²⁹

Sono l'Adulazione e la Bugia
 compagne etterne a l'huom vile e mendace
 che gonfio di superbia e di albagia
 sempre fra le lusinghe involto giace;
 e pasciuto d'invidia e gelosia
 già mai si quietà e mai non trova pace,

²⁷ BRACCIOLINI, *Scherno*, XIV 1, 3-5 e 7-8: 221.

²⁸ FRUGONI, *Guardinfanteide*, III 1, 1; 3, 4; 4, 1-4: 44-45.

²⁹ Cfr. al riguardo CABANI 2020: 34-35, che mette in discussione la proposta di individuare nella *Secchia* zone autenticamente serie (portata avanti per esempio da FERRARO 2013).

perché bramando d'ingannare altrui,
erge un palmon, che poscia inveschia lui.

Ha per costume, e per sicuro istinto,
di non posar di non requiar sì presto,
poiché il nemico suo sperando estinto,
vive pien di rancor languido e mesto.
Se ad alcun ride in faccia il riso è finto,
se gli tocca la mano, è falso il gesto,
e se lo bacia in bocca, eccoti a un tratto
Iuda scoperto e l'assassinio fatto.³⁰

Nelle opere del nostro *corpus* ai contenuti morali, nel complesso più frequenti, si alternano quelli di tipo meta-poetico. Anche in questo caso Lippi guarda da vicino alla tradizione cavalleresca: nel penultimo canto del *Malmantile* il *topos modestiae* fondato sulla richiesta da parte del poeta di uno stile più adatto alla sua materia («Chi mi darà la voce e le parole, / bastanti a dir la guerra indiavolata»)³¹ introduce la descrizione della battaglia conclusiva del poema, con flagrante recupero, insieme al modulo argomentativo, dell'intero primo verso dal proemio del canto XXVII del primo libro dell'*Inamoramento* o da quello del III del *Furioso* (che cita alla lettera Boiardo).³² Buonarroti il Giovane imbecca invece una strada più personale, discutendo da una prospettiva interna al dibattito teorico sull'epica le caratteristiche strutturali del suo racconto. Nell'aggiungere una *coda* al suo poemetto il narratore rileva l'inosservanza del procedimento ai dettami aristotelici (che pretendono la *fabula* sia una e perfetta), fingendo ironicamente un'adesione di massima al principio che si accinge a infrangere.

La mia favola affatto era fornita,
secondo l'arte di chi ben compone,
ch'allungar non si dee, quand'è compiuta

³⁰ BOCCHINI, *Pazzie de' Savi*, 1-2: 379-380.

³¹ LIPPI, *Malmantile*, XI 1, 1-2: 383.

³² Si può osservare che come nel *Malmantile* anche nell'*Inamoramento* il *topos* precede la narrazione di una battaglia, mentre nel *Furioso* prelude alla genealogia della casa d'Este.

intera e tonda, una metrica azione;
e 'l volerven aggiunger pur duo dita
mi sarebbe paruta indiscrezione,
ch'aver menato tanto il can per l'aja
dovea bastare al poetare in baja.

E sempre insino a ora io mi credetti
che le code rendesser vie più belli
gli asini, i cani, i cavalli, i muletti,
e cento altri animai, bestie e uccelli,
e ch'ornamento dessero ai sonetti,
come lo danno i pennacchi a' cappelli;
ma a' poemi eroici appiccate
le code avea per cose sconsertate.

Pur, per dar luogo alla strana ambizione
di chi di me si duole, e mi va grosso
dicendo, ch'io ho auta occasione
di farli onore, e ho saltato un fosso,
buscando andrò qualche po' d'invenzione
per formare una coda il me' ch'io posso,
e aggiugnerla dietro a questa mia
magra, smunta e cadente poesia.³³

Ma gli esordi meta-poetici appaiono graditi soprattutto nello *Scherno*, dove, tra le altre cose, l'io narrante chiede aiuto a Bronzino per raffigurare il tempo in modo inconsueto rispetto all'iconografia tradizionale (non come un vecchio, ma come un «moribondo bambino»);³⁴ riceve la visita del Riso, che si autocelebra in quanto strumento fondamentale per il poeta contemporaneo che voglia essere ascoltato e avvincere in particolare il «volgo ignorante»;³⁵ contrappone la propria figura a quella di Dante con le finalità

³³ BUONARROTI IL GIOVANE, *Ajone, Coda alla favola*, 1-3: 89-90.

³⁴ BRACCIOLINI, *Scherno*, VI 1-4: 85-86.

³⁵ Ivi, III 1-5: 35-36.

auto-degradanti già perseguite nel proemio dell'intero poema.³⁶ In questi passi (e non solo, come vedremo) Bracciolini apre uno spazio di riflessione teorica senza curarsi troppo però di suturarla con le sequenze narrative che lo circondano, tradendo un certo impaccio e un'appropriazione solo superficiale del costume ariostesco.

Soluzioni speculari e opposte a quelle appena viste si trovano nel *Poemone*, dove il narratore, due delle tre volte in cui prende parola a inizio canto, invoca la Musa senza spendersi in commenti, ma con il solo scopo di evidenziare una transizione nel racconto («Musa, lascia un po' star le regie mura, / e volgi il canto a' tuoi campioni ardit, / che fuor del patrio lido ergon famosi / pel sereno del ciel trofei pomposi»)³⁷ o di annunciare la propria materia, in una sorta di raddoppiamento in coda al poema del proemio del primo canto («Spalanchisi Elicona a nuovi accenti, / Musa, e a noi versi d'Aganippe il fonte / di soave armonia onde correnti: / le ninfe d'Arno, al nostro aiuto pronte, / de' freschi fondi escan con bei concetti, / per far per l'universo illustri e conte / l'opre de' galli eroi, onde vittoria / ebbe il re Carlo, ed essi onore e gloria»)³⁸.

4. A differenza di quanto accade nel *Furioso*, nei proemi del *Malmantile* (ma più in generale, direi, nell'intero poema, con una singola parziale eccezione di cui si dirà poi) la figura del poeta non assume mai caratteri autobiografici. Certo, la scelta di «*topoi* che rispecchiano ben noti comportamenti sociali e abitudini di vita»³⁹ di Lippi poteva forse suggerire al primo ristretto pubblico del poema, fatto di amici e conoscenti, un'identificazione tra io narrante e io empirico dell'autore. In qualche misura, anche l'opzione per una lingua fortemente vernacolare e gergale, e il ricorso all'aneddotica fiorentina potevano accreditare una simile interpretazione, circoscrivendo sul piano diatopico e diastratico la responsabilità dell'atto locutivo e conferendo un certo grado di concretezza e determinazione alla voce che racconta. E tuttavia a livello esplicito il narratore non spezza l'anonimato caratteristico della tradizione canterina, evitando di dire alcunché sulla propria esperienza personale e anzi delegando il compito di rappresentare Lorenzo

³⁶ Ivi, VIII 1-2: 118-119. Cfr. BUCCHI 2013: 103-105.

³⁷ BARDI, *Avinavoliottoneberlinghieri*, XI 1, 4-8: 113.

³⁸ Ivi, XVI 1: 173.

³⁹ CABANI 2010: 120.

Lippi dentro al poema a un personaggio diegetico battezzato con il medesimo pseudonimo anagrammatico utilizzato per firmare il *Malmantile*, ovvero Perlone Zipoli, con un gioco di sdoppiamenti che sottolinea la dimensione fittizia di ogni maschera autoriale.

In altri testi del *corpus* eroicomico però le cose vanno un po' diversamente. Nelle *Pazzie de' Savi* il poeta indossa in una singola occasione, in modo del tutto estemporaneo, una maschera autobiografica di evidentissima matrice ariostesca: non si tratta dunque dell'assunzione di una strategia complessiva di costruzione del testo, ma di una ripresa puntuale, che allude per altro a un preciso luogo del modello. La citazione, che non pare avere alcun intento parodico, viene in qualche modo calamitata dal contesto tematico. Dopo la lunga tirata misogina del cantore Scappino in chiusura del canto VII,⁴⁰ al principio del successivo il narratore si rivolge cortesemente alle donne («Donne voi, che dal cielo havete in dono / beltà celeste, e pensier puro e casto») per ritrattare quanto scritto e chiedere perdono («A voi dunque pentito, e genuflesso / presento un memorial tutto bagnato / da le lagrime mie, mentre confesso / di vivervi purtroppo affezionato»), rivelando che la ragione del suo astio è il pessimo trattamento riservatogli dalla donna amata («Date la colpa / a colei che non mai mi osserva i patti, / quella che mi distrugge, e che mi spolpa, / villana al nome, e più villana a i fatti»).⁴¹ Il proemio del trentesimo del *Furioso* funge evidentemente da canovaccio, tranne che per un particolare e cioè il fatto che in quel passo il poeta si pente di quanto affermato direttamente da lui e non da un suo personaggio.⁴² La differenza diviene in fin dei conti irrilevante perché l'io narrante delle *Pazzie* si assume in pieno la responsabilità delle parole di Scappino, senza sfruttare il raffinato meccanismo dissociativo con cui in altri luoghi del poema Ariosto prende le distanze, per esempio, dalla misoginia di Rodomonte o dell'oste che racconta la novella

⁴⁰ Nell'accumulo di metafore animali tramite il quale Scappino denigra le donne Nicosia (2015: 59) vede una caricatura del *topos* misogino.

⁴¹ BOCCHINI, *Pazzie de' Savi*, VIII 1, 1-2; 3, 1-4; 4, 1-4: 255-256. Le *Dichiarazioni* alla fine del canto sottolineano la radice autobiografica del passo: «Vivea l'Autore nel tempo apunto che il presente poema compose di femina in Bologna soprannomata la VIVANA. A costei con mille tratti villaneschi, e di poca creanza non solo era contenta e soddisfatta stracciarlo in reciprochi affetti amorosi, ma machinate invenzioni e stragemmi indegnissimi havealo querelato alla Giustizia. Ciò fu causa che essendo contumace con la presente ottava lo consumò col dire [...]» (*Pazzie de' Savi*: 277).

⁴² Un'analogia ritrattazione si trova anche nell'*incipit* di *Furioso* XXII, non seguita però dal riferimento alle colpe della donna amata.

di Fiammetta, Jocondo e Astolfo, evidenziando ironicamente l'ambiguità delle proprie posizioni.⁴³

Seguendo percorsi differenti, Bracciolini da un lato, Bardi e Buonarroto dall'altro, si impegnano invece in un'operazione che mi sembra più interessante, costruendo una figura autoriale dai lineamenti più definiti e realistici rispetto a quella del poeta del *Furioso* – il quale mantiene, come sappiamo, un certo grado di astrazione e, pur rivendicando l'individualità della propria esperienza, non si auto-rappresenta come coincidente con l'io empirico di Ludovico Ariosto.⁴⁴

Il narratore dello *Scherno* si presenta immediatamente, nel proemio del I canto, come autore anche della *Croce racquistata* («Io che sin'or con la matita rossa / e con la nera a disegnar mi misi / le virtù degli eroi, le armi e la possa ... »),⁴⁵ si riferisce a sé stesso utilizzando, con intenti auto-svilenti, il semplice nome proprio di “Francesco” («E se non si dirà dopo la morte / di me: Francesco un letterato fue; / dirassi [...] / [...] egli era un bue»)⁴⁶ e allude alla propria pinguedine e alla propria pigrizia: due tratti evocati in contrapposizione all'operosità e alla fatica di Dante, che scrivendo la *Commedia* si fa «macro», e dunque dotati di evidenti implicazioni meta-letterarie,⁴⁷ ma che pure restituiscono una qualche concretezza e fisicità all'immagine del poeta («Ma io, che al fuoco i versi miei consacro, / fo pensier di passarmene in lettica / al Pegaseo con negligente

⁴³ Si vedano i proemi dei canti XXVIII e XXIX. Sul tema, oltre al classico DURLING 1965: 150-176, cfr. la sintesi di WEAVER 2016.

⁴⁴ «Tutto quello che ci dirà [il narratore del *Furioso*], di questa esistenza, si colloca sul piano della partecipazione a una condizione morale universale, o comunque riferisce dell'appartenenza a una società simbolicamente strutturata» (SANGIRARDI 2020: 445).

⁴⁵ BRACCIOLINI, *Scherno*, I 1: 1. Anche Pulci nel *Morgante* fa riferimento alla propria produzione precedente, citando il titolo di uno dei suoi sonetti di parodia religiosa (*In principio era buio, e buio fia*), fornendo un indizio che permette di «riconoscere la persona biografica dell'autore» (SANGIRARDI 2020: 440). Più generica l'allusione di Boiardo nell'*Innamoramento* (II IV 1, 1-3: 895) al versante lirico della sua poesia («Luce de gli occhi miei, spirito del core, / per cui cantar suolea sì dolcemente / rime legiadre e bei versi d'amore»).

⁴⁶ BRACCIOLINI, *Scherno*, VIII 2, 1-4: 119. Cfr. anche ivi, XX 1, 8: 327 («chiamami sempre bue, non più Francesco»).

⁴⁷ Difficile non pensare anche alle *grassae Camoenae* folenghiane, ma in generale il nesso tra cibo, eccesso e comicità è topico, come insegna il classico BACHTIN 1965.

passo, / però senza studiar compongo e ingrasso».⁴⁸ Nella seconda parte del poema (1625), inoltre, quattro canti su sei sono aperti da un'allocuzione al cugino Benedetto Fabbroni, che avrebbe promesso «per ischerzo» a Bracciolini «di pagargli ogni Ottava conforme al prezzo determinato fra loro» in modo da indurlo a continuare il racconto interrotto, come apprendiamo in primo luogo dalla nota «A chi legge». Il narratore esordisce menzionando la proposta («Cugin, se tu mi preghi, io ben seguire / l'abbandonato Scherno a te prometto») e accettandola di buon grado («Mezzo giulio ogni Ottava? Ecco m'accendo, / conta, ch'io canto, e chi m'ascolti attendo»),⁴⁹ per poi garantire ironicamente al cugino sicura gloria presso i posteri («Farò sì che di te, se mai verranno / gli Alessandri futuri invidia avranno»)⁵⁰ E ancora in attacco al penultimo canto si appella a Venere perché convinca Benedetto a mantenersi fermo nel suo proposito, perché senza il dovuto denaro anche l'ispirazione verrà meno («Onde se questo canto non riesce, / e l'ingegno e la Musa non m'aiuta, / questa è la sola cagion, che mi rincresce / che'l martello s'allenti alla battuta»)⁵¹

Con l'introduzione del personaggio di Fabbroni la figura del dedicatario, che nelle opere epico-cavalleresche è inevitabilmente un grande signore, viene ricondotta a un ambito privato e quotidiano, addirittura familiare, e sottoposta dunque a un processo di degradazione speculare a quello che coinvolge l'autore. La mossa innesca anche un'aperta denuncia della condizione socio-economica del poeta contemporaneo, i cui bisogni materiali non sarebbero tenuti in debita considerazione dal signore feudale che pure gode del servizio encomiastico offerto dalle opere in versi. È una critica aspra e molto diretta al principio di gratuità del gesto poetico propagandato dai poemi di tono serio, che presentano l'atto celebrativo come un dono compiuto entro uno spazio di solidarietà cortigiano, occultando il movente finanziario e insomma il fondamento concreto del rapporto fra artista e dedicatario. Nel passo che segue, del resto, il distico finale della prima ottava

⁴⁸ BRACCIOLINI, *Scherno*, I 1, 1-4: 118. Un riferimento alla grassezza dell'autore si trova anche nel canto XVIII, dove raccontando le nuove abitudini alimentari degli dei, divenuti cannibali, il narratore esclama: «Io, s'ero allor sulla terrena massa, / come or son vivo, oh che minestra grassa!» (ivi, XVIII 5, 7-8: 292).

⁴⁹ BRACCIOLINI, *Scherno*, XV 1, 1-2 e 7-8: 239.

⁵⁰ Ivi, XVI 1, 7-8: 256.

⁵¹ Ivi, *Scherno*, XIX 2, 1-4: 310. Con l'ultima espressione citata Bracciolini allude naturalmente alla pratica della monetazione al martello.

(evidenziato dal mio corsivo) si può leggere anche come risposta rovesciata a quello che conclude la terza stanza del primo canto del *Furioso*, contenente la dedica a Ippolito d'Este, con un'eco resa più percepibile dalla comune collocazione in punta al v. 8 della parola semanticamente centrale *dono* («né che poco io vi dia da imputar sono; / che quanto io posso dar, tutto vi dono»):⁵²

Imparate; poeti; ogni fatica,
fuorché la nostra, il guiderdone aspetta;
se il medico, o il legista s'affatica,
se gli paga il consiglio e la ricetta,
e se il notaro i suoi contratti intrica,
raccoglie argento ov'ei l'inchiostro getta
solo il poeta, e sia quantunque buono,
destina il ciel, che s'affatichi in dono.

Principe, se tu paghi il muratore,
che innalzi a gloria tua torre, o palazzo
e chi scolpisce, o semina il colore,
o in tela, o in calce, o per l'industre arazzo,
folle il poeta a voler farti onore
studia senz'alcun pro, perch'egli è pazzo,
altro vogl'io di mie canore note,
ch'un vi ringrazio, un gran mercé per dote.⁵³

Il tema sociale, l'attitudine critica, con accenti corrosivi anche nei confronti dei potenti, e soprattutto la dimensione assolutamente privata del dialogo inscenato, insieme al tono conversativo che ne consegue (si pensi, per esempio, all'informalità dell'allocuzione *cugin*), concorrono a delineare in questi proemi una figura di narratore molto vicina a quella dello *speaker* satirico, che per convenzione, come noto, si auto-identifica con la

⁵² ARIOSTO, *Furioso*, I 3, 7-8. Cfr. anche la dedica di Tasso ad Alfonso II d'Este: «queste mie carte in lieta fronte accogli, / che quasi in voto a te sacrate i' porto» (TASSO, *Gerusalemme Liberata*, I 4, 5-6).

⁵³ BRACCIOLINI, *Scherno*, XV 2-3: 240.

persona storico-empirica del poeta,⁵⁴ mentre le note di realismo che punteggiano la prima parte dello *Scherzo* in un certo senso preludono all'evoluzione che si è descritta (senza per questo iscriversi entro un cosciente progetto autoriale, ma più che altro in quanto intuizioni vaghe di un possibile sviluppo). L'interferenza fra i diversi generi diventa ancora più flagrante se si considera che la questione dell'indigenza dei poeti ("carmina non dant panem") è affrontata anche nelle *Satire* braccioliniane, e in particolare nel capitolo *Della poca fortuna dei poeti*, risalente probabilmente al 1613.⁵⁵ Dietro a questa insistenza, anche ad anni di distanza, c'è forse un ulteriore e taciuto nucleo biografico: la delusione sempre viva per gli scarsi riconoscimenti ricevuti a Firenze dalla *Croce Racquistata* (1611) – un poema che era stato concepito per celebrare i Medici, attorno alla cui corte Bracciolini orbitava, senza però esserne stipendiato, o vivere a palazzo – e dunque, diciamo, un sentimento di frustrazione di fronte alle difficoltà patite nello stabilire un rapporto autenticamente organico con il potere politico.⁵⁶ A prescindere dagli stimoli psicologici alla base del recupero, bisogna constatare che la componente satirica introdotta non si fonde mai entro il corpo del poema, come invece accade nella *Secchia* (dove è messa in pratica una strategia di commistione completamente diversa): i proemi

⁵⁴ Cfr. FLORIANI 1988: 6, 13-14, 18-22, *passim*.

⁵⁵ Cfr. BARBI 1897: 27-38. «Che voglio in somma dir? Che poetando / nulla s'acquista, e in altro non si vale / che in far far le bravure al Conte Orlando / [...]. / Povera poesia, che veneranda / rassembri in vista, e par che fra i Signori / la tua sublime autorità si spanda. / [...] / E poi con tanti che ti voglion seco / non ti si ferma in borsa in capo all'anno / un soldo pur da far cantare un cieco» (BRACCIOLINI, *Poesie*: 207). Una ricognizione della tradizione manoscritta e a stampa dei capitoli di Bracciolini si trova in CRIMI 2020: 27-45.

⁵⁶ Per una ricostruzione di questo momento della carriera di Bracciolini, cfr. RESIDORI 2004: 79-84, che significativamente osserva, tra le altre cose, come il ritorno a Roma nel 1626, alla corte di Urbano VIII, coincida per il poeta con un rinnovato impegno nel genere epico, che era stato negletto per anni dopo lo scarso successo della *Croce*. Va osservato che in conclusione al capitolo satirico citato lo *speaker* dichiara che i problemi economici dei poeti denunciati sino a quel momento non lo riguardano, perché grazie a Cosimo de' Medici e Maffeo Barberini (futuro Urbano VIII) non ha di che preoccuparsi: «Io per gli altri poeti or dico il vero, / ma non per me, che la mia croce ho fatto / più che non fece Orlando dal Quartiero. / Comodo mi ritrovo, e non accatto / tozzi per Roma, e qualche poco arrosto / mangio col fumo a casa mia rifatto. / E mercé dello stato ove m'ha posto / Cosimo re de' Toschi e Barberino, / ho sette volte più dell'Ariosto. / E però non mi affanno o mi tapino / di questa lite qua, che non è mia / e per fare esercizio, il di cammino» (BRACCIOLINI, *Poesie*: 212). E tuttavia tale professione di estraneità alla questione potrebbe essere giudicata una cautela protettiva, se non una velata forma di antifrasi (in fondo si dichiara quasi disinteresse per l'argomento sin lì affrontato).

rimangono sempre del tutto scollegati dal mondo diegetico circostante.⁵⁷ Qui, come e più che altrove, Bracciolini si dimostra poco capace o per nulla interessato a intrecciare la dimensione del narratore cognitivo, che commenta lo stato del mondo, a quella del narratore meta-discorsivo, che si esprime sullo stato del testo,⁵⁸ evitando quel ripiegamento della prima sulla seconda che nel *Furioso* consente un passaggio fluido dal pronunciamento dell'autore alla realtà dei personaggi.

5. Nell'*Avinavoliottonceberlinghieri* o *Poemone*, che a livello strutturale adotta una forma molto semplificata di *entrelacement*,⁵⁹ il poeta si manifesta soprattutto per marcare pause e transizioni nel racconto o talora per commentare le vicende dei suoi personaggi, lasciandosi andare a un lungo (12 ottave) discorso introspettivo solamente nel proemio del canto VIII. Il passo cade *grosso modo* al centro del poema e segna, almeno idealmente, il discrimine tra due porzioni di testo composte ad anni di distanza. L'autore rievoca il proprio passato e subito rivela di aver rinunciato per un lungo periodo all'attività poetica, interrompendo dunque – viene lasciato intendere – anche la stesura del *Poemone*: il traguardo dei «quarant'anni» (si noti la precisione realistica del rilievo anagrafico) lo avrebbe infatti convinto a occuparsi di questioni più concrete e pressanti, come la famiglia e gli affari.⁶⁰ Siamo messi di fronte, insomma, all'immagine prosaica e ordinaria di un uomo di mezza età, angosciato dai problemi pratici e dal futuro, le cui ansie sono rese con particolare immediatezza quando il soggetto narrante cede la parola al proprio io d'un tempo:

Me n'andava col volgo, e meco stesso
diceva: Io ho figliuol, e moglie accanto,
nè dalla mia fortuna mi è concesso

⁵⁷ Un'apparente eccezione in attacco al canto XVII dove l'esclamativa del narratore che fa riferimento agli dei protagonisti del racconto è aperta da un'invocazione al cugino («Oh benedetto»), che funge quasi da zeppa ed è priva di relazioni con il resto dell'ottava (e del canto).

⁵⁸ Il riferimento è alle categorie approntate da AGOSTI 1989, e messe a frutto con riferimento alla tradizione epico-cavalleresca da BERTA 2006 e SANGIRARDI 2020.

⁵⁹ Cfr. NICOSIA 2015: 137.

⁶⁰ «Ch'io mi credea, che quando uno è arrivato / a quarant'anni, avesse altri pensieri, / ch'a baie e grilli e spendere in strambotti / i cari giorni e le tranquille notti» (BARDI, *Avinavoliottonceberlinghieri*, VIII 1, 5-8: 17).

ch'io possa largheggiar tanto, nè quanto.
Liti, fastidi, e dispareri spesso
cavan degli occhi miei per forza il pianto,
onde a' negozi sol messi il cervello,
e i miei versi serrai nello scannello.⁶¹

Trascorsi quindici anni, affaticato dalle difficoltà della vita, il poeta comprende di aver commesso un errore e alla ricerca di un qualche sollievo riprende a comporre versi, in un primo momento tentando con scarso successo la via dello stile elevato,⁶² poi riconoscendo un modello più consono alla natura della propria ispirazione nell'opera di Luigi Pulci. Il ricorso alla metafora della *navigatio vitae* («Così tre lustri dell'umana vita, / Con legno fral, varcai 'l pelago amaro»)⁶³ comincia a far perdere in concretezza al racconto, avviando lo slittamento della figura del narratore dentro un scenario manifestamente simbolico: in particolare, l'incontro decisivo con l'autore del *Morgante* viene messo in scena, come fosse avvenuto faccia a faccia, nel bel mezzo di un tipico *locus amoenus*, che ricorda, come è stato notato, il «prato di fresca verdura» nel quale Dante vede gli «spiriti magni»,⁶⁴ ma è affine anche ai paesaggi campestri, dove Pulci amava autorappresentarsi.

Allora in fresca valle i passi muovo
standomi in vaghi prati a trastullare.
Sul molle e verde smalto il Pulci io trovo
tra i poeti, ov'ei fra i primi appare:
seguendo l'orme lor tal gioia provo,
ch'ogni tormento alleviar mi pare;
facciam risonar l'erbose rive
con versi sdrucioloni a suon di pive.⁶⁵

⁶¹ Ivi, VIII 2: 78.

⁶² «Poi d'Elicon a l'onde di cristallo / d'umor salubre mi riempio 'l seno. / Sul destrier pegaseo monto a cavallo / qualche volta radendo 'l ciel sereno, / vago a girar con le comete in ballo. / Ma scendo verso terra in un baleno, / quando delle vertigin mi ricordo, / onde spesso 'l cervel restò balordo» (ivi, VIII 5: 78).

⁶³ BARDI, *Avinavoliottoneberlinghieri*, VIII 3, 1-2: 78.

⁶⁴ Cfr. NICOSIA 2015: 125-126.

⁶⁵ BARDI, *Avinavoliottoneberlinghieri*, VIII 6: 78.

Il monologo continua su questo doppio binario: alla descrizione particolareggiata dei mali patiti durante la vecchiaia si allaccia l'elogio delle virtù consolatorie del vino e poi del riso,⁶⁶ sulla base del quale l'io narrante spiega la propria decisione di riprendere il filo delle comiche vicende di Avino, Avolio, Ottone e Berlinghieri, lasciate in sospeso tanto tempo prima. La sequenza si chiude con il ricordo dell'origine del *Poemone*: il poeta si autoraffigura nel borgo di Antella, fuori Firenze, intento a comporre «in boschereccio stile», nei pressi di un «fiumicello umile / su verde prato di fioretti adorno» e in mezzo a una «schiera di pastor saggia e gentile», presentandosi dunque sotto travestimento, entro un contesto definito realisticamente, ma denso di implicazioni meta-poetiche.⁶⁷ Come ben noto, e come del resto il passo citato sopra dichiara in modo esplicito, la lezione di Pulci è determinante per il poema di Bardi nel suo complesso, ma – bisognerà aggiungere – agisce anche a livello locale, lasciando tracce profonde nell'impostazione del proemio appena esaminato. Non solo la rivendicazione di una letterarietà minore, che trova il suo luogo d'elezione nella campagna e tradizionalmente si identifica in senso lato con la poesia pastorale, ma soprattutto le modalità con cui l'autobiografia si intreccia con l'autofabulazione, compenetrando reale e immaginario, e forse anche l'estemporaneità con cui l'intera operazione viene messa in atto, trovano un avallo nei peculiari interventi del narratore che troviamo nell'ultimo cantare del *Morgante*.⁶⁸

Dal *Poemone* prende le mosse Buonarroto il Giovane, che nel suo *Ajone* (dedicato allo stesso Bardi) fa un passo ulteriore e sembra portare a compimento la trasformazione

⁶⁶ «Il catarro, le gotte e 'l pizzicore / a' vecchi fanno far strani lamenti. / Ti riduci a mangiar pappe e sapore, / perché la bocca tua non ha più denti; / gridar bisogna, e fare un gran romore / ch'hai le campane grosse, e poco senti; / non t'affa ogni occhial, ch'hai corta vista: / i vecchi sempre qualche male attrista. / [...] / Col bere il riso e 'l passatempo mosse, / il motteggiare, e lo scherzare ancora / volle che refrigerio all'uomo fosse, / quando qualche tormento lo martora. / Così a dispetto di podagre e tosse, / negli ultimi anni l'uom ride talora. / Nè io vo contrastare a questa legge / che ei diede colei, che 'l tutto regge» (ivi, VIII 8 e 11: 79).

⁶⁷ Ivi, VIII 12: 79. Anche nella dedica a Filippo Papini nella prima stampa del poema (1643) si fa riferimento a una lettura pubblica avvenuta quarantatré anni prima «nella deliziosa Antella» (il passo è citato da LATTARICO 2005: 185, n. 1).

⁶⁸ Descrive con acutezza i procedimenti messi in atto da Pulci nel cantare XXVIII SANGIRARDI (2020: 440-444), dal quale, oltre a ricavare moltissimi spunti per questo studio, mutuo il termine 'autofabulazione' (ivi: 442-443, e n. 22). Tra gli elementi di convergenza fra il discorso del narratore del *Morgante* e quello del *Poemone* c'è anche l'impiego della metafora nautica e il riferimento alle condizioni non ottimali dell'imbarcazione («barchetta mia» in Pulci, «fral legno» in Bardi), pur con la differenza che solo nel poema quattrocentesco l'immagine ha un distinto valore metapoetico.

dell'io narrante in autentico personaggio, idealmente coincidente con l'io empirico dell'autore. Sin dai primissimi versi del poemetto vengono precisate le coordinate spaziali entro cui si svolge l'atto enunciativo primario del testo («Mentre a sollazzo e a ricreazione / in questa nobil villa mi ritrovo / ho imparata una bella erudizione [...]»),⁶⁹ ma è soprattutto al principio del secondo canto che la voce che racconta si incarna in una figura dai lineamenti definiti, diventando protagonista di una vera e propria azione narrativa. Il poeta gioca con le formule canterine, restituendo una qualche concretezza ai riferimenti al momento della recitazione e dichiarando di essersi svegliato quella mattina con la piena intenzione di continuare il suo racconto (come del resto promesso alle fine del canto precedente), ma di aver ricevuto la visita di alcuni amici che lo hanno convinto a uscire di casa («Mentre comincia a lavorar la mente, / io sento all'uscio un subito fracasso, / e mi vien detto che s'ha ire a spasso»).⁷⁰ Di qui comincia il resoconto delle peregrinazioni delle brigata, che si aggira alla ricerca di un pasto per la campagna toscana, nei medesimi luoghi in cui, in un passato lontano e indefinito, si sono svolte anche le vicende di Ajone e Figline, principale argomento dell'opera. L'itinerario è descritto con dovizia di indicazioni toponomastiche (sono nominati il castello di Gambassi, Fogneto, Certaldo e San Gimignano, oltre a Siena, vista da lontano con il cannocchiale) e con un'insistenza sulle notazioni realistiche che guarda evidentemente alla tradizione burlesca e rusticale. Basti pensare alla presenza di grevi ed espliciti riferimenti scatologici («E senza ir mendicando altra parola, / il tenne a casa una gran cacajola»)⁷¹ o alla centralità del tema gastronomico che si esplica prima in un rozzo lamento per la fame patita («Ma già m'andavan giù le 'nteriora, / e la peccia mi s'era fatta scema. / [...] / Cerchiam dove si mangi ch'io mi muoro, / io dicea sbavigliando [...]»),⁷² poi nell'enumerazione delle pietanze finalmente godute, come avviene nell'ottava che segue:

Di fiori sparso e persa e nepitella
trovammo apparecchiato un tavolino,
e posta per ciascuno una scodella,

⁶⁹ BUONARROTI IL GIOVANE, *Ajone*, I 1, 1-3: 3.

⁷⁰ Ivi, II 2, 6-8: 37.

⁷¹ Ivi, II 29, 7-8: 44.

⁷² Ivi, II 8, 5-6; e 9, 5-6: 39.

e certi lunghi caraffon di vino;
e, perché quivi non si fa vitella,
avemmo di castrato un piattellino:
capperi, ulive, cialdoni e ciambelle
dettonci, e altre simil merendelle.⁷³

Il percorso si chiude con una gita a San Gimignano che fornisce il pretesto per una singolare deviazione metadiscorsiva: ispirato dal fatto che i sangimignanesi costringono tutti i forestieri a bere «una traditora lor vernaccia», il narratore suggerisce a Piero Bardi, evocato tramite allocuzione, di aggiungere un nuovo episodio al suo *Poemone*, rappresentando uno scontro fra cavalieri armati di bicchieri di vino.⁷⁴ Non è l'unico luogo del poemetto in cui Buonarroto introduce abbozzi di narrazioni alternative,⁷⁵ mimando una sostanziale contemporaneità tra il momento dell'*inventio* e l'atto della scrittura e così esibendo anche la natura precaria e poco compatta del proprio progetto. A suggello dell'intera sequenza, infine, troviamo un intervento di regia che riconduce alla trama interrotta alla fine del canto precedente, rappresentando, con mossa caratteristicamente ariostesca, il personaggio di Gambasso (che si trova in cima a un albero) in attesa che le proprie vicende vengano sviluppate dal poeta («Ma tempo è ch'io ritorni a quel meschino, / dopo sì lunga mia digressione, / che si sta a consumare in su quel pino [...]).⁷⁶ Questa lunga digressione (34 ottave) istituisce, insomma, una vera e propria seconda linea diegetica che si affianca a quella del racconto principale e, pur trovando qui più ampio

⁷³ Ivi, II 15: 41. Alla tradizione realistica cui si è fatto cenno pertengono anche le veloci sequenze di dialogo, costruite su battute brevi e infarcite di monosillabi e ripetizioni che smembrano il verso: «Vien qua Lupa, vien qua Lupa, te' te': / te', Gnocco, te'. Belle galanterie! / dice qualcun di noi: Ma a fè a fè, / non occorr'altro –. Orsù, le cagne mie, / risponde un certo Ser, son care a me [...]» (ivi 10, 1-5: 39).

⁷⁴ Al termine del quale lo sconfitto «debba esporsi su palco sovrano, / e là dove si fan cene o merende, / verdèa si mesce, vernaccia, o trebbiano, / debba assetato star sempre a vedere, / Tantalo nuovo, otto continue sere» (ivi, II 33, 5-8: 45).

⁷⁵ Più avanti nel medesimo canto, descrivendo il castello di Figline, il poeta introduce un'ampia rassegna di personaggi contemporanei (ottave 70-99), come se l'idea gli fosse sorta all'improvviso e in forma di preterizione, dando a intendere di non volere o potere sviluppare compiutamente questo nucleo narrativo: «Ma in questa cartastraccia raccattata / di qua di là per l'eremo paese, / e con penna col segol temperata, / e inchiostro ch'è muffato è già un mese / descriver non convien cotal brigata» (ivi, II 99: 62).

⁷⁶ Ivi, II 34, 1-3: 45.

svolgimento, affiora carsicamente anche in altre zone del testo: la figura del narratore ci appare così definita da un disegno più ampio e coerente rispetto a quanto accade nel *Poemone*.⁷⁷

Vale la pena di osservare che qualche menzione al vissuto del narratore si trova anche – ma in singole occasioni e nelle zone interne del canto – in altri testi del nostro corpus: in particolare, nell'*Asino* e nel *Malmantile* viene fatto riferimento all'esperienza autoptica dell'autore, che viene messa in relazione a una determinata situazione narrativa. Nell'opera di Dottori il raglio asinino di un personaggio è confrontato ai suoni emessi da «un certo tal nasuto» che l'io narrante sente «cantar solfa ogni mattino»;⁷⁸ mentre nel poema di Lippi le percosse inferte dal gigante Biancone ai suoi nemici, facendoli cozzare l'uno contro l'altro, sono paragonate ai colpi con cui la serva del poeta sbatte fra loro le uova nel preparare la frittata. Il raffronto in questo caso si presenta nella forma di un ampio costruito comparativo, che bipartisce in modo classicamente simmetrico la stanza:

E come la mia serva quand'in fretta
dee fare il pesce d'uovo, e che si caccia
tra man due uova, e insieme le picchietta
sicché in un tempo tutte due le schiaccia;
ei, che dall'ira è spinto alla vendetta,
sostien quei due, e s'apre nelle braccia;
poi ciacche! batte insieme quello e questo,
sicché e' diventan più che pollo pesto.⁷⁹

La similitudine, interrompendo la vicenda narrata e stabilendo un rapporto analogico fra questa e un elemento in genere esterno alla diegesi e convocato con un certo grado di

⁷⁷ Un primo cenno alla persona biografica dell'autore si trova nel primo canto, quando per giustificare l'omissione dei nomi di alcune donne, il narratore menziona l'età avanzata e la poca vista che gli impedisce di leggere il foglio dove era stata annotata l'informazione (ivi, I 19); mentre a II 65 e poi più distesamente a III 6-12 troviamo due divagazioni che richiamano l'esperienza del poeta nei luoghi in cui è ambientata la vicenda narrata.

⁷⁸ DOTTORI, *Asino*, II 77, 5-8: 56. Rilevano l'eccezionalità della soluzione le *Annotazioni del signor Orsato*: «Mentre lavorava l'autore a questo poema, stordito da una cattiva voce che gli solfeggiava ogni mattina nell'orecchio, non poté trattenersi da questa comparazione» (ivi: 269).

⁷⁹ LIPPI, *Malmantile*, XI 19: 389.

arbitrarietà, ritaglia sempre di per sé uno spazio entro cui la voce autoriale manifesta la propria soggettività. Dietro alle immagini evocate, tuttavia, la presenza del narratore rimane implicita e in qualche modo opaca: la selezione di un comparante di origine autobiografica ne rende invece trasparente la figura, anche nel suo ruolo di organizzatore e produttore del testo.⁸⁰

6. Gli interventi del poeta in coda al canto sono nel complesso più brevi e meno frequenti di quelli in attacco, ma interessano quasi tutte le opere del nostro *corpus* eroicomico, con l'eccezione dei soli *Numi guerrieri*, *Pazzie de' Savi* e *Asino*. Giambattista Lalli colloca talora in clausola le proprie riflessioni morali, senza accompagnarle con particolari indicazioni di carattere metadiscorsivo: al termine del terzo canto della *Franceide*, per esempio, la voce narrante spiega con modi giocosi perché quello del poeta sia da considerarsi «il più pazzo mestier ch'oggi abbia il mondo», adducendo le medesime argomentazioni di Bracciolini («perché consuma invano / la vita, il tempo e i suoi tesori tutti / in un mestier che dà paglia e non grano / morso d'api e non miel, fiori e non frutti»)⁸¹. Mentre il terzo canto della *Moscheide*, dove Lalli adotta un tono serio e patetico in netta contrapposizione a quello comico dei due precedenti, si conclude con un'enfatica invocazione del poeta alla grazia divina e all'onestà, in un'ottava che testimonia di nuovo le difficoltà dei minori a intrecciare i registri, invece di limitarsi ad affiancarli:

O grazia alta del ciel, ch'un casto core
con provvidenza pia regge e difende,
e di fortuna e di lascivo amore
l'empito e i dardi rintuzzati rende;

⁸⁰ Tale strategia si ritrova anche in BARDI, *Avinavoliottoneberlinghieri*, III 63: 32 («così vid'io...»); e in BUONARROTI IL GIOVANE, *Ajone* II 55: 51 («Come ho veduto spesso in regia sala...»). Anche altrove la similitudine diventa occasione per il narratore di manifestarsi sulla scena, ma con una mossa che mette in risalto esclusivamente la sua funzione metadiscorsiva: il poeta si mostra cioè nell'atto di cercare il comparante più appropriato (cfr. per esempio BRACCIOLINI, *Scherno*, X 8-10: 154). Ma sul tema occorrerà tornare più approfonditamente altrove.

⁸¹ LALLI, *Franceide*, III 80, 1-4 e 8: 206. Il commento conclude l'episodio del castello incantato: Consalvo e gli altri cavalieri impegnati nella ricerca del *guaiaco* sono imprigionati nel castello, che aprirà le sue porte solo al cospetto di un uomo che faccia, appunto, «il più pazzo mestier ch'oggi abbia il mondo» (cfr. anche ivi, III 50, 4: 197; il medesimo verso apre e chiude la sequenza).

santa onestà, cui non mondan furore,
non d'Averno l'orror turba ed offende,
e quando par ch'ella si trovi al fondo,
più viva splende e signoreggia il mondo.⁸²

Negli altri passi raccolti, invece, l'interruzione viene sempre tematizzata e si assiste a un recupero e a una più o meno libera rielaborazione del canonico formulario della tradizione cavalleresca. Da un punto di vista in primo luogo quantitativo spicca sugli altri testi il *Poemone*: come a compensare il numero esiguo dei proemi, Bardi mette in chiaro i propri debiti letterari introducendo congedi di questo tipo in coda a tutti i canti tranne che all'ultimo, precisamente come accade nel *Furioso*. Il narratore giustifica la sospensione del racconto di fronte al pubblico di lettori-ascoltatori, allegando in genere motivazioni di ordine pratico, legate al contesto dell'enunciazione, con riferimento in particolare alla propria stanchezza, («A me vien meno la vena e l'ingegno / per descriver sì aspra e cruda guerra, / e sbalordito or ora vonne a letto; / domattina il restante vi sia detto»)⁸³. Questi stereotipi di matrice canterina, che hanno sempre effetti desublimanti collocando la figura del poeta entro uno scenario realistico, per quanto convenzionale, vengono talora fatti collidere direttamente con i *cliché* del genere eroico. Così per esempio nell'ottava che segue, dove il *topos* epico e già virgiliano delle cento lingue – convocato al culmine di una scena di battaglia sulla scorta di un passo della *Liberata* – viene amplificato (da cento a mille) e poi svilto dal riferimento concreto alla lingua secca e alla sete del poeta:⁸⁴

Or gira la sinistra, ora la destra,
or uccide o ferisce, or stroppia o svena.
Così d'intorno a ben grassa minestra
affamato villan le mani mena.
Quanti nell'altro mondo egli sequestra

⁸² LALLI, *Moscheide*, III 78: 74.

⁸³ BARDI, *Avinavoliottoneberlinghieri*, IV 64, 5-8: 44.

⁸⁴ «Son cinquanta guerrier che 'n puro argento / spiegan la trionfal purpurea Croce. / Non io, se cento bocche e lingue cento / avessi, e ferrea lena e ferrea voce, / narrar potrei quel numero che spento / ne' primi assalti ha quel drapel feroce. / Cade l'Arabo imbelle, e 'l Turco invitto / resistendo e pugnando anco è trafitto» (TASSO, *Gerusalemme liberata*, IX 92). Sull'origine e prima diffusione del *topos* cfr. COURCELLE 1955.

con mille lingue si può dire appena:
io no, ch'una n'ho sola e asciutta tanto,
ch'io vo' pria bere, e poi tornare al canto.⁸⁵

In altri casi viene sottolineata la piena sincronia fra tempo della storia e tempo del discorso, stabilendo una simmetria fra la condizione e i gesti dei personaggi e quelli del poeta, come quando al bisogno di riposo e di svago dei primi viene accostato quello del secondo («Questi signori e cavalieri illustri, / godono il mondo e fanno un buon tempone. / [...] / Anco io son uomo, e convien ch'io m'industri / di pigliarmi talor ricreazione»),⁸⁶ oppure come nei passi in cui la chiusura del canto viene presentata quasi come conseguenza della conclusione di un racconto di secondo grado («Ciò detto tace Malagigi, ond'io / altro non ho che dir, vi lascio, addio»).⁸⁷ La collocazione in momenti di stasi o arresto narrativo attenua considerevolmente la violenza dei trapassi ed è soluzione già diffusa nei poemi precedenti alla *Liberata* che tentano un recupero dell'*entrelacement* ariostesco, inevitabilmente limandone i tratti più arditi:⁸⁸ ancor più naturale, dunque, appare il suo uso in epoca post tassiana, anche da parte di chi come Bardi guardava al modello del *Furioso* e tanto più che il *Poemone* pare avere un interesse molto ridotto per la creazione di *suspense* (come in tutti i testi del nostro *corpus*, la costruzione dell'intreccio è in fondo subordinata alla ricerca di effetti comici puntuali, in scene che spesso si risolvono in se stesse). Non è esclusa un'imitazione più attenta della lezione di Ariosto, che traspare nitidamente nelle (poche) chiuse dove il poeta si dichiara sopraffatto dalle emozioni causate dal proprio stesso racconto («Io da sì gran cordoglio assai compunto / alla mia diceria vo' far qui punto»),⁸⁹ rimandando al canto successivo la continuazione di una vicenda dallo sviluppo incerto (come il fato di Avolio alla fine del canto II, non si sa ancora se sopravvissuto a impiccagione e annegamento).

⁸⁵ BARDI, *Avinavoliottoneberlinghieri*, III 68: 34.

⁸⁶ Ivi, XII 74, 1-2 e 5-6: 136.

⁸⁷ Ivi, XIV 83, 7-8: 162.

⁸⁸ SACCHI 2006: 250-251. Per quanto più rari nel *Furioso* non mancano i casi di coincidenza: «la sospensione enunciativa si fonda proprio su una pausa (relativamente forte) nell'intreccio» (IZZO 2005: 230).

⁸⁹ BARDI, *Avinavoliottoneberlinghieri*, II 71: 22. È la «pretended emotion» di cui parla DURLING 1965: 122.

Anche sotto questo rispetto il breve *Ajone* può essere accostato all'opera di Bardi, prevedendo in conclusione ai primi tre canti, ma non al quarto e ultimo (la *coda*) una serie di interventi autoriali, dotati però di una certa qual originalità. Se in chiusura al terzo riemerge il profilo autobiografico dell'autore, che si situa con precisione nello spazio e nel tempo («or mi chiama / a tornar alle solite amarezze / Firenze, ond'ella insino a gola è piena, / dov'ormai l'Ognissanti mi rimena»),⁹⁰ alla fine del primo l'io narrante assume un atteggiamento tipicamente ariostesco, la finzione di ignoranza nei confronti dei fatti narrati, ma declinandolo iperbolicamente: l'ignoranza del poeta non si limita ad alcuni particolari, ma è tale che gli è addirittura impossibile continuare il racconto («E' pensa per Gambasso a un concetto, / che vedrem poi se buono effetto avrà, / il qual la Musa non m'ha ancor detto: / forse che domattina il mi dirà»).⁹¹ Attribuendo le proprie lacune alla Musa che ancora non l'ha informato (e non a una fonte scritta, come Turpino), il narratore, per altro, si assegna un singolare statuto di onniscienza intermittente e al contempo insiste sull'idea di testo "in movimento", che va costruendosi in itinere, senza un piano prestabilito.

Al contrario nel *Malmantile*, ricchissimo di proemi morali, l'incidenza dei congedi sul numero dei cantari è di molto inferiore: si registrano solo tre casi (sui dodici utili), il più significativo dei quali – ecco un'altra differenza rispetto a *Poemone* e *Ajone* – chiude l'intero poema secondo modalità tipicamente canterine (il poeta licenzia il suo uditorio teatralmente, invitando a fare festa, inchinandosi e cedendo la parola).⁹² Nello *Scherno* troviamo una situazione non dissimile, perché al numero non irrilevante di ingerenze del narratore in esordio si contrappone la scarsità di quelle in clausola: sono solo tre (su venti canti totali), tutte concentrate nella prima parte dell'opera. Due di queste anticipano un ulteriore e più ampio intervento dell'autore al principio del canto successivo, stabilendo una sorta di continuità enunciativa che sutura parzialmente lo

⁹⁰ BUONARROTI IL GIOVANE, *Ajone*, III 52: 88.

⁹¹ Ivi, I 88: 25.

⁹² «Finito è il nostro scherzo: or facciam festa/ perché la storia mia non va più avanti; / sicché da fare adesso altro non resta, / se non ch'io reverisca gli ascoltanti./ Ond'io perciò cavandomi di testa, / mi v'inchino, e ringrazio tutti quanti. / Stretta la foglia sia, larga la via: / dite la vostra, ch'i' ho detto la mia» (LIPPI, *Malmantile*, XII 58: 428). Cfr. anche su questo passo DI SANTO 2013: 194-196. Gli altri due congedi sono a V 68 e IX 69; anche il cantare II si chiude con una formula che sottolinea la conclusione di un atto enunciativo, affidata però a un narratore di secondo grado.

stacco;⁹³ il terzo, appellandosi al lettore, annuncia invece esplicitamente l'intera seconda sezione dello *Scherno*, gettando un ponte verso una porzione di testo all'epoca non ancora composta (e per la quale, per altro, probabilmente si immaginava una differente materia).⁹⁴ Il canto ventesimo e ultimo si conclude, invece, senza accludere alcuna nota metadiscorsiva e per di più lasciando del tutto in sospeso la vicenda narrata (sta per cominciare un conflitto tra dei e uomini), senza alcuna considerazione per il principio di integrità e completezza della *fabula*.⁹⁵

7. I dati più interessanti riguardano però la *Secchia rapita*: il narratore tassoniano, solitamente discreto e impersonale, si concede infatti alcuni fra i suoi pochi commenti espliciti proprio nel finale di canto, mettendo in rilievo le transizioni e poi l'epilogo del racconto. I tre passi in questione rappresentano l'approdo ultimo di un percorso testuale, che contempla ripensamenti e aggiunte.⁹⁶ Il distico che chiude il canto VI («stette sospeso un poco, indi fe' quanto / descritto fia da me ne l'altro canto») è presente già nella prima redazione, ma viene variato in una fase successiva, in modo da escludere ogni intrusione autoriale («stette con dubbio cor, con man sospesa, / e al fin penso di seguir l'impresa»), per poi venire ripristinato come lezione definitiva.⁹⁷ Mentre sono introdotti solo a partire dalla seconda redazione l'intero canto XI, suggellato da un'indicazione di regia («Ma tempo è omai di richiamar gli accenti / a i fatti de gli eserciti possenti»),⁹⁸ e l'ultima stanza del poema, unico luogo in cui l'io narrante si rivolge al proprio pubblico («Voi buona gente che con lieta ciera / mi siete stati intenti ad ascoltare»), rivendicando i pregi della propria

⁹³ Ecco i passi in questione: «ma io prego intanto / voi che aspettiate me nell'altro canto» (BRACCIOLINI, *Scherno* III 63, 7-8: 51); «Ma poiché i prati abbeverato han l'acque / tanto che basta, io chiuderò l'umore, / per innacquare nell'altro Canto i cavoli / e gastigar con quel Barbone i diavoli» (ivi, V 61, 5-8: 84).

⁹⁴ «E sia finita questa prima parte. / Nell'altra io canterò con più furore / battaglie orribilissime di Marte / promettendo però che 'l riso duri / anco a 'l suon delle trombe e de' tamburi» (ivi, XIV 63, 4-8: 237).

⁹⁵ Un omaggio alla tradizione macaronica secondo CONTINI 2020: 103.

⁹⁶ L'editore critico della *Secchia*, ricostruendo la storia redazionale del poema, individua «in **A**, autografo della prima redazione conservata, in **B**, pure autografo, e nelle stampe **St1** e **St2** quattro punti fissi, rappresentando essi altrettanti stadi terminali, pur provvisori, cioè di volta in volta compiuti lungo l'iter testuale; del quale **Ven** è il momento ultimo e definitivo» (BESOMI 1990: LXXXVI).

⁹⁷ TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, I], VI 74: 190; *Secchia rapita* [Besomi II], VI 74: 193. La lezione alternativa, riportata in apparato, è testimoniata dall'autografo B, posteriore all'autografo A (contenente la prima redazione).

⁹⁸ TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, II], XI 62, 7-8: 345.

storia, ma scusandosi, con topica affettazione di modestia, di non averla saputa raccontare nel migliore dei modi («crediate che l'istoria è bella e vera; / ma io non l'ho saputa raccontare»).⁹⁹ Come accennato in apertura, questi tratti di matrice romanzesca e canterina provocano, come dire, una momentanea incrinatura nella voce del poeta, dimostrando quanto il tono oggettivo e distaccato adottato altrove sia volutamente contraffatto: in un luogo tanto rilevato come l'epilogo, in particolare, l'improvvisa evocazione di un uditorio e insieme l'insistenza sulla veridicità della materia, contraddicendo i presupposti di ogni narrazione mimetica, sembrano ribadire la natura fittizia, la letterarietà di secondo grado che caratterizza l'operazione parodica tassoniiana.¹⁰⁰

L'esempio del finale della *Secchia* con ogni probabilità non è indifferente per alcuni altri poemi eroicomici. Senza che un pubblico sia prima mai menzionato, la *Franccide* si conclude con un saluto e un avvertimento indirizzato al proprio pubblico («Nel resto: buonanotte, perché è tardi, / e d'aver mal francese ogn'un si guardi»), preceduti per altro dal tentativo, consueto in Lalli, di svalutare il proprio testo («E se la mia minestra è senza sale / la Musa, ch'è una guattara, n'ha il torto; / spendi la mia moneta quel che vale / battuta per tuo ben, per mio diporto»).¹⁰¹ Mentre al termine della *Guardinfanteide* il narratore, caricando iperbolicamente il *topos modestiae*, si rivolge direttamente ai propri critici esortandoli addirittura a distruggere il libro che tengono fra le mani («Voi voi mordaci e critiche tenaglie, / [...] per farmi un bel dispetto / mordete, lacerate il mio Libretto»).¹⁰² Il debito nei confronti del modello tassoniiano è meno accentuato nelle *Pazzie de' Savi*. Nell'ultima ottava viene garantita la veridicità del racconto, proprio come nella *Secchia*, in chiave però non ironica, presentando la fonte del poema che è fonte autentica e fededegna (*L'Historia dei fatti di Antonio Lambertacci nobile e potente cittadino bolognese* di Gaspare Bombaci): in Bocchini agirà probabilmente la suggestione della teoria tassiana che vuole una materia storica a fondamento dell'azione epica. Anche la strategia enunciativa è

⁹⁹ Ivi, XII 79, 1-4: 382.

¹⁰⁰ «Il canto e il poema eroicomico della *Secchia* possono così chiudersi con un saluto-sberleffo e le convenevoli scuse agli ascoltatori, proprio alla maniera dei cantimbanchi del tempo, alla cui comicità, raffinata in nuova arte, Alessandro Tassoni ha voluto che s'inclinasse la grande musa eroica perché si dissolvesse in gioco gratuito» (MARINI 2016: 197; ma avanzerei qualche dubbio sulla pretesa gratuità del gioco tassoniiano).

¹⁰¹ LALLI, *Franccide*, VI 77, 3-8: 268.

¹⁰² FRUGONI, *Guardinfanteide*, VIII 68, 3 e 7-8: 179.

differente rispetto agli altri passi esaminati. Non si può parlare propriamente di un intervento dell'autore, quanto di uno sfociare della narrazione nella messa in scena del proprio stesso punto di origine: concluse le tribolate vicende del Lambertaccio – ci viene spiegato –, «il Ciel placato» ordina che «Gaspar Bombaci il tutto scriva / e ne componga una fedele historia, / perché di quella a suon di cetra o piva / un Bocchin poi rinnovi la memoria». ¹⁰³ Il carattere metadiscorsivo della rappresentazione non conduce insomma a una presa di parola diretta da parte del poeta, che raffigura se stesso e l'atto della propria scrittura, per così dire, dall'esterno, includendosi nella diegesi del racconto.

Un ultimo appunto sull'epilogo, citato sopra, della *Guardinfanteide*, che contiene un ulteriore elemento di interesse nella penultima ottava. Verso la fine dell'ottavo e ultimo canto Doña Enrica, colpevole di aver diffuso la «vana usanza» del guard'infante, viene bandita dal regno di Spagna e decide di andare in Italia; scoperta la cosa («o saputa amara»), il suo amante Ergilindo – che il racconto aveva a lungo trascurato e ora ripresenta improvvisamente sulla scena – la raggiunge ad Almería e si arruola come marinaio sulla nave dove Enrica si è imbarcata con l'idea di raggiungere l'Italia. Dopo un resoconto sommario di questi fatti (appena due ottave sono dedicate a Ergilindo), il poeta prende la parola e rinuncia a proseguire la narrazione, adducendo quale motivazione le insufficienze del suo stile. Con gioco tipicamente ariostesco, Frugoni dichiara le proprie difficoltà prendendo alla lettera la metafora del poeta che segue i propri personaggi e sfruttando anche la sovrapposizione tra la situazione narrativa (la nave dei protagonisti è appena salpata) e l'immagine topica della scrittura come navigazione:

Degli accidenti, che seguiron doppo
per Mar, per Terra io mi son risoluto
tacer per hora. Ho cinguettato troppo
con lo mio stil, ch'omai mi par canuto:
che s'io per terra seguitar un Zoppo
con quello non potrei, grosso e panciuto,
come posso tener dietro al Naviglio
in così vasto Mar senza periglio?¹⁰⁴

¹⁰³ BOCCHINI, *Pazzie de' Savi*, XII 72, 3-6: 403.

¹⁰⁴ FRUGONI, *Guardinfanteide*, VIII 67: 179.

Un nuovo filo narrativo, dunque, viene introdotto in modo del tutto gratuito in prosimità della conclusione, solo per essere immediatamente abbandonato, con una mossa che esibitamente contraddice il principio aristotelico di perfezione strutturale dell'intreccio.¹⁰⁵ Procedimenti analoghi occorrono anche in altre opere eroicomiche, sebbene in zone meno rilevate del poema e del canto. Nel canto XI, per esempio, concluso l'episodio del duello fra Titta e Culagna, la voce narrante accenna per sommi capi alle successive vicende che vedono coinvolto il Conte, dichiarando però ironicamente di non avere versi «tanto sonori/che bastino a cantar sì belle cose» e quindi subito riconducendo il racconto in altra direzione («torno a Titta che...»).¹⁰⁶ Ambientando una scena nei dintorni di Norcia, il narratore della *Moscheide* trova un pretesto per menzionare la Grotta della Sibilla (collocata sul Monte Sibilla, in territorio marchigiano), ma si limita ad abbozzare un breve ritratto dell'indovina che la abita, non avendo – come dichiara questa volta in tono serio – uno stile adeguato a discettarne più a lungo («Ma perch' il dir di lei fora soggetto, / a l'umil rima mia, vasto e profondo, / di ciò tacendo, io ne ritorno al mago / che gira intorno al doppio orrendo lago»).¹⁰⁷ Simili movenze non sono sconosciute al poeta del *Furioso*, che si congeda talora anche definitivamente dai suoi personaggi,¹⁰⁸ preferendo però più spesso abbandonare una linea narrativa con il preciso scopo di riallacciarsi più tardi, secondo quello che d'altra parte è il principio cardinale della costruzione polifonica del poema. Nei brani citati – tutti ricavati, si badi bene, da testi estranei alla corrente fiorentina e burlesca – ciò non accade. L'allusione all'*entrelacement* rimane circoscritta localmente: le potenzialità dell'innesto di un nuovo filo nell'intreccio, e con ciò l'ipotesi di un suo infittirsi e complicarsi, sono evocate, ma il meccanismo espansivo viene immediatamente frustrato. La fascinazione per il modello è contro-

¹⁰⁵ Sarà forse da intendersi ironicamente quanto l'autore scrive in coda alla prefazione *A chi vorrà leggere*, dove sostiene di essersi sostanzialmente attenuto alle regole della *Poetica* (ivi, *A chi vorrà leggere*: «non mi son tanto lasciato rapire dall'impeto naturale, che in simili componimenti suole con più libertà trascorrere, che habbi affatto trasandate le regole dell'arte, il che se vorrai conoscere leggi quei che spongono la *Poetica* del Filosofo»).

¹⁰⁶ TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, II], XI 47, 1-2: 339.

¹⁰⁷ LALLI, *Moscheide*, IV 36, 5-8: 86.

¹⁰⁸ Si pensi al destino dell'eremita scagliato in aria da Rodomonte nel canto XXIX del *Furioso*, che il narratore non riferisce e dichiara di non conoscere oppure al commiato da Angelica nel XXX: un passo, quest'ultimo, di cui CABANI (1999: 233) nota giustamente l'influsso sulle ottave appena citate del canto XI della *Secchia*.

bilanciata e in fondo sopraffatta da una diffidenza che è probabilmente il lascito della precettistica aristotelica – e che certo in alcuni casi (come quello di Lalli) si mescola e funge da alibi a un obiettivo limite tecnico e artistico. L'ambivalenza della posizione è messa bene in luce da un passo della *Franccide* in cui viene fatta esplicita menzione alla pressione esercitata sull'autore dalle opinioni critiche avvertite come dominanti: gli eroi sono in navigazione alla ricerca del legno santo per curare il Mal francese e per passare il tempo si raccontano alcune novelle; il narratore riporta la prima, ma poi rifiuta di riferire le altre, temendo – sostiene – di uscire «fuor del seminato» e di essere accusato dalla critica di «saltar di palo in frasca». ¹⁰⁹ In un poemetto così disorganico e programmaticamente multiforme come quello di Lalli ¹¹⁰ è difficile non leggere in chiave ironica tale preoccupazione per l'unità e la coerenza dal testo e, come spesso accade, l'ironia segnala un compromesso fra due tensioni contraddittorie: se è vero che in questo passo l'io poetico irride antifrasticamente la censura nei confronti di una narrazione troppo divagante, non si può comunque negare che nel concreto finisca per arginare effettivamente lo spunto digressivo, di fatto soggiacendo al principio contestato. ¹¹¹

8. In ciascuno dei vari poemi riconducibili alla costellazione dell'eroicomico si può forse vedere il risultato, ogni volta difforme, di una serie di spinte comuni, che agiscono con più o meno forza e conducono a punti di equilibrio differenti, traducendosi dunque in fisionomie testuali singolari. Tra gli effetti di queste spinte c'è la messa in discussione del modello del narratore epico, discreto e oggettivo, secondo strategie che vanno dalla lieve erosione interna al completo capovolgimento. La rassegna portata avanti sino a qui ha potuto dimostrare l'assunto solo parzialmente, escludendo un'ampia messe di fenomeni che meriterebbero ulteriore approfondimento e trascurando, per esempio, quasi del tutto

¹⁰⁹ «Di mano in man poscia a i guerrier fu dato / l'ordin di raccontar varie novelle, / che contenean, chi per amor beffato / fu poi costretto a rinegar le stelle. / Io le direi, ma fuor del seminato / forse uscirei con tante mie girelle, / e 'l critico diria ch' il verso casca/ mentre viene a saltar di palo in frasca» (LALLI, *Franccide*, IV 59: 225).

¹¹⁰ «Non serba lo mio stil sempre un tenore, / ch'ora troppo s'abbassa or s'erger e sale: / come il mio grillo o meno o più saltella, / e per tal variar natura è bella» (ivi, I 3, 5-8: 134).

¹¹¹ Un anelito all'unità da parte di Lalli si può cogliere anche nel forzatissimo tentativo dell'autore (nell'*Allegoria dell'opera* preposta alla prima edizione) di interpretare complessivamente in chiave allegorica l'altrettanta disorganica *Moscheide*.

opere come l'*Asino* e i *Numi guerrieri*, dove l'io narrante si ritaglia largo spazio, ma non in attacco o clausola di canto. E tuttavia i passi raccolti e commentati portano già un buon numero di evidenze in tal senso.

Una prima spinta destabilizzatrice nasce dall'urgenza di esprimere un messaggio morale. Così come il poeta della *Liberata* non si presenta mai come depositario di verità, veicolando le proprie istanze in modo implicito entro il corpo della narrazione mimetica, analogamente l'autore della *Secchia* lascia che il proprio giudizio traspaia dalla mera rappresentazione dei fatti e dalla logica comica e ironica che presiede all'orchestrazione delle singole scene e dell'intero intreccio. Sotto questo profilo si avvicina al poema tassiano forse il solo *Asino* (dove i commenti autoriali non mancano, ma sono soprattutto di carattere metadiscorsivo). In tutte le altre opere del nostro *corpus*, invece, il narratore manifesta le proprie idee sul mondo in prima persona, non sempre, come abbiamo visto, con tono scherzoso e leggero – diciamo pure guardando in senso lato alla lezione ariostesca – ma talvolta anche con intonazione stentorea e una sicurezza nella dizione che in una prospettiva tassiana gli avrebbero garantito «l'odioso nome di maestro». ¹¹² Ci si può domandare se questo prorompente moraleggiare non si leghi in alcuni casi (Lalli, Bocchini) ¹¹³ anche alla debolezza strutturale della *fabula*, che nella sua scarsa compattezza difficilmente riesce a risolvere sul piano drammatico il problema dell'orientamento ideologico del testo. ¹¹⁴

Una seconda spinta perturbante, talora intrecciata alla prima, si può individuare nell'interesse nei confronti dell'attualità, del presente, che può volgere il discorso in direzione satirica e/o svilupparsi in tentazione autobiografica. L'introduzione di per-

¹¹² TASSO, *Lezione*: 122.

¹¹³ Ma anche Torre, come avrò modo di dimostrare altrove: la distribuzione degli interventi autoriali nelle zone interne del canto, infatti, non ha dato modo in questa sede di documentare tale tendenza nei *Numi guerrieri*.

¹¹⁴ Nella *Liberata*, al contrario, la «profondità del testo [...] si coglie riflettendo sulle superfici moralizzate di una mimesi aristotelica, che è costruita con geometrica precisione, per far coincidere le forme del racconto con il loro significato morale» (FERRETTI 2010: 155-156): in un certo senso si può dire che l'unità (nella varietà) e la direzione finalistica della trama, rendendo inequivocabile l'assunto morale, divengono la condizione del ritrarsi dalla scena della figura del poeta, il quale si limita a far echeggiare nelle proprie parole le voci e i sentimenti dei suoi personaggi, sintonizzandosi di volta in volta con punti di vista differenti e anche contraddittori (su questo cfr. anche ivi: 120-132 e *passim*).

sonaggi contemporanei, lievemente camuffati, nell'universo diegetico del poema è un modo per soddisfare questo bisogno senza tirare in ballo il narratore ed è la strada seguita da Tassoni, ma anche da Lippi. Altrove invece (nelle opere di Bracciolini, Bardi, Buonarroto il Giovane, in particolare) viene suggerita una coincidenza tra io empirico e io poetico dell'autore, che dunque si riferisce al proprio tempo e alla propria esperienza in maniera più diretta, conquistando – a partire ancora dalle indicazioni del *Furioso* – spazi inediti di espressione soggettiva.

La terza spinta, infine, trae origine dal carattere autoriflessivo dei testi parodici, che determina nei poemi eroicomici una vocazione metadiscorsiva il cui sbocco più naturale sembra essere proprio l'intervento della voce narrante. Tassoni ancora una volta trova una soluzione, almeno parzialmente, alternativa e opera una sorta di diffrazione della figura dell'autore, delegando la funzione di commento del testo per lo più al suo doppio Gaspare Salviani, titolare delle *Dichiarazioni* che accompagnano la *Secchia*, e limitandosi a introdurre nel racconto qualche nota di regia e poco più.¹¹⁵ Collocandosi al lato opposto del sistema delle forme possibili, la linea fiorentina e burlesca (*Poemone*, *Ajone*, *Malmantile*) opta invece per un recupero integrale dell'impostazione canonica in seno alla tradizione canterina e cavalleresca, con un poeta sempre pronto a entrare in scena per amministrare i fili dell'intreccio: una scelta che a questa altezza cronologica significa opposizione frontale alla proposta della *Liberata* (e non corrosione interna, come nel caso della strategia tassoniana). In tutte le altre opere le considerazioni di ordine meta-discorsivo punteggiano la narrazione in modo più intermittente, talora (penso soprattutto allo *Scherzo*) latitando dove ci aspetteremmo che intervenissero a saldare il piano cognitivo (i riferimenti all'esperienza del mondo esterno alla diegesi principale) e il piano del puro racconto, secondo quello che è un insegnamento basilare del poeta ariostesco. Molto in generale, l'impressione è che i confini assai labili del genere eroicomico permettano lo scontro tra due ipotesi opposte di narratore, rispettivamente incarnate dal modello della *Liberata* e del *Furioso*, anche all'interno del singolo poema. La figura che ne emerge è il risultato di un compromesso, che fatica a cristallizzarsi in un'immagine pienamente coerente e definita, ma ci consegna un'istantanea delle tensioni culturali e sociali in atto.

¹¹⁵ Su contenuto e peculiarità delle *Dichiarazioni* cfr. BESOMI 1992 e CABANI 2022.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Furioso* = Lodovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Remo Ceserani - Sergio Zatti, Torino, UTET, 2006.
- BARDI, *Avinavoliottoneberlinghieri* = Piero de' Bardi, *Avinavoliottoneberlinghieri di Brivio Pieverdi*, Venezia, Antonelli, 1843.
- BOCCHINI, *Pazzie de' Savi* = Bartolomeo Bocchini, *Le Pazzie de' Savi, ovvero Il Lamber-taccio, Poema Tragicoeroicomico*, Venezia, Bertani, 1641.
- BOIARDO, *Inamoramento* = Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti - Cristina Montagnani, in Id., *Opere*, vol. I, tt. 1-2, Milano - Napoli, Ricciardi, 1999.
- BRACCIOLINI, *Scherno* = Francesco Bracciolini, *Lo Scherno degli dei*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1804.
- BRACCIOLINI, *Poesie* = Francesco Bracciolini, *Poesie giocose di vario genere*, Yverdon [i.e. Firenze], 1772.
- BUONARROTI IL GIOVANE, *Ajone* = Michelangelo Buonarroti Il Giovane, *L'Ajone*, a cura di Pietro Fanfani, Firenze, a spese dell'editore, 1852.
- CASTELVETRO, *Poetica II* = Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, vol. II, a cura di Werther Romani, Bari, Laterza, 1979.
- DOTTORI, *Asino* = Carlo de' Dottori, *L'asino*, a cura di Antonio Daniele, Roma - Bari, Laterza, 1987.
- FRUGONI *Guardinfanteide* = Francesco Fulvio Frugoni, *La Guardinfanteide. Poema giocoso di Flaminio Filauero*, Perugia, apresso Pietro Tomassi, 1643.
- LALLI, *Franceide* = Giambattista Lalli, *La Moscheide e la Franceide*, a cura di Giuseppe Rua, Torino, UTET, 1927.
- LALLI, *Moscheide* = Giambattista Lalli, *La Moscheide e la Franceide*, a cura di Giuseppe Rua, Torino, UTET, 1927.

- LIPPI, *Malmantile* = Lorenzo Lippi, *Il Malmantile racquistato. Poema di Perlone Zipoli*, Firenze, G. Barbèra, 1861.
- TASSO, *Discorsi* = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.
- TASSO, *Liberata* = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1979.
- TASSO, *Lezione* = Torquato Tasso, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, in Id., *Le prose diverse*, a cura di Cesare Guasti, Firenze Le Monnier, 1875, 115-130.
- TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, I] = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, tomo I. *Prima redazione*, a cura di Ottavio Besomi, Padova, Antenore, 1987.
- TASSONI, *Secchia rapita* [Besomi, II] = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, tomo II. *Redazione definitiva*, a cura di Ottavio Besomi, Padova, Antenore, 1990.
- TORRE, *Numi guerrieri* = Carlo Torre, *I numi guerrieri. Poema heroicomico*, Venezia, Appresso i Giunti, 1640.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AGOSTI 1989 = Stefano Agosti, *Enunciazione e racconto. Per una semiologia della voce narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- ARBIZZONI 2017 = Guido Arbizzoni, *Intorno alla "Secchia": ricezione e autocommento*, in *Alessandro Tassoni poeta, erudito, diplomatico nell'Europa dell'età moderna*, a cura di Maria Cristina Cabani - Duccio Tongiorgi, Modena, Panini, 2017, 155-172.
- BACHTIN 1965 = Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1965.
- BARBI 1897 = Michele Barbi, *Notizie della vita e delle opere di F. Bracciolini*, Firenze, Sansoni, 1897.
- BERTA 2006 = Luca Berta, *Oltre la mise en abyme: teoria della metatestualità in filosofia e letteratura*, Milano, FrancoAngeli, 2006.
- BESOMI 1990 = Ottavio Besomi, *Introduzione a TASSONI, Secchia rapita* [Besomi, II].

- BESOMI 1992 = Ottavio Besomi, *Glosse d'autore e glosse d'editore: per un commento alla "Secchia rapita"*, in *Il commento ai testi*. Atti del Seminario di Ascona (2-9 ottobre 1989), a cura di Ottavio Besomi - Carlo Caruso, Basel - Boston - Berlin, Birkhäuser Verlag, 1992, 373-407.
- BUCCHI 2013 = Gabriele Bucchi, *Dopo Tassoni: il narratore eroicomico nell'"Asino" di Carlo de' Dottori*, in *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*. Atti del Convegno, Università di Losanna, 9-10 settembre 2011, a cura di Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 99-117.
- CABANI 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1988.
- CABANI 1999 = Maria Cristina Cabani, *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999.
- CABANI 2010 = Maria Cristina Cabani, *Eroi comici. Saggi su un genere seicentesco*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010.
- CABANI 2013 = Maria Cristina Cabani, *Introduzione a L'eroicomico dall'Italia all'Europa*. Atti del Convegno, Università di Losanna, 9-10 settembre 2011, a cura di Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 9-26.
- CABANI 2020 = Maria Cristina Cabani, *Una nuova riscrittura dell'epica: parodia e satira nella "Secchia rapita"*, in «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», 21 (2020), 21-37.
- CABANI 2022 = Maria Cristina Cabani, *Il finto commento della "Secchia Rapita": le "Dichiarazioni" di Gasparo Salviani*, in *Alessandro Tassoni e il poema eroicomico*. Atti del convegno (Padova, 6-7 giugno 2019), a cura di Elisabetta, Selmi - Francesco Roncen - Stefano Fortin, Lecce, Argo, 2022, 287-233.
- CONTINI 2017 = Federico Contini, *L'eroicomico secondo l'arte. Verso un'idea di favola «come un'idra a molti capi»*, in *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di Tancredi Artico - Enrico Zucchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, 109-122.
- CONTINI 2020 = Federico Contini, *Il classico in burla*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 99-120.

- COURCELLE 1955 = Pierre Courcelle, *Histoire du cliché virgilien des cent bouches* (Georg. II, 42-44 = Aen. VI, 625-627), in «REL», 33 (1955), 231-240.
- CRIMI 2020 = Giuseppe Crimi, *Sulle satire e sui capitoli burleschi di Bracciolini: appunti sulla tradizione manoscritta e a stampa*, in Francesco Bracciolini. *Gli "ozi" e la corte*, introduzione di Maria Cristina Cabani, a cura di Federico Contini - Andrea Lazzarini, Pisa, Pisa University Press, 2020, 27-45.
- CRIMI - MALAVASI 2020 = *L'eroicomico*, a cura di Giuseppe Crimi e Massimiliano Malavasi, Roma, Carocci, 2020.
- D'AFFLITTO - CARMINATI 2005 = Chiara D'Afflitto - Clizia Carminati, *Lippi, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 65, 2005 [online].
- DI SANTO 2013 = Lucia Di Santo, *L'eroicomico "fiorentino" di Lorenzo Lippi*, Milano, LED, 2013.
- DURLING 1965 = Robert Durling, *The figure of the poet in epic renaissance*, Cambridge (Mass.), Harvard University press, 1965.
- FERRARO 2013 = Luca Ferraro, *A proposito di Re Enzo: un personaggio tassiano nella «Secchia rapita»*, in *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*. Atti del Convegno, Università di Losanna, 9-10 settembre 2011, a cura di Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 79-98.
- FERRARO 2018 = Luca Ferraro, *Nel laboratorio di Alessandro Tassoni: lo studio del "Furioso" e la pratica della postilla*, Firenze, Franco Cesati, 2018.
- FERRETTI 2010 = Francesco Ferretti, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella "Gerusalemme liberata"*, Pisa, Pacini, 2010.
- FLORIANI 1988 = Piero Floriani, *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.
- HONNACKER 1999 = Hans Honnacker, *La storia della ricezione dei proemi dell'"Orlando Furioso" di Ludovico Ariosto nell'ambito del dibattito cinquecentesco sul poema eroico*, in «Schifanoia», XIX (1999), 55-65.
- IZZO 2005 = Annalisa Izzo, *"Al fin trarre l'impresa" prassi di chiusura narrativa e ideologia del tempo nell'"Orlando furioso"*, in «Strumenti critici», 2 (2005), 225-246.

- JAVITCH 1999 = David Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'“Orlando Furioso”*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- LATTARICO 2005 = Jean-François Lattarico, “Avino Avolio Ottone Berlinghieri”. *Du “Roland furieux” au “Poemone”*: notes sur une parodie chevaleresque du XVII^e siècle, in «Collection de l'écrit», 10 (2005), 185-213.
- MARINI 2016 = Quinto Marini, *Canto XII*, in *Lettura della “Secchia rapita”*, a cura di Davide Conrieri - Pasquale Guaragnella, Lecce, Argo, 2016, 185-189.
- NICOSIA 2015 = Stefano Nicosia, *La «funzione Morgante»*. *Persistenze e variazioni nel genere comico in ottava tra Cinque e Settecento*, Berna, Peter Lang, 2015.
- POZZI 1987 = Giovanni Pozzi, *Narrazione e non narrazione nell' “Adone” e nella “Secchia rapita”*, in «Nuova secondaria», IV (1987), 24-29.
- RESIDORI 2004 = Matteo Residori, *Francesco Bracciolini dalla “Croce Racquistata” allo “Schernò degli dei”*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*. Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, I. *Genre and Genealogy*, edited by Massimiliano Rossi - Fiorella Gioffredi Superbi, Firenze, Olschki, 2004, 79-98.
- ROGGIA 2014 = Carlo Enrico Roggia, *Poesia narrativa*, in *Storia dell'italiano scritto. I. Poesia*, a cura di Giuseppe Antonelli - Matteo Motolese - Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 85-153.
- SACCHI 2006 = Guido Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006.
- SANGIRARDI 2020 = Giuseppe Sangirardi, *Appunti sul narratore tra Pulci e Ariosto*, in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di Stefano Brugnolo - Ida Campeggiani - Luca Danti, Firenze, Cesati, 2020, 433-448.
- SBERLATI 2001 = Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica fra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.
- VARESE 1967 = Claudio Varese, *La poesia eroicomico*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi - Natalino Sapegno, *Il Seicento*, Milano, Garzanti, 1967, 854-888.
- VISANI 1987 = Oriana Visani, *La tecnica dell'esordio nel poema cavalleresco dai cantari all'Ariosto*, in «Schifanoia», III (1987), 45-94.

«Senza metodo e senza imitazione»

WEAVER 2016 = Elissa Weaver, *Filoginia e misoginia*, in *Lessico critico dell'“Orlando Furioso”*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, 81-98.

QUALCHE OSSERVAZIONE SULLA LINGUA DELLA *SECCHIA RAPITA**

Roberta Cella

Università di Pisa

RIASSUNTO: Il contributo tratteggia quanto e come la componente linguistica contribuisca alla miscela di «grave e burlesco» nella *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni, testo fondatore del genere eroicomico. La componente seria – condivisa con la coeva produzione ispirata ai modelli linguistici di Petrarca, Boccaccio e Tasso – è ottenuta con l'ordine artificiale delle parole nella frase e con l'alternanza di tratti fonomorfolgici concorrenti ma tutti legittimati dalla codificazione di Bembo e dall'uso letterario del tempo; la componente burlesca è ottenuta, oltre che con la sproporzione tra la sostanza della vicenda narrata e l'impianto metrico-sintattico epico, con l'uso di lessico quotidiano o parodico.

PAROLE CHIAVE: Storia della lingua italiana, sec. XVII, Alessandro Tassoni, *Secchia rapita*

ABSTRACT: The paper outlines how and how much the language contributes to the mixture of «grave e burlesco» in Alessandro Tassoni's *Secchia rapita*, founding work of the heroic-comic genre. The serious component – common to the contemporary poetry inspired by the linguistic models of Petrarch, Boccaccio and Tasso – is obtained thanks to the artificial word order and the cooccurrence of different phonomorphological features (all legitimized by the codification of Bembo and the contemporary literary use); the burlesque component is obtained, in addition to the disproportion between the story and the epic metric-syntactic system, thanks to the use of a daily or parodic vocabulary.

KEY-WORDS: History of Italian Language, XVII century, Alessandro Tassoni, *Secchia rapita*

* Le ricerche presentate in questo contributo sono state condotte nel quadro del Progetto di Ricerca di Ateneo (Università di Pisa, PRA_2020_7) “Comico, eroicomico, satirico, umoristico: forme, stili e pratiche dal moderno al contemporaneo”.

AOQU – *Comico, eroicomico, satirico, umoristico*, a cura di F. Brancati e M.C. Cabani, III, 2 (2022)

<https://riviste.unimi.it/aoqu> - ISBN 9788855268516 - DOI 10.54103/2724-3346/19503 

Come è già stato osservato da Luigi Matt nell'unico lavoro di sintesi ad oggi disponibile sulla lingua dell'eroicomico (inteso in un senso molto ampio, dal *Morgante* di Luigi Pulci al *Ricciardetto* di Niccolò Forteguerra),¹ mancano studi completi e specifici sulla lingua dei singoli poemi. Se neppure queste poche pagine si prefiggono un'analisi esaustiva della lingua della *Secchia rapita*, tentano tuttavia di metterne in luce alcune caratteristiche, limitate agli aspetti più vistosi – specie della sintassi e del lessico – e di tratteggiare quanto e come la componente linguistica contribuisca alla miscela di «grave e burlesco» del testo fondatore del genere.

Rispetto al lavoro di Matt, parto infatti da un'accezione di eroicomico più specifica sotto il profilo teorico e storico-letterario: credo, con Maria Cristina Cabani, che si possa propriamente parlare di eroicomico solo per i poemi successivi alla codificazione che dell'epica dà Torquato Tasso nei *Discorsi del poema eroico*;² per le fasi precedenti, da Pulci ad Aretino, per le quali l'oggetto parodiato è il romanzo cavalleresco di tradizione medievale, basterà l'iscrizione al comico: sebbene i punti di contatto linguistico tra il comico quattro- e cinquecentesco e l'eroicomico seicentesco non manchino, non tenere conto del cambio di prospettiva enfatizza gli elementi di continuità e invarianza comica e rischia di non cogliere le peculiarità della “nuova specie” di poema.

Vale la pena di rileggere preliminarmente quanto afferma lo stesso Tassoni nell'avvertenza *A chi legge* premissa all'edizione veneziana, l'ultima in vita dell'autore, del 1630:

quando l'autore compose questo poema [...] non fu per acquistar fama in poesia, ma per passatempo e per curiosità di vedere come riuscivano questi due stili mischiati insieme, grave e burlesco; imaginando che, se ambidue dilettaoano separati, avrebbono eziandio dilettao congiunti e misti: se la mistura fosse stata temperata con artificio tale che dalla loro scambieuoale varietà tanto i dotti quanto gl'idioti auessero potuto cavarne gusto;³

¹ MATT 2020.

² «Tassoni è il primo che osa prendere come modello da parodiare non più il poema cavalleresco ma l'epica tassiana. Si tratta di una sostituzione fondamentale, che fa del suo eroicomico qualcosa di completamente diverso dalle parodie quattro- e cinquecentesche. Solo dopo la *Liberata* e dopo i *Discorsi del poema eroico*, infatti, è possibile parlare propriamente di eroicomico. Questo perché non si dà parodia di genere laddove non esistano una definizione e una chiara regolamentazione del genere stesso» (CABANI 2020: 85).

³ TASSONI, *Secchia rapita*: 5.

da considerare insieme a quanto aveva sostenuto nella dedicatoria ad Antonio Barberini, allora firmata con il nome dello stampatore Giovan Battista Brogiotti, premessa all'edizione romana del 1624:

Quest'opera, chi ben la considera, è tessuta in maniera che non le manca parte alcuna di quelle, che circa la materia e lo stile si richeggiono a perfetto poema grave e burlesco. E non è panno (come disse colui) tessuto a vergato [cioè 'striato'], o, come disse un altro, una livrea da svizzero [cioè 'a strisce di colore']: ma è un drappo cangiante, in cui mirabilmente risplendono ambidue i colori del burlesco e del grave.⁴

Nel programma di Tassoni i due ingredienti, il «grave» e il «burlesco», sono ciascuno perfettamente compiuto (quali «si richeggiono a perfetto poema grave e burlesco»), e convivono non giustapposti ma «congiunti e misti» come in un «drappo cangiante»: il risultato che ne deriva – e vedremo come si realizzi dal punto di vista linguistico – è diverso sia dalla tradizionale parodia del cavalleresco, per intendersi dal comico alla Pulci, che tratta una materia comica in stile eroico, sia dal travestimento alla Folengo (nell'*Orlandino*), che tratta una materia eroica in versi comici.

Come si realizzi il «drappo cangiante» dal punto di vista letterario è già stato messo a fuoco, e io lo sintetizzo con una frase di Maria Cristina Cabani: «Il comico [di Tassoni] si origina da un semplice effetto di sproporzione». ⁵ Una sproporzione, esplicito io ciò che nella citazione è implicito, tra il “cosa” è narrato e il “come” è narrato: il “cosa” è l'*epos* di una contesa banale fino alla trivialità del quotidiano e a tratti meschina, inconcludente nella sostanza e ridicola nei suoi singoli episodi, ma inserita nel quadro delle grandi lotte medievali tra comuni, con l'impero svevo che appoggia gli uni e combatte gli altri; il “come” – e qui vengo all'ambito di mia pertinenza – è la lingua letteraria per eccellenza, fedelmente riprodotta nel tratto che più la caratterizza nel primo Seicento (ovvero la microsintassi, e l'ordine delle parole in special modo), però degradata da improvvisi scarti di registro (ottenuti in forza del lessico). Quindi: una materia comica

⁴ Ivi: 447.

⁵ CABANI 2020: 79.

inserita in uno sfondo potenzialmente epico, e una lingua seria e “alta” sotto il profilo fonomorfológico e microsintattico contrappuntata da elementi lessicali “bassi”.

Come ho appena anticipato, la lingua seria è ottenuta con le due componenti che all’altezza del primo Seicento accomunano petrarchismo, boccaccismo e tassismo: in primo luogo con l’ordine artificiale delle parole e, in subordine, con una certa qual disinvoltura nell’impiegare, secondo necessità di metro e ritmo, elementi fonomorfológicos di origine diversa (ma tutti legittimati dalla tradizione petrarchista).

Partiamo da questi ultimi, solo per osservare che si tratta di alternanze allora del tutto consuete, per esempio tra le desinenze di 3^a persona plurale del passato remoto debole in *-aro, -ero, -iro* e quelle in *-arono, -erono, -irono*, o, negli imperfetti delle classi diverse dalla I, tra forme senza e con fricativa (*-ea/-eva, -ia/-iva, -eano/-evano, -iano/-ivano*). L’intenzione di non portare il testo fuori dai binari dell’uso poetico coevo emerge dalle lettere di Tassoni, che documentano come l’autore avesse scientemente eliminato l’argenteo (e emiliano) *possino* a favore di *possano* (*Secchia rapita*, IX 26, 7: 268; XI 52, 2: 341).⁶ Penso che avrebbe eliminato anche i pochi arcaismi – non riconosciuti dalla norma bembiana,⁷ e tuttavia ancora discretamente diffusi – *gli l’avea, gli ne fu dato* (III 24, 4-5: 80), *gli ne porta e gli ne invia* (X 64, 4: 316), a proposito dei quali, in vista della mai realizzata edizione padovana, scrive allo stampatore Albertino Barisoni in una lettera del 22 dicembre 1618 con un’aggiunta il 5 gennaio 1619: «Credo si dica “gliene porta”, secondo la regola fiorentina del *gliele*, se ben sono strettezze della prosa lasciate dall’uso e fiorentinismi affettati, come V.S. dice. Il vedremo poi meglio. Or non ho tempo»;⁸ tale testimonianza, unita al fatto che altrove Tassoni aveva adottato *gliele* (*gliel fece* in *Secchia rapita*, VI 23, 4: 171; *gliel contende* ivi, VI 41, 2: 179; *gliel proverà* ivi, XI 4, 1: 322; sempre apocopato, tanto che non è possibile valutare se lo intendesse invariabile o flesso) e *gliene* (ivi, IV 51, 5: 126), mi induce a ritenere che si tratti di macchie destinate a scomparire nel corso di una revisione più sistematica, alle quali comunque non veniva attribuito troppo peso. La stessa indifferenza di fondo per i «fiorentinismi affettati» emerge nella mede-

⁶ TASSONI, *Lettere*, I, lett. n° 433: 318; e cfr. Besomi in TASSONI, *Secchia rapita*, XIV.

⁷ «Fassi [...] questo medesimo, quando dopo la voce *Gli* si pon la *Ne*, ché si dice *Gliene diedi*, *Gliene portarono*, e somigliantemente» BEMBO, *Prose*, III XXII: 221. In generale, sul rapporto di Tassoni con la lingua di Boccaccio e Petrarca e con gli arcaismi si veda LAZZARINI 2020.

⁸ Tassoni, *Lettere*, I, lett. n° 433: 382.

sima lettera a proposito dell'allomorfia del numerale: «V.S. dica *due* o *duo*, come vuole, che queste sono differenze che le giudica l'orecchio secondo l'opportunità»,⁹ indifferenza legittimata dalla tradizione anche in presenza della precisa indicazione della prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*: «sempre, nella prosa, si scrive *due*, e nel verso, *duo*, d'una sola sillaba».¹⁰ Si resta comunque entro le escursioni contemplate dal codice alto: i cedimenti alla fonetica locale sono del tutto marginali, emergendo solo in rare parole che designano oggetti di uso quotidiano, e quindi più facilmente risentono della diatopia (*gradella* 'gratella' in *Secchia rapita*, III 35, 2: 85; con fonetica antiflorentina e anticruscante *pagliariccio* ivi, III 51, 8: 92).

Veniamo ora alla sintassi, per esemplificare come la sostenutezza del dettato sia affidata tutta all'ordine artificiale delle parole, e quasi per nulla all'impianto ipotattico e alla prolessi delle subordinate (da qui la differenza più netta rispetto all'andamento sintattico dell'ottava di Tasso, cfr. oltre). Lo si osserva tanto nelle ottave più sostenute, a carattere descrittivo, come in

Modana siede in una gran pianura
che da la parte d'austro e d'occidente
cerchia di balze e di scoscese mura
del selvoso Apennin la schiena argente;
Apennin ch'ivi tanto a l'aria pura
s'alza a veder nel mare il sol cadente,
che su la fronte sua cinta di gielo
par che s'incurvi e che riposi il cielo;
(*Secchia rapita*, I 8: 11-12)

nella quale entrambi i soggetti, non rematici, della subordinata relativa e della consecutiva sono postposti ai rispettivi verbi ('la schiena argente', 'il crinale', 'dell'Appennino cerchia ... la gran pianura'; 'il cielo pare'), e nel secondo caso tra il verbo anteposto e il soggetto si intromettono due complete coordinate («che s'incurvi e che riposi»). Ma anche le ottave narrative sono caratterizzate dalla medesima artificiosità, come in

⁹ Ivi, I, lett. n° 433: 379.

¹⁰ Cfr. *Crusca* 1612, s.v. *due*.

Cadde il misero in terra; e quasi a un punto
 poco lungi da lui cadde Perinto,
 cui, passato nel petto e nel cor punto,
 restò il cavallo a quell'incontro estinto.
 Al suo vantaggio allor non bada punto
 Ernesto, e corre da la rabbia vinto
 a mezza spada a disperata guerra,
 poi che l'amico suo vede per terra.
 (*Secchia rapita*, VI 57: 185-186)

Il misero, Perinto, il cavallo e Ernesto, soggetti tematici (quindi destinati alla posizione preverbale nei modi finiti, pure quando i verbi siano inaccusativi), sono anche qui postposti ai rispettivi verbi, e simmetricamente gli argomenti *al suo vantaggio* e *l'amico suo*, indiretto l'uno e diretto l'altro, sono anteposti a *bada* e *vede* rispettivamente, così come l'agente *da la rabbia* è anteposto a *vinto*; il predicativo del soggetto *estinto* è separato da *restò* per interposizione e del soggetto e del circostanziale a *quell'incontro*. La congenita mobilità dei circostanziali rafforza l'artificiosità della disposizione degli elementi nucleari delle frasi, ottenendo anche effetti di chiasmo, tanto nel singolo verso (*passato nel petto* 'trafitto nel petto' e *nel cor punto* 'colpito al cuore'), quanto tra versi contigui (*cadde ... in terra* e *poco lungi ... cadde*).

Non mancano gli *enjambements* (o inarcature, come sono di preferenza chiamate negli studi di stilistica), frequentissimi nelle loro forme più semplici, quelle della separazione in due versi di sintagmi unitari (anche con elementi interposti): soggetto e verbo («Ramberto salito in su la vetta / si trovò incontro il capitano»: ivi, V 7, 5-6: 136), verbo e complemento oggetto («ergendo / in alto una scala»: ivi, V 6, 5-6: 136), verbo e argomento indiretto («era da dar di piglio / a tutto quel che si potea portare»: ivi, VII 51, 5-6: 215), verbo modale e infinito («quivi potrete allor con più ragione / cacciarvi gli occhi e rompervi la testa»: ivi, VII 42, 5-6: 211), aggettivi coordinati («il braccio ignudo / e ferito»: ivi, V 8, 6-7: 137). Ovviamente, anche con l'ordine naturale degli elementi alterato: verbo e soggetto tematico («là dove difende / il nemico l'uscita»: ivi, IV 35, 1-2: 119), argomento indiretto e verbo («dal voto ch'avea d'ir ad Ascesi / lo sciolse»: ivi, VII 46, 3-4: 213; «vedrassi [...] / quindi a i passi, ch'in pace avrà occupato, / opporsi

l'astutissimo Lucchese»: ivi, VII 40, 2-4: 210; «questi al guerrier che contra lui veniva / s'avventò dispettoso»: ivi, IX 22, 5-6: 266), infinito e verbo modale («esser perditore / per forza non potea né per valore»: ivi, IX 78, 7-8: 288), determinante e determinato («fuor de la mortale / feccia»: ivi, VII 44, 3-4: 212).

Certo: infrazioni all'ordine naturale degli elementi e fratture di sintagmi unitari per inserzione di materiale o per debordamento da verso a verso sono strategie semplici e per nulla nuove, ma sufficienti a conferire sostenutezza al dettato e ad ascriverlo al filone canonico dell'epica seria.

Per contro, sono rari gli artifici che coinvolgano le strutture sintattiche più complesse: l'architettura ipotattica non è solidamente impiantata sull'intera ottava, anzi in genere non si spinge oltre il distico o la coppia di distici, e l'anteposizione di subordinate "pesanti" alla sovraordinata non è quasi per nulla praticata così come scarseggia l'inserzione di subordinate entro le sovraordinate. Come anticipavo, l'assenza di strutture sintattiche pervasive dell'intera ottava, di sbilanciamenti a sinistra del periodo e di innesti di frasi entro frasi è proprio ciò che distingue la *Secchia* dalla *Gerusalemme liberata*. Ciò si coniuga con quanto ha già osservato Laura Facini sulla macrosintassi e i suoi rapporti con il metro: dato che «è possibile scorgere, in quasi tutte le ottave del poema [la *Secchia Rapita*], un ordine strofico soggiacente per distici, che asseconda bene il procedere molto semplice del discorso, costruito su proposizioni paratattiche biversali, senza spostamenti dell'ordine sintattico, e spesso in polisindeto di tipo anaforico»,¹¹ «Tassoni sembra essere una sorta di Tasso "ribassato", in quanto utilizza le strategie strofiche – la forma-base del distico e il modello strofico di tipo 4+4 – presenti in larga misura nella *Liberata*, private però di quella raffinatezza e complicazione di tipo retorico-sintattico presente invece nel modello».¹²

A rincarare l'effetto di «sproporzione» – già di per sé provocato dal contrasto tra la sostenutezza di superficie, ottenuta come visto con l'ordine artificiale degli elementi nella frase semplice, e la vicenda narrata – concorre il lessico quotidiano (non neces-

¹¹ FACINI 2011: 156, riportando in nota un'analogia osservazione di BARBERI SQUAROTTI 1966: 40-44, e rinviando alle conclusioni di CABANI 1999.

¹² FACINI 2011: 156, n. 77. Le conclusioni di Facini sull'ottava di Tassoni sono assunte anche da ROGGLIA 2014.

sariamente triviale), collocato preferibilmente, ma non solo, nei due versi finali. Si vedano, nella rassegna degli dei, le ottave che giustificano l'assenza di Diana dal consesso:

Non comparve la vergine Diana
 che levata per tempo era ita al bosco
 a lavare il bucato a una fontana
 ne le maremme del paese toscano;
 e non tornò, che già la tramontana
 girava il carro suo per l'aer fosco;
 venne sua madre a far la scusa in fretta,
 lavorando su i ferri una calzetta.
 (*Secchia rapita*, II 35: 55)

Bucato, far la scusa, ferri da maglia, *calzetta*: un tipo di lessico quotidiano senza cittadinanza nella poesia seria (alla quale invece pertengono i contestuali *ita, aer fosco*, la perifrasi *paese toscano*) e tanto meno nell'epica, che però poteva essere stato usato in qualche novella dal sapore comico: e infatti la costruzione *fare la scusa* e il sostantivo *bucato* sono attestati proprio in novelle comiche del *Decameron*,¹³ e per questo regolarmente registrati nella *Crusca* 1612, s.v. *scusa*, e nella *Crusca* 1623, s.v. *bucato*. Sarebbe cosa piuttosto semplice moltiplicare gli esempi, anche limitandosi ai primi canti: si pensi all'*orinale* rovesciato da re Enzo con conseguente spargimento di *orina* (*Secchia rapita*, III 5, 8, e 6, 4: 72; lessemi anch'essi in Boccaccio, *Decameron*, VIII 9: 563, 567; e nella *Crusca* 1612 e 1623, s.vv. *orinale, orina*), alle *castagne secche* di cui è distruggitor Irneo di Montecuccoli (*Secchia rapita*, III 14, 8: 76), al *gonfietto da pallone* (III 23, 7: 80) tra le varie ridicole insegne dei combattenti, agli *agli e porri e cipollette* con cui i fanti hanno «avvelenati i ferri a le saette» (III 37, 7-8: 86); resta da dire che il procedimento coinvolge non solo singoli lessemi, ma anche colloquialismi e modi di dire come *menar de le calcagna* 'scappare a gambe levate' (I 39, 8: 26), *accoppiar co' gatti i cani* 'mischiare cose incom-

¹³ Cfr. «fatta la scusa» (BOCCACCIO, *Decameron*, IV *Conclusione*: 326), anche con diverso determinante: «senza alcuna scusa fare» (ivi, II *Introduzione*: 73; V 10: 395), «fanno quella scusa» (ivi, III 7: 225); e «un grembiule di bucato» (ivi, VI 2: 410). L'esempio del *Decameron* V 10 è citato come «sanza niuna scusa fare» da *Crusca* 1612 e 1623, s.v. *scusa*.

patibili' (IV 15, 3: 110), *con le trombe nel sacco* 'avendo riposto gli strumenti che incitano alla battaglia' quindi 'scornati e mesti' (II 11, 6: 44; già in Pulci, *Morgante*, XXIV 13, 8: 873; e nella *Crusca* 1612 e 1623, s.v. *tromba*), *tenersi le mani a cintola* 'oziare' (*Secchia rapita*, II 48, 6: 62; già in Boccaccio, *Decameron*, II 10: 166; e nella *Crusca* 1612 e 1623, s.v. *cintola*), e non di rado proverbi.¹⁴

In altri casi, che senza aver fatto precisi conteggi mi paiono più rari, la smagliatura comica è ottenuta con la parodia, con il travestimento e l'imitazione caricaturale di procedimenti caratteristici della lirica seria, si tratti di neoformazioni – come nei casi di *arridottor* 'dottore più volte' (*Secchia rapita*, II 7, 4: 43), incrocio tra il prefissoide *arci-* e l'*arri* di incitamento per gli asini,¹⁵ *immascherato* per «un viso di bertuccia» (III 27, 4: 82), *potticidio* 'strage (degli uomini del Potta)' (I 34, 8: 24) – oppure di perifrasi di gusto classicheggiante, però ottenute con materiale colloquiale (*superbo robon* 'magnifica veste': I 54, 1: 34; da *roba* con l'accrescitivo di gusto comico *-one*) o, al contrario, ridicolmente altisonanti per designare cose umili: ecco allora i *pesci canori* e le *sirene de' fossi* per 'rane' (II 16, 8 e 17, 1: 47), e *quel tripode animale* 'con tre zampe' che riformula classicamente l'appena citato e molto prosaico *vetturin spallato e zoppo* 'bestia da soma malandata e zoppa' (II 24, 7 e 23, 4: 50). Sono parodici anche i nomi propri, tanto più perché mischiano una buffa antroponimia fittizia (il conte di Culagna per tutti, nome di copertura di un reale avversario di Tassoni ottenuto con un microtoponimo parimenti reale ma con ovvie possibilità di accostamento paradigmatico) con un'altrettanto buffa antroponimia reale o realisticamente "accomodata", che è già di per sé comica, o perché echeggia un tipo di lessico non eroico («quel de la Balugola» a cui «cadde l'ugola»: I 49, 7-8: 31), con le conseguenze che abbiamo già visto, o perché nella sua prosasticità e «iperdeterminazione» è incongrua con il poema.¹⁶

¹⁴ Sull'impiego dei proverbi nella *Secchia rapita* si veda MALAVASI 2014.

¹⁵ CABANI 2004: 275-277.

¹⁶ Sull'antroponimia della *Secchia* si vedano CABANI 2004 (che evidenzia l'intento in primo luogo satirico del mettere in scena personaggi viventi e precisamente nominati, e la funzione comico-parodica dell'anacronismo onomastico, che attiva il rispecchiamento tra antico e moderno) e MATT 2019: 65-66 (che mette in luce la comicità che scaturisce «dal contrasto tra i singoli elementi di un'ordinaria anagrafe cittadina e il contesto narrativo che rimanda alla tradizione dell'epica»).

Al contrario, uno degli ingredienti tradizionali del comico, molto praticato nella commedia cinquecentesca, ovvero il plurilinguismo ottenuto per inserzione di varietà linguistiche allotrie, ha un peso minimo nell'economia del poema. Oltre agli innesti dialettali mimetici, già segnalati,¹⁷ si possono citare «Dogna Anna di Granata», con l'appellativo che adatta lo spagnolo *doña* (*Secchia rapita*, III 24, 2: 80), e, ricordando però che non passa alle stampe, l'ottava II 30bis, a proposito di un «Modenese e Cortigiano / che fea del mui lindo e del galante, / spagnol ne' gesti e nel parlar toscano» (cfr. l'apparato critico ivi, II 30: 52-52; sono miei i diacritici e l'interpunzione): costumi spagnoli, evocati con l'occasionalismo *mui lindo*, e «parlar toscano» (ricordo che la prima *Crusca* era uscita pochi anni prima, nel 1612) accomunati nella satira (ma sulle numerose puntate anticruscanti che costellano l'autocommento del 1630, posteriore dunque all'uscita della seconda *Crusca* nel 1623, bisognerebbe aprire un nuovo capitolo).¹⁸

Mi pare di poter affermare, per tirare le fila, che per ottenere il «drappo cangiante» dell'eroicomico a Tassoni non siano necessarie né voci particolarmente basse, triviali o oscene (che pure non mancano, così come le punte di turpiloquio e i blasoni popolari infamanti), né un diffuso e protratto travestimento parodico: è sufficiente che nell'impianto microsintattico "alto" sia presente un tipo di lessico che non ci dovrebbe stare. Non dovrebbe stare in un poema eroico, e non dovrebbe stare nel punto culminante della narrazione. A tal proposito occorre osservare che mentre i fenomeni microsintattici propri dei generi seri sono coerentemente dispiegati lungo tutto il poema, al contrario la funzione di rincaro assolta dal lessico è dosata con una certa attenzione, forse per limitare nel lettore l'effetto di "saturazione" comica: gli elementi quotidiani e parodici atti a far precipitare il comico non interessano tutte le ottave, o almeno non interessano tutte le porzioni del poema in ugual modo, tanto che, come pure è già stato

¹⁷ Si tratta di alcune battute in discorso diretto in bolognese (TASSONI, *Secchia rapita*, I 23, 5-8: 18; XII 49, 6-8 e 50, 1-4: 367-368), bresciano (VI 45, 1-4: 180-181), modenese (VII 54, 8: 216), ferrarese (VIII 4, 8: 227), romanesco (X 42, 7-8 e 74, 1-2: 308, 320), padovano (XII 52, 6-8: 369), cfr. MATT 2020: 146.

¹⁸ Non è qui possibile accennare, neppure di sfuggita, al complesso e non banale rapporto che Tassoni intrattene con l'Accademia della Crusca, in cui venne cooptato nel 1589: l'attività di glossatore della prima *Crusca* è documentata da TASSONI, *Postille Crusca*, e le sue intenzioni almeno inizialmente propositive da TASSONI, *Incognito*. Quanto di quell'attività la Crusca recepì nella seconda edizione (e poi nella terza) è stato illustrato da MASINI 1987.

notato,¹⁹ per alcune ottave di seguito – in genere coincidenti con una sequenza narrativa – il discorso può procedere su un registro uniformemente alto (nel quale il comico è affidato solo alla sproporzione tra ciò che è narrato e la microsintassi “seria”). La funzione di rincaro svolta dal lessico antilirico interviene elettivamente nel momento culminante, o di una descrizione o di una sequenza narrativa, cioè nel distico finale, in cui si condensa il precipitato comico, sortendo «effetti di anticlimax, per ridicolizzare o demolire l’enunciato» precedente, e con «effetto dirompente».²⁰

¹⁹ Cfr. «nella *Secchia rapita*, come in quasi tutti i poemi successivi, alle prevalenti parti burlesche si affiancano brani più o meno ampi in cui il tono è quello della poesia narrativa seria, e lo stile può elevarsi anche di molto» (MATT 2020: 150).

²⁰ CABANI 1999: 169. «È nell’ottava che la tecnica della precipitazione stilistica che Tassoni ci ha descritto si realizza in modo tangibile, sfruttando la natura bipartita della strofa, lo stacco, costituito dal cambio di rima, che isola il distico finale baciato dalla sestina a rime alterne. Così, se nell’avvio Tassoni predilige imitare certe aperture epiche, mantenendo un tono alto e sostenuto, nel distico e soprattutto nel verso finale fa più spesso spazio al basso comico» (CABANI 2020: 91); analoghe considerazioni in MATT 2020: 151-152.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- BEMBO, *Prose* = Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, in Id., *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Utet, 1966, 73-309.
- BOCCACCIO, *Decameron* = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano, a cura di Vittore Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1976.
- Crusca* 1612 = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Giovanni Alberti, 1612.
- Crusca* 1623 = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, seconda ed., Venezia, Giacomo Sarzina, 1623.
- PULCI, *Morgante* = Luigi Pulci, *Morgante*, in Id. *Morgante e opere minori*, a cura di Aulo Greco, Torino, Utet Libreria, 2004.
- TASSONI, *Incognito* = Alessandro Tassoni, *Incognito da Modana contro ad alcune voci del Vocabolario della Crusca*, in Id., *Scritti inediti*, a cura di Pietro Puliatti, Modena, Aedes Muratoriana, 1975, 123-149.
- TASSONI, *Lettere* = Alessandro Tassoni, *Lettere*, a cura di Pietro Puliatti, 2 voll.: vol. I. 1591-1619; vol. II. 1620-1634, Roma - Bari, Laterza, 1978.
- TASSONI, *Postille Crusca* = Alessandro Tassoni, *Postille al primo Vocabolario della Crusca*, edizione critica a cura di Andrea Masini, Firenze, Accademia della Crusca, 1996.
- TASSONI, *Secchia rapita* = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, tomo II. *Redazione definitiva*, a cura di Ottavio Besomi, Padova, Antenore, 1990.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- BÀRBERI SQUAROTTI 1966 = Giorgio Bàrberi Squarotti, *La struttura della "Secchia rapita"*, in *Studi tassoniani. Atti e memorie del convegno nazionale di studi per il IV centenario della nascita di Alessandro Tassoni* (Modena, 6-7 novembre 1965), Modena, Aedes Muratoriana, 1966, 39-62.
- CABANI 1999 = Maria Cristina Cabani, *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999.
- CABANI 2004 = Maria Cristina Cabani, *Ipertrofia onomastica nella "Secchia rapita"*, in «Il nome nel testo», VI (2004), 271-294.
- CABANI 2020 = Maria Cristina Cabani, *Alessandro Tassoni e il «poema di nuova spezie»*, in *L'eroicomico*, a cura di Giuseppe Crimi - Massimiliano Malavasi, Roma, Carocci, 2020, 73-97.
- FACINI 2011 = Laura Facini, *L'ottava della "Pulcella d'Orleans" di Vincenzo Monti*, in «Stilistica e metrica italiana», 11 (2011), 111-164.
- LAZZARINI 2020 = Andrea Lazzarini, «*Pazza cosa sarebbe la poesia*». *Alessandro Tassoni lettore del Trecento fra barocco e età muratoriana*, Modena, Panini, 2020.
- MALAVASI 2014 = Massimiliano Malavasi, «*Son sentenze i proverbi arciprovalte*». *Il proverbio nel poema eroicomico secentesco*, in *Il proverbio nella letteratura italiana dal XV al XVII secolo. Atti delle Giornate di studio, Università degli studi Roma Tre-Fondazione Marco Besso* (Roma, 5-6 dicembre 2012), a cura di Giuseppe Crimi - Franco Pignatti, Manziana (RM), Vecchiarelli, 2014, 395-427.
- MASINI 1987 = Andrea Masini, «*Neque inutilis censura fuit*». *Alessandro Tassoni fra prima e seconda Crusca*, in «Studi linguistici italiani», XIII (1987), 167-185 (ristampato in Id., *Scritti di storia della lingua italiana*, Milano, Cisalpino - Monduzzi, 2010, 283-298).
- MATT 2019 = Luigi Matt, *Per uno studio sistematico dell'onomastica nei poemi eroicomici italiani: primi sondaggi*, in «Il nome nel testo», XXI (2019), 63-73.
- MATT 2020 = Luigi Matt, *La lingua dell'eroicomico*, in *L'eroicomico*, a cura di Giuseppe Crimi - Massimiliano Malavasi, Roma, Carocci, 2020, 143-163.

ROGGIA 2014 = Enrico Carlo Roggia, *Poesia narrativa*, in *Storia dell'italiano scritto*, I. *Poesia*, a cura di Giuseppe Antonelli - Matteo Motolese - Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2014, 85-153.

TASSONI E LA LETTERATURA BURLESCA DEL CINQUECENTO

Francesco Brancati

Università di Pisa

RIASSUNTO: Il contributo affronta la complessa questione del rapporto tra Alessandro Tassoni, fondatore del genere eroicomico, e la tradizione burlesca della prima metà del Cinquecento, soffermandosi in particolare sulla possibile influenza che Francesco Berni, capostipite della poesia burlesca, può avere avuto sulla produzione tassoniana. L'analisi degli scritti autoegetici di Tassoni (dichiarazioni e prefazioni) consente di distinguere i pronunciamenti di poetica dalle effettive realizzazioni testuali, soprattutto per quanto concerne la poesia satirica e burlesca di Tassoni, un genere dove la lezione dei maestri cinquecenteschi (Berni *in primis*) appare considerevole.

PAROLE CHIAVE: Alessandro Tassoni, Francesco Berni, eroicomico, poesia burlesca, XVII secolo

ABSTRACT: The paper outlines the fraught relationship between Alessandro Tassoni, founder of the 'eroicomico', and the comic poetry of the first half of the 16th century, dwelling in particular on the possible influence that Francesco Berni, the father of 'burlesco', may have had on Tassoni's production. The analysis of Tassoni's self-exegetic writings (declarations and prefaces) allows us to distinguish poetic pronouncements from actual textual realisations, as regards to Tassoni's satirical poetry, a genre in which the lesson of the 16th-century masters (Berni for first) is substantial.

KEY-WORDS: Alessandro Tassoni, Francesco Berni, heroicomic, burlesque poetry, 17th century



1. PRASSI, TEORIA, AUTOESEGESI

Che l'eroicomico, inteso come «mistura» di diletto e di *gravitas*, secondo la definizione fornita dal suo maggiore esponente Alessandro Tassoni, sia un genere dai presupposti teorici e dagli esiti stilistici complessivamente diversi da quelli della tradizione burlesca della prima metà del Cinquecento è fatto ribadito dagli studiosi di letteratura moderna. In tempi recenti, nel contesto del nuovo interesse nei confronti del genere,¹ una parte della critica ha riconosciuto in autori come Luigi Pulci, Pietro Aretino e Teofilo Folengo² gli antesignani della maniera eroicomico, riproponendo su diverse basi metodologiche il noto assunto di Attilio Momigliano secondo il quale «Pulci è il più notevole precursore del nostro poema eroicomico».³ Per quanto riguarda il *Morgante*, in effetti, è possibile definire «l'irresistibile vocazione al *remake*, che niente ha da spartire con la passività del plagio [...] retrospettivamente [...] eroicomico»,⁴ anche se si tratta, appunto, di un'operazione compiuta a posteriori, fondata su una somiglianza nel trattamento della componente epica del poema, degradata dal comico che consente lo scioglimento dell'originaria tensione tragica nel riso e nella burla. I procedimenti con cui gli autori cinquecenteschi realizzano tale effetto differiscono tuttavia in maniera evidente da quanto prevede l'eroicomico secondo la formulazione fornita dal suo "inventore" Tassoni. E non potrebbe essere altrimenti, dal momento che l'unione di serio e di comico delineata da Tassoni è possibile soltanto all'interno di un campo letterario che ha già elaborato una concezione matura delle poetiche e dei generi praticabili. In seguito alla stagione tassiana, il dibattito intorno al poema epico cavalleresco aveva raggiunto una consapevolezza espressiva e perimetrato il confine dei diversi generi su basi sufficientemente nette da far percepire le eccezioni e gli scarti. Il lettore ideale dell'eroicomico tassoniano è infatti un tipo di lettore assai consapevole delle norme e dei precetti aristotelici che hanno regolato

¹ Al di là dei contributi su singoli autori (primo fra tutti Tassoni), si vedano i panorami d'insieme forniti da BERTONI 1997, BUCCHI 2013, CABANI 2016 e CRIMI MALAVASI 2020.

² Per Pulci e Aretino si veda VILLORESI 2020; di Folengo e della letteratura macaronica si è occupato FAINI 2020. Per il rapporto tra Tassoni e Folengo si veda inoltre CABANI 1999: 152.

³ MOMIGLIANO 1907: 110.

⁴ VILLORESI 2020: 27.

la composizione del poema cavalleresco nella seconda metà del XVI secolo ed è pertanto in grado di cogliere appieno l'innovazione proposta dall'autore.

Riconoscere una differenza di tipo teorico e pre-testuale non significa che non sia possibile riscontrare, a livello episodico, una serie di contatti intertestuali e di situazioni topiche che consentono di ipotizzare una lettura degli autori cinquecenteschi svolta da Tassoni negli anni della sua formazione e che, come vedremo, trova riscontro soprattutto nelle *Rime*. Per quanto riguarda il rapporto tra la tradizione comica e la *Secchia*, invece, uno spoglio delle occorrenze non autorizza a parlare di una decisiva influenza del burlesco sul tono del poema. Semmai, poeti come Francesco Berni, Agnolo Firenzuola, Pietro Aretino e altri avranno fornito a Tassoni un repertorio linguistico⁵ al quale attingere ogniqualvolta necessità di realismo richiedevano l'adozione di un lessico non alto, in funzione anticruscante. Si vedano, a titolo di esempio, le occorrenze nel poema di due parole tipicamente berniane come *pitale* e *orinale*: *Sr* I, 10 8: «chi corse a la finestra, e chi al pitale»; *Sr* II, 33 4: «che sotto la seggetta avea un pitale»; *Sr* II, 40 5: «dispensavale poscia a due pitali»: in tutti e tre i casi il ricorso è suggerito da esigenze di rima; *Sr* X, 52 3. «e i medici correan con gli orinali»; *Sr* XI, 34 8: «l'orinale, una ombrella e una scopetta»; *Sr* III, 5 8: «menò un colpo e ferì su l'orinale».⁶ Si tratta di una serie di prestiti necessari alla «costruzione del versante antierico del poema, soprattutto dal punto di vista lessicale e da quello espressivo figurale»,⁷ come ha notato Maria Cristina Cabani, segnalando il lessico di derivazione pulciana e boiadesca della *Secchia*.

La tramatura linguistica del poema è un aspetto affatto secondario e che tuttavia Tassoni tende a sminuire o addirittura a negare nei suoi numerosi interventi affidati a prefazioni, autocommenti e dichiarazioni. Tali scritti costituiscono un importante apparato per la definizione della poetica di un autore come Tassoni, teorico prima ancora

⁵ La lingua dell'eroicomico è stata analizzata da MATT 2020; per la lingua della *Secchia rapita* si vedano CABANI 2010: 23-50 (sull'onomastica) e il saggio di Roberta Cella in questo stesso volume: CELLA 2022.

⁶ Cito il testo della *Secchia* da TASSONI, *Secchia rapita* [Puliatti]. Come nota CABANI 2021: 304, nell'annotare la voce *pitale* Salviani/Tassoni non richiama i precedenti di Berni e di Domenichi, limitandosi a citare generalmente Aristotele e a rivendicare l'impiego di un lessico vario rispetto alle prescrizioni fiorentine della Crusca, TASSONI, *Secchia rapita* [Rossi]: 235: «Usò questa voce il poeta e molt'altre della corte di Roma, sì per la licenza che concede Aristotile a i poeti epici d'usar varie lingue, ma molto più perché egli ebbe opinione che la favella della corte romana fosse così buona come la fiorentina, e meglio intesa per tutto».

⁷ Si veda l'elenco fornito alla nota 119 di CABANI 1999: 213.

che versificatore e poeta: un tratto che lo distanzia ulteriormente dagli autori fiorentini che non hanno realizzato esercizi di autoesegesi paragonabili ai suoi. Opere di commento come quella alla *Ficheide* di Annibal Caro o i *Cicalamenti del Grappa intorno al sonetto* «*Poi che mia speme è lunga a venir troppo*» possiedono un registro stilistico e dimostrano finalità espressive distanti dall'ideologia letteraria che Tassoni intende promuovere commentando sé stesso e sono semmai paragonabili al tipo di intervento che lo stesso compie sul *Canzoniere* e sui *Trionfi* petrarcheschi.⁸

Una significativa eccezione potrebbe essere rappresentata dal *Commento al capitolo della primiera* e dal *Dialogo contra i poeti* di Berni. Dal *Dialogo*⁹ è possibile dedurre la concezione della letteratura berniana, la predilezione per autori “realistici” come Michelangelo e l'avversione nei confronti dei modi affettati del petrarchismo; Berni vi compare come personaggio e i suoi giudizi coincidono con lo stile e il gusto delle rime e dei capitoli (problematici, al contrario, sono i rapporti tra il *Dialogo* e il *Rifacimento dell'Inamoramento de Orlando*).¹⁰ Complessivamente il testo si inserisce nel filone della trattatistica in forma di dialogo in voga durante la prima metà del secolo e possiede un carattere di autorialità diverso da quello delle opere teoriche tassoniane: i pronunciamenti di poetica, pur presenti, sono ricavabili indirettamente e non dimostrano il grado di autocoscienza autoriale palesato da Tassoni, sia nelle *Dichiarazioni*, sia in un'opera come il *Discorso in biasimo delle lettere* che a una prima lettura parrebbe pure accostabile al *Dialogo*.¹¹

Più vicino alle *Dichiarazioni* redatte con lo pseudonimo di Gasparo Salviani potrebbe sembrare l'autocommento al *Capitolo della Primiera*, se non altro per la comunanza di genere, anche se pure le *Dichiarazioni di Gasparo Salviani* sono altra cosa rispetto al *Commento* berniano:

⁸ Per le *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* si veda LAZZARINI 2020. Nell'opera sono citati i vv. 104-105 del *Capitolo in laude d'Aristotele* di Berni («che colpa ci ho io se, come disse quell'altro: [...] e son capricci / che al mio dispetto mi voglion venire?»): LAZZARINI 2020: 194.

⁹ Sull'opera si veda almeno CORSARO 1988.

¹⁰ Rimando in proposito al mio BRANCATI c.d.s.

¹¹ TASSONI, *Discorso* [Puliatti]: 83-113.

Per quanti sforzi si facciano per ritrovare dei precedenti, si è costretti a constatare che le *Dichiarazioni* non rientrano né nell'esegesi di tipo tradizionale, con funzione di supporto esplicativo (nonostante che si presentino come tali), né in quella cinquecentesca di tipo comico-giocoso nei suoi diversi aspetti: commento giocoso a un testo serio, commento giocoso a un testo giocoso, commento serio a un testo giocoso. L'esegesi parodistica è un fenomeno tipicamente cinquecentesco che ha come obiettivo polemico il commentare in se stesso, cioè le pratiche esegetiche codificate dalla tradizione umanistica.¹²

Non sembra probabile, dunque, ipotizzare che la produzione autoesegetica di Berni o di altri autori burleschi possa avere avuto un'influenza diretta sull'operazione compiuta da Tassoni, poiché diverse sono le modalità e i fini che i due autori si propongono.

2. LE PREFAZIONI (1619, 1624)

L'avversione nei confronti di Pulci e di Berni, del resto, è stata ribadita da Tassoni già nella prefazione alla *Secchia* della mancata edizione padovana del 1619. Certamente le riserve espresse in questa sede valevano soprattutto a rimarcare il carattere di novità del poema rispetto a opere che Tassoni poteva avvertire come concorrenti, quali *Lo scherno degli Dei* di Francesco Bracciolini; rimane tuttavia un fatto che mentre altri autori eroicomici della prima metà del Seicento si richiamavano espressamente a Berni, per esempio riconoscendogli la statura di caposcuola di un filone legato alla rappresentazione del cibo,¹³ Tassoni, al contrario, fa di tutto per prendere le distanze da quel modo di intendere il comico.

La prefazione merita di essere riletta tenendo a mente l'esigenza tassoniana di evitare che la satira della *Secchia* potesse essere accostata alla parodia di testi dallo statuto simile, sia precedenti, sia contemporanei. La prima parte è dedicata a una dichiarazione che chiarisce quali sono gli elementi di novità e il fine del genere eroicomico:

¹² CABANI 2021: 294. Le *Dichiarazioni* sono state classificate in base alla loro funzione da BESOMI 1992; si vedano inoltre CORRADINI 2014 e ARBIZZONI 2017.

¹³ È il caso del più tardo (1643) Piero de' Bardi: «al padre Berni tu spremesti in bocca / un verso in quint'essenza zuccherino»: MALAVASI 2020: 225.

L'opera è letta in Italia con molto gusto per la curiosità e novità, e ne vanno attorno in penna diverse copie, piacendo a tutti generalmente questa nuova sorte di poesia mista d'eroico e comico, di faceto e di grave; e avrebbe spaccio chi la stampasse. Ora ella è stata letta qui da noi altri ancora della nazione toscana col medesimo applauso e tutti abbiamo giudicato che, sia di chi si voglia, ella non possa essere opera di vulgare ingegno perciocché, essendo il fine della poesia il dilettere, l'inventare fuor della strada comune una sorte di poema che piaccia ugualmente ai dotti e agl'idioti e porga loro diletto non è cosa ordinaria. Non vuole il dotto sempre filosofare e ricorre alle poesie per trattenimento e per gusto; e l'idiota ha l'istesso fine e per questo abborrisce le cose filosofiche e oscure, verificandosi il detto di Sesto Empirico che le poesie allora piacciono, quando sono chiare. E l'esempio si può vedere nelle pitture, che non diletano punto quando i lineamenti e le parti loro sono affatto oscurate dall'ombre. Però, se l'autore della *Secchia* non meritasse lode per altro, la merita almeno per essere stato inventore d'una nuova sorte di poesia misturata che piace a tutti e che potrà essere ampliata da chi verrà dopo di lui.¹⁴

Già queste righe palesano alcune caratteristiche dello sperimentalismo tassoniano.

Innanzitutto la novità dell'eroicomico viene ricondotta a un'unione di modi preesistenti, ossia l'epico da un lato e il burlesco dall'altro. Alle coppie che indicano un genere o uno stile («eroico e comico», «faceto e [...] grave») fa eco la suddivisione dei potenziali lettori in «dotti» e in «idioti», accomunati dal piacere (il «diletto») che la poesia provoca in loro. Il procedimento segue una logica binaria ed è dalla giustapposizione di elementi tra loro contrastanti che, secondo Tassoni, nasce il diletto. Da autore colto, educato alla pratica di forme diverse (tragedia, poesia amorosa, poesia epica, ecc.) e alla almeno apparente osservanza delle regole aristoteliche, Tassoni ritiene invalicabile il confine del genere di volta in volta praticato e, a livello teorico, concepisce l'innovazione («fuor della strada comune») mediante accostamento, favorendo quella «dinamica creativa tendente a coinvolgere gli *opposita*»¹⁵ che costituisce un suo tratto caratteristico presente fin dalle prime prove tragiche, in merito alla quale si è già espresso Pietro Pulciatti.

¹⁴ TASSONI, *A chi legge* [Pulciatti]: 393-394.

¹⁵ PULCIATTI 1989: VIII.

Nella gerarchia stabilita, inoltre, la poesia appare subordinata a generi ritenuti più seri in quanto in grado di svolgere una funzione civile o pedagogica come l'epica o la tragedia, nonché alla speculazione filosofica. Tassoni anzi afferma che la poesia costituisce il «trattenimento» del filosofo quando questi è stanco di speculare e desidera passare il tempo con occupazioni meno impegnative. Il compito educativo della poesia può tuttavia essere rivolto a quella classe di individui definiti «idioti», i quali non sono in possesso della cultura necessaria per approcciarsi a opere più complesse e pertanto aborriscono «le cose filosofiche e oscure». Per incontrare il gusto di tale categoria di lettori la poesia deve avere lineamenti «chiarí» e misurati come quelli di alcune «pitture». Quest'ultima dichiarazione potrebbe suggerire ancora una serie di presupposti per cui Tassoni avverte distanti i modi a volte elusivi e allegorici della poesia giocosa del Cinquecento.

Difatti, subito dopo, continua:

È vero che alcuni altri versificatori toscani aveano già prima mischiate facezie fra le cose gravi, come il Bernia et il Pulci; ma il Bernia non fece poema epico e solamente aggiunse alcune poche ottave ai canti del Boiardo; e 'l Pulci uscì dall'arte e perdè la carriera, avendo cantate con versi dozinali azzioni inverisimili e favole puerili. Ma l'autore della *Secchia* ha fatto poema misto nuovo e secondo l'arte, descrivendo con maniera di versi adeguata al soggetto un'azione sola, parte eroica e parte civile, tutta intiera, fondata sopra istoria nota per fama [...].¹⁶

Al di là del consueto procedimento binario volto a rivendicare l'originalità della propria invenzione, è significativo che i primi autori menzionati nella prefazione siano proprio due poeti appartenenti alla tradizione burlesca dalla quale Tassoni intende affrancarsi. Pulci viene rifiutato per ragioni formali («versi dozinali») e di bilanciamento della materia narrativa («azzioni inverisimili e favole puerili»). Di Berni, invece, Tassoni non richiama – né qui, né altrove – la produzione in versi, bensì ricorda il *Rifacimento* dell'*I-namoramento de Orlando* di Boiardo, lamentandone la scarsa originalità, poiché l'autore si sarebbe limitato ad aggiungere soltanto «alcune poche ottave ai canti del Boiardo». Quanto più desta meraviglia è però l'affermazione precedente, quando si afferma che il

¹⁶ TASSONI, *A chi legge* [Puliatti]: 393.

Rifacimento rappresenterebbe un primo e fallito tentativo di mischiare «facezie fra le cose gravi». Se l'asserzione, come sembra di capire, è riferita al *Rifacimento* e al *Morgante* ma non alle *Rime* di Berni, sorge spontanea la domanda su che tipo di *Rifacimento* Tassoni avesse letto o, addirittura, se lo avesse veramente letto. Senza nessun altro elemento in grado di rispondere a questa domanda, l'impressione è che l'autore si sia basato sulla fama del Berni burlesco per esprimere un giudizio sulla riscrittura. Com'è oramai noto, infatti, il *Rifacimento* è un testo problematico e stratificato, che nulla ha di comico, anzi: un aspetto che balza subito agli occhi del lettore riguarda proprio il generale incupimento del tono rispetto all'originale boiardesco. Semmai, il *Rifacimento* si presenta come un testo oscuro e allegorico.

Non è questa la sede per trattare la forzosa saldatura tra il sentimento cavalleresco dell'*Inamoramento* e il tentativo di veicolare ideali legati al cattolicesimo rinnovatore di Gian Matteo Giberti, datario pontificio e vescovo veronese alle cui dipendenze Berni attendeva durante la stesura del *Rifacimento*,¹⁷ vale però la pena ricordare un aspetto della riscrittura che non sarebbe sfuggito a Tassoni, qualora egli avesse letto realmente l'opera. Mi riferisco alle svariate dichiarazioni di poetica che Berni perlopiù affida ai proemi dalle quali emerge una concezione della poesia opposta a quanto dichiarato da Tassoni nella prefazione. Leggiamo, per esempio, alcune ottave del proemio del canto XXV del I libro:

Questi draghi fatati, questi incanti,
questi giardini e libri e corni e cani,
ed uomini salvatichi e giganti,
e fiere e mostri c'hanno visi umani,
son fatti per dar pasto agli ignoranti;
ma voi ch'avete gl'intelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto queste coperte alte e profonde.

Le cose belle, preziose e care,
saporite, soavi e delicate,
scoperte in man non si debbon portare,

¹⁷ Sull'argomento si vedano ROMEI 1997 e BRANCATI 2020.

perché da' porci non sieno imbrattate. [...].

[...]

Però quando leggete l'Odissea,
e quelle guerre orrende e disperate,
e trovate ferita qualche Dea
o qualche Dio, non vi scandalizzate;
ché quel buon uom altr'intender volea,
per quel che fuor dimostra alle brigate;
alle brigate goffe, agli animali,
che con la vista non passan gli occhiali.

E così qui non vi fermate in queste
scorze di fuor, ma passate più innanzi:
ché s'esserci altro sotto non credeste,
per Dio, areste fatto pochi avanzi,
e di tenerle ben ragione areste
sogni d'infermi e fole di romanzi.
Or dell'ingegno ognun la zappa pigli,
e studi e s'affatichi e s'assottigli.
(*Rifacimento*, I XXV 1-2 e 5-6)

Il mutato gusto letterario e la simile educazione umanistica accomunano i giudizi espressi sulla tradizione cavalleresca: come si è visto, per Tassoni «Pulci uscì dall'arte»»; Berni ricorre a una scoperta citazione petrarchesca e giudica «sogni d'infermi e fole di romanzi» le storie di Boiardo. Le conclusioni alle quali le due dichiarazioni di poetica giungono sono tuttavia opposte. Mentre secondo Tassoni, come detto, lo scopo della poesia consiste nel diletto, Berni propone l'allegoria quale strumento per andare oltre la semplice narrazione delle vicende dei paladini ed esorta il lettore a non fermarsi alle apparenze, cioè a penetrare «le scorze di fuor» per trovare nel testo un significato spendibile sul piano etico-pedagogico. Mediante la citazione dantesca («voi ch'avete gl'intelletti sani»), al lettore viene demandato il compito di svelare dietro «le coperte alte e profonde» della

fabula il reale messaggio della poesia, la «dottrina» che, con procedimento esoterico, viene nascosta ai più, considerati «porci». In questo modo il romanzo cavalleresco viene nobilitato ed è quasi possibile accostare il genere all'*epos* dell'*Odissea*.

Simili prese di posizione forniscono utili orientamenti soprattutto riguardo agli effetti che con la loro opera Berni e Tassoni si proponevano di raggiungere e al tipo di collocamento nel rispettivo campo letterario al quale aspiravano; tuttavia, la corrispondenza tra quanto affermato e l'effettiva dimensione stilistica e testuale non sempre appare coerente (soprattutto per quanto riguarda Berni). Per Tassoni, invece, l'apparente linearità della contesa municipale tra petroni e gemignani nasconde un simbolismo che non è sfuggito a critici vecchi e nuovi, come, per esempio, Puliatti che definisce «*La Secchia*, in sostanza [...] un'allegoria di portata più ampia di quanto la sua superficie non lasci supporre e la cui percezione è possibile solo agli ingegni "acuti", capaci di "penetrare" al "vivo", oltre le manifestazioni di facciata, e di "cavare" i misteri che vi si celano». ¹⁸

D'altronde, la redazione definitiva della prefazione *A chi legge* del 1624 chiarisce il significato della componente morale del poema:

Egli [il poeta] nel rappresentare le persone passate s'è servito di molte presenti, come i pittori, che cavano dai naturali moderni le faccie antiche, perciocché è verisimile che quello che a' di nostri veggiamo altre volte sia stato. Però, dove egli ha toccato alcun vizio, è da considerare che non sono vizi particolari, ma communi del secolo; e che, per esempio, il Conte di Culagna e Titta non sono persone determinate, ma le idee d'un codardo vanaglorioso e d'un zerbin romanesco. ¹⁹

I personaggi del poema corrispondono a *dramatis personae*, figure astratte che rappresentano atteggiamenti comuni nella società del tempo. Non credo si possa parlare a proposito di allegoria vera e propria, quanto piuttosto di un meccanismo di occultamento dell'universale dietro al particolare, così come al contenuto epico si accompagna il comico per trarre dalla narrazione allo stesso tempo *l'utile* e il *dolce*. In questo modo Tassoni dileggia i «vizi [...] communi del secolo» e orienta, almeno parzialmente, la componente del diletto

¹⁸ PULIATTI 1989: LXV.

¹⁹ TASSONI, *A chi legge 1624* [Puliatti].

verso finalità di tipo pedagogico (intese in maniera assai ampia). Un tipo di comportamento che consente di accostare cautamente *Secchia e Rifacimento*, tenendo comunque presente che le finalità e gli esiti a cui Berni e Tassoni pervengono rimangono assai distanti e che non è possibile parlare di un'effettiva influenza del Berni cavalleresco sul poema tassoniano.

3. LE RIME SATIRICHE E BURLESCHE

Come dicevo, un lascito evidente della poesia comico-burlesca cinquecentesca è invece riscontrabile nella restante produzione in versi. Al pari di altre opere minori di Tassoni, anche le *Rime* non godono di un'edizione moderna e il loro statuto testuale è quantomai fluttuante, dal momento che la suddivisione in *rime amorose*, *rime d'encomio e di corrispondenza*, *rime politiche*, *rime satiriche e burlesche* proposta dall'edizione Puliatti non corrisponde a nessuna intenzione d'autore, com'è ovvio che sia vista la natura occasionale dei componimenti.²⁰ Il periodo di composizione abbraccia un arco temporale di quasi cinquant'anni (dal 1585 al 1634) e include la fase dell'apprendistato bolognese, successiva agli esperimenti tragici e coincidente con la stesura delle prime prove liriche derivate dalla lettura dei poeti petrarchisti e marinisti e, appunto, di quelli comici.

Sul versante burlesco Tassoni attinge pienamente al campionario di motivi, situazioni topiche, oggetti e figure tipiche, riproponendo la casistica secondo un gusto quasi manieristico, attento alla descrizione e alla restituzione precisa del particolare. E se è vero che la scoperta della vocazione comico-realistica e la maturazione di un sentimento antiletterario precedono la prima stesura della *Secchia*, le *Rime* rappresentano il cantiere ideale per la sperimentazione di uno stile e di un lessico che troverà successivamente spazio nel poema. Il biasimo e l'invettiva nei confronti della corruzione di potenti ed ecclesiastici (*Biasimo della corte*; *Sopra due personaggi fatti cortigiani dal Papa*), le numerose tenzoni con avversari politici e letterari, il consueto armamentario di «pitali» (*Bellezze di Madrid*; *Bellezze di Vagliadolid in Spagna*), «pidocchi» (*Alla bestia bigia*), «cristieri» (*Malignando gli ipocriti sopra l'insuccesso del poeta alla Corte di Savoia*), parenti dai quali stare alla larga (*Ai suoi parenti*), ecclesiastici pervertiti (*Un frate mostra il cazzo ad una monaca*)

²⁰ Alcune notizie si leggono in TASSONI, *Rime* [Casini] e TASSONI, *Opere minori* [Nascimbeni - Rossi].

e avari (*Sopra un avaro ricco*) sono elementi del tutto riconducibili alla maniera inaugurata da Berni: un registro standardizzato e ricorrente al punto da rendere poco sicuro stabilire in maniera univoca se l'autore abbia attinto direttamente dal caposcuola oppure dai numerosi suoi imitatori. È però possibile osservare come Tassoni tenda a preferire l'improprio e l'assalto frontale rispetto al gioco metaforico allestito da Berni. Una tendenza che si riscontra in testi come il componimento contro Antonio Caetani, in quello indirizzato *Ai suoi parenti* o, ancora, in *Malignando gli ipocriti sopra l'insuccesso del poeta alla Corte di Savoia*:

Nasi cui fece il Ciel lunghi e sottili
perché al mio cul serviste di cristieri,
turbe ch'avete in volti asciutti e neri
tutta di Mardocheo l'aria e i profili;
 cori abietti e plebei, anime vili
che, non avendo in voi meriti veri,
mendicate buon nome appo i leggieri
colle natiche rotte da staffili;
 voi che contro il chiavar fate gli editti,
ch'osservate fin dentro de' calzoni
se i cazzi stanno pendoloni o ritti;
 voi che mettete in disgrazia a' padroni
i soggetti migliori e avete scritti
nel libro de la vita i più coglioni,
 maligni e ipocritoni,
eccomi qui. Che dite? Io non v'adulo;
son tornato, son sano e v'ho nel culo.²¹

Il primo assalto coincide per intero con l'arco sintattico dei primi 8 versi e segue una tendenza elencatoria vicina a quella realizzata da Berni nel sonetto *Alla sua donna*;²² nella rimanente parte, Tassoni continua la serie di insulti rivolti ai suoi avversari che si protrae fino al distico finale. La furiosa necessità di sopraffare il contendente con rime sardoniche e immagini caustiche soffoca il potenziale ironico della poesia: è difficile accordare al testo

²¹ TASSONI, *Rime satiriche e burlesche* [Puliatti]: 102.

²² BERNI, *Rime burlesche* [Bàrberi Squarotti]: 103.

un significato e un valore altri rispetto all'occasione biografica che lo ha generato, e in questo particolarismo dello sguardo si riconosce un'ulteriore distanza tra il burlesco berniano e quello di Tassoni.

Non sempre il registro impiegato segue le regole dell'accusa frontale; in una serie di testi, infatti, Tassoni sembra attingere direttamente alla retorica del suo predecessore, mutuandone non solo il motivo tematico ma anche una serie di soluzioni stilistiche e formali. Un esempio è fornito dalla *Descrizione e biasimo della città di Modona* che si pone in rapporto di verosimile filiazione con il *Sonetto a Messer Francesco Sansovino [in dileggio di Verona]*:

Verona è una terra c'ha le mura
parte di pietre e parte di mattoni,
con merli e torre e fossi tanto buoni
che mona Lega si staria sicura;

dietro ha un monte, dinanzi una pianura,
per la qual corre un fiume senza sproni;
ha presso un lago che mena carpioni
e trote e granchi e sardelle e frittura;

drento ha spilonche, grotte e anticaglie,
dove il Danese, Ercole et Anteo
presono il re Bravier con le tanaglie,

due archi sorïan, un culiseo,
nel qual son intagliate le battaglie
che fece il re di Cipri con Pompeo;

la ribeca ch'Orfeo
lasciò, ché n'aparisce un instrumento,
a Plinio e a Catullo in testamento.

Appresso ha anche drento,
come hanno l'altre terre, piazze e vie,
stalle, stufe, spedali et osterie,

Modona è una città di Lombardia
che nel pantan mezza sepolta siede,
ove si vuol smerdar da capo a piede
chi s'imbatte per quella via.

Scrive un antico autor che quivi pria
fu delle rane già l'antica sede
e che una vecchia al luogo il nome diede,
Modona detta, che vi fea osteria.

Non ha laghi vicin, selve, né monti,
lontana al fiume e più lontana al mare,
e dentro vi si va per quattro ponti.

Ha, fra l'altre, una cosa singolare:
che zappando il terren nascono fonti,
sì che per sete non si può pigliare.

Ha una torre che pare
un palo capovolto e le contrate
corron di fango e merda a mezza state,

buie et affumicate,
con portici di legno in sui balestri
e cattapecchie e canalette e destri,

fatte in geometrie
da fare ad Euclide et Archimede
passar gli architettori con un spiede.

E chi non me lo crede
e vol far prova della sua persona,
venga a sguazzar otto di a Verona;

dove la fama suona
la piva e 'l corno, in accenti asinini,
degli spiriti isnelli e pellegrini,

che van su pei camini
e su pei tetti la notte in istriazzo,
passando in giù e 'n su l'Adice a guazzo;

e dietro han un codazzo
di marchesi, di conti e di speziali,
che portan tutto l'anno gli stivali,

perché i fanghi immortali,
ch'adornan le lor strade graziose,
producon queste et altre belle cose;

ma quattro più famose,
da sotterrarvi un dentro insino a gli occhi,
fagioli e porci e poeti e pidocchi.²³

e sui canti maestri
e ai fianchi delle porte in ogni parte
masse di stabbio vecchio inculte e sparte;

e in un buco in disparte
il potta suo, ch'ogn'altra cosa eccede,
è tanto piccolin che non si vede.²⁴

La struttura delle poesie è simile: all'apertura che evoca, parodiandoli, i modelli classici segue la trattazione delle origini illustri delle città. Quella di Berni appare più particolareggiata, mentre Tassoni risolve nel giro di pochi versi la questione relativa all'origine della città e al suo nome, definendo Modena «antica sede» delle rane, un epiteto che sarà ripreso anche nel poema: *Sr* V, 23 1-2: «Musa, tu che cantasti i fatti egregi / del re de' topi

²³ BERNI, *Rime burlesche* [Bàrberi Squarotti]: 152-154.

²⁴ TASSONI, *Rime satiriche e burlesche* [Puliatti]: 117.

e de le rane antiche». La descrizione delle bellezze delle due città ricorre alla stessa logica del paradosso che genera la parodia: a essere lodati sono gli aspetti meno piacevoli di Verona e Modena. La chiusa, infine, prevede il capovolgimento dell'encomio in un aperto dileggio e nella denuncia della reale condizione dei luoghi (una strategia simile Tassoni adatterà alla struttura dell'ottava, riservando al distico finale il rovescio comico dell'epico).

Berni conclude affermando che le «belle cose» per cui la città di Verona è famosa sono i «fagioli», i «porci», i «poeti» e i «pidocchi» ed è facile riconoscere dietro l'accusa i consueti motivi personali: da lì a poco il poeta abbandonerà la città e concluderà l'esperienza al seguito di Giberti passando al servizio di Ippolito de' Medici. Tassoni ricorre, come in altre occasioni, al «potta suo» che «è tanto piccolin che non si vede», figura emblematica che lascia intravedere il rapporto di amore e odio con la città natale. In un caso come nell'altro, l'esercizio della poesia burlesca colma la distanza tra le aspirazioni letterarie e le mancanze della biografia.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- BERNI, *Rifacimento* = ORLANDO | INNAMORATO COMPOSTO | GIA DAL. S. MATTEO MARIA BOIARDO | CONTE DI SCANDIANO, | *Et hora rifatto tutto di nuovo da M. Francesco Berni. | Intitolato al Magnifico S. M.* | Domenico Sauli. | Aggiunte in questa seconda editione molte stanze | del autore che nel altra mancauano | MDXLV.
- BERNI, *Rime burlesche* [Bàrberi Squarotti] = Francesco Berni, *Rime burlesche*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Milano, BUR, 1991.
- TASSONI, *A chi legge* [Puliatti] = Alessandro Tassoni, *A chi legge*, in TASSONI, *Secchia rapita* [Puliatti], 393-394.
- TASSONI, *A chi legge 1624* [Puliatti] = Alessandro Tassoni, *A chi legge* [1624], in TASSONI, *Secchia rapita* [Puliatti], 356.
- TASSONI, *Discorso* [Puliatti] = Alessandro Tassoni, *Discorso in biasimo delle lettere*, in Idem, *Scritti inediti*, a cura di Pietro Puliatti, Modena, Aedes Muratoriana, 1975, 83-113.
- TASSONI, *Opere minori* [Nascimbeni - Rossi] = Alessandro Tassoni, *Opere minori*, a cura di Giovanni Nascimbeni - Giorgio Rossi, voll. I-III, Roma, Formiggini, 1926.
- TASSONI, *Rime* [Casini] = Alessandro Tassoni, *Rime di A. Tassoni raccolte sui codici e le stampe da Tommaso Casini*, Bologna, Romagnoli, 1880.
- TASSONI, *Rime satiriche e burlesche* [Puliatti]: Alessandro Tassoni, *Rime satiriche e burlesche*, in TASSONI, *Secchia rapita* [Puliatti], 99-121.
- TASSONI, *Secchia rapita* [Puliatti] = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, a cura di Pietro Puliatti, Modena, Panini, 1989.
- TASSONI, *Secchia rapita* [Rossi] = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita, L'oceano e le Rime*, a cura di Giorgio Rossi, Bari, Laterza, 1930.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ARBIZZONI 2017 = Guido Arbizzoni, *Intorno alla Secchia: ricezione e commento*, in *Alessandro Tassoni. Poeta, erudito, diplomatico nell'Europa dell'età moderna*. Atti del convegno internazionale di Modena, 6-7 novembre 2015, a cura di Maria Cristina Cabani - Duccio Tongiorgi, Modena, Panini, 2017, 155-172.
- BERTONI 1997 = Clotilde Bertoni, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1997.
- BESOMI 1992 = Ottavio Besomi, *Glosse d'autore e glosse d'editore: per un commento alla Secchia rapita*, in *Il commento ai testi*. Atti del Seminario di Ascona, 9 ottobre 1989, a cura di Ottavio Besomi - Carlo Caruso, Basel - Boston - Berlin, Berkhäuser Verlag, 1992, 373-407.
- BRANCATI 2020 = Francesco Brancati, «*Holiness begins with the Hands*»: *the Moralization of the Chivalric Novel in the Remaking of the Orlando Innamorato by Francesco Berni*, in *Christian Discourses of the Holy and the Sacred in the 16th and 17th Century*, a cura di Teresa Hiergeist - Ismael Del Olmo, Berlin, Peter Lang, 2020, 157-172.
- BRANCATI c.d.s. = Francesco Brancati, *Riscrivere Boiardo. Francesco Berni, il Rifacimento dell'Innamoramento de Orlando e il proemio del romanzo cavalleresco*, Venezia, Marsilio, c. d. s.
- BUCCHI 2013 = Gabriele Bucchi, *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*. Atti del Convegno (Losanna, 9-10 settembre 2011), a cura di Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 2013.
- CABANI 1999 = Maria Cristina Cabani, *La pianella di Scarpinello, Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999.
- CABANI 2010 = Maria Cristina Cabani, *Eroi comici. Saggi su un genere seicentesco*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010.
- CABANI 2016 = Maria Cristina Cabani, *Studi recenti sull'eroicomico*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'AdI - Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri - Valeria Di Iasio - Giovanni Ferroni - Ester Pietrobon, Roma, AdI editore, 2016, 9-3, <<https://www.italianisti.it/>>

- pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/seicento.pdf> [ultima consultazione: 29/12/2022].
- CABANI 2020 = Maria Cristina Cabani, *Alessandro Tassoni e il «poema di nuova spezie»*, in *L'eroicomico*, a cura di Giuseppe Crimi - Massimiliano Malavasi, Roma, Carocci, 2020, 73-97.
- CABANI 2021 = Maria Cristina Cabani, *Il finto commento della Secchia rapita: le Dichiarazioni di Gasparo Salviani*, in *Alessandro Tassoni e il poema eroicomico*, a cura di Elisabetta Selmi - Francesco Roncen - Stefano Fortin, Lecce, Argo, 2021, 287-333.
- CELLA 2022 = Roberta Cella, *Qualche osservazione sulla lingua della Secchia rapita*, in «AOQU», III, 2 (2022), *Comico, eroicomico, satirico, umoristico: forme, stili e pratiche dal moderno al contemporaneo*, a cura di Francesco Brancati - Maria Cristina Cabani, 91-104.
- CORRADINI 2014 = Marco Corradini, *Lecturae di poemi: la Secchia rapita*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazioni agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'AdI, a cura di Beatrice Alfonzetti - Guido Baldassarri - Franco Tomasi, Roma, AdI editore, 2014, 1-10, <<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2014/2013%20corradini.pdf>> [ultima consultazione: 29/12/2022].
- CORSARO 1988 = Antonio Corsaro, *Il poeta e l'eretico. Francesco Berni e il "Dialogo contra i poeti"*, Firenze, Le Lettere, 1988.
- CRIMI - MALAVASI 2020 = *L'eroicomico*, a cura di Giuseppe Crimi - Massimiliano Malavasi, Roma, Carocci, 2020.
- FAINI 2020 = Marco Faini, *Teofilo Folengo e la letteratura macaronica*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 53-71.
- LAZZARINI 2020 = Andrea Lazzarini, «Pazza cosa sarebbe la poesia». *Alessandro Tassoni lettore del Trecento fra Bracco ed età muratoriana*, Modena, Panini, 2020.
- MALAVASI 2020 = Massimiliano Malavasi, *Il corpo e il cibo nella tradizione dell'eroicomico*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 225-248.

- MATT 2020 = Luigi Matt, *La lingua dell'eroicomico*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 143-163.
- MOMIGLIANO 1907 = Attilio Momigliano, *L'indole e il riso di Luigi Pulci*, Bologna, Cappelli, 1907.
- PULIATTI 1989 = Pietro Puliatti, *Introduzione*, in TASSONI, *Secchia rapita* [Puliatti], III-LXXXIII.
- ROMEI 1997 = Danilo Romei, *L'Orlando moralizzato da Francesco Berni*, in Banca Dati Telematica «Nuovo Rinascimento», 1997, versione digitale disponibile al link <<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/romei/orlmoral.pdf>> [ultima consultazione: 29/12/2022].
- VILLORESI 2020 = Marco Villoresi, *La linea Pulci-Aretino*, in CRIMI - MALVASI 2020, 25-52.

METALETTERATURA, AUTOCENSURA E DISCORSO SATIRICO NELLA LUCERNA DI FRANCESCO PONA

Giuseppe Guarracino
Università di Pisa

RIASSUNTO: L'intervento esamina la relazione tra metaletteratura e discorso satirico all'interno della *Lucerna* di Francesco Pona. Alla luce degli studi di Giorgio Fulco sulla componente prudenziale attiva nell'opera, il saggio riflette sulle ambiguità volutamente ricercate da Pona, con lo scopo di verificare quanto esse siano spie di un discorso allusivo o semplici momenti ludici. In particolare, oggetto di questo lavoro è un'analisi di tre passi programmatici e dallo spiccato valore autocensorio, volta a indagare il loro farsi nella storia redazionale della *Lucerna* e l'influenza esercitata da due dei principali modelli dell'opera, l'*Argenis* di John Barclay e la *Filena* di Nicolò Franco.

PAROLE CHIAVE: Francesco Pona, *Lucerna*, satira, metaletteratura

ABSTRACT: The paper investigates the relationship between metaliterature and satirical discourse within Francesco Pona's *Lucerna*. Following the Giorgio Fulco's studies about the presence of a prudential component in the dialogue, the essay deals with the ambiguities of the work, in order to verify if they are traces of an allusive discourse or mere ludic moments. In particular, the subject of this paper is a commentary on three programmatic passages with a pronounced self-censorial value. This comment discusses the evolution of the passages in the redactional phases of the *Lucerna* and the influence of two of the work's main models, John Barclay's *Argenis* and Nicolò Franco's *Filena*.

KEY-WORDS: Francesco Pona, *Lucerna*, satire, metaliterature



La *Lucerna* di Francesco Pona è tra le opere del Seicento italiano che più devono, in termini di riscoperta e popolarità critica, al loro editore moderno. Curata da Giorgio Fulco nel lontano 1973 per l'allora neonata collana "Novellieri italiani" della Salerno editrice, l'edizione della *Lucerna* è a tutt'oggi un lavoro fondamentale, ricchissimo di suggestioni euristiche; ed è ancora un esempio di impeccabile perizia filologica, esercitata per di più su un campo minato qual è la prosa italiana di primo Seicento.¹ Mi limiterò a ricordarne un pregio: la grande cautela con cui il critico interpreta l'operazione letteraria compiuta da Pona nell'allestire un dialogo decisamente ambiguo e complesso. Un'attenzione che emerge soprattutto dalla sensibilità con la quale Fulco affronta il problema della classificazione di genere della *Lucerna*: considerando la possibilità di inserire l'opera nella categoria di romanzo "a schidionata", ma superando quest'ipotesi alla luce della particolare conformazione narrativa, e dunque alla sua, per quanto peculiare, appartenenza al codice novellistico.²

Alla stessa cautela riservata alla classificazione di genere, sottostà quello che, a mio avviso, è il principale merito dell'edizione di Fulco: l'aver individuato all'interno del dialogo la presenza di una esplicita e spiccata componente prudenziale. Constatando l'esistenza di un sistema di controllo nella struttura, che limita l'eterodossia del tema della trasmigrazione delle anime e l'aggressività degli spunti satirici, Fulco ha descritto l'opera nei termini di «una partita ora vera ora simulata tra rischio e prudenza».³ Si tratta di una definizione in grado di restituire con grande precisione un aspetto specifico della *Lucerna*, che costituisce gran parte della sua ambiguità: il porsi volontariamente al confine, spesso incerto, che separa *ludus* accademico e invettiva.

A voler fare le pulci all'interpretazione di Fulco, però, è possibile osservare come questa si concentri essenzialmente sui modelli strutturali, lasciando in parte presupporre che il sistema di controllo sia tutto interno all'invenzione fantastica, ossia alla trovata narrativa di rappresentare una lucerna parlante che racconta, senza alcun ordine, le proprie metempsicosi. E l'invenzione dà effettivamente vita a una complessa rete di

¹ PONA, *La Lucerna* [Fulco]. Per i problemi filologici insiti nei testi a stampa secenteschi rimando al classico RAIMONDI 1961.

² Cfr. FULCO 1974a: XXV.

³ Ivi: XXI.

spunti diegetici, in cui le istanze satiriche convivono con tante altre ispirazioni tematico-narrative e paiono, dunque, subordinate a una generale volontà di *varietas*. Ma il gioco prudenziale non si esaurisce con l'attenuazione delle punte polemiche nella congerie di storie raccontate nel dialogo. Alcuni passi della *Lucerna* testimoniano, come proverò a dimostrare, di essere il risultato di una ricercata ambiguità, ossia il frutto di una complessa operazione retorica che trasforma alcuni spunti apparentemente ludici e innocui in potenziali spie di un discorso allusivo, in grado di sovvertire l'apparente disimpegno dell'opera. Il sospetto, in particolare, è che dietro queste volute ambiguità ci sia l'ombra del discorso satirico, nelle manifestazioni che la satira sembra avere a disposizione nell'oppressivo panorama culturale e politico del secolo lungo della controriforma.

Per cogliere questa mistificazione, farò riferimento ad alcune sezioni del dialogo in cui Pona segnala ai lettori la necessità di castrare le tentazioni satiriche lì evocate, esercitando un uso, a mio avviso, strategico dell'autocensura.⁴ Mi servo del termine autocensura perché ciò avviene attraverso un'esplicita negazione dell'efficacia della satira, ma che non toglie l'impressione che, al di là del diniego, si alluda a un contenuto esoterico che il lettore indiscreto può e deve cogliere.⁵ Commenterò l'inizio dell'opera in correlazione al paratesto della prima edizione, chiamata solitamente *Lucerna* «minor», del 1625;⁶ un passo programmatico presente quasi alla metà esatta dell'opera a partire dalla terza redazione del dialogo, la *Lucerna* «maior» del 1627; la conclusione della *Lucerna*, che non presenta varianti significative tra le diverse redazioni del dialogo.

⁴ È bene precisare, però, che l'uso del termine autocensura è in parte improprio. I passi che commenterò fanno parte di una serie di strategie difficili da schematizzare in autonome categorie, perché, come appunto ha ben mostrato Fulco, la struttura dialogica favorisce innumerevoli soluzioni dissimulanti. Ad esempio, la contrapposizione tra un interlocutore-narratore e un interlocutore-commentatore permette senz'altro a Pona di attenuare o incrementare a piacimento i contenuti allusivi delle storie tramite le reazioni dell'interlocutore-commentatore (su questa operazione cfr. RAGONE 1996). Non intendo, però, affrontare in questa sede direttamente le singole novelle raccontate dalla *Lucerna* né i commenti di Euretā ai racconti, perché mi sembra che lo svelamento della reale natura dell'opera debba tenere conto preliminarmente di quei momenti che risultano indipendenti sia rispetto al sistema di racconti architettato nella *Lucerna* sia rispetto alla sua natura dialogica.

⁵ Mi servo dell'accezione di esoterico teorizzata da Leo Strauss in STRAUSS 1990.

⁶ PONA, *La Lucerna* [1625].

1. CASTRAZIONE DELLA SATIRA: UNA MINACCIA TRA PARATESTO E TESTO?

Che la castrazione delle tentazioni satiriche sia un momento fondamentale della *Lucerna* è dimostrato già dalla centralità che il tema presenta nelle prime pagine dell'opera. Tale castrazione è, infatti, la ragione che, nella finzione narrativa, spinge la lucerna a parlare con il suo interlocutore, lo studente padovano Eureta Misoscolco, dando così inizio al dialogo. La lucerna, in realtà, si rivolge a Eureta soltanto quando lo studente, desideroso di scrivere e frustrato perché non riesce a mettere in funzione il meccanismo di accensione, minaccia di volerla calpestare. Ma si scopre subito che il motivo per cui essa rifiutava di far luce è esplicitamente legato a ciò che, per le sue capacità divinatorie, sapeva che Eureta era intento a scrivere:

Chiaramente mi avvidi (appresa che fui appena) che tu, alte cose ruminando per il pensiero, avevi alla penna dato di piglio non come è tuo costume, con volto placido, testimonio di tranquillo animo, ma infiammato da caldo sdegno, che mostrava l'interno fuoco: per lo che considerando quanto tu sia nello scrivere acuto, per non dir violento, e temendo non per avventura, le altrui sceleratezze pungendo, venissi tale ad offendere che poscia te ne avresti a pentire (perché vola irrevocabile la parola, né penetra manco velenosa punta di penna audace che di ferro acutissimo), pertanto, quasi da me scuotendo la fiamma, rallentava e restringeva la luce, affinché tu, inteso a fare ogni sforzo perché io puramente splendessi, fra quel di mezzo venissi a dirizzar meglio il fine de' tuoi pensieri, e a vergare altro soggetto, senza toccar gli altrui vizii, più maturamente ti disponessi.⁷

Siamo, mi pare, molto prossimi al *topos* novellistico del racconto salvifico, che Pona sfrutta tradizionalmente come fondamento strutturale della componente diegetica. La minaccia di Eureta, infatti, costringe la lucerna a cambiare tattica e, per questo, essa comincia a parlare. Ma l'intento non è cambiato: resta quello di distrarre Eureta dalle tentazioni satiriche che in preda all'ira sta manifestando. Novella Sherazade, la lucerna pone le sue capacità affabulatorie al servizio della salvezza sua e di Eureta. Poco più avanti, essa aggiunge: «parliamo d'altro, Eureta: lascia tu il pensiero di tingere la penna negl'in-

⁷ PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 9-10.

chiostri della maledicenza e vedi e taci, se vuoi far il tuo bene».⁸ Visto che l'illustrazione delle ragioni che hanno portato al dialogo procede di pari passo alla presentazione della teoria della metempsicosi, la lampada scatena la curiosità dell'interlocutore, facendo così coincidere «l'altro» di cui intende parlare con le storie delle sue reincarnazioni che da questo momento in poi racconterà.

L'attività diegetica viene a essere, dunque, presentata come la sublimazione della vocazione satirica espressa da Euretā, rendendo questa censura un momento fondativo per la costruzione del dialogo. Non si tratta, però, soltanto di una giustificazione formale, volta a mettere in moto la diegesi: Pona intende esplicitamente porre in relazione il dialogo con le possibilità offerte dal discorso satirico. Lo dimostra il fatto che, per la prima edizione dell'opera, egli orchestra un complesso sistema di rimandi tra il paratesto e l'inizio del dialogo, con il chiaro scopo di presentare la *Lucerna* nel suo complesso come il surrogato dell'originale progetto satirico che Euretā è intento a stendere nelle prime pagine dell'opera stessa.

Il primo segnale di questo gioco autoriale è già nel frontespizio. L'autore che compare in esso, infatti, non è Francesco Pona: è proprio l'interlocutore della lampada, Euretā Misoscolco, che firma anche l'ampio apparato introduttivo, composto da un'invocazione «alla propria penna», una nota ai lettori e una lettera in latino. E se nella dedica alla penna Euretā/Pona si limita a segnalare le sue ambizioni letterarie tramite una nutrita serie di rimandi mitologici, già nella nota ai lettori l'autore insiste sulle possibilità della satira. Lo fa schermendosi, attraverso un vago commento in cui descrive al lettore le caratteristiche dell'opera che sta presentando: «la materia è curiosa; il campo era aperto al pungere con la satira, ma la penna non c'inclina se non irritata, né pretende di corregger gli abusi di un secolo inemendabile, opera di Persi e Giovenali».⁹

Il tono cambia radicalmente, invece, nella lettera in latino, che si configura come un vero preludio all'invenzione fantastica del dialogo, anche perché è dedicata proprio alla lucerna che ne sarà protagonista:

⁸ Ivi: 11.

⁹ Ivi: 322.

Actuosa porro lampade discute mentium umbras et grassantis nequitiae conscia, scrutata ingeniorum fibras, phagedaena animorum ulcera tuis balsamo et igne compesce. Vitiorum vespera scelerum noctem trahit: adsta oblucinantibus et praenite. [...] Tu stygio vetero demersos excita; dum tamen de vitiorum Lerna triumphas, coercito liberioris satyrae morsu, nullis sermonibus sacra incesta, nullis maledictis publicos faces viola, personis parce, non vitiis; expone tamen ut detesteris, non ut indices. Pravos multicipitis populi mores aggredere exiliente flamma et cunctorum ordinum lapsus retege, quasi tegas.¹⁰

L'aspetto programmatico della lettera risulta in potenza. Pona descrive in termini generici i poteri della lampada parlante, e lega in particolare la sua funzione all'illuminazione delle scelleratezze, prospettandole una moderata attività moralizzante, che denunci occultando e che dichiara i vizi, senza riportare i nomi dei colpevoli. Tuttavia, sul finire dell'invocazione, questo aspetto potenziale viene attualizzato. Nell'ultima parte, l'autore non si rivolge più alla lampada, ma alle «matronae anus» e ai «deponiani senes», destinatari topici del discorso satirico, e li invita a osservare l'attività svolta dalla lucerna che «singulos explorat volutus et, veluti coruscans iubar, inter aevi nubila, cominus et eminus pandit vitia, flamma ceu digito intenta».¹¹ Va da sé che Eureka presuppone che questa attività debba essere ricercata all'interno del testo che il lettore, dopo aver scorso il paratesto, si appresta a leggere.

Il collegamento tra paratesto e testo, del resto, si fa più esplicito con l'ultimo paragrafo della lettera, una vera e propria minaccia che Eureka rivolge ai lettori:

¹⁰ Ivi: 326. «Scaccia subito le ombre delle menti con la tua vivace lampada, e, consapevole della malvagità che infuria, dopo aver scrutato le fibre dei caratteri, frena col tuo balsamo e con la tua fiamma le ulcere che corrodono gli animi. La sera dei vizi si trascina dietro la notte dei delitti. Assisti e illumina quelli che vaneggiano. [...] Desta quelli che sono immersi nel letargo infernale; mentre tuttavia trionfi sulla palude dei vizi, frenando il morso della satira troppo libera, non violare con alcun discorso le empietà religiose, né con alcun insulto i pubblici poteri. Risparmia gli individui, non i loro difetti: mettili in luce, però, per tenerli lontani e non per additarli. Assali con la fiamma guizzante i costumi corrotti del popolo dalle molte teste e svela i falli di tutte le categorie, con l'aria di occultarli» (trad. Fulco, ivi: 327).

¹¹ Ivi: 332. «Che vomita fuoco e che vede molte cose, che scruta i volti ad uno ad uno e, come un astro infuocato, fra le nubi del secolo, da vicino e da lontano svela i difetti con la fiamma tesa come un dito» (trad. Fulco, ivi: 333).

Mira tamen adhuc usa (sponte) dexteritate. At si virus in ipsam livor afflaverit, excandescet, ulciscetur, confodiet stilo in libertatem asserto; quin immo impuros alastores defunctoria flamma consumet, ad interitum nominis, ut animata non modo, sed et mascula dicatur.¹²

L'indignazione che Eureta sfoggia a conclusione della lettera in latino è assai prossima al «caldo sdegno» che la lucerna rinfaccia allo studente nelle prime battute del dialogo. In entrambe le occasioni, l'eteronimo di Pona indossa i panni dell'adirato moralizzatore dei costumi. Ma con un'importante differenza. Mentre nulla sappiamo di ciò che Eureta-interlocutore è intento a scrivere a inizio dialogo, l'ira di Eureta-prefatore è condizionata all'eventuale cattiva ricezione dell'opera che, con questa lettera, sta presentando. La differenza tra i due stati d'animo, dunque, consiste nell'effettiva esistenza di un'opera a cui l'eteronimo confessa di aver affidato la sua *vis polemica*. Sebbene non lo dica apertamente, Pona sembra suggerire che lo sdegno di Eureta si è concretizzato nella scrittura della *Lucerna* e che, qualora l'opera non dovesse essere compresa, egli si lascerà travolgere dall'ira senza più alcun freno.

Quanto questa particolare prefazione debba essere presa sul serio e non sia un momento ludico è ovviamente difficile dirlo. È innegabile, però, che la minaccia di Eureta permette di delimitare il campo nel quale si posiziona *La Lucerna*. Anticipando la «dexteritas» dell'attività moralizzante svolta dalla sua lampada, infatti, Eureta allude chiaramente a un sistema di controllo predisposto nell'opera per non scrivere con «stilo in libertatem asserto», e non oltrepassare il confine della maldicenza. Ma egli dichiara altrettanto apertamente la volontà di raffigurare e correggere i vizi, di «multipitis populi mores aggredere exiliente flamma», smentendo la negazione delle possibilità della satira che egli stesso ha posto nella precedente lettera ai lettori. L'epistola in latino, inoltre, funziona anche prospetticamente, e suggerisce che l'intervento della lucerna a inizio opera, finalizzato a limitare le tentazioni polemiche di Eureta, possa non essere preso del tutto sul serio. Con la minaccia presente nel paratesto, infatti, Eureta sembra sottintendere che quando la lampada, nel testo, lo inviterà a «parlar d'altro», non starà del tutto

¹² Ivi: 332. «Tuttavia fino ad ora (spontaneamente) ha dato prova di mirabile destrezza. Ma se il livore le sofferirà contro il veleno, diverrà incandescente, si vendicherà, ferirà con la penna lasciata in piena libertà. Anzi consumerà con la sua fiamma leggera gli impuri genii della vendetta, fino alla scomparsa del loro nome, affinché essa venga detta non solo animata, ma anche maschia» (trad. Fulco, ivi: 333).

censurando le istanze polemiche dell'interlocutore, ma soltanto mascherando il fine moralizzante che il dialogo si propone.

Posta nell'introduzione all'opera, la lettera in latino *alla Lucerna* ha, insomma, il sapore netto di una provocazione.

2. METALETTERATURA E *LUCERNA* "MAIOR"

Le ragioni del lavoro di amplificazione a cui Pona sottopone il dialogo tra il 1625 e il 1627 non sono ancora state chiarite. Di certo, c'è che, poco dopo la pubblicazione del 1625, la *Lucerna* ha attirato l'attenzione dell'Inquisizione, dal momento che già nel 1626 il dialogo è posto sotto esame dagli organi competenti.¹³ Le nuove edizioni della *Lucerna* (la terza e la quarta, pubblicate entrambe a Venezia nel 1627) rispondono, dunque, di questo clima censorio: basti pensare alla messa in scena di un rapporto zoofilo presente in uno dei racconti della prima redazione, prevedibilmente cassato dalla terza in poi.¹⁴ Con la pubblicazione della *Lucerna* "maior", per le stesse ragioni prudenziali, anche il complesso apparato prefatorio alla prima edizione del dialogo sparisce, sostituito da un'introduzione firmata da Pona a suo nome, dove l'autore pare impegnato soprattutto a negare di credere nella reincarnazione delle anime. Persino la scelta pseudonimica viene attenuata da Pona che, pur mantenendo il nome di Euret Misoscolco nel frontespizio, confessa la paternità dell'opera nella nuova introduzione, dove sente il dovere di fornire le ragioni per cui ha in passato firmato la *Lucerna* con uno pseudonimo: «Io mi era coperto di questo nome finto di Euret Misoscolco, perché assai bene esprimea la causa dello scrivere questi fogli nel chiamarmi 'Inventore Nemico d'Ozio'». ¹⁵ Si perde, così, il complesso gioco autoriale che si è visto orchestrato tra testo e paratesto. E apparentemente anche il legame che unisce la *Lucerna* «minor» al problema della satira e alla denuncia della corruzione morale del mondo contemporaneo va attenuandosi, dal

¹³ L'opera sarà condannata ufficialmente nel febbraio del 1627.

¹⁴ Le due edizioni sono, rispettivamente, PONA, *La Lucerna* [1627a] e ID., *La Lucerna* [1627b] (sulla storia redazionale del dialogo cfr. FULCO 1974b: 395-404). Fulco inserisce l'episodio provocatorio presente nella prima redazione in appendice alla sua edizione critica (PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 315-318).

¹⁵ PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 4.

momento che nella quarta redazione è cassata nella sua interezza la lettera in latino. Fulco ha, però, giustamente notato che i materiali tematici presenti nel paratesto della prima edizione non spariscono: Pona li rielabora per inserirli direttamente all'interno del dialogo.¹⁶ Più che di una cancellazione, si tratta, dunque, di uno spostamento.

Siamo nella terza delle quattro sere in cui è suddivisa l'opera, quando Eureta reagisce sdegnandosi a uno dei resoconti della lucerna: la storia della sua metempsicosi in una principessa di un regno esotico, tradita dalla sorella, poi privata della corona e infine avvelenata.¹⁷ Il racconto riporta Eureta allo stato d'animo di inizio dialogo: «vorrei avere un fulmine in bocca invece di lingua, o che la mia penna vomitasse veleni, peggio che una Chimera, per saettare e distruggere cotesti vizi maledetti, che fanno rassomigliare gli uomini a tante fiere; anzi che gli rendono peggiori delle fiere medesime».¹⁸ Ma, mentre nel paratesto della prima edizione è Eureta stesso ad avvertire precauzionalmente il lettore dell'impossibilità della satira nel mondo contemporaneo, a partire dalla terza redazione è la lucerna a mettere in guardia il suo interlocutore:

Eh, Eureta mio: il mondo è così corrotto ch'è vano lo sforzo della satira ormai. È perduta la fatica e frodato l'impeto dello scriver libero. E nulla giova il porre sotto gli occhi degli uomini la brutta faccia de' lor difetti. [...] Massime se tu ardisci di levar la maschera dal volto di quelli che se non temono Dio o la infamia, meno temeranno le linee d'un foglio muto e senz'anima. Poco dunque consideratamente ti auguri, Eureta, il fulmine della satira. E più tosto la libertà del correggere altrui può minacciare ruine a te che progressi agli altri promettere.¹⁹

A questo punto, però, l'indignazione di Eureta si fa programmatica: egli illustra la soluzione all'*impasse*, proponendosi di scrivere un'opera dalle caratteristiche peculiari, un dialogo in cui fingerebbe di parlare «con la *sua* lucerna da studio». L'opera è, chiaramente, la stessa che il lettore sta leggendo e della quale scopre, in questo modo, le motivazioni che, nella finzione narrativa, hanno portato alla sua elaborazione. Come nella

¹⁶ Ivi: 165, n. 1.

¹⁷ Ivi: 160-164.

¹⁸ Ivi: 165.

¹⁹ *Ibidem*.

prima edizione, dunque, anche in questo caso l'intera opera viene presentata nel suo complesso come il risultato dello sdegno di Euret. E così l'operazione metaletteraria permette a Pona di ricreare le condizioni della prima redazione e legare, anche nella terza, l'ideazione dell'opera al necessario mascheramento della satira e ai pericoli della denuncia dei vizi.

Nell'indicare le caratteristiche dell'opera che intende realizzare, inoltre, Euret si spende in una lunga descrizione programmatica dove espone le peculiarità del dialogo che il lettore sta leggendo. Una descrizione in cui Fulco ha prontamente individuato la rielaborazione di un altro passo metaletterario e programmatico: l'intervento di Nicopompo nel II libro dell'*Argenis* di John Barclay, opera molto amata da Pona e da lui tradotta, per la prima volta in italiano, nel 1629.²⁰

Non è necessario confrontare i due passi, tanto è palese l'imitazione di Pona, che riutilizzerà nella sua traduzione del II libro dell'*Argenis* pressappoco le stesse espressioni utilizzate nella *Lucerna*.²¹ L'aspetto interessante è lo scopo che sembra spingere Pona ad adattare questo passo metaletterario. Il manifesto programmatico di Nicopompo/Barclay descrive le caratteristiche di quella che è a tutti gli effetti un'opera nuova, celebrata dai contemporanei per la sua originalità. Si tratta, com'è noto, di un romanzo scritto in latino e pubblicato postumo a Parigi nel 1621, ambientato prevalentemente in una Sicilia precristiana, pieno però di riferimenti alla contemporaneità e con una sistematica (per quanto non sempre coerente) sovrapposizione tra momenti e personaggi di finzione ed eventi e personaggi reali, per la quale si parla, in sede critica, di romanzo a chiave.²² Ciò ha portato molti commentatori della *Lucerna* a leggere la ripresa del passo

²⁰ Ivi: 165, n. 1. La traduzione è BARCLAY 1629.

²¹ Si propone una breve rassegna delle coincidenze tra la *Lucerna* e la traduzione dell'*Argenis*: «E nel tessere questo dialogo ch'ò t'accenno, o Lucerna, vorrei far appunto da medico: tinger l'orlo del vase d'un qualche succo piacevole, perché altri bevesse più volentieri la salutare pozione» (PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 166): «Non sapete voi con che industria si fanno prendere a li egri fanciulli le medicine? Quando veggono col vase chi li governa, quasi che rifiutan la sanità, che bisogna loro con disgusto comperare» (BARCLAY 1629: 210); «Certe circostanze che potessero far conoscere questo o quello le mescolerei con altre che levassero la fede alla cognizione di determinata persona. Così offesi resterebbero i vizii, non gli uomini» (PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 167): «Certe circostanze che potessero far conoscere questo o quello le mescolerei con altre che levassero la fede alla cognizione di determinata persona. Così offesi resterebbero i vizii, non gli uomini» (BARCLAY 1629: 211).

²² La prima edizione del romanzo di Barclay è BARCLAY 1621.

metaletterario dell'*Argenis* come un omaggio di Pona alla poetica del romanzo a chiave. Pona, del resto, inserisce nella *Lucerna* anche la trama del romanzo di Barclay, facendo coincidere una delle metempsicosi della lampada con la stessa Argenide; e omaggia Barclay in persona, anch'egli oggetto di una delle reincarnazioni raccontate nell'opera.²³ Ma l'imitazione del passo programmatico dell'*Argenis* non è, come pure si legge, una ripresa della poetica del romanzo a chiave.²⁴ Le due descrizioni divergono in un punto fondamentale, che è banalmente connesso alla differente natura delle due opere. Lo si nota in modo assai palese confrontando il nucleo dei due momenti programmatici. Mentre Barclay scrive: «Grandem fabulam historiae instar ornabo. In ea miros exitus circumvolvam: arma, coniugia, cruorem, laetitiam insperatis miscebo successibus»,²⁵ Eureta dice: «Torrei a scrivere parte favole mere, parte mere istorie, e parte anco misti d'istorie e di favole. Non lascierei di dar l'idea d'un cavaliere, d'un soldato, d'un amante e sino d'un medico, quale m'auguro io d'essere, dopo acquistatami la laurea per la quale mi affatico».²⁶

Nella prima citazione, è descritto un racconto favoloso che traveste la realtà storica, e dunque un romanzo a chiave; nella seconda, vengono presentati racconti di diversa natura, che il lettore sa essere le singole metempsicosi narrate dalla lucerna nel dialogo. Si tratta di due opere diverse, che si rifanno a principi e codici differenti. Riadattando la presentazione metaletteraria che Barclay utilizza per descrivere programmaticamente il suo romanzo, Pona sta sì tributando il suo omaggio al romanziere inglese, ma allo stesso tempo sta riutilizzando le sue strategie letterarie, non per replicare quella presentazione, ma per esporre la sua opera, che evidentemente pone, in quanto a ori-

²³ Il riassunto dell'*Argenis* è nella prima sera (PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 43-83) la storia di Barclay è raccontata nella quarta sera, nascondendo il romanziere sotto l'anagramma di Annigio Calirabo (ivi: 267-283).

²⁴ Si legga, ad esempio, quanto scrive, commentando questo passo, Stefania Buccini: «L'accenno alla libidine induce l'autore ad introdurre in un sapiente monologo di Eureta [...] la poetica del romanzo a chiave, genere destinato a denunciare allegoricamente le carenze morali e politiche dell'età contemporanea» (BUCCINI 2013: 64).

²⁵ BARCLAY, *Argenis* [Riley - Huber]: 334. Questa la traduzione di Pona: «Io tesserò una favola voluminosa e corpulenta ma sotto imagine d'Historia. In questa andrò ammassando avvenimenti meravigliosi: arme, nozze, battagli e gioie andrò accoppiando con inaspettati successi» (BARCLAY 1629: 210).

²⁶ PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 166.

ginalità, sullo stesso piano del modello, e in quanto a finalità espressamente inscritta nel campo satirico.

Dell'intero passo dell'*Argenis*, Pona riprende, pertanto, due aspetti: lo stragemma metaletterario, utile a presentare un'opera come la *Lucerna*, originale e atipica almeno quanto l'opera di Barclay; e la vocazione moralizzante che, a suo dire, il dialogo condivide col romanzo. Certo, anche in questo caso è difficile stabilire quanto Pona voglia essere preso sul serio nei suoi intenti moralizzanti. C'è da dire, però, che rispetto alla prima edizione l'opera guadagna sicuramente in chiarezza d'intenti. Se nella *Lucerna* del 1625 la lettera in latino di Eureta e l'inizio del dialogo lasciano già presupporre la finzione metaletteraria di un'opera che rappresenta anche il momento di ideazione dell'opera stessa, il processo è dichiarato esplicitamente a partire dalla terza redazione. È interessante, però, che la maggiore chiarezza dipenda da un lavoro di revisione che, in termini generali, sottostà a un principio di prudenza. Nella quarta redazione della *Lucerna*, in effetti, manca l'arroganza provocatoria della lettera in latino della prima, con la minaccia di far in seguito splendere «maschia» la fiamma della propria lampada parlante. Eppure, queste scelte programmatiche restano facilmente riconoscibili, perché isolate nel testo attraverso la ripresa di Barclay e l'espedito metaletterario. Evidentemente, Pona prosegue nella ricerca di un'ambiguità in grado di tutelare se stesso e la sua opera, senza rinunciare a fornire un inquadramento pro-grammatico in cui inserire il gioco delle possibilità espressive offerto dall'invenzione strutturale.

3. UNA STRANA LETTERA

L'ultimo caso *lato sensu* autocensorio che intendo analizzare è la conclusione del dialogo. La *Lucerna* termina con una epistola moraleggiante, nella finzione letteraria ritrovata sulla carta nella quale era avvolta la lampada al momento in cui Eureta l'ha acquistata. Si tratta di un inserto testuale che interrompe l'unità diegetica su cui si fonda strutturalmente l'opera, in quanto è il primo e unico momento narrativo che non pertiene alla lucerna parlante. In parziale deroga a quanto precedentemente scritto, non si tratta esplicitamente di una negazione delle possibilità della satira, ma di una strana palinodia.

La lettera è, infatti, un'orazione di biasimo di un «celeberrimo predicatore», precedente proprietario della lucerna; ed è destinata a un non precisato «Signor mio», colpevole di aver consigliato a un amico innamorato di far sfoggio delle sue ricchezze per conquistare una suora.

Al suo interno, il predicatore sviluppa una discussione sulla natura d'amore e una difesa dello stato monacale:

Dove il senso domina, la ragione è schiava! Dove altri non passa con l'occhio dell'intelletto la scorza delle membra, si va come talpa al buio sotterra, lunge dal sole; il quale, sì come non fra le terrene glebe s'asconde, così la parte più degna e amabile di noi altri non consiste nella vil mescolanza del corruttibile composto. E sì come l'amore verso quale si sia donna di grado e condizione ristretto tra gli argini dell'onesto e raffrenato dal timore delle celesti saette, non si può da alcuno giustamente correggere o biasimare; quando non le caduche rose di una guancia o le fugaci peonie d'un labbro o i gigli marcescibili d'un seno si adornano ma anzi quando gli spiriti generosi e sublimi, l'alte maniere e le virtù mirabili, che quasi rubini e perle l'animo ingemmano con onore dal corporeo culto remoto, si onorano, come tanti raggi appunto della eterna bellezza del Supremo Facitore, che per segno notabile della Somma Clemenza volle di se stesso in un'anima avventurata segnare un'orma gentile.²⁷

Lo stile affettato e la palese imitazione dell'oratoria sacra spinta fino al completo *pastiche* denunciano la funzione parodica del passo, che si presenta evidentemente come una finta conclusione apologetica. Ma non è semplice comprendere il senso di questa conclusione moralizzante. Non ci sono suore nella *Lucerna*: il sermone del predicatore pare troppo incongruo col contenuto dell'opera, anche ammettendo la sua funzione sia quella di una palinodia ostentata (e per questo finta). Non a caso, Fulco parla, dubitativamente, di «un'ulteriore prova di *varietas* [che] riassorbe tanto quella [la proposta] di un riscatto edificante, quanto quella di una sottile parodia».²⁸

È possibile, però, aggiungere un importante elemento a commento di questo passo. Non mi pare sia stato mai notato, infatti, che la tesi sostenuta dal predicatore –

²⁷ Ivi: 305-306.

²⁸ Ivi: 303, n. 1.

amore che genera contemplazione divina contro l'amore terreno che involuppa e paralizza – è modellata a imitazione della conclusione di un'opera, come si vedrà, già citata poche pagine prima all'interno del dialogo: la *Filena* di Nicolò Franco.²⁹

Per verificare il rapporto intertestuale tra le due opere, si legga innanzitutto un passo tratto dall'undicesimo dei dodici libri di cui si compone la *Filena*, quando l'amante protagonista, Sannio, si confronta con Amore, che lo accusa di non aver amato come avrebbe dovuto:

Tutto dunque è stato difetto del senso tuo, non ricordatosi della vera certezza d'ogni sua fede; e tutto è stato insieme colpa della tua vista, la quale, veggendo la sua beltà, alle altre sue parti non si rivolse giammai; et, quasi inebbrata di quel di fuori, non si tenne a mente come più bella era nell'anima. Et certamente, se dove ne prendesti tal passione ne avessi presa tal meraviglia, beatissima a quest'ora la mente tua; impero che se meravigliato ti fossi in veder sì bella cosa fra gli uomini, ti saresti ad ogni ora di Dio ricordato [...] non ti sei di Dio ricordato che fu della sua bellezza sommo fattore.³⁰

Certo, il tema dell'amore per la creatura che cancella l'amore per il Creatore è un *topos* di lunga data. Eppure, l'accusa che il predicatore della *Lucerna* rivolge all'amico dell'innamorato nasconde una tangenza dirimente con un altro elemento presente nella *Filena*: il legame tra questa passione amorosa e la maldicenza. Scrive il predicatore:

Voi da singolare passione precipitato, nonché spinto, ad universale calunnia di qualificate persone, che per non conoscersi innocenti non si degnano di contraddire, per essere alla piacevolezze inclinate non si sentono di render l'offesa, e per esser angeli in terra non sanno né vogliono a' danni altrui operar da demoni, da tigri, da Arpie, come voi le andate con violenta penna e velenosa rappresentando: con penna tinta nelle tenebre del vostro negletto inchiostro, nodrito sol da l'onda di Lete, per non dir di Cocito [...]. Esempio ridicolo di senno svanito!³¹

²⁹ FRANCO 1547.

³⁰ Ivi: 404r-v. Nelle trascrizioni dalla *Filena* mi limito a sciogliere le abbreviazioni e a operare timidi interventi sulla punteggiatura e l'uso degli apostrofi.

³¹ PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 304-305.

Nella *Filena* è Amore a rimproverare Sannio:

Ma voglio, o Sannio, che donde nasca cotesto errore ti sia palese; [...] là dove amando una ch'è donna come le altre, non hai cessato d'accusarle comunemente con mille opprobri: onde, hora come instabili le hai notate, et hor come false, quando come inique, e quando come de' mali seminatrici, anzi in tutte guise le hai accusate con che si possono le più malvaggie creature accusare.³²

Ma c'è di più. L'intera orazione del predicatore della *Lucerna* opera, come si è detto, una difesa dello stato monacale, che appare quasi una risposta a un altro passo della *Filena*, quando nel secondo libro, proprio biasimando l'amore fondato sullo sfoggio di ricchezze, Sannio si scaglia in una violenta invettiva misogina che coinvolge anche le suore:

Hor è egli cosa nuova questa che io dico: è egli industria che al dì d'hoggi non facciamo l'avare donne? Ohimè che pur son pochi i mezzi ch'io dico, et quegli che non manco son anni si possono ancor operare per qualche monaca. Né questa è cosa che per tal mezzo non s'usi ancora. Là onde la religione de le vestali vergini si vede condotta a tale che i luoghi dove si chiudono a tutti disonesti piaceri si aprono, né sacri hostelli chiamar si possono ma veramente lupanari infami, ne' quali non più si mettono per consecrare i loro anni vergini, ma per poter a bell'agio la lor verginità macolare; et chi guarda al conferire per le crate che fanno ad ognihor coi mondani, non tende ad altro che a tramettere i loro mezzi ne gli incesti, ne gli stupri et ne gli adulteri. Quindi i lor magisteri sono il ricovero delle verginelle corrotte per potere la lor gravidanza celare, e quindi sopra loro si disperdono mille occulti parti il giorno.³³

Ovviamente, tutt'altro è il ritratto che fa delle «sacre vergini» il predicatore della *Lucerna*:

Ricordatevi entrambi che le vergini sacre, spregiando i tesori e le chiarezze del sangue, si sono elette una spontanea povertà, né punto pregiato terre, armenti, palagi, servi, cocchi, divise, vestimenta superbe, che perciò tanto meno prezzano veli, frastagli, nastri, collane, gemme, moniglie, che al sommo degli amanti potrebbero loro presentarsi; [...] Voi cercate

³² FRANCO 1547: 416r-v.

³³ Ivi: 74r-v.

le ricchezze, e queste le rinunziano alla fortuna; anzi rinunziano, per Dio solo, il padre, la casa, le pompe, le nozze, e non ch'altro il proprio nome, partendo quasi ignude dal mondo, sì come ignude ci vennero, tutto abbandonando per comperarsi la sola preziosissima perla di paradiso.³⁴

A ulteriore conferma di un rapporto tra le due opere, parrebbe intervenire anche il commento di Euretta dopo la lettura dell'epistola – «lo stile è *franco* e i concetti frizzanti»³⁵ – che ritengo vada interpretato come un sottile tentativo di sfruttare la polisemia dell'aggettivo per dichiarare la dipendenza di questa lettera dalle modalità espressive di Nicolò Franco.

Se ciò può bastare a provare l'esistenza della relazione intertestuale, più difficile è invece valutare le possibili ragioni di questa ripresa. Confrontando l'epistola della *Lucerna* con l'opera di Franco, infatti, ci si accorge che l'operazione compiuta da Pona è molto articolata. Si tratta di una scomposizione e successiva ricomposizione di temi e operazioni retoriche presenti nella *Filena*. Pona riadatta l'impianto moralizzante degli ultimi due libri del romanzo di Franco, proponendo come fondamento dell'epistola parodica che chiude la *Lucerna* la motivazione che dà avvio nella *Filena* a una palinodia (amore per la creatura che distrae dall'amore per il Creatore). L'orazione di biasimo, inoltre, tematizza un argomento già presente in una sezione della *Filena* (la possibile corruzione sessuale delle suore). Questo processo di scomposizione e ricomposizione comporta, mi sembra, grosse difficoltà ermeneutiche. Non è possibile leggere il passo della *Lucerna* come una palinodia di quanto raccontato nel dialogo, perché, come si è accennato, l'invettiva del predicatore non ha contatti con nessuno dei racconti di cui si compone l'opera. Ma non è possibile neppure intravedere un intento polemico di Pona nei confronti di quanto scritto nella *Filena*, perché l'accusa dell'epistola della *Lucerna* riprende proprio lo stesso schema edificante già presente nel romanzo di Franco.

Il sospetto è che la scoperta imitazione di Franco possa servire da traccia per svelare il fatto che sia in atto, nella *Lucerna*, un'operazione mistificante. Tralasciando la polemica sulla condizione monacale, infatti, colpisce che l'accusa alla base dell'invettiva

³⁴ PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 308. Mio il corsivo.

³⁵ Ivi: 311.

del predicatore si fondi su una concezione sensitiva dell'amore, la stessa che è alla base della conclusione della *Filena*. Colpisce perché in realtà nel romanzo di Franco la funzione di effettiva palinodia del confronto con Amore degli ultimi due libri risulta assai meno pacifica di quanto possa sembrare all'apparenza.

Per comprendere questo aspetto, però, è necessario aprire una parentesi sulla *Filena*, di sicuro una delle opere meno lette della nostra letteratura. Sebbene non sia questa la sede in cui compiere una ricostruzione esaustiva, non può essere tralasciato, quantomeno, un accenno al fraintendimento in cui sono caduti quasi tutti i suoi pochi lettori. Un fraintendimento che ha coinvolto nella sua interezza lo statuto dell'opera, letta dalla critica come uno sterile romanzo psicologico a imitazione della *Fiammetta* boccacciana, in cui la preponderante dimensione elegiaca e l'assenza di trama formerebbero «un'insulsaggine senza freno»,³⁶ «un romanzo stucchevole, e prolisso da far venire l'asma, e l'ambascia».³⁷ È innegabile che l'opera non sia di facile godimento, fondata com'è su un costante lamento amoroso che si rinnova, per così dire, automaticamente, arricchendosi di nuove motivazioni sempre interne alla fantasia del protagonista, senza che vi sia alcuno stimolo esterno alla sua condizione di amante. Ma è un romanzo in cui, oltre ai lamenti d'amore, c'è altro.

Soltanto di recente, un articolo di Paolo Cherchi³⁸ ha finalmente riconosciuto la natura ambigua dell'*Historia amorosa* di Franco, superando in parte la *damnatio memoriae* dell'erudizione ottocentesca e di primo Novecento. Cherchi ha colto la natura parodica del romanzo e i suoi rapporti con il coevo *Petrarchista*, facendo notare come le elucubrazioni psicologiche e amorose di Sannio siano volutamente eccessive, per ripetitività e per abbondanza, dal momento che sono costruite attraverso l'accumulazione dei *topoi* amorosi della poesia del tempo, su cui l'autore opera una chiara deformazione. La polemica poetica ha, però, messo in secondo piano un altro elemento presente nell'opera: la sua vena satirica. L'accumulazione dei *topoi* della *lamentatio*, infatti, si accompagna al biasimo e alle invettive: contro le donne, contro i nobili, i ricchi, i poeti, i

³⁶ ALBERTAZZI 1902: 60.

³⁷ HAYM 1773: 363. Cfr. anche SIMIANI 1890: 139-144.

³⁸ CHERCHI 1995.

potenti e i chierici. Così, ad esempio, in preda a un delirio di gelosia, Sannio si rivolge al clero:

Diranno che essi sono i cattolici che cantano di e notte le lodi d'Iddio, et in uno strettissimo oratorio di e notte si stanno. Et egli è ben vero. Ma non pensano a questo: che se mostrano con la lor lingua le santimonie, rinchiudono dentro i lor animi le iniquaetati, e mentre stanno col corpo in una picciola cella, vanno co'l pensiero errante per tutto il mondo. Diranno che essi alle donne propongono le cose d'Iddio, e si vorrebbe che essi a pieno popolo proponessero alle donne le demoniache. Diranno che essi alle donne commendano la modestia, la castità e la continenza, e si vorrebbe che in su i pregami lodassero alle donne l'immodestia, confortandole ad essere impudiche et incontinenti. Anzi, se con occhio sano si guarda, queste sono le industrie che essi acquistato il credito appo i volgar, fanno che creduti sieno beati Padri, e quindi abbino campo di seminare quello di che oggi è pur troppo semenza.³⁹

Da qui, forse, la necessità della conclusione apologetica degli ultimi due libri in cui, come si è visto, Amore rinfaccia a Sannio il suo furore e «i biasimi» con cui ha riempito i suoi lamenti. L'aspetto più interessante è, però, che questa conclusione edificante, che dovrebbe spingere Sannio a ritrattare le sue accuse, ha solo apparentemente i tratti di una reale palinodia. Anch'essa sembra fortemente connessa con l'attitudine polemica dell'opera, configurandosi quasi come una messa a punto del discorso satirico e, allo stesso tempo, come pretesto e mascheramento di questa componente.

All'inizio dell'XI libro, ci troviamo in un sogno: Sannio è in compagnia di Amore nella stessa selva in cui il dio, nel primo libro, gli aveva indicato Filena. Amore propone a Sannio diversi luoghi della selva, che si capisce essere il suo regno, in cui non domina la condizione di infelicità che il protagonista ha finora lamentato per tutta la durata del suo innamoramento per Filena. Per sostituire la donna, Amore illustra diverse soluzioni: l'amore coniugale, l'amore per la patria, l'amore per il signore, l'amore per la poesia. Ma nessuna di queste soddisfa Sannio, che anzi lamenta la condizione della sua patria, accusa la sudditanza cortigiana e l'ingratitude dei padroni, e motteggia i poeti petrarchisti. Insomma, continua con le sue invettive. Prima di sciogliere il suo legame con Filena e

³⁹ FRANCO 1547: 211r-v.

lasciarsi conquistare dall'amore per Dio, Sannio fa persino in tempo a chiarire programmaticamente il ruolo di castigatore dei costumi che, in piena consonanza con il suo autore, gli pertiene. Nell'ultimo libro, quando Amore indica a Sannio un gruppo composto da amanti della conoscenza, Franco scrive:

Et felice in somma mi troverei, quando da l'amore di questa donna io similmente le cagioni del tutto imparando, volessi medico farmi de gli altrui morbi. E per tanto il meglio sarà che, senza venire a questo, a scienza mi dia che guarire solo m'insegni il mio proprio morbo. Dico quello che nella lingua la natura m'ha generato, onde o parlare o scoppiare conviemmi negli altrui vitij. Il quale morbo di quanti mali et di quanti danni mi sia cagione, Iddio se 'l sa, la cui bontà me ne tiene salvo, et io misero pur il so, che perciò riposo non trovo. [...] Già parte di quel che dico si sa dal mondo, et è noto che molti n'ho medicati, già marci d'alcune nascenze villane e putride; et molti, come a risanare disposti, con l'ombra sola delle mie carte a sanità ho condotti. [...] Dunque a che cerchi, Amore, tra cotesti amanti ripormi, sì che medico debba farmi alla fine, se già t'è chiaro come, senza più esserci, io pur ci sono?⁴⁰

Questi pochi accenni alla *Filena* bastano, mi sembra, a rilevare il suo carattere di opera composita, che, su uno schema elegiaco-boccaccesco, innesta feroci parodie della concezione d'amore petrarchista e numerose invettive rivolte alla società e ai potenti del tempo. Per tornare alla *Lucerna*, assolutamente rilevante è che, a differenza dei commentatori moderni, Pona si mostra consapevole dello statuto eterogeneo dell'opera di Franco. Lo prova quando, qualche pagina prima della stessa quarta sera in cui compare la lettera del predicatore, discutendo della produzione artistica di Franco, Eureta e la lucerna si impegnano entrambi in un elogio della *Filena*:

Eureta: La *Filena* poi (levatone la empietà e la poca riverenza verso quelli che per ogni rispetto dobbiamo venerare e udire come trombe di Dio) mi piace; la dettatura è nobile, la invenzione gentile, i concetti pellegrini; insomma ella è una buona scimia della *Fiammetta*.
Lucerna: *Veramente non fece il Franco altrettanto; e si può dire che quella sia com'un guardarobba di quanto ci seppe*. Oh, a quella sì che io stava attenta, e benché fossero dicerie

⁴⁰ Ivi: 449v-450v.

più lunghe che la Quaresima, nondimeno per la vaghezza e varietà loro mi diletta-
vano
assai.⁴¹

Certo, prendendo esplicitamente le distanze dalle irriverenze dell'opera e piegando il significato del romanzo all'involucro boccaccesco, Pona dissimula. Ma il commento della lucerna è rivelatore: coglie, infatti, pienamente lo statuto enciclopedico e totalizzante dei contenuti della *Filena*, «un guardarobba», appunto, degli stimoli e delle intenzioni di Franco. Pona mostra di riconoscere, in questo modo, le specificità della *Filena* e il ruolo ambivalente che ha nell'opera la commistione di elementi tra loro eterogenei.

Se questo riconoscimento è vero, diventa forse meno misteriosa anche la ripresa intertestuale della conclusione moralizzante del romanzo di Franco nell'*explicit* della *Lucerna*. Nella lettera del predicatore che chiude il dialogo, infatti, imitando nei contenuti la finta conclusione palinodica della *Filena*, mi sembra che Pona non stia solo indicando i limiti del contenuto edificante di quella lettera, e denunciando il suo carattere mistificante. Mettendo fine alla sua opera con una finta palinodia costruita sulle stesse motivazioni che costituiscono la finta palinodia finale dell'opera di Franco, Pona sta sottolineando proprio le somiglianze che il suo dialogo condivide con quel romanzo. Così come nel caso di Barclay la ripresa intertestuale lega la *Lucerna* alla stessa funzione di denuncia dei vizi esposta nell'*Argenis*, anche l'imitazione di Franco potrebbe essere letta in senso programmatico. La somiglianza sarebbe, pertanto, proprio nel carattere dissimulatorio delle due opere: un suggerimento, insomma, a leggere su più piani *La Lucerna* e a prendere sul serio il suo carattere polemico e la sua *vis* satirica.

4. CONCLUSIONE

Una parziale smentita di questo assunto sembrerebbe emergere dall'effettivo contenuto delle novelle della *Lucerna*. Guardando ai temi toccati e alle singole accuse presenti al loro interno, ad esempio, è stato sostenuto che i bersagli di Pona apparirebbero convenzionali, e che la polemica si configurerebbe come sostanzialmente pretestuosa: l'opera sarebbe,

⁴¹ PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 246, corsivo mio.

secondo Angela Fariello, «priva di un nucleo di convenzioni capaci di far sostegno ad una seria meditazione critica».⁴² Si tratta, tuttavia, di una conclusione davvero troppo liquidatoria, soprattutto alla luce del fatto che essa deriva da un lavoro di scomposizione delle singole componenti del dialogo, per sua natura inadatto a cogliere il disegno complessivo dell'opera. In questo senso, invece, mi sembra che l'interpretazione qui data alle dichiarazioni programmatiche – che spero aver mostrato si pongono pienamente nel campo della dissimulazione – sollevi il problema delle finalità satiriche come una questione da non ignorare nel momento in cui, se si vorrà fornire un'interpretazione complessiva della *Lucerna*, si dovrà estendere l'analisi ai contenuti strutturali e tematici.

A tal proposito, non andrà trascurata la profondità della sensibilità artistica di Pona. Il grado di manipolazione presente nei rimandi tratti da Barclay e da Franco, infatti, sottintende un'alta coscienza letteraria, perché, se è vero che Pona fa mostra di riconoscere le finalità ultime di quelle opere e di servirsene per indicare le caratteristiche della propria, è necessario ricondurre queste operazioni a un processo di mascheramento e svelamento assai sofisticato. Da qui, l'impressione che un eventuale tentativo ermeneutico del dialogo non debba limitare la portata di queste (finte) autocensure programmatiche ai *topoi* della negazione affermate e della stigmatizzazione della poca libertà concessa allo scrittore nell'oppressivo clima culturale del tempo. Potremmo essere davanti alle tracce di un'operazione di dissimulazione assai più complessa: quella di proporre un vero e proprio elogio del mascheramento, il cui scopo è denunciare, con finalità satiriche, l'obbligo della castrazione degli intenti satirici. O se vogliamo: l'autocensura della satira, utilizzata come possibile campo di applicazione del discorso satirico.

⁴² FARIELLO 1995: 81.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- BARCLAY 1621 = John Barclay, *Argenis*, Paris, Apud Nicolaum Buon, 1621.
- BARCLAY 1629 = John Barclay, *L'Argenide di Giovanni Berclai tradotta da Francesco Pona*, Venetia, Salis, 1629.
- BARCLAY, *Argenis* [Riley - Huber] = John Barclay, *Argenis*, edited and translated by Marik Riley - Dorothy Pritchard, Assen Tempe, Royal Van Gorcum Arozone center for Medieval and Renaissance studies, II, 2004.
- FRANCO 1547 = Nicolò Franco, *La Philena di M. Nicolò Franco. Historia amorosa ultimamente composta*, Mantova, Iacomo Ruffinelli, 1547.
- PONA, *La Lucerna* [1625] = Francesco Pona, *La Lucerna di Eureka Misoscolco*, Verona, Angelo Tamo, 1625.
- PONA, *La Lucerna* [1627a] = Francesco Pona, *La Lucerna di Eureka Misoscolco*, Venezia, Giacomo Sarzina, 1627.
- PONA, *La Lucerna* [1627b] = Francesco Pona, *La Lucerna di Eureka Misoscolco*, Venezia, s.e. [ma Giacomo Sarzina], 1627.
- PONA, *La Lucerna* [Fulco] = Francesco Pona, *La Lucerna*, a cura di Giorgio Fulco, Roma, Salerno editrice, 1974.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ALBERTAZZI 1902 = Adolfo Albertazzi, *Il romanzo. Storia dei generi letterari*, I, Milano, Vallardi, 1902.
- BUCCINI 2013 = Stefania Buccini, *Francesco Pona. L'ozio lecito della scrittura*, Firenze, Olschki, 2013.

- CHERCHI 1995 = Paolo Cherchi, *Che cos'è la Filena di Nicolò Franco?*, in *Miscellanea di italianistica in memoria di Mario Santoro*, a cura di Michele Cataudella, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1995, 71-85.
- FARIELLO 1995 = Angela Fariello, *Tempo e morte in un romanzo barocco*, in «Esperienze letterarie», XX (1995), 3, 63-82.
- FULCO 1974a = Giorgio Fulco, *Introduzione*, in PONA, *La Lucerna* [Fulco]: IX-LVII.
- FULCO 1974b = Giorgio Fulco, *Nota ai testi*, in PONA, *La Lucerna* [Fulco]: 395-407.
- HAYM 1773 = Francesco Haym, *Biblioteca italiana ossia notizia de' libri rari italiani*, vol. II, Milano, Giuseppe Galeazzi, 1773.
- RAGONE 1996 = Giovanni Ragone, *Le maschere dell'interprete barocco. Percorsi della novella secentesca*, in *La novella, la voce e il libro: dal cantare trecentesco alla penna narratrice barocca*, Napoli, Liguori, 1996, 137-201.
- RAIMONDI 1961 = Ezio Raimondi, *Note sulla tradizione a stampa di testi secenteschi*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Atti del Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua, 7-9 aprile 1960, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, 159-171.
- SIMIANI 1890 = Carlo Simiani, *Nicolò Franco. Saggi*, Palermo, Clausen, 1890.
- STRAUSS 1990 = Leo Strauss, *Scrittura e persuasione*, Venezia, Marsilio, 1990.

SULLA LINGUA DELLA *FRANCEIDE* DI GIOVAN BATTISTA LALLI (1629)*

Marco Maggiore
Università di Pisa

RIASSUNTO: Giovan Battista Lalli compose diverse opere comiche in versi, riconducibili al genere eroicomico nonostante un'adesione tutt'altro che rigorosa ai canoni del genere secondo la formulazione tassoniana (tratto che, del resto, accomuna il Lalli ad altri autori di poemi eroicomici). In questo contributo si presentano alcune osservazioni sullo stile e sulla lingua della *Franceide*, poema giocoso sulla sifilide pubblicato da Lalli nel 1629.

PAROLE CHIAVE: Storia della lingua italiana, sec. XVII, letteratura italiana, Giovan Battista Lalli, *Franceide*

ABSTRACT: Giovan Battista Lalli composed several comic works in verse, attributable to the heroic-comic genre despite a far from rigorous adherence to the canons of the genre according to Alessandro Tassoni's formulation (a trait that, moreover, unites Lalli to other authors of heroic-comic poems). This contribution presents some observations on the style and language of the *Franceide*, a poem on syphilis published by Lalli in 1629.

KEY-WORDS: History of Italian Language, XVII century, Italian literature, Giovan Battista Lalli, *Franceide*

* Ringrazio Roberta Cella, Luca D'Onghia, Andrea Lazzarini e un revisore anonimo per aver riletto queste pagine e averle migliorate con utili suggerimenti; degli errori rimasti sono il solo responsabile. Le ricerche presentate in questo contributo sono state condotte nel quadro del Progetto di Ricerca di Ateneo (Università di Pisa, PRA_2020_7) "Comico, eroicomico, satirico, umoristico: forme, stili e pratiche dal moderno a contemporaneo".



1. LINGUAGGIO DI UN GENERE

Quella di *lingua dell'eroicomico*¹ è una categoria da maneggiare con cautela, anzitutto per lo statuto relativamente poco regolare del genere,² cui si lega la notevole eterogeneità tematica e stilistica delle opere. Occorre inoltre tener conto della «forte istanza metatestuale»³ e intertestuale⁴ sottesa al gioco eroicomico, in cui è sempre centrale la parodia di uno o più testi preesistenti. In un saggio del 2020 Luigi Matt ha affrontato per primo la questione in modo organico, individuando una serie di usi ricorrenti nell'ambito di un *corpus* di opere ascrivibili al genere.⁵ Scorrendo gli spogli dello studioso, non a caso, ci

¹ Limitatamente alla letteratura eroicomico del Seicento, senza considerare gli anticipatori del genere. «Il rovesciamento parodico della materia epico-cavalleresca era già stato sperimentato nel secolo precedente: basti pensare alla produzione in ottava di Aretino (in particolare all'*Astolfoida* e all'*Orlandino*), e all'*Orlandino* di Folengo. Ancor prima, il *Morgante* aveva immesso una forte componente comica nell'ambito dell'ancor giovane tradizione. [...] Tassoni è il primo che osa prendere come modello da parodiare non più il poema cavalleresco ma l'epica tassiana. Si tratta di una sostituzione fondamentale, che fa del suo eroicomico qualcosa di completamente diverso dalle parodie quattro- e cinquecentesche. Solo dopo la *Liberata* e dopo i *Discorsi del poema eroico*, infatti, è possibile parlare propriamente di eroicomico. Questo perché non si dà parodia di genere laddove non esistano una definizione e una chiara regolamentazione del genere stesso» (CABANI 2020: 85).

² Specie agli inizi, allorché «Tassoni, il suo maggior teorico, non ha fissato un canone preciso e, nei fatti, la sua esperienza ha poco a che vedere con quella del contemporaneo Francesco Bracciolini e [di Giovan Battista] Lalli, comunemente definiti, come lui, poeti eroicomici» (CABANI 2002: 712).

³ Di seguito la citazione estesa: «È il comico [...] a rivelare la natura "parassitaria" dell'eroicomico, la cui identità si afferma solo grazie al riferimento al genere "regolare" di cui mutua forme e strutture [...]. Si tratterà pertanto di un genere cui presiede una forte istanza metatestuale, giacché il lettore è invitato a riconoscere le forme e le strutture originarie, godendo del trattamento cui sono state sottoposte» (ALFANO 2020: 20).

⁴ Come nota Cabani a proposito della *Secchia rapita*, «la componente intertestuale è parte essenziale del gioco eroicomico» (CABANI 2020: 81). Sul tema non sarà superfluo richiamarsi al classico GENETTE 1997.

⁵ MATT 2020. L'elenco dei testi rappresentativi spogliati da Matt copre un ampio arco cronologico (secc. XV ex.-XVIII in.), includendo anche le opere anticipatrici di Pulci, Folengo e Aretino: «*Morgante* (1473, 1483) di Luigi Pulci [...], *Orlandino* (1526) di Teofilo Folengo [...], *Orlandino* (1540) e *Astolfoida* (1548) di Pietro Aretino [...], *La secchia rapita* (1622) di Alessandro Tassoni [...], *Lo scerno degli dèi* (1618, 1625) di Francesco Bracciolini, *La Moscheide* (1624) e *La Franccide* (1629) di Giovanni Battista Lalli [...], *I numi guerrieri* (1640) di Carlo Torre [...], *Le pazzie de' savi ovvero il Lambertaccio* (1641) di Bartolomeo Bocchini [...], *Avinavoliottonberlinghieri* (anche noto come *Poemone*, 1643) di Pietro de' Bardi [...], *L'Asino* (1652) di Carlo de' Dottori [...], *Il Malmantile racquistato* (postumo, ante 1665) di Lorenzo Lippi [...], *Il torracchione desolato* (postumo, ante 1673) di Bartolomeo Corsini [...], *Il catorcio d'Anghiari* (postumo, ante 1705) di Federico Nomi [...], *La presa di Saminiato* (postumo, ante 1708) di Ippolito Neri [...], *Ricciardetto* (postumo, ante 1735) di Niccolò Forteguerri» (ivi: 143).

s'imbatta perlopiù in ingredienti condivisi con altri generi di letteratura comico-giocosa:⁶ dal ricorso a dialetti e gerghi – non solo o non sempre con fini ludici – alla presenza di esotismi, forestierismi e latinismi (questi ultimi tipicamente connessi con la satira del pedante), dall'accoglimento di voci triviali, attinte alla sfera sessuale come a quella scatologica, fino all'esibizione di tecnicismi dagli ambiti più disparati. Alla base di simili scelte, nota Matt, c'è «un'espressività linguistica che si nutre di elementi lessicali non convenzionali»,⁷ senza però che nessuno degli autori eroicomici si spinga a violare i confini del canone linguistico cinque-seicentesco.

Come è stato ripetutamente osservato, le specificità dell'eroicomico – genere misto secondo la formulazione di Alessandro Tassoni –⁸ si dovranno cogliere più che altro in fatti d'ordine stilistico. Da questo punto di vista, naturalmente, è cruciale quella coesistenza di eroico e comico che nei testi si traduce nell'interazione tra *stile grave* e *stile burlesco*, ovvero tra un registro solenne, aulico, volta per volta declinato in chiave epica oppure lirica, e un registro umile, colloquiale, popolareggiante, fino all'aperta trivialità.⁹

⁶ Cfr. ZACCARELLO 2014. L'osservazione si può estendere alle scritture drammaturgiche: ad esempio, per quanto concerne l'impiego dei dialetti, si ricorderà che «il plurilinguismo è una costante del teatro comico seicentesco» (D'ONGHIA 2014: 193); vedi anche *infra* n. 9.

⁷ MATT 2020: 145. Significativamente, l'autore nota subito dopo: «L'esperienza dei poeti eroicomici ha [...] punti di contatto con quella della lirica barocca, in cui le componenti stilistiche innovative si innestano su una base linguistica sostanzialmente tradizionale».

⁸ Nell'avviso *A chi legge* che precede l'ultima redazione della *Secchia*, Tassoni parla di «due stili mischiati insieme, grave e burlesco» (CABANI 2020: 89). Sull'ideologia letteraria di Tassoni vedi ora il ricchissimo LAZZARINI 2020a (in partic. p. 165 per l'interesse di Tassoni nei confronti dei generi misti, che lo studioso mette in relazione con l'ammirazione del modenese per l'opera di Guarini).

⁹ «La mescolanza dei registri è di casa, naturalmente, nella poesia eroicomico, una caratteristica invenzione del Seicento. Spesso l'effetto di straniamento è ottenuto alternando nella stessa ottava versi "seri", che potrebbero figurare in qualsiasi poema epico o magari nella lirica, e versi deliberatamente giocosi» (SERIANNI 1997: 591). Seriani cita qui un esempio dal quarto libro dell'*Encide travestita* di Lalli. Del resto, anche la lingua della commedia, dal Rinascimento in poi, sfrutta l'interazione tra i due registri. Come ha notato Maria Luisa Altieri Biagi in un lavoro fondamentale, «nella commedia [rinascimentale], a livello alto e a livello basso, popolare, si usano tipi di lingua (che non possiamo sapere in quale percentuale accogliessero i rispettivi livelli di parlato) modellati su due filoni letterari che, specificamente nel Cinquecento, facevano parte della cultura viva: quello lirico-elevato e quello burlesco-giocoso. In queste adozioni letterarie gli autori di commedie erano certamente confortati non solo dall'autorità dei modelli, ma anche dal consenso del pubblico»; e ancora: «il filone satirico-burlesco-giocoso, con quella tendenza tipica a lasciare che la lingua prenda il sopravvento sulla realtà, snodandosi in giochi di prestigio. Quanto del Pulci, del suo "mondo di parole", per usare un'espressione di Spitzer, è passato nella commedia? Quanto del Folengo, quanto del Berni?» (ALTIERI BIAGI 1980:

Ancora nei termini di Matt, tale convivenza può tradursi in due distinte modalità, eventualmente operative anche nello stesso poema: (1) alternanza o (2) mescolanza.

Per il primo aspetto, salta agli occhi del lettore il fatto che nella *Secchia rapita*, come in quasi tutti i poemi successivi, alle prevalenti parti burlesche si affiancano brani più o meno ampi in cui il tono è quello della poesia narrativa seria, e lo stile può elevarsi anche di molto. [...] La mescolanza dei due piani tende a essere realizzata in tutti i poemi eroicomici soprattutto attuando una precisa strategia formale che prevede una prima parte dell'ottava stilisticamente "nobile" alla quale succede bruscamente una seconda parte piena di espressioni colloquiali o anche marcatamente popolari.¹⁰

Il secondo procedimento è tipico di Tassoni, fondatore e teorizzatore del genere: lo stile della *Secchia* si caratterizza per le repentine escursioni dall'alto al basso, con il tipico «effetto di precipitazione» (Cabani)¹¹ che determina anche notevoli conseguenze nella struttura metrica: è stato notato che l'ottava tassoniana «tende a risolversi in una successione di distici molto distaccati, quasi discontinui».¹² Il procedimento dell'alternanza è invece la cifra dichiarata di Giovan Battista Lalli (Norcia, 1572-1637),¹³ ai suoi tempi discretamente noto come autore di opere giocose, tradizionalmente messe in relazione con l'eroicomico:¹⁴ si ricordano in particolare la *Moscheide, ovvero Domiziano il*

13, 28). Non occorre ricordare quanto i citati Pulci, Folengo e Berni fossero presenti nella coscienza letteraria di Tassoni e degli altri poeti eroicomici, né quanto l'etichetta di *comico del significante*, elaborata da Altieri Biagi per la commedia rinascimentale, si possa applicare anche al filone eroicomico (si pensi, ad esempio, al versante ribobolaio rappresentato in pieno Seicento dal *Malmantile* di Lippi).

¹⁰ MATT 2020: 150-151.

¹¹ Cfr. CABANI 2020: 93 e *passim*.

¹² Ivi: 92, con ripresa di un'osservazione di BÀRBERI SQUAROTTI 1966: 43. Si rinvia inoltre al saggio di Roberta Cella in questo volume per osservazioni sulle scelte microsintattiche e lessicali di Tassoni.

¹³ Cfr. RUSSO 2004: 94-98.

¹⁴ Tanto che Lalli ha "l'onore" di essere appaiato al Tassoni in una feroce tirata di Tommaso Stigliani: «Della poesia detta da alcuni eroicomico, cioè da Tassoni, da Lalli e da altri, provando esser cosa mostruosa e non poter stare sì come specie falsa trovata da idioti che non sapevano la natura delle cose. Dicasì che questo abuso è nato da quella figura che tracollar la locuzione dall'altezza alla bassezza e che questa è buona solamente quando è vana». La citazione è tratta dall'*Arte poetica* dello Stigliani secondo il manoscritto 1265 della Biblioteca Casanatense di Roma (a c. 14r), trascritta in D'AGOSTINO 1983: 72 (e già cit. in CABANI 2002: 712).

moschicida (1623),¹⁵ la *Franceide, ovvero del mal francese poema giocoso* (1629)¹⁶ e l'*Encide travestita* (ca. 1633),¹⁷ una riscrittura burlesca del capolavoro virgiliano che fu il suo maggior successo ma, a quanto pare, gli procurò anche forti critiche per via dell'irriverenza giudicata eccessiva nei confronti del modello latino. La polemica spinse il letterato pistoiese Nicola Villani (1590-1636) a pubblicare nel 1634 un *Ragionamento sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini e de' Toscani*, ponderoso saggio che ricostruisce la storia della poesia comica nelle letterature classiche e in quella italiana, muovendo proprio dall'intento di legittimare l'operazione del Lalli.¹⁸ Tornando a quest'ultimo, fin dalle sue prime prove risulta costante

l'oscillazione, destinata a farsi costitutiva nel L., tra un abbassamento giocoso prodotto dal contrasto tra materia e stile, ora magniloquente ora elegiaco (come in molte ottave di genuina marca tassiana), e l'umile procurato da un effettivo indulgere a moduli comici, a partire dalle scelte linguistiche più prossime al precedente tassoniano.¹⁹

L'andamento "saltellante" tra un registro e l'altro, e tra una modalità e l'altra di innescare il comico, è centrale nell'autorappresentazione dello stesso Lalli, il quale elegge significativamente il grillo a emblema della propria poetica.²⁰ Volendo dimostrare di dominare

¹⁵ L'opera si legge, insieme alla *Franceide*, nella vecchia edizione a cura di Giuseppe Rua (LALLI, *Moscheide e ID., Franceide*); la sola *Moscheide* è stampata anche in CHASTEL 1984: 59-124. Sulla *Moscheide* cfr. LATTARICO 2008; ZAGGIA 2013; CONTINI 2020 (in partic. 110-118); *Moscheide e Franceide* sono anche incluse nel corpus di poemi eroicomici spogliati da MATT 2020, che pertanto contiene molte utili osservazioni sulla lingua di Lalli. Altra bibliografia in CONTINI 2020: 118-119.

¹⁶ Sulla quale cfr. CABANI 2002; quanto all'edizione del testo, vedi n. precedente.

¹⁷ Sulla datazione dell'*Encide travestita* vedi ora il contributo di Federico Contini in questo volume.

¹⁸ Cfr. PACCAGNELLA 1983; e vedi da ultimo ARBIZZONI 2020: 182-186. Il *Ragionamento* si legge ancora nella stampa veneziana del 1634, e del resto la stessa *Encide travestita*, dopo le edizioni seicentesche del 1633/35 (sulle quali cfr. RUSSO 2004: 96-97, e vedi n. precedente), si legge in un'invecchiata edizione ottocentesca (LALLI, *Encide travestita*).

¹⁹ RUSSO 2004: 95.

²⁰ «Grilli, voi che con chiari acuti accenti / l'aria addolcite ai più cocenti ardori [...], / siete voi le mie Muse, e da voi intanto / chieggio, a soggetto tal, conforme il canto» (*Moscheide*, I 2, 7-8); e, più esplicitamente, nella *Franceide*: «Non serba lo mio stil sempre un tenore, / ch'ora troppo s'abbassa or s'erger e sale: / come il mio grillo o meno o più saltella, / e per tal variar natura è bella» (*Franceide*, I 3, 5-8); «Che s'io non gli racconto, è perché ho fretta, / e 'l grillo del mio umor corre a staffetta» (VI 59, 7-8). Ancora, nell'*incipit* del frammento

lo *stile grave*, l'autore umbro tentò anche la via del poema eroico regolare: nel 1629 diede infatti alle stampe un *Tito Vespasiano ovvero Gerusalemme disolata*, che però non incontrò i favori del pubblico.²¹ Del resto, al di là di qualche dichiarazione di principio da intendere *cum grano salis*,²² l'ispirazione più genuina di Lalli si orientava immancabilmente verso la poesia comica: tanto che egli finì per parodiare perfino il suo stesso poema su Tito, facendone lo sberleffo nelle sei ottave in dialetto nursino rustico che l'amico Villani stampò all'interno del *Ragionamento*.²³ Il breve frammento si legge oggi nell'edizione di Carla Gambacorta, corredata di un puntuale commento linguistico al quale ben poco si potrebbe aggiungere.²⁴ Segnaliamo però incidentalmente che la dicitura «bellissimo rotto»,

nursino (cfr. *infra*): «Io, che prisci a cantare ri muscuni / e rifici ru cantu di ri rigli» ('io, che presi a cantare i mosconi – chiaro riferimento alla *Moscheide* – e rifici il canto dei grilli').

²¹ Una valutazione dell'opera non può non tener conto del precedente dell'incompiuta *Gerusalemme distrutta* di Giovan Battista Marino (1626), «a conferma di una pratica di scrittura che nel L. si specchiava, con tensione ora agonistica ora parodica, nella letteratura coeva» (RUSSO 2004: 96). Allo stesso Marino e a Francesco Bracciolini, peraltro, il Lalli indirizza uno smaccato elogio in *Franceide* IV, 29; Tassoni è invece celebrato in VI, 58.

²² In diversi luoghi della *Franceide*, ad esempio, Lalli si finge quasi costretto a scrivere poesia giocosa come unico modo per attirarsi i favori del pubblico. Il tema si collega al motivo topico della svalutazione sociale della poesia e della miseria dei letterati, che l'autore ripropone instancabilmente (qui in particolare nei canti III e IV): «Anzi gli stessi prncipi e padroni / gli abborriscono sempre come peste [*scil.* i poeti], / se non han qualche poco de' buffoni / da trattener tutta la corte in feste; / e siano in somma quelle lor canzoni / a chi l'ascolta ogn'or gravi e moleste, / se non è lo stil lor tutto mordace: / che questo è quel ch'hoggi diletta e piace» (IV, 20); «Sia quel poeta riputato tondo ['ingenuo', 'rozzo': cfr. *GDLI*, s.v. *tondo*], / che non prende da Venere il lascivo, / da Momo lo stil dato a l'Aretino, / e da Bacco il furor dolce del vino» (IV 22, 5-8).

²³ Cfr. VILLANI, *Ragionamento*: 77-78.

²⁴ Cfr. GAMBACORTA 2018 (in partic. 173-185 per il testo). All'ampia e documentata analisi linguistica sfuggono solo dettagli minimi: segnaliamo ad esempio, nell'ottava II, 6 («fi' quanno manecaanu la ianna»), la forma *la ianna* (che la studiosa glossa 'la ghianda' a p. 174, senza menzionarla nell'analisi morfologica) è da considerare con ogni verosimiglianza un continuatore del plurale neutro latino (dunque 'le ghiande'), con precisi riscontri in umbro moderno: *arcoje la janna* 'raccattar le ghiande' (TRABALZA 1982, s.v. *janna*; e cfr. *AIS* n° 593). Alcune scelte editoriali avrebbero richiesto una giustificazione: ad esempio, la studiosa analizza correttamente le forme della stampa *gli amicu* (III, 3) e *gli amore* (III, 8) come esempi dell'articolo forte con palatalizzazione della laterale (dunque 'l'amico' e 'l'amore'): ma, proprio alla luce di tale interpretazione, un intervento disambiguante sulla grafia si sarebbe reso opportuno, ad esempio stampando *gli'amicu*, *gli'amore*. Un emendamento dell'editrice rischia invece di essere una vera e propria *lectio facilior*: Gambacorta considera infatti un «probabile refuso» (p. 173, n. 62) la forma *impuo'* della stampa (V, 5: «Era *impuo'* de statura cicarigliu»), e stampa '*m puo'* intendendo 'un poco'; ma *impuo'* potrebbe invece essere una forma accettabile, da confrontare con l'avverbio e congiunzione *ampoi* 'tuttavia', 'pure' dell'italiano antico (cfr. *TLIO*, s.v. *ampoi* 1 e 2); si noti, proprio nella stessa ottava, l'occorrenza di *puo'* < POST nel v. 1.

con la quale Villani designa il componimento lalliano, non allude a un particolare tipo di componimento come ritiene l'editrice accogliendo un'interpretazione errata del *GDLI*: il sostantivo *rotto*, cioè, non indicherà qui una 'composizione poetica estemporanea, improvvisata (o che ne simula i modi, l'andamento)',²⁵ ma più banalmente un 'frammento', con palese allusione all'incompletezza del testo, abbozzo di poema eroicomico dialettale di appena 48 versi.²⁶

In definitiva, per quanto attiene alla produzione in italiano, Lalli si può considerare un esempio di autore "medio", che pur nelle ricercate oscillazioni stilistiche risulta complessivamente alieno da oltranzes espressive e fedele a un modello di lingua poetica convenzionale: ci sembra perciò che le sue opere siano un buon banco di prova per osservare le strategie di costruzione del registro colloquiale nella poesia comica del primo Seicento.

2. SULLA LINGUA DELLA *FRANCEIDE*

La nostra attenzione si concentrerà qui sul *poema giocoso* dedicato al mal francese, la *Franceide* (1629).²⁷ Più che per il tema della sifilide, ampiamente frequentato dalla letteratura del Cinquecento e del primo Seicento (comica e non),²⁸ o ancora per le peculiarità

²⁵ *GDLI*, s.v. *rotto*¹ § 65 (!), evidente interpretazione contestuale che si basa solo sull'unico presunto esempio villaniano; cit. in GAMBACORTA 2018: 163, n. 1, che pure osserva: «attestazione proprio dal Villani».

²⁶ Si noti, ad esempio, che tra medioevo e prima modernità *rotto* può essere impiegato come termine tecnico dell'aritmetica, nel significato di 'frazione'. Proponiamo un esempio dall'ancora inedito trattato di aritmetica in volgare siciliano tramandato dal manoscritto Laurenziano Ashburnham 956, dell'inizio del Cinquecento: «Si unu ti dimandassi chi cosa esti *ructu*, tu digi intendiri chi *ructu* esti quando lu integru si àvi di partiri per più parti chi no esti ipsu: per esemplu, 1 si àvi a partiri 3; ora lu 1 non si pò partiri integramenti, sì chi partendulu veni *ructu*; ancora avissi di partiri 5 per 8, chincu per 8 non si pò partiri integramenti, e quissu si chiama *ructu*» (c. 32r).

²⁷ Tutti i passi citati derivano dall'edizione Rua (LALLI, *Franceide*), previo controllo sulla *princeps* del 1629 (Venezia, presso Giacomo Sarzina). «L'edizione Rua necessita [...] di essere integrata dalla lettura delle stampe secentesche» non solo a causa delle esclusioni di parti di testo rilevate da CONTINI 2020: 119, ma anche per via di alcune opzioni normalizzanti dell'editore, che pure qui dà tendenzialmente conto in apparato dei maggiori interventi sulla *facies* formale del testo.

²⁸ Sull'argomento si vedano almeno i recenti CICCARELLA 2021 e SBERLATI 2021. Lo stesso nome scientifico della malattia deriva notoriamente da un'opera letteraria, il poema latino in esametri *Syphilis* di Girolamo

contenutistiche e intertestuali ben messe in luce da Maria Cristina Cabani,²⁹ l'opera interessa qui in quanto, nella sostanziale incoerenza delle sequenze che la compongono,³⁰ essa si pone quasi come una *summa* delle opzioni stilistiche esplorate da Lalli nella sua produzione: l'epica di stampo tassiano è presente nella sequenza della disfida di Barletta nel canto II, che occupa interamente le ottave 73-97 senza alcuna concessione al riso;³¹ il linguaggio amoroso convenzionale affiora nelle sequenze di stampo liricheggiante degli amori di Ersilla e Miale, due personaggi minori privi di ogni effettivo rapporto con la "trama";³² Lalli indulge perfino al gioco della «citazione petrarchesca spiazzata e de-classata, proprio come nella poesia bernesca»³³ che è anche al centro di alcuni suoi esercizi di

Fracastoro (1530) che Lalli utilizzò come fonte (sull'opera vedi ora FRACASTORO 2011). Non è men noto che le denominazioni popolari della malattia, sopravvenuta in Europa in coincidenza con la discesa in Italia di Carlo VIII di Francia (1494-95), variassero nei diversi paesi: alla più diffusa etichetta di *mal francese* rispondeva, in Francia, quella di *mal de Naples*. Dalla circostanza Lalli trae pretesto per inserire nel secondo canto della *Franceide* l'episodio della disfida di Barletta del 1503 (cfr. *infra*), giocosamente riletto come una sfida per decidere il nome del malanno, il cui esito arride naturalmente alla parte italiana: «L'istessa Fama con sua tromba altera, / in breve tempo promulgò per tutto / l'importante cagione per cui s'era / l'Italo e 'l Franco a duellar condotto: / e affin che havesse ogn'un notitia intera, / bandì che si chiamasse un mal sì brutto, / sotto la grave pena d'un tornese, / non mal italian, ma mal francese» (II 98).

²⁹ Cfr. CABANI 2002.

³⁰ «Anche da un punto di vista tematico strutturale il poema presenta una notevole disorganicità, certo ammessa delle regole del genere (che, con la *Secchia*, mette in crisi l'idea stessa di storia intesa come sviluppo coerente di eventi), ma che nel caso specifico sembra piuttosto frutto del caso. Un caso agevolato dal fatto che lo stesso testo preso a modello, cioè la *Syphilis* [di Fracastoro], oscilla fra il poema epico, il trattato scientifico e il prontuario medico-didascalico» (ivi: 714).

³¹ Tanto che sorge il sospetto che il debole pretesto della disfida onomastica (cfr. *supra* n. 28) sia servito a Lalli per "riciclare" nel corpo del poema un esercizio di stile tassiano composto in precedenza. Se così fosse, l'autore avrebbe inserito le ottave 72 e 98, che racchiudono la sequenza della battaglia, per garantire un esile raccordo con quanto precede e segue.

³² Si tratta delle ottave 35-44 del canto III e 1-11 del IV.

³³ CABANI 2002: 715. I calchi burleschi espliciti si concentrano in particolare nella rassegna dell'esercito dei sifilitici che occupa la prima parte del canto II. Qui i versi di Petrarca, collocati in fine di ottava per accentuare l'effetto comico, sono impiegati in chiave ironica o antifrastica in riferimento alle piaghe e alle menomazioni dei malati. Per limitarci a un solo esempio, un pover'uomo che aveva perduto il membro virile viene così presentato: «Se ne vien col falcon tarpato e monco, / cantando in mesta voce, e il nota in carte: / *Guasta è del mondo la più bella parte*» (II 47, 6-8), con adattamento di *Rvf* 128, 56: «guastan del mondo la più bella parte». Esempi analoghi nelle ottave II 27 (che ricalca *Rvf* 90, 1), 34 (*Rvf* 87, 4), 36 (*Rvf* 269, 3), 40 (*Rvf* 303, 36), 43 (*Rvf* 65, 1), 51 (*Rvf* 1, 5), 55 (*Rvf* 23, 63), 60 (*Rvf* 276, 12), 67 (*Rvf* 72, 39); altri versi di Petrarca sono incorporati, senza la stessa ironia, in I 11 (*Rvf* 9, 1), VI 60 (*Rvf* 187, 1) e VI 71 (*Rvf* 102, 4). L'unico altro poeta "centonato" da Lalli, anche se mai in chiave di rovesciamento parodico, è Ariosto: «Di verace pazzia l'istessa idea / egli era in somma

riscrittura parodica del *Canzoniere*.³⁴ Più spesso, però, il testo si mantiene su un registro volutamente umile e colloquiale, in linea con le reiterate professioni di modestia del poeta.³⁵

Nulla vi dico poi quanta vi sia
 quantità di catene in ogni lato:
 dico pur d'oro fin, di cui dovria
 ogni gentil poeta andar legato:
 di quei non parlo de la taglia mia,
ch'io son di quei poeti a buon mercato:
 e s'altri suol cantar spinto d'Amore,
 cant'io per forza e per passar l'humore.
 (I 23)

e 'l singular modello. / *Che non v'è di pazzia segno più espresso, / che per amar altrui perder sé stesso*» (III 70, 5-8; cfr. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIV 1, 7-8: «E quale è di pazzia segno più espresso / che, per altri voler, perder sé stesso?»); «Vennero di Calabria alcuni vini / detti *chiarelli*, a punto oro stillante, ch'a berne ti facean di meraviglia / *strigner le labbia ed inarcar le ciglia*» (VI 9, 5-8; cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso*, X 4, 7-8: «io vi vo' dire, e far di meraviglia / stringer le labra et inarcar le ciglia»). Naturalmente i comuni prelievi intertestuali sono ben più numerosi. Lalli attinge molto, *il va sans dire*, a Petrarca: «De l'abito real ti rode il panno / col dente *ove non vale elmo nè scudo* / per riparar sì gran ruina e danno» (II 45, 2-4, cfr. *Rvf* 95, 6: «quel colpo, *ove non valse elmo nè scudo*»); «E la vittoria a *passi tardi e lenti* / iva intorno scherzando a prima vista» (II 94, 3-4, cfr. *Rvf* 35, 2); la «*cote* dove i suoi dardi Amore affina» di *Franccide* I, 50, v. 7, richiama la *empia cote* di *Rvf* 360, 37, e così via. È ben presente anche Dante: «E qui vi ritrovâr più d'un *Marcello*» (I 29, 5; cfr. Dante, *Pg* VI, 124-126: «Ché le città d'Italia tutte piene / son di tiranni, e un *Marcel* diventa / ogne villan che parteggiando viene»); «Ma discorrendo intorno a l'*aere bruno*» (I 37, 5; cfr. *If* II, 1); «Non gli offendiamo più, ma *guarda guarda!* – / Così dicendo...» (V 10, 4-5; cfr. *If* XXI, 23-24: «lo duca mio, dicendo «*Guarda, guarda!*», / mi trasse a sé...»).³⁴ «Una prima serie (diciannove sonetti, una canzone, una ballata, una sestina) apparve in appendice alla stampa folignate della *Franccide* e poi sarebbe stata ripresa nelle *Opere poetiche* del L. pubblicate a Milano nel 1630. L'edizione postuma delle *Poesie nuove* aggiunse nuove riscritture petrarchesche, tra esse quella della canzone *R.v.f.* 23 mutata in un capitolo sulle carote per un totale di ventinove sonetti, due ballate, una canzone e una sestina (quest'ultima rielaborava *A qualunque animal alberga in terra* discutendo delle cipolle e menzionando anche Silvia e Aminta dalla pastorale tassiana). L'operazione, ora funzionalizzata a un labile didascalismo, più sovente ad abbassamenti comico-narrativi (un furto di capponi per *R.v.f.* 2) o a denunce della poco remunerativa pratica della poesia, si fondava sull'accantonamento del dilemma etico petrarchesco e piuttosto su una pratica di libera combinazione, ove la parodia e il centone potevano essere offerti come esempi di modestia di fronte alla perfezione inarrivabile del modello» (RUSSO 2004: 96).

³⁵ Agli esempi che seguono se ne può aggiungere un altro messo in bocca ad Apollo nell'introduzione che precede il poema, ambientata in Parnaso (con citazione scoperta di Traiano Boccalini): «Ma qui non so come il Lalli se la passi; poiché per un'occhiata sola che alla sfuggita ho data ad una ottava, parmi che lo stile non solo sia poco grave, ma burlesco, per non dir giocoso e buffonesco» (LALLI, *Franccide*: 131).

Se con la lingua poi mordace sei,
quest'io non curo, nè 'l curai già mai:
che *la mia Musa, terra terra avvezza,*
non brama l'eccellenza, nè l'altezza.
(II 38, 5-8)

Cantai le Mosche, ed hor del mal di Francia
presi a cantar con la mia sciocca rima:³⁶
che non ardisco entrar ne la bilancia
co' cigni illustri de la classe prima.
Quel che la lingua in ciò balbeggia e ciancia,
poco stimo io se poco altri lo stima ...
(II 39, 1-6)

Così di questo rio morbo infernale
scherzai talhor per chi far m'ode accorto;
e se la mia minestra è senza sale,
la Musa, ch'è una guattara, n'ha il torto
(VI 77, 1-4)

Dichiarandosi *poeta a buon mercato*, Lalli dipinge la propria Musa, abituata a procedere *terra terra*,³⁷ come una *guattara*, una 'sguattera'³⁸ (con uno dei pochi tratti estranei alla

³⁶ Una *tournure* quasi identica, ma con più scoperta eco virgiliana, si legge nell'*incipit* del frammento dialettale menzionato *supra*, n. 20. Quanto al raro verbo *balbeggiare* 'parlare a vanvera' del v. 5, i dati registrati in *LEI* 4, 586 (s.v. *balbus*) sono da integrare con una voce del *TLIO*: un deverbale femminile *balbeggia* ricorre infatti già in un testo umbro di metà Trecento, permettendo di retrodatare considerevolmente questa famiglia lessicale.

³⁷ La reduplicazione di *terra* è documentata per la prima volta, nell'originario senso spaziale, nel *Libro d'oltramare* di Niccolò da Poggibonsi (p. 1345): «e andammo quasi *terra terra*, però che non si poteva lo mare abbonacciare» (*TLIO Corpus*). L'uso metaforico 'senza pretese o ambizioni' è adombrato già nel *Morgante* di Pulci: «Ecco a te un poeta / che ne vien *terra terra* incoronato» (IV 114); altri esempi anteriori a Lalli in *GDLI*, s.v. *terra*.

³⁸ Qui accusata di aver servito una minestra insipida, nel frammento dialettale lalliano la Musa viene esortata a imbandire pasti ben più invitanti: «Musa, acciò pallaini ['paladini'] e cose magne / pozza cantare come Die commanna, / cuocimi un callarigliu d'alesagne ['un paiolo di lasagne'] / e con buon vin refrescama la canna ['la gola']» (II, 1-4; GAMBACORTA 2018: 174).

norma del toscano, la mancata evoluzione *-ar-* > *-er-* in sede atona).³⁹ Ed è lo stesso Lalli a dichiarare gli ingredienti lessicali della propria poesia nell'epistola al lettore che precede l'*Eneide travestita* (1633 ca.):

Sonmi impegnato a bella posta, come si vede, di valermi di voci basse e volgari, dalle quali suol nascere alcuna volta il grazioso, e dei motti e proverbî, non tralasciando talora né anche le manco nobili e poco civili parole, non potendo altronde più agevolmente nascere l'arguzia e il riso.⁴⁰

Le «voci basse e volgari» e, in generale, gli elementi di tono umile sono talvolta accostati ad altri di registro aulico: ciò avviene programmaticamente nel distico finale della prima ottava del poema, in cui si contrappongono in posizione-rima una maschera della *Commedia dell'Arte* e una *iunctura* di forte sapore petrarchesco: «Deh, narra, con parlar quasi da *Zanni*, / del mal francese i *lagrimosi affanni*» (I 1, 7-8).⁴¹ Un analogo contrasto tra alto e basso si può cogliere, poche ottave più avanti, nella chiusa di una stanza che descrive i tormenti della dea Giunone: «E sta col grave affanno che l'accora / a grattarsi la testa un quarto d'ora» (I 7, 7-8). La satira degli dèi dell'Olimpo, motivo costante dell'eroicomico,

³⁹ Il tratto è certamente in linea con la provenienza umbra di Lalli, ma in generale rientra nella norma dell'italiano fuor di Toscana (cfr. FOLENA 1952: 30). Limitando lo spoglio alla *Franceide*, troviamo *-ar-* sempre conservato, in posizione postonica nelle forme *guattara* e *guattaro* (V 44, 8), *zuccher* 'zuccherò' (VI 15, 7), protonico in *zaffarano* (VI 19, 1), *libreria* (VI 61, 4), nel derivato (*in*)*zuccherate* (VI 7, 3; VI 12, 5) e nelle voci verbali *mancarà* (dall'introduzione, cfr. LALLI, *Franceide*: 130), *mandarem* (I 28, 3), *pesarà* (III 52, 4), *mertarebbe* (IV 23, 4), *spacciarai* (IV 31, 5), *osservarò* (IV 53, 7), *invitarem* (V 13, 8), *mandaria* (VI 75, 8). Il fenomeno rientra insomma fra le differenze osservabili fra autori toscani e non toscani dei secc. XVI-XVII: per un utile *specimen* sulla poesia bernesca, cfr. D'ANGELO 2021.

⁴⁰ LALLI, *Eneide travestita*: 8, cit. in MALAVASI 2014: 396.

⁴¹ Il sintagma *lagrimosi (-cr-) affanni* non compare mai nei *Rvf*, ma è frequente nei petrarchisti fin dal Quattrocento: «Io son disposto di portarmi in pace / Morte, sospiri e *lacrimosi affanni*» (Leonardo Giustinian, Venezia 1388-1446, *Tacer non posso, et temo meschitiello*, vv. 113-114); «Quest'è la fin dei *lacrimosi affanni*» (Giovanni de' Mantelli di Canobio detto Tartaglia, sec. XV, *Versi d'amore*, 75, 9); «Perch'ad un tempo insieme dui conforti / Ne diè, pien di paterno amor et zelo, / Che ne trarran alfin dopo tant'anni / di *lagrimosi affanni*» (Ludovico Pasquali, *Spirto divin che chiuso in mortal manto*, vv. 43-46, in *Rime volgari* [Venezia, 1549]); «E con quella ne venga, apportatrice / di *lagrimosi affanni*, e di dolore» (Vincenzo Cartari, *Le immagini con la spositione dei dei degli antichi* [Venezia, Marcolini, 1556], c. 55r) «Sol pasci il cor di *lagrimosi affanni*, / E nutri l'alma di veraci inganni». (Filippo Scarpelli, *L'Agnese* [Roma, 1616], III 17, 7-8). Fonti: *BibIt*; *Google Libri* <books.google.it>.

è svolta da Lalli con il frequente ricorso a voci basse e quotidiane che hanno l'effetto di ridicolizzare i numi umanizzandoli: così, ad esempio, «Venere e Giunone, / *rissando* insieme, omai più di mille anni, / si dièr per Troia più d'un *mostaccione*, / con *stracciarsi la cuffia* e gli altri *panni*» (I 6, 1-4) – dove *mostaccione* 'ceffone' è voce ampiamente attestata nella poesia burlesca, da Pulci in poi –⁴² o ancora, nel canto III, «il grande osservator de gli *orinali*, / il famoso Esculapio, il dio de l'arte, / postisi pria su 'l naso *un par d'occhiali*, / cominciò tosto a *schiccherar* le carte» (III 1, 3-6). Anche una voce come *cicolino* 'foruncolo', diffusa nei dialetti dell'Italia centrale,⁴³ compare proprio con riferimento a una dea dell'Olimpo, la sposa di Nettuno, della quale «si seppe al fin ch'ove cingea le spoglie, / verso le reni, un *cicolino* avea» (V 50, 5-6).

In generale, uno dei mezzi prediletti da Lalli per conferire al discorso un tono umile è la menzione di oggetti e pratiche della vita di tutti i giorni, meglio se attinti al mondo della campagna. Le vere e proprie escursioni di registro non sono frequenti; una di queste si può osservare nella seguente ottava, che presenta una netta bipartizione tra i primi quattro versi "aulici" (sia pur nell'ambito di una metafora campestre) e gli ultimi quattro "prosaici":

Sorgea l'Aurora, e col celeste Toro
de l'aria arando i discoperti campi,
seminava nel mondo argento ed oro,
e spargea del bel crin fiammelle e lampi;
tornavano i *somari* a i *basti* loro,
e i *cuochi* a far che la *cucina* avampi;
i *villani* a condur le *vacche* a i monti,
e *gli hosti* a far co' *pellegrini* i *conti*.
(III 45)

⁴² PULCI, *Morgante*, IV 31, 6-8: «Rinaldo menò il pugno un altro tratto / e fu sì grande questo *mostaccione* / che morto cadde il gigante boccone».

⁴³ Prima di Lalli la usano il marchigiano Annibal Caro (*GDLI*, s.v. *cicolino*), il romano Cristoforo Castelletti (1585) e altri autori, tra cui il cremonese Barezzo Barezzi (da una ricerca in *Google Libri*). Per la diffusione diatopica della voce, cfr. BELLI 1927: 185. La voce viene ricondotta al lat. *caeculus*: cfr. *REW* n° 1460; *LEI* 9, 548, 20-36.

Più spesso le voci realistiche e antiliriche dominano, non di rado con ricercati effetti di accumulo⁴⁴ e conseguente abbassamento di tono. Citeremo solo pochi esempi fra i molti possibili:

La maggior parte havea di quelle genti
con piastre d'oro *i zoccoli ferrati*;
ed altri pur con pezzi d'or lucenti
gli suoi *stivali* avean *rattacconati*;
son d'or *le zappe* e *i stimoli* pungenti,
son con *vomeri* d'oro i campi arati:
d'oro in cucina han *pentole* e *caldaia*,
*cucchiaie*⁴⁵ e *conche* e *mescole* a migliaia.
(I 22)

Rinovava la terra herbette e fiori,
e seminavan *zucche* gli *hortolani*;
ritornavan le rondine di fuori,
si stropicciavan co' lor denti i cani;
fatti i *ranocchi* musici canori,
cantavano d'amor dentro i *pantani*,
e rompevano homai le lor prigioni
con le *corni* di *carne* i *lumaconi*.
(I 36)

Era la notte desiata tanto
da lieti amanti e *debitor falliti*,
che distendendo il suo stellato manto,
teneva del mondo i *cancheri* sopiti.
(III 24, 1-4)

⁴⁴ Cfr. MATT 2020: 155.

⁴⁵ Il femminile *cucchiaia* 'grosso cucchiaio', diatopicamente significativo (cfr. it. centro-merid. *cucchiara*), è impiegato dall'aretino Vasari: cfr. *GDLI*, s.v.

[di un sifilitico cui era caduto il naso]
A distinguere homai non sei disposto
l'odor de la *cloaca* e de l'*arrosto*.
(II 37, 7-8)

In tanto *come il pan de' montanari*
si fanno de la Luna i rai lucenti;
e fatta sembra sua sembianza bella
per cuocer le castagne una padella.
(V 37, 5-8)

Inviò ricchi doni anco il pugliese,
ma entrar non volle a presentar *castroni*,
sapendo ch'ogni minimo paese
ha de gli *urtamartini*⁴⁶ a milioni.
(VI 21, 1-4)

Solo di rado l'onnipresente vena prosaica di Lalli approda a scelte di registro marcatamente basso («le manco nobili e poco civili parole» rivendicate nell'introduzione all'*Encide travestita*). In qualche caso l'effetto comico prevede il ricorso all'ingiuria e all'improprio: «Ma si salutan pria con buona ciera; / furo i saluti: – *Il ciel ti squarti, o suora!* – / L'altra: – *Va pure, vanne a la malora!*» (I 30, 6-8); «Bari [mandò] certe uve passe inzuccherate, / e scelte essa le avea fra le migliori: / ma un don sì vil, d'una città sì ricca, / fu ricusato e detto: – *Vatti impicca!*» (VI 12, 7-8). Ancor più rare le emergenze del turpiloquio: «Sono i vostri rimedi freddi e scarsi / con questo mal ch'è *figlio di puttana*» (VI 16, 5-6);⁴⁷ in una sequenza postribolare, Lalli asseconda il proprio gusto

⁴⁶ Altra voce di ambito campestre: 'nelle stalle, riparo atto a fornire protezione dalle cornate dei caproni' (GDLI, s.v. *urtamartino*).

⁴⁷ Significativamente, la stessa locuzione compare anche all'interno dei 48 versi in dialetto nursino, non a caso in riferimento al toscano letterario: «Faello en lengua usata a le montagne / fi' quanno manecaanu la ianna, / ch'appriessu a questa la lengua toscana / pare vastarda e *figlia 'e puttana*» (II, 5-8), cioè 'mi esprimo nella lingua usata nelle montagne fin da quando [i montanari] mangiavano le ghiande, al confronto con la quale la lingua toscana sembra bastarda e figlia di puttana' (GAMBACORTA 2018: 174, che stampa «e figlia e puttana», senza distinguere graficamente 'e < DE).

paronomastico⁴⁸ giocando sull'omofonia tra una denominazione della prostituta e l'altro nome della combusta Ilio: «Indi li guida in mezzo ad un bordello, / ove adunar si suol la gente infame; / e qui vi ritrovâr più d'un *Marcello*, / *marcio* spedito tra quel rio letame; / più d'una *Troia*, ch'ivi a poco a poco, / quando meno se 'l crede, arde nel foco» (I 29, 3-8). Sul versante opposto della distanza comunicativa, un'altra ottava prende di mira le riverenze e gli appellativi con cui ci si rivolgeva ai superiori: «Resister non poteano a la frequenza / di tanti toccamani e “ben tornate”. / Chi dava loro il *Don*, chi l'*Eccellenza*, / E chi l'*Altezza* e la *Serenitate*» (VI 2, 1-4).

Esempi come quelli appena citati si ricollegano alla speciale attenzione che, come ha osservato Luigi Matt, i poeti eroicomici riservano generalmente

alla lingua parlata, di cui si tendono a riprodurre o almeno a evocare le movenze; l'esibizione di stilemi colloquiali, spesso francamente popolari, è tra gli effetti più evidenti del gusto per i materiali verbali curiosi. Uno degli strumenti più intensamente usati a tal fine è la ripresa di espressioni che riflettono il modo di pensare delle persone comuni, come i proverbi [...]. Più ancora dei proverbi sono frequenti le locuzioni idiomatiche ...⁴⁹

Proprio l'impiego di espressioni fraseologiche e locuzioni idiomatiche è un contrassegno vistoso della scrittura di Lalli, che specie nel primo canto della *Franccide* inzeppa letteralmente le sue ottave di «motti» popolareschi (nei termini dello stesso Lalli). Ne riportiamo di seguito alcuni tra quelli ancora in uso (sia pure con varianti):⁵⁰ «Legga

⁴⁸ Altri esempi, meno triviali, che non necessitano di commenti: un ambiente infestato dai sorci «parea de' luoghi *topici* la fiera» (I 25, 5); «A qual crudo servaggio ci destina / Vener, nostra *reina*, anzi *ruina*?» (II 5, 7-8); «fra chi *darà del naso* a i versi miei, / tu ancor rimescolarti non potrai» a proposito di un sifilitico che aveva perduto il naso (II 38, 1-2; sull'it. *dare del naso* 'imbattersi in qsa', cfr. *GDLL*, s.v. *naso*; sulle locuzioni idiomatiche, cfr. *infra*); lo stesso personaggio aveva già attirato un riferimento a *Ovidio Nasone* (II 36); «*Brindesi*, ch'a far *Brindesi* attendea, / non si curò mandarvi più che tanto: / e co' Tedeschi allor si trattenea / con bon presciutto e co i boccali a canto» (VI 22, 1-4). Lo stesso gioco tra il nome della cittadina pugliese e l'usanza, allora tipicamente tedesca, del *brindisi* (< tedesco colloquiale *bring dir's* 'ti porto questo') ritornerà nel *Bacco in Toscana* (1666) di Francesco Redi (1626-1697): «Navighiamo infino a *Brindisi* [...]. / E se a te *brindisi* io fo, / perché a me faccia il buon pro» (vv. 844-852).

⁴⁹ MATT 2020: 159-160; sull'uso dei proverbi nei poeti eroicomici cfr. MALAVASI 2014; su proverbi e modi di dire nella poesia bernese, vedi D'ANGELO 2013.

⁵⁰ Cfr. *ivi*: 160.

quest'opra sol chi ha dolce umore, / ma non chi *ne la zucca ha troppo sale*» (I 3, 1-2); «Risposero le Furie: – O Dea, per certo / *c'inviti a nozze* mentre ciò comandi» (I 17, 1-2); «Così le Furie, dibattendo i vanni [‘ali’, voce dotta], / corrono al buio e sempre *a sciolta briglia*» (I 20, 1-2); «di quei non parlo della taglia mia, / ch’io son di quei poeti *a buon mercato*» (I 23, 5-6); «e ’n somma [i topi] *dominavano a bacchetta*, / ch’il gatto che gli abbranca e gli divora, / sceso non era in que’ paesi ancora» (I 25, 5-8); «e nel lor tenzonare in quella guisa, / vedrem Pluton *morirsi de le risa*» (I 28, 7-8); «legno d’infranciosati almo ristoro, / che merta *esser comprato a peso d’oro*» (III 13, 7-8); «giunser, partiti questi, *a rompicollo* / due vecchi e omai disfatti cortegiani [...]: / già cinquant’anni, senza dare un crollo, / sofferte in corte avean *cose da cani*, / e in quel mestier la coppia a mal condotta / non avea pur *buscata una pagnotta*» (III 57); «*facendo in aria* ogn’or torri e *castella*» (IV 19, 2); «Gli rispose egli: – Amico, oltre misura / di te mi duole e del tuo mal sì greve: / ma *ben ti sta*, chè a te questa sciagura, / meglio che ’l basto a l’asinel, si deve» (IV 46, 1-4); «Io le direi, ma *fuor del seminato* / forse uscirei con tante mie girelle, / e ’l critico diria ch’il verso casca / mentre vien a *saltar di palo in frasca*» (IV 59, 5-8); «Credean trovare, in quelle parti istesse, / quei che già co ’l Colombo eran venuti; / ma stavano lontan tremila miglia, / e facevan de l’oro *a para piglia*» (V 15, 5-8); «Nulla disse di sé, ma *fe’ ’l volpone* / del permutar le merci a tal vantaggio» (V 18, 5-6); «Ed essi non *andâr* molto *cercando* / *Maria per Ravenna*, o cosa tale, / sol del bramato Legno addimandando» (V 19, 1-3); «Ma quando è *giunto a così mal partito*, / che con le zanne a la goletta il prende, / all’or sì che può dir, fuor di speranza, / “*Buona notte!*” davver, non per creanza» (II 57, 5-8). L’uso dell’interiezione *buona notte!* in senso scherzoso, per indicare qualcosa che si conclude in modo drastico, ricorre anche altrove: «Chi tocco da quell’arme era un tantino, / potea dire al sicuro: *buona notte!* / ch’al mondo non potea beber più vino, / né far la zuppa, né mangiar ricotte» (V 8, 1-4).⁵¹

Ci soffermeremo brevemente su alcune espressioni oggi uscite dall’uso. Nel secondo canto ricorre due volte una locuzione di ambito militaresco: «*Passa primier la banca* e insino al cielo / grida un ch’a pena d’uomo avea sembianza» (II 27, 1-2); «*Passa* poscia *la banca* un che degli occhi / era, per questo mal, restato privo» (II 59, 1-2). Nel

⁵¹ L’uso scherzoso della formula non è frequente ai tempi del Lalli: il *GDLI*, s.v. *buonanotte* registra la prima attestazione nel Lasca e riporta un’occorrenza in Caro.

linguaggio dei soldati, la *banca* era la «tavola (e registro) per l'arruolamento» (*GDLI*, s.v. *banca*); perciò la locuzione *passare la banca*, che assumeva in quel contesto vari significati (tra cui 'andare a ritirare la paga', *ibid.*), si adatta bene alla parodica rassegna dell'esercito dei sofferenti. Altre locuzioni correnti all'epoca di Lalli ritornano significativamente anche in altre opere comiche. È il caso di *venire / salire la mostarda al naso* (*a qno*) per indicare un repentino accesso di collera, di uso vastissimo nel Cinque-Seicento:⁵² «poiché il lor vizio ormai s'è tanto spaso, / che fa *venirmi la mostarda al naso*» (I 12, 7-8). Ha una folta schiera di precedenti burleschi anche la locuzione eufemistica *andare in Piccardia* per 'essere impiccati' o, per estensione, 'finire in malo modo' (cfr. *GDLI*, s.v. *piccardia*): «Crepo s'io non gli *mando in Piccardia*, / e se non cambio i lor bagordi in pianti» (I 8, 3-4). Colpisce poi per icasticità un'immagine usata da Lalli per descrivere i moti scomposti e disordinati delle Furie: «*Come un sacco di gatti* indi partiro, / chi su, chi giù, per l'altre lor faccende» (I 18, 1-2); l'espressione ritornerà nel *Mal-mantile* di Lippi: «Tutti alle stanze fer ritorno, / *com'un sacco di gatti*, fuor di schiera» (IX 46, cfr. *GDLI*, s.v. *sacco*). Appartiene in origine alla sfera religiosa la locuzione *andare a casa calda* per 'andare all'inferno' (già cara a san Bernardino: cfr. *GDLI*, s.v. *casa*), che Lalli riadatta in un senso più materiale: «Quando Favonio spira allegramente / e manda poi la neve *a casa calda*» (I 35, 3-4). In un caso ci si imbatte in un modo proverbiale di pertinenza umbra: «che per le strade più ferite e corte / fece breve cammin *da Terni a Stronco*» (II 47, 3-4; come nota già l'editore Giuseppe Rua, «il motto coverto è spiegato dall'essere il paese di Stroncone poco lontano da Terni»)⁵³ Gli esempi potrebbero continuare.⁵⁴

Il lessico richiama poche osservazioni ulteriori. I ricorrenti accumuli di tecnicismi o voci settoriali si riportano alle solite aree semantiche battute dalla poesia comica.

⁵² Cfr. *GDLI*, s.v. *mostarda*, e si vedano gli esempi radunati da Andrea Lazzarini in CORTESE 2018: 114.

⁵³ Giuseppe Rua in LALLI, *Franceide*: 166 n. Dato che si parla del sifilitico che ha perduto il membro virile, non si esclude che il toponimo *Stronco* sia impiegato anche in funzione allusiva.

⁵⁴ Un ultimo rilievo sull'imitazione del parlato si può appuntare su un paratesto della *Franceide*: nell'introduzione ambientata in Parnaso (cfr. *supra* n. 35) le battute di dialogo messe in bocca alla sentinella si caratterizzano per un tono spiccatamente "popolare" (percepibile ad esempio nell'impiego dell'imperfetto indicativo in luogo di congiuntivo e condizionale nel periodo ipotetico), incluso uno strafalcione grammaticale: «di maniera che se io non era vigilante, me l'aveva attaccata il galantuomo!» (LALLI, *Franceide*: 125); «So che noi *saremmo* stati concì col mal francese in Parnaso! Questo appunto ci mancava» (ivi: 126).

Tra queste, i giochi (per lo più con le carte, ma non solo):⁵⁵ «altri di lor [*scil.* topi] giocavano a *primiera*, / Altri a *banco fallito* e a la *staffetta*» (I 25, 1-4), «S'hai di man tolto a l'empia tua guerriera / con un *cinquantacinque una primiera*» (II 35, 7-8), «Mille volte tentarón di *pedina* / dare a i compagni ancora *scaccomatto*» (V 14, 1-2); vini:⁵⁶ «Vennero di Calabria alcuni vini / detti *chiarelli*, a punto oro stillante» (VI 9, 5-6), «Non mancò di mandar duecento botti / Alba di *vino alban* dolce frizzante» (VI 43, 1-2), «Imbriacò quell'uom de la bilancia / Montefiascon co 'l suo buon *moscatello*» (VI 52, 1-2). Frequenti anche le esibizioni di terminologia astrologica, sempre con lo scopo di satireggiare quella disciplina. Bastino come esempio le seguenti ottave, in cui i tecnicismi si alternano volutamente con voci di ambito materiale e corporeo:

Vuole un perfetto astrologo che quando
fu 'l crudel morbo scaricato in terra,
Saturno e *Marte* stessero bravando
su l'*ascendente* a consultar di guerra,
e che *Venere in settima* tremando
per la matta paura che l'afferra,
havesse in testa, e quasi nel tallone,
l'horribil teschio del crudel *Dragone*;

e ch'era de l'*ottava* in su le porte,
a rischio del suo collo, *il Sol* turbato,
che con faccia di sgherro ardito e forte,
guarda la Luna dal contrario lato;
seco *Mercurio* l'uscio de la morte
spalancava combusto e forsennato;
nel duodecimo albergo era soletto
Giove a mangiarsi un piatto di brodetto.
(I 33-34)

⁵⁵ Cfr. MATT 2020: 158.

⁵⁶ Ivi: 157-158 (senza esempi da opere di Lalli).

Dato l'argomento, non stupirà poi il discreto spazio accordato ai termini della medicina e della farmacopea: «Nè v'è *triacca* o salutar bevanda / per far ch'al cor non si dilati e spanda» (II 4, 7-8); «Provò con *acqua tuzia* e di finocchi / guarir da mal sì fiero e sì nocivo» (II 59, 5-6);⁵⁷ «Avesse almen quel pelo imbalsamato, / ovvero usati i *saldativi unguenti*», (II 28, 5-6); «Prima, chi di tal mal sospira e langue, / *purgar* dee tosto i suoi più *grossi umori* / e l'*arida cagion* che 'l rende essangue / e 'n pallidezza cangia i bei colori; / dee per *fisica* man traggersi il sangue...» (III 9, 1-5); «Nè i *suffumigi* tralasciar conviene / in questo tempo de la *purga* istesso [Rua: istessa], / ch'entrando ne' *meati*, *apron le vene*, / e *risolvon l'umor* ch'entro s'è messo. / *Mirra* e *storace* il primo loco ottiene, / e *scordio* e *spicanardo* e 'l *mosco* appreso; / *dittamo*, *calamento* e *benzoino*, / *cinamomo*, *ambra* e *incenso* eletto e fino» (III 19); «non vuol già *medicine benedette*, / ma l'*elleboro* e l'*iera* hai da imbandire, / e *pillole* che *fetide* son dette. / A le *fistole*, poi, s'ei vuol guarire, / usi per *onzion* queste *ricette*: / *piombi*, *precipitati* ed *acque forti*, / *argenti vivi* e a i medici quei morti» (III 10, 2-8), dove si nota il gioco di parole tra l'*argento vivo* dei chimici e quello *morto*, cioè il 'denaro' (in virtù di un concetto tipicamente secentesco, forse memore del gallicismo *argento* 'denaro'), altro esempio del gusto di Lalli per il *calembour*.

Non mancano momenti di satira dei pedanti, motivo irrinunciabile della tradizione comica. Ne è un esempio (non dei più felici) la seguente ottava, ovviamente fitta di latinismi e significativamente di rime sdruciole, marcate in quanto poco gradite al gusto dell'epoca:

Noi siam di quella razza *eruditissima*,
 che suscita ne l'*otio* il moto *trepido*,
 e che la gente rende elegantissima
 col *magistero luculente e lepido*;
 de l'ignoranza perfida e vilissima
profligamo il furor con core *intrepido*:
baculi de l'*imbelle pueritia*
 contro il *devio* sentiero e la *nequitia*.
 (III 62)

⁵⁷ Stando al *GDLI*, s.v. *tuzia*, si tratterebbe della prima attestazione del sintagma *acqua tuzia*.

Quanto agli esotismi,⁵⁸ diremo che il loro numero è decisamente esiguo nella *Franceide*, nonostante un'ampia sequenza del poema sia ambientata in America (canti IV-V). Uno è, ovviamente, *guaiaco*⁵⁹ (I 2, 3; III 13, 4), il 'legno santo' immancabile nella letteratura sul mal francese, del quale era considerato rimedio prodigioso; l'unica altra voce amerindia, impiegata per conferire una minima nota ambientale alla sequenza sugli "Indiani", è *cacique*:⁶⁰ «Il gran *Cacique* lor (così è chiamato / lo re ch'in quelle parti a molti impera)» (V 27, 1-2). Infine, benché Lalli sia ben poco attivo nella coniazione di neologismi (e, anzi, proprio per questo), mette conto segnalare una voce sfuggita ai vocabolari storici, il notevole deonomastico *castelvetrata* 'feroce critica alla maniera di Lodovico Castelvetro':⁶¹

Vogliam che tra ' poeti, in ogni etate,
sian guerre crudelissime civili;
e si sfidin co' versi a coltellate,
villaneggiando sempre l'altrui stili;
s'odano spesso le *castelvetrate*,
e le fischiate e scherzi altri gentili ...
(IV 24, 1-6)

⁵⁸ Che abbondano in autori ben più "edonisti" come Pulci: cfr. MATT 2020: 148.

⁵⁹ Dal taino *guayak*, denominazione indigena della pianta, attraverso lo spagnolo *guayaco*: cfr. VARIANO 2016: 203.

⁶⁰ «La voce *cacico* è un prestito dallo spagn. *cacique*, attestato per la prima volta nel diario di Cristoforo Colombo del 17 dicembre 1492 [...]; la voce viene dall'arawak e per la precisione [...] dal taino di Santo Domingo *kacik*» (ivi: 145).

⁶¹ Non è però un esempio isolato nel primo Seicento: a decenni di distanza dalla morte, il letterato modenese attirava ancora le malignità e l'inventiva lessicale dei poeti. Un aggettivo *castelvetrico* con intento canzonatorio ricorre, ad esempio, nel *Comento di Cecco Antonio* di Francesco Bracciolini (un saggio burlesco incentrato su quattro versi di una canzone popolare romana, altrimenti ignota; la prima redazione dell'operetta è datata 1625): cfr. LAZZARINI 2020b: 116-117, 133-134.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALIGHIERI, *Commedia* = Dante Alighieri, *Divina commedia*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori, 2005.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR, 2013.
- FRACASTORO, *Syphylis* = Jérôme Fracastor, *La Syphylis ou le mal français / Syphylis sive morbus gallicus*, texte établi, traduit, présenté et annoté sous la direction de Jacqueline Vons avec la collaboration de Concetta Pennuto et Danielle Gourevitch et le concours du Dr Jacques Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- LALLI, *Franceide* = Giovan Battista Lalli, *La Franceide overo Del mal francese*, in Id., *La Moscheide e la Franceide*, introduzione e note di Giuseppe Rua, Torino, UTET, 1927, pp. 121-268 [“Collezione di classici italiani con note. Seconda serie”, diretta da Gustavo Balsamo Crivelli, vol. XXXVII].
- LALLI, *Encide travestita* = Giovan Battista Lalli, *L'Encide travestita*, Firenze, Tipografia Ciardetti, 1822 [senza indicazione del curatore, ma con un paratesto a firma di Andrea Rubbi].
- LALLI, *Moscheide* = Giovan Battista Lalli, *La moscheide overo Domiziano il moschicida*, in Id., *La Moscheide e la Franceide*, introduzione e note di Giuseppe Rua, Torino, UTET, 1927, pp. 1-120 [“Collezione di classici italiani con note. Seconda serie”, diretta da Gustavo Balsamo Crivelli, vol. XXXVII].
- PETRARCA, *Rvf* = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2018.
- PULCI, *Morgante* = Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Milano - Napoli, Ricciardi, 1955.
- REDI, *Bacco in Toscana* = Francesco Redi, *Bacco in Toscana*, Introduzione e commento di Carmine Chiodo, Roma, Bulzoni, 1996.

VILLANI, *Ragionamento* = Nicola Villani, *Ragionamento sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini e de' Toscani*, Venezia, Giovan Pietro Pinelli, 1634.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

AIS = Karl Jaberg e Jakob Jud, *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*, 8 voll., Zofingen, Ringier 1928-1940.

ALFANO 2020 = Giancarlo Alfano, *Introduzione. L'eroicomico, un genere vettoriale*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 17-23.

ALTIERI BIAGI 1980 = Maria Luisa Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.

ARBIZZONI 2020 = Guido Arbizzoni, *L'antieroe, l'eroe plebeo, l'eroe negativo*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 165-198.

BÀRBERI SQUAROTTI 1966 = Giorgio Bàrberi Squarotti, *La struttura della "Secchia rapita"*, in *Studi tassoniani*. Atti e memorie del Convegno nazionale di studi per il IV centenario della nascita di Alessandro Tassoni (Modena, 6-7 novembre 1965), Modena, Aedes Muratoriana, 1966, 39-62.

BELLI 1927 = Vincenzo Belli, *Contributi alla conoscenza dei dialetti italiani centro-meridionali*, in «L'Italia dialettale», III (1927), 179-196.

BibIt = *Biblioteca Italiana*, diretta da Amedeo Quondam, Beatrice Alfonzetti e Stefano Asperti, Roma, Dipartimento di Lettere e Culture Moderne, Sapienza Università di Roma, sito internet <bibliotecaitaliana.it>.

CABANI 2002 = Maria Cristina Cabani, *La "Franceide" di Giambattista Lalli*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*. Atti del Convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno Editrice, 2002, 693-716.

CABANI 2020 = Maria Cristina Cabani, *Alessandro Tassoni e il «poema di nuova spezie»*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 73-97.

CHASTEL 1984 = André Chastel, *Musca depicta. Con testi di Luciano Samosata, Leon Battista Alberti, Giovan Battista Lalli, Katherine Mansfield, Luigi Pirandello*, postfazione di Giorgio Manganelli, Milano, Franco Maria Ricci, 1984.

- CICCARELLA 2021 = Erica Ciccarella, *Un secolo dopo la Syphilis di Girolamo Fracastoro: il poema cinque-secentesco e il "mal francese"*, in «Letteratura cavalleresca italiana», III, 2021, 53-65.
- CONTINI 2020 = Federico Contini, *Il classico in burla*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 99-119.
- CORTESE 2018 = Giulio Cesare Cortese, *La Rosa. Favola*, a cura di Andrea Lazzarini, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2018.
- CRIMI - MALAVASI 2020 = Giuseppe Crimi e Massimiliano Malavasi (a cura di), *L'eroicomico*, Roma, Carocci, 2020.
- D'AGOSTINO 1983 = Renata D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, Napoli, Loffredo, 1983.
- D'ANGELO 2013 = Vincenzo D'Angelo, *Sulla rappresentazione dell'oralità nel capitolo bernesco*, in «Studi linguistici italiani», XXXIX (2013), 28-58.
- D'ANGELO 2021 = Vincenzo D'Angelo, *Aspetti fono-morfologici del capitolo bernesco*, in «L'Ellisse», XVI (2021), 259-274.
- D'ONGHIA 2014 = Luca D'Onghia, *Drammaturgia*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli - Matteo Motolese - Lorenzo Tomasin, vol. II. *Prosa letteraria*, Roma, Carocci, 2014, 153-202.
- FOLENA 1952 = Gianfranco Folena, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'"Arcadia" di I. Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952.
- GAMBACORTA 2018 = Carla Gambacorta, *Il "bellissimo rotto" di Giovanni Battista Lalli di Norcia (1572-1637)*, in «Studi di erudizione e di filologia italiana», VII (2018), 163-179.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, poi diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002.
- GENETTE 1997 = Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- LATTARICO 2008 = Jean-François Lattarico, «*Quand les mouches contre-attaquent*». *A propos de la "Moscheide" de Giambattista Lalli (1624)*, in «Italies», XII (2008), 59-82.

- LAZZARINI 2020a = Andrea Lazzarini, «*Pazza cosa sarebbe la poesia*». *Alessandro Tassoni lettore del Trecento fra Barocco ed età muratoriana*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2020.
- LAZZARINI 2020b = Andrea Lazzarini, *Un caso di esegesi burlesca nella Roma dei Barberini. Il “Comento sopra i versi di Cecco Antonio”*, in *Francesco Bracciolini gli “ozi” e la corte*, introduzione di Maria Cristina Cabani, a cura di Federico Contini - Andrea Lazzarini, Pisa, PUP, 2020, 107-175.
- LEI = *Lessico etimologico italiano*, fondato da Max Pfister, diretto da Elton Prifti - Wolfgang Schweickard, Wiesbaden, Reichert, 1979-.
- MALAVASI 2014 = Massimiliano Malavasi, «*Son sentenze i proverbi arciprovalte*». *Il proverbio nel poema eroicomico secentesco*, in *Il proverbio nella letteratura italiana dal XV al XVII secolo*. Atti delle Giornate di studio, Università degli studi Roma Tre - Fondazione Marco Besso, Roma, 5-6 dicembre 2012, a cura di Giuseppe Crimi - Franco Pignatti, Manziana (RM), Vecchiarelli, 2014, 395-427.
- MATT 2020 = Luigi Matt, *La lingua dell'eroicomico*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 143-163.
- PACCAGNELLA 1983 = Ivano Paccagnella, *Nicola Villani fra Adone e Coviello. Note in margine al “Ragionamento” dell'Accademico Aldeano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLX (1983), 203-248.
- REW = Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1935 (3^a ed.).
- RUSSO 2004 = Emilio Russo, *Lalli, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 63, 2004 [online].
- SBERLATI 2021 = Francesco Sberlati, *Un cinquecentesco capitolo veneziano sul mal francese*, in «Studi di filologia italiana», LXXIX (2021), 191-230.
- SERIANNI 1997 = Luca Serianni, *La lingua del Seicento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. V. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno Editrice, 1997, 561-595.
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, fondato da Pietro G. Beltrami e continuato da Lino Leonardi, diretto da Paolo Squillaciotti, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano, 1998-, sito internet <tl.io.ovi.cnr.it>. Con l'etichetta TLIO

Corpus si citano le banche dati consultabili agli indirizzi <tloweb.ovi.cnr.it> (*corpus* lemmatizzato) e <gattoweb.ovi.cnr.it> (*corpus* di testi più ampio, ma non lemmatizzato).

TRABALZA 1982 = Ciro Trabalza, *Saggio di vocabolario umbro-italiano e viceversa per uso delle scuole elementari dell'Umbria*, Bologna, Forni, 1982 [rist. anast. dell'ed. Foligno, Campitelli, 1905]

VARIANO 2016 = Angelo Variano, *L'elemento amerindio nella lingua italiana: lessico, etimologia, storia*, Strasbourg, Editions de Linguistique et de Philologie, 2016.

ZACCARELLO 2014 = Michelangelo Zaccarello, *Poesia comico-realistica*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli - Matteo Motolese - Lorenzo Tomasin, vol. I. *Poesia*, Roma, Carocci, 2014, 155-191.

ZAGGIA 2013 = Massimo Zaggia, *Per una storia del genere zoepico fra Quattro e Cinquecento: testi e linee di sviluppo*, in *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*. Atti del Convegno (Losanna, 9-10 settembre 2011), a cura di Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 2013, 27-53.

L'ENEIDE TRAVESTITA DI GIOVAN BATTISTA LALLI. NOTE SULLE VICENDE COMPOSITIVE ED EDITORIALI

Federico Contini
Independent Researcher

RIASSUNTO: A partire da alcune importanti discrepanze cronologiche nella bibliografia critica dell'*Eneide travestia*, dove la comparsa del poema è fatta risalire ora al 1632, ora al '33, ora al '34, il saggio descrive e riordina il materiale attualmente disponibile sul volgarizzamento lalliano, sulle sue vicende compositive e sui rapporti tra l'autore e la corte romana. Stabilita la forte continuità che lega le due impressioni "Facciotti", viene innanzitutto proposto un periodo di stampa compreso tra la fine del 1633 e i primi mesi del '34; è quindi ricostruita la vicinanza tra l'autore, il cardinale Bernardino Spada e Nicola Villani; infine, sono indicati i punti di maggior contatto con la tradizione eroicomica braccioliniana.

PAROLE CHIAVE: Giovanni Battista Lalli, Nicola Villani, Bernardino Spada, Francesco Bracciolini, *Eneide travestia*

ABSTRACT: On the basis of some significant inconsistencies in the critical bibliography of *Eneide travestia*, where the appearance of the poem is traced back sometime to 1632, sometime to '33, other times to '34, this essay describes and reorders the materials available at the present moment on Lalli's rendition, on the history of its creation, and on the interactions between the author and the Roman court. Once established the strong affinity that ties the two "Facciotti" printing, I suggest as hypothetical publishing date the period between the end of 1633 and the first months of 1634; therefore I reconstruct the close relationship between the author, the cardinal Bernardino Spada, and Nicola Villani. Lastly, I highlight the foremost points of contact with Bracciolini's mock-heroic tradition.

KEY-WORDS: Giovanni Battista Lalli, Nicola Villani, Bernardino Spada, Francesco Bracciolini, *Eneide travestia*



L'*Eneide travestita* di Giovanni Battista Lalli è una delle opere più interessanti del Seicento italiano: stampata fino agli inizi dell'Ottocento, assunta a modello per il sottogenere del travestimento eroicomico, risulta apprezzata «nondimeno [...] per l'intelligenza del testo latino, essendo in essa spigati con somma felicità i sensi più oscuri».¹ Ciò nonostante, la letteratura critica sulla *Travestita* rivela una conoscenza ancora superficiale del poema, come certificano le incertezze sulla data della *princeps*, sul numero iniziale delle ristampe e in ultima analisi sulla reale fortuna primo-seicentesca del travestimento virgiliano.²

Sulla base di un riesame complessivo della bibliografia, dei testimoni e di tutti i documenti a oggi disponibili sulla *Travestita*, il presente studio intende innanzitutto proporre l'assunzione delle due stampe romane realizzate da «Pietro Antonio Facciotti» (senza data) e da «gli eredi del Facciotti» (1634) come altrettanti momenti della medesima *editio princeps*. Secondariamente, far emergere la rete di relazioni di Lalli e contribuire a definirne i termini, in particolare con la figura di Nicola Villani, autore del fondamentale *Ragionamento* sulla poesia comica edito nello stesso 1634 e contenente una ben nota apologia dell'esperimento lalliano,³ e di Francesco Bracciolini, già indicato tra i propri modelli comici assieme a Tassoni e Caporali.

1. LA TRAVESTITA NELLA LETTERATURA CRITICA LALLIANA E NEI TESTIMONI A STAMPA

La comparsa a stampa dell'*Eneide travestita* è tradizionalmente fatta risalire al 1633. A tale data, introdotta nella prima metà del Settecento dal Crescimbeni e dal Quadrio – e

¹ CRESCIMBENI 1730: 178-179. Vd. anche la testimonianza di un illustre traduttore dell'*Eneide* qual è il Beverini: «Quando alla fine con stravagante capriccio il Lalli la travesti in abito bernesco, ma con tanta felicità di espressione de' sensi anco più oscuri che, oltre il diletto che reca l'udire spropositare il gran Virgilio, serve quanto qualsivoglia altro all'intelligenza» (BEVERINI 1780: cc. n.n. ma 7v-8r; e DE BLASI 1967).

² Non diversamente da quanto osservato per la *Moscheide* in CONTINI 2020: 112-113.

³ VILLANI, *Ragionamento*, in part. p. 1. Il già citato commento del Beverini è peraltro prezioso per fare un minimo di luce sulle critiche ricevute dal Lalli, in merito alle quali è ancora impossibile fornire informazioni più circostanziate: «al primo comparire della qual opera si udirono quelle famose querele del Guidiccioni: "essersi arrivato a tal segno di profanare Virgilio"» (vd. BEVERINI 1780: c. n.n. ma 8r; e DI MONTE 2004).

accolta, ad esempio, da Belloni, Croce e Genette –,⁴ si rifanno soprattutto gli odierni studi di Guido Arbizzoni.⁵ La *princeps* del poema è fatta invece risalire al 1634 da Silvia Longhi e da Ilaria Cappellini, in qualche misura anticipate da Apostolo Zeno nelle sue *Annotazioni* al Fontanini.⁶ Di parere ancora diverso sono Luciana Borsetto ed Emilio Russo, i quali ne fissano la prima impressione al 1632, in implicito accordo con l'Allacci e le sue *Apes urbanae*.⁷

Le discrepanze si riscontrano anche per i luoghi di stampa, per il formato e soprattutto per il numero delle riedizioni: limitatamente al quadriennio 1632-35, dopo il quale si deve con ragionevole certezza attendere il 1651 per una riproposizione della

⁴ «Sopra l'*Eneide travestita* discorse Gio. Tomaso Giglioli, e tal discorso è impresso con l'opera in Roma nel 1633 per il Facciotti» (CRESCIMBENI 1730: 178); «L'*Eneide* di Virgilio travestita da Giambattista Lalli. Libri XII. In Roma per Antonio Facciotti 1633. in 8. e per gli Eredi del Facciotti 1634 in 12. e in Venezia per Giacomo Sarzina 1635 in 12. e in Macerata per Agostino Grisei 1651 in 12. e di nuovo in Venezia ad istanza del Turini nello stesso anno 1651. in 12.» (QUADRIO 1749: 730); «l'*Eneide travestita* di Giambattista Lalli, stampata in Roma da Pierantonio Facciotti nel 1633, in ottavo» (FONTANINI 1753: 238 e 296); «L'*Eneide* di Virgilio travestita da Giambattista Lalli libri XII. In Roma per Antonio Facciotti 1633. In 8.» (PAITONI 1767: 178-180 e 184-185); «La prima volta fu pubblicata in Roma dal Facciotti nel 1633» (MICOCCI 1887: 25); «Nell'*Eneide travestita* (Roma, 1633), il Lalli non fece che tradurre» (BELLONI 1900: 205); «E di nessun pregio direi che si adorni una delle opere italiane capostipiti del genere, l'*Eneide travestita* del norcino Giambattista Lalli (1633), che suggerì allo Scarron la sua parodia francese» (CROCE 1958: 186); «Il travestimento burlesco, quale appare all'inizio del XVII secolo in Italia con l'*Eneide travestita* (1633) di Giambattista Lalli» (GENETTE 1997: 63).

⁵ «All'*Eneide travestita* (Roma 1633) di Lalli è riconosciuta la progenitura di una particolare variante del poema burlesco, il "travestimento"» (ARBIZZONI 1997: 747) e «Il *Ragionamento*, pubblicato nel 1634 sotto lo pseudonimo di Accademico Aldeano, prende le mosse proprio da una novità editoriale, l'*Eneide travestita* di Giovan Battista Lalli, pubblicata appena l'anno precedente» (ID. 2007: 195).

⁶ «Infine, la celebre *Eneide travestita* (1634)» (LONGHI 1994: 310) e «Cito dalla prima edizione: *L'Eneide travestita del Signor Gio. Battista Lalli*, Roma, s. t., 1634» (EAD. 1998: 126, n. 28); «Molti altri esempi si potrebbero addurre all'*Eneide travestita* (Roma, Eredi del Facciotti, 1634)» (LALLI, *Rime trasformate*: 27); e ancora FONTANINI 1753: 296, dov'è riportata la seguente chiosa a piè di pagina dello Zeno: «Quanto all'anno dell'impressione, non imputerò a fallo che nel mio esemplare sia il 1634, ma quanto alla forma ella è certamente in duodecimo, non in ottavo».

⁷ Cfr. BORSETTO 1989 ed EAD. 1996: 125 «Così Giovan Battista Lalli nella premessa all'*Eneide travestita*, pubblicata per la prima volta a Venezia, per i Tipi di Stefano Curti, nel 1632 [si tratta però di un probabile refuso, essendo l'edizione del Curti datata "M DC LXXXII"]»; «L'opera fu affidata ad Antonio Bruni e vide la luce a Venezia nel 1632» (RUSSO 2004), indicazione cronologica alla quale con ogni probabilità si devono almeno quelle di LEONE 2020 e CARMINATI 2005; ALLACCI, *Apes urbanae* (com'è noto, l'Allacci aveva inteso esaltare i principali frutti delle tipografie romane realizzati tra il 1600 e il 1602). Nessuna indicazione cronologica è invece fornita in ERITREO 1643; e TIRABOSCHI 1784.

Travestita,⁸ le impressioni registrate andrebbero da due in due anni (Roma 1634; Venezia 1635) a cinque in quattro anni (Roma, Venezia 1632; Roma 1633; Roma 1634; Venezia 1635).⁹

Oltre a rappresentare un problema per la corretta ricostruzione della storia letteraria primo-seicentesca, una messa a fuoco così imprecisa della vicenda editoriale della *Travestita* rende ovviamente impossibile valutarne correttamente la fortuna. E ciò a partire dai rapporti col fondamentale saggio sulla poesia comica di Nicola Villani.

Segue dunque una disamina *ex novo* dei testimoni attualmente disponibili. Si tratta unicamente di esemplari a stampa, raggruppati di seguito per anno nel suddetto arco temporale '32-'35 e suddivisi in tre categorie su base cronologica:

A: costituita da un'unica impressione superstita realizzata a Roma presso Pietro Antonio Facciotto, senza data ma contenente un paratesto risalente al 7 maggio 1633;

B: anch'essa romana, impressa dagli eredi del Facciotto nel 1634;

C: veneziana, licenziata dal Sarzina nell'estate del 1635.

⁸ Vd. GIOVANNI BATTISTA LALLI, *L'Enaide travestita*, in Roma e di nuovo in Macerata, per Agostino Grisei, 1651 (con nuovo *imprimatur*), edizioni alle quali seguono quelle realizzate a Venezia, presso Stefano Curti, nel 1675 e ancora 1682 (composte in questo caso dal solo poema e dalla prefatoria lalliana *al Lettore*), per un totale di quattro nella seconda metà del Seicento. Dopo quasi un secolo di disaffezione, la *Travestita* viene nuovamente impressa nel *Parnaso de' poeti classici d'ogni nazione [...] trasportati in lingua italiana*, voll. 17-18, a Venezia, presso Antonio Zatta e figli, nel 1796, con un saggio sulla traduzione di Andrea Rubbi e la solita introduzione *al Lettore*; seguono a stretto giro quella di Firenze, nella tipografia Ciardetti, nel 1822, in tre volumi; di Bastia, presso i Fratelli Fabiani, nel 1835; e di Palermo, per i tipi di Virzi nel 1836, ossia altre quattro impressioni a cavaliere tra Sette- e Ottocento.

⁹ Per quanto riguarda i luoghi stampa, l'edizione del 1632 è collocata a Venezia da Borsetto e Russo, mentre a Roma – ovviamente – dall'Allacci. In merito al formato, è soprattutto l'edizione del 1633 ad essere descritta come in ottavo, e non in dodicesimo, dal Quadrio e dal Paitoni. Per il numero complessivo di impressioni si hanno invece il Quadrio, il Paitoni e Micocci con tre (Roma 1633 e 1634, Venezia 1635), Russo a sua volta con tre, ma differenti (Venezia 1632, Roma 1634, Venezia 1635), Borsetto con quattro (Venezia 1632, Roma 1633 e 1634, Venezia 1635). A riguardo, vd. soprattutto MICOCCI 1887: 25 «L'aver avuto tre edizioni di seguito è una prova certa del favore che ottenne l'*Enaide*» e RUSSO 2004, dove giustamente si sottolinea il «successo» dell'opera e delle sue due riedizioni a stretto giro dalla *princeps*.

A = *L'Eneide travestita del sig. Gio. Battista Lalli*

Roma, Pietro Antonio Facciotto, senza data, in 12°

1 esemplare, conservato presso la Biblioteca Alberto Caracciolo di Lecce, coll. G 17.¹⁰

1 foglio di guardia iniziale, frontespizio, 600 pagine numerate contenenti opera (pp. 1-578) e paratesti (pp. 579-600), 1 foglio di guardia finale.

Frontespizio: L'ENEIDE | TRAVESTITA | DEL SIG. | GIO • BATTISTA | LALLI | IN ROMA
| [marca: semplice fregio floreale di forma quadrata] | Pre Pietro Antonio [sic] Facciotti
| *Con Liceza [sic] de' Superiori.*

Eneide travestita: Libro primo (pp. 1-38); *Libro secondo* (pp. 39-79); *Libro terzo* (pp. 80-123); *Libro quarto* (pp. 124-165); *Libro quinto* (pp. 166-218); *Libro sesto* (pp. 219-275); *Libro settimo* (pp. 276-323); *Libro ottavo* (pp. 324-368); *Libro nono* (pp. 369-416); *Libro decimo* (pp. 417-471); *Libro undecimo* (pp. 472-522); *Libro duodecimo* (pp. 523-578).

Paratesti: *Capitolo Del Signor Bartolomeo Tortoletti Al. Signor. Gio. Battista Lalli* (pp. 579-581); Lettera introduttiva e componimento di elogio dell'autore di Carlo Alessi de' Barnabiti, in latino (pp. 582-585); *Lettera discorsiva del Sig. dottor Giglioli sopra l'Eneide travestita Del Signor Gio. Battista Lalli. Al molto Illustre et Eccellentiss. Sig. Padron osservandissimo, il signor Giuseppe Alessi [...]* Perugia li 7 di maggio 1633 (pp. 586-600).

In riferimento all'errore meccanico *Liceza* visibile nel frontespizio, è presente una correzione a penna recante scritto in forma estesa: «Con Licenza de' Superiori».

B = *L'Eneide travestita di Gio. Battista Lalli al [...] sig. card<ina>le Spada*

Roma, eredi del Facciotto, 1634, in 12°

10 esemplari registrati nel Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale, 2 conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.¹¹

2 frontespizi consecutivi (cc. n.n. ma 1r e 2r), 10 pagine non numerate facenti parte dello stesso fascicolo contenenti paratesti introduttivi, 600 pagine numerate contenenti opera (pp. 1-578) e

¹⁰ Ringrazio la dott.ssa Elena De Martinis, della Biblioteca Alberto Caracciolo di Lecce, e Marco Leone per il prezioso aiuto nella consultazione del volume.

¹¹ La presente descrizione riprende e perfeziona quella già presente in CERESA 2000: 243.

paratesti conclusivi (pp. 579-600). Rispetto ad *A*, *B* si distingue unicamente per i frontespizi e per i paratesti introduttivi.

Frontespizio 1: L'ENEIDE | TRAVESTITA | DI | GIO: BATTISTA | LALLI | All'emin.^{mo} e r.^{mo} s.^{re} | IL SIG. CARD.^{le} SPADA | *in Roma, per gli eredi del Facciotti | Con licentia delli Superiori, l'Anno 1634.*

Il frontespizio è costituito dalla rappresentazione di due figure femminili classiche appoggiate a una coppa che reca incisi titolo e autore, circondate da amorini che sorreggono lo stemma della famiglia Spada, il tutto sopra un basamento recante dedica, città, editore, licenza e anno di stampa.

Frontespizio 2: L'ENEIDE | TRAVESTITA | Del Signor | GIO. BATTISTA | LALLI. | *CON PRIVILEGIO* | [marca: quadretto piscatorio con suonatore di violino a cavallo di creatura marina su paesaggio costiero notturno, inscritto in cornice con putto alato e cartiglio «astris et arte»] | *IN ROMA, M. DC. XXXIV.* | Con licenza de' Superiori.

Paratesti introduttivi: *Imprimatur* di Nicola Villani (c. n.n. ma 2v); *L'Autore al Lettore* (cc. n.n. ma 3r-6v); *Canzone* di Antonio Bruni *All'Autore* (cc. n.n. ma 7r-9r); *Sonetto Del Signor Cavalier Pier Francesco Paoli* (c. n.n. ma 9v); *Risposta del Lalli* (c. n.n. ma 10r); *Sonetto D'incerto al Lalli traduttore dell'Eneide in stil bernesco* (c. n.n. ma 10v); *Risposta del Lalli* (c. n.n. ma 11r); *Risposta seconda del medesimo* (c. n.n. ma 11v); *errata corrige* (cc. n.n. ma 12r-v).

Eneide travestita: Libro primo (pp. 1-38); *Libro secondo* (pp. 39-79); *Libro terzo* (pp. 80-123); *Libro quarto* (pp. 124-165); *Libro quinto* (pp. 166-218); *Libro sesto* (pp. 219-275); *Libro settimo* (pp. 276-323); *Libro ottavo* (pp. 324-368); *Libro nono* (pp. 369-416); *Libro decimo* (pp. 417-471); *Libro undecimo* (pp. 472-522); *Libro duodecimo* (pp. 523-578).

Paratesti conclusivi: *Capitolo Del Signor Bartolomeo Tortoletti Al. Signor. Gio. Battista Lalli* (pp. 579-581); Lettera introduttiva e componimento di elogio dell'autore di Carlo Alessi de' Barnabiti, in latino (pp. 582-585); *Lettera discorsiva del Sig. dottor Giglioli sopra l'Eneide travestita Del Signor Gio. Battista Lalli. Al molto Illustre et Eccellentiss. Sig. Padron osservandissimo, il signor Giuseppe Alessi [...]* Perugia li 7 di maggio 1633 (pp. 586-600).

C = L'Eneide travestita del signor Gio. Battista Lalli al [...] sig. Domenico Redolfi
Venezia, Giacomo Sarzina, 1635, in 12°

20 esemplari registrati nel Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale oltre a 2 in possesso di privati.

1 foglio di guardia, 1 frontespizio essenziale (c. n.n. ma 1r: «L'ENEIDE | TRAVESTITA.»), | frontespizio (c. n.n. ma 2r), 10 pagine non numerate facenti parte dello stesso fascicolo contenenti paratesti introduttivi, 600 pagine numerate contenenti opera (pp. 1-578) e paratesti conclusivi (pp. 579-600). C ripropone integralmente i paratesti di B, con la sola eccezione dell'*Imprimatur* e dell'*Errata corrige*, sostituiti da una lettera introduttiva dello stampatore Giacomo Sarzina al nuovo dedicatario, Domenico Redolfi. A mutare, ovviamente, è anche il frontespizio. Da rilevare un probabile errore meccanico relativo alla data della lettera conclusiva di Tomaso Giglioli, la stesura della quale muta dal 7 maggio 1633 (*A*, p. 600; *B*, p. 600) al 7 maggio 1634 (*C*, p. 600).

Frontespizio: L'ENEIDE | TRAVESTITA | DEL SIGNOR | GIO: BATTISTA | LALLI. | *Al Molto Illustrre Sig. il Sig. | DOMENICO REDOLFI.* | [marca: allegoria di Venezia (figura femminile con corno ducale assisa in trono) in ambientazione marittima, inscritta in cornice con cartiglio recante inciso «Ubique merito potens»] | IN VENETIA. | Presso Giacomo Sarzina. | *Con licenza de' Superiori, e Privilegi.* | M DC XXXV

Paratesti introduttivi: Dedicatoria di Giacomo Sarzina, Di Venetia, Adi 28. Luglio 1635 (cc. n.n. ma 3r-4r); *Imprimatur* di Nicola Villani (c. n.n. ma 4v); *L'Autore al Lettore* (cc. n.n. ma 5r-7v); *Canzone* di Antonio Bruni *All'Autore* (cc. n.n. ma 8r-10r); *Sonetto Del Signor Cavalier Pier Francesco Paoli* (c. n.n. ma 10v); *Risposta del Lalli* (c. n.n. ma 11r); *Sonetto D'incerto al Lalli traduttore dell'Encide in stil bernesco* (c. n.n. ma 11v); *Risposta del Lalli* (c. n.n. ma 12r); *Risposta seconda del medesimo* (c. n.n. ma 12v).

Encide travestita: Libro primo (pp. 1-38); *Libro secondo* (pp. 39-79); *Libro terzo* (pp. 80-123); *Libro quarto* (pp. 124-165); *Libro quinto* (pp. 166-218); *Libro sesto* (pp. 219-275); *Libro settimo* (pp. 276-323); *Libro ottavo* (pp. 324-368); *Libro nono* (pp. 369-416); *Libro decimo* (pp. 417-471); *Libro undecimo* (pp. 472-522); *Libro duodecimo* (pp. 523-578).

Paratesti conclusivi: *Capitolo Del Signor Bartolomeo Tortoletti Al. Signor. Gio. Battista Lalli* (pp. 579-581); Lettera introduttiva e componimento di elogio dell'autore di Carlo Alessi de' Barnabiti, in latino (pp. 582-585); *Lettera discorsiva del Sig. dottor Giglioli sopra l'Encide travestita Del Signor Gio. Battista Lalli. Al molto Illustrre et Eccellentiss. Sig. Padron osservandissimo, il signor Giuseppe Alessi [...]* Perugia li 7. di maggio 1634 [*sic*] (pp. 586-600).

Valutando le sole informazioni deducibili dai testimoni, il primo dato che emerge è l'irreperibilità di stampe risalenti al 1632.

Tralasciando per il momento *C*, di particolare interesse si rivelano essere *A* e *B*, o meglio il rapporto che intercorre tra esse. Innanzitutto, entrambe le impressioni sono realizzate presso la tipografia romana che fu di Guglielmo Facciotto: *A*, da Pietro Antonio; *B*, da non meglio precisati «eredi». Guglielmo era per giunta morto relativamente da poco, nel 1632, lasciando in eredità la gestione della tipografia al nipote Pietro Antonio e ad alcuni membri della famiglia Zannetti, a loro volta parenti (acquisiti) del Facciotto.¹²

In secondo luogo, *A* è sprovvista di datazione nel frontespizio, ed è dunque inquadrabile temporalmente solo sulla base della *Lettera* [...] *sopra l'Encide travestita* del letterato Tomaso Giglioli, redatta a «Perugia li 7 di maggio 1633», che ne costituisce il *terminus post quem*. Ancora, nel frontespizio di *A* è dichiarata l'avvenuta concessione della «Liceza [*sic*] de' Superiori», licenza che però non è inclusa in *A* pur comparando in *B* (e in *C*).

Inoltre, eccezion fatta per i diversi frontespizi e paratesti “introduttivi” (tra i quali l'*imprimatur* e la prefatoria *al Lettore*), *A* e *B* presentano tante e tali somiglianze tra formato, numero di ottave per ogni pagina e veste complessiva dei volumi da suggerire l'ipotesi che si tratti di due momenti della medesima operazione editoriale. I frontespizi introduttivi di *B* costituiscono d'altronde un fascicolo del tutto autonomo. Un'importante conferma di tale ipotesi si ha dagli errori tipografici presenti in *A*, che risultano perfettamente sovrapponibili a quelli indicati nell'*Errata corrige* di *B*. Ne riporto di seguito alcuni esempi circoscritti al primo libro del poema, tratti rispettivamente dal solo testimone di *A* conservato presso la Biblioteca Caracciolo di Lecce e da uno degli esemplari di *B* da me visionati, registrato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana come Stamp. Barb. K.XI.32 (già corretto da mano anonima secondo le indicazioni dell'*Errata*):¹³

¹² CERESA 1994.

¹³ La stampa è meticolosamente corredata di correzioni a margine che recepiscono le modifiche indicate nell'*Errata corrige*. Nella stessa BAV è contenuta anche una seconda copia del poema, sempre della categoria *B*, registrata come Ferr<aioli> VI.253.

Errata corrige di B (c. n.n. ma 12r)	Identiche lezioni di B e di A
p. 4 st. 12 v. 8 <i>abbruciò</i> > abbruciò	l'ossa gli <i>abbruciò</i> alfin, non che la polpa
p. 4 st. 13 v. 3 <i>bafrevole</i> > bastevole	<i>bafrevole</i> non son, col poter mio
p. 5 st. 18 v. 7 <i>de'</i> > di	<i>de'</i> figli quindi avrai vezzosa schiera
p. 9 st. 31 v. 5 <i>poi, ch'un'huom</i> > ch'un'huom	se vien <i>poi, ch'un uom</i> di garbo gli rappelli
p. 14 st. 52 v. 4 <i>sostentarla</i> > sosterrarla	avrà una guerra, e <i>sostentarla</i> ardito
p. 15 st. 55 v. 4 <i>mantenerallo</i> > manterrallo	gli darà il latte, e <i>mantenerallo</i> in vita)
p. 15 st. 58 v. 5 <i>la più</i> > là giù	e la buona, <i>la più</i> credula gente

Pur non potendo datare con assoluta certezza la stampa di *A*, l'ipotesi più probabile è che essa sia avvenuta in sostanziale contiguità con quella, successiva ma quasi sovrapponibile, di *B*.

A sarebbe da ritenersi l'esito parziale e autonomo di una prima impressione del poema realizzata dal solo Pietro Antonio Facciotto in autonomia rispetto agli altri «eredi», con un frontespizio più modesto e senza i vari paratesti introduttivi, in un periodo compreso tra la fine del 1633 e la prima metà del 1634; le ulteriori copie della *Travestita*, realizzate con la stessa composizione tipografica di *A* e integrate dell'apparato paratestuale mancante (*imprimatur* compreso), sarebbero state ultimate «per gli eredi del Facciotto» nel 1634.

Il perdurare di un'impressione fantasma del 1633 nella bibliografia critica lalliana, peraltro la medesima il cui formato è occasionalmente – e infondatamente – descritto come in ottavo, parrebbe essenzialmente dovuto all'appiglio temporale offerto dalla *Lettera* del Giglioli in un'edizione altrimenti sprovvista di data.

2. LA TRAVESTITA NEI PARATESTI, NELLA BIOGRAFIA E NELLE FREQUENTAZIONI DEL LALLI

Secondo quanto dichiarato da Lalli nella premessa *al Lettore*, il volgarizzamento dell'*Encide* sarebbe cominciato per puro svago. «Infastidito un giorno da più gravi occupazioni», il poeta avrebbe tradotto di getto «quattro sole ottave» per poi inviarle, come suo solito, al sodale e conterraneo Giovanni Carlo Alessi dei Barnabiti, «prevosto

allora di S. Carlo di Roma» e già procuratore generale dell'ordine.¹⁴ Guadagnatone il plauso, il presunto *divertissement* sarebbe stato fatto pervenire anche a Carlo Bosso e ad Antonio Quarenghi, i quali a loro volta lo «esortarono vivamente» a proseguire il “travestimento” del poema virgiliano.¹⁵ Il lavoro si sarebbe quindi concluso «nello spazio di otto mesi» a Foligno, dove il poeta si era nel frattempo recato in qualità di podestà e dove ancora si trovava al momento della stesura della prefatoria.¹⁶

Sulla base delle ricostruzioni di Emilio Russo, Lalli ricoprì l'incarico di podestà a Foligno dall'ottobre 1632 all'aprile del 1633, periodo di tempo compatibile con la datazione della citata *Lettera [...] sopra l'Encide travestita* del Giglioli, del 7 maggio 1633, e con gli «otto mesi» di gestazione degli «ultimi libri del poema» dichiarati dall'autore.¹⁷

Anche la prefatoria *al Lettore* parrebbe risalire alla primavera del '33. In primo luogo, Lalli dichiara di trovarsi ancora a Foligno in qualità di podestà al momento della stesura della stessa; in secondo luogo, nel menzionare l'Alessi, Lalli precisa come questi fosse «prevosto *allora* di S. Carlo», ufficio svolto dal barnabita a partire dal 1630 e non

¹⁴ LALLI, *Travestita, L'Autore al Lettore*, cc. n.n. ma 5r-7v, in part. cc. 5v-6r. Cito dall'edizione veneziana del '35, C, consultabile in rete. Sulla figura dell'Alessi, e sui suoi rapporti con Lalli, vd. Archivio Storico dei Barnabiti (ASBR) S18, ff. 24v-30r; S19, ff. 25v-29v; e ASBR, *Liber secundus professionum*, p. 422; BARELLI 1703: 550; PREMOLI 1922: 93, 98-99, 116, 120 e 188, dov'è contenuto un significativo ritratto del rapporto tra i due: «Al P. Gian Carlo Alessi di Norcia, già stato Procuratore Generale per parecchi anni e generalmente stimato e in casa e in fuori, garbava assai la compagnia di letterati e tra questi il poeta suo concittadino Gian Battista Lelli [*sic*]. In una lettera al Proposto di S. Carlo [allora tale p. Giarda] il P. Crivelli avvertiva: “Se mo' l'andar a portar di qua o di là le poesie del Lalli è azione di poco credito per lui e per la Congregazione, gli facci far l'avviso dal P. Provinciale”». Ringrazio la dott.ssa Donatella Bernardini per il prezioso supporto nell'indagare le vicende biografiche del barnabita, che per ruolo e frequentazioni meritano di essere ricordate di seguito: Giovanni Carlo (al secolo Flaminio) Alessi jr. (Norcia 1591 ca.-Roma 1641), fa il suo ingresso nella Congregazione nel 1610 e la professione nel 29 gennaio 1612; l'ordinamento avviene nel 1617; è eletto Procuratore Generale dal 1620 a maggio 1629; è preposto a Spoleto dal 1623 al 1626, a Roma, a San Paolo, dal 1629 al 1630 e a San Carlo dal 1630 al 1633; è quindi Superiore a Macerata nella seconda metà del 1633 e di nuovo preposto a Roma, a San Paolo, dal 1634 al 1635.

¹⁵ LALLI, *Travestita*, cc. n.n. ma 5r-7v. Su Carlo Bosso vd. UNGARELLI 1836: 262-266 e PREMOLI 1922: 120, n. 3, dov'è menzionato anche per «preziose relazioni che aveva a Roma e altrove. Era amico del cav. Cassiano del Pozzo, di G.B. Ciampoli, nonché del poeta Gio. Battista Lalli». Bosso è anche ringraziato per il dono di *d'un calamaro polverino e pennarolo d'argento* in LALLI, *Poesie nuove*: 83-95. Sulla più nota figura del Quarenghi vd. MOTTA 2016.

¹⁶ LALLI, *Travestita*, cc. n.n. ma 5r-7v.

¹⁷ RUSSO 2004.

oltre i primi mesi del '33;¹⁸ infine, Lalli non fa menzione della morte del Quarenghi, avvenuta il primo settembre dello stesso anno.¹⁹ Per tali elementi, anche la prefatoria potrebbe essere fatta risalire al marzo-aprile del '33 e considerata dunque contemporanea, e non successiva, alla *Lettera*-postfazione del Giglioli.

Assai preziosa è poi l'*Epistola giocosa* inviata dallo stesso Lalli ad Antonio Bruni, inclusa senza indicazioni cronologiche nella raccolta postuma di *Poesie nuove*, curata dal figlio Giovanni Lalli e trascritta di seguito. In essa, tra il serio e il faceto, il poeta rimprovera Bruni per averlo indotto ad affidare l'impressione della *Travestita* a un inconcludente (e ignoto) stampatore veneziano, reo di non aver ancora ultimato il lavoro dopo ben «sei mesi» e di aver quasi superato i «men di sette mesi» in questo caso dichiarati per la composizione dell'opera:

*Al signor Antonio Bruni,
dolendosi delle lungherie dello stampatore dell'Encide:*²⁰

Bruni, lo stampatore in cui fidate ha il passo giusto d'una tartaruca onde da senno disperar mi fate,	3
dunque non uscirà mai da la buca la benedetta <i>Encide</i> , o maladetta, né fia che al fin promesso si conduca?	6
Son passati sei mesi; aspetta, aspetta e nulla io veggo, e pur fu stabilito che spedita saria quasi a staffetta.	9
Credo che n'andremo in infinito e ch'ei voglia ch'i aspetti il fin de l'opra quanto aspettò Penelope il marito.	12
Se così segue, io metterò sossopra il mondo intero, adoprerrò le spade e chi non vuole i colpi si ricopra.	15

¹⁸ PORTOGHESI 1964: 315-316 e n. 3.

¹⁹ MOTTA 2016.

²⁰ LALLI, *Poesie nuove*: 89-90. Sul Bruni vd. MUTINI 1972.

Potta del mondo, tanta crudeltade:
 ho fatto l'opra in men di sette mesi,
 egli a stamparla vuol quasi un'etade. 18

Sapete che a Venezia assai cortesi
 furo i partiti che mi fur proposti,
 e a la minore offerta io condiscesi. 21

Già non entrai da me su questi posti;
 or s'ei trascura il proseguir l'impresa
 avverta ben che caro non gli costi. 24

Ditegli in conclusione alla distesa
 ch'io la voglio finir questa bucata
 e non star più con l'anima sospesa: 27

se a Pasqua l'opra mia mi sarà data,
 bella e spedita, o almen come si sia
 stampata anco a la cieca ed imbrogliata, 30

sia co'l nome di Dio, passeran via
 tutti i disgusti e potrà al fine il mondo
 gustar un po' la mia buffoneria. 33

Da quello in là, ve'l dico chiaro e tondo,
 io, che n'ho copia e ho l'interesse a core,
 uscir farolla infin dal mar profondo 36

in stampa d'Aldo, e vi son servidore.

Il poeta ricorda gli impegni presi dallo stampatore sulle tempistiche («e pur fu stabilito / che spedita saria quasi a staffetta»), fa presente identità e influenza del dedicatario, il cardinale Bernardino Spada («Se così segue, io metterò sossopra / il mondo intero, adoprero le spade») e annuncia di concedere solo fino a «Pasqua» prima di revocare l'incarico. Scadenza con ogni probabilità non rispettata, dal momento che ci è pervenuta un'impressione della *Travestita* realizzata nell'estate del 1635 da Giacomo Sarzina, già stampatore della *Moscheide* nel 1624 e dei primi quattro canti della *Gerusalemme desolata* nel 1629.²¹

²¹ LALLI, *Travestita*, dedicatoria del Sarzina a Domenico Redolfi, cc. n.n. ma 3r-4r, a c. 4r: «di Venezia, adi 28 luglio 1635».

Osservando le dichiarazioni dell'autore contenute nella prefatoria e nell'*Epistola* al Bruni, la *Lettera-saggio* del Giglioli e le ricostruzioni documentarie di Emilio Russo, è insomma possibile affermare con ragionevole sicurezza che Lalli abbia ultimato la stesura della *Travestita* a Foligno nei primi mesi del 1633, forse proprio ad aprile, e che a tale periodo vada fatta risalire anche la prefazione *al Lettore*.

Ulteriori elementi consentono di ipotizzare qualcosa anche riguardo all'inizio della stesura dell'opera. Se l'Alessi era preposto di San Carlo quando ricevette le prime "quattro ottave" del poema, tale ricezione dovrebbe essere avvenuta tra i primi del 1630 e l'ottobre del 1632, quando Lalli giunse da prefetto a Foligno. Un secondo elemento viene dal dedicatario della *Travestita*, il cardinale Bernardino Spada. Lo Spada è sempre ricordato dalla critica lalliana nella veste di legato pontificio a Bologna, ma il porporato vi ricoprì effettivamente l'incarico dalla fine del 1627 a quella del 1631, guadagnandosi la fama di raffinato mecenate e chiamando stabilmente l'intera famiglia; trascorso tale periodo, fece ritorno a Roma, risiedendovi a partire dal 1632. È altresì noto che fu l'Alessi a rappresentare l'ordine dei barnabiti nell'accordo tra questi e la famiglia Spada per la cessione dei diritti relativi all'apposizione del loro stemma sulla basilica di San Paolo maggiore a Bologna, conclusosi formalmente il 13 ottobre del 1634.²² Infine, lo stesso Alessi è anche il destinatario di una seconda *Epistola giocosa*, nella quale Lalli lo prega di ringraziare il "suo" cardinale Spada per l'ennesimo dono appena fattogli recapitare:

*Il Lalli al p. Alessi,
in rendimento di grazie all'eminantissimo Spada di una tromba d'argento per l'udito:*²³

Dunque di nuovo a regalarmi intento
il cardinal mio Spada oggi mi manda
una tromba regal di puro argento? 3
O cortesia pregiata e memoranda,

²² Vd. PORTOGHESI 1964: 315-316, e n. 3; BORELLO 2018; EVANGELISTI 1983: 121-123 e 132-134.

²³ LALLI, *Poesie nuove*: 67-69.

che poss'io fare, o padre Alessio caro, fuor ch' accettarla, poich' egli il comanda?	6
Il dono in ver per più rispetti è raro, poich' è de le mie orecchie a la magagna ed a sordità franco riparo.	9
Il fiato entro al canal sempre accompagna e dentro l'uditorio l'introduce, e fa che vi si apprenda e vi rimanga.	12
Un altro senso in questo don riluce, che col rimbombo di sì altera tromba vuol mia fama esaltar l'inclito duce,	15
ma sì come finor poco rimbomba, così non potrà mai l'altrui favore a vil sottrarla e sotterranea tromba.	18
[...]	

Sembra pertanto verosimile riconoscere nell'Alessi il tramite tra Lalli e il potente cardinale, funzione probabilmente ricoperta nel corso delle interlocuzioni tra il barnabita e la famiglia Spada inerenti alla basilica di San Paolo a Bologna e che, se avvenute a Roma, potrebbero essere fatte risalire alla prima metà del 1632. Interlocuzioni che costituirebbero la circostanza più adatta alla ricezione da parte dello Spada delle prime “quattro ottave” della *Travestita* e per l'invio – o forse contraccambio – da parte di quest'ultimo della menzionata tromba d'argento.

3. I RAPPORTI CON NICOLA VILLANI E IL NODO DEL MERAVIGLIOSO

Il credito dimostrato da Nicola Villani nei confronti della *Travestita* lalliana è cosa nota. Così, infatti, l'Accademico Aldeano nelle primissime battute del *Ragionamento* in merito all'«impresa» del poeta norcino:

Il signor Giovan Battista Lalli ha portato in lingua volgare con sottile e piacevol maniera di locuzione il gravissimo e agusto poema della *Encide* di Vergilio. Vengo io pregato da chi

mi comanda col merito a voler aprire il parer mio sopra il fatto di questa impresa, e a discorrere anche brevemente sopra il genere della giocosa e ridevole poesia.²⁴

Uguale apprezzamento è d'altronde presente in quelle poste a chiusura del trattato, al termine di un pensiero volto a scoraggiare quanti ancora volessero emulare l'autore dell'*Encide* nella lingua latina come nella volgare, non altrettanto padroneggiabile la prima, intrinsecamente imperfetta la seconda. Esemplare dunque la soluzione del "suo" Lalli che, tentando di tradurre alcune *Egloghe* e compresa l'impossibilità di «agguagliare, né imitar degnamente» «la grandezza e la maestà delle poesie vergiliane» «con simigliante e grave» stile, ne ha adottato uno «diverso e piacevole»:

Ora, se il signor Lalli supererà, come io credo, queste malagevolezze, ritraendo al vivo con parlar giocoso la vergiliana sentenza e facendo il riso dalla gravità pullulare, bellissima vittoria e lode verrà egli per certo ad acquistarsi, e farammi *olimpionice*, per così dire, nello studio della poesia.

Ben'ha egli saviamente veduto quanto sia malagevole impresa il voler trasportare in questa lingua la grandezza e la maestà delle poesie vergiliane e perciò non l'ha egli voluto fare con simigliante e grave, ma con diversa e piacevole maniera di locuzione; non mica per mettere a gioco e dispregiare la divinità, se dir conviensi, di tanto scrittore, ma per mostrar tacitamente a chi ne fusse ignaro che egli né agguagliare, né imitar degnamente da veruno si può. Né si dee perciò riprendere il signor Lalli che un poema di sì fatta maniera, faceto dico e piacevole, abbia composto ...²⁵

Non altrettanto considerata è invece la risposta di Lalli, affidata a un'entusiasta quanto autopromozionale *Epistola giocosa* (risalente con ogni probabilità al 1635) che molto dice circa i rapporti tra il poeta e il letterato pistoiese, chiamato in causa come censore delle *rime gravi* e prestigioso protettore assieme al cardinale Bernardino Spada:

²⁴ VILLANI, *Ragionamento*: 1.

²⁵ VILLANI, *Ragionamento*: 100-101. Sulle *Egloghe* vd. LALLI, *Poesie nuove*: 8-66; come precisato da *lo Stampatore a chi legge* (ivi: 34), Lalli è l'autore solo delle prime tre, mentre le restanti sette sono del letterato Bartolomeo Tortoletti e del figlio Giovanni Lalli.

Al signor Nicola Villani,

*rendendo grazie e lodi del Trattato della poesia giocosa dal medesimo composto e mandatogli:*²⁶

Ho letto già più volte a mio piacere il vostro eruditissimo trattato	
del giocoso compor stando a sedere,	3
ove con dotto stile inzuccherato provate la sua nascita primiera,	
e i suoi progressi, e 'l suo ingrandito stato,	6
tal che con gentilissima maniera in queste carte di stil vario e vago	
<i>muy bien</i> vi è riuscito il far primiera.	9
Sol può parer che, in attaccar con l'ago su'l bel principio il basso nome mio,	
perduto abbiate l'opera e lo spago,	12
peroché, a dir il vero, e chi son io che possa dar cagione ed argomento	
ad opra tal che sì perfetta uscio?	15
Pur, caro signor mio, godo, e mi sento andar per questo in gondola ed in succo,	
e son del vostro onor tutto contento,	18
e se ben son tra ' poetastri un cucco, se non men' gissi alquanto pettoruto,	
da ver, da ver parrei fatto di stucco.	21
Ammiro poi lo stil dotto ed arguto co'l qual gite uccellando ogni poeta	
che sputa versi tumido e nasuto	24
e che non mai rifina e mai s'acqueta d'infilzar tuttavia nuovi strambotti	
da ricoprir di cavoli e di bieta.	27
Oh, s'io da questi insipidi merlotti tener potessi il mio sentier lontano,	
e fra mediocri gir, se non fra dotti,	30

²⁶ LALLI, *Poesie nuove*: 86-88.

ben crederei, o mio signor Villano, toccar il ciel con un dito, e non affatto averei spesi i miei sudori in vano.	33
Io ho con stil precipitoso e ratto quattro poemi già scartabellati, soggetti per lo più ch'hanno del matto:	36
la <i>Moscheide</i> fu pria, gl'infranciosati furo i secondi, e poi l' <i>Eneide</i> ed ora gli Ebrei co'l roman brando ho sbudellati;	39
i capitol giocosi ho fuori ancora e le mie rime gravi anco usciranno, se vostra cortesia l'istesse onora.	42
La maggior parte grande obbligo avranno del mio signor Villani a la censura, che di pulirle s'ha preso l'affanno;	45
quest'opera cortese m'assicura ch'uscite sian purgate d'ogni nota e d'ogni macchia sordida ed impura.	48
Oggi il mondo perverso o denti arrota per azzannar l'opere altrui di brocco e per far l'uom parer mezzo idiota;	51
or mentre in mio riparo ho il vostro stocco e la spada immortal, che mi difende, non prezzo il fatto lor pur un baiocco.	54
Di cotanti favor grazie vi rende la mia povera Musa a milioni, e per un bagattin subasta e vende	57
il maledico stuol de i susurroni.	

Sostanzialmente negletto è anche il fatto che sia proprio Nicola Villani a firmare l'*imprimatur* della *Travestita*, su incarico dell'allora maestro del Sacro Palazzo Niccolò Riccardi.²⁷ E, per giunta, che in un capitolo del *Ragionamento* dedicato alle composizioni

²⁷ Sul maestro del Sacro Palazzo vd. CAVARZERE 2016.

e alle riscritture dialettali, Villani riporti un esercizio privato di autoparodia dello stesso Lalli presentato come una trasposizione in lingua «ancaianese, o norcina rustica» delle prime sei ottave della *Gerusalemme desolata*:²⁸

Nella ancaianese, o norcina rustica, ho io un bellissimo rotto del mio signor Lalli, che mette in garzonciana egli medesimo il principio del suo poema eroico del Tito. E perché non sono più di sei ottave, e come io diceva bellissime, né altrove che sulle mie carte potrebbe il mondo per avventura trovarle, ho però determinato di ligistarle in questo luogo. E sono elleno le seguenti ...

L'esordio del «bellissimo rotto» lalliano, «Io, che prisci a cantare ri muscuni / [...] / iecura canto», è chiaramente modellato su quello pseudo-virgiliano dell'*Encide* e dunque, oltre a ricordare da vicino le «quattro sole ottave» primigenie della *Travestita*, rappresenta la prima avvisaglia oggi nota di tale progetto, probabilmente da collocarsi in concomitanza con l'ennesimo tentativo di ripresa in mano della *Gerusalemme desolata*.²⁹

²⁸ VILLANI, *Ragionamento*: 76-78. L'esercizio, già parzialmente trascritto in MICOCCI 1887: 67-69, è modernamente edito e commentato con particolare attenzione agli aspetti linguistici nello studio di GAMBACORTA 2018. *Ancaianese* deriva dal borgo di Ancarano, frazione di Norcia; *rotto* indica 'composizione poetica estemporanea, improvvisata' (GDLI, s.v. *rotto*¹ § 65). Ma sul significato di *rotto* si veda anche quanto dice Marco Maggiore nel suo contributo in questo volume (p. 157).

²⁹ Progetto al solito comunicato all'Alessi, ancora procuratore generale dei barnabiti, in una canzone probabilmente successiva alla stampa dei primi quattro canti della *Desolata* [1629 e, non senza ritocchi, 1635]; vd. *Al padre don Gio. Carlo Alessio da Norsia, procurator generale de' barnabiti. Ringraziamento d'un cristallo di montagna donatoli, entrovi alcune divote imagini*, in LALLI, *Opere poetiche*: 203-206, a p. 205 «Sieguasi omai del valoroso duce / che distrusse Sion l'impresa altera / poi che scorta sì nobil mi conduce / e benché io sappia di non far primiera / con queste carti [*sic*] sciagurate in mano / pur prima che io mi renda il mondo pera. Io non pretendo aver grado sovrano / infra i poeti, e di mostrar mi basta / non aver speso affatto il tempo invano». Nelle stesse *Opere poetiche* sono peraltro riediti i primi quattro canti del poema all'indomani dell'impressione veneziana assieme ad altri componimenti vari del norcino. Da rilevare che il 1629 è anche l'anno di pubblicazione della *Franccide*, che già contiene una trattazione affatto comica degli dèi classici presenti nel modello del Fracastoro. A riguardo vd. CABANI 2010a: 88 «A differenza però del poeta latino, che ricorre al *topos* eroico del concilio degli dèi, nel quale è decretata la punizione da infliggere all'umanità corrotta e travagliata dalle guerre, Lalli mette in scena la comica lite tra Venere e Giunone, facendo derivare il male da una vendetta di Giunone, che vuole punire la lascivia dei molti seguaci di Venere» col malfrancese e cfr. LALLI, *Franccide*, I 6, 5-8: «È noto già che Venere e Giunone, / rissando insieme omai più di mill'anni, / si dier per Troia più d'un mostaccione / con stracciarsi la cuffia e gli altri panni».

Villani era insomma tra le persone più aggiornate sulla produzione poetica di Lalli, a prescindere dalla comunque importante ricezione in anteprima del manoscritto della *Travestita* per la concessione dell'*imprimatur* (e forse indicativa di un particolare riguardo usato nei confronti del norcino). Anche in virtù di tale familiarità, dovette avere tutto il tempo per riflettere sull'esperimento lalliano nel corso della stesura del *Ragionamento*, iniziata nel 1631.³⁰

Anche alla luce della dimestichezza riscontrata tra i due letterati, un passaggio in particolare colpisce tra quelli pur formulari dell'approvazione di Villani alla stampa della *Travestita*. Il breve scritto infatti si chiude con una lode dello «scherno che in lei si ha delle cerimonie e riti della Gentilità» (corsivi miei):

Per ordine del reverendiss<imo> padre maestro del Sacro Palazzo ho letto e considerato l'*Encide travestita* del sig. Gio. Battista Lalli da Norsia. Né avendo in essa trovato alcuna cosa che possa offender la pietà o i costumi, stimo che non solamente meriti d'esser data con le stampe alla luce del mondo, ma che sia per essere anche di consolazione e di giovamento a gli studiosi per la maniera leggiadra della locuzione e per la modestia e innocenza delle facezie e per lo scherno ancora che in lei si ha delle cerimonie e riti della *Gentilità*.³¹

Nel 1618 era apparso lo *Scherno degli dèi* di Francesco Bracciolini, peraltro ristampato a Roma e Bologna nel 1628 col titolo di *Scherno degli dèi de' Gentili*. Il poema era dichiaratamente teso a scoraggiare la presenza del meraviglioso "paganò" in poesia attraverso le armi del comico, così da gettare «discredito» sull'immaginario ovidiano non meno che sui poeti che ne facevano ricorso, tacciati financo di più o meno consapevole blasfemia:

Ora se noi per tanto rappresentaremo nella tela nostra le scimonite follie de gli dèi favolosi, o più tosto de' poeti che gli introducono, discrediteremo gl'uni e gl'altri in maniera che gli

³⁰ LEONE 2020. Curioso, a riguardo, l'uso del futuro nella menzionata sequenza posta al termine del *Ragionamento* sulle difficoltà delle traduzioni virgiliane: «Ora, se il signor Lalli supererà, come io credo, queste malagevolezze [...] bellissima vittoria e lode verrà egli per certo ad acquistarsi» (VILLANI, *Ragionamento*: 101).

³¹ LALLI, *Travestita*, c. n.n. ma 4v. Il concetto è peraltro enunciato anche dal Giglioli, nella *Lettera* [...] sopra l'*Encide travestita* (ivi: 597-598): «Che sia poi cosa utile a noi cristiani che delle antiche deità favolose e false si parli con disprezzo e perciò mescolandovi burle e scherzi almeno di parole apertamente si vede».

uni perderanno ogni stima, e gl'altri forse da qui avanti, volendo sparger di meraviglie i componimenti, non più da Venere o Marte le prenderanno, ma da Dio vero, da gl'angeli, da santi suoi e dall'anime beate, onde solamente e verisimilmente posson procedere, ché gli dei, o son diavoli, o non son nulla.³²

Bracciolini, conterraneo di Villani, a sua volta Umorista e «intellettuale perfettamente organico alla politica culturale barberiniana»,³³ era uno dei modelli comici di Lalli, assieme a Tassoni, Caporali e Berni, come dichiarato dallo stesso Lalli nella prefatoria *al Lettore* che introduce la *Travestita*:

Lessi già che la giocosa poesia all'età nostra in un sol Berni ha avuta la nascita e la perfezione in un tempo, e quel grazioso dicitore nella sua guisa e forse così perfetto quanto nel grave stile amoroso il Petrarca. Ma contuttociò non dee l'uomo sbigottirsi, poiché vedesi oggi notabilmente questo stile nobilitato nelle *Rime* di Cesare Caporali, nello *Scherno de gli dèi* del Bracciolino e nella *Secchia* del Tassone, che ne i lettori cagionano non solo diletto, ma meraviglia insieme.³⁴

Non stupisce, dunque, la presenza di una riscrittura *more braccioliniano* di *Rvf* 4 nel plico delle *Rime del Petrarca trasformate*,³⁵ altro interessante esercizio di abbassamento comico qui rivolto all'autorità letteraria petrarchesca, in linea con altri più noti esercizi di Bracciolini e (in campo esegetico) di Alessandro Tassoni.³⁶ Sulla evidente e gratuita ispi-

³² Vd. *Talia musa baiona* (o “dialogo delle Muse”) in BRACCIOLINI, *Scherno*: cc. n.n. ma 5r-8v, a c. 8v.

³³ Il profilo è tracciato da CABANI 2020. Sulla figura di Bracciolini nell'*entourage* barberiniano e sul programma artistico veicolato dallo *Scherno* vd. la sintesi critico-bibliografica offerta in CONTINI 2020: 99-110, in particolare CABANI 2010b e SARNELLI 2001.

³⁴ LALLI, *Travestita, al Lettore*: cc. n.n. ma 7r-v.

³⁵ Il progetto delle *Rime* [...] *trasformate* riguarda tutti i componimenti compresi in *Rvf* 1-31, con la sola eccezione delle canzoni 28, 29 e 30, ed è pubblicato postumo dal figlio nelle *Poesie nuove* del 1638; non è dunque da escludere un disegno di “trasformazione” integrale del *Canzoniere* interrotto dalla morte del poeta, sulla scorta del successo della *Travestita* e della vicinanza col Villani e il cardinale Spada. Il componimento è trascritto da LALLI, *Rime trasformate*: 32, *Sonetto IV* (si segnala che la numerazione adottata dal poeta e mantenuta dalla Cappellini non tiene conto della mancanza di *Rvf* 28-30, risultando dunque sfasata da *Rvf* 27 in poi rispetto a quella tradizionale).

³⁶ I riferimenti sono ai braccioliniani *Sonetti in lode della Lena fornaia* e alle tassoniane *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, per i quali vd. i recenti studi di CELI 2018 e LAZZARINI 2020 (e ID. 2019).

razione offerta dalla sola parola-rima *Marte* (v. 4), il sonetto riprende il fortunato episodio omerico della rete di Vulcano, già eletto a nucleo narrativo principale dello *Scherno* e per questo divenutone una sorta di emblema.³⁷ E, benché velati, smussati nei loro esiti più irriverenti, anche alcuni dettagli che caratterizzano gli dèi dello *Scherno* sembrano essere raccolti da Lalli per insapirare la rispettosa *medietas* della *Travestita*, come suggeriscono quelli riguardanti il dio Vulcano e la sua Fucina:³⁸

96

[...]

e'l buon marito dal *mostaccio* tinto
diè, col fiatar, la risposta grata:
«Non occorre» dicea, «far sì distinto
e lungo esordio, o bocca inzuccherata;
farò per te più fatti che parole
e non occorron tante ceriole ...».

98

[...]

ciò che può il ferro, ciò che la disposta
incudine e 'l martello e il mio maneggio,
l'elettro e tutta la *bottega mia*
sempre è al comando di vossignoria»,

99

disse, abbracciolla e incontanente a lato
di lei si addormentò [...]

101

[...]

Pur ivi è una grottaccia maladetta

³⁷ Non a caso, è proprio la vicenda della rete a venire scelta da Marino per rispondere pubblicamente alla parodia di Bracciolini nei confronti del suo *Adone* con l'inserito de *Le Vergogne del cielo* (CABANI 2010b: 54-58).

³⁸ LALLI, *Travestita*, VIII 96, 3-8; 98, 5-8; 99, 1-2; 101, 5-8.

da far la gatta cieca e tremolante
 sì grande è il *fulminaccio* che vi è spaso,
 e dà le matte strette a gli occhi e al naso.

Nel sintagma «*mostaccio* tinto» (*Trav.* VIII 96, 3), coerente con la tradizionale immagine del dio cosperso di fuliggine,³⁹ potrebbero riecheggiare le parole pronunciate da Mercurio a Vulcano in una sequenza dello *Scherno* ambientata all'interno della sua fucina: «trovinsi barbieri / che gli lavino e radino *mostaccio*» (*Scherno*, IX 11, 3-4). L'abbassamento della fucina in «bottega» (*Trav.* VIII 98, 7) fa a sua volta pensare al poema braccioliniano: «quando io torno / da *bottega* la sera alla magione» (*Scherno* IV 22, 1-2).⁴⁰ E anche l'allusione allo scarso vigore sessuale di Vulcano suggerita nell'ottava 99, dove il dio abbraccia la consorte e, scostandosi da Virgilio e Caro, si addormenta «incontanente» senza giacere con lei, è forse debitrice delle più mordaci accuse della Venere braccioliniana, la quale lamenta oltre alla più nota infermità del consorte «difetto maggior che non si vede» (*Scherno*, IV 23, 8).⁴¹ Infine, il «fulminaccio» sparso al suolo della fucina, ossia la moltitudine di 'tizzoni spenti male e che emettono fumo', sembra tradire un ricordo della pirotecnica descrizione del lavoro fabbrile presente in *Scherno*, IX 4.⁴²

In seguito alla censura barberiniana dell'*Adone*, il nodo della corretta interpretazione del repertorio mitologico classico e delle sue implicazioni nell'ambito del meraviglioso si andava sciogliendo col confinamento della materia pagana entro i limiti della burla, gerarchicamente inferiore al canone cristiano-sublime del poema eroico e comun-

³⁹ Per la quale si rimanda, essenzialmente, a LUCIANO, *Dialoghi degli dei*, 8 (5): 218; e 17 (15): 265-266; POLIZIANO, *Stanze*, I 104, 3; GIRALDI CINZIO, *Ercole*, XVIII 8, 8; e MARINO, *Adone*, III 49, 4. Per *mostaccio* 'baffo lungo e folto', vd. *GDLI*, s.v. *mostaccio* § 7, con rimando al citato passaggio braccioliniano e a un componimento burlesco del Ruscelli.

⁴⁰ Il quale a sua volta la deve a FOLENGO, *Baldus*, IV 38: «obscuris Vulcani [...] boteghis».

⁴¹ Cfr. VERG. *Aen.* VIII 404-406: «Ea verba locutus / optatos dedit amplexus placidumque petivit / coniugis infusus gremio per membra soporem»; e CARO, *Encide*, VIII 620-621: «gioinne e poscia in grembo / di lei placidamente addormentossi». Per una puntuale analisi dei debiti lalliani nei confronti del volgarizzamento del Caro vd. BORSETTO 1996.

⁴² BRACCIOLINI, *Scherno*, IX 4, 1-6: «Spargonsi quindi a guisa di saette / folgori accesi di fiammelle ardenti, / che nel proprio bollor battute e strette / dall'incudine via fuggon frementi, / e fanno ador ador vivaci e rette / di fuggitivi rai rote lucenti». Il vocabolo *fulminaccio*, raro e non attestato nel *GDLI*, nel Fanfani e nel Petrocchi, trova tale definizione in FALASSI 1986.

que ben lontana dagli esiti solenni e tragici ai quali l'aveva condotta la musa mariniana.⁴³ Non solo lo *Scherno* di Bracciolini, "panflettistica" reazione alla moda dell'idillio mitologico, ma anche e soprattutto la *Secchia* di Tassoni avevano contribuito a tale polarizzazione del meraviglioso epico. Sembra insomma plausibile che anche tale contesto abbia favorito l'intuizione lalliana, come lascia ben intendere la politica culturale dal cardinale Spada, «fedele creatura» di Urbano VIII,⁴⁴ a cavaliere degli anni Trenta del Seicento. Particolarmente emblematico è, infatti, osservare come lo stesso Spada da un lato abbia impedito la stampa della *tradottione in lingua bolognese popolare della Gerusalemme liberata*, realizzata da Giovanni Francesco Negri ed evidentemente ritenuta un oltraggio al manifesto dell'ortodossia poematica post-tridentina, e dall'altro abbia invece incoraggiato e pubblicamente promosso la *Travestita* di Lalli, rispettosa ma pur sempre degradante riscrittura comica dell'*Encide*.⁴⁵

⁴³ Lo stesso Lalli, nella *Lettera [...] intorno alla Moscheide* del 1° giugno 1628, dichiara di avere in precedenza tentato la composizione di un poema eroico incentrato sulla figura del generale romano Quinto Sertorio, suo «concittadino», ma di aver dovuto desistere e ripiegare sul più adatto Tito Vespasiano proprio in virtù dell'impraticabilità di un meraviglioso pagano e al contempo verosimile, conformemente alle «ragioni» espresse nei *Discorsi tassiani*. Vd. la *Lettera dell'autore in risposta ad una del sig. Giacinto Rosa intorno alla Moscheide*, in LALLI, *Opere poetiche*: 236-245, in part. pp. 240-241 e LEVI 1936.

⁴⁴ BORELLO 2018.

⁴⁵ Sulla *tradottione in lingua bolognese popolare della Liberata*, edita solo fino a metà del canto dodicesimo «per intervento pontificio» (così nella relativa pagina in OPAC SBN), vd. CATELLI 2013, e ARICÒ 1985: 177, n. 2, dove sono riportate le parole di Giuseppe Guidicini relative alla qualità del ms. Gozzadini 348 (corsivo mio): «è forse l'esemplare più completo tanto riguardo al poema ed alle annotazioni quanto alli sonetti, madrigali etc. fatti in onore dell'autore e del card. Spada al quale doveva essere dedicato il libro, se chi doveva essere protettore e mecenate del Negri, non si fosse dichiarato persecutore e nemico dell'opera».

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALLACCI, *Apes urbanae* = Leone Allacci, *Apes urbanae*, Roma, Ludovico Grignani, 1633.
- BRACCIOLINI, *Scherno* = Francesco Bracciolini, *Dello Scherno degli dèi, poema piacevole [...] con la Fillide civettina e col Batino*, Firenze, Giunti, 1618.
- CARO, *Encide* = Annibal Caro, *L'Encide di Virgilio*, Venezia, Bernardo Giunti & fratelli, 1581.
- FOLENGO, *Baldus* = Teofilo Folengo, *Baldus*, a cura di Mario Chiesa, 2 voll., Torino, UTET, 2006.
- GIRALDI CINZIO, *Ercole* = Giovanbattista Giraldi Cinzio, *Dell'Ercole [...] canti ventisei*, Modena, Gadaldini, 1557.
- LALLI, *Desolata* [1629] = Giovanni Battista Lalli, *Tito Vespasiano overo Gierusalemme disolata, poema eroico*, Venezia, Giacomo Sarzina, 1629.
- LALLI, *Desolata* [1635] = Giovanni Battista Lalli, *Il Tito overo Gerusalemme desolata al serenissimo sig. duca di Parma e di Piacenza, con gli argomenti del sig. Bartolomeo Tortoletti*, Foligno, Agostino Alterij, 1635.
- LALLI, *Franceide* = Giovanni Battista Lalli, *Franceide, overo Del mal francese poema giocoso*, Venezia, Giacomo Sarzina, 1629.
- LALLI, *Opere poetiche* = Giovanni Battista Lalli, *Opere poetiche, cioè la Franceide, la Moscheide, Gerusalemme desolata, Rime giocose, Rime del Petrarca in stil burlesco & una lettera intorno al poema della Moscheide, all'Ill.mo & Ecc.mo Sig.re il Sig. Gio. Paolo Sforza*, Milano, Donato Fontana - Gioseffo Scaccabarozzo, 1630.
- LALLI, *Poesie nuove* = Giovan Battista Lalli, *Poesie nuove, volume postumo, cioè: l'Egloghe di Virgilio tradotte, Epistole giocose, Rime del Petrarca trasformate, Sonetti gravi & Centone, La Vita dell'autore, dedicate all'Eminentissimo e Reverendissimo sig. Cardinal Borghese*, Roma, Francesco Cavalli, 1638.

- LALLI, *Rime trasformate* = Giovan Battista Lalli, *Le rime del Petrarca trasformate*, a cura di Ilaria Cappellini, in «Lo Stracciafoglio», III (2001), 26-45.
- LALLI, *Travestita* = Giovanni Battista Lalli, *L'Enceide travestita, a Domenico Redolfi*, Venezia, Sarzina, 1635.
- LUCIANO, *Dialoghi degli dei* = Luciano di Samosata, *Dialoghi degli dei* in Id., *Dialoghi degli dei e delle cortigiane*, a cura di Alessandro Lami - Franco Maltomimi, Milano, BUR, 1986.
- MARINO, *Adone* = Giovan Battista Marino, *Adone*, 2 voll., a cura di Emilio Russo, Milano, BUR, 2013.
- POLIZIANO, *Stanze* = Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra*, in Id., *Poesie*, a cura di Francesco Bausi, Torino, UTET, 2006.
- VERG. *Aen.* = Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, in Id., *Opera*, a cura di Mario Geymonat, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008 (edizione digitale a cura di Silvia Arrigoni - Isabella Canetta - Massimo Gioseffi, disponibile all'indirizzo <<http://www.mqdq.it/texts/VERG|aene|001>>).
- VILLANI, *Ragionamento* = Nicola Villani, *Ragionamento dell'Accademico Aldeano sopra la poesia giocosa de' greci, de' latini e de' toscani*, Venezia, Giovanni Pietro Pinelli, 1634.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ARBIZZONI 1997 = Guido Arbizzoni, *Poesia epica, eroicomica, satirica, burlesca. La poesia rusticale toscana. La «poesia figurata»*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Vol. V. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno editrice, 1997, 727-770.
- ARBIZZONI 2007 = Guido Arbizzoni, “*Poema misto nuovo e secondo l'arte*”: *l'eroicomico secentesco*, in *Gli “irregolari” nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*. Atti del convegno di Catania, 31 ottobre-2 novembre 2005, Pubblicazioni del centro Pio Rajna, Roma, Salerno, 2007, 193-224.

- ARICÒ 1985 = Denise Aricò, *Il patetico grottesco: "La Gerusalemme liberata" bolognese di Gio. Francesco Negri*, in «Studi secenteschi», XXVI (1985), 177-207.
- BARELLI 1703 = Francesco Luigi Barelli, *Memorie de' chierici regolari di san Paolo chiamati volgarmente Barnabiti*, 2 tt., Bologna, Costantino Pisarri, 1703, t. II.
- BELLONI 1900 = Antonio Belloni, *Il Seicento*, Milano, Francesco Vallardi, 1900.
- BEVERINI 1780 = Bartolomeo Beverini, *Eneide di Virgilio*, Lucca, Iacinto Paci, 1780.
- BORELLO 2018 = Benedetto Borello, *Spada, Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 93, 2018 [online].
- BORSETTO 1989 = Luciana Borsetto, *L' "Eneida" tradotta. Riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, Milano, Unicopli, 1989.
- BORSETTO 1996 = Luciana Borsetto, *Virgilio «in dilettevole stile giocoso». Sull' "Eneide travestita" di Giovan Battista Lalli*, in *Tradurre Virgilio: Eneide e arte poetica nel Cinque e Seicento*, Padova, CLEUP, 1996, 125-165.
- CABANI 2010a = Maria Cristina Cabani, *La "Franceide" di Giovanni Battista Lalli e la tradizione poetica sul malfrancese*, in *Eroi comici. Saggi su un genere seicentesco*, Lecce, Pensa multimedia, 2010, 79-94.
- CABANI 2010b = Maria Cristina Cabani, *Un canto nel canto: le vergogne del cielo (Adone VII 167-228)*, in *Eroi comici. Saggi su un genere seicentesco*, Lecce, Pensa multimedia, 2010, pp. 51-78.
- CABANI 2020 = Maria Cristina Cabani, *Introduzione*, in *Francesco Bracciolini. Gli "ozi" e la corte*, a cura di Federico Contini - Andrea Lazzarini, Pisa, PUP, 2020, 9-24.
- CARMINATI 2005 = Clizia Carminati, *Loredan, Giovan Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 65, 2005 [online].
- CATELLI 2013 = Nicola Catelli, *Negri, Giovanni Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 78, 2013 [online].
- CAVARZERE 2016 = Marco Cavarzere, *Riccardi, Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 87, 2016 [online].
- CELI 2018 = Paolo Celi, *Infarinata di Stelle. Per un nuovo censimento dei "Sonetti in lode della Lena fornaia"*, in *Francesco Bracciolini. Gli "ozi" e la corte*, a cura di Federico Contini - Andrea Lazzarini, Pisa, PUP, 2020, 47-80.

- CERESA 1994 = Massimo Ceresa, *Facciotto, Guglielmo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 44, 1994 [online].
- CERESA 2000 = Massimo Ceresa, *Una stamperia nella Roma del primo Seicento. Annali tipografici di Guglielmo Facciotti ed eredi (1592-1640)*, Roma, Bulzoni, 2000.
- CONTINI 2020 = Federico Contini, *Il classico in burla*, in *L'Eroicomico*, a cura di Giuseppe Crimi - Massimiliano Malavasi, Roma, Carocci, 2020, 99-119.
- CRESCIMBENI 1730 = Giovanni Mario Crescimbeni, *Comentarj [...] intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, Venezia, Lorenzo Basegio, 1730, vol. III.
- CROCE 1958 = Benedetto Croce, *Intorno alle parodie*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, 3 voll., Bari, Laterza, 1958, vol. II, 182-190.
- DE BLASI 1967 = Nicola De Blasi, *Beverini, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 9, 1967 [online].
- DI MONTE 2004 = Michele Di Monte, *Guidiccioni, Lelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 61, 2004 [online].
- ERITREO 1643= Gian Vittorio Rossi, *Pinacotheca imaginum illustrium*, Colonia, Cornelius ab Egmond, 1643.
- EVANGELISTI 1983 = Gino Evangelisti, *Bernardino Spada. Legato (e collegato) di Bologna (1627-1631)*, in «Strenna Storica Bolognese», XXXIII (1983), 117-138.
- FALASSI 1986 = Alessandro Falassi, *Il Chianti tra Firenze e Siena, quaderno monografico*, Centro di studi storici chiantigiani, 1986 [consultabile online su *Google Books*].
- FONTANINI 1753 = Giusto Fontanini, *Bibliotheca dell'eloquenza italiana, con le annotazioni di Apostolo Zeno*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1753, tomo I.
- GAMBACORTA 2018 = Carla Gambacorta, *Il «bellissimo rotto» di Giovanni Battista Lalli di Norcia (1572-1637)*, in «StEFI. Studi di Erudizione e Filologia Italiana», VII (2018), 163-179.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, poi diretto da Giorgio Barberi Squarotti, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002.
- GENETTE 1997 = Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- LAZZARINI 2019 = Andrea Lazzarini, *Tassoni, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 95, 2019 [online].

- LAZZARINI 2020 = Andrea Lazzarini, «*Pazza cosa sarebbe la poesia*». *Alessandro Tassoni lettore del Trecento fra Barocco ed età muratoriana*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2020.
- LEONE 2020 = Marco Leone, *Villani, Nicola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 99, 2020 [online].
- LEVI 1936 = Mario Attilio Levi, *Sertorio, Quinto*, in *Enciclopedia italiana treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1936 [online].
- LONGHI 1994 = Silvia Longhi, *La poesia burlesca, satirica, didascalica*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi - Costanzo Di Girolamo, 4 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1994, vol. II, 293-319.
- LONGHI 1998 = Silvia Longhi, *Il vestito sconveniente. Abiti ed armature nella "Secchia rapita"*, in «*Italique*», I (1998), 105-126.
- MICOCCI 1887 = Ulisse Micocci, *Vita e scritti di Giovan Battista Lalli*, Norcia, Tipografia Tonti Cesare, 1887.
- MOTTA 2016 = Uberto Motta, *Quarenghi, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 86, 2016 [online].
- MUTINI 1972 = Claudio Mutini, *Bruni, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 14, 1972 [online].
- PAITONI 1767 = Giacomo Maria Paitoni, *Biblioteca degli autori antichi greci, e latini volgarizzati*, 5 voll., s.e., Venezia, 1767, vol. IV.
- PORTOGHESI 1964 = Paolo Portoghesi, *Borromini nella cultura europea*, Roma, Officina Edizioni, 1964.
- PREMOLI 1922 = Orazio Maria Premoli, *Storia dei barnabiti nel Seicento*, Roma, Industria Tipografica Romana, 1922.
- QUADRIO 1749 = Francesco Saverio Quadrio, *Della storia, e ragione d'ogni poesia*, 4 voll., Milano, Francesco Agnelli, 1749, vol. IV.
- RUSSO 2004 = Emilio Russo, *Lalli, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 63, 2004 [online].

SARNELLI 2001 = Mauro Sarnelli, *Commistioni dei generi e polemiche poetico-religiose nel classicismo tardorinascimentale barocco*, in *Teoria e storia dei generi letterari. Il poema eroicomico*, Torino, Tirrenia stampatori, 2001, 9-36.

TIRABOSCHI 1784 = Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Giovanni Muccis, 1784, tomo VIII.

UNGARELLI 1836 = Luigi Maria Ungarelli, *Bibliotheca scriptorum e congregatione clerr. Reg. S. Paulli*, Roma, Giuseppe Salviucci, 1836.

LEOPARDI E L'EROICOMICO. UNA QUESTIONE DA RICONSIDERARE

Annalisa Andreoni

Università di Pisa

RIASSUNTO: Il saggio indaga il rapporto di Leopardi con la tradizione eroicomico. Partendo dalla giovanile *Arte poetica travestita ed esposta in ottava rima*, attraverso le tre traduzioni della *Batracomiomachia* omerica e fino ai tardi *Paralipomeni*, viene riconsiderata la questione della presenza dell'eroicomico nell'opera leopardiana, individuando nuove prospettive di indagine in rapporto agli autori antichi e moderni.

PAROLE CHIAVE: Giacomo Leopardi, *Batracomiomachia*, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, eroicomico

ABSTRACT: The essay investigates Leopardi's relationship with the heroicomic tradition. Starting from the youthful *Arte poetica travestita ed esposta in ottava rima*, through the three translations of Homeric *Batracomiomachia*, and up to the late *Paralipomeni*, the question of the presence of the heroicomic in Leopardi's work is reconsidered, identifying new perspectives of investigation in relation to ancient and modern authors.

KEY-WORDS: Giacomo Leopardi, *Batracomiomachia*, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, heroicomic



Chi ha il coraggio di ridere
è padrone degli altri,
come chi ha il coraggio di morire
(G.L.)

1. L'EROICOMICO MODERNO

In una storia del genere eroicomico un posto a Leopardi spetta di diritto, in quanto autore di quella che può essere considerata l'ultima grande opera della stagione eroicomico, ossia i *Paralipomeni della Batracomiomachia*. Ma come ogni discorso che si voglia intavolare su Leopardi, il tema è complesso, perché in un autore così colto e così profondo non se ne può fare solo una questione di generi o di modelli, e non tanto per le contaminazioni fra letteratura antica e moderna, fra modelli palesi e nascosti, fra rifunzionalizzazioni di *topoi* e aperture alla riflessione filosofica e morale, ma anche perché bisogna sempre tenere presenti le varie declinazioni del “riso leopardiano” – per riprendere il titolo del convegno recanatese del 1995¹ – che si muove tra il comico, la satira, la parodia, la facezia, e utilizza la retorica dell'ironia, del paradosso, del sarcasmo e molto altro, e nelle sue varie forme è presente in molte opere leopardiane, dai *Canti* alle *Operette morali*.²

Generi e forme retoriche si combinano dunque insieme per esprimere il “ridicolo”, termine che Leopardi sembra utilizzare nello *Zibaldone* quando vuole intendere il concetto in generale. Ma il “ridicolo” per Leopardi deve cadere su materia seria e importante, secondo quanto afferma il 27 luglio 1821, in riferimento alle «prosette satiriche»³ alle quali lavorava e che poi, *mutatis mutandis*, porteranno alle grandi operette morali:

¹ Cfr. *Riso leopardiano* 1998.

² Il ventaglio di declinazioni leopardiane del ridicolo è stato ripercorso recentemente in BAZZOCCHI 2018, ma era stato trattato già da BIGI 1998; BRIOSCHI 1998; DOTTI 1998; NEUMASTER 1998; SAVARESE 1998. Alcune considerazioni sul linguaggio comico leopardiano erano già in PASTORE STOCCHI 1964.

³ L'espressione è utilizzata nella lettera al Giordani del 4 settembre 1820, cfr. LEOPARDI, *Lettere* [Damiani]: 279 («In questi giorni, quasi per vendicarmi del mondo, e quasi anche della virtù, ho immaginato e abbozzato certe prosette satiriche»).

A volere che il ridicolo primieramente giovi, secondariamente piaccia vivamente, e durevolmente, cioè la sua continuazione non annoi, deve cadere sopra qualcosa di serio e d'importante. Se il ridicolo cade sopra bagattelle, e sopra, dirò quasi, lo stesso ridicolo, oltre che nulla giova, poco diletta, e presto annoia. Quanto più la materia del ridicolo è seria, quanto più importa, tanto il ridicolo è più dilettevole, anche per il contrasto ecc.⁴

Anni dopo, la potenza «terribile» del “riso” verrà celebrata, con un'affermazione famosa e quasi epigrafica, in una pagina dello *Zibaldone* del 23 settembre 1828:

Ridete franco e forte, sopra qualunque cosa, anche innocentissima, con una o due persone, in un caffè, in una conversazione, in via: tutti quelli che vi sentiranno o vedranno rider così, vi rivolgeranno gli occhi, vi guarderanno con rispetto, se parlavano, taceranno, resteranno come mortificati, non ardiranno mai rider di voi, se prima vi guardavano baldanzosi o superbi, perderanno tutta la loro baldanza e superbia verso di voi. In fine il semplice *rider* alto vi dà una decisa superiorità sopra tutti gli astanti o circostanti, senza eccezione. Terribile e *awful* è la potenza del riso: chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire.⁵

Volendo ritagliare un percorso di lettura limitato alla poesia narrativa di tipo generalmente comico,⁶ bisogna innanzi tutto ricordare che Leopardi ha coltivato il gusto dell'eroicomico fin da ragazzino: è noto che nelle mattine di festa, stando a letto nella camera condivisa con Carlo, Giacomo improvvisava dei racconti sulle avventure di un eroe prepotente e spaccone di nome Filsero, che se la vedeva con un tiranno di nome Amostante, allusivo a Monaldo, e si accompagnava con il remissivo e un po' ottuso aiu-

⁴ LEOPARDI, *Zib.* 1393 (questa e le altre citazioni dallo *Zibaldone* sono tratte da LEOPARDI, *Zibaldone* [Damiani]). Sulla funzione del riso nel passaggio dalle «prosette satiriche» alle *Operette morali* rimando a SANGIRARDI 1998 e RUSSO 2017.

⁵ LEOPARDI, *Zib.* 4391.

⁶ Secondo Cristina Cabani di poema eroicomico si può parlare propriamente solo dopo la *Liberata* e la teorizzazione tassiana dei *Discorsi del poema eroico*, e dunque a partire da Tassoni, che quel modello programmaticamente rovescia (CABANI 2013: 9-10; CABANI 2020: 84-87; ma si veda già quanto scritto in CABANI 2010: 7-22). In questo lavoro prenderò in considerazione sia l'eroicomico in senso stretto sia la poesia narrativa burlesca, comico-parodica e satirica.

tante Lelio, in cui era raffigurato Carlo. Così Teresa Teja, seconda moglie di Carlo, raccontava i ricordi familiari:

[Giacomo] si metteva a raccontare storie interminabili che veniva improvvisando, piene di avventure strane fantastiche [...] il fanciullo autore se le componeva di soli uomini, cavandone i tipi da suoi circonvicini con un estro sì lepido e comico che Carlo ne rideva ancora. Il tiranno Amostante rassomigliava assai (ohimè) al C.te Monaldo che la bizzarria di Giacomo raffigurava in modo da renderlo terribile. L'eroe Filzèro (cioè lui stesso); il focoso, il bel parlatore, che aveva risposta a tutto, picchiava tutti, non si lasciava batter da nessuno, quello era proprio «Giacomo il prepotente» come lo chiamavano i suoi cadetti. Lelio, la testa dura, l'imbecille ostinato, il motteggiatore spietato, che buscava gli scappellotti da Filzèro con sublime indifferenza, «Quello – diceva Carlo – era io».⁷

Ma possiamo trovare la presenza di modelli e della lingua poetica dell'eroicomico già nelle opere della primissima gioventù. Nel 1811, a 13 anni, Leopardi compone una versione in ottave dell'*ars poetica* oraziana, l'*Arte poetica travestita ed esposta in ottava rima*, pubblicata soltanto nel 1869 dal canonico Milziade Santoni.⁸ Una versione dell'*Ars poetica* per cui Emilio Bigi, nel saggio *Leopardi traduttore dei classici* (1964), parlò di un «gusto bernesco»,⁹ i cui modelli – individuati da Walter Binni nella sua relazione su *Leopardi e la poesia del secondo Settecento* al Convegno recanatese su *Leopardi e la poesia dal Due al Settecento* del 1962 – sono quelli dell'eroicomico: il *Ricciardetto* di Niccolò Forteguerri, il *Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi e la *Secchia rapita* di Tassoni.¹⁰

La trasposizione eroicomico del poemetto oraziano si fa esplicita nei versi in cui Orazio, parlando dell'epica, citava come esempio negativo l'*incipit* di un generico “poeta

⁷ Cito da GHIDETTI 2004: 352-352, ma si veda anche DAMIANI 2002: 30. Nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno* leggiamo: «filsero e riflessioni su quel carattere espresso con una voce di mia invenzione ec., favole raccontate a Carlo la mattina delle feste in letto» (LEOPARDI, *Vita abbozzata* [D'Intino]: 89).

⁸ Cfr. LEOPARDI, *Arte poetica* [Santoni]. Il canonico prof. Milziade Santoni la dedica al conte Giacomo Leopardi, nipote del poeta.

⁹ BIGI 1967: 16.

¹⁰ BINNI 1964: 80; poi anche in BINNI 1994: 10. Bigi e Binni sono ripresi da CAMAROTTO 2016: 64.

ciclico” e come esempio positivo l'*incipit* dell'*Odissea*.¹¹ Leopardi sostituisce gli esempi, rispettivamente, con gli *incipit* del *Malmantile racquistato* e della *Secchia rapita*:

Né in modo cominciar, che nulla vaglia,
tu dei, come un Autor con gonfie labbia,
cantar volendo una regal battaglia,
cominciò da Somaro, e a mal non l'abbia:
«Canto lo stocco e il batticul di maglia».
Non vedi affè, che vengati la rabbia!
quanto meglio costui colpisce il segno?
«Vorrei cantar quel memorando sdegno».¹²

A dispetto della sua rilevanza nella storia del linguaggio comico leopardiano, l'*Arte poetica travestita* è tuttavia un testo studiato pochissimo, su quale a lungo hanno pesato giudizi negativi come quello di Antonio La Penna, che la accomunava, nella svalutazione, alla traduzione di gran parte dei primi due libri delle *Odi* compiute da Leopardi nel 1809: «Il gusto e la diluizione arcadica nella traduzione delle odi, la poco felice giocosità bernesca e la prolissità nella traduzione dell'*Arte* sono caratteri già messi giustamente in luce: queste parti dei *puerilia* non hanno trovato estimatori e probabilmente non ne troveranno mai; ma sarebbe del tutto inutile insistere e infierire».¹³ In realtà l'*Arte poetica*, di ben due anni

¹¹ «Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim: / “Fortunam Priami cantabo et nobile bellum”. / Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu? / Parturient montes, nascetur ridiculus mus. / Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte: “Dic mihi Musa virum, captae post tempora Troiae / qui mores hominum multorum vidit et urbes» (HOR. *Ars poet.* 137-142).

¹² LEOPARDI, *Arte poetica* [Rigoni], ott. XXIII. Cfr. l'ottava incipitaria di LIPPI, *Malmantile* [1731], I, 1 («Canto lo stocco e 'l batticul di maglia, / onde Baldon sotto guerriero arnese, / movendo a Malmantile aspra battaglia, / fece prove da scriverne al paese, / per chiarir Bertinella e la canaglia, / che fu seco al delitto in crimenlese, / del fare a Celidora sua cugina, / per cansarla del Regno, una pedina»), per la cui fisionomia rimando alle recenti pagine di CABANI 2010: 115-152; CRIMI 2013; GIROTTI 2020: 132-141; e l'ottava incipitaria di Tassoni, *Secchia* [Besomi], I, 1 («Vorrei cantar quel memorando sdegno / ch'infiammò già ne' fieri petti umani / un'infelice e vil secchia di legno, / che tolsero ai Petroni i Gemignani. / Febo che mi raggiri entro lo 'ngegno / l'orribil guerra e gli accidenti strani, / tu che sai poetar, servimi d'aio, / e tiemmi per le maniche del saio»), per la quale si vedano CABANI 1999; CABANI - TONGIORGI 2018; e la sintesi di CABANI 2020.

¹³ LA PENNA 1982: 154. Le *Odi* si leggono, come gli altri *Puerilia* del 1808 e 1809, in LEOPARDI, *Tutti gli scritti inediti* [Corti]. Un'analisi recente si trova in LA ROSA 2017: 1-31.

successiva alle *Odi*, mostra, rispetto al carattere di esercizio traduttivo delle prime, un'inventiva poetica già notevole e una originale capacità di aggredire il testo oraziano riplasmandolo nel registro comico/eroicomico. Ritengo che la spinta a questa operazione possa essere venuta al giovane poeta dall'*Eneide travestita* di Giovan Battista Lalli (1633/34), che era, fra l'altro, presente nei tomi XVIII e XIX del *Parnaso dei poeti classici d'ogni nazione [...] trasportati in lingua italiana* di Andrea Rubbi.¹⁴ *L'Eneide travestita*, parimenti in ottave, si collocava esplicitamente nel filone eroicomico del Berni, del Bracciolini e del Tassoni, ed è all'origine di una moda di rifacimenti "comici" di classici antichi.¹⁵ Ma studi sulla possibile relazione fra la giovanile *Arte poetica travestita* e *L'Eneide travestita* a mia conoscenza ancora mancano, come manca una ricognizione sull'eventuale memoria di questo testo nei *Paralipomeni*.¹⁶

Ma lasciando gli anni della puerizia, la presenza dell'eroicomico moderno si rileva in Leopardi anche nei testi di ambito più generalmente comico, come i cinque *Sonetti in persona di ser Pecora*, composti da Leopardi a difesa del Monti contro Guglielmo Manzi nella primavera del 1817, lasciati in un cassetto dallo Stella al quale Leopardi li aveva inviati nel maggio 1817 perché li pubblicasse sullo «Spettatore italiano», e usciti nel libro dei *Versi* del 1826. La lingua di questa «serie di sonetti caudati lessicalmente stravaganti»,¹⁷ sul modello dei *Mattaccini* del Caro contro Castelvetro, è quella del comico e del burlesco, ma è stata riscontrata la presenza anche di intertesti eroicomici come il

¹⁴ Il *Parnaso dei poeti classici d'ogni nazione* del Rubbi era presente, com'è noto, nella Biblioteca Leopardi, cfr. CAMPANA 2011: 239. Sulla biblioteca di Leopardi rimando alla recente sintesi di BROZZI 2018.

¹⁵ Sull'*Eneide travestita* di Lalli si veda BORSETTO 1996: 125-165, e lo studio di Federico Contini nel presente volume, che fa luce sulla data di stampa dell'opera, spesso erroneamente fissata al 1632. Ma utile, nella nostra prospettiva, è anche lo studio sull'uso dell'ottava rima nella produzione eroicomico tra Sei e Settecento di FACINI 2018.

¹⁶ Di recente l'*Arte poetica travestita* è stata studiata da Maddalena La Rosa che, pur non indagando il rapporto con *L'Eneide travestita*, ne ha fatto una puntuale lettura testuale (LA ROSA 2017: 49-64). In generale, sulla storia della traduzione dell'*Arte poetica* nel Cinque, Sei e Settecento, rimando a BORSETTO 1996: 219-277 e BORSETTO 2002.

¹⁷ BLASUCCI 2014: 17.

Morgante di Pulci¹⁸ e il *Malmantile racquistato*, i quali sembrano agire soprattutto a livello lessicale.¹⁹

Ancora da indagare rimane la presenza dell'eroicomico nel volgarizzamento della satira di Simonide contro le donne, realizzato da Leopardi nel 1823 – dopo aver scritto *Alla sua donna*, di cui sembra davvero un contraltare satirico –, che nel libro dei *Versi* si pone in continuità, sul piano del registro basso e realistico, con i *Sonetti di ser Pecora*;²⁰ e nella *Torta*, volgarizzamento del *Moretum* dell'*Appendix Vergiliana*, realizzato da Leopardi nel 1816.²¹ Degno di nota mi sembra, ad ogni modo, il fatto che Leopardi traduca il *Moretum* utilizzando la sestina di endecasillabi, della quale si era servito poco prima per il volgarizzamento della *Batracomiomachia*, elemento che rivela anche nella *Torta* suggestioni castiane meritevoli di approfondimento.

Il gusto leopardiano per la poesia eroicomica verrà poi esibito, anni dopo, nella *Crestomazia italiana* della poesia. Il volume, composto a Pisa tra il dicembre 1827 e l'ottobre 1828,²² includerà molti brani tratti dai poemi eroicomici o comico-parodici, come le ottave del canto IX del *Morgante* di Pulci sulla favola della *Volpe e il gallo*,²³ quattro estratti dall'*Orlando innamorato* del Berni (*Il Berni racconta gli accidenti della sua vita, e describe la sua natura; Contro gl'ipocriti; L'uomo descritto come piccolo mondo;*

¹⁸ Per un recente inquadramento del *Morgante* all'interno del genere eroicomico rimando al profilo di VILLORESI 2020: 25-42 e al volume miscelaneo BEGGI MILANI - CABANI 2019.

¹⁹ Li ha individuati DATTERONI 2014: 167, proseguendo lo studio di MELANI 1978: 151-166. Sui *Sonetti* rimando anche alla lettura che ne diede MARTI 1998. La conoscenza della produzione burlesca del Cinquecento derivava a Leopardi dal tomo XXVII del Parnaso di Andrea Rubbi, *Satirici e burleschi del secolo XVI*, presente nella biblioteca di Recanati, dove figurano anche i tre volumi delle *Opere burlesche di M. Francesco Berni e d'altri diversi autori* (cfr. MELANI 1978: 152 e DATTERONI 2014: 168).

²⁰ Si vedano gli studi di CAMAROTTO 2014 e BERTOLIO 2016. Il volgarizzamento, prima che nei *Versi*, era stato pubblicato nel «Nuovo Ricoglitore» nel novembre 1825. Leopardi, com'è noto, attribuiva il testo a Simonide di Ceo, il cantore degli eroi delle Termopili che parla nel finale della canzone *All'Italia*, ma è invece opera di Semonide di Amorgo. Il volgarizzamento è in endecasillabi sciolti sdruciolli, utili a rendere lo schema ritmico del giambo, com'era in uso fin dal Cinquecento (cfr. la nota di Mario Andrea Righi in LEOPARDI, *Poesie e prose* [Damiani-Righi], I: 1089).

²¹ Si vedano CAMAROTTO 2016: 99-111 e LA ROSA 2017: 195-210. *La torta*, come *l'Inno a Nettuno*, non figura nell'edizione dei *Versi*, ma avrebbe dovuto esservi inserita secondo il programma originario, cfr. in proposito il commento di Margherita Centenari in LEOPARDI, *Inno e Torta* [Centenari].

²² Sulla composizione della *Crestomazia* rimando al saggio di DE ROSA 1997, poi in DE ROSA 2001; e più recentemente MUÑIZ MUÑIZ 2016.

²³ LEOPARDI, *Crestomazia* [Savoca]: 6. Le titolazioni dei brani sono, naturalmente, di Leopardi.

Sopra l'effetto che fa negli uomini ben nati il racconto delle azioni nobili e virtuose),²⁴ l'episodio del canto XI della *Secchia rapita* di Tassoni in cui *Il Conte di Culagna combatte in duello con Titta di Cola*,²⁵ tre episodi dello *Scherno degli dei* di Francesco Bracciolini (gli *Studi poetici* del canto XII, *Momo, o il maldicente* del canto XIV, *La casa della Morte* del canto XV),²⁶ un brano dal *Malmantile racquistato* di Lippi (*Spavento e fuga popolare*, cantare III),²⁷ ben quattro brani dal *Ricciardetto* di Niccolò Forteguerri (*La Fortuna* dal canto VIII, *Il buon poeta* dal canto IX, *Lodi della vita oscura* dal canto X, *Sopra la compassione* dal canto XV).²⁸ Merita segnalare, anche se siamo ormai nel campo del poema burlesco e satirico, la presenza nella *Crestomazia* di addirittura nove lunghi brani dal *Cicerone* di Passeroni (*Lodi del sonno*, *Sordità di varie sorti di persone*, *Amore verso i cagnolini*, *Sopra i giudizi che si fanno dei difetti altrui*, *Sopra la forza e gl'inganni che alcuni usano alle figliuole circa la elezione dello stato*, *Sopra i musici*, *Sopra i comentatori*, *Sopra lo stesso argomento*, *Sopra la moltitudine dei versificatori*).²⁹ Si tratta di opere, fra l'altro, tutte presenti nel *Parnaso dei poeti classici italiani* di Andrea Rubbi, collezione presente nella Biblioteca Leopardi,³⁰ oltre a comparirvi anche in edizioni autonome. E volutamente mi limito alla poesia narrativa, tralasciando le ampie presenze, nella *Crestomazia*, della poesia comica e burlesca in generale.³¹

Occorre rilevare come Leopardi si muova liberamente nella lettura e nell'imitazione di questi poemi, che si collocano tra comico, eroicomico propriamente detto,

²⁴ Ivi: 30-36. Sulla presenza del Berni in Leopardi rimando al capitolo su *La poesia satirica e burlesca* di MELANI 1978.

²⁵ LEOPARDI, *Crestomazia* [Savoca]: 131-133.

²⁶ Ivi: 133-143. Sullo *Scherno degli dei* rimando ad ARBIZZONI 2013: 55-72; CONTINI 2020: 99-110 e ai saggi contenuti in CONTINI - LAZZARINI 2020.

²⁷ LEOPARDI, *Crestomazia* [Savoca]: 166-167.

²⁸ Ivi: 201-206. Sulla presenza del *Ricciardetto* nella *Crestomazia* rimando a MARINI 1990.

²⁹ LEOPARDI, *Crestomazia* [Savoca]: 278-298. Per la scelta di passi dal *Cicerone* di Passeroni Leopardi si servì dell'edizione di Bassano 1775 secondo SANTINI 1964: 487 e 490. Sul *Cicerone* rimando alle letture di BERTONI 2000 e di TARSÌ 2019, mentre per l'inquadramento del genere satirico cfr. ALFANO 2015.

³⁰ Cfr. CAMPANA 2011: 239. Sul *Parnaso* del Rubbi rimando a SPAGGIARI 2017, oltre agli studi presenti in BARTESAGHI - FRASSO 2012.

³¹ Il rapporto tra l'ottava leopardiana e l'ottava del Settecento è stato studiato da BELLOMO 2018. Di particolare interesse, per noi, le sue osservazioni sui poemi eroicomici qui citati, ma anche su altri poemi, di carattere più lieve e giocoso, inclusi da Leopardi nella *Crestomazia*, come *La cuccagna* di Quirico Rossi e *La giornata villereccia* di Clemente Bondi.

burlesco e satirico, senza badare più di tanto a quella distinzione che già al Foscolo inglese, quando scriveva, una decina d'anni prima della *Crestomazia*, sui *Poemi narrativi*, appariva ormai poco rilevante.³² In linea con questa libertà imitativa, che era in sostanza consapevolezza che il genere era ormai datato, la presenza dell'eroicomico moderno nel *Paralipomeni* si configurerà come un recupero di luoghi precisi, anche numerosi, talvolta anche di elementi strutturali, e tuttavia un recupero più sporadico che costitutivo, di vari poemi, dal *Morgante*³³ alla *Secchia rapita* (dove, non a caso, tra le muse ispiratrici era invocata quella della *Batracomiomachia*)³⁴ al *Giorno* pariniano.³⁵

³² «The narrative poems of the Italians, which in other countries would be all grouped together as epics, have been classed with great nicety by their litterati. The *Orlando furioso*, according to their poetical nomenclature, is their chief romantic, and the *Gerusalemme Liberata* their first heroic poem. The *Secchia Rapita* of Tassoni is accounted a chef-d'oeuvre in the heroic-epic style. Burlesque poetry is exemplified in the *Ricciardetto*, and the *Animali Parlanti* is considered wholly as a satire. The Ultramontani cry out against these subtle classifications, as not existing in nature. We content ourselves with stating the Italian theory as a matter of fact: and perhaps some other facts which we intend to bring forward may tend to elucidate the question, "whether it be right or wrong to arrange the different species of poems under distinct names, and according to laws supposed to be essential to each class?" It is possible that the Italians may have compelled to sort their epics into families, in order to assist themselves in making way through the multitude; for during the fifteenth, sixteenth, and seventeenth centuries, the narrative poems published in Italy nearly equal in bulk and number the volumes of voyages, and travels and history which have appeared in England during the present reign» (FOSCOLO, *Poemi narrativi* [Foligno]: 5). Sulla questione cfr. SORRENTI 2019: 99.

³³ La presenza del *Morgante* nei *Paralipomeni* è stata rilevata già a suo tempo da DISTASO 1980 e CELLERINO 1980: 16-22.

³⁴ «Musa, tu che cantasti i fatti egregi / del re de' topi e de le rane antiche, / sì che ne sono ancor fioriti i fregi / là per le piagge d'Elicon amiche; / tu dimmi i nomi e la possanza e i pregi / de le superbe nazioni nemiche, / ch'uniron l'armi a danno ed a ruina / de la città de la salciccina fina» (TASSONI, *Secchia* [Besomi]: V, 23). Per una ripresa di questo e altri luoghi tassoniani PENSO 2014a: 7, poi in PENSO 2016: 311. Per la parodia dell'inferno dantesco rimando a POLICASTRO 2001 e DRAGO 2004. Una panoramica sui poemi comici ed eroicomici che hanno fornito materiale poetico per i *Paralipomeni* in SILVI 2017: 51-78.

³⁵ BINNI 1964: 112 e 128, n. 174 rilevava «la precisa ripresa pariniana all'inizio, nella satira della fuga dei papalini del generale Colli [...] Le "volanti fragorose note" della carrozza del generale che precede il suo esercito in fuga gridando "Avanti avanti!" ricalcano i versi 670-71 [69-71] del *Mattino* "col fragor di calde / precipitose rote e il calpestio / di volanti corsier"». Sulla componente eroicomico del *Giorno* cfr. ROGGIA 2013. Ma la presenza del *Giorno* nei *Paralipomeni* rimane da studiare più approfonditamente.

2. IL CONFRONTO CON L'ANTICO

In maniera più costitutiva, rispetto all'eroicomico moderno, incide su Leopardi l'eroicomico antico, testimoniato dall'amore per la *Batracomiomachia* pseudo-omerica, che egli tradusse per ben tre volte: la prima versione, compiuta nel 1815, divide i 303 esametri greci in 4 canti ed esce nello «Spettatore» di Milano del 30 novembre 1816, con il titolo di *La guerra dei topi e delle rane*, preceduta da un *Discorso sopra la Batracomiomachia*, uscito anch'esso sullo «Spettatore» il 31 ottobre 1816. La seconda traduzione (*Guerra de' topi e delle rane*), divisa in tre canti, è realizzata all'inizio del 1822, come “correzione” e “variazione” della prima, per un progetto editoriale veronese delle opere di Omero volgarizzate – poi limitato all'*Odissea* di Pindemonte – su sollecitazione di Pietro Brighenti, che la fece uscire anonima anni dopo, nel suo giornale bolognese «Il Caffè di Petronio», nel corso del maggio 1826.³⁶ La terza traduzione (*Guerra dei topi e delle rane*), sempre in tre canti, fu compiuta a Bologna nel 1826 ed uscì subito, nell'edizione dei *Versi*, proposta – come viene detto nel paratesto del libro – più come imitazione che come traduzione.

Le tre traduzioni della *Batracomiomachia* richiamarono l'attenzione già di Emilio Bigi,³⁷ ma sono state studiate in maniera approfondita solo in tempi recenti. Nella prima Valerio Camarotto ha letto una «rappresentazione straniata, in vesti zoomorfe, di alcune peculiarità della vita sociale e politica dell'uomo»,³⁸ mentre sembra più difficile rintracciare elementi di allegoria politica nelle vicende dei topi e delle rane, allegoria politica che Gennaro Savarese nell'*Eremita osservatore* ha individuato solo a partire dalla traduzione del 1826. Ma è stato Federico Condello a indagare compiutamente, in un

³⁶ Leopardi la inviò a Brighenti acclusa a una lettera del 21 gennaio 1822: «Ma in ogni modo vorrei che mi deste un cenno se avete o no ricevuto l'ultima mia 21 gennaio (se ben mi ricordo); perch'io vi accludeva una copia della *Batracomiomachia* d'Omero tradotta, con molte correzioni e variazioni dallo stampato, delle quali non mi sono salvato nessun altro esemplare; e però se quella lettera fosse smarrita, lo vorrei sapere a tempo ch'io potessi fare qualche ricerca di ricuperarla» (lettera a Pietro Brighenti dell'11 febbraio 1822, in LEOPARDI, *Lettere* [Damiani]: 324).

³⁷ BIGI 1967: 33-35; ma si vedano anche ALBORETO 1984-1985 e SANGUINETI 2000. Un'analisi critica della bibliografia sul Leopardi traduttore della *Batracomiomachia* in NATALE 2006: 312-317.

³⁸ Cito da CAMAROTTO 2016: 91; ma si veda, per un'analisi più distesa, CAMAROTTO 2007. Un'analisi della traduzione del 1815 anche in LA ROSA 2017: 155-194.

saggio uscito negli atti del Convegno su *Leopardi e la traduzione. Teoria e prassi*, il testo greco dal quale Leopardi tradusse,³⁹ chiarendo anche il rapporto che lega la traduzione leopardiana a quella di Antonio Lavagnoli uscita a Venezia nel 1744 – che Leopardi poteva trovare nel tomo decimo del *Parnaso* del Rubbi (*Batracomiomachia d'Omero. Inni. Esiodo. Coluto. Museo*) –, nonostante le forti critiche che leggiamo nel *Discorso*. Alla seconda traduzione è stata dedicata meno attenzione, poiché è stata considerata finora un anello di passaggio fra la prima, più aderente al testo, e la terza, molto più libera; ma è stata scelta per la sua edizione leopardiana da Pierparolo Fornaro, che l'ha pubblicata insieme con il testo greco a fronte, il *Discorso sopra la Batracomiomachia* e i *Paralipomeni*.⁴⁰ Sulla terza traduzione, quella più rilevante in una prospettiva di originalità leopardiana, indaga un saggio recente di Andrea Penso, che mette a fuoco il senso della presenza di questo poema eroicomico in un libro come quello di *Versi*. Penso svolge un confronto fra le tre traduzioni, a cominciare dalla sestina incipitaria che evidenzia «la ferma volontà del poeta di affermare sé stesso come originale compositore, conferendo così pieno diritto di cittadinanza alla *Guerra dei topi e delle rane* in quella galleria di poesie originali che è l'edizione dei *Versi* del 1826». ⁴¹ Parallelamente, si registra uno spostamento dall'aspetto parodico dell'*epos* iliadico sostanziale nella *Batracomiomachia* pseudo-omerica al registro satirico, nel senso di satira sociale, ma è solo nella versione del 1826 che si ritrovano stilemi che torneranno poi nei *Paralipomeni*. Le versioni leopardiane sono confrontate con quella, canonica nel secolo precedente, di Anton Maria Salvini (1723) e con quella del padre somasco luganese Francesco Soave (1805) in un volume uscito di recente per le cure

³⁹ Leopardi utilizza *Homeri opera quae exstant omnia Graecae et Latine*, curante L.H. Lederlino [...] et post eum S. Berglero, Amstelaedami, ex officina Wetsteniana, MDCCVII (vol. II, per la *Batracomiomachia*), ma Condello ipotizza l'uso anche di almeno un'altra edizione omerica non identificata, oltre alla precipua azione dello *iudicium* del giovane filologo per variazioni che non si spiegano diversamente (cfr. CONDELLO 2016: 242-253).

⁴⁰ Cfr. PSEUDO-OMERO-GIACOMO LEOPARDI, *Batracomiomachia e Paralipomeni* [Fornaro]. L'edizione contiene anche il testo della favola *I Filosofi e il Cane* (ripresa dagli *Scritti inediti* di Maria Corti) e la *Dissertazione sopra l'anima delle bestie* (ripresa parzialmente dalle *Dissertazioni filosofiche* di Tatiana Crivelli). Altra edizione piuttosto recente è LEOPARDI, *Paralipomeni* [Russo], che in appendice riporta il testo della traduzione del 1826.

⁴¹ PENSO 2014b: 205.

di Irene Botta,⁴² che permette di valutare le scelte traduttive leopardiane nel contesto settecentesco.

Nella nostra prospettiva di indagine possiamo osservare, in buona sostanza, che l'amore per l'eroicomico è in Leopardi un risvolto dell'amore per la greicità antica. Vi è un lungo continuo confronto, da parte di Leopardi, con il modello antico che costituisce il capostipite di un sottogenere dell'eroicomico, e cioè il genere zooepico.⁴³ Per capire il senso di questo interesse, dobbiamo tornare al *Discorso sopra la Batracomiomachia*, nel quale Leopardi scrive:

Il Genio si manifesta dappertutto, e tutto è prezioso ciò che è consacrato dal Genio. Boileau non è meno famoso per il *Lutrin* che per l'*Arte Poetica*. La *Dunciade* e il *Riccio Rapito* sono parti del traduttore dell'*Iliade* e dell'autore del *Saggio sopra l'uomo*; e l'Ariosto contrasta ancora al Tasso il primato del Parnaso Epico Italiano. [...] Pope dice che un grande autore può qualche volta ricrearsi col comporre uno scritto giocoso, che generalmente gli spiriti più sublimi non sono nemici dello scherzo, e che il talento per la burla accompagna d'ordinario una bella immaginazione, ed è nei grandi ingegni, come sono spesso le vene di mercurio nelle miniere d'oro.⁴⁴

In due autori consacrati come Nicolas Boileau e Alexander Pope, rispettati l'uno per l'*Art poétique*, che aveva osato gareggiare con Orazio insegnando la poesia ai moderni, l'altro per il filosofico *Essay on man*, Leopardi trovava la giustificazione per i poeti "seri" a trattare materia comica.⁴⁵ In proposito, ricordo che Boileau (ma non Pope) era citato, insieme ad alcuni altri autori, nel breve scritto *Omero poeta bernesco avanti il Berni*, premesso dal Rubbi alla traduzione della *Batracomiomachia* del Lavagnoli proprio per legittimare la pratica del registro comico nei grandi autori:

⁴² Cfr. SOAVE, *Batracomiomachia* [Botta].

⁴³ Sul genere zooepico fra Quattro e Cinquecento e sui suoi rapporti con la *Batracomiomachia* rimando al saggio di ZAGGIA 2013.

⁴⁴ LEOPARDI, *Discorso sopra la Batracomiomachia* [D'Intino]: 117.

⁴⁵ Sul ruolo di Boileau e Pope come "archetipi moderni", insieme a Tassoni, dell'eroicomico, rimando alle pagine di BERTONI 1997: 50-85.

Io mi persuado, che Omero sia qui ugualmente grande, che nei due poemi maggiori. Il vero ridicolo non fu mai negli uomini mediocri. Luciano nei suoi *Dialoghi*, Erasmo nei suoi *Colloquj*, Boileau nel suo *Lutrin*, Tassoni nella sua *Secchia*, Fortiguerra nel *Ricciardetto*, Gresset nel *Ververt*⁴⁶ furono i genj più grandi di chi usò penna critica e poetica. Perché negheremo questo *grande* ad Omero?⁴⁷

Né la presenza di Boileau né quella di Pope nella produzione leopardiana sono ancora state studiate come meriterebbero, ma credo che darebbe i suoi frutti sondare più a fondo la loro presenza, in particolare con *Le Lutrin* e con *The Rape of the Lock*, anche nei *Paralipomeni*, per giungere a un più convincente inquadramento di quest'opera della maturità artistica leopardiana ancora non compresa appieno. Le opere di Pope, come quelle di Boileau, figurano nella Biblioteca Leopardi, ma vale la pena ricordare, *en passant*, che Leopardi registra nel IV degli Elenchi di lettura, a maggio del 1826, la traduzione del *Riccio rapito* pubblicata da Teresa Carniani Malvezzi nel 1822.⁴⁸ E, forse, anche questa lettura potrebbe aver giocato un ruolo nel fargli considerare “attuale” e

⁴⁶ Leopardi si ricorderà del pappagallo *Ver-Vert* nella *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*: «E se il pappagallo di Nevers [n.d.a.: Vedi il *Vert-Vert* del Gresset] con tutto che fosse una bestiolina, sapeva rispondere e favellare a proposito, quanto maggiormente è da credere che possa fare questi medesimi effetti una macchina immaginata dalla mente dell'uomo e costrutta dalle sue mani; la quale già non debbe essere così linguacciuta come il pappagallo di Nevers ed altri simili che si veggono e odono tutto giorno, né come la testa fatta da Alberto magno, non le convenendo infastidire l'amico e muoverlo a fracassarla» (LEOPARDI, *Operette morali* [Melosi]: 145-146).

⁴⁷ *Batracomiomachia d'Omero* [Rubbi]: 8-9. Cfr. anche LA ROSA 2017: 160-161. Nella lettera *A' suoi amici* Rubbi individuava nella *Batracomiomachia* la fonte della poesia narrativa comica moderna: «Omero per l'ultima volta, cortesi amici. È forse incerto, se la *Guerra tra i Sorci e le Rane* sia poemetto suo; ma è certissimo, che per la bellezza, eleganza, ed estro meritò il suo nome. Noi abbiamo in esso l'origine della poesia burlesca, il che mancò agli Ebrei. Dopo la *Batracomiomachia* nacquero in Italia e altrove tanti poemetti leggiadri e ridevoli, e son figli suoi» (ivi: 5).

⁴⁸ Cfr. PACELLA 1966: 569 e DAMIANI 2002: 293 e 310-311. Sulla traduzione della Malvezzi si veda COSTA-ZALESSOW 1999. Questa traduzione, come *The works* di Pope di Londra 1795 e varie edizioni del *Saggio sopra l'uomo*, è presente nella Biblioteca Leopardi, cfr. CAMPANA 2011: 222-23. Altre opere di Pope sono poi segnate nell'elenco di letture relativo al 1827. Ancora troppo scarna è la bibliografia sul rapporto Leopardi-Pope, per il quale si può contare su CALZECCHI ONESTI 1988 e PRESS 1989. Sulla fortuna italiana di Pope più in generale rimando a FEDI 2020. Di Boileau nella Biblioteca Leopardi è registrata l'edizione delle *Oeuvres* di Parigi 1808 (CAMPANA 2011: 75).

d'interesse, soprattutto in ambiente bolognese, l'inserimento della *Guerra dei topi e delle rane* nel libro dei *Versi*, di lì a poco.⁴⁹

Leopardi, ad ogni modo, non ha dubbi sull'eccellenza qualitativa della *Batracomiomachia* che, con perfetto gusto eroicomico, già nell'*Arte poetica travestita* aveva sostituito all'*Iliade* e all'*Odissea* citate da Orazio per indicare il magistero omerico nell'epica («Le battaglie de' sorci e delle rane / come dobbiam cantar mostrocci Omero»)⁵⁰. Ha cura di riferire il parere espresso dell'erudito fiorentino Iacopo Gaddi in *De scriptoribus non ecclesiasticis* («La *Batracomiomachia* mi par più nobile e più vicina alla perfezione che l'*Odissea* e l'*Iliade*, anzi superiore ad ambedue nel giudizio, nell'ingegno e nella bellezza della tessitura che la rendono un poema giocoso affatto eccellente»)⁵¹, traducendolo di peso dalla citazione che ne faceva Rubbi nell'introduzione («*Batrachomyomachia videtur mihi nobilior, propiorque perfectioni, quam Odyssea et Ilias, immo utrumque superat iudicio ac ingenio, et praestantia natura, cum sit poema ludicrum excellens*»)⁵² e l'opinione del filologo tedesco Martin Crusius, che avendo analizzato la *Batracomiomachia* con tutte le regole della critica, «la trovò Poema Eroi-Comico esattamente corrispondente a tutte le leggi dell'arte poetica, e perfetto in tutte le sue parti».⁵³ Ma, aggiunge Leopardi, «già senza il voto del Gaddi e l'analisi del Crusio, il disegno, l'invenzione e la condotta del poema, la felicità e lepidezza dei ritrovati, e quell'acconcia mescolanza di cose basse e volgari con parole, e cose grandi e sublimi, dalla quale nasce il ridicolo, fanno conoscere ad ogni uomo di gusto che la *Batracomiomachia* non è parto di un poeta mediocre».⁵⁴

Leopardi attribuisce la *Batracomiomachia* non a Omero ma a un poeta più tardo, non anteriore al terzo secolo avanti Cristo, perché trova che vi siano delle imitazioni da

⁴⁹ Probabilmente coevo (databile con buona probabilità al 1825-1826 secondo i curatori di LEOPARDI, *Disegni letterari* [D'Intino-Pettinicchio-Abate]: 197) è anche il progetto di scrivere un «Poema o Romanzo in prosa sul far del Riccio rapito» (ivi: 186).

⁵⁰ LEOPARDI, *Arte poetica* [Rigoni], ott. XV, 1-2, in luogo di «res gestae regumque, ducumque, et tristia bella, / quo scribi possent numero, monstravit Homerus» di HOR., *Ars poet.* 73-74 (cfr. LA ROSA 2017: 57).

⁵¹ LEOPARDI, *Discorso sopra la Batracomiomachia* [D'Intino]: 117-118.

⁵² *Batracomiomachia d'Omero* [Rubbi]: 8.

⁵³ LEOPARDI, *Discorso sopra la Batracomiomachia* [D'Intino]: 118.

⁵⁴ *Ibid.*

Mosco, da lui ritenuto contemporaneo di Teocrito.⁵⁵ E, soprattutto, rifiuta le interpretazioni allegoriche che l'avevano letta come ammonizione morale contro le sedizioni o le risse, o come insegnamento delle virtù; condivide appieno, invece, l'interpretazione di rovesciamento comico dell'*epos* omerico che ne aveva dato Jean Le Clerc, grande studioso della mitologia antica, il quale aveva rilevato nella *Batracomiomachia* una parodia dell'*Iliade*:

Infatti è evidente che quel poema è scritto ad imitazione di Omero e col suo stile, e che vi si volgono in ridicolo molti pensieri e molte espressioni che Omero applica alle cose più serie. Gonfiagote è Paride, e Rodipane il Menelao della *Batracomiomachia*. La descrizione delle armature dei topi e delle rane è un'imitazione caricata delle tante di questo genere che si trovano nell'*Iliade*. Giove, che vedendo prepararsi la battaglia, aduna gli Dei, è appunto il Giove di Omero vestito con abiti da commedia, e le parlate dei Numi contraffanno manifestamente quelle che Omero pone in bocca ai suoi Dei. Nella *Iliade*, al cominciare della battaglia fra i troiani ed i Greci condotti da Achille, Giove tuona, e Nettuno scuote la terra; e nella *Batracomiomachia*, dando gli araldi e le zanzare il segnale del combattimento, Giove risponde col tuono. La minuta descrizione dei diversi modi, coi quali i topi e le rane si feriscono e si uccidono, è evidentemente tolta da Omero, che è stato lodato da alcuni per la sua fecondità nell'immaginare infinite maniere di far ferire e uccidere i suoi Eroi. Gonfiagote nella *Batracomiomachia*, fugge da Rodipane, come Paride da Menelao nell'*Iliade*. Rubatocchi è l'Achille della *Batracomiomachia*. Egli è giovine e principe come il protagonista di Omero. Le armate dei topi e delle rane combattono ambedue con egual successo: ma comparisce Rubatocchi, e le rane son ridotte all'estremo. Così nel decimottavo dell'*Iliade* comparisce Achille, e i Troiani si danno alla fuga. Giove nella *Batracomiomachia* lancia la folgore nel campo per salvare le rane, come nell'ottavo dell'*Iliade* la lancia per salvare i Troiani. È evidente che questo Giove e gli Eroi della *Batracomiomachia* sono quelli dell'*Iliade* volti in ridicolo.⁵⁶

Leopardi dunque riconosce la natura di rovesciamento parodico dell'*epos* antico, cifra che sarà anche la specificità dell'eroicomico moderno; e che la *Batracomiomachia* sia un'evidente parodia dell'*Iliade* lo ribadirà anche molto più tardi, in un appunto fio-

⁵⁵ Ivi: 128-129. In generale, sul rapporto Leopardi-Omero, rimando al saggio di ARRIGHETTI 1982.

⁵⁶ Ivi: 133-134.

rentino del 21 ottobre 1828 dello *Zibaldone* («la *Batracomiomachia*, sì manifesta parodia dell'*Iliade*»).⁵⁷

3. RITORNO AI MODERNI

Ma proprio le versioni leopardiane della *Batracomiomachia* ci svelano il legame con un modello moderno, che non è esatto definire “eroicomico”, perché è quello invece dell’apologo morale degli animali, incarnato da *Gli animali parlanti* dell’abate Giovan Battista Casti, uscito a Parigi nel 1802: tutte e tre le traduzioni sono infatti in sestine di endecasillabi, non in ottave come ci si sarebbe aspettati trattandosi di un poema eroicomico.⁵⁸ La derivazione della sestina dal Casti è dichiarata da Leopardi nel *Discorso sopra la batracomiomachia*, nel quale osserva che alcuni, come Angelo Maria Ricci, avevano tradotto l’opera in anacreontiche (Firenze 1741), «quasi la *Batracomiomachia* fosse un’ode o una canzone»; altri, come Giorgio Sommariva (Verona 1470) e il già citato Antonio Lavagnoli, in terzine «che danno alla *Batracomiomachia* l’aspetto di un capitolo del Faggioli o del Berni», altri ancora in ottava rima come Ludovico Dolce (Venezia 1535),

ma per le difficoltà che porta seco questo metro [l’ottava rima], le quali mi avrebbero obbligato a comporre piuttosto che tradurre o a servirmi di rime stiracchiate che io abborro come nemiche capitali della bellezza della poesia e del piacere dei lettori, lo abbandonai, e scelsi le sestine endecasillabe, dei vantaggi delle quali, dopo l’uso felicissimo che hanno fatto di loro parecchi poeti, e singolarmente, l’ab. Casti, non può dubitarsi.⁵⁹

⁵⁷ LEOPARDI, *Zib.* 4414.

⁵⁸ «In principio, ad ogni modo, fu il Casti» scriveva SANGUINETTI 2000 [ma 1988]: 120, parlando dell’imitazione leopardiana, in pagine acute che tuttavia dimenticavano, curiosamente, proprio la componente politica della satira castiana e poi leopardiana.

⁵⁹ LEOPARDI, *Discorso sopra la Batracomiomachia* [D’Intino]: 139-140. nell’elenco dei metri utilizzati dai traduttori precedenti Leopardi inserisce anche l’esametro italiano che dice essere stato usato da Carlo Marsuppini (1398-1453); forse, aggiunge Leopardi perfidamente, «perché il maggior ridicolo del poema consistesse nel metro». Si tratta, come ha ben visto CONDELLO 2016: 246, di un errore, al quale Leopardi, che nel *Discorso* fa largo uso di fonti indirette, fu forse indotto da una nota errata presente nella *Biblioteca italiana* di Haym.

La *princeps* degli *Animali parlanti* del 1802 era presente nella Biblioteca di Leopardi, e questi ne aveva evidentemente molta familiarità.⁶⁰ Ma non dobbiamo dimenticare che si tratta di un'opera messa all'indice già nel 1804⁶¹ e che Casti era e sarebbe stato osteggiato, nonostante la grandissima fortuna editoriale, da tutti i letterati di fama a cominciare da Parini, con accuse che andavano da quella di oscenità, per aver Casti scritto le famose *Novelle galanti*, a quelle di carattere politico: era infatti aborrito dai legittimisti per la sua critica feroce alla monarchia, ma anche dai rivoluzionari e dai patrioti (da Foscolo a Settembrini a Carducci) che l'accusavano di pirronismo, avendo egli ritratto in maniera feroce anche i rivoluzionari, svelandone la demagogia.⁶² L'apprezzamento di Leopardi è dunque ancor più notevole, se pensiamo che Casti sarà tra i riferimenti più presenti nei *Paralipomeni*, come ben vide già negli anni Sessanta Walter Binni,⁶³ che individuava una motivazione ideologica e culturale per questa vicinanza.⁶⁴ Da allora, la rilevanza del modello castiano è stata più volte ribadita dalla bibliografia relativa ai *Paralipomeni*, in particolare da Attilio Brilli, Liana Cellerino e Gennaro Savarese.⁶⁵

Tuttavia, la bibliografia più recente sembra tendere a semplificare, inserendo il poema di Casti nel filone dell'eroicomico zoepico, in successione con la *Moscheide* del

Marsuppini, com'è noto, tradusse invece la *Batracomiomachia* in esametri latini (si vedano ROCCO 2000: 105-143; ZAGGIA 2013: 33-45; PIERINI 2014).

⁶⁰ Cfr. CAMPANA 2011: 91.

⁶¹ Cfr. PALAZZOLO 2001: 390-391.

⁶² Ivi: 401-404.

⁶³ «Il viaggio nell'Atlantide e la descrizione del mondo preistorico, il finale interrotto bizzarramente, la statua del cane (e in Leopardi del topo) all'ingresso della biblioteca, l'ambasceria del cane e del can barbone (e del conte Leccafondi nel Leopardi) con la vista in tutti e due del campo di battaglia sanguinoso, il cordone onorifico di Leccafondi e del cane, l'idea dei «damerini» (e dei «damerini della patria» in Leopardi); la trovata del pelo dei congiurati (e dei liberali in Leopardi, già presente nella *Palinodia*); l'interrogazione del gran Corvo (e dei topi morti in Leopardi); le comuni digressioni sulla legge salica, sui riti mortuari dei popoli selvaggi; la buca del gran Cucù (e l'inferno dei topi in Leopardi); la satira delle teorie dell'equilibrio europeo e delle carte costituzionali, il trattato dell'io. E sin atteggiamenti precisi di personaggi: come è il caso della volpe del Casti e del re Senzacapo del Leopardi, nemici dei libri e dell'istruzione; o come è il caso del generale leopardiano dei granchi nel suo sputare e rassettarsi che deriva dalla satira del cane demagogo che si spurga e si «pone in contegno»» (BINNI 1964: 128, poi anche in BINNI 1973: 229). L'elenco è ripreso e arricchito da PENSO 2016: 318.

⁶⁴ BINNI 1964: 112-113.

⁶⁵ BRILLI 1967: 121-125 e *passim*; CELLERINO 1980 *passim*; SAVARESE 1995 *passim*; CELLERINO 1997: 43-45. Per una lettura «castiana» dei *Paralipomeni*, ancorché su una direttrice diversa, si veda anche RUSSO 1998.

Folengo, in cui a combattersi sono mosche e formiche, la *Myrmicomachia* (ossia la battaglia delle formiche e dei topi) di Natale Conti, la *Topeide* di Giulio Cesare Croce e la *Moscheide* di Lalli.⁶⁶ In realtà, *Gli animali parlanti* sono un'opera che si iscriveva, per esplicita dichiarazione dell'autore, nel filone favolistico, non in quello eroicomico. Casti si rifaceva alla tradizione favolistica degli apologhi, in cui era frequente la presenza di animali parlanti: il nome che egli spende nella sua prefazione è Esopo, non l'Omero della *Batracomachia*, e poi Fedro, e tra i moderni La Fontaine, rivendicando allo stesso tempo l'uso dell'allegoria per fare satira dei potenti:

Fin dai tempi più remoti l'ingenuo scrittore e il franco filosofo si sono assai sovente trovati in casi di dover involgere nel velo dell'allegoria certe ardite verità che i riguardi adottati dalla molle società qualificano per dure e pungenti, o che l'intolleranza dell'arbitrario potere perigliose rende a quei che hanno il coraggio di proferirle apertamente.⁶⁷

Del resto, la materia narrata è conforme al genere dell'apologo morale, poiché l'argomento sono gli avvenimenti politici della Francia rivoluzionaria. L'ambito in cui si colloca l'opera è dunque quello dell'apologo politico e morale, per quanto si tratti di un lungo poema. Casti è infatti molto esplicito nella prefazione:

Queste considerazioni mi portarono a riflettere, se per avventura non convenisse di fare una specie di grande apologo in più parti diviso e che formasse un poema seguito, in cui introducendo per attori delle bestie parlanti si sponesse un'intera storia politica rilevando i vizi e i difetti dei politici sistemi o il ridicolo di molti usi introdotti in tali oggetti.⁶⁸

⁶⁶ Cfr. per esempio ARBIZZONI 2020: 194-195; LEOPARDI, *Paralipomeni* [Bazzocchi - Bonavita]: 8.

⁶⁷ CASTI, *Gli animali parlanti* [Pedroia]: I, 3.

⁶⁸ Ivi: I, 5. Lo statuto "intermedio" tra favola, poema e satira politica degli *Animali parlanti* era rilevato all'inizio dell'Ottocento già da Sismondi: «innestando l'apologo sulla poesia epica, e, come Esopo, attribuendo le umane passioni ai bruti, gli riuscì di fare una lepidissima parodia di tutte le fasi delle rivoluzioni politiche, della millanteria de' bei sentimenti, della segreta cupidigia de' capi che si succedono l'un l'altro, e della intolleranza di que' mestatori i quali, fuor del loro seno, non ammettono salute, e riguardano come principj eterni le massime alla moda» (citato in PALAZZOLO 2001: 398).

L'*epos*, per quanto comico, deve prevedere la narrazione di guerre, ancorché scoppiate per futili motivi, siano esse combattute da uomini o da animali. La guerra negli *Animali parlanti* è materia di narrazione, ma sopravviene dall'undicesimo canto in poi, mentre il grosso della narrazione riguarda maneggi politici, alleanze, ribellioni e congiure. Si tratta dunque di una favola politica, sia pure di smisurata lunghezza tanto da diventare un poema. E questa appartenenza al genere favolistico, non quello eroicomico, rende ragione anche dell'uso della sestina, talvolta indicato dalla bibliografia come un'anomalia,⁶⁹ poiché la sestina era metro usato, fra gli altri, nella favola, segnatamente nella produzione di Lorenzo Pignotti.⁷⁰

Anzi, a ben vedere, il collegamento tra *Gli animali parlanti* e la *Batracomiomachia*, in realtà, è proprio Leopardi a farlo. La *Batracomiomachia* non è in realtà una presenza rilevante nel testo, al punto da non essere mai citata, per esempio, nelle note di commento di Luciana Pedroia, che pure portano alla luce molte fonti del Casti, da Ariosto a Tasso, a Marino a Metastasio; e Omero stesso è citato pochissime volte.⁷¹ Sembra dunque essere proprio Leopardi, all'altezza del 1815, a far reagire insieme *Gli animali parlanti* – un'opera, a quella data, ricordiamolo, molto recente, essendo uscita nel 1802, e già all'indice per il suo contenuto politico – e la *Batracomiomachia*.⁷² Leopardi avrebbe poi citato Casti in apertura della *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, gli

⁶⁹ Cfr. per esempio SILVI 2017: 75.

⁷⁰ Luciana Pedroia nella sua edizione degli *Animali parlanti* ha documentato bene come l'opera sia una sorta di fusione tra la forma dell'apologo favolistico e quella del poema eroicomico che Casti aveva sperimentato prima con il *Poema tartaro*, fortemente satirico sulla Russia di Caterina II, nel quale aveva coerentemente usato l'ottava. Oltre alla scelta della sestina, il progetto iniziale degli *Animali parlanti* prevedeva 10 apologhi di 100 sestine l'uno – apologhi, appunto, come nelle favole, non canti come nei poemi; solo in corso d'opera, Casti passa a chiamarli canti (CASTI, *Gli animali parlanti* [Pedroia]: XIV-XVIII).

⁷¹ BERTONI 1997: 179 osservava: «*Gli animali parlanti* [...] stabilisce un legame palpabile ma originale con la *Batrachomyomachia*, intrecciando il modello eroicomico con quello dell'apologo fiabesco», aggiungendo però in nota «Com'è noto, al testo pseudomerico si richiama assai più palesemente Leopardi, che prende spunto dalla tradizione compiutane, per la composizione del poemetto *Paralipomeni della Batrachomyomachia*». Mi chiedo appunto quanto, nell'opinione diffusa, l'esempio leopardiano abbia giocato nel legare gli *Animali parlanti* alla *Batracomiomachia*.

⁷² Foscolo, per esempio, nel saggio che ho già chiamato in causa sui *Poemi narrativi*, parlando a lungo di Casti non chiama mai in causa la *Batracomiomachia*, anzi definisce, giustamente, "favola esopica" *Gli animali parlanti*: «Casti's poem is an Aesopian fable spun out into three volumes» (FOSCOLO, *Poemi narrativi* [Foligno]: 19).

appunti autobiografici che risalgono al marzo-maggio 1819, in relazione alla «pieghevolezza» del proprio ingegno, cioè della sua facilità di imitare chiamando in causa ancora una volta la *Batracomiomachia* («pieghevolezza dell'ingegno facilità d'imitare, occasione di parlarne sarà la *Batrac.* imitata dal Casti»).⁷³

Ciò è tutt'altro che irrilevante, per arrivare a comprendere lo statuto dei futuri *Paralipomeni*, vale a dire che cosa essi volevano effettivamente essere. Perché è proprio attraverso *Gli animali parlanti* che nei *Paralipomeni* viene autorizzata l'allegoria politica in forma satirica e perciò la presenza degli *Animali parlanti* sarà ancora così forte nei *Paralipomeni*, perché anch'essi nascono come favola politica. L'innesto della satira politica contemporanea nella favola degli animali è un lascito importante di Casti, del quale Leopardi si ricorderà quando concepirà il progetto dei *Paralipomeni*.⁷⁴ Non si dovrà dimenticare, infine, che sia *Gli animali parlanti* sia i *Paralipomeni* affondavano la loro satira nella medesima materia storica, ossia quella delle rivoluzioni contro i regimi assolutistici, la Rivoluzione francese – scrivendo Casti tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento – e le rivoluzioni liberali – scrivendo Leopardi all'inizio degli anni Trenta. Proprio sul piano politico, oltre che personale, doveva agire fortemente in Leopardi la spinta a utilizzare una forma come quella del poema eroicomico zoeopico che, come giustamente è stato scritto, era ormai un genere “arcaico” negli anni Trenta dell'Ottocento.⁷⁵ E lungo questa direttrice converrà tornare a riflettere per una nuova lettura dei *Paralipomeni*.

⁷³ LEOPARDI, *Vita abbozzata* [D'Intino]: 45.

⁷⁴ La componente satirico-politica era presente già nella *Secchia rapita*, ma nei due secoli successivi il poema eroicomico aveva perso questa valenza, spostandosi sul burlesco. L'esempio castiano la rendeva di nuovo praticabile.

⁷⁵ «[...] è dal profondo cambiamento di prospettiva antropologica ed estetica avvenuto in Germania a cavallo tra la fine del Settecento e il primo decennio dell'Ottocento che l'eroicomico, almeno nella sua forma concepita agli inizi del Seicento da Tassoni, sarà costretto a scomparire, anche in Italia, in una zona sempre più arcaica e irrecuperabile» (BUCCHI 2020: 262).

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Batracomiomachia d'Omero* [Rubbi] = *Batracomiomachia d'Omero. Inni. Esiodo. Coluto. Museo*, Venezia, presso Antonio Zatta e figli, 1794 (tomo X del *Parnaso de' poeti classici d'ogni nazione [...] trasportati in lingua italiana* a cura di Andrea Rubbi).
- CASTI, *Gli animali parlanti* [Pedroia] = Giovan Battista Casti, *Gli animali parlanti*, a cura di Luciana Pedroia, 2 voll., Roma, Salerno, 1997.
- FOSCOLO, *Poemi narrativi* [Foligno] = Ugo Foscolo, *Poemi narrativi* in Id., *Saggi di letteratura italiana*, a cura di Cesare Foligno (Edizione Nazionale delle Opere), vol. XI, p. II, Firenze, Le Monnier, 1958, 1-200.
- LEOPARDI, *Arte poetica* [Rigoni] = Giacomo Leopardi, *L'arte poetica travestita ed esposta in ottava rima*, in LEOPARDI, *Poesie e prose* [Damiani-Rigoni], I, 791-805.
- LEOPARDI, *Arte poetica* [Santoni] = *L'arte poetica di Quinto Orazio Flacco, travestita ed esposta in ottava rima da Giacomo Leopardi*, Camerino, tipog. Borgarelli, 1869.
- LEOPARDI, *Crestomazia* [Savoca] = Giacomo Leopardi, *Crestomazia italiana. La poesia*, introduzione e note di Giuseppe Savoca, Torino, Einaudi, 1968.
- LEOPARDI, *Discorso sopra la Batracomiomachia* [D'Intino] = Giacomo Leopardi, *Discorso sopra la Batracomiomachia*, in Id., *Poeti greci e latini*, a cura di Franco D'Intino, Roma, Salerno, 1999, 113-141.
- LEOPARDI, *Disegni letterari* [D'Intino - Pettinicchio - Abate] = Giacomo Leopardi, *Disegni letterari*, a cura di Franco D'Intino - Davide Pettinicchio - Lucia Abate, Macerata, Quodlibet, 2021.
- LEOPARDI, *Inno e Torta* [Centenari] = Giacomo Leopardi, *L'Inno a Nettuno e La Torta*, a cura di Margherita Centenari, in *ITALIA 2014*, 227-233.
- LEOPARDI, *Lettere* [Damiani] = Giacomo Leopardi, *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 2006.
- LEOPARDI, *Operette morali* [Melosi] = Giacomo Leopardi, *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, Milano, Rizzoli, 2008.

- LEOPARDI, *Paralipomeni* [Bazzocchi - Bonavita] = Giacomo Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi - Riccardo Bonavita, Roma, Carocci, 2002.
- LEOPARDI, *Paralipomeni* [Russo] = Giacomo Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, a cura di Fabio Russo, Milano, Franco Angeli, 1997.
- LEOPARDI, *Poesie e prose* [Damiani - Rigoni] = Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani - Mario Andrea Rigoni, 2 voll., Milano, Mondadori, 1987-1988.
- LEOPARDI, *Tutti gli scritti inediti* [Corti] = Giacomo Leopardi, *Entro dipinta gabbia. Tutti gli scritti inediti, rari e editi di Giacomo Leopardi*, a cura di Maria Corti, Milano, Bompiani, 1972.
- LEOPARDI, *Vita abbozzata* [D'Intino] = Giacomo Leopardi, *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, in Id., *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di Franco D'Intino, Roma, Salerno, 1995, 45-122.
- LEOPARDI, *Zibaldone* [Damiani] = Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani, 3 voll., Milano, Mondadori, 1997.
- LIPPI, *Malmantile* [1731] = Lorenzo Lippi, *Il Malmantile racquistato. Poema di Perlone Zipoli*, Firenze, Michele Nestenus e Francesco Moücke, 1731.
- PSEUDO-OMERO - GIACOMO LEOPARDI, *Batracomiomachia e Paralipomeni* [Fornaro] = Pseudo-Omero - Giacomo Leopardi, *Batracomiomachia e Paralipomeni*, a cura e con un saggio di Pierpaolo Fornaro, Alessandria, Edizioni dell'Orso 1999 [ristampa riveduta e corretta 2007].
- SOAVE, *Batracomiomachia* [Botta] = Francesco Soave, *La Batracomiomachia (fra traduzioni e riscritture)*, a cura di Irene Botta, Bellinzona, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, 2015.
- TASSONI, *Secchia* [Besomi] = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, ed. crit. a cura di Ottavio Besomi, Padova, Antenore (redazione definitiva), 1990.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ALBORETO 1984-1985 = Luciano Alboreto, *Appunti per una lettura delle traduzioni leopardiane della "Batracomiomachia"*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXLIII (1984-1985), 107-126.
- ALFANO 2015 = *La satira in versi: storia di un genere letterario europeo*, a cura di Giancarlo Alfano, Roma, Carocci, 2015.
- ARBIZZONI 2013 = Guido Arbizzoni, *La burla mitologica: Francesco Bracciolini e Carlo Torre*, in BUCCHI 2013, 55-78.
- ARBIZZONI 2020 = Guido Arbizzoni, *L'antieroe, l'eroe plebeo, l'eroe negativo*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 165-198.
- ARRIGHETTI 1982 = Graziano Arrighetti, *Leopardi e Omero*, in *Leopardi e il mondo antico* 1982, 29-51.
- BARTESAGHI - FRASSO 2012 = *Dal "Parnaso italiano" agli "Scrittori d'Italia"*, a cura di Paolo Bartesaghi - Giuseppe Frasso [...], Roma, Bulzoni, 2012.
- BAZZOCCHI 2018 = Marco Antonio Bazzocchi, *L'ironia e la comicità*, in D'INTINO - NATALE 2018, 181-200.
- BEGGI MILANI - CABANI 2019 = *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante. Atti del Convegno (Modena, Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti, 18-19 gennaio 2018)*, a cura di Licia Beggi Milani - Maria Cristina Cabani, Modena, Edizioni Artestampa, 2019.
- BELLOMO 2018 = Leonardo Bellomo, *Leopardi e l'ottava del Settecento*, in FACINI 2018a, 339-364.
- BERTOLIO 2016 = Johnny L. Bertolio, *Befane e bestie femminine. La satira sopra le donne di Simonide/Semonide*, in PIETRUCCHI 2016, 315-328.
- BERTONI 1997 = Clotilde Bertoni, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1997.
- BERTONI 2000 = Clotilde Bertoni, *Poema, gazzetta, romanzo: "Il Cicerone" di Giancarlo Passeroni*, in *Tempo e memoria. Studi in ricordo di Giancarlo Mazzacurati*, a cura di Matteo Palumbo - Antonio Saccone, Napoli, Fridericiana editrice, 2000, 187-220.

- BIGI 1967 = Emilio Bigi, *Leopardi traduttore dei classici (1814-1817)*, [1964] in Id., *La genesi del "Canto notturno" e altri studi sul Leopardi*, Palermo, Manfredi, 1967, 9-80.
- BIGI 1998 = Emilio Bigi, *Motti, facezie, paradossi del Leopardi*, in *Riso leopardiano* 1998, 501-518.
- BINNI 1964 = Walter Binni, *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, in *Leopardi e il Settecento* 1964, 77-131.
- BINNI 1973 = Walter Binni, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973.
- BINNI 1994 = Walter Binni, *Lezioni leopardiane* a cura di Novella Bellucci, con la coll. di Marco Dondero, Firenze, Le Nuova Italia, 1994.
- BLASUCCI 2014 = Luigi Blasucci, *Appunti sui Versi del '26 e in particolare sugli Idilli*, in *ITALIA* 2014, 17-26.
- BORSETTO 1996 = Luciana Borsetto, *Tradurre Orazio, tradurre Virgilio: Eneide e Arte poetica nel Cinque e Seicento*, Padova, CLEUP, 1996.
- BORSETTO 2002 = Luciana Borsetto, *Metastasio traduttore e lettore di Orazio*, in *Riscrivere gli Antichi, riscrivere i Moderni e altri studi di letteratura italiana e comparata tra Quattro e Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, 55-81.
- BRILLI 1967 = Attilio Brilli, *Satira e mito nei Paralipomeni leopardiani*, Urbino, Argalia, 1967.
- BRIOSCHI 1998 = Franco Brioschi, *Misanthropia, satira, sarcasmo nei "Paralipomeni della Batracomiomachia"*, in *Riso leopardiano* 1998, 541-552.
- BROZZI 2018 = Elisabetta Brozzi, *La biblioteca*, in *D'INTINO - NATALE* 2018, 243-255.
- BUCCHI 2013 = *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*. Atti del convegno, Università di Losanna, 9-10 novembre 2011, a cura di Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 2013.
- BUCCHI 2020 = Gabriele Bucchi, *Derisione, punizione, nostalgia: il riso ambiguo dell'eroicomico*, in *CRIMI - MALAVASI* 2020, 249-266.
- CABANI 1999 = Maria Cristina Cabani, *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999.
- CABANI 2010 = Maria Cristina Cabani, *Eroi comici. Saggi su un genere seicentesco*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010.

- CABANI 2013 = Maria Cristina Cabani, *Introduzione*, in BUCCHI 2013, 9-26.
- CABANI 2020 = Maria Cristina Cabani, *Alessandro Tassoni e il «poema di nuova specie»*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 73-98.
- CABANI - TONGIORGI 2018 = *Alessandro Tassoni. Poeta, erudito, diplomatico nell'Europa dell'età moderna*, a cura di Maria Cristina Cabani - Duccio Tongiorgi, Modena, Franco Cosimo Panini, 2018.
- CALZECCHI ONESTI 1988 = Cristina Calzecchi Onesti, *Leopardi e i traduttori di Pope*, in «La Rassegna della letteratura italiana», s. VII, XCII, 1 (1988), 77-82.
- CAMAROTTO 2007 = Valerio Camarotto, «*Antica lite io canto*»: *la traduzione leopardiana della «Batracomiomachia» (1815) tra parodia e satira*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», s. IX, CXI, 1 (2007), 73-97.
- CAMAROTTO 2014 = Valerio Camarotto, *Volgarizzamento della Satira di Simonide sopra le donne*, in ITALIA 2014, 217-224.
- CAMAROTTO 2016 = Valerio Camarotto, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, Macerata, Quodlibet, 2016.
- CAMPANA 2011 = *Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, nuova ed. a cura di Andrea Campana, Firenze, Olschki, 2011.
- CASTELLANO - GAMBACORTI - MACERA - TELLINI 2019 = *Le forme del comico. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*, Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di Francesca Castellano - Irene Gambacorti - Ilaria Macera - Giulia Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.
- CELLERINO 1980 = Liana Cellerino, *Tecniche ed etica del paradosso. Studio sui Paralipomeni di Leopardi*, Cosenza, Lerici, 1980.
- CELLERINO 1997 = Liana Cellerino, *L'io del topo. Pensieri e letture dell'ultimo Leopardi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1997.
- CERAGIOLI 1997 = *Leopardi a Pisa. Catalogo della mostra documentaria (Pisa, 14 dicembre 1997-14 giugno 1998)*, a cura di Fiorenza Ceragioli, Milano, Electa, 1997.
- CONDELLO 2016 = Federico Condello, *Giacomo Leopardi traduttore-filologo (e plagiatario): rilievi sulla «Batrachomyomachia»*, in PIETRUCCHI 2016, 237-263.

- CONTINI 2020 = Federico Contini, *Il classico in burla*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 99-119.
- CONTINI - LAZZARINI 2020 = *Francesco Bracciolini. Gli "ozi" e la corte*. Atti del Convegno (Pisa-Pistoia, 21-22 settembre 2017), a cura di Federico Contini - Andrea Lazzarini, intr. di Maria Cristina Cabani, Pisa, Pisa University Press, 2020.
- COSTA-ZALESSOW 1999 = Natalia Costa-Zalessow, *Teresa Carniani Malvezzi as a Translator from English and Latin*, in «Italice», 76, 4 (1999), 497-511.
- CRIMI 2013 = Giuseppe Crimi, *Il "Malmantile racquistato" e la tradizione eroicomico cinquecentesca*, in BUCCHI 2013, 155-176.
- CRIMI - MALAVASI 2020 = *L'eroicomico*, a cura di Giuseppe Crimi - Massimiliano Malavasi, Roma, Carocci, 2020.
- DAMIANI 2002 = Rolando Damiani, *All'apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi*, Milano, Mondadori, 2002.
- DATTERONI 2014 = Silvia Datteroni, *Sonetti in persona di ser Pecora fiorentino beccaiò*, in ITALIA 2014, 163-188.
- DE ROSA 1997 = Francesco De Rosa, *La "Crestomazia poetica"*, in CERAGIOLI 1997, 86-101.
- DE ROSA 2001 = Francesco De Rosa, *Introduzione alla "Crestomazia poetica"*, in Id., *Dalla canzone al canto. Studi sulla metrica e lo stile dei "Canti leopardiani"*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001, 173-217.
- D'INTINO - NATALE 2018 = *Leopardi*, a cura di Franco D'Intino e Massimo Natale, Roma, Carocci, 2018.
- DISTASO 1980 = Grazia Distaso, *Il Morgante nei Paralipomeni leopardiani*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari», 23 (1980), 263-272.
- DOTTI 1998 = Ugo Dotti, *Riflessioni sul comico e sull'ironia leopardiana*, in *Riso leopardiano* 1998, 1-10.
- DRAGO 2004 = Angela Gigliola Drago, *Il poeta nell'Ade. Commento ai Canti VII e VIII dei Paralipomeni della Batracomiomachia di Giacomo Leopardi*, Pisa, Giardini, 2004.

- FACINI 2018a = *Nuove prospettive sull'ottava rima*, a cura di Laura Facini, Lecce, Pensa MultiMedia, 2018.
- FACINI 2018b = Laura Facini, *L'ottava eroicomica tra Sei e Settecento*, in FACINI 2018a, 307-338.
- FEDI 2020 = Francesca Fedi, *Itinerari del Riccio rapito. Satira e nuova scienza nell'Italia dei Lumi*, Pisa, Pisa University Press, 2020.
- GHIDETTI 2004 = Laura Ghidetti, *Filzero, Lelio e Pilla contro Amostante. Ricordi d'infanzia di casa Leopardi*, in *Memoria e infanzia tra Alfieri e Leopardi*. Atti del Convegno internazionale di studi (Macerata, 10-12 ottobre 2002), Macerata, Quodlibet, 2004, 341-353.
- GIROTTO 2020 = Carlo Alberto Girotto, *Altre espressioni del comico-parodico*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 121-142.
- ITALIA 2014 = *Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826: «poesie originali»*, a cura di Paola Italia, in «L'Ellisse», IX/2, 2014.
- LA PENNA 1982 = Antonio La Penna, *Leopardi fra Virgilio e Orazio*, in *Leopardi e il mondo antico* 1982, 149-210.
- LA ROSA 2017 = Maddalena La Rosa, *Innanzi al comporre. Lettura delle traduzioni giovanili di Giacomo Leopardi*, Milano, Ledizioni 2017.
- Leopardi e il mondo antico* 1982 = *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati 22-25 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982.
- Leopardi e il Settecento* 1964 = *Leopardi e il Settecento*. Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1962), Firenze, Olschki, 1964.
- MARINI 1990 = Antonella Marini, *Le letture per la "Crestomazia" nei testi dell'ultimo Leopardi: 1. Il "Ricciardetto"*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana» XCIV, 1-2 (1990), 206-222.
- MARTI 1998 = Mario Marti, *I Sonetti in persona di Ser Pecora*, in *Riso leopardiano* 1998, 239-258.
- MELANI 1978 = Viviana Melani, *Leopardi e la poesia del Cinquecento. Con un'appendice su G.B. Gelli*, Messina - Firenze, D'Anna, 1978.

- MUÑIZ MUÑIZ 2016 = María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Le Crestomazie di Giacomo Leopardi: dal florilegio alla biblioteca vivente*, in *Antologie d'autore. La traduzione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 27-29 ottobre 2014), a cura di Enrico Malato - Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2016, 309-341.
- NATALE 2006 = Massimo Natale, *Dagli "Scherzi" a "Imitazione". Leopardi traduttore dei poeti: bibliografia 1955-2005*, in «Lettere italiane», 58, 2 (2006), 304-335.
- NEUMASTER 1998 = Sebastian Neumaster, *Le due categorie del ridicolo nei "Pensieri" di Giacomo Leopardi*, in *Riso leopardiano* 1998, 519-526.
- PACELLA 1966 = Giuseppe Pacella, *Elenchi di letture leopardiane*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXXIII, 444 (1966), 557-577.
- PALAZZOLO 2001 = Maria Iolanda Palazzolo, *Le vicissitudini di un libertino. Fortuna editoriale e sfortuna critica delle opere di Giambattista Casti*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II (2001), 383-413.
- PASTORE STOCCHI 1964 = Manlio Pastore Stocchi, *Alcune riflessioni del primo Leopardi sul linguaggio comico*, in *Leopardi e il Settecento* 1964, 471-478.
- PENSO 2014a = Andrea Penso, *Leopardi interprete dell'eroicomico: i Paralipomeni tra fonti, modelli e innovazione*, in *I cantieri dell'italianistica. ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII Congresso dell'ADI (Roma 18-21 settembre 2013) a cura di Beatrice Alfonzetti - Guido Baldassarri - Franco Tomasi, Roma, ADI Editore, 2014, 1-10.
- PENSO 2014b = Andrea Penso, *Guerra dei topi e delle rane*, in *ITALIA* 2014, 201-214.
- PENSO 2016 = Andrea Penso, *Tradizione eroica e tradizione eroicomica nei Paralipomeni di Leopardi, Saggio di raffronti*, in «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», XIII (2016), 299-319.
- PIERINI 2014 = Ilaria Pierini, *Le versioni omeriche di Carlo Marsuppini: tempi e modi*, in «Archivum Mentis. Studi di filologia e letteratura umanistica», III (2014), 3-35.
- PIETRUCCHI 2016 = *Leopardi e la traduzione, Teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012), a cura di Chiara Pietrucci, pref. di Fabio Covatta, Firenze, Olschki, 2016.

- POLICASTRO 2001 = Gilda Policastro, *La morte e l'aldilà. Parodia e auto parodia nell'ultimo Leopardi*, in «Allegoria», 2001, n. 38, 25-51.
- PRESS 989 = Lynne Press, *Pope and Leopardi*, in *Leopardi nella critica internazionale*, intr. e cura di Mario Santoro, Napoli, Federico e Ardia, 1989, 165-180.
- RISO leopardiano 1998 = *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*. Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 18-22 settembre 1995), Firenze, Olschki 1998.
- ROCCO 2000 = Alessandra Rocco, *Carlo Marsuppini traduttore d'Omero. La prima traduzione umanistica in versi dell'Iliade (primo e nono libro)*, Padova, Il Poligrafo, 2000.
- ROGGIA 2013 = Carlo Enrico Roggia, *Il «Giorno» di Parini e l'eroicomico*, in BUCCHI 2013, 267-284.
- RUSSO 1998 = Fabio Russo, *Gli animali parlanti del Leopardi*, in *Riso leopardiano* 1998, 605-629.
- RUSSO 2017 = Emilio Russo, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- SANGIRARDI 1998 = Giuseppe Sangirardi, *Luciano dalle «prosette satiriche» alle «Operette morali»*, in *Riso leopardiano* 1998, 305-374.
- SANGUINETI 2000 = Edoardo Sanguineti, *Per la storia di un'imitazione* [1988], in Id. *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2000, 120-125.
- SANTINI 1964 = Emilio Santini, *La «Crestomazia poetica» del Leopardi e il Settecento*, in *Leopardi e il Settecento* 1964, 479-495.
- SAVARESE 1995 = Gennaro Savarese, *L'eremita osservatore. Saggio sui «Paralipomeni» e altri studi su Leopardi*, Roma, Bulzoni, 1995.
- SAVARESE 1998 = Gennaro Savarese, *Leopardi e la caricatura*, in *Riso leopardiano* 1998, 123-138.
- SILVI 2017 = Daniele Silvi, *Leopardi satirico: dalla Batracomiomachia ai Paralipomeni*, Roma, Universitalia, 2017.
- SORRENTI 2019 = Francesco Sorrenti, *Tra satira, parodia ed eroicomico: rifunzionalizzazioni epiche nel Settecento italiano*, in «*I sono innamorato, ma non*

tanto». *Le forme della parodia nella letteratura italiana*. Atti del Convegno (Università di Pavia, 14-15 novembre 2018), a cura di Giada Cipollone - Federica Massia - Giacomo Micheletti, in «Studi italiani», XXXI, 2 (2019), 91-101.

SPAGGIARI 2017 = William Spaggiari, *Dall'Arcadia al Parnaso: il canone della moderna poesia*, in *La critica letteraria nell'Italia del Settecento. Forme e problemi*, a cura di Gabriele Bucchi - Carlo Enrico Roggia, Ravenna, Longo, 2017, 21-32.

TARSI 2019 = Maria Chiara Tarsi, «*E perché son con Socrate d'avviso, / che 'l rider giovi spesso alle persone*»: la satira di costume nel «Cicerone» di Giancarlo Passeroni, in CASTELLANO - GAMBACORTI - MACERA - TELLINI 2019, 457-467.

VILLORESI 2020 = Marco Villoresi, *La linea Pulci-Aretino*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 25-52.

ZAGGIA 2013 = Massimo Zaggia, *Per una storia del genere zoepico fra Quattro e Cinquecento: resti e linee di sviluppo*, in BUCCHI 2013, 27-55.

SOPRAVVIVENZE EROI(COMI)CHE:
L'EDIZIONE VIGO DEI *PARALIPOMENI DELLA*
BATRACOMIOMACHIA DI LEOPARDI

Chiara Tognarelli

Università di Pisa

RIASSUNTO: Nel 1869 Giuseppe Chiarini cura i *Paralipomeni della Batracomiomachia* per le edizioni di Francesco Vigo. Il libro costituisce un caso editoriale che consente di riflettere sulla ricezione del poemetto leopardiano e, più in generale, sulla perdurante vitalità del genere eroico ed eroicomico nella seconda metà dell'Ottocento: negli anni in cui il romanzo guadagna un ruolo egemonico nel sistema letterario italiano, un sodalizio di stampo classicista e ascendenza giordaniana – quello che lega Francesco Ambrosoli, Antonio Gussalli e Giuseppe Chiarini – difende l'*epos*, anche nella sua declinazione comico-satirica, quale forma illustre e perennemente attuale. Una battaglia ardua, come avrebbe poi messo in luce la critica di fine Novecento.

PAROLE CHIAVE: Giacomo Leopardi, Giuseppe Chiarini, Francesco Vigo, classicismo, epica, poema eroicomico, storia dell'editoria, generi letterari

ABSTRACT: In 1869 Giuseppe Chiarini edited the *Paralipomeni della Batracomiomachia* for Francesco Vigo's editions in Livorno. This book is an editorial case that allows us to reflect on the reception of Leopardi's *Paralipomeni* and, more generally, on the enduring vitality of the heroic and heroicomic genre in the second half of the 19th century: in the years in which the novel gained a hegemonic role in the Italian literary system, a classicist and Jordanian-ascendant association – like the one that linked Francesco Ambrosoli, Antonio Gussalli and Giuseppe Chiarini – defends the *epos*, also in its comic-satirical declination, as an illustrious and perennially topical form. An arduous battle, as the critics of the late 20th century would later highlight.

KEY-WORDS: Giacomo Leopardi, Giuseppe Chiarini, Francesco Vigo, classicism, epic, mock-heroic poem, history of publishing, literary genres



1. Chi si sia interessato, da un punto di vista teorico o descrittivo, alla definizione dell'eroicomico quale genere letterario e ne abbia ricostruito la genealogia seguendone la parabola plurisecolare e le singole declinazioni, ha individuato negli anni compresi tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX uno snodo decisivo, o meglio, una frattura. Gabriele Bucchi ha osservato che

è dal profondo cambiamento di prospettiva antropologica ed estetica avvenuto in Germania a cavallo tra la fine del Settecento e il primo decennio dell'Ottocento che l'eroicomico, almeno nella sua forma concepita agli inizi del Seicento da Tassoni, sarà costretto a scomparire, anche in Italia, in una zona sempre più arcaica e irrecuperabile.¹

A questo cambio di «prospettiva» conseguirebbe un mutamento profondo del rapporto tra «l'io narrante e l'oggetto del ridicolo»,² rapporto che andrebbe costituendosi – così ha rilevato Giancarlo Alfano – non più su una dinamica di condanna e punizione, ma su una «compartecipazione abbandonata e consapevole», che determinerebbe la nascita di un paradigma nuovo, quello umoristico moderno, e, a strascico, una radicale trasformazione delle pratiche e delle modalità letterarie.³ In sintesi, al progressivo indebolimento dell'eroicomico, nella sua dimensione tanto italiana quanto europea, corrisponderebbe il rafforzarsi di «istanze formali nuove, sostenute da una compattezza strutturale maggiore».⁴

A causare, nell'Ottocento, l'esaurirsi dell'eroicomico è anche la crisi irreversibile che investe l'eroico. Se, come indica Maria Cristina Cabani, l'intertestualità è «elemento costitutivo» e «parte essenziale» dell'eroicomico,⁵ e se esistono «uno stretto legame parodico fra eroicomico ed epico» e «un rapporto satirico dell'eroicomico con la realtà contemporanea», occorre, allora, «ridurre il genere entro confini cronologici precisi»:⁶

¹ BUCCHI 2020: 262. Per un inquadramento del genere eroicomico, rimanendo agli studi dell'ultimo quarto di secolo, si vedano almeno ARBIZZONI 1997; BERTONI 1997; CABANI 1999; ARBIZZONI 2001; ID. 2007; BERTONI 2007; BUCCHI 2013; BERTONI 2014; CABANI 2016; CRIMI - MALAVASI 2020.

² BUCCHI 2020: 262.

³ ALFANO 2016: 236, segnalato anche da BUCCHI 2020: 262.

⁴ ALFANO 2020: 23.

⁵ CABANI 2015: 5 e CABANI 2020: 81.

⁶ CABANI 2016: 11-12.

confini che la critica fissa tra il Seicento di Tassoni e la fine del Settecento. Nell'Ottocento la crescente inattualità del poema eroico determina per l'eroicomico, che ad esso è legato quale un raggio rifratto, un fatale affievolimento.⁷ Del resto, un genere che si sostanzia in modo evidente, seppure non esclusivo, della riacquisizione parodica di un altro, per conservare sensatezza e vitalità necessita che il genere col quale privilegiatamente dialoga, oltre ad avere una codificazione chiara e stabile, goda di buona salute – sia, cioè, ancora riconoscibile, praticabile, attrattivo.⁸ Non così l'*epos* alle soglie dell'Ottocento.

Bucchi sottolinea che «eroismo» e «onore guerriero» sono incompatibili con una «società capitalistica e borghese, svuotatasi progressivamente di ogni prospettiva teologica e metafisica».⁹ Clotilde Bertoni aggiunge che «nel XIX secolo [...] il realismo determina la disfatta dell'eroicomico».¹⁰ Alfano, che da Bertoni prende le mosse, con-

⁷ Occorre precisare, sulla scia di ARBIZZONI 2007: 193-195 e CABANI 2016: 12, che diverso sarebbe il quadro e altre sarebbero le conclusioni se, invece dell'eroicomico strenuamente teorizzato e normato da Tassoni, si prendessero in considerazione i «modi» o la «maniera» dell'eroicomico: partendo da un presupposto così riformulato, si potrebbe delineare un arco cronologico molto più ampio, estendibile all'indietro e in avanti, con fenomeni precursori pre-secenteschi e propaggini vitali fino alla nostra contemporaneità.

⁸ Riprendo e sviluppo, seppur in modo cursorio, quanto affermato da Maria Cristina Cabani: di poema eroicomico in senso stretto è legittimo parlare «solo dopo la *Liberata* e dopo i *Discorsi del poema eroico* [...] perché non si dà parodia di genere laddove non esistano una definizione e una chiara regolamentazione del genere stesso»; ciò accade, secondo Cabani, a partire da Tassoni, che «nelle *Prefazioni* alla *Secchia* [...] richiama punto per punto i principi costitutivi dell'eroico (storicità della materia, unità dell'azione, verosimiglianza della narrazione)», CABANI 2020: 85, ma anche CABANI 2010: 7-22 e CABANI 2013: 9-10.

⁹ BUCCHI 2020: 264. Opportunamente Bucchi chiama Carducci a deporre sul banco dei testimoni. Nella prosa apologetica *Ca ira* (1884), nata in risposta all'ondata di reazioni e polemiche suscitata dalla pubblicazione degli omonimi sonetti (Roma, Sommaruga, [maggio] 1883), in effetti Carducci argomenta l'impraticabilità del poema epico («Non domandiamo dunque più epos moderno a nessun metro», CARDUCCI 2001: 318). Conviene, però, aggiungere che in quelle stesse pagine il Vate rivendica per i propri sonetti «settembrini» l'appropriatezza della definizione di «rappresentazione epica», intesa come «un offerire alla fantasia e al sentimento altrui in brevi tratti come attuale e senza mistura di elementi personali un avvenimento o una leggenda storica; a quella guisa che feci altre volte con i *Campi di Marengo* e la *Canzone di Legnano*», ivi: 320. Sfruttando, allora, una distinzione già avanzata a proposito dell'eroicomico, non è più l'*epos* in senso proprio e stretto, ma sono i suoi «modi» o la sua «maniera» a poter sopravvivere nell'età in cui, come scrive Carducci, l'«archeologia archivistica» soffoca l'«epopea del passato», la «strada ferrata» quella «dell'avvenire» e Voltaire e Byron quella «personale», ivi: 318.

¹⁰ BERTONI 1997: 213. Segnalo, qui, che la stessa Bertoni avrebbe poi trattato diffusamente dei rapporti tra tradizione eroicomico e romanzo nei decenni a cavallo tra Sette e Ottocento, v. BERTONI 2007 e BERTONI 2014.

clude che «si sarebbe passati da una estetica della *varietas* a una estetica del plurilinguismo e della pluridiscorsività», inaugurando un'epoca nuova: quella del romanzo.¹¹

La critica delinea, quindi, un quadro uniforme e coeso, giungendo a risultati ermeneutici e proposte storiografiche condivisibili. Tuttavia, interrogarsi su quanto diffusa fosse, proprio nell'Ottocento, la percezione di questa frattura può offrire lo spunto per ulteriori riflessioni. Rimanendo all'Italia, è possibile domandarsi se gli intellettuali e i letterati nostrani – ed eventualmente di quale orientamento ideologico, rete culturale o credo poetico – avessero o meno cognizione di questa svolta epocale, che, intersecando antropologia, letteratura e immaginario, parrebbe aver diviso come uno spartiacque antichità e modernità, sancendo l'esistenza di un mondo nuovo, orfano di eroi, privo di cantori. In questo senso, costituisce un buon oggetto di studio la prima fortuna critica ed editoriale dei *Paralipomeni della Batracomiomachia* di Giacomo Leopardi, comunemente ritenuti l'ultima, grande opera della stagione eroicomiche.

2. I *Paralipomeni della Batracomiomachia* di Leopardi escono postumi nel 1842, a Parigi, per le edizioni della libreria europea di Baudry.¹² Nel 1869, poco meno di trent'anni più tardi, l'opera è riproposta da due case editrici, entrambe toscane: la Le Monnier di Firenze e la Francesco Vigo di Livorno.¹³

Le Monnier pubblica i *Paralipomeni* assieme ai *Canti*: il poemetto è collocato a chiusura di volume, in una posizione di manifesta subalternità rispetto alle poesie. Introduce l'uno e le altre una prefazione di Antelmo Severini, insigne sinologo d'origini marchigiane, fiorentino d'adozione, conoscitore e grande estimatore dell'opera leopar-

¹¹ ALFANO 2020: 23. Sarebbe, però, erroneo pensare che nell'Ottocento il poema – eroico o eroicomico che sia – abbia perduto rapidamente e pacificamente il proprio ruolo nel sistema dei generi letterari a vantaggio del romanzo; al contrario, rimase a lungo una forma forte e prestigiosa in virtù della propria tradizione illustre, e molti autori, maggiori o minori, centrali o periferici che fossero, tentarono di praticarla e riattualizzarla; ne ha trattato COLOMBO 2022, al quale rimando segnalando, in particolare, le pagine dedicate a Leopardi, «*Le nazioni non hanno eroi*». *Leopardi e la sopravvivenza dell'epos*, ivi: 219-269.

¹² In quello stesso anno ne uscì una seconda edizione, identica alla prima, se non per l'aggiunta di alcune pagine (137-141) contenenti la *Correzione degli errori a stampa*, GHIDETTI 2010: 11. Sulla pubblicazione delle opere leopardiane da parte di Felice Le Monnier, CECCUTI 1996: 34-46, che aggiorna e integra CECCUTI 1987.

¹³ Su Francesco Vigo (Livorno, 1818-ivi, 1889), BROGIONI 2020: oltre alle fonti e alla bibliografia segnalate da Luca Brogioni, si vedano almeno *Editori italiani* 2004 e BARBIERI 1961.

diana;¹⁴ arricchiscono il volume le *Annotazioni filologiche fatte dal Leopardi alle sue prime dieci Canzoni, pubblicate a Bologna nel 1824* e l'*Annuncio-presentazione delle Canzoni*.¹⁵

Vigo propone i *Paralipomeni* in due diversi volumi usciti a distanza di brevissimo tempo l'uno dall'altro. Il primo, intitolato *Le poesie* e curato e prefato da Giuseppe Chiarini,¹⁶ comprende, secondo la formula già adottata da Le Monnier, i *Canti* e i *Paralipomeni – Paralipomeni* di cui vengono proposte, in una sezione a parte, note di lettura inedite di Francesco Ambrosoli –; sono, inoltre, presentati altri testi e altri componimenti, fra cui dedicatorie, traduzioni, poesie giovanili e «lavori fanciulleschi». ¹⁷ Il secondo volume comprende i soli *Paralipomeni*: ad introdurli è un lungo saggio del curatore, ancora Chiarini; le ottave sono, poi, corredate a piè di pagina dalle annotazioni che, come recita esplicitamente il titolo del volume, Francesco Ambrosoli aveva apposto su un esemplare prestatogli da Antonio Gussalli.¹⁸

Nel catalogo Vigo, alle *Poesie* e ai *Paralipomeni* si sarebbero aggiunte nel 1870 le *Operette morali*: ad introdurle è una prefazione *sui generis*, il *Dialogo fra un filosofo giobertiano ed un razionalista* di Chiarini; le precede il discorso *Delle Operette morali del conte Giacomo Leopardi* (1826) di Pietro Giordani;¹⁹ in appendice, è pubblicata una scelta

¹⁴ *Poche parole di prefazione*, firmate «A.S.», ossia Antelmo Severini (1828-1909), LEOPARDI, *Canti*: V-XXII. Su Severini, PROCACCINI 1910: 56-58.

¹⁵ LEOPARDI, *Canti*: 203-264 e 265-270.

¹⁶ La prefazione di Chiarini è datata «Livorno, 14 giugno 1869», LEOPARDI, *Poesie* [Chiarini]: VIII-XXV: XXV. Chiarini vi ripercorre le alterne vicende della fortuna leopardiana, argomentando la grandezza del pensatore di Recanati e rigettando le letture banalizzanti che avevano e ancora stavano impedendo, soprattutto in Italia, la piena comprensione delle sue dottrine filosofiche. In alcuni passaggi di evidente caratura autobiografica – nei quali già si vedono in filigrana le pagine introduttive alla *Vita di Giacomo Leopardi* –, il curatore non nasconde il proprio culto per Leopardi, tant'è che, concludendo la prefazione, dichiara apertamente la propria «ammirazione e venerazione altissima al più grande e sfortunato ingegno dei tempi moderni», ivi: XXV.

¹⁷ Chiarini rende ragione di questa scelta appellandosi all'*auctoritas* di Giordani, il quale – scrive – «saviamente sentenza, che degli scrittori mediocri ci basta conoscere le opere migliori, ma de' grandi è utile veder tutto, per studiare anche nelle meno perfette il procedimento del loro ingegno», ivi: XXII.

¹⁸ LEOPARDI, *Paralipomeni* [Chiarini]. Il saggio introduttivo di Chiarini – una lettera prefatoria indirizzata a Gussalli e datata «Livorno, 15 settembre 1869», ivi: XX – si legge ivi: V-XX. Mi limito, qui, a segnalare che in questo stesso 1869 l'editore Barbèra di Firenze, nell'antologia *Poeti greci minori* curata da Zanella, aveva pubblicato la traduzione leopardiana della *Batracomiomachia*, LEOPARDI, *Batracomiomachia* [Zanella].

¹⁹ Si leggono rispettivamente in LEOPARDI, *Operette morali* [Chiarini]: XIV- XLVII e 3-44. Il *Dialogo fra un filosofo giobertiano ed un razionalista* è stato ripubblicato nel 2000 per le cure di Raffaele Gaetano,

di pensieri e frammenti epistolari leopardiani, oltre ad alcuni ricordi giovanili del poeta, in gran parte già editi nel 1863 da Emilio Teza nella «Rivista Italiana di Scienze, Lettere e Arti» e tratti dalle carte che nel 1858 il filologo e bibliografo elvetico Louis De Sinner aveva donato alla Biblioteca Palatina Lorenese, poi Biblioteca Nazionale di Firenze.²⁰

Con *Le poesie* e le *Operette morali* Francesco Vigo inaugura una collana dedicata ai classici della letteratura italiana. È utile, per chiarire quali intendimenti soggiacciono a questo progetto editoriale, riportare la parte iniziale dell'*Avviso dell'Editore* con il quale si aprono *Le poesie*:

Mi sono proposto di venir pubblicando in edizioni di piccolo formato, ma di caratteri non troppo minuti, una raccolta delle opere più importanti della nostra letteratura così antiche come moderne. Fra i volumi così detti Charpentier e i diamanti del Barbèra parmi a torto quasi obliato dagli editori moderni il sesto degli Elzeviri, comodo a maneggiare, e che pur si presta ad una stampa non troppo nemica degli occhi. Io mi provo a rimetterlo in onore; e parmi di cominciar bene cominciando colle poesie del Leopardi.²¹

Diverso è il formato – Charpentier grande –²² e diverse sono le esigenze che motivano la pubblicazione a sé dei *Paralipomeni della Batracomiomachia*, anche se la storia di questo libro – storia materiale e ideale: tempi di lavorazione, testi in oggetto, inquadramento critico – si intreccia a tal punto con quella delle *Poesie* da far pensare a una gestazione unica. Nei propositi dell'editore e del curatore, *Le poesie* assolvono alla necessità di proporre in un solo volume tutti i versi del poeta recanatese; a motivare l'uscita, poche settimane dopo, dei soli *Paralipomeni* è, invece, la volontà di valorizzare quanto più

CHIARINI, *Dialogo* [Gaetano]. Il discorso *Delle Operette Morali del conte Giacomo Leopardi* era stato incluso da Gussalli in GIORDANI, *Scritti editi e postumi* [Gussalli], vol. IV: 149-178.

²⁰ TEZA 1863. Su Emilio Teza (Venezia, 1831-Padova, 1912), MAZZONI 1913: 1367; CRESCINI 1914; DIONISOTTI 1998: 341-342 e bibliografia lì segnalata. Su De Sinner (Aarberg, 1801-Firenze, 1860), la sua amicizia con Leopardi e le carte che quest'ultimo gli aveva lasciato, LAZZARINI 1941; SUTERA 1991; ID. 2006; sul ruolo di De Sinner nella promozione europea dei testi leopardiani, POEHLMANN 2003: 32-35.

²¹ LEOPARDI, *Poesie* [Chiarini] e LEOPARDI, *Operette morali* [Chiarini]; segnalo che in quest'ultimo volume si legge anche *Della filosofia leopardiana* di Pietro Giordani, ivi: XI-XXXVII.

²² Assieme al primo volume di *Ricordi e biografie livornesi* (1867) di Francesco Pera, i *Paralipomeni* inaugurano una collezione di opere d'argomento vario in formato Charpentier grande, VIGO 1870: 1-2.

possibile un paratesto d'eccezione, peraltro già anticipato nelle *Poesie*: le postille di Francesco Ambrosoli.

Per quali ragioni le note ambrosoliane fossero state relegate in una zona “appartata” delle *Poesie*, lontane dalle ottave dei *Paralipomeni*, è Chiarini stesso a spiegarlo nell'*Avvertenza* che li le precede:

Quando mi giunse notizia delle Postille ed ebbi speranza di poterne arricchire questa nuova edizione delle poesie leopardiane, la stampa del volume era già presso al termine. Ciò è stato cagione che invece di allogare, come dovevasi, le note dell'Ambrosoli a piè di pagina del testo dei *Paralipomeni*, ho dovuto contentarmi di accoglierle qui in fine del libro a mo' di appendice. La qual cosa se scema comodità al lettore, non toglie pregio al lavoro.²³

In questa stessa *Avvertenza*, Chiarini ricorda come fosse entrato in possesso delle annotazioni di Ambrosoli e le circostanze che le avevano occasionate:

Debbo alla cortesia dell'ottimo amico mio Antonio Gussalli se mi è dato accrescere pregio non piccolo a questo libro coll'aggiungervi le Postille inedite di Francesco Ambrosoli ai *Paralipomeni della Batracomiomachia*.

Rileggeva il Gussalli dopo qualche anno il poemetto che fu l'ultima opera del sommo Recanatese, e rapito alle stupende bellezze di quella poesia, ne scriveva all'Ambrosoli pregando che anch'egli lo rileggesse, e se alcuna cosa gli accadeva notare nella lettura, ne pigliasse ricordo, che sarebbe poi stato argomento piacevole ai loro familiari colloquii. Rispondeva l'amico, che volentieri; ma gli mandasse il libro, perocch'ei non lo aveva. E mandatolo il Gussalli, lo riebbe dopo qualche dì tutto annotato nei margini. Così nacquero quelle postille che ora si pubblicano. La qual cosa mi è sembrato dover avvertire, affinché i lettori sappiano non essere stato fatto per la stampa questo lavoro pure molto pregevole, e anche da ciò argomentino quale e quanto letterato fosse quell'uomo che testé mancava all'Italia, senza ch'ella molto si commovesse della gravissima perdita.²⁴

²³ LEOPARDI, *Poesie* [Chiarini]: 460; corsivo mio.

²⁴ Ivi: 450; corsivo mio. In effetti, Ambrosoli era morto all'età di settantuno anni il 15 novembre 1868.

Questi antefatti erano stati raccontati a Chiarini dallo stesso Gussalli in una lettera del febbraio 1869, quando in effetti Chiarini già stava alacremente lavorando alla selezione degli ultimi testi “minori” e di dubbia attribuzione da includere nelle *Poesie*:

L'anno passato, dopo lunghissimo intervallo, mi accadde di rivedere i *Paralipomeni* del Leopardi; e tanto fui colpito e compreso della sublimità di quel lavoro, che a un certo punto, sospesa la lettura, come per isfogo, ne scrissi all'Ambrosoli, conchiudendo che anch'egli volesse rileggerli, per indi discorrerne insieme; e intanto, venendogli qualche idea da non dimenticare, la notasse pure, come era suo solito, nei margini. Mi rispose, per lo stesso messo, che del Leopardi gli mancavano appunto i *Paralipomeni*: gli mandassi il mio volume. Alcuni giorni dopo, eccomelo di ritorno colla metà dei margini ricoperti di postille, che non so dirvi quanto siano belle e magistrali veramente; chiuse in fine con poche parole, a me, come presentisse dovere indi a qualche mese morire. Vi assicuro che stampando i *Paralipomeni* con queste note, non tutte in corpo alla fine del libro, ma distribuite ai luoghi loro in margine o almeno a piè di pagina, farebbero all'edizione un bello e utile decoro.²⁵

Per soddisfare la richiesta di Gussalli, i *Paralipomeni* vengono quindi riproposti a stretto giro – la loro pubblicazione risale all'autunno del 1869 – con le note di Ambrosoli collocate a piè di pagina, in calce alle ottave.

3. Il sodalizio tra Francesco Vigo e Giuseppe Chiarini inizia alla fine degli anni Sessanta, quando Chiarini si trasferisce a Livorno per assumere l'incarico di preside del Liceo «Niccolini».²⁶ I tre volumi leopardiani – *Le poesie*, i *Paralipomeni* e le *Operette morali* –

²⁵ Lettera di Antonio Gussalli a Giuseppe Chiarini, Milano, 27 febbraio 1869, riprodotta in PELLIZZARI 1912: 93, n., da cui cito. Il carteggio tra Chiarini e Carducci restituisce fedelmente tutti i nodi, di carattere filologico e storico-letterario, che il curatore si trova a dover sciogliere nei primi mesi del 1869 e fino a quando *Le poesie* non escono dai torchi di Vigo, ossia tra la fine della primavera e l'inizio dell'estate di quello stesso anno. Le lettere di Chiarini a Carducci sono conservate nell'Archivio di Casa Carducci, a Bologna; per le lettere di Carducci a Chiarini del 1869 rimando al VI volume dell'Edizione Nazionale dell'Epistolario carducciano.

²⁶ Chiarini è nominato “direttore” del Liceo «Niccolini» di Livorno con decreto regio del 17 febbraio 1867; il Comune delibera l'anno successivo di affidargli anche la direzione del Ginnasio. Le sue prime pubblicazioni con Vigo – due opuscoli epitalamici – risalgono al 1868. Con l'amico Ottaviano Targioni Tozzetti (Mercatale di Vernio, 1833-Livorno, 1899), allora docente di materie letterarie nello stesso «Niccolini», è tra gli animatori culturali di Livorno: assieme fondano il Circolo filologico cittadino e dirigono «Il Mare. Gazzettino

sono i primi di rilievo tanto per l'editore, quanto per il curatore: per entrambi si tratta, infatti, di una prova di maturità. I *Paralipomeni* si prestavano particolarmente bene a questo scopo in virtù della loro ricezione, da subito difficile e contrastata. Il «libro terribile»²⁷ era, infatti, la più negletta delle opere leopardiane e ancora attendeva una lettura complessiva e dettagliata, che, da un lato, lo collocasse organicamente nell'itinerario creativo del recanatese e, dall'altro, ne illuminasse i tratti peculiari, chiarendone i punti di più oscura e insoluta allusività. A questa sfida ermeneutica cercano di dare risposta i *Paralipomeni* vighiani, che di fatto segnano la prima ricezione di quel «testamento anomalo»,²⁸ già radicalmente estraneo al gusto e alle tendenze letterarie ormai dominanti. Per riuscire nell'impresa, Chiarini, col beneplacito di Vigo, mobilita forze diverse, intergenerazionali e interregionali, tutte pur sempre riconducibili ai principi del classicismo civile.

È quanto si deduce dal frontespizio, che fornisce l'istantanea di una rete di rapporti intellettuali: *I Paralipomeni della Batracomiomachia, con le note scritte da Francesco Ambrosoli in un esemplare prestatogli dal Gussalli*. Francesco Ambrosoli e Antonio Gussalli, da un lato; Giuseppe Chiarini, dall'altro: da una parte, due lombardi della generazione nata tra Sette e Ottocento – Ambrosoli, classe 1798, e Gussalli, classe 1806 – legati da lunga amicizia; dall'altra Chiarini, nato ad Arezzo nel 1833, ma formatosi a Firenze, dove la sua famiglia si era trasferita nel 1850.²⁹ A tenere assieme su questo

estivo» (dall'ottobre del 1872, «Il Mare. Giornale letterario mensile»). A Livorno Chiarini avrebbe trascorso diciassette anni, occupandosi di ricerche erudite, studio dei classici e giornalismo popolare. Su Chiarini (Arezzo, 1833-Roma, 1908) rimando nuovamente a PELLIZZARI 1912; si vedano anche SCHETTINI PIAZZA 1984; CUCINIELLO 1980; GAETANO 2001: 7-18. Interessanti oltre che utili due ritratti autobiografici: il primo, *Vocazione sbagliata* (1882), è contenuto nella raccolta *Il primo passo*, recentemente ripubblicata per le cure di Federica Marinoni, *Il primo passo* [Marinoni]: 57-62; il secondo è l'introduzione alla *Vita di Giacomo Leopardi*, CHIARINI 1905: v-xv.

²⁷ Come lo aveva definito Gioberti, che dei *Paralipomeni* apprezzava particolarmente l'intento satirico e la sottesa denuncia dell'inettitudine politica italiana: «E i popoli italiani sono forse educati alle grandi imprese? Il Leopardi verso il fine della sua vita scrisse un libro terribile, nel quale deride i desideri, i sogni, i tentativi politici degl'Italiani con un'ironia amara, che squarcia il cuore, ma che è giustissima», GIOBERTI 1856: 47.

²⁸ BAZZOCCHI 2002: 7.

²⁹ Per un profilo di Francesco Ambrosoli (Como, 1797-Milano 1868) e la sua attività di letterato, traduttore e compilatore di storie, grammatiche e manuali di vario argomento – celeberrimo e fortunatissimo il suo *Manuale della letteratura italiana* (Milano 1831-32, 4 voll.), che ha conosciuto innumerevoli ristampe per tutto

frontespizio, all'altezza del 1869, Ambrosoli, Gussalli e Chiarini è evidentemente il culto per Leopardi e l'apprezzamento per quella che già allora era apparsa come la più controversa delle sue opere. Al nome del recanatese occorre, però, affiancarne un altro: quello di Pietro Giordani. È, infatti, dal magistero giordaniano che nasce il legame fra questi tre letterati.

Di formazione strettamente classicista, Ambrosoli era divenuto amico di Giordani negli anni Venti, a Milano, dove si era trasferito per esercitare la professione di avvocato, presto forzosamente abbandonata per quella letteraria;³⁰ Gussalli aveva avuto occasione di conoscere personalmente Giordani nei primi anni Trenta, quando quest'ultimo, espulso dalla Toscana, aveva ripiegato su Parma, città nella quale avrebbe risieduto fino alla morte, nel 1848: dopo un primo incontro era nata una stretta amicizia, testimoniata da un ricco carteggio, estesi ad Ambrosoli.³¹ Giordani aveva poi lasciato le proprie carte in eredità a Gussalli, che ebbe cura di darle alle stampe facendo fronte, con tagli e autocensure, alle molte difficoltà causate dalle autorità austriache.

La pubblicazione dell'*Epistolario* (1854-1855) e degli *Scritti editi e postumi* (1856-1863) giordaniani³² aveva suscitato a Firenze l'entusiasmo degli Amici pedanti, ossia di quel manipolo di giovani classicisti che di fatto stava surriscaldando, e avrebbe surriscaldato, pur per una breve stagione, la capitale provinciale e torpidamente romantica dell'ultimo Granducato. Degli Amici pedanti, Chiarini, assieme a Giosuè Carducci, Giuseppe Gargani e Ottaviano Targioni Tozzetti, era stato co-fondatore. Assieme a una cerchia più ampia di sodali, i Pedanti si proponevano di difendere la letteratura italiana

l'Ottocento – rimando alla voce curata da ASOR ROSA 1960 e a CARRANNANTE 1982; per Antonio Gussalli (Soncino, Cremona, 1806-Milano, 1884), si veda MONSAGRATI 2004.

³⁰ Per ragioni politiche, la polizia austriaca gli aveva interdetto l'esercizio dell'avvocatura e l'adito all'istruzione pubblica; fu così che Ambrosoli intraprese la vita grama dell'istitutore privato, mantenendo sé e la propria famiglia con traduzioni, lezioni private e compilazioni di vario argomento; cfr. ASOR ROSA 1960 e CARRANNANTE 1982.

³¹ Per una ricostruzione "da vicino" di questo intrecciarsi di amicizie intellettuali si può vedere, oltre ai profili biografici che già ho segnalato, TRIBOLATI 1877.

³² GIORDANI, *Epistolario* [Gussalli] e GIORDANI, *Scritti editi e postumi* [Gussalli].

da imbastardimenti e sdilinquenti devianze *à la page*: in Giordani, prima ancora che in Leopardi, avevano individuato l'ultimo modello al quale rifarsi.³³

L'interesse di Chiarini per Leopardi e il suo poemetto si origina dal giordanismo degli Amici pedanti. Del «Giordani – avrebbe ancora rivendicato Chiarini a inizio Novecento – [...] a poco a poco inoculai l'ammirazione anche agli altri».³⁴ Contro i malvoni dell'asfittica Toscanina granducale, moderati in politica e manzoniani in letteratura, i Pedanti esibivano un padre nobile: classicista, progressista, antioscurantista, ateo; certo un campione di stile, ma più ancora un patriota saldo e un irriducibile «odiatore di “preti e tiranni”»,³⁵ idolatrato quale esempio di fervore militante. Così, a partire dalla loro costituzione nel 1856, i Pedanti avevano costellato le proprie pubblicazioni di elogi a Giordani e omaggi a Gussalli, quest'ultimo particolarmente corteggiato poiché depositario dell'eredità giordaniana. Chiare tracce di questa doppia reverenza si trovano nelle prose pedantesche di Chiarini:

Imparammo da lui [Giordani] come si può stare nel mondo non vili, come si può spendere in degne cagioni la vita, come giovare ai buoni e contendere coi tristi e debellarli; e come in questa guerra a pro' della umana famiglia han loro ufficio le lettere. Delle quali ci disse pur egli com'erano scadute dall'antica grandezza; e negli anni ultimi del viver suo ne profetò prossima la compiuta rovina che ora vediamo presente. Anco ne insegnava, ma in vano, unico rimedio il rivocharle a' loro principii, sé porgendo a un tempo e maestro ed esempio; mirabile a tutti, imitabile a molti. Perocché giova, anco disperati del bene, desiderarlo e cercarlo, e gridar contra il male. Così dovendo noi al Giordani tutto il meglio de' nostri pensieri, può quindi solo farsi ragione come dobbiam venerarlo ed amarlo; e come venerare ed amare la Signoria Vostra [Gussalli], nella quale vediamo viva tanta parte di lui.³⁶

³³ Un ricordo ironico e vivido dei Pedanti si legge in *Consule Planco* di Enrico Nencioni, *Il primo passo* [Marinoni]: 216-217. Per un inquadramento più generale, rimando a CHIARINI 1903: 57-123; per un'analisi più stringente di carattere storico-letterario, PARENTI 1950; FRATTAROLO 1974; BIAGINI 1976: 62-67 e 98-100; TISSONI 1988; VEGLIA 2010: 9-18; TOGNARELLI 2017: 151-155; SALVADÈ 2019; del giordanismo dei Pedanti hanno trattato FERMI 1915: 1-32; TIMPANARO 1961; TISSONI 1974; TREVES 1974.

³⁴ CHIARINI 1903: 59.

³⁵ SAVARESE 1995: 67.

³⁶ È un brano tratto dall'opuscolo *Ad Antonio Gussalli quando nell'agosto MDCCCLVIII passava di Firenze* ([Firenze], [Barbèra]), firmato da Chiarini, Carducci e Targioni Tozzetti, ma scritto da Chiarini; è stato riprodotto da Guido Mazzoni in CHIARINI 1910: xviii. Sugli Amici pedanti e Gussalli, MARIPICATI 1957.

Che anche Ambrosoli, grazie all'intermediazione di Gussalli, presto si avvicini ai Pedanti è dimostrato dalla pubblicazione sul fascicolo inaugurale del «Poliziano», il periodico organico alla loro militanza, di una sua lettera d'incoraggiamento, nella quale da Vienna, dove si trovava per un incarico di traduzione ricevuto dal ministro Leo Thun-Hohestein, esprime il proprio sostegno ai giovani redattori, spronandoli alla ricerca di una letteratura autenticamente italiana, che non ecceda, però, in forme deteriori e passatiste di imitazione della tradizione antica.³⁷

Col trascorrere degli anni il culto di Chiarini per il Giordani prosatore sarebbe in parte scemato; inalterata sarebbe invece rimasta la sua ammirazione per il Giordani «educatore, patriota e difensore degli oppressi»,³⁸ come riprovano le *Prose scelte di P. Giordani proposte come libro di lettura alle scuole liceali*, edito per Vigo nel 1876, a più riprese ristampato e infine riproposto, con sostanziose aggiunte e alcuni tagli, nell'edizione definitiva del 1889, per Sansoni³⁹. Più intenso ancora sarebbe diventato, col passare del tempo, il culto per l'opera poetica di Leopardi e l'adesione intellettuale e spirituale al suo pensiero e al suo modello. A Leopardi Chiarini avrebbe dedicato numerosi studi, il più celebre dei quali è senz'altro la *Vita di Giacomo Leopardi* edita nel 1905 da Barbèra: lì, in una prefazione dal taglio autobiografico e scopertamente testamentaria – fin dall'indicazione che la precede, *Ai miei figliuoli*, e per la premonizione mortuaria che la chiude –, lo avrebbe definito l'«autore mio prediletto»,⁴⁰ amato e indefessamente studiato fin da quando, a diciassette anni, ne aveva letto per la prima volta i versi.⁴¹

4. Scritta in forma epistolare, la prefazione di Chiarini ai *Paralipomeni* è indirizzata ad Antonio Gussalli. In apertura, ripercorrendo quanto lo stesso Gussalli gli aveva scritto per lettera in merito alle postille di Ambrosoli,⁴² Chiarini accenna al contesto e alle modalità della loro stesura, lasciando intendere – pur non rinunciando al tono altamente

³⁷ AMBROSOLI 1858. Rimando ad ASOR ROSA 1960 e SALVADÈ 2019: 311-313.

³⁸ TIMPANARO 1961: 104.

³⁹ GIORDANI, *Prose scelte* [Chiarini], 1876² e 1880³; poi Sansoni, 1889. Per l'edizione Sansoni, vd. PARENTI 1955: 93, 99, 102. Per un'analisi delle edizioni delle *Prose scelte* giordaniane e degli intenti didattici e morali del loro curatore, TIMPANARO 1961: 104-107.

⁴⁰ CHIARINI 1905: XII.

⁴¹ Ivi: VIII.

⁴² Mi riferisco alla già citata lettera del 27 febbraio 1869, PELLIZZARI 1912: 93, n.

celebrativo dell'intera ricostruzione – che esse non hanno pretese di sistematicità ed esaustività, ma che, al contrario, sono state pensate come un surrogato di conversazione, come riflessioni a mezza voce destinate a un interlocutore affezionato e amico. Eppure, tanto basta per immaginare che, non fosse morto, Ambrosoli avrebbe potuto commentare più e meglio il poemetto leopardiano: certo – scrive Chiarini – avrebbe saputo spiegarne la «mirabile allegoria», trattarne «il fine e gli intendimenti», illuminarne le parti che, «per poco rammentare o conoscere fatti storici, o per qualche altro difetto di dottrina, alla comune dei lettori possono essere oscure» e, infine, esaltarne le «finezze d'arte», ossia il valore estetico, spesso sottovalutato.⁴³ Interessante registrare, attraverso le aspettative tradite di Chiarini, quali fossero, a suo giudizio, gli aspetti dei *Paralipomeni* più bisognevoli di cure e mediazioni; per converso, sappiamo di che cosa le postille non trattano.

Tornando alle notazioni di Ambrosoli, Chiarini ammette che

forse non tutte le osservazioni dell'annotatore parranno giustissime a tutti, specialmente dov'egli biasima qualche frase o costrutto del poeta, o lo riprende d'oscurità, o mostra non acquetarsi perfettamente alle dottrine filosofiche di lui. Ma qui il lettore abbia sempre presente il modo e il fine onde le postille furon composte, e ponga mente alle diversità molte e grandi fra l'indole l'ingegno e la vita del Leopardi e dell'Ambrosoli.⁴⁴

Il primo, spiega Chiarini, fu filosofo, l'altro no. Leopardi si era dedicato «alla investigazione e meditazione del vero, la quale occupò molta parte de' brevi anni suoi»;⁴⁵ Ambrosoli no. Leopardi era andato «esente da tutti quei volgari pregiudizi che anche oggi sono propugnati come scienza da una setta d'impostori o d'illusi, dei quali bastano il buon senso e la ragione a mostrare l'assurdità»; Ambrosoli no, o almeno non abbastanza, poiché «non si appagò delle nuove ipotesi» della conoscenza scientifica, «o forse gli mancò l'animo di combattere errori antichissimi e universali, a cui non aveva nulla di certo da sostituire».⁴⁶

⁴³ LEOPARDI, *Paralipomeni* [Chiarini]: VI.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi: VI-VII.

Si ha presto l'impressione che Chiarini intenda far risaltare la solidità e la profondità della filosofia leopardiana usando Ambrosoli quale mezzo di contrasto; le note ambrosoliane tradiscono, a suo giudizio, un pensiero poco fine e per taluni aspetti irrisolto, che ha il difetto radicale di non aderire perfettamente a quello del recanatese:

nelle postille [...] vediamo [Ambrosoli] consentire col Leopardi, dove questi mette in ridicolo quell'argomento del *consenso universale* che i filosofi delle scuole sogliono addurre in testimonio di una vita futura; lo vediamo non approvare le opinioni di lui circa l'origine e i destini del genere umano. Ma questa diversità d'opinioni filosofiche niente avrebbe impedito che una compiuta illustrazione ai *Paralipomeni* fatta dall'Ambrosoli fosse lavoro importantissimo e da giovare grandemente alla diffusione del poema leopardiano.⁴⁷

Tant'è che la conclusione del ragionamento – ossia la desiderabilità di un più disteso commento di Ambrosoli ai *Paralipomeni* – parrebbe piuttosto stentata, se Chiarini non facesse cenno a una «compiuta illustrazione», che lascia quindi immaginare un paratesto sistematico, esaustivo e compiuto, di taglio scolastico e ambizione divulgativa, come poteva realmente essere nelle disponibilità intellettuali di Ambrosoli.

Presentate le postille, la prefazione di Chiarini mira a quello che è il suo obiettivo principale, ossia la piena rivalutazione del poemetto, «una delle massime tra le opere del Recanatese», sebbene «forse la meno conosciuta e la meno gustata». ⁴⁸ Per farlo, prende le mosse dalla «recente sentenza onde un critico illustre lo ha condannato alla mediocrità». ⁴⁹ Il critico cui Chiarini allude – senza mai farne il nome – è Francesco De Sanctis, che nell'agosto di quello stesso 1869, nel saggio *La prima canzone di Giacomo Leopardi* uscito sulla «Nuova Antologia», aveva declassato a mediocre il Leopardi “comico”: «*inarrivabile quando si chiude nel suo mondo e ne scruta e ne svela i misteri e ne sente le trafitture; quante volte spinge lo sguardo al di fuori e satireggia e ironeggia, tocca appena il mediocre, com'è nei suoi Paralipomeni*». ⁵⁰ Chiarini rigetta questa spaccatura in due

⁴⁷ Ivi: VII.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ DE SANCTIS 1869: 686. Sulla lettura desactisiana di Leopardi, BIOVI 1962; CASU 1970; BELLUCCI - LONGO 1979.

dell'opera leopardiana: la sua lettura prosegue, anzi, esaltando il valore assoluto ed inalterabile dei *Paralipomeni*, che, se sottratti alle contingenze della loro composizione e ai loro immediati intenti satirici, si manifestano quali sono, ossia come «sincera e stupenda rappresentazione di un atto della grande commedia umana»:

Tutti sanno che il poemetto è allegorico, che i granchi sono gli Austriaci, le rane i preti, e i topi gl'Italiani e più specialmente i Napoletani del 1821. L'aggiungere a questa altre notizie più particolari intorno ai personaggi del poema, e il richiamare i fatti storici cui esso allude, gioverebbe, non ne dubitiamo, a fare ch'è fosse letto da più e più volentieri in Italia. Ma l'importanza *locale e d'attualità* [...] non reca né toglie pregio al lavoro, il cui carattere è particolare e generale ad un tempo. Sotto il velo tenuissimo dell'allegoria, muovesi nel poema leopardiano la società umana con tutte le sue miserie nuove ed antiche, con tutte le sue passioni malvagie, ridicole, generose. Quelle bestie [...] sono in parte gli uomini del tempo nostro, in parte quelli di ogni tempo. E perciò i *Paralipomeni* vivranno, come vive l'*Iliade* e la *Divina commedia*.⁵¹

Il cardine attorno al quale ruota la proposta chiariniana è l'intima connessione tra *Paralipomeni*, *Iliade* e *Commedia*, tre opere accomunate da una «duplice qualità»: «di essere rappresentazione *particolare e generale* della vita umana, di mostrare cioè l'uomo di una determinata età e nazione in ciò che può toccare e giovare gli uomini di tutte le nazioni e di tutte le età».⁵² Trascurabile, e di fatto meno significativo e subito accantonato, è il

⁵¹ LEOPARDI, *Paralipomeni* [Chiarini]: VIII.

⁵² Ivi: IX; corsivi miei. Carducci avrebbe espresso perplessità su questo punto della prefazione di Chiarini: «il dubbio capitale per me è, non vi sia forse un po' d'esagerazione in quell'intendimento di comparare i *Paralipomeni* all'*Iliade*, per es. e alla *Commedia*. Lo so che tu lo fai sotto un certo e solo aspetto. Ma opere come l'*Iliade* e la *Commedia* sono monumenti *fatali*: essi han fatto due nazioni come sono [...]. Tu dici: rappresentano, l'una l'età eroica, l'altra l'età cavalleresca. No, rappresentano qualcosa di più, rappresentano tutto l'essere di due nazioni: passò l'età eroica, passò la cavalleresca e la teologica; ma la Grecia e l'Italia son sempre là in que' due poemi. I *Paralipomeni* sono forse poesia tutta individuale, sono certo poesia negativa: volerli compararli a que' due, per me è, se non m'inganno, esagerazione» (lettera del 3 ottobre 1869 a Chiarini; corsivo nel testo); «un pocolino di esagerazione in quel paragonare i *Paralipomeni* alla *Iliade* e alla *Commedia* per me c'è sempre» (lettera del 29 ottobre 1969 a Chiarini), rispettivamente in CARDUCCI 1941: 112-111, 118-119. Pienamente positivo era stato, invece, il giudizio di Carducci sulla prefazione di Chiarini alle *Poesie*, ivi: 82. La divergenza fra Chiarini e Carducci sul valore dei *Paralipomeni* è indizio chiaro – e non unico, né isolato – di personalità e sensibilità intellettuali ben diverse. A proposito del poemetto leopardiano, mi limito qui a segnalare che alcuni anni più tardi, introducendo la traduzione di Chiarini dell'*Atta Troll* di

confronto con la *Batracomiomachia*, di cui pure i *Paralipomeni* «proseguono la macchina»: lo «scopo» del poemetto greco – nota Chiarini – non è evidente, il che lo allontana dalla qualità fondamentale – quella universale e morale di «toccare e giovare gli uomini di tutte le nazioni e di tutte le età» – che contraddistingue l’opera leopardiana.⁵³

Posta questa premessa, Chiarini continua sviluppando quella che presenta come un’idea storiografica suggeritagli da Gussalli, ossia la ripartizione della poesia universale in tre grandi ere: quella pagana ed eroica, quella cristiana e cavalleresca e, infine, quella del vero e della scienza. Vertice della prima, Omero; della seconda, Dante; della terza ed ultima, Leopardi.

Un Chiarini certo più leopardiano che leopardista, e più filosofo, forse, che critico della letteratura, spiega la nascita della poesia e della religione come tentativi posti in campo dall’umanità per rimediare ai mali della natura; «di qui tutte le generose illusioni» che sostengono l’uomo nella ricerca della virtù:

Omero che canta l’ira d’Achille, Dante che nel suo mistico viaggio si fa puro e disposto a salire alle stelle, il Leopardi che deridendo gli errori umani si scalda all’eroica fine di

Heine (Bologna, Nicola Zanichelli, 1878), Carducci avrebbe precisato il proprio giudizio e, in sostanza, rincarato la dose: «Già il sig. Zumbini notò la mediocrità satirica del Leopardi, e, poiché il poeta della ginestra dai particolari (gli avvenimenti italiani del 21 e del 31) trascende presto al generale, anche notò, con molta verità, pare a me, la impossibilità del render comica l’irrisione di tutta la vita umana quale è, quale fu, quale sarà. Ma, oltre a questo, il Leopardi, lirico grandissimo e de’ più profondi e umani poeti che sieno stati mai, nei *Paralipomeni* è inferiore a sè stesso, anche come artista. Lasciamo la favola ricalcata un po’ su l’antica *Batracomiomachia* e un po’ su gli *Animali parlanti*; ma, salvo certi episodi di valor lirico e certe descrizioni naturali che sono delle più vere della poesia italiana, come ammirare, in una letteratura che vanta il Pulci e l’Ariosto, quelle ottave così fredde, così slogate, tanto affannosamente stentate, che di alcune si contrasta ancora sul senso e se la costruzione sia retta? Scusiamo il grande e infelice poeta, che malato a morte non scriveva, dettava; ma non vantiamo, oltre quello si convenga a un’opera postuma, il poema», CARDUCCI 1878: XLVIII-XLIX (ed. def. in CARDUCCI 1937: 130-131; il rimando iniziale è al saggio *La “Palinodia” e i “Paralipomeni” di Giacomo Leopardi* di Bonaventura Zumbini, in ZUMBINI 1876: 1-38. Solo nell’estate del 1898 Carducci sarebbe tornato a pensare, con propositiva curiosità, ai *Paralipomeni*, vd. CARDUCCI 1957: 160 e 166 e BERSANI - RONCUZZI 2001: 249). Basti questo per mostrare come una lettura approssimativa e stereotipata di Chiarini, ancillare rispetto a quella di Carducci, abbia resto difficoltoso l’emergere delle peculiarità dell’uno e dell’altro, e dei rispettivi *auctores*. Credo anche che sul rapporto di Carducci con l’opera leopardiana sarebbe opportuno ritornare con uno studio nuovo e sistematico, che di quel rapporto metta a fuoco, sia per il *côté* poetico, sia per il *côté* critico, i momenti e i mutamenti fondamentali e, di ciascuno di essi, le ragioni letterarie ed ideologiche.

⁵³ LEOPARDI, *Paralipomeni* [Chiarini]: IX.

Rubatoocchi, obbediscono a un medesimo sentimento, quel sentimento per cui la vecchiarella sta lunghe ore inginocchiata davanti all'immagine di un santo, bisbigliando parole che non intende.⁵⁴

Sdipanando riflessioni di carattere generale sulle tre grandi epoche della poesia universale, Chiarini ammette un'unica eccezione alla griglia storiografica da lui stesso definita: Lucrezio, in quanto «precursore della poesia del vero» ed ineguagliabile nella capacità di esprimere in poesia i «severi» ragionamenti filosofici.⁵⁵ *Vox clamantis in deserto*, Lucrezio annuncia Leopardi. Al pari di ogni altra opera leopardiana, i *Paralipomeni* sono, quindi, «poesia del vero e della scienza»: dove «vero» e «scienza» stanno per «liberazione dell'uomo dai lacci della religione, e dall'ignoranza di sé e delle leggi del cosmo».⁵⁶ Non stupisce, quindi, che in un costante crescendo di *pathos*, Chiarini vaticini un'utopia: quella di un avvenire, sperabilmente prossimo, nel quale la visione del mondo leopardiana sia nota e maggioritaria:

Fra la poesia omerica e dantesca e la leopardiana io veggo questa distinzione, che mentre le prime due rappresentano fedelmente [...] la civiltà del loro tempo, l'altra precorre quella che sarà la perfetta civiltà del genere umano. Le idee religiose d'Omero e di Dante erano quelle di tutti i contemporanei; le idee filosofiche del Leopardi appartengono soltanto agli uomini della scienza; diventeranno, ma non sono popolari.⁵⁷

Nelle pagine che seguono, Chiarini evidenzia quali declinazioni conosca, nelle opere leopardiane, la poesia del vero e della scienza: essa si esplica nei *Canti* per quanto riguarda ciò che pertiene «l'uomo in ordine all'universo» e si realizza nei *Paralipomeni* per quel che concerne l'uomo «in ordine alla società»; nel poemetto, il poeta-filosofo, spettatore delle miserie umane, «osserva nota e sorride», senza che l'opzione formale, di genere e

⁵⁴ Ivi: XI. Precisa Chiarini che, delle due, nacque e si diffuse prima la religione, che è sistema d'illusioni bastevole anche alle «menti più rozze»; a differenza della poesia, la religione, o meglio, le religioni si mostrano caduche e mutevoli, destinate a scomparire «dinanzi alla luce della scienza»; al contrario, la poesia è destinata a durare fintanto che esisterà il genere umano, ivi: XII.

⁵⁵ Ivi: XIV.

⁵⁶ Ivi: VIII-IX.

⁵⁷ Ivi: XVIII.

registro, che ha scelto – resa emblematicamente con il «sorride» – ne impoverisca lo sguardo, la scrittura, il messaggio.⁵⁸ A Leopardi occorre, allora, riconoscere il merito – ed è questa la riflessione con la quale Chiarini conclude la propria lettera prefatoria – di aver mostrato «come sia possibile ai moderni il poema epico, e da quale spirito debba essere animato, e quale fine proporsi», fine così riassumibile: «proseguire la guerra della ragione contro la forza, castigare del genere umano le ingiustizie, le viltà, gli errori, che impediscono il migliorarsi dell'ordinamento sociale».⁵⁹ Coi *Paralipomeni* Leopardi si erge a «strenuo campione» della ragione; pare certo che, se non fosse prematuramente morto, avrebbe potuto assistere al progressivo avanzamento, seppur contrastato e incompleto, proprio di quella ragione – o idea di giustizia sociale e politica – di cui era stato annunciatore e vessillifero:

avrebbe veduto scossa dalle fondamenta quella iniqua legge d'equilibrio politico, ch'ei con l'arme del riso flagella nel secondo dei *Paralipomeni*, e avrebbe veduto la inerme e derisa ragione dei topi prevalere, nonostante le loro colpe e follie, alla temuta forza dei granchi. Ma il piacer grande gli sarebbe stato forte amareggiato dal vedere quelle colpe e follie durante ancora in gran parte, e la città di Topaia intellettualmente caduta sì basso, che nella poesia oggi tengono campo una generazione di matti, persuasi in buona fede (e qui sta il peggio) di acquistar lode a sé ed alla patria con le fantasie più scempie che mai cadessero in cervelli ammalati.⁶⁰

Un *epos* allegorico, quindi, d'«importanza *locale e d'attualità*», ma che trascende la propria stessa allegoria zoologica per parlare ad ogni tempo, e le cui «arme del riso» non cessano di «flagellare», educando al vero e al giusto: è questa la definizione, solo in senso lato formale, che Chiarini dà dei *Paralipomeni*. Che per il proprio poema epico Leopardi abbia scelto un registro comico, che abbia adottato una trasfigurazione animale per satireggiare il passato a lui più prossimo e la propria contemporaneità, che ciò determini un abbassamento stilistico e tonale, non è rilevante al fine dell'inquadramento dell'opera e delle sue prerogative. La categoria di “eroicomico” non esiste ancora, né se ne sospetta

⁵⁸ Ivi: IX.

⁵⁹ Ivi: XX.

⁶⁰ *Ibidem*, corsivo mio.

l'esistenza: per quel che interessa a Chiarini, a classificare i *Paralipomeni* nel sistema dei generi letterari è sufficiente la categoria di "epica". Epica di cui, da classicista quale è, rivendica la perdurante vitalità, a patto, certo, che sia praticata da un autore di genio quale Leopardi.

5. Nel 1871 Francesco D'Ovidio, poco più che ventenne, avrebbe inferto una stiletta "desanctisiana" al Leopardi comico, colpendo anche Chiarini e Ambrosoli. Recensendo causticamente *Le poesie* di Leopardi edite da Vigo, avrebbe accusato il curatore di aver preso un abbaglio pubblicando le postille ambrosoliane, evidentemente mediocri e inconsistenti. Ma più ancora, il peccato originale di Chiarini sarebbe stato quello di presentare Ambrosoli quale «ultimo forse sopravvissuto di quella eletta schiera d'ingegni che sul finire del secolo XVIII e nei principj di questo si adoperano a rifare italiana di spiriti e di forme la nostra letteratura», cancellando, di fatto, Alessandro Manzoni.⁶¹ In questa rilettura, irrorata da polemiche letterarie urgenti, i *Paralipomeni* finiscono per essere declassati a opera-sfogatoio, nella quale Leopardi avrebbe riversato «il suo cattivo umore».⁶² Altrettanto negativo è il giudizio sul carattere estetico del poemetto, del quale equità imporrebbe di «mostrare, rilevare, lì, a tutte le occasioni [...] quanto minore di sé riuscisse il Leopardi nella satira. Nei *Paralipomeni* il Leopardi uscì dal suo genio».⁶³ Di nuovo, torna la lettura desanctisiana:

Or quando esprime lo sconforto, la malinconia, egli è inarrivabile: è il primo lirico del mondo. Quando n' esce, naufraga, com'è nei *Paralipomeni* e nella *Palinodia*. Son naufragi da buon nocchiero ma son però naufragi.⁶⁴

Appare chiaro che tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta dell'Ottocento la ricezione dei *Paralipomeni* intersechi questioni formali e ideologiche di ampio respiro. L'adesione totale alla filosofia leopardiana da parte di un classicista quale Chiarini si salda

⁶¹ D'OVIDIO 1871: 2-3, corsivo nel testo. D'Ovidio riprende alla lettera un passo dell'*Avvertenza* premessa da Chiarini alle postille, LEOPARDI, *Poesie* [Chiarini]: 460-461.

⁶² D'OVIDIO 1871: 5.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ D'OVIDIO 1871: 5-6.

a una valutazione pienamente positiva delle qualità espressive del Leopardi comico; al contrario, per De Sanctis e D'Ovidio il genere e il registro dei *Paralipomeni* appaiono censurabili, determinando la catalogazione del poemetto quale opera minore, nella quale il recanatese dirazza; in D'Ovidio questa condanna si lega esplicitamente a una difesa del magistero manzoniano, messo in ombra, più che dall'esaltazione di Ambrosoli, dal primato di Leopardi, e, in particolare, di un Leopardi materialista e ateo, vinto dal proprio «cattivo umore», autore di un'opera consistente in «raziocinj in versi e sarcasmi». ⁶⁵

Proprio i «raziocinj» rifiutati da D'Ovidio costituiscono per Chiarini il valore aggiunto dei *Paralipomeni*. Diversa anche la considerazione delle postille ambrosoliane: imbarazzanti per D'Ovidio, che le passa in rassegna evidenziandone le contraddizioni e le leggerezze; irrinunciabili, invece, per Chiarini, e non tanto per il loro intrinseco valore ermeneutico – si trattava, in effetti, di osservazioni brevi, rade e discontinue, non pensate per la pubblicazione, che poco servivano all'illustrazione del testo –, quanto per la genealogia ideale che evidenziano: quella di un classicismo civile e progressista, che trovava in Leopardi l'*auctor* da opporre al romanticismo, ai suoi aspetti più retrivi e alla sua eredità. Perciò Chiarini definisce i *Paralipomeni* un poema epico vitale, tutt'altro che arcaico o irricevibile, potenziato, anzi, da un'opzione formale prestigiosa, tradizionalmente funzionale alla trasmissione di verità universali e atemporali, che, mediate, in questo caso, dall'allegoria zoologica e dall'«arme del riso», ⁶⁶ preparano un avvenire socio-politico migliore e necessario. Che, poi, i *Paralipomeni* fossero alieni rispetto al romanzo, sia nella sua versione intimistico-borghese che in quella storica, non poteva che essere, dal punto di vista di Chiarini, tratto distintivo e pregio.

Nella lettura chiariniana, così come nelle voci che le si oppongono, è assente la categoria di “eroicomico”, e manca qualsivoglia accenno ermeneutico o proposta storiografica, ma anche vaga sensibilità di fondo, che anticipi quanto la critica recente ha messo in luce. L'analisi che Chiarini dedica ai *Paralipomeni* corre sui binari della critica militante di stampo classicista, che, negli anni in cui si consumano la grande rottura romantica e l'ascesa irresistibile del romanzo, rivendica la vitalità imperitura dei generi tradizionali e che sostanzialmente non distingue tra eroico ed eroicomico. Occorrerà attendere il Nove-

⁶⁵ Ivi: 6-7.

⁶⁶ LEOPARDI, *Paralipomeni* [Chiarini]: XX.

cento inoltrato, e studi “pacificati” di diversa vocazione, perché si creino le condizioni per un nuovo avvicinamento ai *Paralipomeni* e per poter leggere, con un minore grado di deformazione, le peculiarità di genere e il valore storico-letterario dell'ultima opera leopardiana, che forse ancora attende di affrancarsi completamente dai giudizi svalutativi che a lungo l'hanno marginalizzata.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- AMBROSOLI 1858 = *Lettera del Professore Francesco Ambrosoli ad uno dei compilatori del «Poliziano»* (Vienna, 25 ottobre 1858), in «Il Poliziano», I (1858), 7-9.
- CARDUCCI 1878 = Giosuè Carducci, *Su l'Atta Troll*, in Enrico Heine, *L'Atta Troll* tradotto da Giuseppe Chiarini, con prefazione di Giosuè Carducci e note di K. Hillebrand, Bologna, Nicola Zanichelli, 1878, III-LVI.
- CARDUCCI 1937 = *Edizione nazionale delle opere di Giosue Carducci*, vol. XXIII. *Bozzetti e scherme*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1937.
- CARDUCCI 1941 = *Edizione nazionale delle lettere di Giosue Carducci*, vol. VI. 1869-1871, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1941.
- CARDUCCI 1957 = *Edizione nazionale delle lettere di Giosue Carducci*, vol. VI. 1897-1900, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1957.
- CHIARINI 1903 = Giuseppe Chiarini, *Memorie della vita di Giosue Carducci raccolte da un amico*, Firenze, G. Barbèra Editore, 1903.
- CHIARINI 1905 = Giuseppe Chiarini, *Vita di Giacomo Leopardi narrata da G.C.*, Firenze, G. Barbèra Editore, 1905.
- CHIARINI 1988 = Giuseppe Chiarini, *La vita di Giacomo Leopardi*, nota di Franco Brioschi, Manziana, Vecchiarelli Editore, 1988.
- CHIARINI, *Dialogo* [Gaetano] = Chiarini, Giuseppe, *Della filosofia leopardiana. Dialogo fra un filosofo giobertiano ed un razionalista*, edizione, introduzione e commento a cura di Raffaele Gaetano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000.
- GIORDANI, *Epistolario* [Gussalli] = Pietro Giordani, *Epistolario*, edito per Antonio Gussalli, compilatore della vita che lo precede, 7 voll., Milano, Borroni e Scotti, 1854-1855.
- GIORDANI, *Prose scelte* [Chiarini] = Pietro Giordani, *Prose scelte proposte come libro di lettura alle scuole liceali*, a cura di Giuseppe Chiarini, Livorno, Vigo, 1876.

- GIORDANI, *Scritti* [Chiarini] = Pietro Giordani, *Scritti*, a cura di Giuseppe Chiarini, nuova presentazione di Sebastiano Timpanaro, Firenze, Sansoni, 1961.
- GIORDANI, *Scritti* [Gussalli] = Pietro Giordani, *Scritti editi e postumi*, curati da Antonio Gussalli, 7 voll., Milano, Borroni e Scotti, 1856-1863.
- LEOPARDI, *Batracomiomachia* [Zanella] = Giacomo Leopardi, *La Batracomiomachia tradotta dal conte Giacomo Leopardi*, in *Poeti greci minori tradotti da varii*, a cura di Giuseppe Zanella, Firenze, G. Barbèra Editore, 1869, 323-341.
- LEOPARDI, *Canti* = *Canti di Giacomo Leopardi, con le note filologiche alle prime dieci canzoni e i Paralipomeni della Batracomiomachia*, Firenze, Successori Le Monnier, 1869 [1876²].
- LEOPARDI, *Operette morali* [Chiarini] = Giacomo Leopardi, *Le Operette morali*, con la prefazione di Pietro Giordani, edizione accresciuta e corretta da G. Chiarini, Livorno, per tipi di Franc. Vigo Editore, 1870.
- LEOPARDI, *Paralipomeni* [Chiarini] = Giacomo Leopardi, *I Paralipomeni della Batracomiomachia*, con note scritte da Francesco Ambrosoli in un esemplare prestatogli dal Gussalli, edizione fatta per cura di G. Chiarini, in Livorno, per tipi di Franc. Vigo Editore, 1869.
- LEOPARDI, *Poesie* [Chiarini] = Giacomo Leopardi, *Le poesie*, con postille inedite di Francesco Ambrosoli ai Paralipomeni della Batracomiomachia, edizione accresciuta e corretta da G. Chiarini, Livorno, per tipi di Franc. Vigo Editore, 1869.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ALFANO 2016 = Giancarlo Alfano, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci, 2016.
- ALFANO 2020 = Giancarlo Alfano, *Introduzione. L'eroicomico, un genere vettoriale*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 17-23.
- ARBIZZONI 1997 = Guido Arbizzoni, *Poesia epica, eroicomico, satirica, burlesca. La poesia rustica toscana. La poesia figurata*, in *Storia della letteratura italiana*,

- diretta da Enrico Malato, vol. X. *La tradizione dei testi*, Roma, Salerno Editrice, 1997, 871-911.
- ARBIZZONI 2007 = Guido Arbizzoni, «*Poema misto nuovo e secondo l'arte*»: *l'eroicomico secentesco*, in *Gli "irregolari" nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*. Atti del Convegno (Catania, 31 ottobre-2 novembre 2005), Roma, Salerno Editrice, 2007, 193-224.
- ASOR ROSA 1960 = Alberto Asor Rosa, *Ambrosoli, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 2, 1960 [online].
- BARBIERI 1961 = Torquato Barbieri, *Giosue Carducci e la stamperia livornese di Francesco Vigo*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1961.
- BAZZOCCHI 2002 = Marco A. Bazzocchi, *Introduzione. Per leggere un'opera fraintesa*, in Giacomo Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, a cura di Marco A. Bazzocchi - Riccardo Bonavita, Roma, Carocci, 2002, 7-28.
- BELLUCCI - LONGO 1979 = Bellucci Novella - Nicola Longo, *Francesco De Sanctis e Giacomo Leopardi tra coinvolgimento e ideologia*, Roma, Bulzoni, 1979.
- BERSANI - RONCUZZI 2001 = *Giacomo Leopardi e Bologna: libri, immagini e documenti*, a cura di Cristina Bersani - Valeria Roncuzzi Roversi Monaco, Catalogo della Mostra tenuta a Bologna nel 1998, Bologna, Pàtron, 2001.
- BERTONI 1997 = Clotilde Bertoni, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1997.
- BERTONI 2007 = Clotilde Bertoni, *Guizzi parodici e storie senza eroi: il romanzo sette-ottocentesco e la tradizione eroicomico*, in *Gli "irregolari" nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*. Atti del Convegno (Catania, 31 ottobre-2 novembre 2005), Roma, Salerno Editrice, 2007, 277-308.
- BERTONI 2014 = Clotilde Bertoni, *L'eroicomico*, in *Letteratura europea*, a cura di Piero Boitani - Massimo Fusillo, vol. II. *Generi letterari*, Torino, UTET, 2014, 37-51.
- BIAGINI 1976 = Mario Biagini, *Giosue Carducci*, Milano, Mursia, 1976 [I ed. 1961].
- BIOVI 1962 = Maria Grazia Biovi, *De Sanctis e Leopardi*, in «Paragone», XIII, 154 (1962), 10-41.
- BROGIONI 2020 = Luca Brogioni, *Vigo, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 99, 2020 [online].

- BUCCHI 2013 = *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*. Atti del convegno, Università di Losanna, 9-10 novembre 2011, a cura di Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 2013.
- BUCCHI 2020 = Gabriele Bucchi, *Derisione, punizione, nostalgia: il riso ambiguo dell'eroicomico*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 249-266.
- CABANI 1999 = Maria Cristina Cabani, *La pianella di Scarpinello, Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999.
- CABANI 2010 = Maria Cristina Cabani, *Eroi comici. Saggi su un genere seicentesco*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010.
- CABANI 2013 = Maria Cristina Cabani, *Introduzione*, in BUCCHI 2013, 9-26.
- CABANI 2016 = Maria Cristina Cabani, *Studi recenti sull'eroicomico*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'AdI - Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri - Valeria Di Iasio - Giovanni Ferroni - Ester Pietrobon, Roma, AdI editore, 2016, 9-3, <<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/seicento.pdf>>.
- CABANI 2020 = Maria Cristina Cabani, *Alessandro Tassoni e il «poema di nuova spezie»*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 73-97.
- CARRANNANTE 1982 = Antonio Carrannante, *Profilo di Francesco Ambrosoli*, in «La Rassegna della letteratura italiana», s. VII, LXXXVI, 3 (1982), 475-500.
- CASU 1970 = Mario Casu, *Annotazioni intorno alle componenti espressive del giudizio desanctisiano sulla poesia del Leopardi*, in *Leopardi e l'Ottocento*. Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 1-4 ottobre 1967), Firenze, Olschki, 1970, 139-145.
- CECCUTI 1987 = Cosimo Ceccuti, *Le Monnier dal Risorgimento alla Repubblica (1837-1987): centocinquant'anni per la cultura e per la scuola*, introduzione di Giovanni Spadolini, Firenze, Le Monnier, 1887.
- CECCUTI 1996 = Cosimo Ceccuti, *Le Monnier: due secoli di storia*, Grassano, Bagno a Ripoli, Le Monnier, 1996.
- COLOMBO 2022 = Paolo Colombo, *Il poema desiderato. Avventure di una forma nell'Italia di primo Ottocento (1814-1850)*, Milano - Udine, Mimesis, 2022.

- CRESCINI 1914 = Vincenzo Crescini, *Emilio Teza*, con una bibliografia del Teza a cura di Carlo Frati, Venezia, Ferrari, 1914.
- CRIMI - MALAVASI 2020 = *L'eroicomico*, a cura di Giuseppe Crimi - Massimiliano Malavasi, Roma, Carocci, 2020.
- CUCINIELLO 1980 = Ciro Cuciniello, *Chiarini, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 24, 1980 [online].
- DE SANCTIS 1869 = Francesco De Sanctis, *La prima canzone di Giacomo Leopardi*, in «Nuova Antologia», XI, 8 (1869), 683-699 [poi in Id., *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano, 1890, 105-126].
- DIONISOTTI 1998 = Carlo Dionisotti, *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998.
- D'OVIDIO 1871 = Francesco D'Ovidio, *F. Ambrosoli e i Paralipomeni del Leopardi* [1871], in Id., *Saggi critici*, Napoli, Morano, 1878, 1-15.
- FERMI 1915 = Stefano Fermi, *Pietro Giordani e gli Amici pedanti*, in Id., *Saggi Giordaniani*, Piacenza, Del Maino, 1915, 1-32.
- Editori italiani* 2004 = *Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio*, a cura di Ada Gigli Marchetti - Mario Infelise - Luigi Mascilli Migliorini *et alii*, in collaborazione con la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, vol. II, Milano, Franco Angeli, 2004.
- FRATTAROLO 1974 = Renzo Frattarolo, *Ancora degli Amici pedanti*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di Walter Binni - Arrigo Castellani - Paolo Chiarini *et alii*, Roma, Bulzoni, 1974-1979, vol. I, 709-717.
- GAETANO 2001 = Raffaele Gaetano, *L'autore mio prediletto. In margine al leopardismo di Giuseppe Chiarini*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2001.
- GHIDETTI 2010 = Enrico Ghidetti, *Bibliografia leopardiana (1815-1999)*, a cura di Chiara Biagioli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010.
- GIOBERTI 1856 = Vincenzo Gioberti, *Decadenza europea e specialmente italiana, e rimedi*, in Id., *Pensieri e giudizi sulla letteratura italiana e straniera*, raccolti da tutte le sue opere ed ordinati da Filippo Ugolini, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp. Tipografi-Editori, 1856, 44-53.

- Il primo passo* [Marinoni] = *Il primo passo*, a cura di Federica Marinoni, Bologna, CLUEB, 2013.
- LAZZARINI 1941 = Lino Lazzarini, *Il leopardiano «Supplemento a tutte le mie carte»*, in «Aevum», 15, 3 (1941), 420-445.
- MARPICATI 1957 = Arturo Marpicati, *Carducci, gli Amici pedanti e Antonio Gussalli. Quattro lettere inedite*, in «Nuova Antologia», XCII (1957), 548-552.
- MAZZONI 1913 = Guido Mazzoni, *L'Ottocento*, vol. II, Milano, Vallardi, 1913.
- MONSAGRATI 2004 = Giuseppe Monsagrati, *Gussalli, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 61, 2004 [online].
- PARENTI 1950 = Marino Parenti, *Gli «Amici pedanti» visti da un bibliofilo*, Firenze, Sansoni, 1950.
- PARENTI 1955 = Marino Parenti, *G.C. Sansoni, editore in Firenze*, S. Giovanni Valdarno (Firenze), Luciano Landi Editore, 1955.
- PELLIZZARI 1912 = Achille Pellizzari, *Giuseppe Chiarini. La vita e l'opera letteraria*, con documenti inediti e con dodici illustrazioni, Napoli, Francesco Perrella, 1912.
- POEHLMANN 2003 = Heidemarie Poehlmann, *Leopardi e gli scrittori tedeschi del suo tempo*, Ravenna, Longo, 2003.
- PROCACCINI 1910 = Giuseppe Procaccini, *Antelmo Severini*, in «Picenum. Rivista marchigiana illustrata», VII, 2 (1910), 56-58.
- SALVADÈ 2019 = Anna Maria Salvadè, *Carducci e gli Amici pedanti: l'esperienza del «Poliziano»*, in *Giosuè Carducci prosatore*, a cura di Paolo Borsa - Anna Maria Salvadè - William Spaggiari, «Quaderni di Gargnano», 3, Milano, Università degli Studi, 2019, 311-338.
- SAVARESE 1995 = Gennaro Savarese, *L'eremita osservatore. Saggio sui Paralipomeni e altri studi su Leopardi*, Roma, Bulzoni Editore, 1995.
- SCHETTINI PIAZZA 1984 = Enrica Schettini Piazza, *Giuseppe Chiarini. Saggio bibliografico su un letterato dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1984.
- SUTERA 1991 = Antonio Sutera, *Giacomo Leopardi e la sua amicizia con G.R.L. De Sinner*, in *Le città di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, 1991, 435-447.

- SUTERA 2006 = Antonio Sutera, *Leopardi e il suo amico emarginato: Ludwig De Sinner*, in *Una linea di pensiero teso: Bruno, Leopardi, Marin*, a cura di Fabio Russo, Pesaro, Metauro, 2006, 235-251.
- TELLINI 2010 = Gino Tellini, *Letteratura a Firenze: dall'unità alla grande guerra*, Edizioni di Storia della Letteratura, 2010.
- TEZA 1863 = Emilio Teza, *Letteratura. Pensieri inediti del Leopardi*, in «Rivista italiana di scienze, lettere ed arti», IV, 145 (1863), 404-406.
- TIMPANARO 1961 = Sebastiano Timpanaro, *Giordani, Carducci e Chiarini [1961]*, in Id., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, testo critico con aggiunta di saggi e notazioni autografe, a cura di Corrado Pestelli, introduzione di Gino Tellini, Firenze, Le Lettere, 2011, 97-107.
- TISSONI 1974 = Roberto Tisconi, *Giordani e Carducci*, in *Pietro Giordani nel II centenario della nascita*, Cassa di Risparmio di Piacenza, Piacenza, 1974, 323-351.
- TISSONI 1988 = Roberto Tisconi, *Carducci umanista: l'arte del commento*, in *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosue Carducci*. Atti del Convegno di Bologna, 11-13 ottobre 1985, a cura di Mario Saccenti, con la collaborazione di Maria Grazia Accorsi - Elisabetta Graziosi - Anna Luce Lenzi - Anna Zambelli, Padova, Antenore, 1988, 47-113.
- TOGNARELLI 2017 = Chiara Tognarelli, *Un tempo migliore. Saggio sul Carducci giovane*, Lucca, Pacini Fazzi, 2017.
- TREVES 1974 = Piero Treves, *Il "mito" giordaniano degli Amici Pedanti*, in *Pietro Giordani nel II centenario della nascita*, Cassa di Risparmio di Piacenza, Piacenza, 1974, 305-321.
- TRIBOLATI 1877 = Felice Tribolati, *Prefazione ad Antonio Gussalli, Prose*, Milano, Liberia Editrice coi Tipi di G. Bernardoni, 1877, VII-XXIV.
- VEGLIA 2010 = Marco Veglia, *Carducci e San Miniato. Testi e documenti per un ritratto del poeta da giovane*, Lanciano, Carabba, 2010.
- VIGO 1870 = Francesco Vigo, *Proposta per una società tipografica editrice in Livorno*, s.l., Vigo, 1870.

Sopravvivenze eroi(comi)che: l'edizione Vigo dei *Paralipomeni della Batracomiomachia*

ZUMBINI 1876 = Bonaventura Zumbini, *Saggi critici*, Napoli, Domenico Morano
Libraio-Editore, 1876.

UN SALUTARE *RISAOTTO AL POMIDAURO* PER L'AVVELENATA ITALIETTA DANNUNZIANA

Massimiliano Malavasi

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

RIASSUNTO: Il saggio fornisce l'edizione del *Risaotto al pomidauro*, un'anonima raccolta di testi lirici pubblicati sul «Giornale di Roma illustrato» nell'ottobre del 1886. La breve introduzione ricorda ai lettori il contesto di questa pubblicazione satirica che si rivela come una parodia dell'*Isaotta Guttadauro*, il poema preraffaellita di Gabriele D'Annunzio di imminente pubblicazione e del quale l'autore aveva anticipato alcune parti sui giornali. Scrittori coevi testimoniano che gli autori del *Risaotto* furono due giornalisti e critici letterari, Edoardo Scarfoglio e Giovanni Alfredo Cesareo: il breve commento che segue il testo del *Risaotto*, oltre a suggerire la probabile collaborazione di Matilde Serao all'opera, illustra i nessi che legano i contenuti della satira alle opinioni critiche espresse da Scarfoglio e da Cesareo sulla personalità e sui risultati letterari di D'Annunzio.

PAROLE CHIAVE: *Risaotto al pomidauro*, *Isaotta Guttadauro*, Gabriele D'Annunzio, Edoardo Scarfoglio, Giovanni Alfredo Cesareo, Matilde Serao

ABSTRACT: The essays provides the edition of the *Risaotto al pomidauro*, an anonymous collection of lyrical texts published in the «Giornale di Roma illustrato» in october 1886. The short introduction reminds the readers the context of this satirical publication which proves to be the parody of the forthcoming, Pre-Raphaelite poem titled *Isaotta Guttadauro* by Gabriele D'Annunzio, who had anticipated parts of his new work in magazines. Contemporary writers witness that the authors of the *Risaotto* were two journalists and literary critics, Edoardo Scarfoglio and Giovanni Alfredo Cesareo: the brief commentary which follows the edition of the *Risaotto*, beyond suggesting the probable collaboration of Matilde Serao to the work, enlightens the links between the contents of the satire and the critical opinions expressed by Scarfoglio and Cesareo on D'Annunzio's personality and literary achievements.

KEY-WORDS: *Risaotto al pomidauro*, *Isaotta Guttadauro*, Gabriele D'Annunzio, Edoardo Scarfoglio, Giovanni Alfredo Cesareo, Matilde Serao



La lotta tra serietà e dannunzianesimo è antica e senza rimedio
(Piero Gobetti)*

Tra l'autunno del 1885 e l'inizio dell'inverno del 1886, D'Annunzio pubblicò sulla «Cronaca Bizantina», sul «Fanfulla della domenica» e sulla «Tribuna» i primi componimenti destinati a costituire la nuova silloge poetica alla quale stava lavorando da qualche tempo e della quale preannunciava sul giornale di Sommaruga il 15 novembre 1886 – in pompa magna – l'imminente apparizione in volume. Si tratta dei pezzi poi confluiti nel volume edito appunto dalle Edizioni della Tribuna di Roma nel dicembre di quell'anno e intitolato *Isotta Guttadauro e altre poesie*.¹ Dopo il vitalismo del *Canto novo* e l'erotismo dell'*Intermezzo di rime*, D'Annunzio si provava con gli stilemi della poesia preraffaellita immergendosi in un finto mondo tardo medievale ingombro di oggetti preziosi, di lusso aristocratico, di serafici incanti, di emozioni estreme, di ossessioni artistiche, di condimenti esotici, il tutto espresso in una lingua arcaizzante ricavata dalla spoliatura del patrimonio lirico italiano due-quattrocentesco e quindi farcita di voci quali *palagio, magione, speme, origliere, verziere, incantamento, ismisurare*, etc.

Come osservava Pirandello, anticipando la sensibilità che sarebbe venuta poi in auge, D'Annunzio scriveva testi che finivano per incarnare la loro stessa parodia, che risultavano comici senza volerlo essere.² Né il drammaturgo siciliano era il solo a covare questa sensazione: persino il più importante traduttore francese di D'Annunzio, amico

* GOBETTI, *Elogio della ghigliottina* [Spriano]: 432.

¹ Cfr. BERTAZZOLI 1995. Se ne vedano anche le altre edizioni commentate: BERNINI 1932: 37-41; CAPASSO 1936: 201-354; *L'Isottò e La Chimera* in D'ANNUNZIO, *Poesie* [Palmieri]; D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria* [Andreoli - Lorenzini]: 1027-1140. L'opera ebbe scarso successo sia presso il pubblico sia presso i critici e lo stesso D'Annunzio la rielaborò derivandone *L'Isottò e La Chimera* (Milano, Treves, 1899). Anche tra gli studiosi del pieno e del secondo Novecento pochi hanno osato confrontarsi con questa opera dannunziana; segnalò quanto trovato nelle mie ricerche: FLORA 1935: 26-30; BINNI 1996: 69-71; GERRA 1959; PARATORE 1966: 216-218; BÀRBERI SQUAROTTI 1987; PINAGLI 1989; DE LEIDI 1995; COSTA 2012: 83-87; D'ANGELO 2018; OLIVA 2020. Riferimenti sparsi a questo nodo *Isotta-Isotto-Chimera* dell'ispirazione dannunziana si leggono nel celebre studio di PRAZ 1996: 53, 321, 389-390, 392, 399, 403-404.

² Il concetto politico di D'Annunzio, scrive Pirandello, «risulta [...], nelle *Vergini delle rocce*, straordinariamente ridicolo, pur non essendo tale. [...] Claudio Cantelmo, in cerebral gestazione d'un figliuolo, come Giove, anziché giusta e seria figurazione del concetto informatore, par ne sia la caricatura» (PIRANDELLO, *Su "Le vergini delle rocce"* [Taviani]: 102); cfr. DE MICHELIS 1976; e GIBELLINI 1995.

del poeta, George Hérèlle, osservava che «G.[abriele] d'Ann.[unzio], à force de raffiner, de subtiliser, de quintessencier la forme de ses oeuvres, est arrivé à faire une véritable parodie de lui-même».³ Di lì a pochi anni, nel primo vero e complessivo ritratto critico dell'arte dannunziana, Benedetto Croce – dopo aver ricordato un passaggio de *Il Fuoco* in cui una serie di ammiratori si sdilinquiscono nell'esaltare l'arte oratoria del protagonista Stelio Effrena – osserva che «Dall'oggettiva rappresentazione di questa vacuità compunta scoppia irresistibile il comico».⁴

Il giudizio di Hérèlle doveva non poco alle osservazioni di quello Scarfoglio che aveva già cominciato a parodiare D'Annunzio e il suo gusto per la mondanità romana sin dal 1883⁵ e che pubblicò sul suo «Corriere di Roma Illustrato», tra il 16 e il 26 ottobre del 1886, una serie di testi lirici di vario metro riuniti sotto il titolo di *Risaotto al pomidauro* che prendevano vistosamente in giro lo stile e l'ideologia del nuovo lavoro dannunziano. Il riferimento era chiarissimo, visto che la maggior parte di questi testi erano firmati *Raphaele Panunzio*, una firma che già ci dice molto, sia per la grafia del *ph* – che parodiava evidentemente gli arcaismi dell'*Isotta* – sia per quel *Panunzio* che richiama in maniera fin troppo scoperta il cognome *D'Annunzio*, contaminandolo però con un termine chiave della tradizione letteraria “bassa”, ovvero il *Panunto*, la fetta di pane condita con grasso, nome d'arte di un celebre cuoco del XVI secolo, Domenico Romoli, che compare anche come personaggio in alcune descrizioni del paese di Cucagna, interpretando il ruolo di una sorta di sacerdote della gran mangiata.⁶ Il tutto quindi

³ HÉRELLE, *Confidentiale* [Giglio]: 43. E il passo continua così: «dans les *Vierges aux Rochers*, il y a telle page qui frise le ridicule, et il paraît que *le Feu* est encore “plus fort” que les *Vierges*. “S'il en est véritablement ainsi, dit Scarfoglio, tou le monde se moquera de lui”».

⁴ CROCE, *Gabriele D'Annunzio*: 43. Croce osserva subito a seguire che D'Annunzio, che si è provato con varie pose intellettuali («ha finto talora la pietà e l'interessamento sociale e l'alta concezione morale e filosofica») tuttavia non ha mai osato «il riso, l'agile peltaste del buon senso!» (ivi). Qualche pregevole cenno al processo storico che distanziò il gusto dominante dei lettori dalla scrittura di D'Annunzio si legge in PRAZ 1995: 349-350 e 393-394. E l'allievo di Croce, Francesco Flora, parlando della tragedia *La Gloria*, scrive che «il tono [del dramma] è prevalentemente umoristico contro ogni desiderio del poeta» (FLORA 1935: 95).

⁵ Si vedano i sonetti pubblicati su «La Domenica Letteraria» del 20 maggio 1883 (poi riproposti da SOMMA-RUGA 1941: 215-218; e anche da JANNI 1958: 408-409).

⁶ Domenico Romoli detto Panunto, autore de *La singular dottrina* (Venezia, Tramezzino, 1560), compare come personaggio nell'*Avinavoliottonberlinghieri* (1643) di Piero de' Bardi: «Al grembiul, alla zana, esser un cuoco / credonlo, che lo miran rosso ed unto, / il qual lor dice: «A voi che in questo loco / siete condotti, correndo, io son giunto / per vostro aiuto, ma pria voglio un poco / parlar di me, con dir ch'io son Panunto,

secondo le leggi fondamentali della parodia, che insegnano a riprendere gli stilemi dell'oggetto parodiato e a imitarli per farli poi precipitare al livello del quotidiano più spicciolo.

Persino il biografo adulatore Tom Antongini, troppo spesso pronto a concedere al suo idolo un credito eccessivo, è costretto ad ammettere che «D'Annunzio fu sempre poco indulgente verso i parodiatori delle sue opere».⁷ In preda al sacro furore del narcisismo calpestato, l'allora giovane poeta, dopo aver letto il *Risaotto*, sfogò la sua bile e la sua arte retorica in un articolo apparso su «La Tribuna» il 27 ottobre:

Il nostro collaboratore ed amico Gabriele d'Annunzio ci scrive:

Caro direttore,

Mi hanno mostrato stamani un foglio innominabile in cui quel tale *Gibus*,⁸ che tempo fa ebbe una lezione solenne da uno dei nostri amici, si permette di stampare il mio nome accanto a quello di *Raphaele Panunzio* che dev'esser certo uno de tanti pseudonimi sotto cui il signore Edoardo Scarfoglio usa nascondere cotidianamente la sua miserabile persona. Io aveva in animo di non mai occuparmi di codesto immondo scribacchiatore che riversa il suo fiele ogni giorno in conspetto del pubblico sfaccendato battendosi la pancia e facendo sberleffi amari, come un buffone afflitto dal digiuno. Io aveva in animo di lasciarlo tutto in balia di quel suo allegro pubblico che n'è curioso come di uno straordinario esempio di abiezione umana e se ne diletta e ne ride e gli dà nomignoli carezzevolmente obbrobriosi come a uno scimmiotto ammaestrato nelle baracche della piazza.

Ma non posso, in verità, sopportare che il mio nome sia stampato in un foglio di quel genere e sia messo in compagnia così disonorevole.

Il fatto è singolarissimo, mio caro. Codesto messere, tu te lo trovi tra i piedi ad ogni momento, d'improvviso, senza sapere perché, come uno di quei rospi che saltano fuori dal fango dopo un acquazzone. Se non gli badi, egli ti segue, ti infastidisce, t'incalza, sbavando

/ cuoco d'Italia, de' principi il cucco, / di gente lieta e ghiotta il badalucco» (BARDI, *Avinavoliottoneberlinghieri*, XII 38: 693); viene ricordato anche da Ippolito Neri ne *La presa di Saminiato* (fine XVII-inizio XVIII sec.): «era questi un guerrier bravo e prudente / che avea studiato i libri del Panunto, / e faceva prove veramente immense / co' suoi fratelli a saccheggiar le mense» (NERI, *Presa di Saminiato*, X 40: 594).

⁷ ANTONGINI 1939: 116. Naturalmente l'ammissione serve solo come premessa cautelativa per poi elogiare il senso autoironico che lo scrittore avrebbe comunque esibito in altre occasioni: «Di alcune parodie però sorrise e si divertì, per esempio delle molte che Renato Simoni pubblicò nel *Guerin Meschino*; ed anche di quella di Paul Reboux nel celebre volume: *A la manière de...*».

⁸ In verità questo era uno dei *nom de plume* di Matilde Serao, moglie e collega di Scarfoglio (vd. GIGLIO 1994: 153).

e arrancando, come uno di quelli ostinati paltonieri che nelle vie deserte ti vogliono costringere in ogni modo ad aprire la borsa. Se infine tu apri la borsa e gli dai l'elemosina, il mascalzone ti morde la mano.

Egli fa questo bel mestiere da qualche tempo: e la questura non se ne occupa ancora, poiché forse il nuovo Claviot le ha reso altri servigi, dopo quello che diede luogo a un processo memorabile. E, sfuggendo alla questura, sfugge in un modo o in un altro ad ogni castigo. Ha la faccia dura come il bronzo. Per comodo de' suoi pari, ha escogitata ultimamente, mi dicono, una ingegnossissima maniera di non battersi. – Un duello – egli oppone all'avversario – costa su per giù dalle duecento alle trecento lire; ed io non ho la somma; e chi mi compra, se s'impietosisce in certe in certe occasioni eccezionali, non tollera però le spese straordinarie di cavalleria. –

Ma io, che sono di natura compassionevole, se per un caso ben poco probabile il nuovo Claviot mi chiedesse una riparazione, vorrei rilasciare a suo intero beneficio quelle poche centinaia di lire ch'egli seppe una volta carpirmi con tranelli sì sottilmente meditati.

Con la mia generosa mancia e con l'assistenza di due uscieri di un ministero qualunque, il signor Edoardo Scarfoglio potrebbe forse scendere sul terreno.

Scusami, caro amico; e mi scusino i lettori. Questa è la prima e l'ultima volta che io mi occupo di tal putridume; e ne ho nausea, credimi.

Ti stringo la mano.

Gabriele d'Annunzio

Il 26 di ottobre 1886

Di casa: Quattro Fontane, 159.⁹

La risposta di Scarfoglio non si faceva aspettare nemmeno un giorno:

AL SIG. GABRIELE D'ANNUNZIO.

Il signor Gabriele D'Annunzio si permette di scaraventarmi addosso mezzo chilometro di prosa romorosa, per dispetto d'una innocente canzonatura, che nel *Corriere di Roma* si è fatta a certe rime filacciose del signor D'Annunzio sullodato.

⁹ «La Tribuna», a. IV, num. 295 (mercoledì 27 ottobre 1886): 2.

A tutte le insolenze stupidelle, e giovenilmente libellistiche, che il signor D'Annunzio ha attinte negli odorosi serbatoi della pentarchia, non replica, capo per capo, per un ultimo riguardo di piet  amichevole, ch'egli, meglio d'ogni altro, sar  in grado di apprezzare!

A una sola scempiaggine dell'angelico preraffaellita risponder , perch , venuta da lui,   proprio ridicola.

Egli mi offre, *per mancia*, le spese del duello a cui mi provoca.

Con buona pace del buon Gabriele, rifiuto. Capisco bene, capisco troppo bene come egli, sebbene limiti la sua attivit  a tradurre di tanto in tanto qualche novelletta dal francese, abbia le tasche piene di mostri giapponesi e di biglietti da mille, mentre io, che lavoro come un negro, e che non vendo come lui trecento copie delle cose che pubblico, sono un povero diavolo.

Ma preferisco essere un povero diavolo, e poter ridere sul naso a lui, quando si crede d'insultarmi con delle menzogne stupide.

Ed avendo pagato, non pure le spese di tutti gli scontri miei, ma anche quelle dell'unico duello dannunziano, dal quale ho ricondotto il piccolo poeta con la testa rotta, non capisco il perch  dell'imprudente, e gratuita offerta.

Il signor D'Annunzio, senza spesa, avr  dunque la visita de' miei testimoni.

*E. SCARFOGLIO.*¹⁰

La disfida, nata per delle poesie apparse su giornali, poesie che parodiavano altre poesie nate su altri giornali, e lanciata e accettata su pagine di giornali, veniva poi raccontata su questi e altri giornali. Cos  la raccont  «Il Corriere di Roma illustrato»:

La vertenza D'Annunzio-Scarfoglio

Luned  22 corrente, si riun  il Giury, cui era stata deferita la scelta delle armi, costituito, sotto la presidenza dell'on. Generale Pelloux, dei signori: on. barone De Renzis, on. barone Anzani, on. Arbib e cav. Giuseppe Turco. Decise che la scelta delle armi fosse rimessa alla sorte.

La sorte favor  il signor Gabriele D'Annunzio, che scelse la spada.

Ieri, nelle ore pomeridiane, in una fornace della Valle dell'Inferno, ebbe luogo il duello.

¹⁰ «Il Corriere di Roma Illustrato» (27 ottobre 1886): 1.

Dopo un'ora e mezzo di combattimento, e trentaquattro assalti, il signor Gabriele D'Annunzio ricevette un colpo di spada all'avambraccio destro, e i medici dichiararono impossibile la prosecuzione dello scontro. Per altro, fortunatamente, la ferita non è grave. I due avversari si strinsero la mano.¹¹

Così invece l'«Illustrazione italiana»:

I pettegolezzi letterari sono all'ordine del giorno. Dopo quel gran pettegolezzo che fu il processo Cavallotti a Milano, eccone sorgere uno a Roma. Il signor Gabriele D'Annunzio, giovane poeta abruzzese, che alle prime prove i colleghi portarono alle stelle come un genio, ha annunziato nella *Tribuna* un suo nuovo volume di versi, un poema, credo, intitolato: *Isaotta Guttadauro*. E lo ha accompagnato con una *réclame* così straordinaria da dar dei punti a tutti gli editori di questo mondo. Il signor Edoardo Scarfoglio, altro abruzzese, già grande amico del poeta, critico terribile, direttore del *Corriere di Roma*, e marito di Matilde Serao, ha preso a fare la parodia anticipata del poema, cominciando dal nome dell'autore travestito in *Raphael Panunzio* e dal titolo del poema convertito in *Risaotto al Pomidauro*. Ciò s'era visto pel *Giobbe di Rapisardi*, parodiato da Marco Balossardi. Quel che fecero alcuni anni fa Lorenzo Stecchetti e Corrado Ricci, lo facevano adesso Edoardo Scarfoglio e G.A. Cesareo. La parodia della maniera e del metaforeggiare di D'Annunzio era riuscita perfettamente: una vera bellezza: la platea si divertiva immensamente. Ne volete un campione? Ecco:

PRELUDIO AL PRINCIPE

(*Sonetto*)

Su la candida mensa, ove l'argento
Smorza il baglior dei lumi e dei cristalli, –
O tramandato a noi dal Cinquecento
Protettore di poeti e di cavalli, –
Fuma dal piatto in molle ondulamento
Il risaotto. Su li arazzi gialli
Fuggon le ninfe antiche via col vento,

¹¹ «Il Corriere di Roma Illustrato» (24 novembre 1886): 1.

incoronate d'alghe e di coralli.
Entro i nostri bicchieri il vino dorme;
e sul camino un mostro giapponese
guarda, ridendo, la sua pancia enorme.
Come di queste cose io far vorrei
Un gran poema de la scuola inglese!
Se lo stampaste, – a voi lo donerei.

Il poeta parodiato poteva essere il primo a riderne, ma si stancò di vedere ogni santo giorno questa canzonatura o forse c'era in mezzo qualche allusione troppo personale che noi provinciali non sappiamo afferrare. Gli scappò la pazienza un bel giorno, e scaraventò sull'avversario un sacco di contumelie. Miserabile, immondo scribacchiatore, buffone afflitto dal digiuno, scimmiotto ammaestrato nelle baracche della piazza, rospo... questi i titoli che il gentil poeta scagliò dall'alto della *Tribuna* sul suo vecchio amico. Lo Scarfoglio, che non ha peli sulla lingua, rispose da par suo all'"angelico preraffaelista", burlando le sue rime filacciose, le novelle originali che son tradotte, i libri che fanno tanto rumore e di cui si vendono trecento copie. Ai tempi d'Annibal Caro e di Castelvetro, sarebbero corse delle coltellate; da noi la cosa finirà con un duello.¹²

I biografi di D'Annunzio hanno sempre rievocato in maniera assai sbrigativa questo episodio, con toni perlopiù di infastidita sufficienza, spesso con dati imprecisi, dapprima persino con atteggiamenti di esplicito sostegno al poeta, poi – con il passare degli anni e con il passaggio dalle biografie celebrative a quelle più meditate – limitandosi a un frettoloso accenno.¹³ D'Annunzio, a molti anni di distanza dai fatti, vittima come sempre

¹² «Illustrazione italiana», a. XIII, num. 46 (7 novembre 1886): 342-344.

¹³ Non mi è riuscito di trovare notizie su questi fatti nel profluvio di pubblicazioni che Tom Antongini ha dedicato alla vita del poeta (anche perché queste si riferiscono alla sua conoscenza diretta di D'Annunzio, che risale a diversi anni dopo la vicenda del *Risaotta*): vd. ANTONGINI 1939; ID. 1951; ID. 1957a; ID. 1957b; ID. 1963. Addirittura confuso ANTONA TRAVERSI 1932: 14: «1886. [D'Annunzio] Scende sul terreno con Edoardo Scarfoglio, per alcuni articoli apparsi sul *Corriere di Napoli*» (p. 14); MASCI 1950 riporta ampie citazioni dal racconto dannunziano dell'evento (vd. p. 275); GATTI 1956 ricorda la «vivace satira» e afferma che «Si dice che l'autore della parodia sia stato [...] Cesare» (ivi: 72-73); ancora negli anni Sessanta Franco Antonicelli cerca di denigrare l'operazione di Scarfoglio: «La storia di quel matrimonio è una ballata: non per nulla il poeta la inghirlandò di rime estremamente fatue, quelle dell'*Isaotta Guttadauro* (che inutilmente lo Scarfoglio derise con la parodia di 'Risaotta [sic] al pomidauro')» (ANTONICELLI 1964: 45); il più noto

della sua ossessione autopromozionale e favorito dalla scomparsa del suo interlocutore, aveva rievocato la vicenda in un brano del *Libro segreto*:

In un duello con un vigoroso e libero scrittore, nato anch'egli in vista del Gran Sasso, antico amico divenutomi nemico e diffamatore crudissimo, io schermitore accorto e di buona lena cercavo di scoprire il suo gioco attaccandolo vivacemente con varie finte senza andare a fondo.

Egli indietreggiava così che dava le spalle all'estremo limite concesso; e fu dai padrini ricollocato al posto tre o quattro volte.

Il preparatore, nella sala di scherma, gli aveva insegnato a ferire l'avambraccio. due o tre tentativi, durante il mio attacco sempre più vivace, furono vani.

certo la sua antica amicizia di adolescenza sussultava nel suo cuore quando cedeva terreno. Allora scopersi il mio braccio nudo in una finta netta; quasi l'offersi alla sua punta, avanzando palesemente incontro alla leggera ferita, invece di prevalermi della mia perizia esercitata in più anni al gioco della "spada di terreno" nella sala del mio maestro siciliano Emanuele di Villabianca.

Mentre il chirurgo osservava la mia ferita che m'intormentiva muscoli e tendini del braccio, l'amico nemico s'avvicinò con una timida pena che gli velava gli occhi. Anche allora io sapevo sorridere, al torbido e al sereno, senza ironia e senza spavalderia. la mattinata nomentana era bionda come nella nona rima d'Isaotta Guttadauro. e ridiventammo amici: amici schietti e sicuri anche ne' dissensi d'ordine civile.

Io già conoscevo e già soffrivo della inattesa parola del signor di Montagna, forse dolcigna, forse amariccia: 'je suis amoroeux de l'amitié.'

Quando si partì egli dal mondo, ultimo sopravvissuto de' miei Ulissidi, io compivo la più bella e la più dolorosa delle mie gesta icarie su le Bocche di Cattaro. ITERUM RUDIT LEO.

divulgatore contemporaneo della figura e dell'opera di D'Annunzio, nonché presidente della Fondazione del Vittoriale, e mi riferisco ovviamente a Giordano Bruno Guerri, riporta la notizia con un paio di imprecisioni e una interessante supposizione («Nei giorni precedenti l'uscita del volume il "Corriere di Roma", diretto da Scarfoglio, pubblicò l'opera canzonatoria *Risotto* [sic] *al pomidauro*. L'autore si firmò Raphaele Pannunzio [sic] (ma era lo scrittore Giovanni Alfredo Cesareo) [...]. Certo è che molti, vedendo rinascere l'antica amicizia tra i due subito dopo la contesa, insinuarono che lo scontro fosse un'altra trovata pubblicitaria del poeta in difficoltà» (GUERRI 2009: 57-58); l'ipotesi compare anche nella recente fatica di HUGHES-HALLET 2014: 143. Qualche cenno alla vicenda anche nella bibliografia dedicata a Scarfoglio: vd. GIGLIO 1994: 131.

nella notte adriaca il mio commiato fu degno di chi ebbe le forze e l'animo per superare il suo destino, e non seppe.¹⁴

Il *Risaotto al pomidauro* è un testo del quale gli studiosi di D'Annunzio sono generalmente a conoscenza quasi sempre, però, senza l'esperienza della lettura diretta dei componimenti che ne fanno parte, tranne qualche illustre eccezione. L'opera – se si può nobilitare con tale definizione questo *divertissement* – è composta da 2 sonetti, 3 limericks, 8 sestine, 5 ottave e soprattutto diverse serie di quartine (per un totale di 46) talvolta inframezzate da alcune terzine (4 in totale). I testi furono pubblicati alla spicciolata talvolta nella prima pagina del «Corriere» (che ne contava 4, o meglio 3 più una quarta di soli annunci pubblicitari), talvolta nella rubrica *Per terra e per mare*, che era affidata a Matilde Serao. Come dicevo, i testi che compaiono nella prima sezione sono annunciati dal titolo *Risaotto al pomidauro* e sono firmati *Raphaele Panunzio*, invece i testi che compaiono nella rubrica della Serao sono intitolati *Risaottino allo zafferano* e sono firmati *Il fattorino*. Ne ripropongo dunque il testo a 126 anni dalla prima edizione:

«Corriere di Roma illustrato» (sabato, 16 ottobre 1886), p. 1

RISAOTTO AL POMIDAURO

Preludio al Principe
(SONETTO)

*Su la candida mensa, ove l'argento
Smorza il baglior dei lumi e dei cristalli, –
O tramandato a noi dal Cinquecento
Protettor di poeti di cavalli, –
Fuma dal piatto in molle ondulamento 5
Il risaotto. Su li arazzi gialli*

¹⁴ D'ANNUNZIO, *Libro segreto*: 253-255. A distanza di così tanti anni D'Annunzio o non ricordava con esattezza il luogo dello scontro o forse voleva nobilitarlo, e lo collocava sulla via Nomentana, mentre invece la cronaca coeva lo indica avvenuto nella cosiddetta “Valle dell'Inferno”, ovvero la zona dell'attuale via delle fornaci.

Fuggon le ninfe antiche via col vento,

Incoronate d'alghe e di coralli.

Entro i nostri bicchieri il vino dorme;

E sul camino un mostro giapponese

10

Guarda, ridendo, la sua pancia enorme.

Come di queste cose io far vorrei

Un gran poema de la scuola inglese!

Se lo stampaste, – a voi lo donerei.

Il giardino

(SESTINA)

Entro li orti che a te cantano in coro,

entro li orti fatali, ove i rubini,

tra le foglie di seta orlate d'oro,

misti a le perle, nascono sui pini, –

per te matura, o mia soave Isaura,

5

il suo frutto d'amor la pomodaura.

Io, sopra un vecchio piatto de la China,

ove i mostri s'accoppiano co' draghi,

ove in mezzo a la patina turchina

il poeta Ko-Ko parla coi maghi,

10

io, vincitore di donne e d'incanti,

a te quel frutto deporrò d'avanti.

Il banchetto

(OTTAVA)

Isaura mangia: da la sua forchetta

Fila il cacio di Parma un'aurea trama,

fila l'ecloga mia da la spinetta

come il formaggio di mia dolce dama.

O dolce dama bionda, o a Giulietta

5

Che il liliaceo garzone all'ombra chiama

Massimiliano Malavasi

*Simile! O di Lear figlia! O Gwendolyne!
Sorella di Regana e d'Eloyné!*

Five ò clock tea.

(OTTAVA)

*O pomodauro d'auro, a me la strofe¹⁵
D'auro, abbrancata a 'l suo fedel centauro,
tremando vola dal cervello d'auro
verso l'auro del sol, quando non piove.
Su la capellatura aurea il camauro
Ponimi, o Isaura d'auro, o fiore of love.
Un inno d'auro a te, suora d'Edca
Voglio cantare al tuo five ò clock tea.*

5

Raphaele Panunzio

«Corriere di Roma illustrato» (mercoledì, 20 ottobre 1886), p. 1

RISAOTTO AL POMIDAURO

Il poeta.

(QUARTINE)

I

*Io sono bello: (non così la luna,
pallida e dolce in una nebbia d'oro,
per le celesti vie dietro s'aduna
le stelle amanti ed ammiranti in coro,*

*com'io esco per le vie romane,
e le iridi di falco intorno avvento,
che mi seguon le donne a carovane,
Amor chiedendo con lungo lamento).*

5

¹⁵ strofe sulla stampa.

II

*Io son poltrone: (non sia detto mai
Che la mia bella man sporchi d'inchiostro: 10
né le tasche a dormir la consacrai,
come i padri le figlie un tempo al chiostro.*

*Però che (udite!) – io sia simile a un Dio,
a cui non è concessa opra servile.
Negano i numi, che dall'ozio mio 15
Io scenda insino all'uom barbaro e vile).*

III

*Io sono ricco: (nel deserto un giorno
Ardea di sete e di lussuria Antonio,
quando volgendo i freddi occhi d'intorno,
vide (o non questo a lui finse il demonio?) 20*

*La Regina di Saba ai piedi, suoi,
tante dai carri riversar ricchezze,
che tratte non le avrian tremila buoi; –
e in confronto alle mie eran sciocchezze!)*

IV

*Io sono forte: (quando Achille in Sciro, 25
entro vesti di femmina nascosto,
con le figlie del re filava in giro
e sorvegliava al focolar l'arrosto,*

*Meno virile assai era di me,
quando, sdraiato sopra i miei tappeti, 30
mi guardo crescer l'unghie, e bevo il the,
pensando a quelli che non son poeti!)*

V

*Io son felice: (mi son messo in testa
Che il Padre Eterno abbia creato il mondo
Al solo scopo di darmi una festa* 35
E di serbarmi il dolce umor giocondo,

*E che l'uom da la creta abbia foggiato
Solo per stare a' miei comandi intento,
così come la donna ha consacrato
all'esclusivo mio diletramento).* 40

VI

*Sono elegante: (quando vado a spasso,
e mi veggo per vetri ampi riflesso,
lì ne la via resto piantato in asso
muto, commosso, a contemplar me stesso.*

E penso: saran brutti i miei sonetti, 45
*e forse un'oda non so scriver più;
ma chi può criticare i miei colletti,
o del mio sarto negare la virtù?)*

VII

*Io me ne infischio: (se le mie novelle
Il popol vile più comprar non vuole:* 50
*se le odi mie più barbare e più belle
la maggioranza più gustar non suole,*

*Ho scovato un magnate in Pentarchia
Più generoso d'un imperatore.
Lascia il pubblico grosso, o Musa mia,* 55
e canta i pranzi del nostro editore.)

VIII

*Io scrivo bene: (ardea su li alti cocchi
Il sol di Giava, e un scimpanzè tra i rami,
ad un ad un cercavasi i pidocchi
tra i peli della pancia ispidi e grami:* 60

*Così nel dizionario anglo latino,
sudando a questo autunno senza sole,
per costruire un freddo sonettino
io spulcio, o Clara, i fior de le parole.)*
Raphael Panunzio.
(*Continua*)

«Corriere di Roma illustrato» (Venerdì, 22 ottobre 1886), p. 3

RISAOTTO AL POMIDAURO

SERAPHINA,

*Li alti pepi del Pincio avean buttata
(così narra la cronaca) la molle
Capigliatura da l'inferrata:
Dormiva Villa Medici su 'l colle.*

Ora (narra la cronaca) la notte 5
*Dalle braccia del Sol scendendo in terra,
udì voci, nel pianto, acute, rotte:
voci di morte con la vita in guerra.*

Poi le guardie ai cronisti hanno narrato
Un racconto d'amore e di veleno. – 10
*O Seraphina, perché t'han salvato
Dal bacio della morte avido, osceno?*

Il Germanico

*Se Cian fu fu, poeta e mandarino,
mi donasse il pennel molle e sottile,
io sopra un piatto enorme di Pekino
scriver vorrei in pomodauro stile,
come andarono ad Ostia e a Fiumicino, 5
Alessandro di Prussia, ed il gentile
Henzeu: – un vecchio, a cui le vecchie cose
Ridono, come a te, Clara, le rose.*

I funerali della principessa.

*Giunto innanzi al castello alto e fiammante
Della vostra beltà, chiedea la porta,
e per l'ampia scalea d'oro, sonante
a voi saliva, o dolce dama morta,
chiunque sete avea di cortesia. 5*

*O dolce dama, a voi saliva,
e innanzi a voi piegava ambo i ginocchi,
(però che di bontà mite una viva
Emanazione a voi era da li occhi),
Chiunque sete avea di cortesia. 10*

*Domani, a S. Bernardo, in mezzo a 'l vario
Sciamare de la folla luttuosa,
nel solenne silenzio funerario,
verranno a dirti un'orazion pietosa
i sitibondi della cortesia. 15*

L'investimento

*O pomidauro, andiamo. Urge il nirvana,
e sono stanco di rimar quartine.
Sento la nostalgia dell'ottomana
Ricoperta di stoffe tunisine.*

Prendetemi una botte, e che essa possa 5
Non incontrare un omnibus per via:
per poco Orazi non ci ha perso le ossa,
ma ci ha perso la botte e l'allegria.
Raphael Panunzio.

«Corriere di Roma illustrato» (lunedì, 25 ottobre 1886), p. 1

RISAOTTO AL POMIDAURO

IL CENACOLO

Or io, poeta lene e imperioso,
come il santo profeta Eliabani,
recando ne le mie perfette mani
come un virgulto, il verso numeroso,

Canto in cospetto de la chiara mensa 5
La mia giocondità spirituale;
e m'arde l'occhio placido ed eguale
come giglio che aromi a 'l pian dispensa.

È la mia voce suon casto di lire,
che allettano in soavità profonda, 10
e la mano pacifica m'affonda
le mandorle coi datteri a ghermire.

A 'l ben amato da le liliali
Donne in van dà sue fascinazioni
Il vino: e' vuole nespole, limoni, 15
olive, pesche e fior conviviali.

Ma glorioso il pomodauro arride,
come una luna, a l'occhio avido e dolce:
il pomodauro i sensi molle molce,
il pomodauro a 'l cuor tesse le inside. 20

*Il pomodauro, polpa di viola,
in sua serenità vermiglia, tiene
il pensiero chiarissimo che viene
come una damma in forma di parola.*

Or io mangio e io bevo, e lunghi efèbi 25
*Domitori – di – pulci han belle mani;
e nomi dolci come Eliabani,
e chiome vive come ardenti Orebi.*

Divorano le mandorle e le olive
Con denti bianchi come il gelsomino: 30
*fuma il licore ambrosio del vino,
ne 'l rubio fulgor de le gengive.*

E su la mensa i candidi paoni
Attingono co'l becco grazioso
Le tonde coppe, donde l'oleroso 35
Vino diffonde l'esalazioni.

Or io, ben uso su' feminei petti
A segnar come in nitido papiro
Co 'l doppio de la penna umida giro,
evangelicamente i miei versetti, 40

*Io, senza mutamento, in vase d'oro,
io da principi e donne incoronato,
bevo con implorevole palato
il Chalibon, rarissimo tesoro,*

Per t'onorare, o bianca a' l par de 'l sale, 45
*che 'l poeta Cian•fu tra' loti amava
o figlia radiosa di Batrava,
tutta cinta in un bel sogno aromale;*

Onde il Flaubert il Sant'Antonio sue
Porge a la mia lunga implorazione; 50
Io copio, io copio, io copio: e la magione
Estrosa vola come un'aurea grue.

Tal io parlo. E mi dorme il cuore immune
D'ogni sofistaria grammaticale:
il senso batte, come i falchi, l'ale, 55
ed il fronte ha baglior di ferme lune.

Raphael Panunzio.

«Corriere di Roma illustrato» (lunedì, 25 ottobre 1886), p. 2

(Risaottino allo zafferano).

Barbieri Ulisse, il quale per cruenti
Parti del suo cervello vien chiamato
Il sanguinario dalle Ausonie genti,
iersera a Brescia venne subissato
d'applausi L'*Uomo* chiamasi il lavoro 5
di cui questore proibisce un coro
a Genova, a Venezia ed a Milano
ed a Torin, che piangono ma invano.

Daubè magnano la fedel consorte
Ed i figliuoli tenerelli scaccia 10
Onde costretti son da cruda sorte
A mendicar la vita. Una donnaccia
In sua casa frattanto egli ha insediato
D'onde chi n'avea dritto ha allontanato.

La moglie a questo ultimo insulto in core 15
Sente bollir feroce ira, ed armata
Di rivoltella a vendicar l'onore

Della familiar casa insozzata
Corre. Dal commissario disarmata
Alla rivale fa una *cauciata*. 20

Egli, Romeo, giovin di drogheria
Portava le candele a la magione
Della dolce Giulietta. Ella sentia
Palpitare, vedendo il bel garzone
Nel cuoricino candido, innocente, 25
un non so che di strano e di potente.

Come quei due s'intesero tra loro,
come vibrar d'accordo quei due petti,
ben vi direbbe il plettro mio canoro,
se avessi di più spazio e men soggetti, 30
vi basti che quell'alme inamorate
una notte a Parigi son scappate.

Già nell'Hotel Garnì dall'emozione
Del viaggio avean posa e già guardati
Si sono con ... serena adorazione, 35
quando irrompono al dolce nido armati
agenti e lungi dalla dolce sposa
il buon Romeo conducono in buiosa.

E il quelle, ch'egli in braccio dell'amore
Sognato avea trascorrer dolcemente, 40
con la fida Giulietta, amabil ore,
dentro la cella frigida e fetente
medita quanto il codice convenne
intorno al ratto d'una minorene.

Amor l'ha colto, amor l'ha rovinato. 45
E sì che lo diceano un buon figliolo,

ma per star con la bella ha disertato,
ha venduto il cappello e il pennacchiolo
che sull'orecchio manco reclinato
gli trae dietro le ragazze a stuolo 50
e con l'amata sua s'è rimpiaettato
a cantare un duetto sola e solo.

Ma venuta a la fin meno la voce
Dopo un lungo tra due gorgheggiamento
Lo spettro a lui del disonor, feroce 55

Apparve e da sé stesso è ritornato
A costituirsi al proprio reggimento.
Un par d'anni lo scherzo gli è costato.
il fattorino

«Corriere di Roma illustrato» (martedì, 26 ottobre 1886), p. 1

RISAOTTO AL POMIDAURO

IL BACIO E IL VINO

O Mariana Pey de Caruele
Vase spirtale d'implorazioni
Non io, novo profeta Daniele,
vi vinsi com'ei già vinse i lion?
Eran per l'aria le lunazioni 5

Lente, che amava Dante Gabriele.
Brillava su le chiare imbadigioni
Il vin di Chio più dolce assai del miele.
La bocca vostra attingeva il bicchiere
Lungo, con voluttà meravigliosa: 10
e 'l corpo trasaliva di piacere.

*Io mi chinai su 'l seno bene amato:
la gola vi fioria come una rosa,
e molle auliva il labbro desiato.*

Raphaelae Panunzio.

«Corriere di Roma illustrato» (martedì, 26 ottobre 1886), p. 2

Non dunque a me, bellissima Elaine,
quando tu il fianco lilial, cortese
cedi al mio braccio ed ergi fra le trine
la tua pettinatura giapponese,

Non dunque a me di violette fiamme 5
Guizza un incendio per le azzurre vene,
qual dispiegato a 'l vento l'oriflamme
del foco vincitor, là, sulle amene,

plaghe di Lenno a 'l 22, la sera, 10
al terror delle genti alto mostrossi,
di sé involgendo la magione intera
dove acquavite fabbricò Vanossi?

Ben io vorrei le diecimila lire
Di ch'ei trovossi in tutto danneggiato,
ben perderle vorrei (bisogna dire 15
che lo stabilimento è assicurato),

Ben perderle vorrei quando fremente
Mi concedi le labbra porporine.
Son più caro tesor d'ogni valsente
I tuoi baci, bellissima Elaine, 20

Ora sedevi tu su la poltrona
E con la rosa de le labbra lievi

Semi di zucca e salsi ti suggevi
Leggendo Tartarin di Tarascona.

E come tu curvando la persona 25
E a te ondulando tiepide le nevi
Dal sen, buccie sputando, ne ridevi,
pensavo ai muratori di Cremona.

Caduti entrambi giù da un'armatura
De 'l seminario vescovile, al pari 30
Dei semi fuor dalla tua bocca pura;

Ma più dolce è il tepor delle tue sale
Ai semi franti dai tuoi mascellari
Che a quei meschini il letto d'ospedale.

E se alcuno t'ha detto che il principe 35
Di Germania dei quadri ha acquistato,
Elaine, Elaine, non credergli
Sino ad ora l'annunzio è infondato.

Il congresso che dalla crittogama
Vuol far liberi i campi nostrani 40
A Firenze a la pugna si prepara
Con un pranzo a l'*Hôtel Capitani*.

Le foreste di Klarke in America,
sono in fiamme: parecchie borgate
sono distrutte: famiglie moltissime 45
senza tetto si sono trovate.

Elaine diletta, le ultime
Novità sono queste del giorno
Quando ancora dell'altre mi giungono
A narraterle tosto ritorno. 50

il fattorino.

Proviamo allora ad entrare nel vivo dei contenuti e dei meccanismi parodici che animano questo curioso esperimento di satira tardo-ottocentesca. Il gioco dell'abbassamento parodico delle leziosità aristocratiche dannunziane riportate al discorso culinario non dura nemmeno molto: ispira l'*incipit*

*Su la candida mensa, ove l'argento
Smorza il baglior dei lumi e dei cristalli, –
O tramandato a noi dal Cinquecento
Protettor di poeti di cavalli, –
Fuma dal piatto in molle ondulamento
Il risaotto. Su li arazzi gialli
Fuggon le ninfe antiche via col vento,
Incoronate d'alghe e di coralli.*

E poi ricompare saltuariamente in qualche passaggio:

*Entro li orti che a te cantano in coro,
entro li orti fatali, ove i rubini,
tra le foglie di seta orlate d'oro,
misti a le perle, nascono sui pini, –
per te matura, o mia soave Isaura,
il suo frutto d'amor la pomodaura.*

E ancora:

Isaura mangia: da la sua forchetta
Fila il cacio di Parma un'aurea trama,
fila l'ecloga mia da la spinetta
come il formaggio di mia dolce dama.

Non è il caso di insistere poi troppo sul ricorso alla dimensione culinaria come antifrastico canto delle aspirazioni superomistiche e aristocratiche, visto che questo è un *leitmotiv* della tradizione letteraria eroicomico, dove solitamente serviva a far precipitare verso il

basso le *rodomontate* dei *milites gloriosi* che affollano il genere.¹⁶ Più interessante semmai è la satira del lessico prezioso e dei riferimenti al lusso, con tutti gli annessi, come il gusto dell'esotico:

*O pomidauro, andiamo. Urge il nirvana,
e sono stanco di rimar quartine.
Sento la nostalgia dell'ottomana
Ricoperta di stoffe tunisine.*

Soprattutto le parti che compaiono con firma *Raphael Panunzio* abbondano di parodiche riprese di tutti gli stilemi dell'immaginario e del lessico dannunziano. A partire dagli oggetti di pregio che affollano con goffa e insistita esibizione la descrizione delle situazioni (monili d'argento, il *baglior dei lumi e dei cristalli*, gli *arazzi gialli*, i *coralli*, *rubini*, *seta orlate d'oro*, *perle*, *tonde coppe*, *vase d'oro*, *vase spirtale*, etc.), per arrivare al lessico ricercato e arcaizzante, spesso incentrato sull'immaginario floreale (*liliaceo*, *damma*, *candidi paoni*, *oleroso*, *spirtale*, *fianco lilial*, *rose*, *gigli*, *oriflamme*, *crittogama*, *implorevole*, *suggevi*, etc.), un lessico che si sforza di continuo – come l'originale che vuole scherzosamente imitare – di raffigurare una condizione di ozioso privilegio nel quale il cibo ha funzione di *status symbol* e – come vedremo – di viatico alla sensualità (*il vino che dorme* nei *bichieri*, *il licore ambrosio del vino* e *l'oleroso vino*, il *Chalibon*, etc.).¹⁷ Da rilevare anche le riprese di un immaginario classico (*Ninfe antiche*), medievale (*Protettor di poeti e di cavalli*, *Gwendolyne*, *sorella di Regana e d'Eloyne*), e orientale (*Mostro giapponese*, *piatto de la China*, *i poeti Ko-Ko* e *Cian fu fu*, *la pettinatura giapponese*).¹⁸ Da notare anche l'onomastica preziosa, o classica o biblica o forestiera (*o Gwendolyne /sorella di Regana e d'Eloyne*, *Eliabani*, *Orebi*, *Mariana Pey de Caruele*, *Elaine*).

La parodia coglie molto bene un altro dei pilastri della produzione dannunziana quando riproduce quasi fedelmente l'elemento sensuale, spesso associato – come os-

¹⁶ Sul tema mi permetto di rimandare al mio MALAVASI 2020.

¹⁷ Ennesima posa del futuro vate *a pro* dei lettori: D'Annunzio fu astemio e si convinse a bere un bicchiere di vino rosso a cena su consiglio medico solo in età adulta: vd. MELANDRI 2007.

¹⁸ Sul gusto dannunziano per la cultura orientale si veda LEO 2018.

servavo – al cibo, replicando l'originale al punto da produrre versi che si potrebbero tranquillamente inserire nell'opera del pescarese senza che il lettore possa coglierne l'apocrifia:

*Divorano le mandorle e le olive
Con denti bianchi come il gelsomino:
fuma il licore ambrosio del vino,
ne' l rubio fulgor de le gengive.*

*La bocca vostra attingeva il bicchiere
Lungo, con voluttà meravigliosa:
e 'l corpo trasaliva di piacere.*

*Io mi chinai su 'l seno bene amato:
la gola vi fioria come una rosa,
e molle auliva il labbro desiato.*

La parodia si dimostra ancora più acuta laddove riesce a rendere un'altra delle ossessioni dannunziane, quella particolare forma di metatestualità tattile per la quale la poesia viene resa concreta in un oggetto metaforico che l'artista dimostra di maneggiare con suprema maestria, stilema che qui viene inserito in una sequenza che termina – secondo le leggi della parodia – nel tradizionale abbassamento al piano dei piaceri culinari:

*Or io, poeta lene e imperioso,
come il santo profeta Eliabani,
recando ne le mie perfette mani
come un virgulto, il verso numeroso,*

[...]

*È la mia voce suon casto di lire,
che allettano in soavità profonda,
e la mano pacifica m'affonda
le mandorle coi datteri a ghermire.*

Di grande interesse risulta poi la lunga sequenza intitolata *Il poeta*, di otto coppie di quartine, sequenza scandita dall'anafora del *io sono*, che va a costituire un penetrante affondo psicologico nella personalità di D'Annunzio. L'ossessiva e disperata necessità della costruzione di un io d'eccellenza e lo strabordante narcisismo autopromozionale del poeta sono illuminati con estrema chiarezza, così come la vanità, la pigrizia, l'inconcludenza e la superficialità del giovane letterato. In genere il predicativo dell'*io* che si presenta è costituito da un facile aggettivo elogiativo: *Io sono bello ... com'io esco per le vie romane ... iridi di falco intorno avvento / che mi seguon le donne a carovane* (e viene da pensare al *Gastone, c'ho le donne a profusione* che vent'anni dopo Petrolini avrebbe mirabilmente interpretato sulle scene romane). Naturalmente questa egocentrica tiritera è sempre confutata *in verbis* o *in re*, in modo diretto o in maniera obliqua, ora lasciando che il ridicolo emerga autonomamente dalla sua nuda dimensione iperbolica, ora evidenziandolo con malevoli chiarimenti del concetto. L'affermazione *io sono ricco* è sbeffeggiata dall'ampoloso paragone biblico-agiografico con le ricchezze che la regina di Saba riversa ai piedi di Antonio sperduto nel deserto e poi, la stessa affermazione, è ridiscussa nei fatti – e di molto – con il successivo riferimento al magnate che mantiene il poeta. L'affermazione *io sono forte* è satiricamente presentata in maniera antifrastica dalla similitudine con l'eroe Achille, ma con quello – assai poco eroico e virile – travestito da donna e nascosto sull'isola di Sciro. L'affermazione *sono elegante* è derisa con la penosa scenetta del *dandy* da strapazzo che si inebria della propria immagine contemplandosi riflesso nelle vetrine. Notevole anche la coppia formata da *io son poltrone* e *io son felice*. La prima, che esordisce con un predicato negativo, dovrebbe servire alla voce narrante del poeta per rivendicare la propria ontologica superiorità rispetto al resto del genere umano e il suo diritto al privilegio dell'ozio: il poeta non deve nemmeno sporcare la sua *bella man* di inchiostro perché è *simile a un Dio*, gli è vietata ogni *opra servile* e addirittura i *numi negano* che possa “scendere” dal suo *ozio* per equipararsi ai comuni mortali, *barbari e vili* e condannati a guadagnarsi il pane con il sudore della fronte. D'altra parte, nella seconda delle coppie di quartine che ho evocato, la *felicità* del poeta riposa nella convinzione che *il Padre Eterno abbia creato il mondo al solo scopo di dargli una festa*: gli altri uomini sono stati creati solo per servirlo e le donne solo per il suo *esclusivo diletteramento*. Sembra di ascoltare, con diversi anni di anticipo, i deliri superomistici dei vari Tullio Hermil,

Claudio Cantelmo, Stelio Éffrena, Corrado Brando e tanti altri personaggi della fase nietzschiana della scrittura di D'Annunzio. Il *venenum* iniettato dalla *cauda* sta nella severa accusa che il testo muove al *poeta* di essere del tutto decaduto dal suo statuto di creatore, di essere ormai incapace di produrre alcunché di significativo, di aver perso il contatto col pubblico e di essersi ridotto al ruolo di plagiatore, proprio in conseguenza del suo cedimento all'ignavia e alla indolenza e della sua adesione alla vita galante e mondana della capitale. Panunzio non può non ammettere tra sé *saran brutti i miei sonetti e forse un'oda non so scriver più*, ma – di male in peggio – sembra trovare conforto e risarcimento nella propria eleganza (*ma chi può criticare i miei colletti o del mio sarto negare la virtù?*). E se deve parimenti riconoscere che *le mie novelle il popol vile più comprar non vuole* e le sue *odi più barbare e più belle la maggioranza più gustar non suole*, può consolarsi – e la condanna della sua vocazione artistica è così definitiva – col pensiero del mecenate che lo mantiene. Di qui in avanti non avrà che da fingere una vena poetica ormai del tutto esaurita ricorrendo a mezzucci da mestierante, ovvero *nel dizionario anglo latino, per costruire un freddo sonettino, spulcio i fior de le parole*.

L'atto di accusa e la condanna sentenziata sono davvero dure e anche esplicite: quelle *odi più barbare*, ovviamente, rimandano al modello carducciano che aveva ispirato la fase produttiva e laboriosa dell'esercizio poetico dannunziano, quella del *Canto novo*, e così facilitano l'individuazione del personaggio parodiato anche agli intelletti meno informati o meno brillanti. D'altra parte chi ha scritto la parodia era molto ben addentro al contesto culturale, alla galleria dei modelli, al *pantheon* letterario di riferimento del giovane D'Annunzio: *un gran poema della scuola inglese*, *il di Lear figlia*, *il five o'clock tea*,¹⁹ introducono genericamente l'importanza della cultura d'oltremarica, poi precisata con quei nomi *Gwendolyne*, *Regana* ed *Eloyne*, che alludono al gusto celtico della corrente preraffaellita, e fino all'esplicito rimando al poeta anglo-italiano *leader* di tale gruppo di artisti, ovvero Dante Gabriel Rossetti. L'altro bacino di pesca privilegiato è indicato nella cultura francese e in particolare in quel Flaubert de *La tentation de saint Antoine*, anch'esso esplicitamente citato poco prima del triplice grido del poeta *io copio, io copio, io copio*, col quale si attribuisce al *viveur* che millanta una vocazione artistica una piena

¹⁹ Si tratta del brano in cui il testo esibisce una doppia *eye rhyme*: *piove : love* e *Edea : tea*. Anche nel testo del 26 ottobre a firma *il fattorino* si leggono *Elaine : trine* e *porporine : Elaine*.

confessione di furto letterario, il tutto con un notevole anticipo rispetto alla celebre polemica che sarebbe poi sorta al tempo degli articoli di Thovez sui plagi del D'Annunzio novelliere soprattutto dalla narrativa di Guy de Maupassant²⁰ e – ancor di più – del documentatissimo studio di Mario Praz sulle riprese del D'Annunzio poeta dall'opera di Algernon Charles Swinburne.²¹ Perdita dell'ispirazione, ricorso al plagio, rielaborazione da mestierante di materiali prelevati dai dizionari – secondo una pratica oggi ben nota e documentata del fare poetico dannunziano – sarebbero sufficienti a decretare un epitaffio tombale del personaggio parodiato, ma – pur correndo il rischio della sovrainterpretazione – a me piace pensare che il colpo di grazia gli sia inferto da quel riferimento alla *bellissima Elaina* che non sembra curarsi poi troppo delle millantate eccellenze poetiche del protagonista poiché tutta dedita alla lettura di quel moderno poema eroi-comico che è il *Tartarin di Tarascona* di Alphonse Daudet o, peggio, tutta presa dalla lettura degli scritti dello stesso Scarfoglio, che utilizzò non di rado proprio il *nom de plume* di *Tartarin*.

La sequenza di quartine sulla quale ci siamo a lungo soffermati, *Il poeta*, contiene anche, ai versi 53-56, quella che sembra una allusione al principe Maffeo Sciarra, che aveva rilevato la «Cronaca Bizantina» di Sommaruga e ne aveva affidato la gestione a D'Annunzio. Dal momento che il principe era amico di famiglia di Maria Hardouin di Gallese, moglie di D'Annunzio, qualche malalingua aveva fatto circolare la voce che tale interesse nell'editoria e tale fiducia nel giovane pescarese fossero la tacita contropartita di un *liaison* adulterina tra lo Sciarra e la Hardouin, tanto più che non dovevano essere ignote le attenzioni che D'Annunzio, nel corso dell'anno precedente, aveva riversato sulla giornalista Olga Ossani. Se per questa allusione si riesce a individuare il possibile referente nella vita del pescarese, assai meno decifrabili risultano invece quelle contenute nei pezzi firmati *Il fattorino*. Una prima vicenda narrata, quasi una novella scandalistica, parla di un marito adultero che convive con una *donnaccia* mentre i *figliuoli tenerelli* sono *costretti da cruda sorte a mendicar la vita*, fatto che spinge la moglie tradita a ricorrere all'ordine costituito ottenendo l'arresto del fedifrago consorte: se il testo fosse stato scritto appena qualche mese più tardi, sarebbe stato facile riconoscere nella scabrosa situazione

²⁰ Mi riferisco ai contributi pubblicati in rivista a partire dal 1895 e poi raccolti in THOVEZ 1921.

²¹ Vd. il capitolo *D'Annunzio e l'«amor sensuale della parola»*, in PRAZ 1996: 379-428.

un'allusione alla relazione di D'Annunzio con *Barbarella* Leoni, ma all'autunno del 1886 non si hanno notizie di simili traversie giudiziarie del poeta, che solo più tardi avrebbe apprezzato il sistema giudiziario italiano e la legislazione sul matrimonio andando a processo nel luglio del 1892 per la vicenda di Maria Gravina Cruyllas. La seconda storia allusa dal racconto del *fattorino* è ancora meno nitida: si fa cenno a un incidente che sarebbe avvenuto a Lenno – forse la località sul lago di Como – dove uno *stabilimento assicurato* avrebbe subito un danno di ben 10.000 lire. Gli aneddoti sembrano davvero alludere a vicende concrete che però non mi è riuscito di riconoscere né di collocare in una qualche relazione con la biografia dannunziana.

Come si diceva, il testo non dichiara alcuna vera paternità e quindi per l'attribuzione dobbiamo ricorrere a dati esterni: le parti intitolate *Risaottino allo zafferano* sono probabilmente da ricondurre alla mano della curatrice della rubrica, ovvero Matilde Serao. Per il resto invece, il fatto che Scarfoglio si sia fatto carico di rispondere con la sciabola alla reazione di D'Annunzio documenta per certo il suo coinvolgimento. Ma negli ambienti del giornalismo e nei salotti letterari romani si sapeva che l'opera era il frutto della collaborazione anche con Giovanni Alfredo Cesareo, critico letterario siciliano. La notizia viene ufficializzata in un articolo di Gino Raya apparso su «L'Italia letteraria» del 30 agosto 1936 – quando sia D'Annunzio sia Cesareo erano ancora in vita – un articolo che va messo a sistema con quanto scritto dallo stesso Raya nel volume *Ottocento inedito*, perché in questa seconda occasione lo studioso specifica che le sue affermazioni erano successive a «una conversazione col Cesareo». ²² In effetti, se si guarda alla produzione critica dei due parodisti, Scarfoglio e Cesareo, si notano delle significative concordanze con quanto si legge nel *Risaotto*. Scarfoglio, com'è noto, fu uno dei letterati più strettamente legati a D'Annunzio da salda amicizia, che recuperò anche la vicenda del *Risaotto* e del successivo duello, e che ebbe con il poeta abruzzese un rapporto complesso: per certi versi assunse spesso nei suoi confronti il ruolo di una specie di premuroso fratello maggiore, per altri vide probabilmente in D'Annunzio il predestinato al ruolo di vate nazionale, l'eletto venuto a privarlo di quel sogno di carriera poetica che lui stesso aveva

²² RAYA 1970: 264.

coltivato in gioventù.²³ Nel *Libro di Don Chisciotte* Scarfoglio dedica un celebre articolo all'amico D'Annunzio delineando proprio la degenerazione in lui indotta dai vizi della mondanità cittadina: l'ingenuo fanciullo arrivato a Roma pieno di sogni poetici, seriamente impegnato in una ricerca di stile e di metodo di composizione, a un tratto andò incontro a un mutamento repentino che ne fece un *dandy* superficiale e astuto:

nell'ultimo autunno venne di nuovo a noi stranamente mutato. Nell'estate, chi sa per qual tristo fatto o per quale fenomeno psicologico, era avvenuto in lui un rivolgimento: la fanciulla inconsciamente timida e selvatica si era trasmutata in una civetta che sulla timidezza e sulla selvaticeria calcolava. Gabriele, che da Roma era partito ingenuo modesto gentile, ritornò a Roma furbo vanesio sdolcinato. Una improvvida necessità di assaporare immediatamente tutte le tristi e sterili gioie della popolarità gli si annidò come un canchero nell'organismo e nello spirito [...]. Gabriele si abbandonò alla folla, a quella vil folla dalla quale il suo nativo istinto d'artista fatalmente lo segrega. Le dame che forse non avevano letto, certo non avevano inteso, i suoi versi, in cospetto di quel piccolino selvaggio rincivilito, di quel cagnolino con un nastrino di seta al collo, furono prese da una morbosa e romantica ammirazione. Per sei mesi Gabriele passò da una festa di ballo ad un pranzo aristocratico, da una passeggiata a cavallo a una cena in compagnia di qualche cretino blasonato e impomatato, senza aprir mai un libro, senza fermar mai l'intelletto a un pensiero serio.²⁴

Il brano è assai citato nella critica dannunziana e quindi non mi ci soffermo ulteriormente, così come mi sembrerebbe del tutto pleonastico sottolineare ad una ad una le

²³ Su Scarfoglio si veda CONSIGLIO 1932; SQUARCIAPINO 1950; COLAPIETRA 1956; CONSIGLIO 1959; SPAZIANI 1962; SCARANO 1970; GIGLIO 1977; SCARFOGLIO, *Vento etesio*; BARBAGALLO 1979; GHIDETTI 1979; POMILIO 1989; GIGLIO 1994; INFUSINO 1994; SCARFOGLIO, *Viaggio in Abissinia* [Viola]; CIMINI 2010; DELLA BADIA 2011; MASCANTONIO 2015; TOMASSINI 2020.

²⁴ SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte* [Madrignani]: 158-159. *Il libro di Don Chisciotte* apparve come assemblaggio di vari articoli già pubblicati in rivista da Scarfoglio per la prima volta nel 1885 (Roma, Sommaruga). L'opera ebbe una certa risonanza incoraggiando le successive edizioni nel 1911-1912 (Napoli, Il Mattino e Firenze, Quattrini), le ultime apparse sotto la supervisione di Scarfoglio (sarebbe stato pubblicato ancora a Napoli, da Bideri, nel 1920 e poi a Milano, dalla Mondadori, nel 1925). Sarebbe auspicabile un'edizione critica che – offrendo la versione dell'ultima volontà d'autore – risalisse però ai testi corrispettivi apparsi sui periodici, permettendo un'esatta datazione dei contributi e informando, in appendice, sulle variazioni apportate nel passaggio in volume.

strettissime consonanze di queste parole con l'articolata critica mossa al personaggio de *Il poeta*, critica sulla quale ci siamo soffermati. Si tratta di consonanze che costituiscono un indizio di una probabile diretta composizione da parte di Scarfoglio anche di quel segmento del *Risaotto* o, almeno, di una sua condivisione con Cesareo delle riflessioni che ispirano il ritratto delineato ne *Il libro di Don Chisciotte*.

Se invece proviamo ad approfondire la conoscenza della produzione di Cesareo, ci accorgiamo subito di quanto il suo metodo critico e la sua visione generale dell'arte e della vita fossero in antitesi con tutto il mondo dannunziano. Cesareo formula una propria concezione estetica fondendo le tendenze del positivismo con lo spirito sociale e patriottico dell'Italia del tardo Ottocento. Il critico riconosceva l'autonomia dell'arte rispetto alla morale indicando nella capacità del poeta di dare forma a qualunque tipologia umana il fulcro dell'espressione letteraria. Tuttavia riteneva l'opera come necessariamente inserita in un una rete concettuale che finiva per ricondurla nell'alveo di una visione generale capace – se vera arte – di suscitare il riconoscimento e il ripudio dell'immoralità e della devianza da parte del pubblico.²⁵ La sua idea di letteratura colloca

²⁵ Dopo la morte, avvenuta nel 1937, furono dedicati a Cesareo vari ricordi, perlopiù di allievi e colleghi, per i quali si rimanda in particolare all'intervento di NATALI 1946-1947 (ricco di indicazioni sulla bibliografia pregressa); al volumetto *Giovanni Alfredo Cesareo* 1948; al corposo studio di CALANDRINO 1948; e alla memoria di CATALANO 1951. Gli studi su questo autore sono stati rilanciati dal convegno palermitano da cui sono poi derivati i fondamentali atti SANTANGELO 1990, atti nei quali si possono leggere interventi di grandi nomi della critica letteraria italiana del secondo Novecento e in particolare il saggio SIPALA 1990, nel quale lo studioso si sofferma sul *Risaotto* proponendo anche l'edizione di circa 30 dei 300 versi che compongono l'opera. Successivamente, su Cesareo, sono apparsi: COTTONE 1992; MAZZAMUTO 1992; SAVOCA 1993; GIUSTI 1999, *passim*; BARBINA 2002; MORENI 2002; BARBERI SQUAROTTI 2003; MADONIA 2003; QUOTTI TUBI 2002-2003; IERMANO 2004, *passim*; RANDO 2004; MELIS 2007; GIANNANTONIO 2008; RAPISARDA 2009. Un decennio fa è stata riproposta la sua biografia leopardiana: CESAREO, *La vita di Giacomo Leopardi* [De Troia]. In queste pagine farò riferimento al pensiero del Cesareo del periodo che va dagli anni Ottanta alla fine del secolo, essendo questo il periodo che ci interessa in merito alla polemica contro D'Annunzio e alla stesura del *Risaotto*. Citerò quindi i saggi contenuti in CESAREO, *Conversazioni letterarie*, che afferiscono al periodo indicato. Per quanto riguarda l'elaborazione di una propria concezione dell'opera letteraria si vedano *Il metodo* (ivi: 1-30) e *La critica in Italia* (ivi: 31-49). Sulla dialettica tra etica e arte si vedano, per l'appunto, le due "recensioni" – a dir poco non proprio empatiche – a "*La Gioconda*" del D'Annunzio (ivi: 141-153) e a "*La Gloria*" del D'Annunzio (ivi: 155-175) dove il giudizio oscilla tra una condanna pura e semplice dell'immoralità dei protagonisti a una indagine tesa a mostrare come la corrispondente immoralità dell'autore abbia impedito al testo di far emergere quella dei personaggi creando però delle incongruenze psicologiche e narrative nella trama e decretando il fallimento artistico delle due opere.

questa espressione umana nel contesto civile assegnandole un compito edificante, riconoscendole il ruolo di espressione dell'*ethos* di un popolo in un determinato periodo storico, auspicando la diretta partecipazione degli scrittori al progresso economico e politico della comunità. In questa chiave si spiega il suo sentito appello contro una poesia estetizzante, che rielabora stancamente moduli classici, che si decora con antichità medievali o con ornamenti orientali, che compulsa il dizionario alla ricerca di un lessico raro, raffinato, arcaizzante, che si pone in una ridicola posa di nobile superiorità nei confronti delle masse lavoratrici inseguendo una sostanziale incomprensibilità e celebrando stili di vita esclusivi. Un suo contributo dall'eloquente titolo *Poesia aristocratica e poesia democratica* pone appunto i termini della questione in tale prospettiva: «Fanno della poesia aristocratica coloro che mettono in versi degl'inni a Sûrya o de' pezzi di cosmogonia brahmanica; o ripetono gelidamente le favole greche e le leggende cavalleresche». Viceversa «La poesia democratica [...] raccoglie e rifrange i pensieri, i sentimenti, le memorie, le speranze, gl'ideali, non d'una casta ma di tutto il popolo; non di pochi individui, ma di tutta una generazione [...]. Non canta né gli dei greci o indiani, né la cavalleria, né il feudalesimo; ma s'accampa arditamente dinanzi alla realtà odierna, il dubbio religioso, il problema sociale, le tradizioni più vive e più gloriose della patria». La «poesia democratica» si concentra sui problemi dell'oggi, e sui problemi della gran parte della popolazione: «la lotta per l'esistenza, il dissidio religioso, il progresso delle industrie e de' commerci, il giornale, vale a dire la giustizia sovrana del popolo, il bisogno d'un rinnovamento morale, la questione sociale».²⁶ Ma purtroppo, deve constatare Cesareo, «la poesia contemporanea, qui da noi e in Francia ed altrove, s'atteggia generalmente d'un tal superiore disgusto della vita comune, che diventa persino ridicola».²⁷ Invece dei concreti problemi del popolo, tale poesia canta «le Ninfe, le Nereidi, i cavalieri erranti, Zeus, Qain, i Faraoni, le sessanta pietre, le favole di Endimione, di Morgana, di Melusina, e i soliti pastori di Siracusa e i soliti trovatori col liuto ad armacollo, e tutto il resto del vecchio minestrone acido della poesia classica, romantica, provenzale, cavalleresca [...] sempre lì, pronto a esser subito riscalducciato e servito a' colleghi lunatici».²⁸ Sono le idee ribadite

²⁶ CESAREO, *Poesia aristocratica e poesia democratica*: 110, 112-113, 115.

²⁷ Ivi: 114.

²⁸ Ivi: 116.

in un altro contributo, dal titolo altrettanto eloquente, *La poesia inutile*, una recensione a *Les Trophées* di José Maria de Hérédia, nella quale Cesareo lavora in variazione sugli stessi concetti,²⁹ aggiungendo qualche colpo in più direttamente vibrato contro il “poeta aristocratico”: «Il poeta aristocratico sfavilla di giubilo quando ha incastrato in un sonetto tre o quattro parole arcaiche o mitologiche; perché allora ha il diritto, egli ch'è andato a scavizzolarle con pazienza bruta in un rimario, di gittare un sorriso di compassione alla marmaglia che non le capisce».³⁰ Più in generale il Cesareo individua nello iato tra problemi del presente e tendenze formalistiche della letteratura, l'espressione di una corruzione artistica, di uno sterile epigonismo, di una debolezza creativa e morale: «Dopo il '70 l'amore della forma trascese altrove nel gusto del piccolo e dell'elegante a ogni costo, che è appunto uno tra' segni delle letterature dissanguate».³¹ Non è nemmeno necessario spendere parole per suggerire al lettore di questo contributo la strettissima relazione tra questa impostazione di teoria estetica e politica e gli aspetti tecnici, ideologici, stilistici rimproverati al *poeta* nel *Risaotto al pomidauro*, relazione che lascia davvero intravedere la mano di Cesareo in tutti quei passaggi dove più forte è la parodia delle suggestioni medievali, del lessico ricercato, della delirante ideologia aristocratica del personaggio messo alla berlina nell'opericciuola satirica.

Vengo piuttosto a qualche essenziale conclusione. L'analisi degli aspetti salienti del *Risaotto al pomidauro* permette di riconoscere nell'opera non solo un gustoso *divertissement* nato dal contrasto tra galletti del pollaio letterario della Roma di fine Ottocento. Al contrario, l'opera si inserisce in una linea assai ricca di parodie dell'esperienza artistica dannunziana: basterà ricordare l'infelice ma rumorosa riscrittura de *La figlia di Iorio* realizzata da Edoardo Scarpetta con *Il figlio di Iorio*, messo in scena il 3 dicembre 1904 e che ebbe un lungo strascico nelle aule giudiziarie, fino a coinvolgere Benedetto Croce, come recentemente rievocato dal bel film di Mario Martone, *Qui rido io* (1921).

²⁹ «sono i soliti rimessiticci classici, orientali, romantici: Venere, le ninfe, gli egipani, le amazzoni, le baccanti; e poi i cavalieri, le castellane, gli “orafi di Firenze”, e tutto il medio evo italiano e francese; roba trita e ritrita, frita e rifrita, vecchia come il brodetto, patrimonio svilito di tutt'i fannulloni della letteratura»; «Sono quelle solite, eterne, oramai intollerabili descrizioni di Afrodite emersa dalla spuma del mare; de' Centauri e de' satiretti; delle Ninfe nel bagno; d'Arianna; del pastore di Siracusa e della danzatrice greca: o d'un cavaliere errante» (CESAREO, *La poesia inutile*: 124 e 132).

³⁰ Ivi: 136.

³¹ CESAREO, *I Siciliani nella letteratura*: 77-78.

Oppure si può rievocare il lavoro svolto da Enrico Novelli, con la sua pubblicazione periodica a fumetti *Il Pupazzetto di Yambo*, a partire dal teatro dannunziano, del quale mise in burla *La Francesca da Rimini* (dicembre 1901), *La figlia di Iorio* (febbraio-marzo 1904) e poi più tardi *La trave. Dramma navarcale del Pupazzetto* (dicembre 1908). Per non dire di quando nel 1901 D'Annunzio aveva diretto l'allestimento della *Francesca da Rimini* al Costanzi di Roma pretendendo di decidere tutto e improvvisandosi quindi regista, costumista, scenografo, etc., ed era stato irriso su «Il travaso delle idee» con un sonetto e con una vignetta; e quando poi il suo allestimento aveva provocato l'intoshizzazione del pubblico e il crollo di un muro dell'edificio, sulla stessa rivista gli era stato dedicato un *canto* in terzine concatenate, una specie di proseguimento della *Commedia* con Dante e Virgilio che si ritrovavano a camminare per una Roma ridotta a un inferno dalle belle pensate del poeta pescarese. Come si sarà capito si tratta di pochi episodi di una storia lunga, che sarebbe interessante ripercorrere e narrare, e che documentano delle forme di “resistenza” intellettuale al progetto artistico e culturale di D'Annunzio, una resistenza talvolta del solo buon senso ma in altri casi dettata da una precisa coscienza ideologica, a quel progetto culturale che contribuì a muovere quella massa disperata e criminale di italiani che, a tempo debito, avrebbe gettato il paese nel baratro delle due guerre mondiali e dei vent'anni di dittatura. Ed è una storia che spero di tornare a raccontare.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- BARDI, *Avinavolittoneberlinghieri* = Piero de' Bardi, *Avino, Avolio, Ottone, Berlinghieri*, in *Raccolta dei più celebri poemi eroi-comici italiani*, vol. II, Firenze, Alcide Parenti, 1842, 617-724.
- CESAREO, *Conversazioni letterarie* = Giovanni Alfredo Cesareo, *Conversazioni letterarie*, Catania, Giannotta, 1899.
- CESAREO, *I Siciliani nella letteratura* = Giovanni Alfredo Cesareo, *I Siciliani nella letteratura*, in CESAREO, *Conversazioni letterarie*, 65-80.
- CESAREO, *La poesia inutile* = Giovanni Alfredo Cesareo, *La poesia inutile*, in CESAREO, *Conversazioni letterarie*, 123-140.
- CESAREO, *La vita di Giacomo Leopardi* [De Troia] = Giovanni Alfredo Cesareo, *La vita di Giacomo Leopardi*, a cura di Elisabetta De Troja, Firenze, Sandron, 2011.
- CESAREO, *Poesia aristocratica e poesia democratica* = Giovanni Alfredo Cesareo, *Poesia aristocratica e poesia democratica*, in CESAREO, *Conversazioni letterarie*, 109-122.
- CROCE, *Gabriele D'Annunzio* = Benedetto Croce, *Gabriele D'Annunzio*, in Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. IV, Bari, Laterza, 1914, 7-70.
- D'ANNUNZIO, *Libro segreto* = Angelo Cocles [Gabriele D'Annunzio], *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, Verona, Mondadori, 1935, pp. 253-255.
- D'ANNUNZIO, *Poesie* [Palmieri] = Gabriele D'Annunzio, *Poesie complete* con interpretazione e commento di Enzo Palmieri, Bologna, Zanichelli, 1955.
- D'ANNUNZIO, *Versi d'amore* [Gibellini] = Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore*, a cura di Pietro Gibellini, Torino, Einaudi, 1995.
- D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria* [Andreoli - Lorenzini] = Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli - Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982.

- GOBETTI, *Elogio della ghibliottina* [Spriano] = Piero Gobetti, *Elogio della ghibliottina*, in Id., *Scritti politici*, a cura di Paolo Spriano, Torino, Einaudi, 1969, 431-434 [I ed. in «La Rivoluzione Liberale», I, 34 (23 novembre 1922), 130].
- HÉRELLE, *Confidentiale* [Giglio] = Georges Hérèlle, *Confidentiale*, in *Per la storia di un'amicizia. D'Annunzio, Hérèlle, Scarfoglio, Serao*, a cura di Raffaele Giglio, Napoli, Loffredo, 1977, 27-87.
- NERI, *Presa di Saminatio* = Ippolito Neri, *La presa di Saminatio*, in *Raccolta dei più celebri poemi eroi-comici italiani*, vol. II, Firenze, Alcide Parenti, 1842, 527-616.
- PIRANDELLO, *Su "Le vergini delle rocce"* [Taviani] = Luigi Pirandello, *Su "Le vergini delle rocce" di Gabriele D'Annunzio* in Id., *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, 98-102.
- SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte* [Madrignani] = Edoardo Scarfoglio, *Il libro di Don Chisciotte*, a cura di Carlo Alberto Madrignani, Napoli, Liguori, 1990.
- SCARFOGLIO, *Lettere sulla guerra* [Tomassini] = Edoardo Scarfoglio, *Lettere sulla guerra (1915-1916)*, a cura di Francesca Tomassini, Perugia, Morlacchi, 2020.
- SCARFOGLIO, *Vento etesio* = Edoardo Scarfoglio, *Vento etesio. Scritti di viaggio*, Napoli, Il sorriso di Erasmo, 1977.
- SCARFOGLIO, *Viaggio in Abissinia* [Viola] = Edoardo Scarfoglio, *Viaggio in Abissinia. Nascita del colonialismo italiano*, a cura di Gianni Eugenio Viola, Palermo, L'Epos, 2003.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ANTONA TRAVERSI 1932 = Camillo Antona Traversi, *Gabriele D'Annunzio. Curriculum vitae*, vol. I. 1863-1910, Roma, Casa del Libro, 1932.
- ANTONGINI 1939 = Tom Antongini, *D'Annunzio aneddótico*, Milano, Mondadori, 1939.
- ANTONGINI 1951 = Tom Antongini, *Gli allegri filibustieri di D'Annunzio*, Milano, Martello, 1951.

- ANTONGINI 1957a = Tom Antongini, *Vita segreta di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1957.
- ANTONGINI 1957b = Tom Antongini, *Quarant'anni con D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1957.
- ANTONGINI 1963 = Tom Antongini, *Un D'Annunzio ignorato*, Milano, Mondadori, 1963.
- ANTONICELLI 1964 = *La vita di D'Annunzio raccontata da Franco Antonicelli*, Roma, ERI - Edizioni RAI Radiotelevisione italiana, 1964.
- BARBAGALLO 1979 = Francesco Barbagallo, *"Il Mattino" degli Scarfoglio (1892-1928)*, Milano, Guanda, 1979.
- BÀRBERI SQUAROTTI 1987 = Giorgio Bàrberi Squarotti, *Il sogno dell'Isottoè*, in «Annali di Italianistica», 5 (1987), 111-128 [poi in Id., *La scrittura verso il nulla: D'Annunzio*, Torino, Genesi, 1992, 111-126].
- BÀRBERI SQUAROTTI 2003 = Giorgio Bàrberi Squarotti, *Invenzione e convenzione: la poesia del Cesareo*, in Id., *I miti e il sacro. Poesia del Novecento*, Cosenza, Pellegrini, 2003, 303-327.
- BARBINA 2002 = Alfredo Barbina, *La grande (e piccola) "conversazione" Pirandello-Cesareo*, in «Ariel», 1 (2002), 139-156.
- BERNINI 1932 = Ferruccio Bernini, *Commento alle poesie liriche di Gabriele D'Annunzio*, Bologna, Zanichelli, 1932².
- BERTAZZOLI 1995 = Raffaella Bertazzoli, *Prefazione a Isaotta Guttadàuro*, in D'ANNUNZIO, *Versi d'amore* [Gibellini], 223-234.
- BINNI 1996 = Walter Binni, *La poetica del Decadentismo* [1936], Firenze, Sansoni, 1996.
- CALANDRINO 1948 = Ignazio Calandrino, *G.A. Cesareo: saggio critico*, Mazara, Società editrice siciliana, 1948.
- CAPASSO 1936 = Aldo Capasso, *La lirica di G. D'Annunzio*, t. I. *Primo Vere, Canto Novo, Intermezzo, L'Isottoè, La Chimera: 1879-1892*, Adria, Tempo Nostro, 1936.
- CATALANO 1951 = Michele Catalano, *Giovanni Alfredo Cesareo*, in «Messana», II (1951), 1-15.

- CIMINI 2010 = *D'Annunzio, Boggiani, Hérelle, Scarfoglio. La crociera della "Fantasia". Diari del viaggio in Grecia e in Italia meridionale (1895)*, a cura di Mario Cimini, Venezia, Marsilio, 2010.
- COLAPIETRA 1956 = Raffaele Colapietra, «*Il Mattino*» di Edoardo Scarfoglio, in «*Il Mulino. Rivista mensile di cultura e politica*», V, 9 (1956), 632-650.
- CONSIGLIO 1932 = Alberto Consiglio, *Edoardo Scarfoglio e altri studi romantici*, Lanciano, Carabba, 1932.
- CONSIGLIO 1959 = Alberto Consiglio, *Napoli, amore e morte: Scarfoglio e Serao*, Roma, Vito Bianco Editore, 1959.
- COSTA 2012 = Simona Costa, *D'Annunzio*, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- COTTONE 1992 = Giuseppe Cottone, *Giovanni Alfredo Cesareo: la mia testimonianza della sua lezione*, in Id., *I doni. La parola e la gioia*, Palermo, Palumbo, 1992, 209-212.
- D'ANGELO 2018 = Laura D'Angelo, *L'"Isottè" di Gabriele d'Annunzio e la poetica della modernità*, in *Un'operosa stagione. Studi offerti a Gianni Oliva*, a cura di Mario Cimini et alii, Lanciano, Carabba, 2018, 515-522.
- DE LEIDI 1995 = Cristiana De Leidi, *Gli illustratori di Isaotta Guttadauro*, in «*Rassegna dannunziana*», 28 (1995), XXV-XL.
- DE MICHELIS 1976 = Eurialo De Michelis, *D'Annunzio e Pirandello*, in Id., *Roma senza lupa. Nuovi studi sul D'Annunzio*, Roma, Bonacci, 1976, 197-231.
- DELLA BADIA 2011 = Stefania Della Badia, «*Il Mattino*» 1892-1917, Napoli, Loffredo, 2011.
- FLORA 1935 = Francesco Flora, *D'Annunzio*, Messina - Milano, Principato, 1935².
- GATTI 1956 = Guglielmo Gatti, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1956.
- GERRA 1959 = Ferdinando Gerra, *Un sonetto di Gabriele d'Annunzio fra le carte di Luigi Gualdo*, in «*Quaderni dannunziani*», XIV-XV (1959), 379-381.
- GHIDETTI 1979 = *Roma bizantina*, a cura di Enrico Ghidetti, Milano, Longanesi, 1979.
- GIANNANTONIO 2008 = Valeria Giannantonio, *La parabola di un'amicizia e il dibattito sull'arte: G.A. Cesareo e L. Capuana*, in «*Studi medievali e moderni. Arte, letteratura, storia*», 1 (2008), 23-58.

- GIBELLINI 1995 = Pietro Gibellini, *Pirandello - D'Annunzio: autoritratti in controluce*, in Id., *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995, 159-168.
- GIGLIO 1977 = *Per la storia di un'amicizia. D'Annunzio, Hérelle, Scarfoglio, Serao*, a cura di Raffaele Giglio, Napoli, Loffredo, 1977.
- GIGLIO 1994 = Raffaele Giglio, *L'invincibile penna: Edoardo Scarfoglio tra letteratura e giornalismo*, Napoli, Loffredo, 1994.
- Giovanni Alfredo Cesareo* 1948 = *Giovanni Alfredo Cesareo nel primo decennale della morte*, Palermo, Tip. Ires - Ind. Riunite Ed. Siciliane, 1948.
- GIUSTI 1999 = Simone Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Lecce, Pensa Multimedia, 1999.
- GUERRI 2009 = Giordano Bruno Guerri, *D'Annunzio: l'amante guerriero*, Milano, Mondadori, 2009².
- HUGHES-HALLET 2014 = Lucy Hughes-Hallet, *Gabriele d'Annunzio. L'uomo, il poeta, il sogno di una vita come opera d'arte*, Milano, Rizzoli, 2014 [ed. or. 2013].
- IERMANO 2004 = Toni Iermano, *Raccontare il reale. Cronache, viaggi e memorie nell'Italia dell'Otto-Novecento*, Napoli, Liguori, 2004.
- INFUSINO 1994 = Gianni Infusino, *M. Serao - E. Scarfoglio. Un'unione tempestosa tra libri giornali scandali debiti e adulteri*, Napoli, Luca Torre, 1994.
- JANNI 1958 = Ettore Janni, *Poeti minori dell'Ottocento*, vol. IV, Milano, Rizzoli, 1958.
- LEO 2018 = Carlo Leo, "Japonaiserie" nella cronaca mondana dannunziana al vaglio delle fonti francesi, in *Tentati di morire... e di vivere: moderni barbari, esteti armati, indomabili, fratelli separati, camaleonti*. Journée d'étude franco-italienne autour de Maurizio Serra, co-organisée par Luciano Curreri - Frédéric Saenen (Liège, Université de Liège, 2 mai 2018), Cuneo, Nerosubianco, 2019, 70-115.
- MADONIA 2003 = Francesco Paolo Alexandre Madonia, *La ricezione del Parnasse nell'opera critica di Giovanni Alfredo Cesareo*, Palermo, Palumbo, 2003.
- MALAVASI 2020 = Massimiliano Malavasi, *Il corpo e il cibo nella tradizione dell'eroicomico*, in *L'eroicomico*, a cura di Giuseppe Crimi - Massimiliano Malavasi, Roma, Carocci, 2020, 225-248.

- MASCI 1950 = Filippo Masci, *La vita e le opere di Gabriele D'Annunzio in un indice cronologico analitico (1863-1949)*, Roma, Alere Flammam, 1950.
- MASCIANTONIO 2015 = Antonello Masciantonio, *Corrispondenza tra d'Annunzio, Scarfoglio, Barbella, Franchetti e Pascal Masciantonio*, Casoli, Ianieri, 2015.
- MAZZAMUTO 1992 = Pietro Mazzamuto, *Il professore in scena*, in Id., *Le mani vuote. Scene e personaggi della cultura siciliana*, Messina, Sicania, 1992, 105-122.
- MELANDRI 2007 = Paolo Melandri, *Ebbrezze dionisiache di un vate astemio*, in «Rassegna dannunziana», 51 (2007), LIII-LIX.
- MELIS 2007 = Rossana Melis, *Una cronaca del "Principe nero" sui festeggiamenti a Graziadio I. Ascoli nel novembre 1886*, in «Ce Fastu», LXXXIII (2007), 241-251.
- MORENI 2002 = Carlotta Moreni, *Contessa Lara: lettere inedite a Giovanni Alfredo Cesareo*, in «Studi medievali e moderni. Arte, letteratura, storia», 2 (2002), 335-362.
- NATALI 1946-1947 = Giulio Natali, *Giovanni Alfredo Cesareo*, in «Bollettino storico catanese», XI-XII (1946-1947), 91-119.
- OLIVA 2020 = Gianni Oliva, «*Buon dì, messer cantore!*»: *Isotta, la bellezza e i modelli europei*, in «Archivio d'Annunzio», 7 (2020), 11-28.
- PARATORE 1966 = Ettore Paratore, *Naturalismo e decadentismo in Gabriele D'Annunzio*, in Id., *Studi dannunziani*, Napoli, Morano, 1966, 149-306.
- PINAGLI 1989 = Palmiro Pinagli, *Dal "Primo vere" al "Poema paradisiaco"*, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte. Atti dell'XI Convegno internazionale di studi dannunziani*, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani (9-14 maggio 1988), Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1989, 143-172.
- POMILIO 1989 = Mario Pomilio, *Edoardo Scarfoglio*, Napoli, Guida, 1989.
- PRAZ 1995 = Mario Praz, *Il patto col serpente. Paralipomeni di "La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica"*, Milano, Leonardo, 1995².
- PRAZ 1996 = Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930 e 1942], Firenze, Sansoni, 1996.

- QUOTTI TUBI 2002-2003 = Sara Quotti Tubi, *Osservazioni sulla fortuna teatrale di Francesca da Rimini*, in «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, lettere ed arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», CLXI (2002-2003), 301-368.
- RANDO 2004 = Giuseppe Rando, *Tipologie della novellistica tardo-ottocentesca in Sicilia*, in Id., *La personalità del testo. Saggi su Parini, Leopardi, Boner, Pirandello*, Manziana, Vecchiarelli, 2004, 21-32.
- RAPISARDA 2009 = Stefano Rapisarda, *Una citazione di Giovanni Alfredo Cesareo (e la "Poesia siciliana sotto gli svevi") in una recensione di Eugenio Montale*, in *Studi linguistici in memoria di Giovanni Tropea*, a cura di Salvatore Carmelo Trovato, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, 467-472.
- RAYA 1970 = Gino Raya, *Capuana e D'Annunzio*, Catania, Giannotta, 1970 [ed. or. *Ottocento inedito*, Roma, Ciranna, 1960].
- SANTANGELO 1990 = *Giovanni Alfredo Cesareo. La figura e l'opera dalla Scuola poetica siciliana al Novecento*. Atti del Convegno nazionale di studi (Palermo, 28-30 marzo 1988), a cura di Giorgio Santangelo, Palermo, Società Siciliana di Storia Patria, 1990.
- SAVOCA 1993 = Giuseppe Savoca, *Il Meli di Cesareo tra Arcadia e realismo*, in *Da Malebolge alla Senna. Studi letterari in onore di Giorgio Santangelo*, Palermo, Palumbo, 1993, 671-681.
- SCARANO 1970 = Emanuella Scarano, *Dalla "Cronaca bizantina" al "Convito"*, Firenze, Vallecchi, 1970.
- SIPALA 1990 = Paolo Mario Sipala, *G.A. Cesareo e l'antidannunzianesimo siciliano*, in SANTANGELO 1990, 355-366 [poi anche in Paolo Mario Sipala, *Poeti e politici da Dante a Quasimodo: saggi e letture*, Palermo, Palumbo, 1994, 151-162].
- SOMMARUGA 1941 = Angelo Sommaruga, *Cronaca bizantina*, Milano, Mondadori, 1941.
- SPAZIANI 1962 = *Con Gegè Primoli nella Roma bizantina. Lettere inedite di Nencioni, Serao, Scarfoglio, Giacosa, Verga, D'Annunzio, Pascarella, Bracco, Deledda, Pirandello, ecc.*, a cura di Marcello Spaziani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962.

Un salutare *Risaotto al pomidauro* per l'avvelenata Italietta dannunziana

SQUARCIAPINO 1950 = Giuseppe Squarciarapino, *Roma bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, Torino, Einaudi, 1950.

THOVEZ 1921 = Enrico Thovez, *L'arco di Ulisse: prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921.

TOMASSINI 2020 = Francesca Tomassini, *Introduzione a SCARFOGLIO, Lettere sulla guerra* [Tomassini], XXI-LXI.

UN POEMA EROICOMICO AI MARGINI DELLA MAPPA
DELL'IMPERO DELLE LETTERE:
LA ZINGAREIDE DI ION BUDAI-DELEANU
A CAVALLO TRA '700 E '800

Bruno Mazzoni
Università di Pisa

RIASSUNTO: L'opera più rilevante del Barocco letterario in lingua romena è il poema eroicomico in dodici canti, in sestine decasillabiche, *Țiganiada* (*Zingareide ovvero L'accampamento degli zingari*), che Ion Budai-Deleanu (1760-1820) scrisse approssimativamente negli anni 1790-1812. Grazie all'ampio uso di un repertorio di varie possibili forme di intertestualità, il poema *Zingareide* può essere agevolmente considerato come una delle illustrazioni migliori della "letteratura di secondo livello" di cui ha parlato Gerard Genette. L'autocommento di Ion Budai-Deleanu, con l'ampio spazio lasciato alle note a piè di pagina, può essere letto e considerato come parte integrante del poema: esso diventa così una sorta di «commedia filologica» (Nicolae Manolescu), dove i diversi caratteri dei commentatori, fittizi e nel caso di Mitru Perea/Petru Maior reale, con i loro nomi eloquentemente allusivi, interagiscono, spesso a un livello comico-burlesco.

PAROLE CHIAVE: *Țiganiada*, *Zingareide*, Ion Budai-Deleanu, poema eroicomico

ABSTRACT: The most relevant work of the literary Baroque in the Romanian language is the mock-heroic poem in twelve cantos, in decasyllabic six-line stanzas, *Țiganiada* (or *The Gypsy camp*), which Ion Budai-Deleanu (1760-1820) wrote approximately between 1790-1812. Thanks to the wide use of the repertory of possible different forms of intertextuality, the poem *Țiganiada* can nowadays be considered as one of the best illustrations of the «literature de second degré» Gerard Genette speaks of. The self-comment Budai-Deleanu abundantly places in the footnotes must therefore be read and considered as an integral part of the poem: it becomes a sort of «philological comedy» (Nicolae Manolescu), where the various fictitious characters of the commentators, with their allusively eloquent names, interact, often on a burlesque level.

KEY-WORDS: *Țiganiada*, *The Gypsy camp*, Ion Budai-Deleanu, mock-heroic poem



L'opera *Țiganiada sau tabăra țiganilor* (*Zingareide ovvero L'accampamento degli zingari*),¹ cui dedicheremo questo breve contributo, come pure il suo autore, necessitano inevitabilmente di alcune parole introduttive, che possano almeno consentirne una prima collocazione in ambito storico-letterario.

Ion Budai-Deleanu fu scrittore, filologo e storico, un “poligrafo” come avveniva spesso in epoche passate, senza che ciò dovesse significare di necessità una produzione pubblicistica estesa ma scarsamente originale, qual essa è in genere riscontrabile, più tardi, presso il poligrafo otto-novecentesco.

Nato nel 1760 a Cigmău, in Transilvania – ampia regione già inglobata all'epoca entro i confini del vasto Impero asburgico – vissuto per quasi un decennio, a partire dal 1777, a Vienna per seguire studi di filosofia e teologia, dove assimilò fra l'altro le idee riformistiche e anticlericali dell'*Aufklärung* (e in qualche misura quelle dei circoli esoterici, in particolare forse quelle degli Illuminati di Baviera), Budai-Deleanu – a seguito di contrasti con l'autorità del vescovo unitariano di Blaj, Ioan Bob – finì per autoesiliarsi, a cominciare dal 1787, a Lemberg (Leopoli, drammaticamente nota oggi col toponimo L'viv, in Ucraina), all'epoca capitale della Galizia, l'ultima provincia entrata a far parte, dal 1772, del multietnico e plurilingue, oltre che pluriconfessionale, Impero austro-ungarico. Vi rimarrà, grazie anche alla conoscenza di molte lingue, come funzionario dell'amministrazione imperial-regia fino al 1820, anno della sua morte.

Solo di sfuggita ricorderemo come il suo impegno, presente in numerose opere filologiche² e storiografiche,³ a difesa dell'identità culturale e linguistica dell'etnia romena – la quale era rimasta misconosciuta per secoli e pretermessa all'interno della composita

¹ Con la specificazione, già nel sottotitolo, del genere letterario e della relativa costituzione testuale: *Poemation eroi-cómico-satiric alcătuit în doasprăzece cântece de Leonachi Dianeu, îmbogațit cu multe însămnări și luări-aminte critice, filosofice, istorice, filologhice și gramatece de către Mitru Perea ș-alții mai mulți în anul 1800* [‘Piccolo componimento poetico eroi-comico-satirico composto in dodici canti da Leonachi Dianeu, arricchito con molte annotazioni e osservazioni critiche, filosofiche, storiche, filologiche e grammaticali da parte di Mitru Perea e di molti altri nell'anno 1800’].

² Tra queste citiamo *Temelurile gramaticii românești* [‘I fondamenti di grammatica romena’], con una prima redazione in latino del 1812, un *Lexicon românesc-germănesc* [‘Dizionario romeno-tedesco’], frammenti di dizionari bilingui, un *Lexicon pentru cărturari* [‘Dizionario per eruditi’]: cfr. BUDAI-DELEANU, *Scrieri lingvistice* [Teodorescu]; e ID., *Scrieri inedite* [Pervain].

³ In particolare, ricorderò il *mémoire* del 1794 *Kurzgefasste Bemerkungen über Bukowina* e l'opera, edita molto tardivamente, BUDAI-DELEANU, *De originibus populorum Transylvaniae* [Gyémánt].

compagine etnico-politica e religiosa della Transilvania (il diploma leopoldino del 1691, ricalcando l'antico statuto noto come *Unio trium nationum*, riconosceva diritti soltanto a magiari, sassoni e secleri/Székelys/Szeklers, pur essendo i romeni popolazione maggioritaria nella regione) – vada a collocarsi nel più ampio contesto del movimento ideologico-culturale conosciuto sotto il nome di *Școală Ardeleană* (Scuola latinista transilvana). I cui corifei Samuil Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior ebbero, insieme a lui, il merito di porre per la prima volta su basi storiche concrete il problema della *natio* romena, primo passo di quel processo che chiamerei pure, considerate le analogie con la situazione degli Stati italiani nella prima metà del XIX secolo, “risorgimentale”, e che si affermerà gradualmente poi anche nei Principati di Moldavia e di Valacchia.⁴

Questo cenno ai meriti, sul piano in qualche modo anche della prassi, oltre che su quello della speculazione erudita, da riconoscere agli intellettuali transilvani ci è utile per indicare come però un'altra parte dell'attività di Ion Budai-Deleanu, quella specificamente letteraria, collochi il nostro autore ad un ben diverso livello della creazione artistica, proiettandolo, tra l'altro, ai vertici della produzione “barocca” in lingua romena con il poema *Țiganiada*.⁵ Non parleremo qui delle tre redazioni conservateci;⁶ basti ricordare che l'opera, in dodici canti, in sestine decasillabiche, fu composta all'incirca tra il 1790 e il 1812 (se dovessimo dare pieno credito alle indicazioni forniteci dall'Autore nelle parti paratestuali),⁷ e che già con l'indicazione di “genere” del frontespizio, definendola «poemation eroi-cómico-satiríc», l'autore la colloca in una tradizione d'arte

⁴ Ricordiamo qui che mentre i Principati di Moldavia e di Valacchia [*Țara Românească*] riusciranno a divenire del tutto indipendenti dalla Sublime Porta e a darsi ordinamenti analoghi già a partire dal 1859, i romeni di Transilvania dovranno attendere il disfacimento dell'Impero austro-ungarico per acquisire piena autonomia e poter votare, il 1° dicembre 1918, l'unificazione con le altre due province storiche romene, e giungere così alla costituzione della cosiddetta Grande Romania (dicembre 1918-giugno 1941).

⁵ Il lettore italiano ha da qualche anno la felice possibilità di accedere al poema grazie alla lodevole e puntuale trasposizione in versi e all'ampio saggio introduttivo che ne ha fornito Adriana Senatore: BUDAI-DELEANU, *Zingareide* [Senatore]. Sulla reale presenza del Barocco nelle lettere romene si sono espresse voci importanti della critica, in particolare Adrian Marino, Matei Călinescu, Dan Horia Mazilu.

⁶ Cfr. BUDAI-DELEANU, *Opere* [Fugariu]; ID., *Opere* [Chivu - Pavel].

⁷ Mentre nel sottotitolo dell'opera figurava la piuttosto vaga indicazione temporale «1800», l'*Epistola dedicatória* che accompagna il poema si chiude con una formula che bene risponde al carattere cifrato dell'intero componimento: «Dat: 18 marț 1812. *La piramidă*. În Eghipet.» [‘Addi: 18 marzo 1812. *Presso la piramide*. In Egitto.'], dove è facile notare che le indicazioni numeriche, 18/18/12, ivi compreso il mese di marzo, rispondono a una base 3, mentre le indicazioni topiche rinviano a un contesto allusivamente acroamatico.

che dalla *Batracomiomachia* pseudo-omerica⁸ arriva fino alla *Secchia rapita* (che Alessandro Tassoni aveva parimenti definito «opera eroisatiricomica») e oltre.⁹

Sulle possibili fonti occidentali, e in particolare italiane della *Țiganiada*, la critica romena di scuola storica si è esercitata con fin troppo zelo,¹⁰ magari trovandone anche lì dove non ci sono,¹¹ senza riuscire però a coglierne la modernità del gusto per il *pastiche* linguistico, il voluto sovvertimento, com'è tipico dei generi ibridi, del codice pseudo-aristotelico, la capacità di contaminazione e di ricreazione originale del suo Autore,¹² il quale, a cavallo tra due età – alla stregua di come ci fu presentata, da de Sanctis, l'opera di Boccaccio – è in qualche modo raffigurabile come un Giano emblematicamente bifronte.

Il contenuto dell'opera è presto detto. Collocando la narrazione nel XV secolo, con un artificio letterario “necessario” – cui ricorrerà, per ragioni del tutto analoghe, appena qualche decennio più tardi Manzoni (Lombardo-Veneto e Transilvania offrivano ospitalità, loro malgrado, al medesimo occupante straniero) – l'autore può affidare al Voda di Valacchia Vlad III Basarab (1431-1476) l'arduo compito di raccogliere e addestrare un'armata, non proprio agguerritissima, di “zingari”¹³ allo scopo di procedere alla

⁸ Come l'Autore stesso precisa in un passo dell'*Epistola dedicatória*: «Soiul acestor feliu de alcătuiți să cheamă comicesc, adecă de răs, și de-acest feliu să află și într-alte limbi. Însuș Omer cel vestit, moșul tuturor poeziilor (cântăreților în stihuri), au alcătuit *Bătălia soarecelor cu broaștele*. Deci Omer este, de bună samă, începătorul, precum acei înaltei neasămănată poezii ce s-află în *Iliada* și *Odissea*, așa și aceștii mai gioase, șuguitoare, a noastră» [‘Il genere di questo tipo di componimenti si chiama comico, che muove cioè al riso, e opere di questo tipo si trovano anche in altre lingue. Lo stesso famoso Omero, il progenitore di tutti i poeti (i cantori in versi), ha composto *La guerra dei topi con le rane*. Quindi Omero è, senza alcun dubbio, l'iniziatore tanto di quell'alta incomparabile poesia che troviamo nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, quanto di questa nostra poesia più bassa, prosaica e scherzosa’].

⁹ A seguire, nel medesimo passo dell'*Epistola dedicatória*, si legge: «După dânsul, (în cât știu), au scris Tassoni italianește un poemă *La secchia rapita*, adecă *Vadra răpită*, și, precum înțalesăi, în ceste zile, un abate Casti, acum, pe vremurile noastre, încă au alcătuit o asemenea istorie, ce au numit-o *Li animali parlanti*, adecă *Jivinile vorbitoare*. Numai cât povestea lui nu atârână pe temei istoricesc ca a noastră» [‘Sulla sua scia (a quanto so), Tassoni ha scritto in italiano un poema *La secchia rapita* e, come ebbi a intendere, di recente, un tale abate Casti, ora, ai nostri giorni, ha pure composto una siffatta storia, che ha chiamato *Li animali parlanti*. Salvo che il suo racconto non si basa, come il nostro, su un fondamento storico’].

¹⁰ Cfr. RADU 1925.

¹¹ Cfr. DEL CONTE 1958: 195-202.

¹² Si veda, per un'interpretazione rigorosa e convincente, l'eccellente saggio di PETRESCU 1974.

¹³ È ancora l'Autore, nell'*Epistola dedicatória*, a specificare: «Însă tu бага samă bine, căci toată povestea mi se pare că-i numa o alegorie în multe locuri, unde prin țigani să înțeleg ș-alții, carii tocma așa au făcut și fac, ca și țigani oarecând. Cel înțălept va înțălege! ...» [‘Ma tu fai bene attenzione, poiché tutta la storia mi pare

liberazione del paese dal giogo... ottomano.¹⁴ O così almeno ci viene narrato... La campagna militare contro i turchi non avrà però effetto, anche perché le truppe zingare preferiscono impegnarsi in un continuo, narcisistico esercizio fatico, in lunghe quanto sterili discussioni che diventano sostituti dell'azione (e qui mi pare agevole intravedere il sorriso beffardamente amaro dell'autore, che non riesce ad avere, *et pour cause*, lo sguardo ironico, affabilmente distaccato, con il quale un Ariosto, poniamo, aveva potuto osservare le fantastiche, remote vicende da lui evocate nel *Furioso*). All'abbandono di Vlad, sfiduciato dall'impresa, subentra nel finale del poema il personaggio di Romândor, il cui nome, composto da *dor*, 'desiderio' (e insieme 'nostalgia') + *român* 'romeno, di Romania', sta ad indicare la nuova forza che entra in campo: con un imprevisto balzo nella contemporaneità sette-ottocentesca è il popolo romeno che il poeta fa salire romanticamente alla ribalta affinché assuma in prima persona il compito dell'affermazione della propria identità e insieme la missione del riscatto e dell'aspirazione alla propria indipendenza. E vale la pena ricordare qui come nella disputa tra gli zingari sulla migliore forma di governo, presente nei canti X e XI del poema, chiamata argutamente "Consiglio dei saggi", la difesa di ciascuna tesi venga affidata a personaggi i cui nomi sono, più che allusivi, di sicuro eloquenti del contenuto ideologico di cui ciascuno di essi è portatore: Baroreu difende i valori della monarchia illuminata, Slobozan (< bulg. *sloboden* 'libero') sostiene con convinzione la superiorità della repubblica, mentre Geanalò/ Janălau de la Roșavă (libero adattamento del nome di Jean-Jacques Rousseau, autore del trattato *Du contrat social*, apparso nel 1762) si dichiara adepto di una forma di governo "demo-aristomonarchica".

L'opera è altresì percorsa da due grandi principi cosmogonici che si contrastano in eterno: *Urgie* ('odio', 'furia') e *Libovul sînt* (dove l'«Amor sacro», che può ricordare

che in molti punti sia soltanto un'allegoria, dove mediante gli zingari si intendono anche gli altri, i quali proprio così hanno fatto e fanno, come già un tempo gli zingari. Chi è saggio intenderà! ...].

¹⁴ Così, alle soglie del XIX secolo, sia detto *en passant*, il principe Vlad III Țepeș, l'Impalatore, può ancora legittimamente ricoprire il ruolo di eroe positivo: cosa che il nostro immaginario novecentesco non sarebbe più stato in grado di concedergli dopo la diffusione della finzione romanzesca di Bram Stoker (1897) e delle molteplici trasposizioni cinematografiche del suo *Dracula*, le quali hanno cancellato presso i non romeni la valenza e il valore del personaggio storico, appiattendolo dietro l'immagine di un improbabile *revenant*.

l'Eros lucreziano, viene celebrato qui dal personaggio di Parpangel,¹⁵ ormai esausto dopo avere seguito il percorso iniziatico di un viaggio ultramondano).

Non è però di questo tipo di nomi, che Budai-Deleanu assegna con grande estro alle decine di personaggi, zingari e romeni, che popolano le sestine dell'opera – nomi allusivi, comici, simbolici, costruiti con una ricchezza inventiva che attinge ai processi derivativi nominali della lingua romena (diminutivi e accrescitivi, con suffissi turchi, neogreci, slavi oltre che ovviamente romeni), creando nomi composti con elementi appartenenti a lingue diverse (ad es. Boroșmândru < ungh. *boros* 'di vino', 'beone' + rom. *mândru* 'fiero', 'bello' = Gran Beone) e dando cittadinanza letteraria a prestiti dalla lingua romanes e così via dicendo - non è di questi che intendiamo qui ora occuparci.

Al di là dei personaggi che prendono parte alle vicende narrate nei dodici canti del poema, vi è infatti nell'opera ancora un buon numero di figure create da Budai-Deleanu allo scopo di commentare, nelle note in prosa a piè di pagina, gli eventi e i discorsi occorrenti nei versi delle sestine. Il procedimento non era certo inedito in ambito parodico-burlesco; l'autore lo aveva incontrato di sicuro nella *Secchia* (1621) *rapita* (1624, dove le note sono a firma di tal Gaspar Salviani, "decan de l'Accademia de' Mancini"),¹⁶ forse nel poemetto narrativo, finto eroico, *The Dunciad* (1728, 1743) di Alexander Pope, oltre che nella *Pucelle d'Orléans* di Voltaire (1755, 1762, 1773); eppure, anche in questa occasione Budai-Deleanu (nella variante B dell'opera) attualizza in maniera tutt'altro che epigonica il modello di genere, legittimato dalla destinazione di tale opera ad un pubblico di eruditi.¹⁷

Mentre altrove le note al testo restavano anonime, o al massimo riferite a uno o a pochi "autori", di cui veniva consegnato al lettore un nome fittizio, nella *Țiganiada* incontriamo un vero manipolo di commentatori,¹⁸ le cui qualità e competenze specifiche vengono inequivocabilmente espresse dall'epiteto (che segue un nome comune, indicante

¹⁵ L'eco del nome di Papageno, il noto uccellatore girovago della *Zauberflöte* mozartiana (1791), ci chiediamo se non possa magari essere qualcosa di più di una semplice suggestione.

¹⁶ Ricordiamo qui che il poema, messo in musica da Antonio Salieri, era stato rappresentato a Vienna nel 1772, dunque solo qualche anno prima dell'arrivo di Ion Budai-Deleanu nella capitale asburgica.

¹⁷ Sul tema, rinviamo al volume PERON 1994.

¹⁸ La più parte di tali 'commentatori', appartenenti all'ambito della chiesa romena, si arrocca a difesa del dogma e della santa ignoranza, esprimendo in vario modo giudizi di condanna verso il poeta (un *amarât* 'disgraziato', 'poveraccio', un *ateu* 'ateo', 'senzadio', 'anima persa').

vuoi lo status sociale vuoi l'appartenenza al clero: Chir/Cocon 'don', 'signore', Părintele/Popa 'padre'...), epiteto più o meno trasparente, a volte serio, a volte faceto, che l'autore assegna a ciascuno. Incontriamo così con frequenza Chir/Cocon Criticos, Cocon Erudițian, Părintele/Chir Filologos, Cocon Musofilos, Chir/Popa Muștrul ot [= di] Puntureni, Cocon Politicos, Chir/Cocon Simplițian, P. Talalău e così via esemplificando,¹⁹ nonché la singolare accoppiata, nella stupidità, di (Cocon) Idiotiseanul e del cugino (Chir) Onochefalos, i quali si confortano reciprocamente con i loro melensi commenti: beffarda soluzione escogitata dall'autore per parodiare il motivo classico del *compagnonnage*... (ma che è poi anche la struttura tipica del dialogo scenico che lega l'attore comico alla sua 'spalla').²⁰ Tutti questi sono nomi, com'è evidente, che indicano più che una persona, o un personaggio individualizzato, delle figure esemplari di lettore-tipo, o meglio dei 'tipi' di lettori che dovevano costituire il pubblico ideale che avrebbe avuto modo, nelle previsioni o nelle aspettative dell'autore, di accedere all'opera.²¹

Al gran numero di nomi, tipizzanti e allusivi, dei commentatori fittizi creati dall'autore va poi aggiunto quello di Mitru Perea, presente pure nell'ampio sottotitolo

¹⁹ Diamo qui una prima schematizzazione delle valenze di contenuto di alcuni di tali "commentatori": Criticos decifra la "satira nascosta"; Simplițian, dotato di buon senso, è capace di accogliere senza pregiudizi le novità, è in qualche misura l'*Idealtypus* del lettore ingenuo; Musofilos spiega la natura della verità poetica: attraverso di lui il poeta ironizza sulla confusione ingenua che la coppia formata da Idiotiseanul & Onochefalos fa tra vero poetico e verità storica (propendendo il nostro Autore, in chiave piuttosto rinascimentale, per la capacità della poesia, e dell'arte, di crearsi una propria verità: il mito); Erudițian è l'uomo colto che fornisce, insieme con Chir Filologos, i commenti filologici; Politicos decifra le idee politiche presenti nel testo, mentre a Dubitanțius non resta che esprimere i propri elementari dubbi.

²⁰ Attraverso il nome di Messer Onochefalos ("testa d'asino") l'autore continua a ironizzare, com'è esplicitato nella *Epistola dedicataria* posta a inizio del poema, sulla moda grecizzante dell'aristocrazia romana sotto la dominazione fanariota (1711-1821). Come esemplificazione dei dialoghi tra i due, citiamo qui due fra le tante domande di Idiotiseanul: «Come sa l'autore di cosa parlano i Santi in Paradiso?», «In che lingua s'intendono zingari e turchi?», alle quali la replica fissa di Onochefalos è «Se così il poeta ha trovato scritto!», poiché tutto ciò che si trova messo per iscritto ha per lui, per il tipo cioè di 'lettore' acritico che la sua figura sta a rappresentare, autorevolezza di verità evangelica, diventando quasi una sorta di indiscusso *Ipse dixit*.

²¹ Ed è bene che Budai-Deleanu si sia creato da solo e da subito un "suo" pubblico: in realtà, la pubblicazione a stampa del poema, relativamente alla più ampia variante B, per ragioni complesse - riferibili all'ideologia dell'autore e alla sua insistente critica verso i costumi e l'inettitudine tipica dei romeni (poiché è chiaro che gli zingari sono qui un mero espediente narrativo, come sottolinea lo stesso Budai-Deleanu nell'*Epistola dedicataria*, vd. *supra*, n. 13), oltre che a un probabile pregiudizio verso il genere "basso" dell'opera - avverrà oltre cent'anni più tardi (la variante A sarà pubblicata da Teodor Codrescu nel 1875-1877, mentre la variante B da Gheorghe Cardaș, negli anni 1925 e 1928).

del poema, anagramma imperfetto di Petru Maior, l'intellettuale transilvano qui già menzionato, compagno degli anni giovanili di Budai-Deleanu, al quale è peraltro destinata la *Epistolie închinătoare* (l'*Epistola dedicatoria* posta, subito dopo il *Prologo*, ad apertura dell'opera), testo fondamentale per l'intelligenza del poema come opera cifrata o a chiave... ma questo è un altro discorso, che svolgeremo di necessità in altra sede. Se si considera che l'unico altro nome anagrammato, secondo le consuetudini del genere, già sul frontespizio dell'opera, oltre a Mitru Perea/Petru Maior, è proprio quello dell'autore, che vi figura come Leon(achi) Dianèu (= Ion Deleanu)²² – e che, elegantemente, non compare mai nell'apparato di commento a piè di pagina - si potrebbe avanzare l'ipotesi che le note al testo firmate dall'amico lontano²³ (spesso siglate con le sole iniziali M.P.), che oltrepassano il numero di 170, quasi pari dunque per consistenza a quelle di tutti gli altri commentatori sommate assieme, possano in realtà essere, oltre che apparenti glosse esplicative, pretesti che l'autore stesso fornisce, sotto altro nome, per provocare gli ipotetici, immaginari rilievi mossi all'opera da un "suo" immaginario pubblico "immediato" di lettori, quasi come se questi fossero idealmente presenti attorno a lui nell'atto dell'affabulazione: virtuale "orizzonte d'attesa" che con sovrana, onnisciente regia Ion Budai-Deleanu predispone in una modernissima strategia narrativa.

Per questa via si potrebbe addirittura azzardare l'idea che il nostro Autore sia pervenuto in qualche modo a intuire, se non proprio a postulare, la funzione dell'eteronimo in letteratura, non ancora palpabile epifania di una moderna frantumazione dell'Io, ma verosimilmente ludico frutto di una settecentesca riscoperta della gratuità dell'arte.

²² Si ricordi, ad esempio, come anche nel frontespizio della *Secchia rapita*, sotto il nome di Androvinci Melisone, si celasse lo stesso Tassoni.

²³ Riprendiamo qui il sintagma scelto come titolo per il libro che ha raccolto la struggente corrispondenza intercorsa tra due intellettuali romeni del secolo scorso, tra un esule a Parigi, Emil M. Cioran, e un esule in patria, il filosofo Constantin Noica (CIORAN - NOICA, *L'amico lontano* [Renzi]).

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- BUDAI-DELEANU, *Scrieri lingvistice* [Teodorescu] = Ion Budai-Deleanu, *Scrieri lingvistice*, a cura di Mirela Teodorescu, introduzione di Ion Gheție, București, Editura Științifică, 1970.
- BUDAI-DELEANU, *Scrieri inedite* [Pervain] = Ion Budai-Deleanu, *Scrieri inedite*, a cura di Iosif Pervain, Cluj, Dacia, 1970.
- BUDAI-DELEANU, *De originibus populorum Transylvaniae* [Gyémánt] = Ion Budai-Deleanu, *De originibus populorum Transylvaniae commentatiuncula cum observationibus historico-criticis*, editie de Ladislau Gyémánt, cu o introducere de Ștefan Pascu - Ladislau Gyémánt, 2 voll., București, Editura Enciclopedică, 1991.
- BUDAI-DELEANU, *Opere* [Fugariu] = Ion Budai-Deleanu, *Opere*, ediție critică de Florea Fugariu, studiu introductiv de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1974-1975 [vol. I (*Țiganiada* /B/); vol. II (*Țiganiada* /A/ - *Trei viteji*)].
- BUDAI-DELEANU, *Opere* [Chivu - Pavel] = Ion Budai-Deleanu, *Opere*, Ediție îngrijită, cronologie, note și comentariu, glosar și repere critice de Gheorghe Chivu și Eugen Pavel, Studiu introductiv de Eugen Simion, București, Academia Română - Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2011.
- BUDAI-DELEANU, *Zingareide* [Senatore] = *Zingareide o L'accampamento degli zingari*, Introduzione, traduzione e note di Adriana Senatore, Bari, Cacucci Editore, 2015.
- CIORAN - NOICA, *L'amico lontano* [Renzi] = Emil M. Cioran - Constantin Noica, *L'amico lontano*, a cura di L. Renzi, Bologna, Il Mulino, 1993.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- DEL CONTE 1958 = Rosetta Del Conte, *Limiti e caratteri dell'influenza italiana nella "Țiganiada" di I. Budai Deleanu*, in *Omagiu lui Iorgu Iordan*, București, Editura Academiei, 1958, 195-202.
- PERON 1994 = *L'autocommento*. Atti del XVIII Convegno Interuniversitario di Bresanone (1990), a cura di Gianfelice Peron, premessa di Gianfranco Folena, Padova, Esedra, 1994 ["Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano", n° 17].
- PETRESCU 1974 = Ioana Em. Petrescu, *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, Cluj, Dacia 1974 [ora in Ead., *Studii despre Ion Budai-Deleanu*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2011].
- RADU 1925 = Const. Radu, *Influența italiană în "Țiganiada" lui Ion Budai-Deleanu*, Focșani, Tipografia Lucrătorilor asociați, 1925.

