

Lo Stracciafoglio

Rassegna di italianistica

Nuova Serie - n. 2



Facciata del palazzo degli Omenoni

Lo Stracciafoglio

Rassegna semestrale di italianistica

Redazione: Domenico Chiodo, Andrea Donnini, Paolo Luparia,
Massimo Scorsone, Rossana Sodano.

Nuova Serie - n. 2

TESTI

- L. Lamberti, *Il genio e le regole* (1811)
a cura di Domenico Chiodo
- S. Errico, da *Deidamia* (1644)
a cura di Domenico Mento
- B. Tasso, da *L'Amadigi di Gaula* (1560)
a cura di Domenico Chiodo
- *Informazione intorno al Dottore Cremonino* – ASV - Fondo Borghese (1608)
a cura di Domenico Chiodo
- E. Caetani Lovatelli, *Epistolium* (1880 ca.)
a cura di Allegra Alacevich

RUBRICHE

- Filologi, ai rostri!
M. Scorsone, *Adnotatiunculae Fidentianae*
- Proposte di correzioni e aggiunte al Grande Dizionario della Lingua Italiana
alquando, accorcare, affrezzolare, ortogrefia, sinalefe

Introduzione

Come avviene per le vicende belliche, per le quali i vincitori impongono la propria versione nella narrazione dei fatti, egualmente gli sconfitti delle guerre letterarie debbono subire l'onta di un trattamento disonorevole una volta che il campo avverso abbia stabilito il proprio dominio. I giudizi critici espressi nel secolo passato sul *Poligrafo*, foglio letterario settimanale uscito per la prima volta il 7 aprile 1811, sono quasi tutti invariabilmente di segno negativo: sua colpa fu la polemica antifoscoliana, acutamente condotta da Urbano Lampredi ("A", come firmava i suoi pezzi sul settimanale), ma ancor più il proposito di contrastare l'incipiente diffusione del sistema letterario e ideologico del romanticismo, che vide impegnato in prima persona il suo direttore Luigi Lamberti ("Y") e defilato in veste di suggeritore Vincenzo Monti. Che su quel foglio, domenicale, edito in Milano per circa tre anni, fossero state riportate in luce perle letterarie sfuggite alla memoria (ad esempio le allora inedite egloghe del Boiardo) o pubblicati i dialoghetti di materia linguistica che furono i prodromi della *Proposta* montiana, o ancora interessanti note erudite ed eleganti versioni poetiche del grecista Lamberti, non si vuole ricordare, e soltanto si rammentano le battaglie condotte contro la teoria del "genio" e dunque contro il Foscolo, per concludere, ovviamente, che in esse gli scrittori del *Poligrafo* si mostrarono irrimediabilmente pedanti, oltre che teorici di una "concezione cortigianesca e mercenaria della letteratura e dei rapporti tra i letterati ed il potere politico"¹. Un più sereno e ponderato giudizio dovrebbe senza troppa difficoltà mostrare che nelle polemiche divampate nella Milano capitale del regno d'Italia non tutta la ragione stava dalla parte del Foscolo, anzi!², e le pagine a questi dedicate da Carlo Dionisotti nei suoi *Appunti sui moderni* hanno già provveduto in parte a ristabilire una maggiore equità nella valutazione dei comportamenti dello "spirito guerrier", benché tali pagine³ trattino di eventi successivi a quelli del 1811 qui in esame.

Come si è detto, il più accanito avversario del Foscolo, autore da lui assunto a emblema della moda romantica, fu il frate Urbano Lampredi, greve polemista e scrittore tutt'altro che aggraziato: tra le varie invenzioni da lui messe in opera per irridere gli atteggiamenti foscoliani vi fu quella dell'Omenone VIII, colui che 'sa molto più di coloro che sanno tutto', personaggio che compare in un dialogo del n. XIII del 30 giugno 1811, anticipato da un precedente articolo, *Gli omenoni*, del n. V del 5 maggio. Gli "omenoni", ovvero le statue cinquecentesche dello scultore Leone Leoni che ornano la facciata del palazzo Calchi (oggi detto appunto degli Omenoni), vengono interpellati dall'autore appena uscito "dal Teatro della Scala" e, sorprendentemente, a lui rispondono iniziando a disquisire sul concetto di "pubblica opinione". Il dialogo è oltre modo scipito, ma l'invenzione non disprezzabile è resa più sapida nell'articolo successivo dalla creazione del personaggio parodistico dell'omenone ottavo. Definiti così i personaggi, dell'invenzione si servì anche Luigi Lamberti⁴, che nel n. XVI del 21 luglio 1811 stampò il dialogo *Il genio e le regole*, interlocutori Omenone VIII e Il Poligrafo, ovvero Foscolo e lui stesso: fu l'intervento teoricamente più rilevante tra quelli apparsi nella rivista, ricco di una *verve* ironica che lo fece apprezzare anche dagli avversari, tanto che il Lamberti venne per esso lodato addirittura in un numero dell'*Antologia* del Viesseux⁵.

Nello scritto le contingenze della polemica personale, sempre in primo piano negli interventi del Lampredi, vengono sostanzialmente accantonate e il punto di discussione si concretizza intorno alla questione delle regole, superando anche l'astratta contrapposizione tra classicismo e romanticismo secondo quello che fu l'aureo precetto montiano, ovvero di attendere "a fare buoni versi" lasciando "a cheto il furor delle sette"⁶; né si dimentichi quanto i romantici europei, da Byron alla Stael, apprezzassero Monti e intrattenessero con lui rapporti basati sulla stima incondizionata della sua opera. Dopo due secoli di progressiva e apparentemente inarrestabile decadenza della sensibilità poetica, e di pessimi esiti prodotti dal postulato dell'ispirazione e della poesia libera da schemi, rileggere le sensate obiezioni mosse dal Lamberti alla teoria del genio a me pare atto tutt'altro che pedantesco e retrogrado. La cancellazione delle regole del fare poetico e il bando dato alla teoria e alla pratica dell'imitazione ha prodotto una corruzione del gusto e il trionfo della presunzione individualistica: poeta è oggi sostanzialmente chi pretende di essere tale e la qualità della sua ispirazione non è più valutabile con alcun metro, non essendo più la poesia un'attività disciplinata, fondata cioè su un giudizio condiviso. Il paradosso denunciato da Lamberti non è oggi più nemmeno in discussione e (né se ne comprende il perché) si trova naturale che al poeta, o comunque allo scrittore, non occorra altro che l'ispirazione "che vien dal cielo", mentre a pittori, scultori, musicisti, e ad ogni altro genere di artista si richieda l'acquisizione della tecnica, e delle 'regole' dell'arte, prima di consentire loro di dare libero sfogo al proprio ingegno, si richieda insomma di dimostrare capacità di esecuzione prima di passare alla composizione. I seguaci dell'ottavo omenone non hanno mai saputo fornire indicazioni su come riconoscere l'ispirato dal genio, in compenso l'industria culturale ha istituzionalizzato come propria prerogativa quelle presuntuose stravaganze sulle quali il Foscolo volle costruire la sua fama di scrittore nella Milano napoleonica.

NOTE

1. R. CHINI, *Il «Poligrafo» e l'«Antipoligrafo». Polemiche letterarie nella Milano napoleonica*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXXIX (1972), pp. 87-105: 97.

2. Non v'è ragione di tacciare Monti di menzognero quando il 29 aprile 1810 scrisse al Rosini tali parole: "lascio a Rossi l'incarico di narrarvi la mia solenne rottura con Foscolo, a cagione d'una villania fatta ad un mio carissimo. Per vero, non sono molto dolente della perdita d'un'amicizia che mi toglieva, o per lo meno mi alterava quella delle più oneste e stimate persone. Ho tollerato le sue presunzioni e insolenti stravaganze quanto ho potuto, e finalmente la sua ingrata e superba condotta ha vinto la mia pazienza, ed egli è fuori del mio cuore" (V. MONTI, *Epistolario*, raccolto ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi, Firenze, Le Monnier, vol III (1806-1811), 1929, p. 344.

3. C. DIONISOTTI, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, Il Mulino, 1988; in particolare il capitolo *Foscolo esule*, pp. 55-77.

4. Del tutto priva di fondamento è l'ipotesi avanzata da Rita Chini (op. cit., p. 95), per cui, benché firmato con la lettera Y, il dialogo sarebbe opera del Lampredi e che tale firma sia "indizio dunque che le scritture antifoscoliane venivano stese più o meno collegialmente"; a parte il fatto che il dialogo è edito come opera del Lamberti nella raccolta di *Poesie e Prose* pubblicate dal Silvestri a Milano nel 1822, vi è un abisso di stile tra le scritture firmate A (ovvero dal Lampredi) e il presente dialogo, il che rende improponibile tale attribuzione.

5. Cfr. V. FONTANA , *Luigi Lamberti (Vita - Scritti - Amici). Studi e ricerche con lettere e poesie inedite*, Reggio nell'Emilia, tip. Artigianelli, 1893, p. 63.
6. Cfr. la lettera del 30 novembre 1825 a Carlo Tedaldi Fores nell'*Epistolario*, vol. IV p. 149.

DOMENICO CHIODO

Il genio e le regole

Dialogo

di Luigi Lamberti

Omenone VIII e Poligrafo

O. Dove corri tanto raccolto in te stesso, o Poligrafo? e perché non ti fermi un poco a ragionare con me?

P. Oh! non se' tu l'ottavo Omenone, non se' tu quello che sa più molto di tutti coloro che sanno più che ogni cosa?

O. Sì sono: e che?

P. Davvero, s'io n'avessi voglia, avrei che ridere! E come? tu che ami soltanto le ottime cose, lo che vuol dire te solo; tu che mi hai dichiarato pessimo, tu bramare di metterti in parole con me? Per Ercole, io non la so intendere.

O. S'io non potessi prender diletto che dell'ottimo, tu dici benissimo, dovrei contentarmi di stare solo solo con esso me, e mi sdegnerei della compagnia d'ogn'altra persona; ma in questo basso pianeta conviene conoscere, e cercare la perfezione delle cose, e chiamarsi pago delle mediocri, e talvolta ancora dell'infime. Statti adunque un ottavo di ora: io vorrei tenere con teo un breve discorso, Pessimo mio amatissimo.

P. La tua buona e grande mercé! Ebbene, che vuoi tu dirmi?

O. Per quanto il diritto e pensato giudizio ch'i' ho pronunziato sopra di te gridi il contrario, pure io non ti sono tanto inimico quanto immagini, e quanto per verità hai ragione di credere; e vorrei, stanne certo, vederti fatto miglior che non se'. Ascoltami adunque, e fa' conserva de' miei avvertimenti nel tuo povero capo.

P. Parla a tua posta, *soprarcisapientissimo* mio, ch'io mi sto ad udirti con tutti gli orecchi.

O. Or bene: vuoi tu mostrarti al mondo con onore e con lode? vuoi tu circondarti di gloria immortale? Lascia da un canto l'inutile e miserabile erudizione, e cessa affatto dal rammemorare le regole dello scrivere e del comporre. Detta ciò solo che ti verrà ispirato dal *Genio*, e volerai, come aquila, sino all'altissima luce delle Intelligenze divine.

P. Eh! anch'io mi sapeva già da gran tempo che il *Genio* tiene, come monarca, l'imperio delle Lettere e delle Arti eleganti, ma ho creduto sempre eziandio che pur esse le *Regole* ci fossero per qualche cosa; quindi immaginava ch'elle avessero a considerarsi come il Codice delle Leggi, con che il sovrano circonscrive l'ampiezza della propria autorità, e a cui egli medesimo spontaneamente si sottopone pel retto e lodevole governo dello stato.

O. Errori volgari!

P. Eppure (lasciamo Aristotile, Longino, Quintiliano, dei quali non ci rimangono opere che appartengano a quelle discipline di ch'essi dettaron le regole) Platone, Orazio, Tullio, il Tasso, il Metastasio, ed altri moltissimi, mostrarono di aver lungamente meditato sui precetti dell'Arti da loro coltivate, ed anche ne scrissero.

O. Tu puzzi ancora di scuola. Dimmi, di grazia, negli scrittori che hai nominati, riconosci tu mai alcun difetto?

P. Io non mi ardirei né a giudicarlo, né a dirlo di mia sentenza; ma persone d'infalibile autorità asseriscono di averne notati molti, e gravissimi.

O. Or bene, sai tu donde abbiano avuto origine cotesti difetti? dallo studio delle Regole appunto appunto, e non da verun'altra cagione. Le forze onnipossenti del Genio sospingevano ad alto quegli spiriti fortunati, la ponderosa gravità dei precetti li tirava al basso; e così, per tener dietro al pallido lumicino della Teorica, essi smarrirono spesso le vie che con isplendidissima face eran loro indicate dalla natura.

P. Io ti voglio far buona questa grande e nuova sentenza; ma tu, a rincontro, fammi chiaro di un'altra cosa.

O. E di quale?

P. Ci ebbe talora, ed ancor forse ci ha, di tali uomini, che, essendo mirabilmente ordinati dalla natura all'esercizio delle Lettere, ma non avendovi posto veruno studio, non mai pervennero a farvi opera la quale potesse dirsi bella compiutamente. Di sì fatti casi avrai udito parlare, e forse ne avrai veduti tu stesso.

O. E quanti!

P. In questo proposito tu devi pure avere sentito uomini di gran senno che dicevano: - Grave danno è che il tale, o il tale altro, non si abbia dato la cura d'involgersi per entro al lume dei buoni precetti; l'alimento di questi, aggiunto al vigore nativo dell'ingegno, avrebbe sicuramente fatto frutti ammirandi -.

O. A ciò risponderò io. E primamente è da considerare che coteste naturali disposizioni sono il più delle volte ampliate al di là di ogni debita misura. Il vulgo le magnifica, perché tutto ciò che si sovrappone d'alquanto al suo bassissimo intendimento lo induce in meraviglia. I sapienti anch'essi le commendano, poiché, tenendosi per molto da più che quelli medesimi a cui danno lode, non ne sentono invidia, e non che deprimere, credono anzi di esaltare se stessi per la qualità del confronto. Che poi le Regole sieno assolutamente, non solo inutili, ma nocive, tanto agl'*Inspirati* dal Genio, quanto ai Mediocri, se ne ha un argomento manifestissimo in quelli medesimi che testé accennasti. Imperocché taluno di essi avendo incominciato, o di proprio volere, o per altrui conforto, ad avere il cuore ai precetti, divenne assai meno buono di prima. E in questa maniera colui che per lo innanzi, sotto lo sprone della sola natura, correva con passo gagliardo e veloce, poi che fu rattenuto dal freno delle Regole, si rendette fiacco e restio. Né già da altro motivo, fuorché dai vincoli e dal peso di quelle, si deriva che alcuni fanciulli, i quali nei teneri anni spiegano ingegno più che virile, giunti poi ad età più perfetta, diventino poco meno che stupidi, o almanco non appariscano punto singolari dagli uomini più comuni. I genitori o i maestri, immaginando di fortificare sempre più quelle menti felici, le involuppano con le artificiose istruzioni, e per questo modo le scintille del *Genio*, le quali col proceder del tempo si sarebbero accese in vastissime e lucidissime fiamme, vengono di mano in mano a indebolirsi ed a spegnersi, siccome lume tutto cinto da un vaso che di ogni aria sia privo. Gran torto s'ebbero dunque gli antichi, allorché con frase proverbiale espressero la poca stima ch'essi facevano della precoce sapienza. Eglino dovevan piuttosto far segno ai loro biasimi la matura insipienza di coloro che coi vani magisteri delle scuole sconvolgono e distruggono i fondamenti posti dalla benignità dei cieli.

P. Tutto ciò sarà vero; ma un altro dubbio mi si aggira di presente per l'animo.

O. Dillomi senza più.

P. Ogni disciplina gentile è sottomessa al governo degli insegnamenti; e, per quanto io mi sappia, non fu mai né pittore, né statuario, né architetto, né musico, il quale toccasse il colmo dell'arte sua, senza averne studiato in qualche guisa le Regole. Ché anzi quelli che vi tennero luogo più distinto e famoso, più si affaticarono intorno ad esse, di che io avrei pronti infiniti

esempi moderni ed antichi. Conseguentemente, mi pare che anche la Poetica e la Oratoria abbiano bisogno dei precetti, ed anzi ne lo abbiano tanto maggiore, quanto elle sono di gran lunga più nobili delle loro sorelle, e quanto più splendidi e più rilevanti sono gl'incarichi che loro vengono imposti nella vita civile.

O. Tu se' ingannato da falsa opinione. La Poetica e l'Oratoria, per ciò appunto che elle sono sommamente più nobili delle loro sorelle, come tu le chiamasti, furono dalla natura onorate di special privilegio, e singolarmente distinte dall'altre; e però fu loro concesso l'andare sciolte da ogni umile dipendenza, e il poter vagare liberamente come e dove e quando è loro più in grado. Così, mentre le prime quattro, col sentire l'ignobile necessità dei precetti, fanno chiaramente discernere che in loro sia alcuna mistura di terrestrità, le due seconde, col non essere assoggettate a veruno imperio, dimostrano com'elle sieno di una origine tutta celeste. Quella direzione pertanto, che, per rispetto alle prime, è commessa ai grossolani ammaestramenti, per le altre è tutta nella sollecitudine del solo Genio *Inspiratore*, lo che è un argomento non lieve della loro perfetta e quasi divina eccellenza.

P. Maestro Omenone mio, io rimango abbacinato alla vista del tuo tanto sapere; laonde ti rassegno ossequiosamente il fardello di tutte le mie vecchie opinioni, e vinto mi arrendo. Ma poiché mi hai con evidenza mostrato che gl'ingegni *Sregolati* vagliano assai più che i *Regolati*, fammi grazia pur d'insegnarmi come io possa uscire dalla volgare schiera dei pedanti, ed intromettermi in quella degl'*Inspirati*.

O. Per questa parte io non potrei sovvenirti né di aiuto, né di consiglio. Chi s'ebbe un tal privilegio dall'alto, quegli se ne tegna caro, e tema di non annebbiarlo o corromperlo coi crassi vapori delle *Regole*; ma chi no 'l conseguì, non isperi, per fatica o studio ch'egli vi adoperi, di acquistarlo.

P. Dacché ciò ch'io ti chieggo non è da potersi ottenere, fa' almen ch'io conosca qualcuno degl'*Inspirati*; né già degli antichi, od estrani, ma di quelli che ci vivono a' nostri giorni, e che stanno con noi.

O. *Ex operibus eorum cognosceatis eos.*

P. Non mi parlare delle loro opere: esse soverchierebbero, son certo, le forze del mio debil cervello: fammeli dunque conoscere di persona. Io mi struggo di desiderio di vederli, udirli e favellare con loro.

O. Eglino stessi ti si faranno conoscere, quantunque volte con loro t'incontrerai.

P. Come? Sono gl'*Inspirati* sì pieni di vanagloria che si dichiarano tali da sé?

O. Questo non già; ma essi lo dicono e non lo dicono: cioè pare che non lo dicano, eppur lo dicono, e, senza dirtelo, te lo dicono.

P. Deh! non mi tenere più a bada, e parlami senza bisticci.

O. Immagina un uomo che eserciti l'arte del nuotatore, e che voglia essere reputato valentissimo in quella. Se costui ti dirà: - Sono da disprezzare e da schernire coloro che, per tenersi a galla in sul mare, si aiutano con le vesciche o coi sugheri -, come interpreteresti un tale discorso?

P. Io intenderei che il tuo nuotatore possa sostenersi in sull'acqua senza gli esterni presidi, e con le forze sue proprie, e che egli sia a ciò per singolar modo preparato e disposto dalla natura.

O. Tu l'hai detto: ora lo stesso discorso vale ancora per gl'*Inspirati*. Essi dispregiano ed hanno a schifo chi nel fatto della Letteratura si corrobora con le *Regole* e coi precetti; e con ciò vogliono significare ch'eglino sanno galleggiare in quel vastissimo oceano con le nude

forze del loro ingegno: in una parola, che quel ch'essi fanno, lo fanno per *Inspirazione* che vien da cielo.

P. Maestro mio venerando, perdonami: cotesto tuo ragionare non mi convince un acca; ed io mi sento già risospinto dentro ai dubbi di prima.

O. E come mai?

P. Lascia che anch'io, seguendo il tuo esempio, mi vaglia di una parabola. Poniti dinanzi al pensiero un uomo che voglia essere giudicato opulentissimo: fa' che costui ti dica: - Ricco sostanzialmente non può dirsi chi è *Dives agris, dives positus in foenere nummis*, ricco solamente e veracemente dee dirsi colui che ha ne' suoi scrigni *immensum argenti pondus et auri* -. Quale conseguenza trarresti tu da sì fatte espressioni?

O. Direi che il tuo Ricco ha gli scrigni pieni di una quantità immensa di argento e di oro.

P. Sta bene. Ma se tu avessi grandi somme da collocare, darestile, così senza consiglio, all'uomo che abbiamo detto?

O. Ma ...

P. Che ma?

O. Ma io vorrei prima chiarirmi ben bene; poiché i campi si veggono, i censi facilmente si possono sapere; ma l'oro degli scrigni potrebbe essere immaginato e non vero; e però s'io no 'l vedessi con gli occhi miei ...

P. Ecco dove io voleva condurti. Anche le regole si veggono, per così dire, e si toccan con mano; e chi col molto studio non se n'arricchì, non può mostrarsene vero possessore: ma cotesti influssi del Genio, coteste impressioni delle stelle, né si veggono, né si toccano; e dove non se n'abbia sicuro indizio per mezzo dell'opere, possono assai facilmente non altra cosa essere, fuorché sogni o chimere. E però si potrà per avventura sospettare che la massima parte di coloro i quali disprezzano le regole della Poetica e dell'Oratoria, per farne credere ch'egli si chiudano nell'arche dell'intelletto grande tesoro d'*Inspirazioni*, si potrà sospettare, ti dissi, ch'essi non posseggano realmente né l'une né l'altre.

O. Tu farnetichi.

P. Maestro mio caro, le ciance non son che ciance; quei beati secoli dell'*Ipse dixit* furono già, ma in questo nostro non più si ritrova, almeno fra' saggi, chi presti fede agli oracoli. Nelle due nobilissime arti che sono materia al nostro ragionamento, chi vuole far pompa di non finte divizie, e mostrare che sia in lui qualche particola dell'aura divina, dee darci fulgore, e non fumo; ma fulgore del vero e del pretto, e non già di quello che si rassomigli alle vampe balenate dalla bocca di Caco, o ai fuochi fatui che si sollevano da' sepolcri. E se in ciò non ha dubbio, ché sicuramente non ci ha, io sarò più contento di coltivare qualche zolla di terra negli aridi campi della erudizione, che di darmi vanto di possedere larghissimi spazi nei fertili regni dei Geni *Inspiratori*, senza ch'io vi possa pure raccogliere pochi fiorellini di erba da farne corona, o spiccare da piccola pianticella alcun frutto di sano sapore.

Dal vantare ricchezze che non si hanno, non può mai riuscire che danno o vergogna; poiché se altri non crede a' tuoi detti, è male, e se ci crede, è peggio. Chi non crede, ti ha per millantatore, e chi crede, s'induce assai facilmente nel desiderio di averne la prova co' fatti; e in tal caso, o tu ricuserai di darla, e quegli che prima ti prestò fede resterà sgannato dal tuo stesso rifiuto, o vorrai darla, e allora sarà il pericolo grande, imperocché non potrai far sì che gli effetti corrispondano alle parole. E così, nell'un modo o nell'altro, sarà pur forza alla fine che tu dimostri non esser vere le cose che andavi predicando di te medesimo.

da *Deidamia*

Introduzione

Il presente contributo mira a porre un nuovo tassello al variegato mosaico della storia delle origini del melodramma italiano, sottraendo alla polvere degli scaffali un delizioso libretto per musica datato Venezia 1644, che reca la firma di un illustre poeta messinese. Il dramma musicale s'intitola *Deidamia*, il poeta è Scipione Errico.

Nato a Messina nel 1592 da padre napoletano, divenne orfano in giovane età e decise di indossare l'abito clericale in modo da assicurarsi una adeguata agiatezza economica. Durante il suo apprendistato poetico, che culminò in una raccolta di *Opere giovanili* nel 1619¹, il giovane scrittore perseguì una poetica della meraviglia di gusto barocco imperniata su un frammentato lirismo pluritematico, che parecchio si discostava dalle tendenze petrarchiste verso cui ancora si orientava in quel tempo la letteratura siciliana. Ben presto, però, decise di cimentarsi in un genere ben più elevato, dedicandosi alla scrittura del suo primo poema epico che intitolò *La Babilonia distrutta* (Messina, nel febbraio 1623)². Qualche mese dopo Marino pubblicava il suo *Adone*. Immediati giunsero gli apprezzamenti del poeta messinese che ne seppe cogliere tutto lo slancio rivoluzionario, e che si schierò in difesa del poeta defunto, dinanzi alle aspre critiche del letterato di Matera Tommaso Stigliani e del suo *Occhiale* (1627). Errico replicò con un dialogo, l'*Occhiale Appannato*, con il preciso intento di respingere, punto per punto, le critiche stiglianescche e definire l'opera del Marino un evento storico, culturale e linguistico di grande rilievo. Fu tale il clamore del suo intervento nel campo della critica letteraria che presto si accrebbe in tutta Italia la sua notorietà ed egli ebbe l'occasione di instaurare una fitta rete di rapporti amichevoli con mecenati e potenti ecclesiastici esponenti delle più importanti accademie di Napoli, Roma e Venezia. Nel 1634, come ipotizza Gino Rizzo³, profondamente deluso dalla situazione politica e sociale della sua città natale, il poeta migrò alla volta di Venezia, alla ricerca di quegli stimoli culturali che in riva allo Stretto, in *finibus terrae* - come ironicamente chiamava la sua Messina - non riusciva a trovare⁴, tuttavia per vari anni si fermò a Napoli intrattenendo rapporti amichevoli con l'accademia degli *Oziosi* nella figura del loro principe Giambattista Manso e di Giuseppe Battista. Nel 1643 giunse a Venezia ospite dell'Accademia degli Incogniti con il cui animatore, Giovan Francesco Loredan, aveva da tempo intessuto una corrispondenza epistolare.

Non soltanto l'accademia gli proponeva una nuova esperienza intellettuale nel presentarsi come "comunità di narratori che sceglieva di governarsi 'a guisa di repubblica'"⁵, ma Venezia nei primi quarant'anni del XVII secolo fu, com'è noto agli appassionati, il centro pulsante di produzione di un nuovo, fortunato genere, quello del teatro musicale o, come venne definito più avanti, melodramma. I suoi teatri per primi divennero pubblici assumendo la moderna forma imprenditoriale. Nel febbraio del 1637, infatti, la compagnia di attori-musici di Benedetto Ferrari e Francesco Manelli aveva affittato il teatro S. Cassiano, prima di allora luogo riservato ai lazzi dei comici dell'arte, per allestirvi un loro dramma per musica intitolato *Andromeda*, dando la possibilità a tutti coloro che potevano permettersi l'acquisto di un modesto biglietto d'ingresso, di assistere alla rappresentazione. Come Manelli, furono 'incogniti' quasi tutti i librettisti dei drammi appartenenti al primo periodo della cosiddetta 'maniera veneziana'.

Costoro trovarono nel nuovo genere teatrale un luogo privilegiato di espressione e di sperimentazione.

Deidamia, che vide la luce all'interno di tale temperie culturale, rappresentò la realizzazione concreta di una serie di stimoli intellettuali che il poeta messinese fece propri sin dal suo arrivo a Venezia, come leggiamo nella dedica dell'opera ad Alvise da' Mosto, procuratore di San Marco:

Stupisce in questi tempi il forastiero, vedendo gli adorni teatri, ne' quali si rappresentano in musica tante opere drammatiche, così ingegnosamente composte e di varie e meravigliose apparenze ripiene. Onde si porge occasione a tanti belli ingegni di esercitarsi con lor molta lode o nella poesia, o nella musica, o nella fabbrica delle belle machine, o in altre simili onorate ed a ciò appartenenti fatiche. Or io venendo in questo nobile asilo d'ogni virtù, ammirando così belle gare sono stato pur anco eccitato dal fervore poetico e quella istessa ragione che mi persuadeva a non voler concorrere con tanti uomini dotti mi stimolava, con un soave desiderio, d'imitarli. Finalmente a questo mio interno affetto, aggiungendosi le continue inchieste de gli amici, mi sono posto all'arringo a compiacenza di essi i quali han guidato il mio stile che da tal sorte di poetare suole essere affatto lontano.

Nei primissimi giorni di gennaio del 1644 gli stampatori veneziani Leni e Vecellio pubblicarono il tradizionale libello degli 'scenari' del dramma scelto per inaugurare la nuova stagione di carnevale del Teatro Novissimo⁶, insieme ad un primo abbozzo del libretto dell'opera "da rappresentarsi": si trattò di un'abile manovra pubblicitaria prima della messinscena. Il libretto vero e proprio, corredato delle didascalie sceniche verrà venduto in teatro la sera della prima rappresentazione.

In assenza di qualsiasi testimonianza concreta relativa alle musiche del dramma (raramente, in quella fase della storia dell'editoria musicale, il compositore veniva indicato sul frontespizio dei libretti)⁷, citiamo un'indicazione, peraltro invalidata da alcuni studiosi, presente in un libello del 1688 intitolato *Le memorie teatrali di Venezia* di Cristoforo Ivanovich⁸. L'autore veneziano attribuisce le musiche di *Deidamia* al compositore Francesco Caletti-Bruni detto Cavalli, in quegli anni maestro di Cappella della Basilica Ducale di San Marco, e molto vicino alla cerchia incognita.

Il dramma si svolge sull'isola di Rodi al tempo in cui essa era governata a repubblica. L'intreccio a più fili della *fabula* propone un quadrato amoroso che vede ai rispettivi vertici *Deidamia*, figlia del re dei Molossi, che, dopo aver simulato la propria morte, insegue, sotto le mentite vesti di un giovane di nome Ergindo, il suo amato *Demetrio*, figlio del re Antigono, per evitare lo sposalizio del principe con *Antigona*, la figlia del re d'Egitto. La principessa egizia, a sua volta accesa di un amore pienamente ricambiato per *Pirro*, fratello di *Deidamia*, si reca a Rodi con il pretesto di offrire sacrifici ad Helios, per sfuggire alle sue nozze con *Demetrio* ed attendere di essere rapita dal suo "gentil corsaro". Come in una mitologica cornice è Teti, illustre antenata dei due fratelli, la quale, in ansia per i suoi 'due figli' in balia dei dispetti di Cupido e della Curiosità, chiede ed ottiene da Giove di conoscere la sorte, lieta, destinata loro dal Fato. La vicenda trova lo scioglimento nelle ultime due scene con il doppio interrogatorio a *Pirro* sulla piazza di Rodi, e a *Deidamia* nel cortile del palazzo di *Demetrio*, che vedrà da un lato la vittoria dell'onore e del coraggio di *Pirro* e *Demetrio*, e sul finale l'agnizione di *Deidamia* e il trionfo degli strali d'Amore.

L'Errico decide di rinunciare a qualsiasi presa di posizione di stampo polemico, contravvenendo a un punto fondamentale della poetica incognita, a dimostrazione di una non ancor

completa adesione alle tendenze anticortigiane di matrice libertina; l'unico esplicito riferimento alla gloria repubblicana di Venezia riguarda la sua posizione centrale nel commercio e nei rapporti con l'Oriente. La vicenda viene ambientata infatti a Rodi, città divenuta repubblica indipendente nel 408 a.C. sul modello delle antiche città-stato, che alla pari della città lagunare fu nell'antichità un importante crocevia per i commerci con l'Egitto e Cipro.

La *fabula* eredita dalla commedia l'impersi delle relazioni tra i personaggi in materia amorosa, traendo le fila da un amore che per entrambe le coppie di protagonisti appare spezzato, seppur corrisposto, ed ostacolato. L'intreccio prevede una serie di *topoi* ricorrenti all'interno della pur recente tradizione del genere, ereditati sia dalla commedia dell'arte, sia dalla più antica tradizione classica. Anzitutto la dimensione tutta umana delle vicende, che prevede ancora l'intervento dei personaggi divini ma ai margini della rappresentazione, nella cornice decorativa di Prologo e finali di atto da dove poco interferiscono con le vicende poste in scena.

La trasposizione teatrale dei protagonisti, necessario filtro poetico utile a rendere verosimile la vicenda, tiene conto del loro spessore storico⁸ mantenendo inalterati valori alti come coraggio e senso dell'onore nel caso di Pirro e Demetrio, propri del modello di eroe nell'*epos* letterario. Tutt'altro tipo di eroicità, consacrata al sacrificio d'amore è quella delle due protagoniste. L'una, Antigona, pur mostrando totale devozione e fiducia nell'amato non può far altro, sul finale del III atto (scena 7) che sciogliere le sue ansie e la sua disperazione per il gesto dell'amato in un delizioso lamento in settenari con echi rinucciniani; l'altra, Deidamia, nei suoi lunghi monologhi che, come perle, arricchiscono l'intero dramma, non rinuncia mai del tutto alla speranza di poter riabbracciare il suo amato Demetrio, fino al momento di *spannung*, quando verrà colta proprio dall'amato sull'atto di brandire un pugnale.

L'opera fu messa in scena al teatro Novissimo. Diversamente dagli altri teatri cittadini, esso fu creato esclusivamente per rappresentarvi le opere in musica nel 1641 ed inaugurato con la messinscena de *La Finta pazza* di Strozzi. Il Novissimo può considerarsi il luogo della sperimentazione artistica di un collettivo di nobili, gli Incogniti appunto, che conobbe il fallimento già intorno al 1647. La *débâcle* finanziaria del teatro non arrivò soltanto a seguito delle dispendiose macchine sceniche inventate dall'architetto del teatro, Giacomo Torelli (che del teatro fu l'ideatore ed il costruttore), bensì si rese inevitabile a seguito della situazione critica che interessò Venezia nel campo della politica internazionale sin dal 1645 (Guerra di Candia).

La prima messinscena di *Deidamia*, di cui invece restano notevoli testimonianze degli scenari ideati da Giacomo Torelli, fu allestita nel 1644. Abbiamo notizia certa di una seconda messinscena del dramma di Errico nella città lagunare nel 1647. È datata 8 febbraio 1650 la dedica al Granduca di Toscana Ferdinando II che apre la quarta edizione del libretto del dramma errichiano stampato a Firenze presso lo stampatore Amador Massi. Essa non riporta la firma del poeta messinese, che certamente non si trovò in Firenze per la rappresentazione, ma quella di Giambattista Balbi, il coreografo degli spettacoli veneziani del '44 e del '47, che si appropriò del libretto dell'opera per adattarlo alla ripresa presso il locale teatrino di Baldracca con la sua compagnia di attori e musicisti detta dei Febiarmonici. In seguito l'Errico, dopo un breve soggiorno a Roma presso il Cardinale Spada, raggiunse Messina; in riva allo Stretto fu accolto dai suoi amici intellettuali dell'Accademia della *Fucina* ove prese il soprannome di *Occupato*. Il poeta ritenne giusto dedicare alla sua nobile città un cospicuo *corpus* delle sue opere. L'idea fu presto accolta e patrocinata dal segretario dell'accademia

don Tomaso Gregorio che assieme al poeta curò la stampa del volume. La raccolta venne edita dai torchi della stamperia di Jacopo Mattei nell'estate del 1653, con il titolo *La Babilonia distrutta et altre opere*, e comprese al suo interno oltre al poema epico che dava il nome all'intera raccolta: i poemetti *Ibrahim deposto*, *La Lettera della Madonna*, *La Via Lattea*, *La Croce Stellata*; un panegirico intitolato *Il Ritratto di Bella Donna*; il dramma musicale *La Deidamia*; gli idillii *L'Ariadna*, *L'Endimione*, *La Pietà Austriaca*, *Il Nettuno dolente*; l'epitalamio *L'Austria* e una scelta di *rime varie* a chiosa del volume.

Nel 1984 Giuseppe Donato, allora titolare della cattedra di Storia della Musica presso la facoltà di Magistero di Messina, all'interno dei suoi *Appunti per una Storia della Musica in Messina* avanzò l'ipotesi di una rappresentazione messinese della *Deidamia* probabilmente contemporanea alla pubblicazione del volume messinese. È doverosa tuttavia un'ultima precisazione in merito alla veste editoriale del dramma stampato all'interno della raccolta. Il testo messinese di *Deidamia* riporta il libretto del 1644, sanandone pure alcune fondamentali lacune, ma non può definirsi esso stesso un libretto. Carente di ogni sorta di didascalia scenica, ha piuttosto tutte le caratteristiche che ci lasciano credere che si tratti di un testo destinato alla semplice lettura declamata.

A parziale saggio dell'opera si propone la scena settima dell'Atto II, a dimostrazione di quanto prima espresso a proposito del rigoroso rispetto, da parte del poeta, dell'elevatezza sociale e di sentimento dei singoli protagonisti dell'opera. L'antefatto: Deidamia (sotto la falsa identità di Ergindo) e Pirro (sotto la falsa identità di Bomilcare, nocchiero di Pirro) sono stati invitati dal principe Demetrio alla sua corte in segno di ringraziamento per il coraggio mostrato dal giovane nocchiero dinanzi a un orso che poco prima aveva minacciato la vita del macedone. L'esordio della scena è affidato alla protagonista che, nella solitudine del cortile della villa di Demetrio, sfoga il proprio risentimento per un amore creduto ormai irraggiungibile, in un lamento di rinucciniana memoria. Giunge Demetrio e coglie Deidamia/Ergindo nell'atto di sguainare un brando per trafiggersi il petto; credendo però che il giovane Ergindo volesse attentare alla sua vita, lo fa incarcerare e processare. Il monologo della protagonista raggiunge una notevole profondità intimistica, toccando punte di pura drammaticità espressa mediante un registro aulico che è proprio delle più raffinate forme di espressione poetica.

NOTE

1. Alcuni di tali testi sono ora editi in S. ERRICO, *Sonetti e Madrigali e altre rime dalle raccolte giovanili*, a cura di Luisa Mirone, Introduzione di Francesco Spera, Torino, Res, 1993.
2. Sul poema si veda l'ampio contributo di D. FOLTRAN, *Calliope ed Erato: stile e struttura nella Babilonia distrutta di Scipione Errico*, in «Schifanoia», nn. 26/27 (2004), pp. 39-99.
3. Cfr. S. ERRICO, *Le guerre di Parnaso*, a cura di Gino Rizzo, Lecce, Argo, 2004; in particolare le pp. XIV-XV.
4. In una lettera all'Aprosio datata Messina 15 di luglio 1630, a proposito della pubblicazione del suo *Occhiale*, e in merito alle probabili reazioni dello Stigliani, l'Errico chiedeva all'amico cardinale di tenerlo informato via lettera di qualunque cosa accadesse "perché qua [a Messina] sono in *finibus terrae* ch'ogni cosa che in Italia occorre, in questa città son l'ultimo a saperla".
5. M. MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di G.F. Loredan, Venezia 1630-1661*, Firenze, Olschki, 1998.
6. *Introduzione | e | scenario | della | Deidamia | opera musicale | da | rappresentarsi nel Teatro | Novissimo | [decorazione] | in Venetia M DC XLIV. | presso Matteo Leni e Giovanni Vecellio | con Licenza de' Superiori e Privilegi*. In -16, [2], 24, [1] p.; all'interno la Dedicata al sig. Alvise da Mosto (la medesima stampata in V1 e in

V2), a seguire l'Argomento e gli scenari. Gli unici due testimoni superstiti sono conservati alla Marciana di Venezia.

7. Risultano assai rare le testimonianze relative alle musiche dell'epoca in ragione del fatto che la prassi compositiva non prevedeva la stesura di una partitura orchestrale, bensì di un insieme di parti staccate preparate appositamente per la singola rappresentazione. Per tale motivo, oltre che per ragioni strettamente economiche, dette musiche quasi mai venivano stampate.

7. C. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, Venezia, appresso Niccolò Pezzana, 1687. All'interno del *Catalogo Generale*, in cui d'anno in anno si fa menzione di tutti i Teatri, Drami, Autori di Poesia, e/ compositori di musica, alla pag. 434 si legge: "1644 [...] Al Novissimo. La Deidamia di Scipione / Enrico, Musica del Cavalli". Si tengano però presenti le critiche moderne mosse contro la tradizione delle cronologie veneziane in Th. WALKER, *Gli errori di "Minerva al Tavolino": osservazioni sulla cronologia delle prime opere veneziane*, in *Atti della tavola rotonda "Venezia e il melodramma nel seicento"* [1972], a cura di M. T. Muraro, Firenze 1976, pp. 7-16, dalle quali risulta che, in assenza di precise indicazioni sul frontespizio dei nomi del musicista, come nel caso di *Deidamia*, l'Ivanovich pare si affidasse a testimonianze indirette e, per una decina di opere mancanti di tale indicazione, ne attribuisce una parte al compositore Francesco Sacrati e la restante parte, in cui sarebbe presente il libretto dell'Errico, a Francesco Cavalli.

8. Il soggetto fu tratto da PLUTARCO *Vita di Demetrio*.

DOMENICO MENTO

da *Deidamia*,
di Scipione Errico

Atto II scena VIII

Deidamia e Demetrio

Deidamia

Per quest'ampia cittade
Ho rivoltato intorno
L'incerto passo errante,
Misera, per veder l'iniquo amante!
Sempre, ohimè, mi raggiro,
E non mai, lassa, il miro!
Tra le vaganti larve
S'è dileguato forse,
Ed a l'ombre fallaci
Il mostro di fallacia empio sen corse.
Ma voi, furie d'Averno,
Ch'in tante parti e tante
Volgete le mie piante,
Deh più non mi movete,
Deh più non m'agitate,
Deh più non m'accendete!
Basta per questo core
Il tormento d'amore.
Lungi da me, ben lungi
Mortifere ceraste,
Vipere velenose, aspidi sorde,
Vostro crudo veleno
Pur troppo il sen mi morde!
Su su correte omai,
Furie veloci e ratte,
A ritrovar quell'empio
Che del mio cor fa scempio.
Voi furie pur partiste,
Ma tu, Amor, più mi affliggi
Che non fanno i serpenti,
Che non fanno i portenti
Dei laghi averni Stigi!
Amor ingiusto e rio,
Del tuo inferno uscir vogl'io
Ed a l'inferno saltar del cieco oblio.
Presto, ohimè, crescerete
Con l'onde del mio pianto, onde di Lete!
Il fiume del mio sangue
Sarà tributo immondo

Del Tartaro profondo.
Ma che bada costui?
Venghi Demetrio ormai,
Miri con gl'occhi sui,
Co' suoi turbati rai
Viva e morta in un punto
La spregiata Deidamia! Eccolo apunto.

Demetrio

D'incerto mal presago,
Non so che di tormento
Nell'alma incerta accoglio:
Tempo è ben d'allegrezza, e pur mi doglio.

Deidamia

Perfido disleale,
Dal tuo fiero rigore
L'infelice negletta or vive, or more!

Demetrio

Scelerato, che tenti?

Deidamia

Ahi cieli, ahi stelle avverse!

Demetrio

Che si prenda quest'empio,
E la sua morte sia
De gl'iniqui e perversi orrido esempio.

Deidamia

Fia pago il tuo desire,
Ch'infelice son tale,
Ch'a me giova ogni male.

Da *Amadigi di Gaula*

Introduzione

Tra i numerosi tabù che la repressione cristiana ha imposto alla morale quello dell'omosessualità femminile gode per certi versi di uno statuto speciale: in un universo a dominio maschile esso è quasi naturalmente associato a una componente voyeuristica che tende, se non propriamente a legittimarlo, comunque a presentarlo in una veste non immediatamente vituperosa. Nell'ambito della rappresentazione letteraria esso gode certamente di una distinzione che non è concessa al suo corrispettivo maschile, e rispetto ad esso non è toccato dal disprezzo e dall'irrisione, ma semmai da una sorta di morboso compiacimento e di allusività galante, quasi che tali rapporti fossero interpretati come preliminari a una, sempre possibile, intrusione maschile o, come nel celeberrimo episodio di Fiordispina e di Bradamante nell'*Orlando Furioso*, fossero frutto di un equivoco e di un'assenza che si può sempre provvedere a sanare.

La tradizione dell'epica cinquecentesca, o meglio del poema romanzesco del Cinquecento, riserva spazio a tale tema anche al di là del salace incontro narrato con tanta maestria dall'Ariosto. Nell'*Amadigi di Gaula*, poema che Bernardo Tasso modellò riprendendo le vicende dell'omonimo personaggio, protagonista di un fortunatissimo romanzo spagnolo¹, il tema dell'omosessualità femminile e della componente voyeuristica maschile che lo accompagna è accennato in un grazioso episodio in cui meraviglioso e lascivo si fondono in un binomio, 'gli amori e gli incanti', che inevitabilmente richiama alla mente un'aura familiare, un anticipo della squisita eleganza e amabilità che fu poi della *Liberata* del figlio Torquato. Se l'*Amadigi* fallirà nella sua pretesa di risolvere il nodo del poema epico volgare per l'incapacità dell'autore di garantire alle parti 'guerriere' la stessa intensità presente nelle ottave dedicate agli amori e, soprattutto, di preservare quella 'unità', d'azione e di stile, che deve connotare l'*epos*, esso invece è tutt'altro che disprezzabile in taluni episodi e, più in generale, nel diletto della narrazione, tanto più quando in essa intervengano amori e incanti. Lo stesso Torquato peraltro era ben consapevole di dover gareggiare col padre sul piano della *suavitas*, della dolcezza elocutoria, ma di avere invece partita vinta in quanto alla profondità speculativa, alla *gravitas* elocutoria e inventiva.

Come sanno quei pochi che si sono avventurati a leggerlo² (ricavandone, credo, piacevoli sorprese), l'*Amadigi* è poema dalla trama tutta episodica e ben poco consequenziale: non occorrono circostanziate premesse per introdurre alla lettura del brano qui presentato. Siamo all'inizio della narrazione e la vicenda di Alidoro, il fratello della protagonista Oriana, ha appena preso l'avvio: egli si è innamorato dell'immagine di una giovane, la guerriera Mirinda, ritratta sullo scudo donatogli dalla maga Silvana con l'invito, che è però piuttosto una sentenza oracolare, a farne la padrona del proprio cuore. Il complesso intreccio di incontri, smarrimenti, duelli, innamoramenti che legherà Alidoro e Mirinda lungo tutto l'arco della narrazione è rivendicato come originale da Bernardo Tasso, che in effetti lo introdusse nel poema laddove esso era invece assente nel romanzo di Montalvo, ma è tuttavia modellato sulle vicende di Ruggiero e Bradamante nel *Furioso* e nel contempo anticipa in taluni particolari le vicende di Tancredi e Clorinda, sia nel fallito tentativo di Alidoro di vincere i pericoli di una selva

incantata, sia in un estenuante duello che li oppone senza che essi riconoscano l'avversario e che tuttavia non avrà l'esito tragico destinato ai personaggi della *Liberata* grazie a un intervento miracoloso che li salva entrambi avvolgendoli in una nube.

Come si è detto, tutto ciò è lungi dall'accadere nel momento che qui si presenta: Alidoro non ha ancora conosciuto Mirinda, ma l'ha potuta vagheggiare soltanto effigiata nello scudo che gli è stato donato, e, come ogni cavaliere che si rispetti, la cerca vagando all'avventura. Ancora in effigie la ritroverà nell'episodio qui trascritto appartenente al nono canto del poema: per incanto la vedrà come se la sua immagine fosse riflessa nelle acque di una delle innumerevoli fonti alle quali più volte i paladini erranti ristorano le fatiche di un eterno peregrinare. Le acque hanno qui, come tanto spesso accade, una virtù miracolosa, giacché paiono quasi uno schermo su cui si proiettino dei quadri animati: Alidoro vi vede Mirinda intenta a legarsi i biondi capelli in una lunga treccia e, subito appresso, assiste alla scena saffica, o meglio a una scena che per le interessate potrebbe essere affettuosa e innocente, ma che ai suoi occhi si traduce in un pruriginoso solletico che produce sì un tormento, il "più pungente stral" di Amore, ma presto si converte nella "gioia infinita" di una contemplazione che nelle "chiar'acque" scorge il "paradiso" e accende in lui un voluttuoso desiderio, finché una "serpe importuna" increspa le acque della fonte, "togliendo agli occhi suoi l'amata immago", quasi una dissolvenza di chiusura, allusivamente censoria.

NOTE

1. Si tratta de *Los quatro libros del virtuoso caballero Amadis de Gaula*, opera di Garcia Rodriguez de Montalvo, che data ai primi anni del Cinquecento.

2. Il che non è semplice, dal momento che l'ultima edizione del poema risale al 1832 (a Venezia, per il *Parnaso italiano* dell'editore Giuseppe Antonelli); la *princeps*, sempre veneziana, è invece del 1560, per Gabriel Giolito de' Ferrari: *L'Amadigi del S. Bernardo Tasso. A l'invittissimo, e catolico Re Filippo*; il brano trascritto si legge alle pp. 49-50.

DOMENICO CHIODO

Amadigi di Gaula

di Bernardo Tasso

Canto IX, 18-31

Sen va in tanto Alidor sino a la sera,
Che pur trovar la bella donna crede,
Come sagace can dietro a la fiera,
Ch'odor ne sente, se ben lei non vede;
La notte lungo il sen d'una riviera
A le fatiche sue riposo diede,
E con la prima luce matutina
Per l'istesso sentier segue e camina.

Trova una fonte al fin limpida e pura,
Che d'un colle scendeva assai vicino,
Dove l'Arte avanzava la Natura,
D'un alabastro prezioso e fino.
V'era sopra scolpita una figura
Da scultor eccellente e pellegrino
De la leggiadra Dea madre d'Amore,
Ch'al mormorio dormia del fresco umore.

Da quattro canne uscia la lucid'onda,
Fatte di schietto e di polito argento,
E 'n tanta copia ognor sorge et abonda
Che forma un fiumicel tranquillo e lento,
Il qual dolce ad ognor bagna e circonda
Una selvetta; e al fin lieto e contento
De le ricchezze sue, del suo guadagno,
Fa un pargoletto e diletto stagno.

Scende Alidor sovra la verde riva
Dipinta di color purpureo e giallo,
E volti gli occhi all'acqua fresca e viva,
Più trasparente d'ambra e di cristallo,
Scorge un bel volto di donna o di diva,
Con la bocca di perle e di corallo,
Che l'auree e cresse trecce al vento sparse
In un momento il cor gli accese et arse.

E vede folgorar quegli occhi belli
Che gli avvamparo il cor sì dolcemente,
E per la fronte errando ire i capelli,
E con l'aure scherzar soavemente.
Non dà fede a se stesso, e dice: quelli
Non son gli occhi onde Amor così sovente
M'aventa dardi acuti, o pur m'inganno?
Quelli son proprio, che morir mi fanno.

Poi alza i lumi, e d'ogn'intorno mira
 Se vede albergo o loco ov'ella sia:
 Né vendendovi alcun, arde e sospira;
 E torna gli occhi al suo piacer di pria:
 Quando move la bocca, e quando gira
 Le luci, vede e talor anco udia
 Una voce, che d'angelo gli pare,
 Onde comincia il misero a tremare.

L'arterie s'allargar, tal che gli spirti
 Per breve spazio se n'uscir di fuore,
 E volar forse ai capei d'oro ed irti,
 Ove reti ad ognor tesseva Amore.
 Tante frondi non ha selva di mirti,
 Quanti sospir, poi che rivenne il core,
 Trasse da l'alma dolorosa e trista,
 Pur sempre intento a quella dolce vista.

Non sa che far il poverel; si crede
 Certo sognar: si leva, e s'avvicina,
 Né dando agli occhi suoi intera fede,
 Il viso sovra l'amate onde inchina,
 Et al balcon d'una gran torre vede
 La vergine leggiadra e pellegrina
 Che 'l biondo e vago crin, che sparso errava,
 In lunga e ricca treccia si legava.

E quinci a poco ch'un'altra donzella
 Le cinse il collo, e le baciò la bocca:
 Se lo tormenta Amor, se lo flagella,
 Se 'l più pungente stral nel cor gli scocca,
 Pensil ciascuno a cui l'empia facella
 De l'ingrato signor l'anima tocca:
 Non morio il meschin, né restò vivo,
 Ma d'ogni senso e d'ogni color privo.

Alza di novo gli umid'occhi e 'l viso,
 Più che mai fosse attonito e smarrito;
 E va mirando in ogni parte fiso,
 Dubitandosi pur d'esser schernito;
 Né vedendo la torre, al paradiso
 De le chiar'acque torna, onde partito
 S'era co gli occhi sol, non già col core,
 Ch'era già chiuso in quel gelato umore.

Ma mentre ei mira con sì caldo affetto,
 E prende nel mirar gioia infinita,
 Perché non è piacer vero e perfetto
 Che duri molto a l'amorosa vita,
 Rompendo la sua gioia e 'l suo diletto,
 Donde non so, né da qual parte uscita,
 Serpe importuna traversò quel lago,
 Togliendo agli occhi suoi l'amata imago.

L'acqua sol per quel moto in un momento
Divenne, come suol, tremula e vaga,
Tanto ch'aperto il liquido elemento
Disgregò ancor l'imagin dolce e vaga.
Qual ne senta Alidor pena e tormento,
Dicalo Amor, che sì crudele il piaga:
So ben che non aperse l'acque solo,
Ma 'l core a lui con non usato duolo.

Piglia una verga il meschinello, e quanto
Più l'onda batte per cacciar la serpe,
L'acerbo suo dolore accresce tanto,
Che 'l cor gli annoda, e d'ogni intorno serpe;
Fugge l'invidiosa, e 'l volto santo
Ne porta seco, ond'ei restò qual sterpe
Squallida d'arboscel, ch'abbia cavato
Avaro villanello, o vento irato.

Torna l'onda quieta, ma non riede
Seco il bel viso, ond'ei pasce il desio:
Piange il misero in vano, in van la chiede
Rinversando per gli occhi un grande rio.
E poi ch'apertamente il danno vede,
Né può far col suo duol lo stagno pio
Sì che gli renda l'amata figura,
Torna piangendo a quella fonte pura.

Informazione intorno al Dottore Cremonino

Introduzione

Ottempero alla promessa formulata nel precedente numero dello *Stracciafoglio* pubblicando due inediti documenti reperiti tra le carte del Fondo Borghese custodite dall'Archivio Segreto Vaticano. Di essi mi pare importante soprattutto il primo, l'*Informatione intorno al Dottore Cremonino* datata all'aprile del 1608 e redatta da un anonimo incaricato di sorvegliare il filosofo, su cui da tempo il Santo Offizio aveva una pratica pendente relativa al sospetto che egli sostenesse privamente, e insegnasse anche pubblicamente pur con le debite cautele, la tesi della mortalità dell'anima individuale.

Si conoscevano, tramite documenti conservati nell'archivio del Santo Offizio¹, le richieste provenienti da Roma e dirette all'inquisitore e al vescovo di Padova affinché si provvedesse a sorvegliare il Cremonini cercando di coglierlo in fallo, ma si ha qui una prova di quale esito tali richieste produssero e uno scorcio delle condizioni di 'sorvegliato speciale' cui per tutta la vita fu sottoposto il filosofo, nonché si ha un ritratto al vivo dei personaggi coinvolti nella vicenda: da una parte la benevola protezione che circonda il docente patavino non soltanto da parte delle istituzioni ufficiali della Serenissima e dell'Università, ma anche solidamente di colleghi e studenti che ne difendono scrupolosamente la libertà di insegnamento; dall'altra la ripugnante ipocrisia della spia, che persegue ostinatamente i suoi tentativi di aprire una breccia nella "gelosia" che attorniava Cremonini e lo proteggeva con altrettanta pervicacia e, fortunatamente, con mirabile efficacia. Come ha scritto Leen Spruit, "la dinamica del processo contro Cremonini può essere paragonata a un fuoco che cova sotto le ceneri producendo di tanto in tanto fiammate notevoli, come negli anni 1608, 1614, 1616, e 1619-23"². La fiammata del 1608, poco nota nella sue motivazioni, riceve luce dal documento qui pubblicato: la denuncia al Santo Offizio fu presentata il 22 maggio³ da Antonio Mazzalorso, Girolamo Cicogna, Marcantonio Bracca e da un personaggio anonimo che possiamo con ogni verosimiglianza ritenere l'estensore di questa missiva e il vero protagonista dell'iniziativa, impegnato da tempo a raccogliere prove e testimonianze sulla miscredenza del Cremonini.

Intorno alla 'fiammata' del 1614 maggiori sono le informazioni e ben riconoscibile la scintilla, ovvero la pubblicazione del trattato *De coelo*. La lettera inviata dal cardinale Millino al cardinale Borghese il 5 settembre, che è il secondo documento che si pubblica in questa sede, aggiunge a quanto già si sapeva l'interessante osservazione sulla strategia attribuita allo stesso Cremonini di trasformare la sua "causa" da "privata" in "publica" prendendo d'anticipo il Santo Offizio e sollecitandolo a pronunciarsi direttamente con il Senato veneziano per dichiarare i punti controversi, il che avvenne il 24 settembre con l'invio a Venezia degli *Ordini dati intorno a ciò che l'Autore haveva da fare*⁴. L'aspetto più notevole del documento qui prodotto è però dato dall'intervento diretto del pontefice⁵, che chiosa in margine la lettera del cardinale Millino e ribadisce poi in un biglietto accluso alla missiva le istruzioni sul comportamento da tenere, a testimonianza dell'importanza attribuita alla questione.

NOTE

1. Tali documenti furono pubblicati da V. SPAMPANATO , *Nuovi documenti intorno a negozi e processi dell'Inquisizione (1603-1624)*, in «Giornale critico della filosofia italiana», 5 (1924), in particolare alle pp. 223-230; sulla questione si vedano anche A. POPPI, *Cremonini, Galilei, e gli inquisitori del Santo a Padova*, Padova, Centro Studi Antoniani, 1993; e L. SPRUIT , *Cremonini nelle carte del Sant'Uffizio romano*, in *Cesare Cremonini. Aspetti del pensiero e scritti*. Atti del Convegno di studio (Padova 26-27 febbraio 1999), a cura di Ezio Riondato e Antonino Poppi, Padova, Accademia Galileiana di Scienze, Lettere e Arti, 2000, vol. I pp. 193-205.
2. L. SPRUIT , cit., p. 204.
3. Cfr. *Decreta* del Santo Offizio in Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede, pubblicati da SPAMPANATO , op. cit.
4. Cfr. L. SPRUIT , cit., p. 199.
5. Purtroppo, nel biglietto accluso ma ancor più nelle chiose a margine, la grafia di Camillo Borghese, Paolo V, è molto spedita e nervosa, risultando perciò di difficile decifrazione; sono stato costretto a trascrivere il testo con qualche minima lacuna, che comunque poco incide sulla comprensione del significato delle frasi.

DOMENICO CHIODO

Informatione intorno al Dottore Cremonino
delli 4 d'Aprile 1608

Archivio Segreto Vaticano
Fondo Borghese - Serie I 28
[c. 305 num. antica - c. 311 num. attuale]

Scrissi con la passata ch'io non mancheria di aggirarmi per tutte le parti per cavare qualche cosa nel negozio, ma com'è tanto spinoso, è necessario andare con gran cautella non solo per chi lo tratta, ch'a questo anco non si pensarebbe, ma perché essendo l'amico molto ben voluto com'è notorio, et havendosi per sospetto in tal materia, ogni parola potrebbe dare inditio, et in loco di giovare nuocere assai.

Da uno ho cavato che il vescovo Riva Cittadino Venetiano, che dua o tre anni fa lo sentì legere, restò molto offeso, ma non so intorno a che particolare, et fu nello studio gran motto per haver egli fatto non poco risentimento, il che fu mal inteso dalli suoi aderenti, che si tirano dietro tutto lo studio; fu il detto Monsignor Theologo del Signor Cardinale d'Ascoli, dal quale si potrebbe haver notitia di qualche cosa. Doppo il qual motto de lì a non molto tempo seguì che l'amico con varij giri, et in più lettioni, fuori d'ogni proposito vene a concludere che la materia della qual si tratta esser de fide et secondo la verità, che fa credere ch'egli havesse havuto qualche avviso, et per quanto m'è stato accennato dalli Riformatori dello studio.

Di più mi viene detto esser stato suo diletto Discepolo un Giovanni Buzzalino da Modona (che hora si ritruova nella detta città) il qual habbia senti' e sappia fundamentalmente tutte l'opinioni sue, che se dal Padre Inquisitore di detto loco fusse chiamato et all'improvviso interrogato caverebbe ogni cosa. Inoltre io so che quest'anno non lege tal materia né in schuola né in casa; non so se in Santa Giustina, ma lo saprò; mi sono state promesse anco certe lettioni sue sopra il 2 capo d'Aristotele, credo sia de generatione Animalium, nel qual forsi si è dichiarato più che in altri scritti; spero anco di cavare da un suo principal Amico qualche cosa di sostanza, ma bisogna ch'io dij tempo perché si possi fare con destrezza perché altrimenti né le persone lo vogliono fare perché non s'arrischiano, né le riuscirebbe essendo che certe dimande, fatte a quelli che gli hanno punto d'affettione, fanno che essi entrano subito in gelosia.

Archivio Segreto Vaticano
 Fondo Borghese - Serie I 582
 [cc. 3-4 num. antica - cc. 5-6 num. attuale]

Illustrissimo et Excellentissimo Signor mio et patrone colendissimo

Questa mattina è stato a parlarmi il segretario di Venetia sopra il libro de celo del Cremonino et dopoi molte cose che sono passate, si è ristretto a fare istanza che si dichino alla Repubblica l'opposizioni che si fanno al libro. Questo punto è di consideratione, perché non è solito di dare parte ai Principi di simili opposizioni, et credo che questa sia una inventione del istesso Cremonino, per fare diventare la sua causa di privata publica, et con pensiero di metterci alle mano con la Repubblica. Col segretario sono stato su i generali, et è restato di ritornare a parlarmi. Se N.S. non comandarà altro, mercordì darrò parte in Congregatione del S. Offitio di questa istanza, et giovedì sera darrò conto a voce a Vostra Signoria Illustrissima di quello che sente la Congregatione et bascio a Vostra Signoria Illustrissima con ogni reverenza le mano. Di lunedì cinque di Settembre 1614.

Di V. Ill.ma et Ex.ma

Hum.mo et obl.mo servo
 Il Card.le Millino

All'altezza della frase "darrò parte" si inserisce in margine, di pugno del pontefice, la seguente istruzione:

"è bene di dar/ne parte. / Quando s'habbia / a dire qualche / cosa credere/mo che bastasse / dirli / che il Cremonino / in questa sua / opera non ha / satisfatto a quanto / [...] il Con/cilio Latera/nense senza / farla intrar / in altro / però si attende / et giovedì / si sentirà / volentieri / da V.S. / quel che / dica / la Congregatione".

Le istruzioni sono poi ribadite in un foglio a parte allegato alla lettera:

Habbiamo poi pensato che voi doppo respondiate al card. Millino in questa maniera:

S. S.tà dice che è bene che V.S. tratti del negotio del Cremonino domatina in Congregatione del S.to Offitio, et referisca quel che gl'ha detto il segretario Veneto et alla S.tà sua pareria che gli si potesse rispondere che il Cremonino in quella sua opera non ha satisfatto a quanto ordina il Concilio Lateranense, et così passarsela senza intrare in altro. Haverà poi a cura d'intendere da V.S. giovedì, secondo se S. S.tà si troverà qua, il parere della congregatione. ai sei settembre.

Con questo palafranterio che si mandano le suppliche il memoriale [referendario delle suppliche] penserà scrivere la lettera al Car.le Millino.

Epistolium

Introduzione

Il breve biglietto di ringraziamento che qui si pubblica, pur nella sua esilità, è pretesto, in virtù della citazione riguardante il celeberrimo storico tedesco Theodor Mommsen, per rammentare il ruolo del latino come lingua di cultura europea a tutto l'Ottocento, ma soprattutto a sollecitare l'attenzione sull'autrice, Ersilia Caetani Lovatelli¹, erudita *salonnière* romana, storica e archeologa, nata il 12 ottobre 1840 a Roma dalla contessa polacca Callista Rzewuska², donna di grande cultura classica, e da Don Michelangelo Caetani (1804-1882)³, politico e scrittore, ministro pontificio nel 1848 e nel 1870; da quest'ultimo, cosmopolita esponente della nobiltà romana, Ersilia ereditò Palazzo Caetani⁴ e il relativo salotto⁵ frequentato fra gli altri da Chateaubriand, Stendhal, Longfellow, Liszt, Scott, Balzac, Renan, Taine, Ampère, Mommsen e Gregorovius. Oltre a un gemello deceduto appresso alla nascita, le fu fratello Don Onorato (1842-1917)⁶, mettendo al mondo il quale la contessa Rzewuska decedette. Da allora una governante, molto amata da Ersilia Caetani, seguì la giovane fino al proprio decesso, che avvenne dodici anni dopo. È grazie al discorso commemorativo in onore di Ersilia scritto dall'archeologo Giulio Emanuele Rizzo (1869-1950) e pubblicato nei Rendiconti dell'Accademia dei Lincei⁷ che apprendiamo che la fanciulla trovò allora conforto al proprio stato nel celebre romanzo *Fabiola* del cardinal Wiseman⁸, lettura fondamentale poiché la lettrice ne trasse le prime positive impressioni sulla vita storica di Roma predisponendosi alla cultura classica, universo a cui si accostò per merito del padre.

Dopo aver appreso francese, inglese e tedesco, anche grazie ai rapporti d'amicizia intessuti con gli studiosi che frequentavano con più assiduità lo *scriptorium* di famiglia, in pochi anni apprese greco, latino e sanscrito, diventando a poco a poco esperta di ricerche filologiche e antiquarie.

Il 31 gennaio 1859 sposò il Conte Giacomo Lovatelli con cui visse fino alla scomparsa di quest'ultimo, avvenuta nel 1879 - e, come da lui spronata, dopo il matrimonio cominciò a occuparsi attivamente di studi archeologici ed epigrafici; fu in seguito alla propria nomina a membro onorario dell'Istituto Germanico di Corrispondenza Archeologica, che la contessa partecipò a diversi scavi condotti in Roma ed effettuò escursioni e visite di studio, intessendo rapporti personali con i maggiori antichisti residenti nella città.

Dopo il 1870 le sue relazioni di amicizia si allargarono, estendendosi anche a molti esponenti del mondo politico e letterario italiano e straniero, cosicché le riunioni che avevano ormai luogo periodicamente in salotto Caetani - anche in considerazione dell'atteggiamento ostile assunto da buona parte della nobiltà romana nei riguardi del nuovo regime - finirono per assumere un significato quasi pubblico; tra gli ospiti, spiccano importanti esponenti della cultura coeva del *Bel Paese*, fra gli altri Gabriele d'Annunzio e Giosuè Carducci. Spesso protagonista, come i suoi invitati, di eventi sociali e culturali, Ersilia Castani Lovatelli può essere considerata una grande *epistolière* italiana dell'Otto-Novecento. Intrattenne, infatti, una corposa corrispondenza con Carducci, stimabile in più di un centinaio di lettere dal sapore confidenziale, che coprono gli anni che dal 1882 arrivano al 1905; il poeta, tra l'altro, il 22 dicembre 1886 celebrò il rinomato vino prodotto dalla contessa nell'avita Tenuta di Argiano - ad ovest di Montalcino⁹.

Una lunga corrispondenza legò altresì Ersilia Cateani Lovatelli al filologo Domenico Comparetti¹⁰, a cui ella scrisse dal 1876 al 1913 modulando su toni affettuosi delucidazioni riguardo alle indagini di entrambi - come il testo dedicato dallo studioso alla laminetta orfica di Cecilia Secundina pubblicato nel 1913¹¹ - o porgendo inviti presso la propria dimora (come nelle missive datate 14 dicembre 1876, 13 maggio 1886 e 10 marzo 1903, inviate da Roma e da Firenze)¹²; tali epistole sono in tutto e per tutto simili a quelle inviate a Wanlin a Franz Cumont¹³, intellettuale amico di entrambi i coniugi Lovatelli, ma con cui ella intesse un rapporto privilegiato.

Se di una nota lettera in cui viene espressa la convinzione che occorressero dimostrazioni di forza e propositi di rivincita anziché sentimentalismi demagogici e dubbie opere di pietà circa la guerra di Adua (1896-1897) si conosce il mittente - l'allora Presidente del Consiglio Francesco Crispi - del messaggio che si pubblica in questa sede, inedito, data e destinatario rimangono ignoti¹⁴. Si tratta di una lettera molto breve, le cui poche parole fanno comunque trapelare la socievolezza della contessa, membro di quell'*intelligentia* aristocratica cosmopolita che a Roma trovava all'epoca una delle sedi italiane di massima espressione e che si riuniva in accademie e presso dimore avite, in salotti e in occasione di colazioni e pranzi elitari. L'appartenenza al sodalizio dei Lincei - al quale la contessa avrebbe poi lasciato in eredità la sua preziosa raccolta di libri¹⁵ e in cui entrò quale prima donna ammessa per opera soprattutto di Sella - risale al 1879, anno che tuttavia non può essere considerato con sicurezza *data post quem* per la stesura dell'epistola poiché sicuramente la Caetani poteva avere accesso a informazioni riservate sull'Accademia anche prima di farne parte. Nello scritto viene citato Mommsen - già amico del padre dell'autrice e assiduo frequentatore del salotto di Palazzo Caetani Lovatelli - intellettuale noto per il temperamento saturnino e le aspre critiche indirizzate a italiani e francesi non solo in merito alla politica e al sistema giuridico, bensì alla lingua; si rammenta un suo intervento nel settimanale *La Stella di Sardegna*¹⁶, in cui ammise con fare polemico: "Voi altri italiani siete infranciosati. La lingua italiana che è la più ricca di ogni altra prende moltissime frasi e parole dalla Francia ... e non ne ha bisogno!". Allo stato attuale degli studi risulta perciò impossibile comprendere se la mittente con le parole "*non mellita verba de italis gallisque*" si riferisca a un evento specifico di cui Mommsen fosse stato protagonista, di conseguenza è impossibile proporre una datazione per la lettera.

Accanto alla figura della incantevole conversatrice che sa intrattenere i suoi ospiti con impareggiabile ospitalità, della *femme de plume* che manifesta attraverso la profferta di allettanti inviti e la proposta di interessanti argomenti di discussione l'indubbia capacità di mantenere viva l'attenzione del destinatario, emerge quella della studiosa dotta e intelligente. È grazie alle esortazioni della *Commissione archeologica* dell'Accademia dei Lincei che la contessa decide di allargare il pubblico delle proprie dissertazioni; nel 1878 dà alle stampe la prima opera, *La iscrizione di Crescente, auriga circense*¹⁷, lavoro di non facile lettura in cui si scorge la forma chiara, elegante e precisa che sarebbe rimasta il tratto distintivo dei suoi successivi scritti e che avrebbe attirato le lodi dei più grandi studiosi del tempo, da Rodolfo Lanciani a Giambattista de Rossi, passando per gli illustri stranieri quali il Renan e il Mommsen.

Così come alla prima affiliazione accademica ne seguì una seconda - il 23 dicembre 1893 la contessa fu ammessa all'Accademia della Crusca, partecipando, stando ai verbali, almeno a 36 adunanze -, al primo seguirono numerosi scritti - in tutto un centinaio, tra saggi e monografie in italiano, tedesco e inglese -, molti dei quali pubblicati nella serie degli Atti del-

l'Accademia dei Lincei; tra questi ultimi si rammenta il pregevolissimo *Thànatos*¹⁸, dotta e profonda trattazione di ciò che i greci e i romani pensavano della morte. Inizialmente attraverso l'attività scientifica la contessa manifesta l'interesse verso i reperti archeologici inediti - si vedano in merito i testi *Di un antico mosaico rappresentante una scena circense*¹⁹ e *Intorno ad un balsamario vitreo con figure in rilievo rappresentanti una scena relativa al culto dionisiaco*²⁰ -, mentre in una seconda fase esplicita la propria attenzione per la topografia di Roma antica e medievale e, in genere, per le antichità romane, come in *Antichi monumenti illustrati*²¹, *Römische Essays*²² e *Miscellanea archeologica*²³.

A quest'ultimo periodo appartiene uno dei testi più interessanti della Caetani Lovatelli, *Il triopio e la villa di Erode Attico*²⁴, pubblicato in «Nuova Antologia», bisettimanale di cui l'autrice fu assidua collaboratrice, come del settimanale letterario a larga diffusione «Fanfulla della Domenica». *Aurea Roma* (1925)²⁵, dedicato all'amatissimo nipote *ex fratre* Livio Caetani²⁶, è infine il titolo dell'ultimo libro di Ersilia Caetani, che decedette a Roma il 22 dicembre 1925.

Si ricorda in conclusione a questo breve *excursus* che la passione per Roma antica aveva assunto negli ambienti dell'aristocrazia romana una valenza che andava oltre il semplice zelo erudito; pare infatti che la contessa abbia fatto parte di un gruppo occulto di stampo nazionalista e imperialista, attivo già nella seconda metà dell'800, che raccoglieva gli studiosi accademici 'fanatici' del paganesimo romano²⁷. Tale gruppo inaugurò una tradizione culturale che ebbe poi tra i suoi massimi rappresentanti Julius Evola - teorico di spicco della "rivoluzione conservatrice" europea, studioso di tradizioni, simbolismo, esoterismo, filosofia della storia e civiltà antiche -, il quale ereditò nel 1929 appunti e scritti dell'archeologo Giacomo Boni (tramite la discepola Cesarina Ribulsi), che ne guideranno e influenzeranno la formazione ideologica; inoltre lo stesso Evola esercitò la funzione di direttore della rivista iniziatica «Kruur» (in un primo tempo intitolata «Ur»), fondata appunto dal gruppo di cui la Caetani fece parte²⁸.

NOTE

1. Su di lei e su altre archeologhe vissute fra Otto e Novecento (Esther Boise Van Heman, 1862-1937, Kathleen Mary Kenyon, 1906-1978, Raissa Gourevitch Calza, 1897-1979, Semni Papaspyridi Karouzou 1898-1994, Gisela Maria Augusta Richter 1882-1972, Luisa Banti 1894-1978, Alessandra Melucco Vaccaro 1940-2000), si veda il testo scritto a più mani *Archeologia al femminile. Il cammino delle donne nella disciplina archeologica attraverso le figure di otto archeologhe classiche vissute dalla metà dell'Ottocento ad oggi*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2004. La figura di Ersilia Caetani Lovatelli, nota ai propri contemporanei anche in qualità di epigrafista e bibliofila, viene altresì trattata nei seguenti testi, ordinati cronologicamente: G. GABRIELI, *La libreria di una grande dama romana*, in «Giornale d'Italia», 17 marzo 1926, s.p.; G. MARCHETTI FERRANTE, *Ersilia Caetani Lovatelli e il suo tempo*, in «Nuova antologia», CCCXXIII, 1926, pp. 220-231; G. E. RIZZO, *Ersilia Caetani Lovatelli*, «Rendiconti dell'Accademia naz. dei Lincei», Classe di Scienze morali, storiche e filologiche., vol. II, 1926, pp. 246-267; G. MARCHETTI LONGHI, *I Caetani*, Roma, 1942, p. 47; F. P. GIORDANI, *Nel ricordo di E. Lovatelli* «Strenna dei romanisti», vol. XIII, 1952, pp. 167-170; G. PASQUALI, *Storia dello spirito tedesco nella memoria d'un contemporaneo*, Firenze, 1953, pp. 120-137; D. FAUNI, *Diario di fine secolo*, vol. II, Roma, 1962, p. 937; A. PETRUCCI, *Caetani Ersilia*, in «Dizionario biografico degli Italiani», vol. XVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, pp. 155-157; R. BIORDI, *Era Accademica dei Lincei la "Vinattiera" di Carducci*, in «Strenna dei Romanisti», XLII (1981), pp. 61-74; F. BARBERI, *Un angolo di Roma che fu: Piazza Montanara*, in «Strenna dei Romanisti», XLVII (1986), pp. 39-46. Inoltre «La Cittadella», trimestrale del Movimento Tradizionale Romano, ha riproposto

alcuni saggi della contessa; sono stati pubblicati *Il culto delle pietre*, comparso nel volume di luglio-settembre 2003 (Anno III, nuova serie, n. 11) e *Il culto degli alberi*, presentato in quello di gennaio-marzo 2005 (Anno V, nuova serie, n. 17).

2. Figlia del Conte Venceslao e di Rosalia Alessandrina Costanza Teresa Principessa Lubomirska (* Opole 15-8-1818 † di etisia, Roma 20-7-1842); sposa come prima moglie a Roma 29-1-1840 Michelangelo Caetani.

3. Questi i titoli di cui fu insignito: 13° Duca di Sermoneta, 4° Principe di Teano, 9° Marchese di Cisterna, Signore di Bassiano, Ninfa, Norma e San Donato e Grande di Spagna di prima classe dal 1850, Nobile Romano (aggregato con Senatus Consulto del 1854), Patrizio Napoletano; Comandante del corpo dei Vigili di Roma 1-12-1833/1863, Ministro della polizia del Governo Bofondi 12-2/20-3-1848, Presidente della Giunta di Governo a Roma 22-9-1870, Presidente del comitato per il plebiscito il 28-9-1870, Cavaliere dell'Ordine Supremo della SS. Annunziata il 2-10-1870. Deputato al parlamento italiano 1870/1874; esponente del liberalismo italiano. Sposa come prima moglie a Roma 29-1-1840 la Contessa Callista Rzewuska e a Londra, in seconde nozze, 11-7-1867, Lady Ada Bootle-Wilbraham, figlia dell'Onorevole Charles dei Conti di Lathom e di Emily Ramsbottom dei Lords Sklemersdale (* Londra 14-7-1846 † Roma 16-8-1934).

4. Oggi conosciuto come Palazzo Caetani Lovatelli, il palazzo si trova sull'angolo fra Piazza Campitelli e Via della Tribuna Campitelli, nell'area della prima Chiesa di Santa Maria in Campitelli. Fu eretto fra il 1580 e il 1620 per volere della famiglia Serlupi ed è attribuito a Giacomo Della Porta. Ne vengono ammirati soprattutto gli interni, le sale eleganti e il pregevole scalone.

5. Paola Ghigne ha dedicato interamente all'attività di *salonnière* della contessa il proprio intervento, intitolato *Il salotto di Ersilia Caetani Lovatelli a Roma*, in occasione del Convegno di studi tenutosi il 23-24-25 gennaio 2003 presso Palazzo Greppi e Palazzo Dugnani e organizzato dal Dipartimento di scienze della storia e della documentazione storica dell'Università degli Studi di Milano in collaborazione con il Comune.

6. Insignito dei titoli, riconosciuti con Decreto Ministeriale del 10-12-1903, di 14° Duca di Sermoneta, 5° Principe di Teano, 10° Marchese di Cisterna, Signore di Bassiano, Ninfa, Norma e San Donato, Nobile Romano Coscritto, Patrizio Napoletano e Nobile di Velletri; inoltre fu Grande di Spagna di prima classe.

7. Cfr. nota n 1.

8. NICHOLAS PATRICK WISEMAN, *Fabiola or the Church of the Catacomb*, Londra, 1855. Tale testo fu prontamente tradotto, ma fu la prima edizione, in inglese, che Ersilia senz'altro lesse, dimostrando una buona padronanza della lingua.

9. “Mi tersi con il vin d'Argiano il quale è buono tanto”, scrisse Carducci. Per quanto riguarda le lettere di Carducci, si veda G. TORCELLAN, *Giosuè Carducci. Lettere*, vol. 20 (1897-1900), Bologna, Zanichelli.

10. Domenico Comparetti (1835-1927), romano, dopo aver conseguito la laurea in Farmacia e Scienze naturali, si dedicò ben presto ai suoi interessi antiquari e agli studi umanistici. Nel 1859, conosciuto a livello europeo grazie alle sue prime dissertazioni filologiche, gli venne affidata la cattedra di Lingua e letteratura greca all'Università di Pisa. Qui insegnò fino al 1872, anno in cui ottenne il trasferimento all'Istituto di Studi Superiori di Firenze (oggi Università). Nel 1887 lasciò l'incarico per dedicarsi esclusivamente alle proprie ricerche. Degno di nota il suo impegno per la nascita e lo sviluppo degli studi papirologici in Italia.

11. “Viene, pura fra i puri, a voi o regina degl'Inferi, o Eukles, o Eubuleo, un'anima, nobile figlia di Zeus. Io Cecilia Secondina ho avuto da Mnemosine questo dono, tanto decantato tra gli uomini, perché ho sempre trascorso la vita nell'osservanza della Legge”. Probabilmente risalente al II secolo d.C., fu rinvenuta in Roma sulla via Ostiense ed è ora conservata nel Museo Britannico. Appartiene a una pia matrona romana, Cecilia Secondina, e rappresenta uno dei rari casi in cui su di una laminetta si trova il nome dell'iniziata, ascritta a uno di quei sodalizi orfici che avevano continuato a vivere in Italia nonostante la severissima soppressione, ordinata dal Senato, dei Bacchanali.

12. Duccio MANNUCCI, *Lettere di una salonnière romana a Domenico Comparetti. Epistolario inedito di Ersilia Caetani Lovatelli*, Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere “La Colombaria”, vol. LXIV, n.s. L, Olschki, Firenze, 1999, pp. 193-227.

13. Franz Cumont (1868-1947), archeologo e filologo belga che influenzò potentemente la moderna storia delle religioni protestanti attraverso i propri studi, in particolare quelli concernenti i culti romani. Le lettere, inviate dalla contessa allo studioso, sono conservate presso l'Accademia Belgica di Roma.

14. Trattasi di una lettera autografa su carta intestata (il nome “Ersilia” è stampato a rilievo in rosso), facente capo a un foglio piegato in due di misure cm. 10 x 15,5, che dà luogo a quattro pagine, di cui solo due scritte. Consta di 15 righe in tutto ed è firmata alla prima riga Hersilia Lovatelli. Appartiene all'autrice di questo articolo.

15. Fondo Ersilia Caetani Lovatelli (1840-1925); prevalentemente di carattere storico-artistico e archeologico, comprende edizioni databili fra il XVII e il XIX sec. di vario argomento. La Biblioteca dell'Accademia dei Lincei possiede anche l'Archivio Lovatelli, compreso nell'Archivio Linceo. La raccolta libraria e l'archivio furono acquisiti nel 1926 dalla Biblioteca in seguito alle disposizioni testamentarie dell'archeologa.

16. Cfr. la rubrica “Pensieri” in «La Stella di Sardegna», nr. 44, del 4 novembre 1877, 224.

17. Nel 1878 venne alla luce in piazza Navona un cippo di marmo alto cm. 50 e largo cm. 28 dedicato al ventiduenne auriga circense Crescente.

18. *Thanatos*, Roma, Tipografia della Regia Accademia dei Lincei, proprietà del cavalier V. Salviucci, 1887.
19. Roma, Salviucci per l' Accademia dei Lincei, 1879.
20. Roma, Salviucci per l' Accademia dei Lincei, 1884.
21. Roma, Tipografia della Regia Accademia dei Lincei, 1889.
22. Leipzig, Petersen, 1891.
23. Roma, Tipografia della Regia Accademia dei Lincei, 1891.
24. In «Nuova Antologia», XXXI, novembre 1896, pp. 24-36.
25. Roma, Loescher.
26. Don Livio (Roma 9-10-1873 † 1915), Nobile Romano, Nobile di Velletri e Patrizio Napoletano.
27. Presta particolare attenzione all'argomento il professor Silvio Consolato, direttore del bimestrale messinese «La Cittadella» (cfr. il sito www.lacittadella-mtr.com) che ospita saggi sulla nobildonna e riedizioni dei suoi testi (si vedano i numeri seguenti: 10, aprile-giugno 2003; 11, luglio-settembre 2003; 17, gennaio-marzo 2005 e 19, luglio-settembre 2005). Il professore escluderebbe la tesi dell'affiliazione di Ersilia Caetani Lovatelli a qualsivoglia movimento esoterico, identificando - al contrario - nel nipote Leone Gaetani un attivo membro dell'Ordine Egizio. Silvio Consolato cita la contessa nel supplemento monografico dedicato a *Esoterismo e Fascismo* allegato al n. 46 del mensile «Hera» (novembre 2003), pp. 44-47, dilungandosi inoltre su di lei nell'ultimo numero della rivista «Politica Romana» (cfr. S. Consolato, *Giacomo Boni, il veggente del Palatino*, in «Politica Romana», n. 6, 2000-2004, pp. 33-108 e in particolare alle pp. 43, 46, 87, 88).
28. Sull'argomento esprime con competenza ricostruttiva le sue interessanti considerazioni Gaetano Lo Monaco, nell'articolo della rivista «Atrium» (Anno VI, 1-2, 2004).

ALLEGRA ALACEVICH

Epistolium

di Ersilia Caetani Lovatelli

Abs.te grata ut me invitare velis cras vespere. Mommsenii reditum celebrabimus, omnes vota nuncupantes pro salute ac felicitate eius.

Audivi illum super convivio Lynceorum sodalium accubuisse, in eoque non mellita verba de italis gallisque dixisse. Mommsenio tamen libentissime impunitatem concedimus.

Opto ut uxor tua belle se habeat. Omnia vobis Dii bene verruncent.

Die Martis

Ringraziamento

Ti sono molto grata poiché hai voluto invitarmi domani sera. Celebreremo il ritorno di Mommsen, pronunciando tutti noi i voti per la sua salute e la sua felicità.

Ho saputo che egli è stato invitato a un'adunata dei Lincei, in occasione della quale pronunciò parole non amabili su italiani e francesi. Tuttavia accordiamo con grandissimo piacere a Mommsen l'impunità.

Mi auguro che tua moglie stia bene. Che il Cielo vi conceda ogni bene.

Martedì.

Filologi, ai rostri!

Adnotatiunculae Fidentianae

Se, pungendoci vaghezza di rileggere il «geniale libriccino» larvatamente composto dal giureconsulto Camillo Scroffa da Vicenza¹, aurea sezione di una congerie di polifilesche scritture poetiche, tutte singolarmente - e, ben presto, tediosamente - solidali fra loro, ci affidassimo alla suggestione ingenua stimolata dal contatto con i testi, dal mero intuito della loro «forma» («forma interna» e letteraria, vogliamo dire, di cui la lingua non debba reputarsi che la cristallizzazione esteriore²), non tarderemmo forse a riconoscervi, prescindendo da ogni altra considerazione, la manifestazione di un archetipo - o di un complesso di archetipi - senza dubbio assai longevo, cui senza soverchio sforzo potrebbero pure ricondursi alcune innovazioni apparenti.

La soggettività dell'impressione può essere tuttavia corroborata da rilievi più puntuali e obiettivamente fondati. A differenza dell'assoluta novità rappresentata nel panorama letterario quattro-cinquecentesco dai *macaronica*³, apparentati alla sonetteria pedantesca per analogia d'intenti parodico-burleschi e, in qualche misura, per fregola di autonomia linguistica⁴, benché ad essi specularmente opposta (e comunque nata certo «da un'idea assai meno ambiziosa»⁵), così come altrettanto ben distinti a petto della rimanente produzione satirico-giocosa del pieno e del tardo Rinascimento⁶, i cantici dei Glottocrisii e degli Argioglotti - con tutto il loro corredo di pompose invocazioni, di estenuati vagheggiamenti amorosi, di trite allusioni appena rianimate dalle peculiarità idiomatiche di cui fan mostra - parrebbero caratterizzarsi in virtù di alcune costanti isotope che unanimamente congiurano alla identificazione di tale lirica come frutto di mesticanze che, se non più ardite, oseremo certo dire più antiche.

Senza bisogno d'invocare l'autorità dei classici, ravvisandovi ancora taluni presunti antesignani tipologici del pedante⁷, e sgombrando il campo da ogni sospetto di obbligazione nei confronti di una tradizione drammatica da questi ultimi in parte derivata, di larghissima diffusione sulle scene europee - dal Belo all'Aretino, al Bruno del *Candelaio*, al Forsett del neolatino *Pedantius*⁸, fino a Shakespeare, a Cyrano de Bergerac, a Molière -, e tanto cospicua quanto, di norma, non troppo risentita sotto il profilo stilistico (per non parlare della pressoché totale carenza di espressività patetico-sentimentale di cui dà prova)⁹, il modello illocutorio fidenziano - il modello ch'è agevole desumere, anche al di là della petrarchevole intonazione complessiva del dettato, in ragione di connotazioni strutturate a un livello di senso spiccatamente differenziato nei confronti del *cliché* comico appena evocato - rimonta a premesse le cui coordinate significanti consentirebbero di localizzare una varietà di spunti e motivi facilmente esemplificabili all'interno di un quadro referenziale assai più ampio di quanto si soglia ammettere.

Occorrerà appena precisare in proposito quanto non necessita di chiarimenti ulteriori, giacché non è possibile, come appare ovvio, negare che il punto di congruenza dei piani ideologico-formali presso cui il genere si costituisce come tale venga individuato nel più superficiale e ostensivo plesso satirico - oltre che decisamente più privilegiato in sede critica -, quello cioè istituito tra «pedanteria» e «petrarchismo», con tutti gli effetti linguistici che dall'incipite parodizzazione operata conseguono. Ciò che però vien fatto inoltre di notare è

rappresentato dall'energico influsso esercitato dal codice simbolico - la *confessio* (del maestro, mentore o precettore che sia; o semplicemente del *maior natu confrater*) a sfondo inequivocabilmente pederotico, declinata secondo tutte le modalità antiche e accettate: encomio lamento *valedictio* - sul codice degli istituti stilistico-connotativi - implicanti, nella fattispecie, l'uso grottesco del gergo ben noto, ibridato «nella volgar lingua latinizzando e nella latina volgarizzando»¹⁰ -, rivelatore di ascendenze ben altrimenti remote. Rispetto alle quali non ci si sentirebbe comunque di sconsigliare una sommara anamnesi, intesa come puro strumento ausiliario a una più integrale intelligenza storica del «fenomeno» fidenziano, contestualizzabile e verificabile nei suoi esiti ultimi pure mercé il ricorso comparativo ad alcune accessibilissime allegazioni mediolatine¹¹.

Esimendoci, com'è opportuno, da copiosi riscontri di testi attinti dalla tradizione di un umanesimo arbitrato a mezzo tra *disciplinae liberales* - dunque scolastiche in senso stretto - e cultura monastica¹², che pure potrebbero vantare un alto valore probatorio in termini di ricostruzione di genealogie linguistiche sostanzialmente dimenticate, sarà forse sufficiente, in regime di pura intertestualità, propiziare nell'ambito della discussione un accostamento che reputeremmo, sotto vari rispetti, illuminante: converrà in tal caso esibire non più di uno *specimen*, ma particolarmente persuasivo, come crediamo, della presenza lampante di elementi del complesso microsistema letterario che alla metà del secolo XVI tornerà a esprimersi con la voce di Fidenzio Ludimagistro. Si tratta dell'*O admirabile Veneris idolum*, scrittura poetica proveniente anch'essa dall'Italia settentrionale (Verona) e presumibilmente databile al IX-X secolo¹³, forse il più celebre tra i *dictamina* profani raccolti all'interno della miscellanea melica ch'è stata definita - da uno dei primi editori del componimento, il Traube - come «il libro di testo del più antico goliardo», ossia la silloge del cosiddetto «Canzoniere di Cambridge» (*Carmina Cantabrigiensia*), compilata intorno al 1050 in uno *scriptorium* renano:

O admirabile Veneris idolum
 Cuius materie nihil est frivolum:
 Archos te protegat, qui stellas et polum
 Fecit, et maria condidit, et solum.
 Furis ingenio non sentias dolum.
 Cloto te diligat, que baiolat colum.

«Salvato puerum»: non per ipotesim,
 Sed firmo pectore deprecor Lachesim
 Sororem, Atropos ne curet heresim.
 Neptunum comitem habeas, et Tetim,
 Cum vectus fueris per fluvium Tesim.
 Quo fugis, amabo, cum te dilexerim?
 Miser, quid faciam, cum te non viderim?

Dura materies ex matris ossibus
 Creavit homines iactis lapidibus:
 Ex quibus unus est iste puerulus,
 Qui lacrimabiles non curat gemitus.
 Cum tristis fuero, gaudebit emulus.
 Vt cerva rugio, cum fugit hinnulus.¹⁴

Il carne - consertato nelle forme non inconsuete di una sorta di *propempticon* al fanciullo amato¹⁵ - si raccomanda per più di un motivo al confronto con l'esperienza fidenziana, a fronte della quale non sarà indispensabile rintracciare ad ogni costo attinenze puntuali (ché già ad una prima delibazione l'affinità pare nettissima). Valga al momento a rammentarla corsivamente la successiva breve (ma, si spera, abbastanza oculata) centonatura di passi dai *Cantici* propriamente detti, costituita assemblando rispettivamente un *incipit* di sestina, un sonetto e la chiusa di un capitolo in terza rima¹⁶:

Dal primiero incunabolo del mondo
 Fin a questo presente nostro seculo
 Non fu mai visto in individuo alcuno
 Tanto lepor et tanta pulchritudine
 Quanta al mio venustissimo Camillo
 N'ha conceduto Giove optimo maximo.
 [...]

(CF XIV, 1-6)

Camillo mio, plenissimo inventario
 D'ogni egregia et notabil pulchritudine,
 Deh, non mi dar cotanta amaritudine
 Non venendo al mio ludo litterario;
 Deh, vien, se non per altro almen precario,
 Ch'io poi per non usarti ingratitude
 Teco sarò l'istessa mansuetudine
 Et crearotti mio cubiculario.
 Io ti do la mia fede inviolabile,
 Benché a questo obsti il mio costume vetere,
 Di non ti far mai recitare il venere
 Et di lasciarti, senza venia petere,
 Ir sempre a spasso. Ohimè, che s'exorabile
 Non sei mi sento convertir in cenere.

(CF VI)

[...]
 Amor, se ben da gli occhi fonti amplissimi
 Mi trahe, giamai non satura un exiguo
 I suoi desir di lagrime avidissimi.
 Ond'io, per non parlar obscuro e ambiguo,
 Dal matutino al vespertin crepusculo
 Faccio il mio volto di lagrime irriguo,
 Et questo mio languidulo corpusculo
 Macero e affligo, né lieto o tranquillulo
 Gli concedo giamai pur un puntusculo.
 Questi, o fidentida, empio Camillulo,
 Sono i tormenti miei, che ben far piangere
 I sassi pon, ma non sol un tantillulo
 L'aspra duritie, ohimè, del tuo cor frangere.

(CF XVII, 175-187)

Donde, al di là della palese e generica congruità tematica - l'omofilia, costante d'incidenza non assoluta, del resto, anche presso i fidenziani - come pure del carattere - più conciso nel latino, decisamente (e coerentemente) effusivo nel sintetico reperto «volgare» testé prodotto - di entrambi gli *exempla*, è possibile evincere anche più stringenti segni di similarità: militano soprattutto a favore di tali rilievi, e dunque della transcodificazione parziale cui paiono alludere, alcuni tratti formali indicanti all'interno del dittico così allestito simmetrie evidenti. Fra le quali sottolineeremmo tanto le analogie di amalgama linguistico¹⁷ quanto di articolazione prosodica¹⁸, corroborate inoltre nell'adespoto carne mediolatino, certamente non ignaro di screziature satiriche, da chiari indizi di distorsione in chiave parodica della voga per cultismi e reminiscenze erudite già concretatasi nei *pastiches* greco-latini di ascendenze insulari - di cui non solo le pie «loriche» (o le artigrafie ad esse riconducibili: dallo pseudo-Gildas a Colombano-Columcille, a Etelvoldo, fino ad anonimi lambicchi quali la *Rubisca* o l'*Adelphus adelpha*), ma talvolta anche la produzione di poco posteriore dei maestri irlandesi operanti presso la corte carolina offrono documenti eloquenti¹⁹ - e in varia accezione riverberata pure in ambito ormai prettamente continentale (in Eirico di Auxerre, ad esempio; ma pure presso Sedulio Scoto, com'è naturale, o Abbone di Saint-Germain, eccetera) per tutto il corso del sec. IX²⁰.

Se ne inferirebbe una relazione tra codici catenaria, in base alla quale Fidenzio richiama la *poetria* dell'*O admirabile* nella misura in cui l'anonimo chierico veronese denuncia il proprio debito nei confronti dei suoi modelli in latino «mescidato» - da intendersi forse ad un tempo come prefigurazioni tanto di «stili falsi toscani» quanto di quegli «stili falsi latini, o moderni» di che, giusta l'espressione di Aonio Paleario, riformatore in materia di fede ma purista *in litteris*, risulterebbe «impestatò il mondo»²¹ - secondo la stessa procedura, ossia virandone connotativamente lo specifico colore retorico in funzione ironica²². Circa l'accezione normativa - nel caso della prima rimeria fidenziana - o almeno precocemente esemplare - in riferimento a componimenti di tipo non dissimile dal surricordato ritmo cantabrigense, che ci pare comunque possa rappresentarne le prerogative generali in modo assolutamente perspicuo - assunta da scritture siffatte nello sviluppo di un canone burlesco *sui generis*, peraltro ancora molto imperfettamente delineato²³, non ci diffonderemo oltre, limitandoci a rilevare l'importanza che una auspicabile ricognizione storica (e critica) rivestirebbe in tal senso ai fini di una corretta intelligenza dei fatti linguistico-letterari appena evocati: fatti, vogliamo dire, che in prospettiva diacronica, e attraverso la persistente operatività di una ben strutturata rete di significazioni (di veri ipotesti, in ultima analisi) ad essi soggiacente, non possiamo intuire se non come fenomeni largamente interconnessi²⁴.

La premessa (quasi una digressione, di cui chiediamo senz'altro venia al lettore), benché non sia lecito illudersi sulla reale efficacia di tali osservazioni - ché l'italianista, attento a non delirare, andrà pur avanti a sarchiare diligentemente il suo campo; e il mediolatinista, d'altro canto, seguirà a essiccare i suoi semplici, incluso nell'orto che gli appartiene -, ci auguriamo possa servire, se non a meglio circostanziare la portata della celebrata «creatività» fidenziana, già talora espressa in termini di «violenza alla norma», se non addirittura di «sovertimento dello standard linguistico»²⁵, almeno a ridimensionarne la pretesa *naïveté*, che crediamo risulterebbe utile raccordare in più larga misura, invalidando infine la crociana ipotesi di tanti e troppo impressionistici convincimenti, a pregresse - e prevolgari - esperienze di maniera, come si è detto. Sicché, al termine dell'indagine futura, il personaggio Fidenzio

potrà ben essere ancora inteso come «un messer Francesco Petrarca che sia passato attraverso lo stile del *Polifilo*» - pur nutrendo oramai qualche legittimo dubbio intorno alla genuinità d'una sua nativa «timidezza» o «verecondia» virginale, di quel suo commovente «smarrimento di povera creatura piagata»²⁶ -, a patto però di riuscire a intravedere, poco discoste dal suo cammino, o perfino mischiate alle sue, le orme di chi ebbe in sorte di precederlo per vie già trite in un *itinerarium* alla scoperta di una contrada pedantesca (o ancora, attualizzando: della *terra nullius* inframmezzata ed estesa tra il Petrarca e Francesco Colonna) rivelatasi inopinatamente amena. Corre a tal proposito l'obbligo di una precisazione, per quanto forse superflua: con spirito più d'ironista che di poeta²⁷, lo Scroffa «pedanteggia per dare voce a un pedante»²⁸, come è stato giustamente notato, senza perciò esser pedante egli stesso. Non indigeno del paese che visita, egli tuttavia si destreggia in ciò che chiameremmo l'idioma locale con ammirevole scioltezza, non solo padroneggiandolo meglio dei nativi - al punto anzi di sapersi mantenere «in pur delicato equilibrio sul filo del possibile o del verosimile»²⁹, evitando il rischio sempre presente di possibili derive in termini di soverchia indisciplinezza o di arbitrio -, ma sgremendolo in più e decantandolo, lessicalmente e sintatticamente, sino a rendere lo stesso gergo caricaturale già in parte contaminato dal Prudenziolo del *Pedante* beliano uno strumento di parodia spedito e coerente, capace di riprodurre a fini satirici la *sermocinatio litteratorum* in tutte le sue più segrete inflessioni, modulazioni, cadenze.

All'interno di tale quadro non è difficile comprendere in che modo ammiccamenti e allusioni spontaneamente affioranti nel falsetto ludimagistrale attraverso il libero gioco della citazione, del riecheggiamento, dell'avvicinarsi di multiple accezioni riflesse sulla superficie cangiante del medesimo segno letterario possano assumere, alla stregua di autentici tratti soprasedimentali, importanza determinante per una decodificazione integrale della *langue* fidenziana. Ma, per quanto paradossale possa sembrare, è appunto ciò che, se non apertamente disatteso, non sempre pare esser stato tenuto presente - né saprebbe dirsi se per frettezza o per carenza di metodo, benché si possa ragionevolmente inclinare per la prima delle due ipotesi - nell'allestire il pur vario commento esegetico all'ormai storica edizione critica dei *Cantici*³⁰, spesse volte davvero bizzarramente manchevole, o pericolante sull'orlo dell'assurdità³¹. Qualche esempio, a questo punto, è d'obbligo; e converrà prendere le mosse da alcune questioni di lessico risolte in modo che continua a parerci assai poco soddisfacente.

Il sonetto *Mandami in Syria, mandami in Cilicia*, modulato sulla falsariga di Petrarca, *RVF* CXLV - ma dall'*incipit* pure pedantesco redolente di triviale erudizione, attraverso lo sgranarsi dei vietati toponimi classici³² -, offre a Fidenzio l'opportunità di protestare la fatalità della propria condizione di vittima d'amore:

Mandami in Syria, mandami in Cilicia,
 Mandami ne la Gallia ulteriore,
 Nel mar Rubeo c'ha i flutti di cruore,
 In Paphlagonia, in Bitinia, in Fenicia;
 Fammi paupere o dammi gran divicia,
 Fa il mio gymnasio vacuo a tutte l'hore,
 Fal locuplete con mio grande honore,
 Fa ch'io sia mesto, o sia pien di leticia;
 Fammi san, fammi valetudinario,
 Fammi di questo globo mondiale
 Monarca o fammi in carcere penare:

Di Camillo il mio cor fia saettario,
 Ch'essendo in lui l'arundine letale
 Fixa, non val latibuli cercare.

(CF VII)

Un problematico intoppo, stando all'indicazione del curatore, interviene tuttavia in prossimità di chiusa a turbare l'evidentemente piano dettato del componimento, che al v. 12 s'incrina, rendendo alla lettura un suono fesso: il prezioso «saettario», approssimativamente interpretato in nota non come sostantivo, bensì a modo di aggettivo verbale («colpito dalle saette amorose», siccome viene svolto in parafrasi), presuppone infatti una anomalia degna di nota nella comune prassi neofornativa del vocabolario scroffiano o, per dir meglio, quasi un rovesciamento della norma solitamente adottata³³: non limitandosi ad attingere materiali dal lessico latino ma intervenendo pure - e con flagrante arbitrio - a livello semantico, l'autore avrebbe per l'occasione coniato un vocabolo culto attraverso l'adattamento parziale di *sagittarius*, forzandone tuttavia l'originario significato («saettatore», «arciere») sino a stravolgerlo radicalmente; sicché il termine, al di là dell'ambiguo *escamotage* espresso dalla chiosa corrispondente («portatore di saette»)³⁴, finirebbe per indicare in questo passo «non tanto chi lancia le saette d'amore, quanto piuttosto chi le riceve e ne viene colpito», quantunque non si trovi traccia di detta accezione presso alcun lessico.

Ma se è in realtà ovvio che, anziché argomentare la liceità eventuale della nuova accezione «pensando a un'applicazione estensiva, analogica, del suffisso *-ario*», basterebbe forse, seguendo il generale orientamento conativo del testo, provvedere a una lieve modifica interpuntiva, come

Di Camillo il mio cor fia, saettario,
 Ch'essendo in lui l'arundine letale
 Fixa, non val latibuli cercare

per gettare, grazie all'antonomasia così riscontrata e valorizzata, qualche luce ulteriore pure sugli intendimenti di una rilettura in chiave, anche qui, «classicistica» (e pedantesca) di Petrarca sino a riconoscere nell'innominato destinatario di entrambe le apostrofi la pantea divinità d'Amore, il «maggiore» stesso «che [...] vita e libertà ne spoglia» (*Triumphus Cupidinis*, I 74 s.)³⁵, altre glosse possono risultare ancor meno convincenti.

Dei due sonetti encomiastici dedicati al grammatico Bernardino Trinagio da Schio, ad esempio, il primo esordisce, ponendo idealmente l'attività letteraria dell'oscuro umanista sotto il fulgido patronato dell'*auctor* Catullo - presto seguito dall'altro dioscuolo poetico della Rinascenza neolatina, meno velatamente richiamato come «quel che celebrò con versi altissimi / Le ville, i pascui e i duci famosissimi / Che già lasciaro Ilio converso in cenere» -, in maniera che più franca e scoperta non si potrebbe attraverso l'evocazione (del resto funzionalissima al convenzionale elogio intessuto) del consueto corteggio di leziosaggini, neoalessandrine o pre-rococò che siano, di cui continuerà a far le spese la lirica dei due secoli a venire:

Quando il Trinagio, honor de l'human genere,
 Apre le labra a i carmi suoi dottissimi,
 Coron le Muse et Phebo velocissimi,
 Le Gratie, i Salij, et Cupidine, et Venere
 [...]

(CF XV, 1-4)

Ma si rimane quantomeno perplessi leggendo, alla nota in calce al v. 4, che per i *Salij* del nostro testo dovranno intendersi non già gli arguti, sfrontati *Sales*, salutati con favore dagli antichi epuloni quali compagni fedeli di *Risus*, complici di *Facetiae* e di *Cachinni*, corifei del corteggio di *Iocus*, bensì nientemeno che gli «antichi sacerdoti romani consacrati al culto di Marte, che celebravano con danze e canti»³⁶; e a buon motivo dunque, temprati alle assidue loro *saltationes*, «coron» anch'essi «velocissimi», unici mortali fra tanti numi. Proprio il *collegium*, insomma, ricordato in esordio a ogni manuale di storia della letteratura latina in grazia del rimaneggiatissimo *Carmen* serbatoci dall'antiquaria varroniana sul quale glottologi e filologi classici si arrabattano (senza troppo costrutto, a onor del vero) sin dall'epoca dei Bergk e degli Zander: gente del tempo di Numa. Ma quale ninfa Egeria avrà mai potuto ispirare al chiosatore una postilla del genere?

Pur non riuscendo a capacitarci di tanto svarione, ci sovviene di aver letto qualche pagina addietro, a proposito delle particolarità proprie dell'uso scrittorio dello Scroffa, soltanto di sporadici scempiamenti, peraltro non attribuibili «a una precisa volontà caratterizzante»³⁷, in termini geografico-linguistici, la «settentrionalità» del testo tràdito, mentre apprendiamo successivamente che tra le geminazioni (certo assai meno frequenti; epperò, a rigor di logica, meglio individuabili), secondo l'editore ragguaglia nella nota concernente i criteri di trascrizione adottati, i nessi *ij* finali o interni di parola sono stati mantenuti senza meno ed elevati - indistintamente, come è giusto supporre - al rango di grafie culte «per il valore connotativo che assumono in un contesto linguistico qual è quello dei *Cantici di Fidenzio*» (p. 146). *E questo sia suggel, ch'ogni uomo sganni* intorno alle conseguenze derivanti dall'applicazione tetragona di certa metodica.

Né, passando dal canzoniere scroffiano propriamente detto all'Appendice di poeti fidenziani posta in coda al medesimo, la situazione pare migliorare: al contrario, la comprensione di molti *loci* non risulta menomamente avvantaggiarsene. *Legar le belle vergini hyanthae*, un componimento che potremmo dire d'ispirazione genericamente anacreontica ascritto al non meglio identificato Iano Argiroglotto, uno «tra i più antichi e tra i migliori [...] seguaci di Fidenzio», emulo del maestro pure per l'ardore della passione confessata, fittizia o reale che fosse, nei confronti di un giovinetto ch'egli cantò sotto i nomi di Erillo (e talvolta Lilio), mette a profitto gli espedienti comuni a questo genere di lirica infiorettandosi di rare onomasiologie, classiche o mimeticamente - e parodicamente - classicheggianti:

Legar le belle vergini hyanthae
 L'altr'hier l'alite dio ch'in Cypro ha nido
 Con rosei serti che né i fior di Gnido
 Equan d'odor né de le rive ennaee,
 Et lo diero a un fanciul che le phocae
 Lymphè si beve et con famoso grido
 Va da l'australe a l'hyperboreo lido,
 Da Thule a le contrade nabathae.
 [...]

(IA IX, 1-8)

Ove, tra parecchi elementi esornativi e iperboli, tuttavia strettamente inerenti ai criteri di formalizzazione del testo adoperati (o comunque non essenziali ai fini di una sua sommaria comprensione in termini di generalità connotative), ciò che pare essere l'unico indizio di

sottesì *Realien* non evade i limiti del suo significato letterale, sicché «le phocae / Lymphè» di cui si disseta il fanciullo saranno, sciaguratamente, le acque «di Focea, antica e fiorente città marittima della Ionia»³⁸.

Senza mancare di riflettere un poco intorno alla scarsa probabilità che ci si possa con soddisfazione abbeverare all'onda marina - e infatti la formula riecheggiata è pur sempre l'epico (o epicizzante, come ad esempio in Orazio, *Epist.* I 18, 104-105), *bibere flumen*³⁹, certo mai *mare né fretum*, o simili, calco già dell'omerico *hydor potamou piein*⁴⁰ -, saremmo fortemente tentati di abbandonarci a un accesso di fantasia esegetica dichiarando di scorgere in quell'attributo di senso così poco perspicuo una multipla predicazione affine, per il genere di indeterminatezza suggerito, a ciò che lo Empson qualifica come «ambiguità» - verbale o sintattica - «di secondo tipo», verificantesi allorché «due o più significati si risolvono in uno solo»⁴¹. Nello specifico, contestualizzando l'ambientazione del nostro minimo idillio, potremmo osservare che non sarebbe strano se con il trasfigurante aggettivo *phocae*, sfruttando abilmente le opportunità offerte dall'arcaistico - ma, cosa troppo spesso dimenticata, sostanzialmente giocoso - codice espressivo, l'«argenteo linguaiolo» proselitico di Fidenzio avesse inteso alludere in modo conciso alla vera patria dell'amato Erillo (certo non Focea, richiamata soltanto in virtù di profittevoli assonanze), posta presuntivamente sulle rive padane - dunque sulle sponde del P[h]o - e, con ulteriore precisazione, in prossimità del delta - cioè della foce, ovvero per celia, attraverso la scrizione «iperlatineggiante», *phoce* - del fiume. Ma evitiamo di farneticare oltre.

D'altro canto, anche volendo prescindere da quanto appena riferito, bisognerà pur ammettere che sparso, costellato, punteggiato com'è di tante antifrastiche perle - o «margherite» che dir si voglia⁴² - l'intero commento ai *Cantici* (e qui gioverà rifarsi all'immagine evocata poc'anzi, che giunge invero a proposito) *fluit lutulentus quidem*, non altrimenti, ahimè, che l'Eridano dei nostri giorni. E curiosamente, in particolare, proprio laddove l'esegeta pare ripromettersi, fuori di ogni velleità, di assolvere i compiti esplicativi più modesti.

Va in questo modo componendosi da sé, sotto lo sguardo attonito di chi legge, un intero sovrabbondante repertorio di esposizioni approssimative, scorrette o senz'altro lacunose⁴³, particolarmente tra le note allestite allo scopo di illustrare i testi raccolti in appendice all'edizione dei *Cantici di Fidenzio* di cui ci occupiamo. Così nello spurio sonetto *S'a questa pira ardente, a questo busto* (PsS I) l'aggettivo *titanio* - calco del lat. *Titanius* (ossia «solare», con riferimento al mito greco-egizio della fenice eliopolitana diffuso, prima che dal *Physiologus*, da un'auto-revole falange di scrittori antichi⁴⁴), per niente affatto assimilabile all'ital. *titanico* - viene senz'altro parafrasato in apparato come «gigantesco»⁴⁵; mentre nell'altro carne pseudo-scroffiano *Leporino, un puello in tanti affanni*, ove al verso «E hor biasmo 'l mondo e 'l ciel, facto satirico» (PsS V, 12), fraintendendo l'interpretazione da attribuire a un semplice participio appositivo con valore causale (significante a un dipresso, con ogni probabilità, «divenuto critico sarcastico», o meglio «denigratore», «maldicente», secondo la facile equazione stabilita a livello popolare tra satiro e misantropo), ha campo libero la più totale incertezza, manifesta nella contraddittoria varietà delle ipotesi abborracciate⁴⁶. E ancora: passi ormai per «gl'imperiti examini» di *Posso ben nuncupar felice et fausto* (IA V, 11), ai quali l'Argiroglotto si sottrae spinto dal desiderio di poter vagheggiare il suo bene in amorosa solitudine⁴⁷, ma intesi dal non troppo fido interprete, con ben scarso intuito lessicale - l'anfibologico *examen* vale sì «esame», ma anche e soprattutto «sciame», «frotta» -, non già quale *profanum vulgus* (le rozze turbe di quanti non furono iniziati ai misteri di Amore), ma come «controlli indiscreti»

(*sic*); passino pure, giunti a questo punto, le mancate segnalazioni di richiami e riecheggiamenti dotti⁴⁸: da Catullo, V, integralmente parafrasato in *Viviam, suaviolo mio, et con syncero* (IA VI), all'irriverente, se non addirittura blasfemo, mosaico formulare - burlesca scimmiotatura paraliturgica - intarsiato all'interno della canzonetta *Clara luce mia bella*, composto dal brillante epigono scroffiano Giambattista Liviera (Lattanzio Calliopeo nel Parnaso pedantesco):

Al mio adiutorio intendi,
Festina ad adiuvarmi,
Tu che da' clausi marmi
I freddi morti puoi
Resurger quando vuoi,
Ché, per tua gran potentia, essendo pia
Di polve in carne redierò qual pria.

(GL IV, 7-13)

Però cosa dire di assurdità che - complice, evidentemente, una lettura distratta o troppo sbrigativa - paion veramente fiorire a dispetto di certe prosaiche puntualizzazioni già provvedute dal testo stesso, come in *Benché Borea impetuoso o Noto*? Qui l'autore (Cinzio Pierio, già definito «il più facondo tra i poeti fidenziani»⁴⁹), evidentemente dubitando - né, si potrebbe dire, a torto - della sagacia di interpreti presenti e futuri, avanti di «moralizzarla» secondo l'uso consueto chiarisce l'*experientia* adottata, tratta dall'ambito delle più vulgate nozioni di fisica aristotelica (*ignis naturaliter sursum movetur, et ei destinatus est locus superior*, e così via), al modo seguente:

Benché da Borea impetuoso o Noto
Depreliata fia flamma vivace,
Non è però che quell'ignita face
Giri altrove che al cielo il proprio moto,
E questo avvien perché gli è conto e noto
Che l'initio e l'origine verace
Di lei scende da l'ethere, che face
Di tenebre là suso ogn'astro vòto

(CP V, 1-8)

«Conto e noto»; *non omnibus*, tuttavia, se la «flamma vivace» non offre lume sufficiente al perturbato glossatore. Per il quale nulla di meno dell'astro diurno sarà atto a fugare la fitta tenebra, dal momento ch'egli si sentirà in dovere di spiegare «quell'ignita face» (v. 3) con «la luce infuocata del sole»⁵⁰.

Ma lo spicilegio di spropositi che siamo venuti fin qui raccogliendo⁵¹ non potrebbe dirsi equilibrato - per quanto si fatiche a passare sotto silenzio altre *entrées*, e poco meno clamorose di quelle sopra ricordate⁵² - in mancanza di qualche esempio di erudizione mitologico-antiquaria, che ci permetteremo di sottoporre all'attenzione del lettore, per evitare di offenderne l'intelligenza (o per non lusingarne il candore), limitando al minimo indispensabile ogni nostra osservazione.

Traiamo quindi, senza por tempo in mezzo, dalla satiretta odeporica fidenziana *O da me celebrando in mille pagine* il distico «Ma la notte in cui nacque il gran Tiryntio / A rispetto

di quella fu brevissima» (CF XIX, 142-143), commentato come segue: «“Il gran Tiryntio” è Ercole [...] Fidenzio si riferisce qui alla nota leggenda secondo la quale Giunone, ingelosita dal tradimento di Giove, fece ritardare il parto di Alcmena»⁵³; l'*incipit* di un altro sonetto dell'Argiroglotto, «Non sì bramoso i fugitivi poculi / Segue chi diè a gli Dei per cibo il filio» etc. (IA III), ci offre infine l'opportunità di godere di un'almeno altrettanto ineffabile e, tutto sommato, inattesa delucidazione parafrastica: «Tantalo, che imbandì il figlio Pelope agli dei, non seguiva con tanta ansia le fasi del banchetto»⁵⁴ (*sic*).

C'è, insomma, di che far sbellicare dalle risa un pluriripetente di quarta ginnasiale. *Nunc domum, pueri, e ludo ite*. Di più minute questioni tecniche vi facciamo volentieri grazia. Né, del resto, crediamo varrebbe la pena di indugiarsi in ulteriori rilievi: basti aver saggiato *in corpore* la consistenza «critica» dell'edizione in parola: che pure ha i suoi meriti, per quanto riassunti e concentrati principalmente nella ricca e articolata introduzione, che continua tuttavia da quasi trent'anni a promettere più di quanto non si sia stati in grado di mantenere.

Quasi una palinodia. Non negheremo l'evidenza: conclusa la vana fatica di recensire con tanto colpevole ritardo i non pochi difetti di un'edizione già antica e accettata - moneta contraffatta, ma che da tempo nondimeno gode (e continuerà a lungo, in mancanza di adeguata riforma, a godere) di libero corso -, il nostro esercizio non potrà che sortire effetti futilissimi. D'altra parte, che cosa mai possono valere le censure professate di fronte alla inettitudine - davvero portentosa, in alcuni casi - che negli esempi succitati abbiamo inteso additare allo stupore, se non all'indignazione, di chi legge? Meglio, molto meglio arrendersi; e *con le ginocchia de la mente inchine* apprezzare incondizionatamente la fortunata occasione che ha consentito alla letteratura fidenziana, già così improbabile, di arricchirsi in questo modo di nuove, insperate chimere.

NOTE

1. Intorno all'ormai ampiamente accertata attribuzione dei *Cantici di Fidentio Glottochryso Ludimagistro* allo Scroffa, ispiratosi alle intemperanze - linguistiche non meno che sentimentali, come verrebbe fatto di pensare rileggendo la notizia fornita da Nicola Villani, l'*Accademico Aldeano*, nel suo *Ragionamento ... sopra la poesia giocosa* etc. (Venezia 1634, p. 85) - del grammatico Pietro Fidenzio Giunteo da Montagnana, tra i numerosi contributi critici sette-ottocenteschi ci permettiamo di rinviare in particolare a S. FERRARI, *Camillo Scroffa e la poesia pedantesca*, «G.S.L.I.» XIX (1892), pp. 304-334, assai esauriente anche sulla questione delle 'false paternità' ascritte in passato alla silloge lirica scroffiana.

2. Elemento che riterremo per sé sussidiario o, al limite, ricontestualizzabile eventualmente all'interno di una stemmatica più complessa, come si tenterà di suggerire; ma che ha tuttavia condizionato di fatto l'opinione vulgata - secondo la precoce testimonianza fornita dal sedicente «Pierio Repetitore della Scola Fidentiaca» (dunque uno pseudo-messer Blasio, l'assistente, *proscholus* o *subdoctor*, di Fidenzio) il quale, con l'allestire la prima stampa secentesca dei *Cantici* (Vicenza, per Giorgio Greco, s.a. [ma 1611?]), ne fece un paradossale 'documento di lingua' - consentendo perfino di impiegare l'aggettivo «fidenziano» come sinonimo perfetto di «pedantesco», né soltanto di ascrivere l'opera del ludimagistro al catalogo di quanto prodotto dai «professori della prisca favella», ormeggiata ora per estro occasionale, ora per virtuosistico sfoggio di abilità da cultori di un classicismo abnorme, caricaturale o apocrifo: dai più prossimi epigoni scroffiani - quali il Coltellini degli *Endecasillabi* (1641²) e della *Mantissa fidenziana* (1669), il Nappini dei *Sonetti pedanteschi*, il Nasi degli *Endecasillabi di Essione Partico Callifico Archiludimagistro* (1684), per tacere degli imitatori pressoché coevi - a certi stravaganti novecentisti, tra i quali non indebita menzione ha meritato lo Sbarbaro dei gustosi *Ammaestramenti a Polidoro* - «forse, nella nostra moderna letteratura, il primo esempio di stile fidenziano» (E. MONTALE, *Ricordo di Sbarbaro*, «Corriere della Sera», 5 novembre 1967 [corsivo nostro]) - come chi più felicemente riuscì a imprimere un sia pur lieve suggello d'arte al ghiribizzo di un momento.

3. Un capriccio 'interlinguistico' caratterizzato non tanto, ci affrettiamo a precisare, dalla pur notevole *facies* strutturale - ravvisata talora, a torto o a ragione, presso precursori o avanguardie d'individuazione sempre piuttosto discutibile: l'Ausonio dei *mixobarbara* epistolari ad Assio Paolo, principalmente, per non dire di tanti extracanonici lacerti mediolatini, dagli *Hisperica famina* (invero forse più prossimi alla temperie fidenziana) al canzoniere di Benediktbeuern -, quanto dall'ingenita attitudine all'espressione di un certo sanguigno realismo (così perlomeno in Folengo, e non di rado ancora nell'Alione, o nell'Orsini): anch'esso, dunque, da considerarsi più che plausibile emergenza di *dargestellte Wirklichkeit* letteraria, alla stregua di molte altre. Si veda ancora al riguardo - oltre il recente *Teofilo Folengo e i macaronici*. Scelta e introduzione di G. Ferroni, Roma 1995 - almeno U. E. PAOLI, *Il latino maccheronico*, Firenze 1959, considerato tuttora a buon diritto fondamentale.
4. Preferiamo parlarne così, piuttosto che in astratti - ed essenzialmente inesatti - termini di 'devianza' o di 'eccentricità' rispetto a un canone petrarchistico-bembesco, in realtà ormai (intorno al 1550) pienamente sussunto dai *Cantici* fidenziani all'interno di una varietà di *idioma de la bella Hetruria* riconosciuta e manifesta nel momento in cui il «toscano letterario ... s'impenna verso il latino»: cfr. C. SEGRE, *La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (e oltre)*, in *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo. Atti del Convegno*, Mantova, 15-17 ottobre 1977, a cura di E. Bonora e M. Chiesa, Milano 1979, pp. 62-74 (in partic. pp. 62-63).
5. Né, forse, soltanto a fronte dell'opera vasta e molteplice di Merlin Cocai (cfr. E. BONORA, *Camillo Scroffa e i 'Cantici di Fidenzio'* [c. XX - *Il Classicismo dal Bembo al Guarini*], in *Storia della letteratura italiana*, Milano 1970, p. 498), ma all'intero Parnaso maccheronico, da Tifi a Corado e oltre, cui la breve lena dimostrata dalla musa fidenziana parrebbe, anche e soprattutto sotto il profilo linguistico, decisamente imparagonabile. Va nondimeno osservato che la validità dell'affermazione rischia di risultare fortemente delegittimata al di fuori dell'area italia. I Transalpini, presso i quali gli svolgimenti di tradizioni per la verità non troppo differenziate hanno occasionato esiti tanto più modesti, avvertirebbero certo assai minor divario tra le opposte tensioni satiriche: dagli sproloqui pedanteschi dello *eschollier Lymousin* alle pressoché folenghiane amenità della biblioteca vittorina il passo - da un capitolo all'altro della gesta pantagruelina - è breve. Indicativamente, può essere ancora utile compulsare in proposito F. W. GENTHE, *Geschichte der Macaronischen Poesie und Sammlung ihrer vorzüglichsten Denkmale*, Halle-Leipzig 1829 (ora Genève 1970 [rist. anast.]), ovvero O. DELEPIERRE, *Macaronéana, ou Mélanges de littérature macaronique des différents peuples de l'Europe*, Paris 1852.
6. Ci contenteremo di ricordare per tutte l'esauriente sintesi provveduta al riguardo da D. ROMEI, *Poesia satirica e giocosa nell'ultimo trentennio del Cinquecento*, visualizzabile presso la *Banca Dati "Nuovo Rinascimento"* e riproducibile in formato pdf all'indirizzo <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/romei/cinquec.pdf>.
7. Come, fra i più frequentemente citati, l'Eumolpo petroniano o il Lido delle *Bacchides* plautine. Tuttavia anche gli epigrammisti - Marziale, ma anche Ausonio ed Ennodio (presso i quali la tradizione antica si salda senza soluzione di continuità con gli svolgimenti dell'età cristiana, allorché la figura del pedagogo/prelettore andrà gradualmente ridefinendosi in quella del *clericus*), sempre corrivi alla greve morsura scoptica, all'ammiccamento giocoso però grossolano - possono talora aver provveduto esempi poco meno eloquenti, specialmente per ciò che riguarda il topos dell'atteggiamento scopertamente omofilo o, più in generale, dell'*impudicitia*, dei *turpes mores* attribuiti ai tanti «grammatici» fatti segno alle invettive consuete da parte di denigratori, rivali e 'vittime': basti pensare all'*Hermaphroditus* beccadelliano, o al famigerato *Hecatelegium* - cfr. ad es. III (*Ad Paulinum*), v. 13 ss.: «Causa mei moris solus fuit ipse magister, / Cui pater et mater me male cauta dedit» etc. - di Pacifico Massimo d'Ascoli, per restare in Italia, e in ambito strettamente umanistico. Germinando spontanea entro le serre dell'*Anthologia Graeca*, la più amara, sofferta e sincera lezione autobiografica di poeti-pedanti quali Pallada «il Fatuo» avrebbe a sua volta dato luogo nel Levante bizantino a una fioritura satirica - dal sec. XII rigogliosa, a cominciare dai cosiddetti *Ptochoprodromica*, componimenti comico-realistici e volgarizzanti - contesta di *Leit-motive* diversi, benché almeno altrettanto convenzionali; epperò di segno linguistico, e stilistico, radicalmente e sintomaticamente opposti (cfr. in proposito almeno M. KYRIAKIS, *Poor Poets and Starving Literati in Twelfth Century Byzantium*, «Byzantion» XLIV [1974], pp. 290-309).
8. Riferimento non del tutto insignificante, né completamente inaccessibile: se ne può consultare ora in rete una edizione ipertestuale, ottimamente allestita per cura di Dana F. Sutton, presso «The Philological Museum» - University of Birmingham: <http://www.philological.bham.ac.uk/forsett/>.
9. Il che parrebbe costituire il presupposto necessario di quella stilizzazione già così evidente nelle *personae* delle commedie dellaportiane, e successivamente trionfante nella fissità della «maschera» - dal dottor Bartolo Somarini dell'*Amante sperimentato* del Fagioli alla coppia don Tammaro Promontorio/Mastro Antonio del *Socrate immaginario* di Galiani e Lorenzi - del pedante da opera buffa. Le premesse a tali sviluppi rappresentano il soggetto di una nota (e tuttora assai profittevole) rassegna provveduta ancora da A. GRAF, *Il pedante*, in *Attraverso il Cinquecento*, Torino 1888, pp. 137-179.
10. Cfr. l'*Avvertenza al Lettore* premessa all'ediz. Greco dei *Cantici* fidenziani (c. a²).
11. Peraltro, a quanto ci consta, passate sempre sotto silenzio, né mai richiamate all'attenzione degli studiosi, nonostante i testimoni che, trapassando dall'una all'altra lingua - ovvero, per dirla con il Borghini, dal «latinamente volgare» Cinquecento scroffiano al Medioevo «volgarmente latino» -, potrebbero prodursi a riprova di un 'ritorno al secolo' della ludicra Musa amicale che - parallelamente, se si vuole, al processo di laicizzazione delle *scholae*

ecclesiastiche, destinate a mutarsi per gradi in *studia generalia* - eleggerà il «pedante appassionato» a ultimo erede di una «maniera» che, pretestuosamente maturatasi entro l'alone psicologico della dilezione spirituale (inteso o sperimentato come profittevole margine d'ambiguità) e candita nei solecismi di una classicità mirabilmente spuria, mette capo tanto ad Alcuino e agli allegorici cucù delle sue ecloghe quanto a Valafrido Strabone (*Carmen ad amicum*) o a Godescalco d'Orbais, il quale in ispecie - attraverso le sovrabbondanti locuzioni ipocoristiche (*pusiole filiole miserule puerule pusillule fratercule tyruncule* etc.) di che è seminato il suo celeberrimo *O quid iubes* - pare invero precorrere, benché fuori di ogni intento parodico, le affettazioni e le stereotipie cui la languorosa dilezione del «galante Glottocrisio» per il suo «Camillulo» offre troppo facile appiglio.

12. A cominciare, come si è detto, dall'ampio repertorio offerto dalle *scripturae* d'età carolina fino a toccare delle *visitationes per litteras* o «visite epistolari» (Leclercq), svarianti secondo i casi dalla frigida maniera alle tenere lepidzze affettuose (ma più spesso naturalmente inclini ad adagiarsi su registri intermedi), sottogenere diffusamente contemplato nei più usati formulari di *bon ton* cenobitico e coltivato nel corso dell'intero sec. XII soprattutto presso scrittori benedettini e cisterciensi, su cui cfr. ancora J. LECLERCQ, *L'amour des lettres et le désir de Dieu*, Paris 1957, III, VIII (tr. it. [a c. del Centro di Documentazione dell'Istituto per le Scienze Religiose, Bologna] *Cultura umanistica e desiderio di Dio. Studio sulla letteratura monastica del Medio Evo*, Firenze 1965, pp. 231-239).

13 Varrà tuttavia la pena di ricordare che, sulla scorta di fallaci congetture formulate già dal NIEBUHR (in «Rhein. Mus.» III [1829], p. 7 s.) in base a meri *loci communes* classicistici, il *rhythmus* - in asclepiadei accentuativi - sarebbe stato da più parti erroneamente retrodatato: e se il Du Méril (*Poésies populaires latines antérieures au 11^{me} siècle*, Paris 1843, p. 240) dovette senza meno crederlo anteriore al sec. VII, lo stesso Ferdinand Gregorovius - infatuatosi all'idea dell'origine «pagana» del carme («ein altes lateinisches Lied [...] welches zu den letzten Erinnerungen des heidnischen Kultus gehört»), azzardatamente ventilata dal suo primo editore e riferita agli ultimi tempi dell'Impero d'Occidente - ne faceva risalire la composizione addirittura al sec. V, giungendo a immaginarne autore («der Dichter», appunto, «dieses rätselhaften Liedes, in welchem *Venus* und *Amor* in der Gesellschaft jener drei Parzen oder *Tria Fata* auftreten») nientemeno che il *Mythographus Vaticanus* stesso, o qualche erudito personaggio del suo *entourage* (cfr. F. GREGOROVIVUS, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, Stuttgart 1859-1872, II, IV 3 e n.).

14. Testo - che riproponiamo non senza operare qualche sporadico ammodernamento interpuntivo - già in L. TRAUBE, *O Roma nobilis* («Abhand. d. philos.-philol. Cl. d. königl. bayer. Akad. d. Wiss.» XIX [1891], p. 307), poi in MGH *Ss. in usu schol.* XL (CC 48 Strecker), con cui sostanzialmente concordano le recenziore edizioni dei *Carmina* allestite da W. Bulst (Heidelberg 1950) e, in ultimo, da J. M. Ziolkowski (*The Cambridge Songs - Carmina Cantabrigiensia* [Medieval & Renaissance Texts & Studies], Tempe AZ 1998). Ne provvediamo la seguente parafrasi, che si è cercato mimeticamente di redigere in un idioma acconcio a sottolineare l'indole già pienamente 'fidenziana' del componimento: «O tu, venerea effigie admirabile, / Non di materia plasmata ignobile: / Te sempre protega il Motor immobile / Che l'astri, et l'ethere fe', et l'impotabile / Mar; né versutia te colga fragile; / Clotho del subulo te adsista vigile. // "Salva il juvenculo" - non in theoria / Porgo a suor Lachesis tal rogatoria, / Ché pur per Atropos fia moratoria. / Neptuno et Tethyde te habbiano in gloria / Durante d'Athesi l'ultrajectoria. / Ma tu di noi, di' su, havrai memoria? / Et recherammi chi consolatoria? // D'ossa materne la dura materia / Credè già l'huomini da la maceria: / Fra lor tu, o pusio, che desideria / Non curi, o gemiti. Ah captiveria. / Godrà il rivale, ahi, di mia miseria: / Qual cerva a l'hinnulo mugio suspiria». L'interpretazione tradizionale del predetto *paidikon*, anch'esso «documento importante del classicismo della scuola capitolare veronese» (cfr. *Le origini*, a c. di A. Viscardi, B. e T. Nardi, G. Vidossi, F. Arese [La letteratura italiana - Storia e testi I], Milano-Napoli 1956, p. 241), mitigata talora al limite del travisamento - «il saluto del maestro allo scolaro [...] è un saluto affettuoso, le cui espressioni esagerate hanno fatto pensare a una ripetizione del lamento del virgiliano pastore Coridone. Ma, a ben osservare, le preoccupazioni del maestro sono di carattere spirituale, che il giovane non segua mala strada; e il *fur* del v. 5 potrebbe essere il Ladrone delle anime»: così ancora G. Vecchi (*Poesia latina medievale*, Parma 1952, p. 376 s. [nota *ad loc.*] -), è stata pure sottoposta a critiche che hanno porto il destro a tentativi di esegesi alternativa - cfr. B. K. VOLLMANN, «O admirabile Veneris idolum»: *ein Mädchenlied?*, in *Festschrift Paul Klopsch*, Hrsg. von U. Kindermann (Göppingen 1988) -, peraltro meno convincenti che ingegnosi.

15. Di cui anche l'epigrammatica greca - cfr. ad es., per l'identità dell'ispirazione, *A.P.* XII, 52 (Meleagro) - fornisce prove numerose.

16. Citiamo conformemente al testo stabilito per l'edizione critica del *corpus* scroffiano - CAMILLO SCROFFA, *I cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*, a cura di Pietro Trifone, Roma 1981; d'ora in avanti *Cantici* -, cui faremo riferimento valendoci delle seguenti abbreviazioni, strettamente funzionali alla nostra circoscritta disamina: *Cantici di Fidenzio* (CF); Pseudo-Scroffa (PsS); Iano Argiroglotto (IA); Giambattista Giroldi (GG); Giambattista Liviera (GL); Cinzio Pierio (CP); Fabio Pace (FP).

17. All'articolato quanto peregrino abuso di grecismi inseriti in un contesto sintattico-grammaticale latino (*idolum* «immagine» *archos ipotesim heresim*, per tacere di *polum*, già spesseggiante nell'idioma poetico classico) corrisponderebbe infatti nel volgare di Fidenzio la messe di latinismi crudi o appena adattati (*incunabolo* «culla», «origine» *lepor pulchritudine amaritudine ludo* etc.).

18. Nella fattispecie, la palese predilezione dimostrata da Fidenzio (e ancora dai sonettisti fidenziani contemporanei dello Scroffa) per la rima proparossitona - spesso baciata o ecoica, dunque anche irrelata al primitivo contesto in terzine; ma sempre e comunque funzionale all'espressione di effetti patetico-melodici - di plausibili ascendenze sannazariane (e, di fatto, del tutto estranea a Petrarca) appare più che consentanea al canone ritmico del *dictamen* di soggetto elegiaco - costantemente contrassegnato da clausole acatalette, bidattiliche o (più spesso) trocaico-dattiliche - che il *cursus tardus* della valedizione in dodecasillabi sdrucchioli formulata dall'anonimo veronese riteniamo espliciti con sufficiente chiarezza.

19. Sui caratteri - e particolarmente sulle consistenti novità lessicali - del latino letterario insulare, cfr. A. DE PRISCO, *Il latino tardoantico e altomedievale*, Roma 1991, pp. 205-226.

20. Cfr. ancora in proposito F. J. E. RABY, *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginning to the Close of the Middle Ages*, Oxford 1927, p. 200 («The mixture of Latin and Greek is a curious feature which recurs in many ninth-century poems, the fashion having been set by Irish scholars who appear to have practised it in their own country»).

21. Cfr. AONIO PALEARIO, *Il Gramatico ovvero delle false esercitazioni nelle scuole*, Venezia 1567, riprodotto in C. TRABALZA *Storia della grammatica italiana*, Milano 1908.

22. A evidenziare la conformità sostanziale di tipologie satiriche applicabili a entrambi i contesti linguistici, purché riferite a istituti omologhi. Parodie, in definitiva, intese alla stregua di modulazioni di una prassi critica biunivoca - ora estesa su entrambi i fronti, più spesso scempiata o concentrata su un solo oggetto specifico - che trova diretto e sincronico riscontro nella libellistica cinquecentesca, in pieno clima di dispute e polemiche *de imitatione*, presso vari testimoni, tra i quali eccezionalmente significativo, e proprio in ragione della specularità del trattamento riservato alle due lingue letterarie, pare essere la celebre *Epistola in sex linguis* - in realtà bilingue, ma da intendersi come «redatta in sei stili», svariando sia il volgare sia il latino «per tre diversi corrispondenti impasti grotteschi dello stile» (cfr. C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze 1968 [riedito ultimamente a c. di V. Fera, Milano 2003], p. 107) - maliziosamente attribuita a Mario Equicola: rinviando in proposito il lettore ai recentissimi, puntuali contributi forniti da P. PETTERUTI PELLEGRINO, *La fixa tramontana dell'imitazione. Equicola, il classicismo volgare e l'Epistola in sex linguis*, in *Petrarca e Roma. Atti del convegno di studi* (Roma, 2-4 dicembre 2004), a c. di M. G. Blasio, A. Morisi e F. Niutta, Roma 2005, pp. 185-252, e ID., *La maschera dell'Equicola, fra satira e parodia. Il Dialogus in lingua Mariopionea e le due redazioni del Penteconta-metron*, in *Auctor/actor. Lo scrittore personaggio nella letteratura italiana*, a c. di G. Corabi e B. Gizzi, Roma 2006 («Semestrale Studi [e testi] italiani» 17), pp. 121-148.

23. Ma non per questo, vorremmo dire, meno risentito e precisabile lungo direttrici di massima ampiamente tangenziali agli ambiti dell'epigrammatica e della farsa protoumanistica, della novellistica e dell'aneddotica bilingui.

24. E, ciò che più importa sottolineare, non perfettamente riducibili all'antinomica sovrapposizione Polifilo-Petrarca, in definitiva inadatta a render compiutamente ragione dei troppo numerosi scarti effettuati rispetto alle prevedibili dinamiche scaturenti da una *contaminatio* puramente duplice e scambievole, alla cui angustia sarà giocoforza per l'interprete adattarsi a costo di congetture le più astruse. Basti pensare per tutti al caso di *CF III*, v. 1 ss. - «Le tumidule genule, i nigerrimi / Occhi, il viso peralbo et candidissimo, / L'exigua bocca, il naso decentissimo, / Il mento che mi dà dolori acerrimi, / Il lacteo collo, i crinuli, i dexterrimi / Membri, il bel corpo simmetriatissimo» etc., imitato all'interno della stessa silloge anche nel son. *Il crispo di fin auro erroneo crine* (IA VII) -, memore, pur attraverso la concisa, sommaria trasposizione dal *femineus* all'*ephebicus decor*, di un genere di *praegnans descriptio verbis* tradizionale nella poesia mediolatina di retaggio culto, come ad es. presso Galfrido de Vino Salvo (cfr. *Ars poetica*, vv. 564 ss.: «Crinibus irrutillet color auri. Lilia vernet / In specula frontis. [...] castiget regula nasi / Ductum, ne citra sistat, vel transeat aequum. / Excubiae frontis, radient utrimque gemelli / Luce smaragdinea, vel sideris instar, ocelli. / Aemula sit facies aurorae, nec rubicundae / Nec nitidae; sed utroque simul neutroque colore / Splendeat. Os forma spatii brevis, et quasi cycli / Dimidii. [...] Dentes niveos compaginet ordo / [...] mentumque polito / Marmore plus poliat natura potentior arte. / Succuba sit capiti pretiosa colore columna / Lactea, quae speculum vultus supportet in altum» etc.; cito conformemente al testo stabilito dal FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris 1924, p. 214). A detta del commentatore moderno, per il quale antipedantismo - nell'accezione più ristretta possibile - e antipetrarchismo programmatico costituiscono i termini obbligati di una dialettica sostanzialmente chiusa, l'encomiastico novero delle attrattive fisiche dell'amato discepolo - «ispiratore di una singolare e insolita anatomia poetica»; ma dichiarata «singolare» e «insolita» proprio dappoiché «il naso e il mento [...] sono parti che il Petrarca si guardò bene dal nominare mai» (*sic*; cfr. l'Introduzione di P. Trifone in *Cantici*, p. XXXVIII) -, denoterebbe per se stesso in Fidenzio una «confusione di piani» funzionale al «declassamento dell'oggetto poetico», alla «degradazione di una realtà figurata e spirituale al mero senso fisico» (*Ibidem*), eccetera.

25. Così ancora il curatore dell'edizione critica (*Cantici*, p. XXVII).

26. Cfr. B. CROCE, *Gli «Endecasillabi» di Essione Partico e la poesia di Fidenzio*, in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1968, p. 78 s.

27. Epperò «spirito» pur sempre: si baderà dunque a non incorrere nell'errore di attribuire all'ospite occasionale della Provincia de' Pedanti il medesimo difetto di gusto degli autoctoni - che può infatti ben rappresentare,

facendo nostra l'espressione di Bernard Berenson, il «marchio costante del provincialismo» tanto in arte quanto in letteratura -, svelato sia negli eccessi del latineggiare polifiliano sia, volgendoci nuovamente all'età di mezzo, nei *galimatias* intricatissimi degli *scoti magistri* (ma forse non nei balzani spropositi di cui già si compiace Virgilio Marone da Tolosa, il «geniale falsario» onorato da una troppo credula tradizione come principe e archetipo storico *putidulorum grammaticorum omnium*: sul quale, oltre a G. POLARA, *Virgilio Marone e la parodia delle dottrine grammaticali*, in *L'héritage des grammariens latins de l'Antiquité aux Lumières: Actes du colloque de Chantilly, 2-4 septembre 1987*, ed. I. Rosier, Louvain-Paris, 1988, pp. 109-120, si vedano ancora almeno K. SMOLAK, *Der dritte Virgil: ein Jüdischer Satiriker des Frühmittelalters?*, «Wiener Humanistisch Blätter» 30 [1988], pp. 16-27, e, in ultimo, V. LAW, *Wisdom, Authority and Grammar in the Seventh Century. Decoding Virgilius Maro Grammaticus*, Cambridge 1995).

28. Cfr. *Cantici*, p. X.

29. *Ibid.*, p. XX.

30. Cfr. *supra*, n. 16.

31. Cosa inoltre tanto più stupefacente a petto delle ampie competenze linguistico-storiche generosamente dispiagate dal curatore nella citata sua introduzione alla silloge fidenziana. Ma forse ancor più degno di nota il fatto che, da più di vent'anni a questa parte, nessuno tra i competenti - tra quei medesimi «addetti ai lavori» sino a oggi sempre disposti a lodare (e, giusto per adeguarci al nostro coturnatissimo soggetto, *ore non mediocriter spumante*, come verrebbe fatto di dire) l'eccellenza dell'edizione Trifone dei *Cantici*, «fiore all'occhiello» di una prestigiosa collana di testi e documenti di letteratura e di lingua - abbia mai dato il minimo segno di avvedersene (o di avere il coraggio di denunciare).

32. Senza necessariamente ipotizzare interferenze di sorta con la parodia petrarchesca, si ricorderà almeno la dolente fantasia odeporica di Catullo, XI, 2 ss.: «Sive in extremos penetrabit Indos, / Litus ut longe resonante Eoa / Tunditur unda, // Sive in Hyrcanos, Arabasve molles, / Seu Sacas sagittiferosve Parthos» etc. D'altra parte, i *poetae novi* e soprattutto i *novelli* dovettero rappresentare nel contesto della tradizionale *institutio* classica e nella didassi delle scuole, almeno dalla pubblicazione della *princeps* catulliana (Venezia 1472) in poi, un termine di riferimento obbligato (stilisticamente a mezza via, per così dire, tra Virgilio e Apuleio) per Fidenzio e per i versificatori della prima pleiade fidenziana - come può testimoniare, fra l'altro, la frequenza lessicale di forme alterate, la gran copia di diminutivi e vezzeggiativi «certo significante sul piano linguistico-letterario, per il tipo di suffissazione o di derivazione culta [...] e per la ripresa di un modulo caratteristico della poesia amorosa latina» (cfr. *Cantici*, p. XXXV) -, presso i quali la stessa qualifica di «poeta neoterico» talora occorrente (ad es. nel sonetto in lode di Giambattista Liviera *Non da l'Indico mar fin a l'Iberico* [FP]) non sarà evidentemente da intendersi soltanto alla lettera.

33. Ossia il «prestito diretto» dalla lingua latina. Non pare infatti, contrariamente a quanto affermato, che nel vernacolo letterario dello Scroffa i cosiddetti «calchi semantici» - vale a dire i latinismi preesistenti (e perciò di pertinenza già volgare) ai quali «viene attribuito un senso ulteriore, proprio già del loro etimo» (cfr. *Cantici*, p. XXVII): categoria profittevole quanto si vuole ma in sostanza, e almeno nel caso specifico, artificiosa e falsa - abbondino particolarmente; non ci periteremmo anzi di denunciarne la sostanziale assenza. Tra i «neologismi» fidenziani esplicitamente menzionati dal Trifone (cfr. *Cantici*, p. XXVIII), in particolare, soltanto *antiquario*, scherzevole per «antico», e *atomo*, «quantità minima» - parzialmente anticipato, attraverso la filiera volgare, da *attimo*, *attamo* «momento minimo di tempo» (ma cfr. anche GG III, 14: «Deh un atomo, un tantil, audi il miserrimo») -, sembrerebbero sottostare alla definizione fornita, dovendo plausibilmente tutti gli altri casi, attestanti slittamenti di significato già registrati nella lingua degli scrittori di Roma, essere ricondotti alla tipologia dei prestiti diretti.

34. Cfr. *Cantici*, p. 201 (Glossario, s. v. *saettario*).

35. Identificato, potremmo dire, mercé il consapevole ampliamento dell'interrogativo foucaultiano fondamentale - non «chi sta parlando?», ma «a chi ci si sta rivolgendo?» -, senza necessità di rifarsi (per tacere delle occorrenze di età umanistica, talora altrettanto ellittiche o eufemisticamente reticenti) ai pur significativi esempi forniti dall'antichità: tra i quali non sarà inopportuno menzionare almeno, a motivo della parziale analogia, l'allocuzione poetica ovidiana al *saevus puer* di *Amores* I, 1 5 ss. Ma si ricordi anche, più per similarità di struttura che per autentici parallelismi, *Anth. Gr.* V, 64 (Asclepiade Samio).

36. Cfr. *Cantici*, p. 18 (n. *ad loc.*). Superfluo aggiungere che il GDLI stesso, allegando alle voci *saettario* e *salî* rispettivamente i citati esempi fidenziani, non manca di registrare con supina acquiescenza tra i significati plausibili dei due lemmi entrambi gli scerpelloni anzidetti.

37. *Cantici*, p. XX.

38. *Ibid.*, p. 59 (cfr. n. *ad loc.*).

39. Cfr. ad es. Vergilio, *Aen.* VII, 715 («Qui Tiberim Fabarimque bibunt [...]»), etc.

40. Come nell'occorrenza di *Il.* II, 824 s.: «Quei che dell'Ida alle radici estreme / Hanno stanza in Zelèa ricchi troiani / La profonda bevanti acqua d'Asepo», giusta la versione del Monti (*Iliade di Omero* II, vv. 1102-1104).

41. Cfr. W. EMPSON, *Seven Types of Ambiguity*, London 1953, ch. II (*Sette tipi di ambiguità*, edizione italiana a cura di Giorgio Melchiori, Torino 1965, p. 101 ss.).

42. Cfr. *Cantici*, p. 57 (son. *Il crispo di fin auro erroneo crine* [IA VII]): alla nota relativa ai vv. 5-6 del componimento - «La bocca che rinchioda peregrine / Margarite de l'ultimo Oriente» - apprendiamo che oggetto della non inusitata designazione metaforica sono, ovviamente, «i denti, paragonati» non già a «candide unioni», come soverchiamente latineggiando le avrebbe dette Pietro Casaburi Urries, sibbene «a margherite esotiche»: ci si domanda quali altre prove di parafrasi ostensiva ci riserverebbe il medesimo commentatore del *corpus* fidenziano se messo dinanzi alle «due labbra rubinetti» della canzone chiabresca, ovvero alle ninfe «lavatrici di Minerva» che fanno la loro comparsa nella versione dell'*Hymnus in lavacrum Palladis* callimacheo provveduta dal faentino cavalier Dionigi Strocchi, eccetera. Evitiamo di far menzione dei troppo noti «Salamini» dell'*Ajace* foscoliano, per tema di parere più volgari di quanto già non ci siam resi proponendo questa filza di possibili, nuovi cimenti di acume ermeneutico.

43. Tra queste ultime citeremo soltanto quel che ci è sembrato il caso più appariscente di carenza d'informazione, complicata altresì d'inesattezza. Ai vv. 5-8 del sonetto *Io che già un lustro exacto al calepino* (PsS II) - «Io c'ho consumpto più oleo che vino / In trahere ad ombilico e complimento / Un aureo, pulcro, pingue e bel commento / Al carne del salterio d'Aquino» -, il commentatore si limita a confessare in nota che «non è ben chiaro a quale opera si faccia riferimento» con l'enigmatica allusione a un non meglio noto «salterio d'Aquino» (cfr. *Cantici*, p. 46), evitando prudentemente di congetturare alcunché in proposito; ciò nondimeno, poco oltre si propongono, e senza esitazioni di sorta, le identificazioni dei cinque umanisti citati ai successivi vv. 9-11 («Talché - con vostra venia, o Mancinello, / Merula, Calderin, Sabino et Valla - / Compararmi sperai nome immortale»), che vengono tutti fondatamente riconosciuti all'infuori del Valla (non, come supposto, Lorenzo, bensì il meno celebre Giorgio) e del Sabino, ingannevolmente ravvisato nell'umanista brandeburghese - unico transalpino fra gl'italiani nominati nel gruppo: fatto che forse avrebbe già potuto insospettire il critico - Georg Schüler, *alias* Georgius Sabinus (1508-1560), allievo di Filippo Melantone a Wittenberg nonché elegiaco di qualche pregio. Sarebbe tuttavia bastato riscontrare poche, essenziali notizie bio-bibliografiche intorno a detti autori per dedurre un importante denominatore comune: tutti - a parte, appunto, gli erroneamente individuati Lorenzo Valla e Georg Sabinus - avevano messo mano a edizioni o a commenti delle *Satire* di Giovenale, *Aquinas fidicen* per eccellenza. Sciogliendo ogni riserva, *salterio* equivarrà dunque a sinonimo di *cétera* satirica, mentre «Sabino» dovrà verosimilmente essere identificato con il «falso antico» *A. Sabinus Romanus eques*, ovvero Angelo Sabino da Curi (*de Curibus*), anch'egli, come Giorgio Valla, editore e commentatore del gran satirico d'età neroniana (*Commentum in Juvenalem*, 1471; *Paradoxa in Juvenalem*, 1474): si veda ora in proposito B. GEISE, *Die Tres epistulae A. Sabini: antik oder humanistisch?*, «Osnabrücker Online - Beiträge zu den Altertumswissenschaften» 5 (2001), leggibile in formato pdf alla seguente pagina *web*: http://www.geschichte.uni-osnabrueck.de/projekt/online_beitraege_pdf/tres_epistulae.pdf.

44. Da Erodoto a Plinio, a Orapollo etc.; più specificamente, rinviamo il lettore, oltre che al celeberrimo studio di J. HUBAUX - M. LEROY, *Le Mythe du Phénix dans les littératures grecque et latine*, Liège-Paris 1939, a F. SBORDONE, *La fenice nel culto di Helios*, «Rivista Indo-Greco-Italica» 19 (1935), pp. 1-46.

45. Cfr. *Cantici*, p. 45 (n. *ad loc.*); si legga inoltre, in calce al son. di Cinzio Pierio *Quasi fragrante myrrha, arbo thure*, e relativamente al passo «E come repubesce la Phenice / Ne l'olido suo rogo [...]» (CP I, 9-10), la seguente glossa, stupendamente incoerente: «*olido*: fetido». Il poeta - e con lui la povera, malconcia fenice - avrebbe insomma ben potuto risparmiarsi lo scialo di «balsamo, cinnamomo e spiconardo»: al fiuto del filologo non la si fa ...

46. *Ibid.*, p. 49, n. *ad loc.*: «*Facto satirico*: potrebbe significare 'divenuto ridicolo' (riferendo *facto* a Fidenzio stesso), oppure, come incidentale, 'cosa ridicola', o anche 'fattosi dileggiatore' (riferendo in questo caso *facto* al ciel che si prende gioco di Fidenzio)».

47. E quanta sannazariana *Arcadia* - assieme a Petrarca, e oltre come s'è detto; e spesso ribadita, tra gli accoliti di Fidenzio, dall'occasionale ricorrere di elementi dell'onomastica bucolica (cfr. ad es. PsS III, 9; CP III, 14) - v'ha pure tra codeste selve ombrose e quieto gorgogliare di fonti!

48. Che però, osiamo dire, quantunque agevolissime a orecchiarsi non avrebbero dovuto parere meno che sostanziali all'editore dei testimoni primari di una produzione eterogenea e riflessa quale la fidenziana.

49. Così G. DA SCHIO, *Cantici di Fidenzio con illustrazioni*, Venezia 1832, p. 108.

50. Cfr. *Cantici*, p. 91, n. *ad loc.* Ed equivoca ancora sull'interpretazione da attribuire al toscanismo pleonastico «gli» del v. 5: «*Gli è ... noto*: 'sa bene'» (in realtà: «*si sa bene*»).

51. Non certo per gratuita esibizione di ciò che Sebastiano Timpanaro chiamava a ragione «la vanità cretina della caccia agli errori e alle omissioni» (né peraltro «caccia», volendo perseguire l'esattezza ad ogni costo, potrebbe darsi come sinonimo di «mattanza»), ma soltanto per amore di verità. O per franco e onesto parlare, se si preferisce; anche se possa risultare effettivamente sgradevole il volgersi a considerare la quantità di buaggini sciorinate in una edizione sedicente «critica», ma che «critica» non si sa quanto possa considerarsi, avendo dimostrato di dar sì scarsa contezza del senso, dello stile e della lingua - ovvero, in definitiva, del *jargon* ghignante, faceto e selvatico al contempo - di un autore (anche e soprattutto di un autore «collettivo», vogliamo dire) come Fidenzio Glottocrisio Ludimagistro.

52. Qualche saggio ancora, tra parecchi altri lasciati *sub rosa*, di come la negligente dottrina del commentatore fidenziano si dimostri, tutto sommato, in grado di innovare anche le ovvietà meno degne d'attenzione. I più curiosi tra i cultori di belle lettere - o i più pignoli tra gl'intenditori di arti parimenti belle - verranno così messi nelle condizioni di poter eventualmente decidere del grado di verità da attribuire alle informazioni spacciate in nota al son. *La clara fama de la tua prestantia* (GL VI), indirizzato dal Liviera al pittore e poeta vicentino Giambattista Maganza: se lo «Zeusi» al quale quest'ultimo viene smancerosamente uguagliato (Apelle e Parrasio, per una sillaba in più, s'eran rivelati evidentemente inservibili allo scopo) sia lo stesso che l'altitonante scotitor del fulmine - cfr. *Cantici*, p. 83: «Zeusi: 'Zeus, Giove'» (*sic*) -, e ancora se sia lecito mascolinizzare il nome di Filli - cfr. *Ibid.*, *infra*: «Filli: nome della tradizione classica con cui il poeta chiama il fanciullo amato» (!) - sapendo, oltretutto, del sempre più scarso favore di cui dovette godere il costume socratico tra i tardi nepoti di Fidenzio (e massimamente per Lattanzio Calliopeo, già cantore d'una «vaga filia / Del grandaevvo Thalete e di Marsilia» [GL III; cfr. *Cantici*, p. 80] probabilmente identificabile con la *Filli* succitata).

53. Cfr. *Cantici*, p. 36. Non sarà necessario scomodare le ombre di Esiodo, Pindaro o Plauto per comprendere che Fidenzio considera, evidentemente, «la notte in cui nacque il gran Tiryntio» quella del suo concepimento (cfr. Apollodoro, II IV, 7-8; Iginò, *Fab.* XXVIII).

54. *Ibid.*, p. 53, ove inoltre, come prontamente si avverte in nota, i «*poculi*» non posson che essere 'tazze', salvo mutare opinione e contraddirsi in sede di glossario (cfr. p. 197, s.v.: «*poculo* 'bevanda'»). Il traslato è, ancora una volta, d'uso già antico, anzi classico: cfr. ad es. Virgilio *Ecl.* VIII 28 («Cum canibus timidi venient ad pocula dammae») e Id., *Georg.* III 529 («pocula sunt fontes liquidi [...]»).

MASSIMO SCORSONE

Proposte di correzioni e aggiunte al GDLI

alquando, voce ignota al GDLI. Un giorno, una volta; talvolta, talora. Niccolò Liburnio, *Le vulgari eleganzie* (Venezia, 1521; ora Torino, Res, 2005, p. 22): “O ben nato e felice colui che alquando n’averà grazia di vedervi”; Niccolò Liburnio, *Le tre fontane* (Venezia, 1524; ora Torino, Res, 2005, p. 192): “Orazio poeta lirico nella poetica sua ebbe a dire che esso medesimo fonte d’ingegni, Omero poeta, ne’ suoi componimenti pare alquando essersi addormentato”. Prestito dotto dal latino *aliquando*. (r.s.)

accorcicare, intr. e rifl., coricarsi. Il GDLI propone come prima attestazione un passo dalla *Coltivazione* di Luigi Alamanni (1546). L’attestazione va retrodata: Niccolò Liburnio, *Le vulgari eleganzie* (cit., p. 22): “la baldanza d’i miei caldi pensieri in ghiaccio oramai tutta s’accorca”. (r.s.)

affrezzolare, voce ignota al GDLI. Intensivo di ‘affrettare’. Niccolò Liburnio, *Le tre fontane* (cit., p. 288): “Dimoriamo, ti dico, e non affrezzolar il varco”. (r.s.)

ortografia, il GDLI propone come prima attestazione un passo di una novella del Bandello. L’attestazione, con l’aggiunta della variante *ortogrèfia*, va retrodata: Niccolò Liburnio, *Le vulgari eleganzie* (cit., p. 10): “Proemio, con seguente cognizione di ortogrefia: cioè che, altrimenti dal scrittore di prosa, altrimenti dal poeta saranno iscritte e pronunciate molte parole ornate”; (e cit., p. 179): “Però istimo essere non picciola difficoltà le cose volgari voler con debiti modi stampare, massimamente capitando alle ruvide mani di coloro che non sanno la natura delle lettere, non la qualità delle sillabe, non la ragione dell’ortografia, né in fine degli accenti la vera forma”. (r.s.)

sinalefe, il GDLI propone come prima attestazione un passo del *Cesano* del Tolomei (1554), peraltro nella forma *sinalife*; come seconda uno dell’*Arte del verso italiano* di Tomaso Stigliani (1623). L’attestazione va retrodata: Niccolò Liburnio, *Le vulgari eleganzie* (cit., p. 66): “Il modo veramente di scrivere e pronunciare così dolcemente è fatto per sinalefe, a’ Grechi figura sempre familiare”. (r.s.)