

QV

[online] ISSN 1724-188X

Quaderni Veneti

Nuova serie digitale



Edizioni
Ca'Foscari

Vol. 6 – Num. 1 – Giugno 2017



Quaderni Veneti

[online] ISSN 1724-188X

Direttore
Tiziano Zanato

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/quaderni-veneti/>

Quaderni Veneti

Rivista semestrale

Direzione scientifica Tiziano Zanato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Rossend Arqués Corominas (Universitat Autònoma de Barcelona, España) **Ginetta Auzzas** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Anna Maria Babbi** (Università degli Studi di Verona, Italia) **Eugenio Burgio** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Francesco Bruni** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Andrea Fabiano** (Université Paris-Sorbonne, France) **Ronnie Ferguson** (University of St Andrews, UK) **Franco Fido** (Harvard University, Cambridge, MA, USA) **John H. Hajek** (The University of Melbourne, Australia) **Giulio C. Lepschy** (University College London, UK) **Carla Marcato** (Università degli Studi di Udine, Italia) **Ivano Paccagnella** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Manlio Pastore Stocchi** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Gilberto Pizzamiglio** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Brian Richardson** (University of Leeds, UK) **Ricciarda Ricorda** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Guido Santato** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Silvana Tamiozzo Goldmann** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Lorenzo Tomasin** (Università di Losanna, Svizzera) **Edward F. Tuttle** (University of California, Los Angeles, CA, USA) **Pier Mario Vescovo** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Alfredo Viggiano** (Università degli Studi di Padova, Italia)

Comitato di lettura Tiziana Agostini (Venezia, Italia) **Rossend Arqués Corominas** (Universitat Autònoma de Barcelona, España) **Ginetta Auzzas** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Anna Maria Babbi** (Università degli Studi di Verona, Italia) **Cristina Benussi** (Università degli Studi di Trieste, Italia) **Michele Bordin** (Università degli Studi di Ferrara, Italia) **Francesco Bruni** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Eugenio Burgio** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Patrizia Cordin** (Università degli Studi di Trento, Italia) **Ilenia Crotti** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Andrea Fabiano** (Université Paris-Sorbonne, France) **Ronnie Ferguson** (University of St Andrews, UK) **Franco Fido** (Harvard University, Cambridge, MA, USA) **Serena Fornasiero** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Monica Giachino** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Giulio C. Lepschy** (University College London, UK) **John H. Hajek** (The University of Melbourne, Australia) **Emilio Lippi** (Biblioteca Comunale, Treviso, Italia) **Carla Marcato** (Università degli Studi di Udine, Italia) **Ivano Paccagnella** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Manlio Pastore Stocchi** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Paolo Pecorari** (Università degli Studi di Udine, Italia) **Gilberto Pizzamiglio** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Ricciarda Ricorda** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Brian Richardson** (University of Leeds, UK) **Michela Rusi** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Guido Santato** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Silvana Tamiozzo Goldmann** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Lorenzo Tomasin** (Università di Losanna, Svizzera) **Edward F. Tuttle** (University of California, Los Angeles, CA, USA) **Pier Mario Vescovo** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Alfredo Viggiano** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Tiziano Zanato** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Lorenzo Tomasin (Università di Losanna, Svizzera)

Direzione e redazione

Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Studi Umanistici
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia

Editore Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

Stampa Logo srl, via Marco Polo 8, 35010 Bogoricco (PD)

© 2017 Università Ca' Foscari Venezia

© 2017 Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Sommario

STUDI VENETI E RINASCIMENTALI PER IVANO PACCAGNELLA

Premessa

Luca D'Onghia, Lorenzo Tomasin 7

Un disperso estratto del *Roman de Troie* all'Archivio di Stato di Vicenza

Lorenzo Tomasin 9

Su un termine poliano di origine veneziana: *Peitere* (*Devisement dou monde*, LXXXV, 11)

Alvise Andreose 27

Una «finta innocenza»

Ruzante e il 'circolo di Pernumia' (tra Lutero ed Erasmo)

Mauro Canova 43

Questioni lessicali ruzantiane

Andrea Cecchinato 61

In margine agli *Antroponimi e toponimi del Vocabolario del pavano*

Carlo Cenini 75

Un altro sguardo all'officina Marcolini

L'uso di materiale edito nel libro di *Lettere* di Aretino

Chiara Schiavon 95

Così lontani, così vicini

Villani a teatro da Ruzante a Fumoso (primi appunti)

Anna Scannapieco 115

Gli ittionimi nella *Verra antiga* e nel *Naspo bizaro* di Alessandro Caravia

Alessandra Pozzobon 133

Per un commento all'<i>Aminta</i> di Torquato Tasso Strutture del Prologo e dell'Atto primo Davide Colussi	155
<i>L'Amleto</i> di Testori, ovvero Ruzante a Lomazzo Schede storiche e linguistiche Luca D'Onghia	169
Cine veneziano e teatro dei campi Doppiaggi zanzottiani Pier Mario Vescovo	185

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Studi veneti e rinascimentali per Ivano Paccagnella

a cura

di Luca D'Onghia e Lorenzo Tomasin

Premessa

Luca D’Onghia

(Scuola Normale Superiore, Pisa, Italia)

Lorenzo Tomasin

(Université de Lausanne, Suisse)

Nell’autunno del 2017 Ivano Paccagnella ha concluso una lunga carriera accademica che lo ha visto docente a Salisburgo e Cosenza e quindi, dal 1990, professore ordinario di Storia della lingua italiana a Padova (sede nella quale si è formato alla scuola di Gianfranco Folena, relatore della sua tesi di laurea nel 1970). Non vogliamo richiamare qui le tappe di un percorso scientifico densissimo e prestigioso, ben noto del resto a chiunque frequenti gli studi storico-linguistici e letterari; né tantomeno intendiamo onorare Ivano con la solennità accademica richiesta da questo genere di circostanze: a ciò hanno già egregiamente provveduto i suoi più cari allievi – Chiara Schiavon e Andrea Cecchinato – che nel 2012 hanno curato una splendida, partecipatissima miscellanea di studi in suo onore («Una brigata di voci». Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni. A cura di Chiara Schiavon e Andrea Cecchinato. Padova: Cleup, 2012); di recente poi i colleghi di Padova – assistiti di nuovo da Chiara e Andrea – hanno voluto festeggiare i suoi settant’anni riunendo alcuni degli scritti più belli, incentrati sui temi che più di tutti gli appartengono, quelli del plurilinguismo letterario e della lessicografia dialettale (Paccagnella, Ivano. *Un mondo di parole. Tra lingue e dialetti*. A cura di Andrea Cecchinato e Chiara Schiavon. Padova: Cleup, 2017).

La raccolta di studi che segue vuol essere piuttosto un atto di riconoscenza e d’affetto, tributato da una brigata di allievi, amici e colleghi che hanno condiviso con Ivano la passione per il teatro rinascimentale e per gli studi veneti, e che lo hanno accompagnato nell’avventura del Vocabolario del pavano, portato a termine nel 2012 a prezzo di un lavoro intenso e tutt’altro che facile. Ci è parso che il titolo di Studi veneti e rinascimentali riassumesse bene la lunga fedeltà scientifica del festeggiato alla vicenda linguistica e letteraria del Veneto oltre che alla civiltà del Rinascimento: un Rinascimento italiano ed europeo nel cui tessuto si intrecciano le discussioni sulla norma, le grandi traduzioni che coinvolgono lingue moderne e i più incandescenti esperimenti plurilingui, dalle prime macaronee padovane al teatro dell’amatissimo Ruzante. Né poteva darsi, per il nostro omaggio,

una sede più adatta dei *Quaderni Veneti*, del cui comitato scientifico Ivano fa parte, e alla cui direzione vanno i nostri ringraziamenti per aver accolto fin da subito l'idea di questa piccola, atipica miscellanea.

Chi conosce Ivano da vicino, chi ha condiviso le sue passioni e beneficiato della sua energia, della sua generosità e della sua ospitalità sa bene quanto goffo e improprio possa suonare, riferito a lui, il lemma burocratico quiescenza: perché quieto - o peggio quiescente o acquiescente - Ivano non lo è stato e non lo sarà mai, né per temperamento né per vivacità intellettuale. Gli amici che lo festeggiano oggi gli ripetono, con queste pagine, il loro affetto e la loro gratitudine per la sua intelligenza penetrante, il suo pragmatismo tenace, la sua umanità calda e appassionata. Auguri Ivano!

Un disperso estratto del *Roman de Troie* all'Archivio di Stato di Vicenza

Lorenzo Tomasin
(Université de Lausanne, Suisse)

Abstract In an early-14th Century register of the Notarial Board preserved at the Vicenza State Archive, an unknown hand of the beginning of the Trecento drafted an extract of 20 verses from the *Roman de Troie* by Benoît de Sainte-Maure (vv. 13471-82 and 13487-94 according to the edition by Constans). The text had been noticed by an erudite of the 18th century and was mentioned several times in the historiographical literature on the Medieval culture of Vicenza, but their traces had been lost. This paper presents a new edition of the text based on the rediscovered original.

Sommario 1 Il contesto. – 2 Il testo.

Keywords Franco-Italian. *Roman de Troie*. Old French. Vicenza. Archivio di Stato.

1 Il contesto

La Vicenza del secolo XIV presenta un panorama linguistico variegato e in larga parte ancora poco conosciuto. Nell'ambito delle scritture pratiche, sono documentati – anche se finora purtroppo negletti dagli studi – sia un volgare locale abbastanza caratterizzato (per il quale soccorre il prezioso seppur esiguo corpus dei testi relativi all'azienda agricola – come la si direbbe oggi – della famiglia Proti, attiva tra la città e le campagne di Bolzano Vicentino a partire dalla fine del secolo XIV),¹ sia quello d'impronta veronese impiegato dalla cancelleria scaligera operante in città a partire

1 Un sentito ringraziamento ad Alvisè Andreose, Caterina Menichetti e Luca Morlino, nonché al personale dell'Archivio di Stato di Vicenza (particolarmente alla Dr.ssa Maria Luigia De Gregorio). L'archivio dei Proti, e in particolare il suo materiale trecentesco, è ben noto agli studi storici grazie soprattutto allo studio di Varanini (1985), che ha attratto anche l'attenzione degli storici della lingua (cf. in particolare Tomasoni 1994, 234-35). Ma un'edizione completa e un puntuale commento delle carte volgari conservate in quel fondo restano ancora da farsi, e sono forse un *desideratum* tra i più urgenti della filologia veneta. Si aggiunga che tra le carte relative all'amministrazione dei beni di Giampiero dei Proti (morto nel 1412) si conserva un quaderno di conti redatto dal massaro Isacato Torelli da Mantova (tardi anni Cinquanta del Trecento) il cui volgare, saturo d'elementi mantovani, meriterebbe un'attenzione non minore.

dalla vicaria di Cangrande I della Scala, cioè dal secondo decennio del secolo XIV.² A tali presenze, connesse con la vita politica ed economica, si aggiungono quelle legate alla fortuna, qui come in tutta la Terraferma veneta nel basso medioevo, delle letterature galloromanze – francese e provenzale – prima, e poi di quella toscana: la cultura vicentina trecentesca, non troppo diversamente da quella dei più importanti centri dell'Italia nord-orientale, è insomma caratterizzata da un vivace plurilinguismo letterario.

Una cospicua serie di studi ha ricostruito, a partire almeno dalla prima metà del secolo scorso, la notevole fortuna della cultura galloromanza nella Vicenza medievale: occasione significativa per la sua riscoperta fu il rinvenimento, negli anni '30, di un'epigrafe francese nella basilica dei Santi Felice e Fortunato, cioè l'epitaffio in ottosillabi di Martinello da Raignone, risalente alla seconda metà del secolo XIII.³

Certamente coinvolta nella ricezione della cosiddetta letteratura franco-italiana da un lato e di quella toscana da un altro, Vicenza offre vari indizi di tale vitalità letteraria e culturale nei registri del Collegio notarile, laterali – come in vari altri casi simili e vicini nel tempo e nello spazio (si pensi a Padova e Treviso) – di numerose *tracce* letterarie: mi riferisco al tipo di testi che così ha chiamato Alfredo Stussi, riprendendo una precedente e analoga designazione di Armando Petrucci riferita al fenomeno già altomedievale della «scritturazione, all'interno di spazi rimasti vuoti in codici già compiutamente scritti e corredati di ogni altro possibile accessorio, grafico e non, di microtesti di diversa natura ed estensione ad opera di scriventi occasionali» (Petrucci 1999, 981). Se tale appunto è la natura per così dire prototipica delle *tracce*, Stussi ne ha trasferito la nozione al contesto bassomedievale in cui simili testi documentano la diffusione in ambiente notarile italiano di testi letterari galloromanzi, toscani e popolarissimi. Riferendosi a un altro centro dell'area veneta, scrive Stussi (2001, 9):

Vicenda suggestiva, testimoniata anche dal microcosmo dei molti registri notarili primotrecenteschi dell'Archivio di Stato di Treviso, sulle cui sovracoperte talvolta si intravedono a fatica sia scritture originarie sopravvissute al riuso, sia scritture avventizie, consistenti per lo più nei versi iniziali di componimenti poetici di vario gusto, dal popolare (... *e lo mio dolce pare | e la mia dolçe pmare | me dè marito boia...*) allo

2 Anche i testi cancellereschi vicentini – linguisticamente affini a quelli della coeva cancelleria veronese, e risalenti in particolare all'ultimo quarto del secolo XIV, sono in parte già noti – grazie soprattutto ai lavori di Domenico Bortolan (1888) – ma editi e studiati in modo del tutto inadeguato, che ne renderebbe raccomandabile una nuova messa a punto. Restano da studiare linguisticamente anche gli statuti di alcune fraglie, e in particolare di quella dei lanari, i cui statuti volgari sono stati editi da Zanazzo 1914.

3 Se ne legge l'edizione in Viscardi 1940; va tenuta presente la rettifica proposta da Morlino 2009, 6.

stilnovistico (*Çascun ch'`à çentil core en çoya duce...*) ; viceversa sulla quarta facciata della pergamena (contenente un atto del 1309) riusata come copertina dal notaio Vendramin di Zanino di Riccardo (Notarile I, busta 76, q.a. 1313) emerge a stento il principio di quello che sembra un lungo testo gnomico provenzale (*Cortoyoys gens... regna ço... e del signor ensegna. Valor e çentil coraçes coven che nos defenda. Tel est de l'amor l'usances cum fay duplar soa renda. Chi po e vol tot temp si regna ben fay far doplar soa renda...*): rari nantes, ombre cui si spera di ridar corpo ricorrendo a qualche sofisticata tecnologia, invogliati a farlo nell'ultimo caso anche dal riscontro che quel componimento ha in quanto si legge, sempre a malapena, a c. 143r (ultima guardia antica) del canzoniere provenzale G (Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup., cf. Frank 1957, 221, nr. 47).

La situazione descritta da Stussi per Treviso è forse la più simile a quella vicentina che qui c'interessa, anche se il testo di cui ci occuperemo porta non verso la Provenza, ma verso la Francia, e riguarda la narrativa in versi, genere non meno fortunato, in questa regione, rispetto alla lirica. Così, un registro affine (perché vicino nel tempo e nello spazio) a quello di cui ci occuperemo qui, contenente gli statuti del Collegio dei notai vicentino, del 1341, presenta, nelle carte di guardia iniziale, una congerie di *tracce* in cui confluiscono irriconoscibili testi gnomico-popolareschi («no ge andare che tu averè briga a tornare», oppure «O Dio aiuta el povero homo | ch'el fa mestero a ogni pato»), citazioni da componimenti madrigalistici già noti («Nel bel çardin che l'A[...]ge»)⁴ e memorie dantesche («E como li gruy van camta(n)do | lor lay», cf. *Inf.* 5, 46, oppure «Senpre a quel vero ch'`à faccia di me(n)çogna | De' l'om chiuder le labri fin che'l puote | Però che sença colpa fa vergogna», cf. *Inf.* 16, 24-5), che riportano tutti al versante italiano di questo genere di scritture, complementare a quello francese che in pieno Trecento si concentra, più che sulla lirica, sulla narrativa romanzesca.⁵

Dallo stesso fondo archivistico, quello del Collegio dei Notai, proviene il testo che ci accingiamo a pubblicare, da tempo noto – perché segnalato già dall'erudizione settecentesca – ma disperso e misconosciuto per un paio di secoli a motivo della sua collocazione e della sua difficile rintracciabilità.

Si tratta di un estratto (meglio forse che *frammento*)⁶ del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure corrispondente ai vv. 13471-82 e 13487-94

4 Si tratta del madrigale «Nel bel giardin che l'Adige cenge» di Iacopo da Bologna, cf. Corsi 1970, 38.

5 Archivio di Stato di Vicenza, *Collegio dei notai*, b. 33.

6 Sembra utile, sebbene non sempre osservata, la distinzione tra *frammento* inteso come lacerto proveniente da un manoscritto completo (o comunque più ampio), ed *estratto* nel senso di citazione tratta da un testo letterario. In riferimento ai testimoni dispersi del *Roman de Troie*, la categoria è discussa da Lodge (1980, 64-5).

del testo edito da Constans (1904-1912, II, 303-4), che è stato riconosciuto nella sua provenienza – pur in assenza dell’originale – da Luca Morlino (2009, 6) nella sua tesi di dottorato sulla base delle indicazioni offerte dall’erudito settecentesco Paolo Calvi (*alias* Angiolgabriello di Santa Maria), moderno scopritore del testo.⁷ Non riuscendo a risalire al manoscritto per mancanza di sufficienti indicazioni archivistiche, Morlino ricostruisce impeccabilmente le vicende testuali dell’*excerptum*, che

dopo essere stato scambiato per provenzale e indebitamente attribuito da Calvi (1772, CCVIII-CCIX) allo stesso notaio vicentino Tuisio noto per aver scritto una petizione in una lingua artificiosa e posticcia, in sostanza in una «caricatura» del provenzale (cf. Crescini 1897 e 1898), è stato pubblicato in un’edizione di terza mano da Novati (1897, 218-120, n. 24), che non riuscì a identificarlo, se non ad articolo terminato, grazie a una comunicazione di Adolf Tobler dell’1.III.1897; nonostante il proposito espresso quattro giorni dopo in una lettera ad Alessandro D’Ancona, non risulta che Novati sia più tornato sull’argomento: cfr. Gonelli (1990, 21, 22, n. 7). È questo il motivo per cui il frammento è rimasto sinora misconosciuto, come provano l’intitolazione convenzionale *Detto di Salomone* che ne ha dato Bandini (1990, 6), in base al riferimento al passo biblico di Prov. 31,10, e la sua assenza dalla recensio dei frammenti del *Roman de Troie* di Jung (1996, 23 e 306-30).

È ora possibile offrire la collocazione esatta, e quindi una nuova edizione condotta direttamente sull’originale, del testo in questione. Esso è riportato alla c. 22v del registro nr. 48 della serie *Collegio dei Notai* dell’Archivio di Stato di Vicenza, come ho già comunicato in una scheda pubblicata in rete nella banca dati ARLIMA (cf. arlima.net/no/5522): sulla base di questa segnalazione, Matteo Cambi (2016) ha recentemente inserito l’estratto vicentino ancora inedito nel quadro di una ricostruzione della fortuna veneta del *Roman*, pubblicata in questa stessa rivista.

È necessario qualche ragguaglio sul suo intorno documentario. Il registro 48 è un pergamenaceo composito che raccoglie vari elenchi di notai iscritti al collegio vicentino, risalenti – come informano già due annotazioni di mano moderna presenti sulla coperta del volume (certo antica, e rinforzata con una striscia di cuoio cucita orizzontalmente al centro) – al periodo compreso tra il 1316 e la fine del secolo.⁸

7 Cf. poi le più succinte notizie pubblicate dallo stesso Morlino 2012, 23.

8 Gli estremi cronologici del registro sono riportati in tre versioni distinte da altrettante annotazioni di epoca diversa presenti sulla coperta del ms. La più antica – in grafia libraria apparentemente tre-quattrocentesca – indica solo l’estremo inferiore, e lo fissa al 1391, le due più recenti concordano nel fissare l’estremo superiore (1316: è in effetti la data più antica che si legge nel registro, a c. 10r), mentre per quello inferiore l’annotazione sopra

Il grosso registro, che conserva una legatura antica in pergamena con tre lacci di cuoio cuciti, consta di 312 carte numerate modernamente a lapis, suddivise in 38 fascicoli segnati anticamente da una serie alfabetica di lettere maiuscole riportate all'inizio di ciascun fascicolo (A-Z: 21 fascicoli) e da una serie di doppie lettere (AA-SS: 17 fascicoli). A giudicare dalle date che vi sono riportate e dall'alternarsi della grafia, che di solito è omogenea in ciascun fascicolo, la sequenza dei fascicoli non segue perfettamente la cronologia (in tal senso va intesa l'espressione di una delle tre annotazioni archivistiche che si leggono sulla coperta: «Matricole t. I in confuso 1316-1398»). Nei primi tre fascicoli (A-C), vergati in un'elegante grafia libraria con alternanza d'inchiostri bruno e rosso, le date delle liste riportate procedono ordinatamente dal 1316 (c. 10r, inizio del fasc. B) al 1340 (c. 19v, ultima carta del medesimo fasc.): a c. 10v si legge la data 1320, a c. 12v 1324, a c. 13r 1328, a c. 14r 1332, a c. 16v 1336.

I successivi tre fascicoli (D-E-F, cc. 24r-47v) presentano liste non datate (1339 si legge sul margine superiore di c. 32r) e sono scritti in una cancelleresca ben diversa dalla grafia dei tre precedenti, ma anche del successivo fasc. G (cc. 48r-57v), che torna alla grafia libraria. La data successiva, che si legge a c. 58r (fascicolo H) torna al 1320, ed è seguita nei due fascicoli H e I da altre date crescenti, con una sola eccezione (1334, c. 60r, 1328 c. 60v, 1330 c. 61v, 1336 c. 63v, 1340 c. 66r, 1344 c. 68r, 1348 72r). La stessa alternanza tra fascicoli contenenti liste datate e non datate caratterizza anche il seguito del registro.

Si tratta insomma di un registro stratificato, frutto non solo dell'aggiunta progressiva di nuove liste matricolari (di solito alfabetiche) dei notai del Collegio e delle sedi vacanti, ma anche, come vedremo, di varie ricombinazioni dell'ordine dei fascicoli. Il fascicolo C, in cui si trova il testo che qui interessa, è un quaderno costituente oggi le cc. 20r-23v, che fino a c. 21v contiene un elenco di notai datato 1340. Questo elenco inizia nell'ultima carta del fascicolo precedente (19v), assicurando l'originaria solidarietà del fascicolo C con i due precedenti. Le cc. 22-3 erano dunque verosimilmente, in una fase iniziale della formazione del registro, quelle finali del blocco costituito dai fascicoli A-B-C, contenenti elenchi datati relativi al periodo 1316-1340.

Di fatto, c. 22r è attualmente vuota, e l'estratto del *Roman de Troie* campeggia da solo sul verso di c. 22v, penultima del fascicolo C, di cui occupa circa la metà della lunghezza.

Quanto alla c. 23r, nella parte alta si leggono, disordinatamente disposte sulla pagina, alcune prove di scrittura: «Qui suma potes», «Coram vobis», «VC LXXXIJ», «Coram vobis (et) a vobis d(omi)nis... Ga fratal».

riportata (moderna, forse sei- o settecentesca) riporta il 1398, quella ancora più recente (otto-novecentesca) il 1388.

Scendendo verso il centro della carta, s'incontra un'apparente citazione in versi (due esametri) di cui non mi è riuscito d'identificare la fonte: «Nam recolo cogitans usus non sic suus erat | Linque(re) vos mis(er)os vole(n)s rep(er)ire sup(er)bos». Segue un estratto latino in prosa, preceduto dalla dicitura «Aureoli Teophrasti libro de nupciis»:

Ver(um) q(ui)d p(rod)est diligens uxo(r)is custodia cum uxor impudica s(er)vari non possit, pudica non debeat. Infida enim castitatis custos est necessitas, et illa vere dicenda est pudica cui licuit pecare, s(ed) noluit. Pulcra cito adamatur, feda concupiscit, difficile custodit(ur) q(uo)d plu(r)es amant. Molestum est possidere q(uo)d nemo habere dignat(ur). Nich(il) tutum est in quo toti(us) populi vota suspirant. Aliquo m(od)o expugnat(ur) qu(uo)d uniq(ue) <incessitur> <al> lacessit(ur).

Il brano proviene da una delle opere più fortunate della letteratura medio-latina dedicata al dilemma *an uxor sit ducenda*, ossia il trattato *De nuptiis* attribuito a Teofrasto, e di autore incerto (siamo in particolare nel cap. 1, il cui tema appare direttamente legato a quello dell'estratto romanzesco francese che si trova nella carta precedente: vi torneremo più oltre).⁹

Un'ultima annotazione, d'altra mano e apparentemente irrelata dalle precedenti, sebbene omogenea dal punto di vista grafico, e perciò utile alla collocazione cronologica, si trova nella parte bassa della carta: «T(em)p(or)e regis nob(i)lis viri d(omi)ni Zenobii de Zip(ri)anis»: Zenobio Cipriani, di famiglia toscana, fu in effetti giudice e forse Podestà a Vicenza, su incarico degli Scalligeri, «circa il 1330» (Cartolari 1847, 43; anche cf. Forti 1823, 13).

A c. 23v si trovano esplicite indicazioni relative all'origine dei «tres quaterni» che precedono e all'ordinamento da dare al fascicolo successivo, il che suggerisce la natura intercalare del bifolio di cui stiamo dicendo: «Mill(esim)o IIJ^c XLIIIJ^{to}. Indic. XIJ^a. Extracti fueru(n)t p(re)d(i)c(t)i tres quat(er)ni de matricula nota(r)io(rum), ex qua transc(ri)pta fueru(n)t no(m)i(n)a d(i)c(t)o(rum) nota(r)io(rum)». Le date associabili al fascicolo C rinviano dunque al quarto e quinto decennio del secolo. Ciò naturalmente non vincola la datazione della stesura dell'estratto romanzesco che vi è copiato, ma fornisce una plausibile indicazione degli anni cui esso può risalire (non si può escludere, anzi, che esso si trovasse già sul bifolio nel momento in cui fu impiegato come elemento separatore e come deposito d'istruzioni per l'ordinamento dei fascicoli).

Gli anni Quaranta del secolo XIV appaiono comunque il periodo più fortemente indiziato per la stesura dell'estratto, e a questa datazione sembrano incoraggiare anche le notizie relative all'ampia circolazione

9 Sulla fortuna di quest'opera pseudo-teofrastea - attribuita al filosofo greco già da San Girolamo - e sulla sua diffusione europea (e anche veneta) fino all'età umanistica si veda Schmitt (1971, in particolare 265-68).

del *Roman de Troie* nella Terraferma veneta giusto nella prima metà del secolo.¹⁰

Nella parte bassa della stessa c. 23v una mano apparentemente diversa ma coeva riporta un'indicazione redazionale preceduta da un caratteristico richiamo a forma di croce greca: «Hic debet poni mat(ri)cula seu modula po(s)ita i(n) qua(r)to loco hui(us) libri, incipie(n)do numerare | a fine libri que est signata sup(er) rubrica(m) p(ri)me carte tali cruce». L'appunto si lega a quello di c. 48r (prima carta del fascicolo G), dove si ritrova l'identico *signum crucis* e la dicitura: «Ista mat(ri)cula seu modula debet poni post vaca(n)tes p(ri)me mat(ri)cule hui(us) libri q(uod) est sec(un)da, ubi ita sig(na)t(us)». Da simili annotazioni, che si riscontrano anche in altre parti del registro (a c. 102r, iniziale del fasc. O, si trova un'analogha annotazione che invita a porre la *matricula* ivi contenuta dopo l'attuale c. 237v, finale del fasc. HH, in cui si osserva lo stesso segno grafico di richiamo), si ha ulteriore conferma che l'attuale composizione del registro risulta dalla combinazione, avvenuta già anticamente, di parti originariamente sciolte, costituite da singoli fascicoli o da blocchi di fascicoli.

2 Il testo

Il testo che qui si pubblica occupa più della metà di c. 22v ed è redatto da una mano evidentemente professionale in un'elegante grafia cancelleresca, con sistematica distinzione tra lettere minuscole e maiuscole, queste ultime usate all'inizio di ogni verso (all'interno dei versi la maiuscola è impiegata solo per la parola *Angles* 'angeli', v. 13488).¹¹ La *S* maiuscola iniziale del primo verso è impreziosita da un lungo svolazzo ascendente,

10 Riprendendo le ricerche di Cipollaro 2012, la produzione di codici del *Roman* in area segnatamente padovana è stata di recente documentata anche dal punto di vista codicologico e storico-miniaturistico dal recentissimo lavoro di tesi di Molteni 2017.

11 Cambi (2016, 5-6) ravvede nella grafia in cui è redatto l'*excerptum* «una tendenza allo sviluppo di svolazzi e occhielli che meglio corrispondono ad una mano mercantesca». Il riferimento è forse, quanto alle minuscole, alla forma di lettere come *n*, *h* con tratto discendente destro prolungato e rientrante verso sinistra, talora con occhiello finale, e forse alla forma della *g* con occhiello inferiore ampio e schiacciato, prolungato di nuovo verso sinistra e talvolta aperto; quanto alle maiuscole, a parte la lettera iniziale, solo *B*, *N* e *D* presentano a sinistra svolazzi a forma di gancio, peraltro non particolarmente sviluppati. Complessivamente, si tratta di una fenomenologia certo ravvisabile in varie mani mercantili coeve (pur se non, ad esempio, in quella del citato possidente Giampiero dei Proti, di cui si conserva almeno un messaggio probabilmente autografo del 1352 circa nell'archivio dell'I.P.A.B. di Vicenza, nel fondo Ospedale dei Proti, b. 25, fasc. 5, dove le minuscole in questione presentano prolungamenti più modesti e terminanti piuttosto verso destra). La configurazione è invece del tutto analoga a quella delle mani, certamente notarili, che si esercitano nelle *probationes scripturae* della c. 23r dello stesso registro, nonché con l'aspetto grafico generale di registri cancellereschi come quello trecentesco contenente le deliberazioni di età scaligera conservato alla Biblioteca Bertoliana, Archivio comunale, b. 777.

che termina in un uncino all'interno del quale si trova un piccolo tondo. I versi sono riportati in colonna e alla fine di quattordici di essi, ma indipendentemente dall'andamento sintattico del testo, si trova un punto. Un punto separa anche gli emistichi dei vv. 13477 e 13482.

Quanto alle abbreviazioni, si osservano: il consueto compendio per la nasale, il taglio dell'asta discendente della *p* 'par', una *o* soprascritta con valore di *ro* al terzo verso e (probabilmente: si veda la nota alla traduzione) di *uo* (sopra *q*) al penultimo. All'ultimo verso si osserva una *r* in forma di 2 soprascritta, che apparentemente non abbrevia una sequenza, e potrebbe consistere in una correzione.

Di seguito l'edizione, condotta seguendo i criteri consueti: separazione delle parole, apostrofi, interpunzione e maiuscole secondo l'uso moderno (conserviamo la maiuscola di *Angles*), nonché scioglimento delle abbreviazioni tra parentesi tonde. La numerazione a margine corrisponde a quella dell'ed. Constans (1904-1912: in seguito nei rimandi si richiamano solo le ultime due cifre).

- 13471 Salamon dit en son escrit
 Cil che tant oit saçe spirit
 Chi fort femene poroit t(ro)vere,
 Lo criator devroit loere.
- 13475 Fort l'apelle p(ar) le feblor
 Ch'il voit e conquist de pluisor.
 Fort ert cella che se defant
 Quand fol coraie ne la prant
 Beuté e chastité ensamble *Lis est cum fo(r)ma magna pudicicia*
- 13480 Ert molt greve çose, ce mi samble.
 Soto il cel ni a rien ta(n)t covetié
- 13482 Como femene pluisor foié.
- 13487 Chi la trova bona e loial
 Un des Angles espirital
 Ne devroit estre plus cher tenus.
- 13490 Cheres peres ne or molus
 Ne devroit estre si amés.
 Ici poron dire asés
 Mais n'est pas leu: de q(uo)i diron
 De ce che po(r)pensé aven.

Salomone dice nel suo scritto che chi avrà lo spirito abbastanza saggio da poter trovare una donna forte, ne dovrà lodare il creatore. Intende forte rispetto alla debolezza che vede e conosce nella maggior parte delle donne. Forte è colei che sa opporsi ai sentimenti insensati che l'assalgono. Bellezza e castità insieme sono una cosa molto difficile da ottenere, evidentemente. Sotto il cielo non c'è cosa così ambita come una (simile) donna, di gran lunga. Chi la trova buona e leale, dovrebbe tenerla più

cara di uno degli Angeli spirituali; pietre preziose e oro lavorato non dovrebbero essere così amati. Qui potremo dire molto, ma non è questo il momento: d'ora in avanti parleremo di ciò che ci siamo prefissi.¹²

Si è già indicata la corrispondenza dell'estratto con due sequenze vicine del *Roman de Troie* (stando all'edizione Constans, non risulta che altri testimoni noti presentino la stessa lacuna corrispondente ai vv. 83-6). Poiché il Calvi nella sua edizione settecentesca del testo (l'unica finora condotta sull'originale) non lo aveva riportato, s'ignorava fino ad ora la presenza, a margine del v. 79, e con una leggera graffa che lo congiunge a questo e al successivo, dell'approssimativa citazione ovidiana «Lis est cum fo(r)ma magna pudicicia» (cf. *Her.* 16, 288, che ha ovviamente «magnae pudicitiae»), apparentemente scritta dalla stessa mano, sia pure con tratto più leggero. Il verso è una sicura fonte del passo qui riportato, ma anche una sentenza che, al pari d'altri passi ovidiani, circolava largamente nel Medioevo latino come autonomo *Sprichwort* (cf. Werner 1912, II, 145): insomma una sorta di glossa esplicativa del passo romanzesco, incentrato appunto sul tema del contrasto tra bellezza e virtù nella donna.

Il brano proviene dalla parte del romanzo relativo agli amori di Troilo e Briseide, e al passaggio di quest'ultima a Diomede. I vv. 29-94 dell'opera costituiscono un lungo intervento dell'autore che commenta la decisione della fanciulla di volgere il suo cuore a un nuovo amante, dando dimostrazione della volubilità femminile canonizzata dalla letteratura romanzesca sulla scorta della sacra scrittura. Pochi versi sopra quelli qui riportati (v. 13468) compare la menzione della «riche dame de riche rei», modello di femminilità virtuosa, sulla cui identità si è a lungo discusso (si tratta molto probabilmente di Eleonora d'Aquitania, nipote di Guglielmo IX e sposa di Enrico II Plantageneto, cui il romanzo è dedicato: cf. Jung 1996, 52).

La citazione salomonica di apertura del nostro brano – formalmente parallela a quella con cui s'inizia lo stesso *Roman de Troie*: «Salemon nos enseigne e dit...» – è debitrice a *Prov.* 31.10 («mulierem fortem quis inveniet procul et de ultimis finibus pretium eius | confidit in ea cor viri sui et spoliis non indigebit»), nonché al passo ovidiano il cui verso-cardine è trascritto a margine dell'estratto vicentino.¹³

12 Problematica l'interpretazione degli ultimi due versi, per la cui comprensione più che la lezione portata a testo da Constans (1904-1912, 2: 304: «Mais n'est or lieus: retournerons | a ço que proposé avons») soccorrono le varianti di alcuni testimoni recuperabili in apparato: così, *porpense* è dei mss. C¹, F, V², e inoltre A² riporta una lezione ancor più vicina a quella che pare presupposta dal nostro testo: «De ci en avans vos dirons | Sor ce que proposé avons». La forma *q(uo)i* del nostro testo risulta da scioglimento di *qi* con *o* soprascritta. Su *porpensé* si veda oltre, al termine delle annotazioni linguistiche.

13 Sui riferimenti biblici e ovidiani di questo passo cf. Jung (1996, 52). Non mi consta che alcuno abbia segnalato la presenza del verso ovidiano in alcun testimone del *Roman* (il

Come è già stato notato da Morlino (2009, 6), e di recente confermato da Cambi (2016, che ha siglato il nostro testimone Vi),¹⁴ il brano presenta notevoli punti di contatto con il cod. A¹ del *Roman* (Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 3340):¹⁵ significativi in particolare i vv. 82 (A¹: «Come feme est plusors faiee», laddove la lezione a testo nell'ed. Constans ha «Assez avient mainte feiee»), 91 (A¹: «Ne devoit estre si amez», a testo: «N'est a cel tresor comparez») e 93 (A¹: «N'est pas lieu, ancois dirons», di contro a «Mais n'est or lieus: retournerons»¹⁶).

I caratteri linguistici di questi versi sono quelli tipici di tanti testi gallo-romanzi trasmessi nel secolo XIV da mani italiane settentrionali ormai ben abituate alla scrittura volgare: siamo, in altre parole, a uno degli estremi di una scala comprendente sia testi nati in Italia, e perciò caratterizzati da un massimo d'interferenza fra i due sistemi linguistici, sia testi nati in Francia, e passati ora attraverso un rimaneggiamento, ora attraverso la semplice adozione d'italianismi superficiali di varia natura (restando agli studi prodotti in questo secolo, è fondamentale, per simili classificazioni generali, quello di Wunderli 2003, nonché le ulteriori messe a punto di Morlino 2010 e Barbato 2015). Ciò che appare impossibile da stabilire con certezza è se la componente italiana della lingua dell'estratto sia da attribuirsi direttamente alla mano che lo copia, o – del tutto plausibilmente, vista l'ampia circolazione veneta del *Roman* – alla sua fonte, o come appare ancor più probabile a entrambe.

Un aspetto particolarmente interessante della produzione franco-italiana riguarda i fenomeni d'interferenza tra sistemi grafici e tra sistemi fonologici delle due lingue in contatto, e in quest'ambito segnatamente il problema della rappresentazione delle consonanti velari, affricate e fricative. Consideriamo dunque, nel nostro pur breve estratto, la varia casistica rappresentata dalle seguenti grafie:

che naturalmente non esclude affatto che esso possa figurarvi in qualche caso, visto che l'edizione Constans 1904-1912 non riporta, di norma, simili informazioni).

14 Cf. Cambi (2016, 6): «Sebbene l'identificazione della redazione di Vi con quella di A¹ sia tutt'altro che automatica, sarà significativo notare come esso appartenga alla *deuxième famille* del *RTroie*, schierandosi concordemente insieme a C e W nel sottogruppo z dello stemma Constans, quasi a confermare ancora una volta la fortuna di questa redazione del roman di Benoît in Veneto».

15 Si tratta di un ms. datato 1237. Descrizione in Jung (1996, 134 ss.). Tra i caratteri più specifici del ms., il fatto che l'*excuse* dei vv. 13457-70 «ne s'adresse pas à une riche dame, mais à Dieu, et se termine par une sorte d'invocation à la Vierge» (ivi, 138); secondo Constans (1904-1912, 6: 25), il codice «ne peut être d'un grand secours pour la constitution du texte»; più recentemente, Masse (2003) ha mostrato che ancora A¹ veicola la redazione di riferimento impiegata anche per i rimaneggiamenti d'area germanica (in tedesco) del romanzo, e segnatamente del *Liet von Troye* (1190-1217).

16 Il ms. A¹, su cui cf. già Jung (1996, 135-9), è oggetto di una scheda nel volume di Careri et al. (2001, 3-5).

1. <ch> con probabile valore di /tʃ/ (ossia di [ʃ] del fr. post-duecentesco), in corrispondenza della stessa scrizione francese con dubbio valore fonetico: *chastité* 79, *cher* 89, *cheres* 90.
2. <c^{e,i}> con probabile valore di /ts/, in corrispondenza della stessa scrizione francese con lo stesso valore originario (all'epoca peraltro già evoluto in [s]): *cil* 71, *cella* 77, *ce* 80, *cel* 81 'cielo', *ici* 92, *ce* 94.
3. <ch> con probabile valore di /k/, che sostituisce una diversa scrizione francese con lo stesso valore fonetico: *che* 72, 77, 94, *chi* 73, 76, 87;
4. <ç> con probabile valore di /ts/, che sostituisce una diversa scrizione francese con diverso valore: *çose* 80 'cosa'.
5. <ç> con probabile valore di /dz/, che sostituisce una diversa scrizione francese con diverso valore: *saçe* 72.¹⁷

Un primo elemento ricavabile da tale distribuzione è che l'adozione di grafie diverse da quelle francesi obbedisce *tendenzialmente* a un ripristino dei valori abituali nel sistema grafico italiano ma non ha sempre di mira la realizzazione di una perfetta corrispondenza con la pronuncia francese, come emerge dal seguente schema:

Tipo	Mantenimento della grafia fr.	Corrispondenza con la pronuncia it.	Corrispondenza con la pronuncia fr.
1	+	-	+
2	+	±	+
3	-	+	+
4	-	+	-
5	-	+	-

Nei casi sub (1) si ha conservazione di una grafia francese che ha di norma un diverso valore fonetico nelle varietà italiane: laddove la corrispondenza delle forme era (quasi) perfetta, come per *chastité* 79 (ben avvicinabile col locale *castità* se non addirittura con *castitè*, con esito veneto centrale), è forse pensabile una lettura integralmente *italiana*, mentre ciò è improbabile per i casi di *cher* 89 e *cheres* 90, per cui è possibile che la pronuncia non prevedesse una velare, ma una palatale (affricata o fricativa).

Che la pronuncia velare potesse corrispondere alla grafia <ch> appare d'altra parte suggerito dagli esempi sub (3): per casi simili, Renzi ([1970] 2008, 267) parla di *transgrafemizzazione*, cioè dell'uso di «grafemi della

¹⁷ Escludo dalla casistica il già segnalato *q(uo)i* 94, d'incerto valore sia quanto al significato ('qui?') sia quanto alla forma (per via dell'abbreviazione, qui isolata, costituita come si è detto da *o* soprascritta).

lingua primaria per fonemi di quella secondaria»: è il tipo *chant* ‘quando’ da lui rilevato nell’*Entrée d’Espagne*.¹⁸

Il tipo sub (2) è quello in cui la sostanziale coincidenza (se non si tenga conto dell’assibilazione di /ts/, che in francese precede di molto l’analogo fenomeno in area veneta) tra i due sistemi consente di attribuire valore identico, o simile, alle medesime grafie.

Per i tipi sub (4) e – con maggiore cautela – sub (5), Renzi ha proposto un’interpretazione fonologica basata sull’«interferenza tra un sistema secondario che ha /č/ e /ts/ [cioè il francese antico] e un sistema primario che ha solo /ts/ (anche se poteva avere [ts] e [č])» (280). Secondo lo stesso Renzi (1976, 572), forme come *zantent* (fr. *chantent*), *zastel* e appunto *zouse* (analogo al *çose* del nostro testo)¹⁹ mostrano che «l’opposizione del sistema fr. a. /c/: /ts/ è neutralizzata nel solo fonema /ts/, evidentemente l’unico che esista nel sistema italiano settentrionale del tempo» (572). Simili fenomeni dimostrano «l’uso vivo del francese, nella conversazione o almeno nella lettura» (573). Ma ciò non implica, come si è visto, che i testi di cui discorriamo manifestino una riorganizzazione del tutto coerente di sistema grafico e, in parallelo, sistema fonetico, producendo anzi scritzioni verosimilmente plurivalenti (come <ch>) e distribuzioni incongrue di fonemi che avrebbero dovuto o potuto essere resi nello stesso modo: accanto a *çose* e *saçe* che quanto alla consonante affricata appaiono adattati alla fonologia settentrionale con lo stesso trattamento normalmente subito dai gallicismi dell’italiano settentrionale antico (si pensi a calchi rari e occasionali come *çambra* per ‘camera’, o a prestiti di ben maggiore fortuna come *çardino*), ci aspetteremmo forme con la stessa affricata anche per gli esempi sub (1). È ben possibile che tali forme venissero pronunciate se non con [ʃ] almeno con [tʃ], suono che nei volgari veneti trecenteschi pur avendo statuto fonologico incerto doveva esser ben presente almeno come realizzazione fonetica nei volgari di Terraferma in corrispondenza degli esiti di CL e fors’anche nella pronuncia ecclesiastica del latino.²⁰

18 La fenomenologia descritta da Renzi a partire da quell’opera si manifesta anche, ma con differenze interne che andrebbero precisate caso per caso, in tutto il corpus della letteratura franco-italiana: per gli esempi nel ms. dell’*Aquilon de Bavière* di Raffaele da Verona, cf. ad es. Wunderli 1982, LV, e ancora Wunderli 2006, 371: «Die Zahl der Beispiele ist fast endlos»).

19 Anche il *saçe* del nostro testo trova riscontro nella letteratura francoveneta già nota, cioè nell’*Aquilon*, cf. Wunderli (1982, LV).

20 Del resto, che i contatti letterari potessero dar luogo a ipercharacterizzazioni insieme grafiche e fonetiche (quali appunto appare qui il tipo rappresentato da *çose*) è indirettamente confermato da altri casi curiosamente paralleli, come il *ciose* ‘cose’ coniato da Sacchetti (nov. CCXXVI, ed. Zaccarello 2014, 601) per connotare espressivamente l’eloquio di un personaggio francese (cf. Cella 2003, 115).

Comuni nel quadro della letteratura francoitaliana nel suo spettro più ampio sono anche i fatti notevoli del vocalismo, a partire dalla tonica 'italiana' di *trova* 87, di tipo non raro in simili testi (cf. Wunderli 2003, 18); e se i dittonghi di *poroit* 73 e *devroit* 74 hanno riscontro nei mss. della produzione francoveneta,²¹ appare più insolito il monottongo di *peres* 90 'pietre' (a indurlo è forse il *cheres* che precede immediatamente, con effetto allitterativo).

Notevole anche, e tanto più in rima, la confluenza delle vocali nasalizzate palatali e centrali: *defant* 77, *prant* 78, *ensamble* 79, *samble* 80, tipi osservabili anche in testi francoitaliani (cf. ancora Renzi [1970] 2008, 79, mentre nel testo studiato da Meyer-Lübke 1885 il fenomeno risparmia appunto la rima).

Quanto alle vocali atone, *chastité* 79 è da confrontare (per la terminazione *-ité*) con *crestienité* della *Bataille d'Aliscans* commentata da Holtus 1985, LIV; e anche *Angles* 88 è una vecchia conoscenza dei testi franco-veneti (ad es. *Entrée d'Espagne*, cf. Holtus 1998, 733). La vocale finale delle due forme rimanti *trovere*: *loere* ha riscontro occasionale in testi franco-italiani, e appare qui ben compatibile con le condizioni veneto-centrali della sua conservazione.²²

Ben più numerosi, in tutta la letteratura franco-italiana, i riscontri per l'ibrida forma *spirit* (per il fenomeno, cf. Holtus 1985, XLIX-L).

Quanto ai fatti morfologici, la *-s* del caso soggetto sing. dei maschili del primo tipo e del plurale non è generalmente riprodotta (a parte *tenus* 89, *molus* 90 per il primo, e per il secondo *des Angles* 88 e il participio passato *amés* 91).

Nel pur ridottissimo insieme d'esempi offerti da un lacerto così breve osservo la convivenza, per i pronomi, nomi e aggettivi in *-A*, tra resa italiana (sing. in *-a*, *cella* 77, *la* 78, *bona* 87; e si aggiunga per le forme verbali *trova* 87) e resa francese (sing. *-e*, se *femene* 82 vada inteso appunto come nel testo francese);²³ quest'ultima prevale - probabilmente, come si è detto, sostenuta dagli analoghi esiti veneto-centrali - per i sostantivi in *-ATEM* (*beuté* 79, *chastité* 79). *Le feblor* 75 va poi inteso come mascolinizzazione italianeggiante del femminile in *-ORE*.

La forma finale *aven* 94, che manca la rima con *diron* 93, rappresenta un'ulteriore emersione morfologica italoromanza; il tipo *-en* < *-EMUS* potrebbe rimandare al Veneto settentrionale, e segnatamente al trevigiano,

21 Per il passo in questione, *poroit* è forma testimoniata ad es. dal ms. V² (cf. Bisson 2008, xxii-iii).

22 In particolare, *loere* è nella *Guerra d'Attila* di Niccolò da Casola (XIII.1128, ed. Stendardo 1941). Circa la conservazione di *-e* dopo *r* nelle varietà venete centrali, cf. Tomasin 2004, 124-6.

23 Per il fenomeno, cf. Holtus 1985, xlix.

oppure alla Lombardia: ma è elemento troppo tenue per avere un valore probante: più verosimile un equivoco con *aven* 'avviene'. Vero e proprio contrassegno franco-veneto è la forma *ert* 77, 80 per la 3a sing. del presente indicativo.²⁴

Quanto al lessico, fra gli italianismi più vistosi, si segnalano *soto* 81, il già più volte richiamato *chastité* 79 che rende ipermetro il verso (ma giusto in questo punto anche uno dei mss. veneti del *Roman*, V¹, Marc. Fr. XVII, 230, ha un incongruo *castetetz*, che testimonia d'una tendenza comune ai copisti norditaliani), e il pure già menzionato *femene* 73, 82, che pure non sembra trovare riscontro in altri testimoni noti del romanzo, nemmeno italiani, a differenza di *porpensé* 94 dell'ultimo verso, possibile corruzione poligenetica del migliore *proposé* riportata tuttavia, come s'è detto sopra annotando la traduzione, da almeno tre mss., uno dei quali è l'altro testimone (V²) attualmente marciano - e certo veneto - del romanzo.²⁵ Tali dettagli ben si conciliano, assieme alla fenomenologia linguistica fin qui descritta e alla natura stessa dell'estratto, ad accreditare quest'ultimo come il probabile frutto d'una copia realizzata a partire da un manoscritto completo, o comunque ben più ampio, del romanzo francese, sembrando ben meno probabile la circolazione del nostro lacerto in forma autonoma, e ancor più improbabile una sua registrazione a memoria, come invece è spesso plausibile per altri tipi di *tracce*. Si tratta insomma di un'altra tessera aggiunta al mosaico dei molti prodotti che in area veneta vennero copiati in età medievale «da amanuensi italiani, come denuncia la lingua delle copie, con un diverso grado di italianizzazione degli originali francesi» (Paccagnella [1983] 2017, 61), ponendo le premesse per quella potente propensione al plurilinguismo letterario che ancora per vari secoli sarà un carattere costitutivo di quest'area, e di cui gli studi del festeggiato hanno magistralmente illuminato gli sviluppi più maturi.

24 La notava già Meyer-Lübke (1885, 635); e si veda pure Capusso (1988, 195) a proposito della sua presenza nella *Geste francor* del primotrecentesco cod. Marc. Fr. XIII (256). Quanto al *Roman de Troie*, la stessa forma occorre, teste l'apparato dell'ed. Constans, nel cod. V², cioè nel Marc. Fr. XVIII (301).

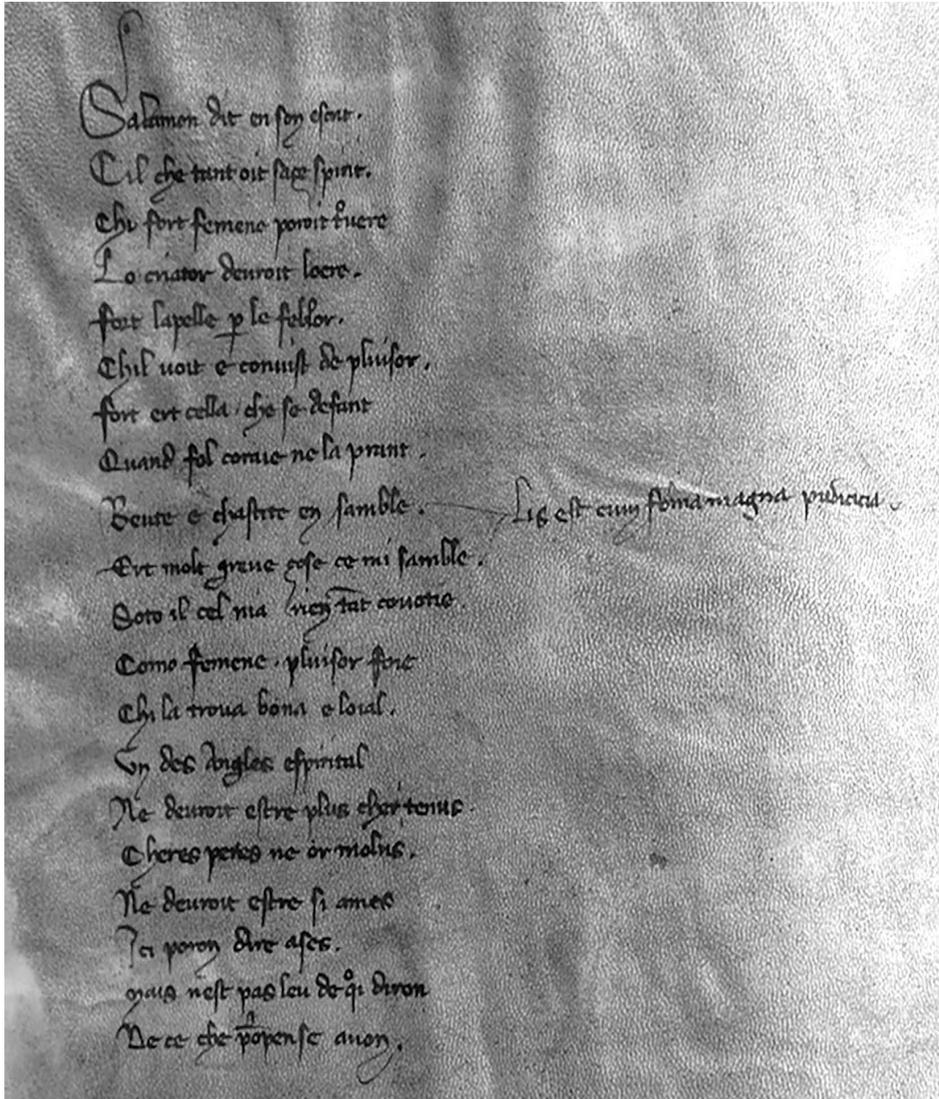
25 Il tipo *porpenser/propensare* è attestato sia in francese sia in italiano in testi trecenteschi. Per il primo, cf. DEAF s.v. («réfléchir (sur), former une résolution, songer à, se rappeler, méditer, projeter, et sim.»), per il secondo, le forme con *porp-* paiono essere tipicamente venete, se il corpus dell'OVI risponde con esempi dal *Lucidario veronese* e dal *Tristano veneto*.

Bibliografia

- ARLIMA = Archives de la littérature du Moyen Age. URL <http://www.arlima.net> (2017-10-31).
- Bandini, Fernando (1990). «Latino e volgare nella cultura vicentina del Tre e Quattrocento». Barbieri, Franco; Preto, Paolo (a cura di), *L'età della Repubblica Veneta*. Vol. 3, t. 2 di *Storia di Vicenza*. Vicenza: Neri Pozza, 1-13.
- Barbato, Marcello (2015). «Il franco-italiano. Storia e teoria». *Medioevo romanzo*, 39, 22-51.
- Bisson, Sebastiano (2008). *Il fondo francese della Biblioteca Marciana di Venezia*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura. Sussidi eruditi 76.
- Bortolan, Domenico (1888). *Dialetto vicentino. Documenti e illustrazioni*. Vicenza: Rumor.
- Calvi, Paolo [Angiolgabriello di Santa Maria] (1772). *Biblioteca e storia di quegli scrittori così della città come del territorio di Vicenza*, vol. 1. Vicenza: Vendramini Mosca.
- Cambi, Matteo (2016). «Prime indagini sulla circolazione veneta del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure». *Quaderni Veneti*, 5(1), 1-22. DOI 10.14277/1724-188X/QV-5-1-16-1.
- Capusso, Maria Grazia (1988). Recensione di *La "Geste Francor" di Venezia. Edizione integrale del codice XIII del Fondo francese della Marciana*, di Rosellini, Aldo (a cura di), *Studi mediolatini e volgari*, 34, 1986, 294-8.
- Careri, Maria et al. (2001). *Album de manuscrits français du XIIIe siècle. Mise en page et mise en texte*. Roma: Viella.
- Cartolari, Antonio (1847). *Cenni sopra varie famiglie illustri veronesi delle quali alcune furono in fiore ne' passati tempi*. Verona: Libanti.
- Cella, Roberta (2003). *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del secolo XIV)*. Firenze: Accademia della Crusca.
- Cipollaro, Costanza (2012). «Turone di Maxio, miniatore del *Roman de Troie* di Parigi (BNF, ms. français 782)». *Codices manuscripti. Zeitschrift für Handschriftenkunde*, 85-6, 16-22.
- Constans, Léopold (éd.) (1904-1912). *Le "Roman de Troie" par Benoit de Sainte-Maure*. 6 voll. Paris: Didot.
- Corpus OVI dell'italiano antico. Istituto Opera del Vocabolario Italiano. URL gattoweb.oivi.cnr.it (2017-10-31).
- Corsi, Giuseppe (1970). *Poesie musicali del Trecento*. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Crescini, Vincenzo (1897) «Il provenzale in caricatura». *Atti e memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova*, 13, 123-38.
- Crescini, Vincenzo (1898). «Di maestro Tuisio e di maestro Ferrari». *Atti e memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova*, 14, 29-33.

- DEAF = Dictionnaire Etymologique de l'Ancien français. URL <http://www.deaf-page.de> (2017-10-31).
- Frank, Barbara (1957). *Die Textgestalt als Zeichen. Lateinische Handschriftentradition und die Verschriftlichung der romanischen Sprachen*. Tübingen: Narr.
- Gonelli, Lida M. (a cura di) (1990). *D'Ancona-Novati*. Pisa: Scuola Normale Superiore. Carteggio D'Ancona 10.
- Holtus, Günter (Hrsg.) (1985). *La versione franco-italiana della "Battaglia d'Aliscans". Codex Marcianus fr. VIII (=252)*. Tübingen: Niemeyer. Beihefte zur ZRPh 205.
- Holtus, Günter (1998). «Plan- und Kunstsprachen auf romanischer Basis IV. Franko-Italienisch. Langues artificielles à base romane IV. Le franco-italien». *LRL*, 7, 705-56.
- Jung, Marc-René (1996). *La légende de Troie en France au moyen âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*. Basel: Francke. Romanica Helvetica 114.
- Lodge, Anthony (1980). «'Fragments' du Roman de Troie». *Vox Romanica*, 39, 64-72.
- Masse, Marie-Sophie (2003). «Quelques concordances entre le *Liet von Troye* et le manuscrit A1 du *Roman de Troie*». *Romania*, 121, 218-36.
- Meyer-Lübke, Wilhelm (1885). «Franko-italienische Studien. 1». *Zeitschrift für romanische Philologie*, 9, 597-640.
- Molteni, Ilaria (2017). *I romanzi arturiani in Italia. Tradizioni narrative, strategie delle immagini, geografia artistica* [thèse de doctorat]. Lausanne: Faculté des Lettres.
- Morlino, Luca (2009). «*Alie ystorie ac dotrine*». *Il "Livre d'Enanchet" nel quadro della letteratura franco-italiana* [tesi di dottorato]. Padova: Università di Padova.
- Morlino, Luca (2010). «La letteratura francese e provenzale nell'Italia medievale». Luzzatto, Sergio et al. (a cura di), *Dalle origini al Rinascimento*. Vol. 1 di *Atlante della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 31-50.
- Morlino, Luca (2012). «Un florilegio trobadorico recuperato». *Cultura neolatina*, 72(1), 7-51.
- Novati, Francesco (1897). «Se a Vicenza sui primi del secolo decimoquarto siasi impartito un pubblico insegnamento di provenzale». *Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, s. 2, 30, 211-21.
- Paccagnella, Ivano (2017). «Plurilinguismo letterario. Lingue, dialetti, linguaggi». Paccagnella, Ivano (a cura di), *Un mondo di parole. Tra lingue e dialetti*. Padova: Cleup, 17-126. Or. ed., Asor Rosa, Alberto (a cura di) (1983). *Produzione e consumo*. Vol. 2 di *Letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 103-67.
- Petrucci, Armando (1999). «Spazi di scrittura e scritte avventizie nel libro altomedievale». *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo*. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 981-1010.

- Punzi, Arianna (2004). «La metamorfosi di Darete Frigio. La materia troiana in Italia». *Critica del testo*, 7, 163-211.
- Renzi, Lorenzo (1976). «Il francese come lingua letteraria e il franco-lombardo. L'epica carolingia nel Veneto». *Storia della cultura veneta*. Vicenza: Neri Pozza, 1: 563-89.
- Renzi, Lorenzo (2008). «Per la lingua dell'*Entrée d'Espagne*». Andreose, Alvise; Barbieri, Alvaro; Cefruga, Dan Octavian (a cura di), *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*. Bologna: il Mulino, 265-98. Or. ed., *Cultura neolatina*, 30(1/2), 1970, 59-87.
- Schmitt, Christian B. (1971). «Theophrastus in the Middle Ages». *Viator*, 2, 251-70.
- Stendardo, Guido (a cura di) (1941). *Da Casola, Niccolò: La Guerra d'Attila. Poema franco-italiano pubblicato dall'unico manoscritto della R. Biblioteca Estense di Modena*. Modena: Società Tipografica Modenese. Istituto di Filologia romanza della R. Università di Roma. Studi e testi.
- Stussi, Alfredo (2001). *Tracce*. Roma: Bulzoni Editore.
- Tomasin, Lorenzo (2004). *Testi padovani del Trecento*. Padova: Esedra.
- Tomasoni, Piera (1994). «Veneto». Serianni, Luca; Trifone, Pietro (a cura di), *Le altre lingue*. Vol. 3 di *Storia della lingua italiana*. Torino: Einaudi, 212-40.
- Varanini, Gian Maria (1985). «Organizzazione aziendale e società rurale nella pianura veneta. Le terre della famiglia Proti a Bolzano Vicentino nella seconda metà del Trecento». Povolo, Claudio (a cura di), *Bolzano Vicentino. Dimensioni del sociale e vita economica in un villaggio della pianura vicentina (secoli XIV-XIX)*. Bolzano Vicentino: Comune, 95-140.
- Viscardi, Antonio (1940). «Un epitaffio francese a Vicenza (sec. XIII)». *Archivum Romanicum*, 24, 285-300.
- Werner, Jakob (1912). *Lateinische Sprichwörter und Sinnsprüche des Mittelalters*. Heidelberg: Carl Winter.
- Wunderli, Peter (Hrsg.) (1982). *Raffaele da Verona: Aquilon de Bavière. Introduction, édition et commentaire*. Tübingen: Niemeyer. Beihefte zur ZRPh 188-189.
- Wunderli, Peter (2003). «Franko-Italienisch. Ein sprach- und literaturgeschichtliches Kuriosum». *Vox romanica*, 62, 1-27.
- Wunderli, Peter (2006). «Franko-italienische Studien ohne Romanische Philologie?». Dahmen, Wolfgang; Holtus, Günter; Kramer, Johannes; Metzeltin, Michael; Schweickard, Wolfgang; Winkelmann, Otto, (Hrsg.), *Was kann eine vergleichende romanische Sprachwissenschaft heute (noch) leisten?*. Tübingen: Narr, 361-89. Romanistisches Kolloquium 20.
- Zaccarello, Michelangelo (a cura di) (2014). *Sacchetti, Franco: Le Trecento Novelle*. Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo.
- Zanazzo, Antonio (1914). *L'arte della lana in Vicenza*. Venezia: R. Deputazione di Storia patria per le Venezie.



Archivio di Stato di Vicenza, Collegio dei Notai, r. 48, c. 22v (Concessione n. 9 del 2014/11/03)

Su un termine poliano di origine veneziana: *peitere* (*Devisement dou monde*, LXXXV, 11)

Alvise Andreose

(eCampus Università Telematica, Italia)

Abstract An important section of Marco Polo's *Devisement dou monde* is devoted to the description of the magnificence of Qubilai's court. The traveller was particularly impressed by the splendour of the large vessel that contained the alcoholic drinks served to the guests attending the Khan's banquets. To describe this wonderful artifact, the Franco-Italian version transmitted by the manuscript BnF fr. 1116 chooses the word *peitere*, which is a deformation of the Venetian form *pitèr/pitèra*, designating 'an earthenware vase', 'a jar'. It is also possible that the choice of this term was influenced by the word *pitare*, attested in the 'Levantine French' used in Cyprus during the late Middle Ages to designate 'a large earthenware vase', 'a large jar' for conserving wine.

Keywords Marco Polo. *Devisement dou monde*. Milione. Rustichello da Pisa. Wine vessel. Franco-Italian language. Venetian dialect. Levantine French. Yuan Dynasty. Medieval China.

Nella tradizione manoscritta del *Devisement dou monde* di Marco Polo, il manoscritto *français* 1116 della Bibliothèque nationale de France – tradizionalmente indicato con «F» – occupa una posizione di indubbio rilievo, non solo per la qualità della sua lezione, ma anche per le sue caratteristiche linguistiche.¹ Insieme a un frammento di poche carte emerso in tempi recenti (siglato «f»),² si tratta dell'unico testimone dell'opera poliana a preservare l'originale veste «franco-italiana» del testo. Se nel passato si è insistito sugli elementi veneti o italiano-settentrionali che, soprattutto in F, si innestano sul tessuto linguistico francese,³ oggi l'attenzione degli studiosi appare rivolta in particolare a quei tratti grafici e fono-morfologici che permettono di accomunare i testimoni franco-italiani del libro di Marco Polo al quel folto gruppo di codici francesi copiati da prigionieri pisani nelle carceri di Genova sullo scorcio del secolo XIII che diversi studi codicologici e filologici apparsi

1 Benedetto 1928, XI-XXXIII; Ménard 2009; Andreose 2015b, 2015c.

2 Concina 2007; Ménard 2012; Andreose, Concina 2016.

3 Benedetto 1928, XXX; Terracini 1933, 422; Kaiser 1967, 36, 174-5; Gossen 1975, 142; Capusso 1980, 35-6; Ineichen 1989; Capusso 2008, 274, 285. Si veda anche Andreose 2015b, 272; 2015c, 106, 110; Andreose, Concina 2016, 25-9.

negli ultimi trent'anni hanno permesso di identificare.⁴ Benché ormai appaia indubbio che F e f rechino diverse caratteristiche formali che rimandano all'ambiente scritto in cui il *Devisement* fu originariamente concepito e realizzato,⁵ la loro veste linguistica presenta una serie di elementi eterogenei che parrebbero risalire al processo stesso di *mise en écrit* del testo che, come è noto, comportò la sinergia tra due personalità provenienti da domini linguistici differenti: il veneziano Marco e il pisano Rustichello. Per questa ragione, l'analisi delle diverse componenti che interagiscono nella *scripta* dei due esemplari franco-italiani del resoconto poliano si configura di assoluta rilevanza non solo per definire con maggiore precisione le caratteristiche formali dell'originale, ma anche per fare luce sul suo processo di elaborazione.⁶

Molteplici indizi avvalorano l'affermazione contenuta nelle righe iniziali dell'opera⁷ secondo cui il libro di Marco Polo sarebbe anzitutto il risultato di un atto di dettatura,⁸ sebbene varie ragioni suggeriscano che Rustichello abbia avuto accesso anche a note in forma scritta che il viaggiatore gli aveva messo a disposizione.⁹ Attraverso lo studio delle caratteristiche formali di F e f risulta possibile in alcuni casi delimitare il contributo dei due co-autori alla stesura dell'opera, distinguendo il materiale linguistico di ascendenza poliana da quello ascrivibile allo scrittore pisano (cf. Andreose 2015a, 15-23; 2015c, 102-6). Al tempo stesso, questo tipo di analisi permette talvolta di formulare precise ipotesi sulla varietà in cui dovette avvenire la comunicazione tra Marco e Rustichello, o sulla lingua in cui il veneziano aveva vergato le proprie annotazioni di viaggio. Sotto questo profilo, un caso di forte interesse è rappresentato dalla forma *peitere* con cui, nella versione franco-italiana del testo tradita da F,¹⁰ si fa riferimento a un grande contenitore per il vino ubicato nella sala del palazzo imperiale in cui il Gran Can tiene i suoi splendidi banchetti:

4 Andreose 2015b, 267-74; 2015c, 103-5, 107-10; Andreose, Concina 2016, 24-32. La bibliografia sui manoscritti francesi copiati nello *scriptorium* pisano-genovese è oggi molto ampia, per cui ci limitiamo a rimandare a due lavori di sintesi: Cigni 2010; Zinelli 2015. Per altri riferimenti bibliografici, si veda, oltre ai saggi citati, Andreose 2015a, 105 n. 22.

5 L'opera, come è noto, fu realizzata nelle prigioni di Genova nel 1298. Si veda avanti n. 7.

6 Bertolucci Pizzorusso 2011, 86; Capusso 2008, 268-9; Andreose 2015a; 2015b, 274-6; 2015c, 102-3.

7 *Le devisement dou monde*, «Prologo», par. 4: «Le quel [Marco Polo] puis, demorant en la charchre de Jene, fist retraire toutes cestes chouses a messire Rustaciaus de Pise, que en celle meissme chartre estoit, au tens qu'il avoit .MCCXCVIII. anç que Jeçucrit nesqui» (Eusebi 2010, 3).

8 Capusso 2008, 274; Andreose 2015a, 15-23; 2015b, 276.

9 Paris 1838, 355-6; Dainelli 1941, 198-200; Borlandi 1962; Kaiser 1967, 29, 36; Capusso 2008, 273-4. Sull'argomento si veda la sintesi di Andreose 2015a, 8-15.

10 Il passo manca nel frammento f.

Et eu mileu de ceste sale, ou le Grant Sire tient sa table, est une grant *peitere* d'or fin qe bien tient de vin come grant botet; et environ ceste *peitere*, ce est en chascun chant, e<n> a une plus peitete; et de cele grant vient le vin au be-
vrajes que sunt en celle mandre. (*Le devisement dou monde*, cap. 85, par. 11)¹¹

E nel mezzo della sala in cui il Gran Can tiene la sua mensa, c'è una grande *peitere* d'oro puro che contiene tanto vino quanto una grande botte; e attorno a questa *peitere*, cioè in ciascun angolo, ce n'è una più piccola; e da quella grande il vino va nelle bevande che sono in quella più piccola.¹²

Gli altri rami principali della tradizione¹³ hanno per lo più interpretato la forma *peitere* nell'accezione di 'vaso' (cf. Andreose 2017, 79-81). Il compendio latino L (sec. XIV),¹⁴ la traduzione toscana TA (sec. XIV in.)¹⁵ e la versione veneziana

11 Eusebi 2010, 87. Si veda anche Benedetto 1928, 80, e Ronchi 1982, 422.

12 Si riprende, con qualche modifica, la traduzione di Andreose 2017, 78.

13 Le linee fondamentali della storia testuale del *Devisement dou monde* sono state magistralmente ricostruite da Luigi Foscolo Benedetto nei prolegomeni («Introduzione. La tradizione manoscritta») all'edizione del 1928 (Benedetto 1928, IX-CCXXI) e nelle pagine introduttive alla 'traduzione critica' del 1932 (Benedetto 1932, XXI-XXIII). Secondo Benedetto, la tradizione del libro di Marco Polo si articolerebbe in due rami. Dal sub-archetipo A discenderebbero tutte le principali versioni dell'opera: il testo franco-italiano (F), la redazione francese FG (siglata «Fr» in Ménard 2001-2009), la versione toscana TA, la versione catalana K, la redazione 'veneta' VA - da cui deriva la fortunatissima traduzione latina del domenicano Francesco Pipino da Bologna (*post* 1310, *ante* 1322). La famiglia B comprenderebbe invece un numero limitato di testimoni: il compendio latino L, le traduzioni veneziane V e VB, e soprattutto la redazione latina Z, che in alcuni punti trasmette un testo abbreviato, ma in altri presenta una serie di informazioni aggiuntive - sicuramente originali - che mancano nel resto della tradizione. Da un testimone molto prossimo a Z dipende per larga parte la traduzione di Giovanni Battista Ramusio (1559), siglata «R», che ha però attinto materiali anche da altre famiglie: la versione latina P del ramo A, e le redazioni L, V, VB del ramo B. L'idea fondamentale della classificazione di Benedetto è che il ramo B e in particolare la redazione Z (e spesso R) siano più prossimi all'originale, e che la famiglia A trasmetta una versione accorciata del testo. Benché questa ipotesi ricostruttiva sia stata in gran parte confermata dalle ricerche successive, alcuni studiosi hanno cercato di definire con maggiore esattezza i rapporti tra le famiglie nei piani alti dello stemma. Terracini (1933) e Burgio, Eusebi (2008) ipotizzano, per esempio, che Z e R costituiscano un ramo a parte della tradizione, e che tutte le altre famiglie (ivi compresi L, V e VB) dipendano da un esemplare che aveva omesso molte informazioni originali. Una sintesi aggiornata delle principali questioni relative alla tradizione del *Devisement* si può leggere in Barbieri 2004, Gadrat-Ouerfelli 2015, Andreose 2016.

14 L, cap. 71, par. 6: «Et in medio sale est vas de auro maxime quantitatis competentis vegetis, quod est plenum vino vel aliquo alio bono potu; et in quatuor partibus huius vasis sunt quatuor vasa parva, in quibus continue fluit talis potus» (Burgio 2015). Sulle caratteristiche della famiglia L si rimanda all'analisi di Burgio, Mascherpa 2007, 132-47. L'edizione critica di tale redazione è in corso di preparazione a cura di Eugenio Burgio (Buzzoni et al 2016, 655-60).

15 TA, cap. 85, par. 11: «E i-mezzo di questa sala ove 'l Grande Signore tiene corte e tavola, è uno grandissimo vaso d'oro fino, che tiene di vino come una <gran> botte, e da ogni lato di

V (sec. XV)¹⁶ recano rispettivamente le lezioni *vas* (L), *vaso* (TA) e *vassel(l)o* (V).¹⁷ In modo analogo, la riscrittura ‘in buon francese’ Fr (o FG),¹⁸ redatta verso il 1310-1311, sostituisce la forma franco-italiana con *poterie*,¹⁹ che in antico e medio francese, oltre al significato di ‘arte/mestiere di vasaio’ (T-L, 7, 1655), poteva assumere anche il valore di «travail de potier, objet fabriqué par le potier, vaisselle de terre». ²⁰ Su questa scia si colloca la traduzione italiana contenuta nel secondo volume delle *Navigazioni e viaggi* di Giovanni Battista Ramusio, uscito postumo nel 1559. In tale versione – indicata tradizionalmente con la sigla «R» – al sintagma «une grant peitere d’or fin» di F corrisponde l’espressione «un grande et precioso vaso a modo d’un pittaro»:

Et nel mezzo della sala dove il signor senta a tavola è un bellissimo artificio grande et ricco, fatto a modo d’un scrigno quadro, et ciascuno quadro è di tre passa, sottilmente lavorato con bellissime sculture d’animali indorati, et nel mezzo è incavato et vi è un grande et precioso vaso a modo d’un pittaro, di tenuta d’una botte, nel quale vi è il vino; et in ciascheduno cantone di questo scrigno è posto un vaso di tenuta d’un bigoncio, in uno de’ quali è latte di cavalle et nell’altro di camelle, et così degl’altri, secondo che sono diverse maniere di bevande. (Libro 2, cap. 10)²¹

questo vaso ne sono due piccoli: di quella grande si cava vino, e de le due piccole beverageggi» (Bertolucci Pizzorusso 1994, 132).

16 V, cap. 42, par. 7: «Et in mezo de questa salla, là che stano el Gran Chan a manzar, sono uno vassello d’oro ch’elo tien aqua e vin, sono quanto saria una bota granda; et intorno de questo vassello d’oro sono un altro vaselo pizolo d’oro in lo qual se tien vin o altro beverazo» (Simion 2015; si veda anche Simion 2007-2008, 59).

17 Non è utile al raffronto, invece, la versione ‘veneta’ – ma più probabilmente emiliana, forse bolognese – VA (sec. XIV in.) che abbrevia il passo, omettendo di tradurre il termine *peitere* e rendendo *botet* con la forma veneta e emiliana *vezia*: VA, cap. LXVIII, par. 12 «In mezo el luogo della gran sala se mete una gran vezia de vino d’oro fin, e quella sta senpre piena de vino over de altre dellichate bevande; e atorno a’ pe’ de quella vezia si è quatro altri minori vasieli» (Barbieri, Andreose 1999, 176). Per l’etimologia del termine settentrionale *vez(i)a*, *vexa*, corrispondente all’italiana *veggia*, cf. REW, 9177; DEI, 4000; Prati 1968, 200; Bondardo 1986, 176; Cortelazzo, Marcato 2005, 464.

18 Tale redazione, come si è detto nella nota 13, è indicata da Ménard con la sigla «Fr», da Benedetto con «FG».

19 Fr, cap. 85, rr. 37-44: «Ou milieu de ceste salle ou le Grant Caan tient sa table est une grant poterie de fin or qui bien [tient] de vin tant comme une bouteille communal. Et en chascun [coing] de ceste poterie, si en a une mendre, si que le vin de la grant vient aus petites, qui li sont [entour] quant il veut, plaines de bons buvrages d’espices moult fins et de grant vaillance» (Ménard 2001-2009, 3: 77).

20 DMF, s.v. «poterie». Cf. anche GdF, 10, 388; FEW, 9, 267.

21 Ramusio 2015, 2: cap. 10, 6. Si vedano anche Ramusio 1559, f. 17v, e Milanesi 1978-1988, 3: 171. La versione latina Z omette tale brano (Barbieri 1998).

Tralasciamo la serie di dettagli – probabilmente originali – trasmessi da R che mancano nel resto della tradizione (su cui Andreose 2017, 81-6), e ci limitiamo a osservare che il termine ramusiano *pittaro* equivale esattamente alla traduzione ‘vaso’ delle famiglie Fr, L, TA, V. Si tratta dell’esito romanzo di una forma di origine greca (τὸ μῑθάριον ‘piccolo vaso per il vino’), diffusasi nella tarda antichità e penetrata in Italia probabilmente in età bizantina,²² che si incontra sia nelle varietà meridionali (otr. lecc. *pisári*, brind. *pitári*, *pitáru*, *pidáru*, tar. *putári* ecc.),²³ con il significato di ‘(alto) vaso di creta per olio’, sia nei dialetti veneti e romagnoli (venez. trev. bell. *pitèr/pittèr*, valsug. *pitèro*, pad. vic. poles. *pitáro*, ver. romagn. *pitár*, ecc.),²⁴ con il significato di ‘testo, vaso da fiori’, ‘vaso di terra (cotta)’, ‘vaso di coccio’, ‘orcino per burro, strutto, cotognato o altro’, ‘orcio per l’olio o per i sottaceti’, ‘vaso ove si tiene l’acqua’, ‘cantero’, ‘pitale’.²⁵ Alla luce di tali dati, l’ipotesi più ovvia è che il termine di F vada interpretato come un venetismo²⁶ avente il significato generico di ‘vaso’, ed equivalga a tutti gli effetti alle lezioni attestate nelle altre famiglie del *Devisement dou monde*. Se poi si tiene conto del fatto che, come si dirà meglio più avanti, alle varietà lagunari non è ignota la variante femminile con valore accrescitivo *pitèra* (chiogg.)²⁷ – che trova rispondenza nelle forme meridionali *pitárra* (regg., catan., licat.), *pisárra* (cos.), *pətárra* (luc.), *pətárrə* (abr.) ‘grande vaso di creta per olio’²⁸ – si può ritenere che la voce poliana indichi più precisamente un vaso di grandi dimensioni.

È possibile, tuttavia, che la forma *peitere*, oltre al valore base di ‘vaso’ o ‘grande vaso’, presenti un significato più specifico, attinto dal lessico tecnico della produzione vinicola. Nel *Livre des remembrances de la secrète du royaume de Chypre* (Richard 1983), un registro contenente documenti francesi redatti a Cipro nel 1468-1469, si incontra la forma *pitare* per in-

22 Kahane H., Kahane R. 1966, 424; Cortelazzo 1970, 186; 1986, 157.

23 EWUG, 401; Rohlfs 1956-71, 3: 1036.

24 Per il Veneto cf. Patriarchi 1796, 238; Boerio 1998, 514; Nazari 1884, 125; Bortolan 1893, 208; Pajello 1896, 189; AIS, 5: 970; Prati 1960, 133; 1968, 133; Ineichen 1962-1966, 2: 311; Cortelazzo 1970, 186; Migliorini, Pellegrini 1971, 78; Rigobello 1998, 340; Cortelazzo, Marcato 2005, 338; Cortelazzo 2007, 1018; Paccagnella 2012, 526. Per la Romagna, si vedano Morri 1840, 589; Mattioli 1879, 476. Il termine è documentato nel latino dell’Italia nord-orientale (Sella 1944, 441 [Padova, 1399]), ma si incontra sporadicamente anche in testi di altre aree, cf. Du Cange 1883-1887, 6: 338a (s.v. «pitharia»), 339a (s.v. «pittarium»).

25 Nel dialetto di Burano, la variante *pitè* è usata per indicare «una *Giara* o *Orcio* di terra cotta, il quale murato in un angolo della cucina e sepolto fino alla bocca nella sabbia, tiensi in molte case per custodirvi l’acqua» (Boerio 1998, 513).

26 FEW, 8: 609.

27 Nardo 1876-7, 285; Zennaro 1905, 28; Cortelazzo 1970, 186.

28 EWUG, 401; Kahane H., Kahane R. 1966, 424; Cortelazzo 1970, 186.

dicare un «gros pot de terre», oppure una «grande jarre» per conservare il vino:²⁹

Nous, pour nous et pour nos hers [...], avons retefié, refermé et confermé, donné, otroié et consenti pour ledit fié a susdit sire Jeronimo Salviati et a ses hers que il a ou averai desandains de son cors de leaul mariage, les cazaus sous devizés, [...] o tous lor drois, rasonns, uzages et apertenances, en terres labourées et non labourées, en plains, en bois, en montanes, en agues courains et surdains, en abaies, en yglizes, en vignes et viniobles, en presors, en cellyers, en *pitares*. (Richard 1983, 73; corsivo aggiunto)

Les desous nonnés, ce est dame Catelina Miral, espouze jadis de Paou Cost, et son fils, Johan de Barzi [...] donnerent en vente toutes lor vignes que ils ont o terel de Maheta, [...] o tous lor drois, rasonns, uzages et apartenances, en bois, en montaines, en trallies, en parafguacies, en terres labourées et guastes, en arbres, en ostels, en cellier, en presor, en *pitares*, et en toutes les autres chozes que asdites vignes sont, apartiennent ou appartenir doivent. (Richard 1983, 117; corsivo aggiunto)

Secondo Jean Richard, editore di tale raccolta di documenti, «celliers, pressoirs et 'pithaires' sont les dépendances propres à une vigne. Ces dernières sont les grandes jarres, parfois de plusieurs centaines de litres, qui se trouvaient dans les lieux d'exploitation et où le vin était conservé jusqu'à ce qu'il fût temps de le transvaser dans des 'boutes' ou tonneaux et de le livrer au acheteurs, ou de le mener au marché».³⁰

Questo particolare significato sembra adattarsi perfettamente al tipo di manufatto descritto da Marco Polo. Le fonti cinesi antiche confermano che il contenitore da cui il Gran Can e i suoi ospiti attingevano il vino era

29 DMF, s.v. «pitaire».

30 Richard 1983, 195-6. A monte del francese *pit(h)are* sta la stessa forma femminile con valore accrescitivo da cui derivano il chioggiotto *pitèra* e il tipo meridionale *pitárra*, *pisárra* ecc. (si veda sopra pagina 31). Andrà rilevato che non si danno prove sicure del fatto che il termine sia stato impiegato anche al di fuori della *scripta* francese in uso a Cipro. Nella versione francese del *Traité sur le Passage en Terre Sainte* realizzata dal veneziano Emmanuel Piloti nel 1441, si trova la forma maschile *pitier* per indicare una misura di capacità corrispondente a un vaso di dimensioni abbastanza grandi: «De l'isole de Majorque s'en tire olio en jarres, et labourage de pierres, et grans pos de pierre, et si se vent de.xij. à.xv. ducas le pitier plain» (Dopp 1958, 146). Sempre secondo Richard (1958, 260), dietro tale forma si celerebbe «le mot chypriote *pitaire*», ma è più probabile che si tratti di un venezianismo (< *pitèr*), dato che anche nel dialetto veneziano è attestato per i continuatori di *μῆτριον* il valore di 'orcio/orcio per l'olio' o di 'vaso per conservare l'olio' (Prati 1968, 133; Rigobello 1998, 340; Cortelazzo 2007, 1018; per il romagnolo, cf. Morri 1840, 589; Mattioli 1879, 476). Si noti, per altro, che l'uso della forma plurale *piteri* per designare una misura di capacità è documentata in Andrea Calmo (Rossi 1888, 209; cf. anche Cortelazzo 1970, 186; 2007, 1018).

di dimensioni davvero ragguardevoli. In un testo risalente alla fine dell'epoca Yuan (1271-1368), il *Nancun chuogeng lu* (南村輟耕錄 'Memorie al villaggio meridionale quando l'aratro riposa'), scritto da Tao Zongyi (陶宗儀) attorno al 1366, viene descritta la sala del trono, il Daming dian (大明殿 'Sala della grande luce'). Tale sezione³¹ dipende per larga parte da un testo più antico, il *Jingshi dadian* (經世大典 'Grande canone per l'arte di governare'), una compilazione enciclopedica redatta sotto la supervisione di Zhao Shiyan (趙世延, 1260-1336) e Yu Ji (虞集, 1272-1348), che fu completata nel 1331. Nel *Nancun chuogeng lu* si afferma che nel Daming dian

c'è una vasca per vino di legno verniciato con bande d'argento. Draghi e nuvole d'oro la circondano sinuosi. È alta 1 *zhang* e 7 *chi* [ca. 4 m]. Può contenere più di 50 *dan* [15 ettolitri circa] di vino.³²

Questa descrizione presenta significative corrispondenze con la versione ramusiana («sottilmente lavorato con bellissime sculture d'animali indorati») (cf. Ramusio 2015, 2: cap. 10, 6). In particolare, l'altezza della «vasca» indicata nel testo cinese appare compatibile con la larghezza di cui parla la traduzione di Ramusio («et ciascuno quadro è tre passa»)³³.

L'ipotesi che il vocabolo poliano *peitere* sia modellato, oltre che sul veneziano *pitèr*, anche sul francese d'oltremare *pitare* potrebbe essere suffragata da ragioni morfologiche. Nel Veneto e nella Romagna la forma più comune è quella maschile *pitèr*, *pitáro*, *pitár*. La variante femminile, che – come si è detto – in origine aveva probabilmente valore accrescitivo,³⁴ ricorre con particolare frequenza nelle varietà italiane meridionali,³⁵ ma risulta del tutto sporadica in quelle venete e romagnole. L'unica area in cui è documentata parrebbe essere quella di Chioggia.³⁶ Va rilevato, co-

31 Ampi stralci di questa parte dell'opera sono tradotti in Bretschneider 1876, 24 e ss., e De Biasio 2013, 87 e ss.

32 Riproduco la traduzione di De Biasio 2013, 97-8, tranne che nella conversione della misura dell'altezza dal sistema metrico cinese a quello decimale. Per questo dettaglio, la versione di Bretschneider (1876, 28), che parla di «17 feet», pare più corretta. Un *zhang* (丈) corrisponde a 10 *chi*. L'antico valore del *chi* (尺) oscillava tra i 23 e i 24 centimetri. La vasca, dunque, era alta circa quattro metri.

33 Ramusio 2015, 2: cap. 10, 6. Per un confronto più puntuale tra i due testi, cf. Andreose 2017, 81-6.

34 L'ipotesi risale a Cortelazzo (1970, 186), che scarta l'idea di Rohlf's (EWUG, 401) secondo cui il femminile si dovrebbe all'influsso di *giara*.

35 EWUG, 401; Kahane H., Kahane R. 1966, 424; Cortelazzo 1970, 186. Si veda anche sopra, pagina 31.

36 Si noti, a tal proposito, che nella traduzione veneziana di un documento francese redatto a Cipro nel 1465, la forma *pitare* viene resa col maschile: «et in questo giorno medemo noi, per noi et per li nostri heredi in presentia de ditta corte havemo donato, traduto

munque, che anche il chioggiotto *pitèra* - come del resto le corrispondenti forme maschili in uso nell'Italia nord-orientale - ha del tutto perduto il significato originario di 'giara per il vino' (Kahane H., Kahane R. 1966, 424; Cortelazzo 1970, 186), passando al valore di «grande vaso ove si tiene l'acqua» (Nardo 1876-1877, 285) oppure di «recipiente per conservare l'acqua fresca» (Zennaro 1905, 28).

Come abbiamo anticipato, diversi studiosi hanno supposto che, nella stesura del *Devisement dou monde*, Rustichello non si sarebbe soltanto limitato a trascrivere ciò che Marco gli dettava, ma avrebbe anche rielaborato note che questi aveva preso durante la sua permanenza in Oriente.³⁷ Già Luigi Foscolo Benedetto, nell'«Introduzione» alla sua fondamentale edizione critica del 1928, aveva avanzato l'ipotesi che il veneziano avesse messo a disposizione dello scrittore pisano degli appunti di viaggio scritti in quel tipo di francese che oggi si è soliti indicare come 'coloniale', 'levantino' o 'd'oltremare' (Benedetto 1928, XXX). Tale idea si basa principalmente sul fatto che, in un punto del resoconto poliano, si legge la forma *guasmul* 'figlio di matrimonio misto', 'meticcio', 'mezzosangue', parola di origine bizantina (ὁ γασμοῦλος, βασμοῦλος) in uso tra i 'Latini' del Levante.³⁸ Del resto, appare senz'altro probabile che il viaggiatore avesse una buona conoscenza del francese che si parlava e si scriveva in Terrasanta e in diversi territori del Mediterraneo orientale durante il periodo delle Crociate, considerato che suo padre e suo zio si erano installati da tempo a Costantinopoli prima di intraprendere il loro viaggio verso l'Estremo Oriente.³⁹ Muovendo da questi indizi, Gustav Ineichen ha suggerito cautamente che la base del francese di Marco Polo consistesse

et consentito in pheudo perpetuo a ti preditto Zuan Peres et a tui heredi di tuo corpo de legitimo matrimonio, li casali et prestarie li [*di?*] sotto nominati, [...] con tutti li loro dretti, usanze et appertinentie in terre lavorate et non lavorate, in piano, in boschi, in montagne, in acque corrente et sorgente, in giardini, in cortili, in luochi, in condutti, in fiumi, in fiumare, in abbadiie, in gesie, in molini, in canneve, in torcholi, in *pitheri*, in vigne, in vignole...» (Richard 1983, 210; corsivo aggiunto).

37 Per maggiori dettagli su questa ipotesi si rimanda alle opere citate sopra nella nota 9, in particolare a Andreose 2015a.

38 Su tale forma si vedano Du Cange 1688, 1: 181-2; Pauthier 1865, 1: 215-16 n.; Yule 1903, 1: 292; Meyer 1890-1892, 137-8; DEI, 1: 793; 3: 1768; Cortelazzo 1970, 294-6. Il termine - che nel greco medievale presentava il significato specifico di 'nato dal matrimonio di un Franco con una Romea' - si continua anche in alcune aree della Sicilia e della Calabria con il valore di 'mulo', 'animale nato di cavallo ed asina' (EWUG, 102).

39 Secondo Pauthier 1865, 1: 216 n., *guasmul* sarebbe un «mot, que Marc Pol avait sans doute appris pendant son séjour à Constantinople, ou de son père, qui y avait séjourné pendant plus longtemps, et à plusieurs reprises». Si veda anche Benedetto 1928, XXVI-XXVII, XXX-XXXI. Al soggiorno di Niccolò e di Matteo Polo a Costantinopoli si fa esplicito riferimento nel capitolo iniziale del *Devisement dou monde* (cap. 1, par. 2): «Il fu voir que au tens qe Baudoin estoit enperaor de Gostantinople, ce fu a les. MCCL. anç, mesire Nicolao Pol, que pere messire March estoit, et messiere Mafeu Pol, que frere mesere Nicolau estoit,

in «un francese colloquiale, di tradizione essenzialmente orale» e di origine levantina, che doveva essere conosciuto largamente anche a Venezia.⁴⁰ Alla luce di tale ipotesi, non appare azzardato supporre che nella forma *peitere*, con cui il viaggiatore designa il grande contenitore per il vino del Gran Can, si sovrappongano e si combinino due apporti lessicali differenti, seppur non facili da distinguere a causa del loro etimo comune: quello del veneziano *pitèr* ‘vaso di coccio’ o più probabilmente della variante *pitèra* ‘grande giara per l’acqua’, attestata modernamente nel dialetto di Chioggia; e quello del francese levantino *pitare*, derivato dal termine greco medievale con cui – sicuramente a Cipro, ma probabilmente anche in altre aree dell’Oriente latino – si designava una grande giara destinata alla conservazione del vino.

Bibliografia

- AIS = Jaberg, Karl; Jud, Jakob (1928-1940). *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*. 8 voll. Zofingen: Ringier.
- Andreose, Alvise (2015a). «La stesura del *Devisement dou monde*. Inferenze dall’esame dei toponimi orientali». *Studi Mediolatini e Volgari*, 61, 5-23.
- Andreose, Alvise (2015b). «Marco Polo’s *Devisement dou monde* and Franco-Italian Tradition». *Francigena*, 1, 261-91.
- Andreose, Alvise (2015c). «Primi sondaggi per una localizzazione del ms. BnF fr. 1116. La lingua delle rubriche». Babbi, Anna Maria; Concina, Chiara (a cura di), *Francofonie medievali. Lingue e letterature fuori di Francia (secc. XII-XV) = Atti del convegno internazionale* (Verona, 11-13 settembre 2014). Verona: Fiorini, 99-128.
- Andreose, Alvise (2016). «Tradizione e fortuna del *Devisement dou monde*. Note di lettura su *Lire Marco Polo au Moyen Age* di Christine Gadrat-Ouerfelli». *Romania*, 134, 228-46.
- Andreose, Alvise (2017). «Marco Polo e la *grant peitere* per il vino del ‘Gran Can’». Iannello, Tiziana (a cura di), *Est-Asia. L’interscambio culturale scientifico ed economico = Atti del Convegno internazionale* (Novedrate, 18-19 giugno 2015). Roma: Aracne, 77-90. Nuove mappe per l’Asia 3.
- Andreose, Alvise; Concina, Chiara (2016). «A monte di *F* e *f*. Il *Devisement dou monde* e la *scripta* dei manoscritti francesi di origine pisano-geo-

cesti deus freres estoient en la cité de Gostantinople, qui i estoient alés de Venese con leur me<r>chandie» (Eusebi 2010, 4).

40 Ineichen 1989, 66, 71. Si vedano anche le considerazioni di Bertolucci Pizzorusso 2011, 35-6 e Capusso 2008, 274.

- vese». Pioletti, Antonio; Rapisarda, Stefano (a cura di), *Forme letterarie del Medioevo romanzo. Testo, interpretazione e storia = Atti dell'XI Congresso della SIFR* (Catania, 22-6 settembre 2015). Soveria Mannelli: Rubbettino, 15-37. Medioevo romanzo e orientale. Colloqui 14.
- Aslanov, Cyril (2006). *Le français au Levant, jadis et naguère. À la recherche d'une langue perdue*. Paris: Champion. Linguistique française 12.
- Barbieri, Alvaro (a cura di) (1998). *Marco Polo. Milione. Redazione latina del manoscritto Z*. Parma: Guanda. Biblioteca di scrittori italiani.
- Barbieri, Alvaro [1996] (2004). «Quale Milione? La questione testuale e le principali edizioni moderne del libro di Marco Polo». Barbieri, Alvaro, *Dal viaggio al libro. Studi sul "Milione"*. Verona: Fiorini, 47-91. Medioevi, Studi 6. Or. ed., *Studi Mediolatini e Volgari*, 42, 1996, 9-46.
- Barbieri, Alvaro; Andreose, Alvise (a cura di) (1999). *Marco Polo. Il "Milione" veneto. Ms. CM 211 della Biblioteca Civica di Padova*. Venezia: Marsilio. Medioevo veneto.
- Benedetto, Luigi Foscolo (a cura di) (1928). *Marco Polo. Il Milione. Prima edizione integrale*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Benedetto, Luigi Foscolo (a cura di) (1932). *Il libro di Messer Marco Polo Cittadino di Venezia detto Milione dove si raccontano Le Meraviglie del Mondo. Ricostruito criticamente e per la prima volta integralmente tradotto in lingua italiana*. Milano-Roma: Treves; Treccani; Tumminelli.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (a cura di) [1975] (1994). *Marco Polo. Milione. Versione toscana del Trecento*. Edizione critica. Indice ragionato di Giorgio R. Cardona. Milano: Adelphi.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (2011). *Scritture di viaggio. Relazioni di viaggiatore e altre testimonianze letterarie e documentarie*. Roma: Aracne.
- Boerio, Giuseppe [1856] (1998). *Dizionario del dialetto veneziano*. Seconda edizione aumentata e corretta aggiuntovi l'indice italiano veneto già promesso dall'autore nella prima edizione. Firenze: Giunti. Or. ed., Venezia: Tipografia Giovanni Cecchini, 1856.
- Bondardo, Marcello (1986). *Dizionario etimologico del dialetto veronese*. Verona: Centro per la formazione professionale grafica San Zeno. Segni e voci di civiltà veneta.
- Borlandi, Franco (1962). «Alle origini del libro di Marco Polo». *Studi in onore di Amintore Fanfani*. 5 voll. Milano: Giuffrè, 1: 105-47.
- Bortolan, Domenico (1893). *Vocabolario del dialetto antico vicentino dal secolo XIV a tutto il secolo XVI*. Vicenza: Tip. S. Giuseppe.
- Bretschneider, Emil (1876). *Archaeological and Historical Researches on Peking and Its Environs*. Shanghai: American Presbyterian Mission Press.
- Burgio, Eugenio; Eusebi, Mario (2008). «Per una nuova edizione del Milione». Conte 2008, 17-48.
- Burgio, Eugenio; Mascherpa, Giuseppe (2007). «Milione latino. Note linguistiche e appunti di storia della tradizione sulle redazioni Z e L».

- Oniga, Renato; Vatteroni, Sergio (a cura di), *Plurilinguismo letterario*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 119-58.
- Burgio, Eugenio (a cura di) (2015). «Testimoni. La redazione L». Burgio, Simion 2015.
- Burgio, Eugenio; Simion, Samuela (a cura di) (2015). *Giovanni Battista Ramusio. Dei viaggi di Messer Marco Polo*. Edizione critica digitale progettata e coordinata da Eugenio Burgio, Marina Buzzoni, Antonella Ghersetti. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. DOI 10.14277/978-88-6969-00-06. Filologie Medievali e Moderne 5; Serie occidentale 4.
- Burgio, Eugenio; Buzzoni, Marina; Modena, Martina; Simion, Samuela (2016). «Open Versus Closed Recensions (Pasquali). Pros and Cons of Some Methods for Computer-assisted Stemmatics». *Digital Scholarship in the Humanities*, 31(3), 652-9.
- Capusso, Maria Grazia (1980). *La lingua del "Divisement dou Monde" di Marco Polo. 1. Morfologia verbale*. Pisa: Pacini Editore. Biblioteca degli studi mediolatini e volgari 5.
- Capusso, Maria Grazia (2008). «La mescolanza linguistica del Milione franco-italiano». *Conte* 2008, 263-83.
- Cigni, Fabrizio (2010). «Manuscripts en français, italien, et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIIIe siècle. Implications codicologiques, linguistiques, et évolution des genres narratifs». Busby, Keith; Kleinhenz, Christopher (eds.), *Medieval Multilingualism. The Franco-phone World and its Neighbours = Proceedings of the 2006 Conference at the University of Wisconsin-Madison*. Brepols: Turnhout, 187-202. *Medieval Texts and Cultures of Northern Europe* 20.
- Concina, Chiara (2007). «Prime indagini su un nuovo frammento franco-veneto del Milione di Marco Polo». *Romania*, 125, 342-69.
- Conte, Silvia (a cura di) (2008). *I viaggi del "Milione". Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del "Devisement du monde" di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni = Atti del Convegno internazionale (Venezia, ottobre 2005)*. Roma: Tiellemedia.
- Cortelazzo, Manlio (1970). *L'influsso linguistico greco a Venezia*. Bologna: R. Pàtron.
- Cortelazzo, Manlio (1986). «Grecità meridionale e grecità settentrionale». *Syculorum Gymnasium*, 39, 151-60. Poi in Cortelazzo 1989, 401-18.
- Cortelazzo, Manlio (1989). *Venezia, il Levante e il mare*. Pisa: Pacini Editore.
- Cortelazzo, Manlio (2007). *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*. Limena: La linea.
- Cortelazzo, Manlio; Marcato, Carla [1992] (2005). *Dizionario etimologico dei dialetti italiani*. Torino: UTET.
- Dainelli, Giotto (1941). *Marco Polo*. Torino: UTET.
- De Biasio, Antonio (2013). *Odorico da Pordenone in Cina (Rilettura dei capitoli cinesi della Relatio)*. Città del Vaticano: Editrice Vaticana.

- DEI = Battisti, Carlo; Alessio, Giovanni (1950-1957). *Dizionario etimologico italiano*. 5 voll. Firenze: G. Barbèra.
- DELI = Cortelazzo, Manlio; Cortelazzo, Michele A. (1999). *Il nuovo etimologico*. Bologna: Zanichelli. Or. ed.: Cortelazzo, Manlio; Zolli, Paolo (1979-1988). *Dizionario etimologico della lingua italiana*. 5 voll. Bologna, Zanichelli.
- DMF = ATILF CNRS, Université de Lorraine (2015). *Dictionnaire du Moyen Français. Version 2015*. URL <http://www.atilf.fr/dmf> (2017-06-27).
- Dopp, Pierre-Herman (éd.) (1958). *Traité d'Emmanuel Piloti sur le passage en Terre sainte (1420)*. Louvain; Paris: Nauwelaerts.
- Du Cange, Charles Du Fresne, sieur (1688). *Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis*. 2 voll. Lyon: Apud Amissonios.
- Du Cange, Charles Du Fresne, sieur (1883-1887). *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. 10 voll. Niort: L. Favre.
- Eusebi, Mario (a cura di) (2010). *Il manoscritto della Bibliothèque nationale de France fr. 1116. 1. Testo*. Roma-Padova: Antenore. Biblioteca veneta poliana 1.
- EWUG = Rohlfs, Gerhard (1964). *Lexicon graecanicum Italiae inferioris*. Tübingen: Niemeyer. Or. ed., *Etymologisches Wörterbuch der unteritalienischen Gräzität*. Halle (Saale): M. Niemeyer, 1930.
- FEW = Wilhelm von Wartburg (1922-2002). *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*. Bonn (Schroeder; chez l'auteur; Klopp), Heidelberg (Winter), Leipzig-Berlin (Teubner), Basel (Zbinden).
- Folena, Gianfranco [1978] (1990). «La Romània d'oltremare. Francese e veneziano nel Levante». Folena, Gianfranco (a cura di), *Culture e lingue nel Veneto medievale*. Padova: Programma, 269-86. *Filologia veneta, Testi e studi*, 1. Or. ed., *Atti del XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza* (Napoli, 15-20 aprile 1974). 5 voll. Napoli: Macchiaroli; Amsterdam: Benjamins, 1978-81, 1: 399-406.
- Gadrat-Ouerfelli, Christine (2015). *Lire Marco Polo au Moyen Age. Traduction, diffusion et réception du "Devisement du Monde"*. Turnhout: Brepols. *Terrarum Orbis* 12.
- Gallo, Rodolfo (1955). «Marco Polo, la sua famiglia e il suo libro». *Nel VII centenario della nascita di Marco Polo*. Scritti di Roberto Almagià et al. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 63-193.
- GdF = Godefroy, Frédéric (1880-1902). *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*. 10 voll. Paris: F. Vieweg.
- Gossen, Carl Theodor (1975). «Marco Polo und Rustichello da Pisa». Richthofen, Erich von; Bambeck, Manfred; Christmann, Helmut (Hrsgg.), *Philologica Romanica Erhard Lommatzsch gewidmet*. München: W. Fink, 133-43.

- Ineichen, Gustav (1989). «La mescolanza delle forme linguistiche nel *Milione* di Marco Polo». Holtus, Günter; Krauss, Henning; Wunderli, Peter (a cura di), *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano = Atti del 1° simposio franco-italiano. In memoriam Alberto Limentani* (Bad Homburg, 13-16 aprile 1987). Tübingen: Niemeyer, 65-74. Poi anche in Ineichen, Gustav (1999). *Typologie und Sprachvergleich im Romanischen. Aufsätze 1973-98*. Heidelberg: Winter, 92-104. *Studia romanica* 97.
- Ineichen, Gustav (ed.) (1962-1966). *El libro agregà de Serapiom. Volgarizzamento di frater Jacobus Philippus de Padua*. 2 voll. Venezia; Roma: Istituto per la collaborazione culturale.
- Kahane, Henry; Kahane, Renée (1966). «Greek in Southern Italy». *Romance Philology*, 20(4), 404-38. Poi in: Kahane, Henry; Kahane, Renée (1979-86). *Græca et Romanica Scripta Selecta*. 3 voll. Amsterdam: A.M. Hakkert, 1: 723-57.
- Kaiser, Elgrid (1967). *Der Wortschatz des Marco Polo* [PhD dissertation]. Ref. Theodor Gossen. Wien: phil. Fakultät der Universität Wien.
- Mattioli, Antonio (1879). *Vocabolario romagnolo-italiano con appendice*. Imola: Galeati.
- Ménard, Philippe (2009). «Le mélange des langues dans les diverses versions du *Devisement du Monde* de Marco Polo». Kappler, Claire; Thiolier-Méjean, Suzanne (éds.), *Le plurilinguisme au moyen âge. Orient-Occident: de Babel à la langue une*. Paris: L'Harmattan, 233-49. Méditerranée médiévale.
- Ménard, Philippe (2012). «Deux nouveaux folios inédits d'un fragment franco-italien du *Devisement du monde* de Marco Polo». *Medioevo Romanzo*, 36, 241-80.
- Ménard, Philippe (éd.) (2001-2009). *Marco Polo. Le "Devisement du monde"*. Édition critique publiée sous la direction de Ph. M. 6 voll. Genève: Droz. Textes littéraires français.
- Meyer, Gustavo (1890-1892). «Alcune aggiunte all'articolo del Morosi sull'elemento greco nei dialetti dell'Italia meridionale (Arch. XII, 76 sgg.)». *Archivio glottologico italiano*, 12, 137-40.
- Migliorini, Bruno; Pellegrini Giovan Battista (1971). *Dizionario del feltrino rustico*. Padova: Liviana.
- Milanesi, Marica (a cura di) (1978-1988). *Giovanni Battista Ramusio. Navigazioni e viaggi*. 6 voll. Torino: Einaudi.
- Minervini, Laura (2010). «Les français dans l'Orient latin (XIIIe-XIVe siècles). Éléments pour la caractérisation d'une *scripta* du Levant». *Revue de linguistique romane*, 74, 121-98.
- Morri, Antonio (1840). *Vocabolario romagnolo-italiano*. Faenza: Dai tipi di Pietro Conti all'Apollo.
- Nardo, Giandomenico (1876-1877). «Vocaboli e modi di dire greci dai quali sembrano derivare forme proprie del dialetto veneto, che si presenta-

- no come materiali di studio». *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed arti*, s. 5, 3, 271-93.
- Nazari, Giulio (1884). *Dizionario bellunese-italiano e osservazioni di grammatica ad uso delle scuole elementari di Belluno*. Oderzo: Tipografia di G.B. Bianchi.
- Paccagnella, Ivano (2012). *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)*. Padova: Esedra.
- Pajello, Luigi (1896). *Dizionario vicentino italiano*. Vicenza: Stab. Tip. a vapore Brunello e Pastorio.
- Paris, Paulin (1838). *Les manuscrits françois de la Bibliothèqu du Roi [...] 2. Format in-folio magno*. Paris: Techener.
- Patriarchi, Gasparo (1796). *Vocabolario veneziano e padovano co' termini e modi corrispondenti toscani*. 2a ed. Padova: Stamperia Conzatti a S. Lorenzo.
- Pauthier, Guillaume (éd.) (1865). *Le livre de Marco Polo, citoyen de Venise, conseiller privé et commissaire imperial de Khoubilai-Khaân, redigé en francais sous sa dictée en 1298 par Rusticien de Pise*. 2 voll. Paris: Didot.
- Prati, Angelico (1960). *Dizionario valsuganotto*. Venezia; Roma: Istituto per la collaborazione culturale.
- Prati, Angelico (1968). *Etimologie venete*. A cura di Gianfranco Folena e Giambattista Pellegrini. Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale. *Civiltà veneziana, Dizionari dialettali*, 4.
- Ramusio, Giovanni Battista (1559). *Secondo volume Delle Navigazioni et viaggi*. Venezia: nella stamperia de' Giunti.
- Ramusio, Giovanni Battista [1559] (2015). *Dei viaggi di Messer Marco Polo*. Burgio, Simion 2015. URL <http://virgo.unive.it/ecf-workflow/books/Ramusio/main/index.html> (2017-06-27).
- REW = Meyer-Lübke, Wilhelm (1935). *Romanisches etymologisches Wörterbuch*. Dritte vollständige neubearbeitete Auflage. Heidelberg: Carl Winter. *Sammlung romanischer elementar- und Handbücher* 3. Reihe, *Wörterbücher*, 3.
- Richard, Jean (1958). Recensione di Dopp 1958. *Bibliothèque de l'école des chartes*, 116, 259-61.
- Richard, Jean (éd.) (1983). *Le Livre des remembrances de la secrète du royaume de Chypre (1468-1469)*. Avec la collaboration de Théodore Papadopoullou. Nicosie: Centre de recherches scientifiques. *Sources et études de l'histoire de Chypre* 10.
- Rigobello, Giorgio (1998). *Lessico dei dialetti del territorio veronese*. Presentato da Manlio Cortellazzo con un saggio di Marcello Bondardo, a cura di Gian Paolo Marchi. Verona: Fondazione Cassa di risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e Ancona.
- Rohlf, Gerhard (1956-1971). *Vocabolario dei dialetti salentini (Terra d'Otranto)*. 3 voll. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften.

- Ronchi, Gabriella (a cura di) (1982). *Marco Polo. "Milione"- "Le divisament dou monde". "Il Milione" nelle redazioni toscana e franco-italiana*. Introduzione di Cesare Segre. Mondadori: Milano. I Meridiani.
- Rossi, Vittorio (a cura di) (1888). *Le lettere di messer Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*. Torino: Ermanno Loescher. Biblioteca di testi inediti o rari 3.
- Sella, Pietro (1944). *Glossario latino-italiano. Stato della Chiesa, Veneto, Abruzzi*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Simion, Samuela (2007-2008). *Il "Milione" secondo il manoscritto Hamilton 424 della Staatsbibliothek di Berlino. Edizione critica* [tesi di dottorato]. Venezia: Università Ca' Foscari.
- Simion, Samuela (a cura di) (2015). «Testimoni. La redazione V». Burgio, Simion 2015.
- Terracini, Benvenuto (1933). «Ricerche ed appunti sulla più antica redazione del *Milione*». *Rendiconti della Reale Accademia Nazionale dei Lincei*, s. 6, 9, 369-428.
- T-L = Tobler, Adolf; Lommatzsch, Erhard (1925-2008). *Altfranzösisches Wörterbuch*. 12 Bde. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung; poi: Wiesbaden: F. Steiner.
- Yule, Henry (ed.) (1903). *The Book of Ser Marco Polo, the Venetian, Concerning the Kingdoms and Marvels of the East*. 2 vols. Third edition revised throughout in the light of recent discoveries by Henri Cordier. London: John Murray.
- Zennaro, Angelo (1905). *Vocaboli e proverbi popolari chioggiotti*. Venezia: Tip. Orfanotrofio di A. Pellizzato.
- Zinelli, Fabio (2015). «I codici francesi di Genova e Pisa. Elementi per la definizione di una *scripta*». *Medioevo romanzo*, 39, 82-127.

Una «finta innocenza» Ruzante e il ‘circolo di Pernumia’ (tra Lutero ed Erasmo)

Mauro Canova

(Istituto Secondario S. Pertini Borghetto S.S., Savona, Italia)

Abstract Angelo Beolco, known as Ruzante, was a famous Paduan actor and playwright who lived in the Venetian Republic during the early age of Renaissance. In the first part of my essay, I am going to point out the influence of Erasmo's work on Ruzante's comedies. In the second part of my essay I am going to demonstrate how Ruzante's Orationi were influenced by Luther's trough the relationship with German students of the University of Padua.

Keywords Erasmus. Early Renaissance. Religion. Luther. Theatre.

Sul rapporto tra Erasmo e Ruzante, Eugenio Battisti (1962, 305-8) era stato il primo a indicare una derivazione dell'incipit del *Parlamento* dalla *Confessio militis*, dialogo contenuto nei *Colloquia* di Erasmo.¹ A seguire Mario Prosperi (1970, 71-101) segnalava un accenno alle indulgenze nella *Seconda Oratio*, tolta dal *De votis temere susceptis*,² ma anche prestiti dalla *Stultitiæ laus* nella *Betia* (Prosperi 1970, 93-4) e parrebbe che nel rapporto tra *Moria* e *Betia*, si possano individuare i primi collegamenti testuali con l'opera dell'Olandese.³ Anche chi scrive ha individuato influenze erasmiane per quanto concerne il *Dialogo secondo (Bilòra)* in rapporto a *Scarabeus aquilam querit*, uno degli *Adagia* più noti di Erasmo, oltre che ai *Prologhi alla Moschetta* e alla *Vaccaria* (Canova 2003).⁴ Tuttavia manca ad oggi uno studio che indichi con sicurezza se non una visione complessiva dell'influenza erasmiana nell'opera di Ruzante, almeno una direttrice di ricerca sicura, anche alla luce delle implicazioni in materia religiosa e morale che essa porta con sé.

1 *Desiderii Erasmi Roterodami* 1972, 154-8.

2 «ARNOLDVS Tertium reliquimus Florentiae, valetudinis plane deploratae. Opinor iam esse apud superos. | CORNELIVS Adeone pius erat? | ARNOLDVS Imo nugator maximus. | CORNELIVS Vnde igitur isthuc suspicare? | ARNOLDVS Quia peram habebat indulgentiis largissimis distentam» (*Desiderii Erasmi Roterodami* 1972, 149, ll. 785-90).

3 Da tenere presente anche Olivieri 1998, 40-62.

4 Per i *Prologhi alla Moscheta*, 282-3; per la *Vaccaria*, 292-4; per i *Dialoghi maggiori*, 310-28.

Nelle pagine che seguono tenteremo di avviare un primo approccio alla questione partendo dal rapporto con Erasmo, indagandone i possibili tramiti e, successivamente, affronteremo aspetti tangenti i rapporti tra Ruzante e la religione che, come vedremo, presentano tratti di complessa definizione.

Evitando di addentrarci nell'intricata questione della periodizzazione,⁵ centriamo l'attenzione sul punto di incontro tra esigenze pratiche e scelte autoriali che segnano tre momenti della produzione ruzantiana: in base all'ampiezza della compagnia, Beolco adatta i propri testi e sceglie le caratteristiche del «formato spettacolare», per cui, quando ha a disposizione una troupe numerosa la struttura delle opere è complessa e prevede molti personaggi, come in *Pastoral*, *Betia*, *Anconitana* (ante 1527) e nelle commedie «plautine» (post 1531); quando invece la compagnia si riduce a poche unità anche la struttura si modifica, passando alla commedia con pochi personaggi (*Moschetta*) o alla forma del *dialogo* (in particolare *Parlamento* e *Bilora*). Dopo gli anni 1525-1526 (ultime recite della *Betia*), causa il restringersi della compagnia, per Beolco diventerà necessario abbandonare il vecchio modulo della commedia *filatuoria* con la drammatizzazione di nozze contadinesche, per ripiegare su moduli differenti dalla struttura più compatta, concentrata su un numero limitato di personaggi: ciò porterà alla sua migliore commedia, la *Moschetta* (versione *Egloga*, del 1529),⁶ data e opera che segnano il periodo in cui la compagnia è numericamente ridotta al minimo. Ruzante punterà poi a rimpinguarne il numero e, già nel *Dialogo facetissimo* (1528), i ruoli passano da quattro a sei e nel dittico *Bilora-Parlamento* (se, come è probabile, venivano recitati insieme), il numero aumenta di un'unità aggiungendo al personaggio di Gnuà (presente fin dai tempi della *Moschetta*) anche quello di Dina (pur se va tenuto presente che poteva essere la stessa attrice o attore). Si consideri, infine, che anche i personaggi della *Fiorina*⁷ sono sette ed essa, credibilmente, è una delle commedie contadinesche del periodo giovanile riadattata in gran fretta dal drammaturgo.⁸

Ma al di là di testi riadattati o 'pezzi d'occasione', notiamo che in nessuna opera di Beolco si avverte con tanta intensità la presenza di Erasmo come nei *Dialoghi maggiori*: fin dal titolo, *Parlamento* rimanda all'erasmiano *Colloquia* e il soggetto, come detto sopra, è desunto dalla *Confessio*

5 Sull'argomento ci siamo peraltro già espressi: Canova 2000; 2004, 225-38.

6 Sull'argomento si veda Padoan 1998 e l'ottima introduzione di Luca D'Onghia, in Ruzante 2010, 39-49.

7 Opportunamente Piermario Vescovo (2006, 106) ascrive la *Fiorina* alla struttura del dialogo.

8 Come dimostrerebbero alcune «sbavature drammaturgiche» rilevate da Marisa Milani (1988, 44).

militis.⁹ Ruzante pare sedotto dalla struttura del dialogo erasmiano, specie dove questo è incalzante, serrato, crudo e ironico. È probabile che la lettura della *Confessio* inneschi in Beolco l'idea di mettere in scena un reduce tornato dalla guerra sconfitto nel corpo e nello spirito, aggiungendo, in modo geniale, uno spietato confronto con la moglie (in Erasmo solo accennato). L'elaborazione e la drammatizzazione operate da Ruzante aggiungono spessore e credibilità, carne e sangue a una situazione puramente polemico-letteraria concepita da Erasmo per avanzare proposte ireniche; il frate che incalza il reduce nella *Confessio*, nel *Parlamento* si trasforma in un amico che mette alle strette il soldato tornato dalla guerra più povero e malconcio rispetto a quando era partito. Il dialoghetto dell'umanista olandese si chiude, come non di rado in Erasmo, in modo un po' anodino; Beolco ne fa invece un'apoteosi della sconfitta triplicando l'umiliazione, per cui il reduce dovrà passare sotto le forche caudine dell'amico, poi della moglie e infine dell'amante della moglie che, nella penultima scena, fa il suo ingresso e, senza proferir parola, bastona il malcapitato reduce.

Il *Bilora* risulta ancor più interessante in quanto il soggetto del *Dialogo secondo* non guarda ai *Colloquia*, ma agli *Adagia*, segnatamente a *Scarabeus aquilam querit*. Questa volta Beolco evita di citare battute dell'opera, non trasforma un dialogo preesistente in drammaturgia, ma opera su un testo letterario, su un commento a un proverbio, rivestendolo con una situazione drammaturgicamente vibrante e fosca che si conclude con un omicidio; quello di Beolco è pensiero che si fa azione incarnata, filosofia che si trasforma in dimostrazione drammatizzata:¹⁰ Erasmo vive sulle scene di Padova (e fors'anche di Venezia). Nessuno in quegli anni aveva osato tanto, nessuno oserà, neppure negli anni futuri, mettere in scena in modo così scoperto un autore come Erasmo, ormai in odore di eresia. Non siamo alla piccola citazione, come la battuta sul libero arbitrio del monologo iniziale di Menato nella *Moschetta*,¹¹ nel dittico si ripropongono due testi erasmiani in cui il pensiero dell'Olandese è espresso in modo chiaro e libero; testi peraltro riconoscibilissimi a chi avesse un minimo di familiarità con Erasmo: *Colloquia* e *Adagia* erano tra le sue opere più diffuse. Silvana Seidel Menchi (1987, 339) dimostra che il decennio compreso tra il 1520

9 Ma altre battute sono prese a prestito dai *Colloquia*, ad esempio dal *Militis et cartusiani* e da Ἄγαμος γάμος *sive coniugium impar* - inseriti da Erasmo rispettivamente nelle edizioni del 1523 e del 1529, ma, per quest'ultimo, solo l'incipit, come suggestione (*Desiderii Erasmi Roterodami* 1972, 314-19 e 591).

10 Dopo il 1530, subentra in Beolco l'interesse verso l'opera di Pietro Pomponazzi, in particolare il *De fato, de libero arbitrio et de prædestinatione* (Pomponazzi 1957): sull'argomento vedi Canova 2003, 328-57.

11 Piccola, ma riconoscibile e dirompente nella sua icasticità: «MENATO Dise po ch'a' gh'è libro arbitro! ('Dicono poi che c'è libero arbitrio!')» (Ruzante 2010, 100).

e 1530 è quello in cui in Italia ha massima circolazione l'opera di Erasmo, in particolare nel primo quinquennio. Ruzante non parlava a un pubblico impreparato, ma tale diffusione cominciò ben presto a preoccupare le gerarchie ecclesiastiche e, non a caso, tra il 1520 e il 1535 si consolida la formula 'Erasmo luterano' (Seidel Menchi 1987, 43).

Tale dato pone questioni nuove e sarebbe utile sapere a quale tipologia di pubblico si rivolgesse Beolco e che tipo di ricezione ebbe questa inusitata proposta. Comunque siano andate le cose, crediamo non furono una parte esigua del pubblico coloro che si resero conto delle novità formali e contenutistiche del dittico proposto dal Nostro, il quale maneggiava materiale tolto da un autore che, da lì a qualche anno, verrà messo all'Indice. D'altra parte, anche questa seduzione erasmiana si esaurisce, ne abbiamo ultimi, brevi cenni nella *Vaccaria* del 1532; con la *Piovana* (forse dell'anno seguente),¹² Erasmo pare già dimenticato, altri sono gli orizzonti verso cui guarda Beolco.

E tuttavia, l'incontro con l'opera dell'umanista olandese ha contribuito alla nascita di alcune delle opere migliori di Ruzante e, stante la scarsità di dati in nostro possesso, è forse ugualmente possibile tentare di indagare per quali tramiti il Padovano conobbe l'opera di Erasmo.

Le ricerche di archivio di Francesco Piovan (2000, 145-54) hanno lumeggiato gli stretti rapporti tra alcune famiglie padovane quali i Beolco, i Guidotti, i Castegnola e i Dottori, tutte gravitanti intorno al borgo di Pernumia (che sappiamo essere luogo frequentato da Ruzante e dove i Beolco avevano alcune proprietà) (cf. Sambin 1964, 140-3). In particolare, Piovan ci informa che Antonio Francesco Dottori (Padova 1442-Pernumia 1528), giurista e professore dello Studio patavino,¹³ ricorre numerose volte negli affari della famiglia Beolco, non solo nel 1524 come commissario testamentario del padre di Angelo, Giovan Francesco, ma già nel 1508, nel '19, nel '20, nel '26, ad essi Piovan ne aggiunge altri due (10 marzo e 4 aprile 1506), che vedono ancora il Dottori alle prese con una questione relativa al pagamento della dote tra Bartolomeo Guidotti e Giovan Francesco Beolco, rispettivamente genero e suocero (G. Francesco aveva sposato Francesca Guidotti, figlia di Bartolomeo).¹⁴ Ma c'è di più: il Dottori aveva sposato la sorella del Guidotti (Bartolomea) diventando così zio acquisito di Francesca Guidotti e del Beolco, legame che stringe in un vincolo di parentela le tre famiglie. L'ultimo dato che emerge dagli scavi archivistici di Piovan

12 Per la problematica datazione della *Piovana* si rinvia a Paccagnella 2004, 168 e alle notazioni di Schiavon in Ruzante 2010, 20-32.

13 Sul Dottori si veda Belloni 1986, 150-2 e la bibliografia ivi contenuta da integrare con Veronese Ceseracciu 2001, 270-8 e Griguolo 2002, 102-3.

14 Lo stesso Piovan corregge: Bartolomeo e non Albertino, come scrisse Emilio Menegazzo (1966, 230 n. 1).

riguarda i Castegnola, e va a corroborare un'intuizione di Paolo Sambin (1966, 281-3), secondo il quale il Castegnola «quem Billoram vocitabat» (cioè l'interprete del ruolo di Bilora nel dialogo omonimo), potrebbe essere identificato con Zaccaria, secondo marito di Giustina Palatino, vedova del Ruzante. Sempre in casa del Dottori, il primo febbraio del 1522, tra il giurista e Giovanni Giacomo e Girolamo si stabilisce un accordo per la conduzione di terreni di possedimento del Dottori a Pernumia. Era noto che Zaccaria fosse figlio di Girolamo Castegnola (cf. Sambin 1966, 279); ora veniamo a sapere, come conclude Piovan,

che per un lungo periodo di tempo, almeno a Pernumia, facili dovettero essere le occasioni di incontro tra i giovanissimi e suppergiù coetanei Angelo Beolo e Zaccaria Castegnola, le cui famiglie gravitavano entrambe, seppur per ragioni diverse, nella cerchia del famoso giurista. (Piovan 2000, 151)

Fin qui il Piovan, ma, incrociando altri dati riferiti al Dottori e alle sue frequentazioni pernumiensi, possiamo osservarne l'ampio raggio di azione: la, per noi preziosa, edizione dell'erasmiano *De octo orationis partium construzione libellus* (nella stampa uscita per i tipi di Gregorio de Gregoriis, datata Venezia 1522), si presenta accompagnata da alcune liriche e lettere di indubbio interesse per i nomi che vi sono coinvolti e che elenchiamo di seguito:

1. *Hyeronimus a Vitalibus Pullastrellus Lucio Paulo Rosello*, lettera datata Padova, 13 giugno 1522;
2. *Petrus Paulus Vergerius iustinopolitanus Foederico Nauseae*, carme giambico;
3. *Antonio Francisco a Doctoribus Foedericus Nausea*, lettera datata Padova, 20 luglio 1522;
4. *Encomium villae in pago cui Pronumia nomen doctoris Antonii Francisci a Doctoribus Foederico Nausea authore* (ode in lode della villa di Pernumia).

Ecco riemergere luoghi e nomi consueti, accanto ad altri che aprono prospettive di ricerca nuove: primo su tutti Pietro Paolo Vergerio (Capodistria 1498-Tubinga 1565) che, nel 1549, quando era vescovo di Capodistria, fu processato per eresia luterana, fuggì dall'Italia e, privato del vescovado, terminò i suoi giorni all'estero come teologo protestante; ma, dato per noi più rilevante, lo troviamo a Padova nel 1522 dove si laurea in giurisprudenza nel '24.

A seguire Lucio Paolo Rosello, nato a Padova verso la fine del Quattrocento, morto nel 1556, anch'egli aderì alla Riforma.¹⁵ Stabilitosi alla fine del 1548 a Venezia, pubblicò diversi libri che propagandavano, sia pur cautamente e con un stile decisamente nicodemitico che lo contraddistinse durante tutta la sua esistenza, le nuove idee religiose. Questa attività lo fece cadere nelle maglie dell'Inquisizione di Venezia: nel giugno 1551 fu arrestato in casa del patrizio Pietro Cocco durante una perquisizione, quindi sottoposto a processo conclusosi con la sua abiura (26 settembre 1551) e riconciliazione (sentenza del 3 novembre 1551) e che sancì la fine della sua attività di propagandista protestante.¹⁶

E poi Girolamo Pollastrello dei Vitali, studente affezionatissimo di Friedrich Grau-Nausea, di cui diremo tra breve.

Ritroviamo il Dottori, ritroviamo Pernumia (cui è indirizzata, da parte del Grau, un'ode in lode del piccolo centro del contado che, nel celebrare le piante e gli animali presenti nei dintorni di Pernumia, ricorda a tratti l'elogio del Pavano nella *Prima Oratione* di Ruzante)¹⁷ e, per finire, Friedrich Grau, soprannominato Nausea.¹⁸ Questi, bavarese di Wainschelfeld, dove nacque nel 1496 (quasi coetaneo del Ruzante), ricoprirà cariche importanti: vescovo di Vienna nel 1541, nel 1551 lo troviamo a Trento dove partecipa al Concilio (vi morirà l'inverno dell'anno seguente); ma soprattutto Grau studiò per alcuni anni in Italia: a Pavia nel 1518, nel luglio del 1520 è a Padova (cf. Martellozzo Forin, Veronese 1971, 60) dove, nel 1523, ottiene il titolo di dottore in legge, poi a Siena e, nel gennaio 1524 rientra in Germania per partecipare ai lavori della dieta di Norimberga al seguito del legato papale Lorenzo Campeggio (offrendo il proprio contributo nelle successive riunioni di Ratisbona del giugno-luglio 1524 e Spira del giugno-agosto 1526). Interessano soprattutto gli anni padovani di Grau durante i quali familiarizzò col Dottori. Insomma una brigata di personaggi che la Seidel Menchi (1987, 361 n. 17) definisce «circolo erasmiano di Padova».¹⁹

15 Adesione provata da una lettera indirizzata a Filippo Melantone il primo agosto 1530 e da un'altra ricevuta da Francesco Negri, esule per motivi religiosi, da Strasburgo, il 5 agosto 1530.

16 Di sicuro interesse è il suo *Il ritratto del vero governo del prencipe* (1552), opera in cui, sotto un apparente intento encomiastico, si celano citazioni erasmiane e machiavelliane; si può leggere nell'edizione critica curata da Matteo Salvetti (Milano: Franco Angeli, 2008).

17 «Hic cerasos, platanos, ficus, pira, poma, nuces, pruna et cytreea [...] Sunt ibi perdices, turdi, gallina, columbre [...] lucius et carpo... truttaeque [...] Vidimus en lepores, cervos capreasque» (Nausea 1522, g7r-v).

18 Su Friedrich Grau-Nausea si veda: Amann 1903-1950, 45-51; Jedin 1958, 229-53; Bäumer 1957-1965, 847; Gollob 1967; Pesenti 1984, 295-316 e Bietenholz 1985, 7-8. Sull'attività padovana di Federico Nausea, Seidel Menchi 1987, 35-6.

19 Nell'*Epistolario*, che dà conto delle lettere inviate all'alto prelato, troviamo corrispondenze interessanti: Rosello a Nausea, datata Venezia, 8 maggio 1520; Pollastrello dei Vitali

Trovare Nausea, uomo in stretto contatto col mondo tedesco al quale, da lì a pochi anni farà ritorno con importanti e delicati incarichi, ben inserito tra le frequentazioni del Dottori, è un dato che apre interessanti prospettive di ricerca. Il giovane tedesco, infatti, rimase assai vicino per tutta la vita alle posizioni erasmiane e si dimostrerà incline ad accettare alcune delle posizioni luterane quando verrà chiamato a mediare nelle succitate riunioni di Ratisbona, Spira e Norimberga, nonché, qualche anno dopo, nel Concilio tridentino. In particolare, le aperture di Nausea alle proposte avanzate dalla Riforma guardavano all'abolizione del celibato per gli ecclesiastici e alla possibilità di lavorare anche nei giorni di festività religiosa (che, come è noto, compaiono anche nella *Prima Oratione*). Questo gruppo di giovani, in contatto tra loro per legami familiari o per frequentazioni studentesche, trovano ospitalità nella villa del Dottori dove la presenza del Nausea rappresentava un punto di contatto non solo con Erasmo, la pubblicazione delle cui opere era già iniziata a Venezia piuttosto precocemente e anche su impulso dello stesso Nausea, ma, noi crediamo, anche con le opere luterane.²⁰ Brillante studente, aperto alle novità e improntato alla tolleranza e al confronto, Nausea potrebbe aver introdotto, in quello che chiameremmo 'circolo di Pernumia', testi e suggestioni proposte da Lutero negli anni compresi tra il 1517 e il 1521.²¹

Tale data ci porta verso una collocazione temporale 'alta' per lo sviluppo e la diffusione delle idee riformate in Italia, in un momento in cui Lutero può ancora rivolgersi a Leone X per convincerlo della opportunità delle proprie posizioni; la rottura definitiva con Roma è imminente, ma non si è ancora consumata.

a Nausea, datata Padova, dicembre 1522; Erasmo a Nausea, in data Basilea, 11 maggio 1525; Bevilacqua a Nausea, da Venezia, il 15 giugno 1525; Erasmo a Nausea, tre giorni dopo Pentecoste, del 1527; Erasmo a Nausea, tre giorni dopo l'Ascensione 1534 s.l.; Vergerio a Nausea, datata Worms, 31 agosto 1535, e altre nell'agosto del 1535, cf. *Epistolarum miscellaneorum... libri X*, Basilea, Giovanni Oporini, 1550.

20 Chissà che Ruzante non pensasse proprio al Nausea quando, nella *Lettera giocosa* (1524), scrive: «Tuò mo, ch'a' v'in vuò dire un'altra: che vol dire che i Toischi zentiluomeni de Toescaria e d'agno fatta manda suò figliuoli in sul Pavan a stare con questo e con quel altro, inchinamente per famigi, perché i se desbute e che g'impare a favelare com a' fazon nu? ('To', mo, che ve ne voglio dire un'altra: che vuol dire che i Tedeschi gentiluomini di Todescheria e d'ogni condizione mandano i loro figliuoli sul Pavano a stare con questo e con quell'altro, persino come servi, perché si educhino e imparino a favellare come facciamo noi?')» (Ruzante 1978, 221-3).

21 Pensiamo, in particolare, ad *An den christlichen Adel deutscher Nation*, del 1520, anno in cui si tentava ancora una mediazione tra Roma e Wittenberg. Paolo Ricca, nell'edizione dell'opera (Lutero 2008), ricorda che la prima edizione tradotta di *Alla nobiltà cristiana della nazione tedesca* apparve a Venezia, ma stampata a Strasburgo, in forma clandestina nel 1533; sull'argomento Seidel Menchi 1977, 64-80.

Osserviamo ciò che scrive Lutero, nel 1520, in *An den christlichen Adel deutscher Nation* (Lutero 2008, 166): in primo luogo egli propone il matrimonio per gli ecclesiastici:

Zum viertzhenden [...] den selben solt durch ein Christlich Concilium nachgelassen werden freyheit | ehlich zuwerden | zuvormeydenn ferlickeit vnd sund. den die weil sie got selb nit vorpunden hat | szo sol vnd mag sie niemant vorpindenn | ob er gleich ein engel vom hymel were schweyg dan bapst.

Quattordicesimo [...] A loro [*i pastori, N.d.A.*] un concilio cristiano dovrebbe concedere la libertà di contrarre matrimonio, evitando così pericoli e peccati. Dal momento che Dio non li ha vincolati [*al celibato, N.d.T.*] nessuno può e deve vincolarli, neppure se fosse un angelo del cielo; figurarsi quindi il papa.

Poi suggerisce la possibilità di ridurre il giorno festivo alla messa mattutina lasciando il resto della giornata lavorativo (Lutero 2008, 178):

Zum achtzehenden [...] das man alle fest abthet | vndallein den Sontag behielt | wolt man aber yhe vnser frawer | vnd der grossen heylingen fest haltenn | das sie all auff den Sontag wurden vorlegt | odder nur der morgens zur mesz gehalten | darnach liesz den gantzen tag | werckel tag sein.

Diciottesimo [...] Si aboliscano tutte le feste e si mantenga solo la domenica. E se si desidera mantenere la festa in onore di Nostra Signora e dei maggiori santi, sia rimandata alla domenica oppure la si celebri solo la mattina con la messa, dopodiché l'intera giornata sia giorno lavorativo.

Infine, a proposito dei digiuni, afferma (Lutero 2008, 183):

Zum neuntzehenden [...] Dahyn gehoret auch | das die fasten wurdenn frey gelassen eine(m) yderman | vnd allerley speysz frey gemacht wie das Euangelium gibt.

Diciannovesimo [...] In questo quadro va anche collocato il fatto che i digiuni dovrebbero essere una libera scelta di ciascuno e ci dovrebbe essere libertà di mangiare ogni sorta di cibo, come lo consente l'Evangelo.

Non sarà sfuggito che tali proposte riecheggiano nella *Prima Oratione* del 1521 (cf. Ruzante 1978, 212-15), in cui il drammaturgo, in conclusione, stila un elenco di «leze», articolato su una sequenza di punti:

Le do: che negun de villa supia obrigò a zunare, perché, com a' saì, el faigare fa paire prì; e com se ha pai, chi no magna se ghe desconisse el cuore e va a risego de morire e de spuar el polmon, da salivo che te ven in bocca.

Le tre: che al tempo de tagliare i fromenti no supia pecò a laorare la festa, perché da una ora a l'altra po' vegnire una sfrazà de tempesta e deroinarghe del mondo.

La sie: che a' façé che agno preve possa aver mogiere, o che i supia castré, perché l'è el cancaro la fragilité de la carne.

La seconda: che nessun contadino sia obbligato a digiunare, perché, come sapete, il faticare fa digerire le pietre e quando si ha digerito, chi non mangia gli si smarrisce il cuore e va a rischio di morire e di sputare il polmone, dalla saliva che ti viene in bocca.

La terza: che nel tempo di tagliare il frumento non sia peccato lavare la festa, perché da un momento all'altro può venire una raffica di tempesta e rovinarci ogni cosa.

La sesta: che facciate che ogni prete possa aver moglie, o che siano castrati, perché è il canchero la fragilità della carne.²²

Non si è forse attribuita sufficiente importanza a queste affermazioni del contadino impersonato da Ruzante, dove esigenze del ventre e diporti venatori si alternano a riflessioni che toccano la sfera teologica. In effetti, al di là del tono divertito che connota l'*Oratione*, Beolco, come sua abitudine, lascia cadere alcuni segnali che svelano, insieme all'inquietudine personale, quella dei suoi tempi travagliati e burrascosi. I riferimenti contenuti nelle «leggi» seconda, terza e sesta, in cui, fatte le debite differenze, il contadino si rivolge al cardinale nello stesso modo in cui Lutero si rivolge al papa, vanno meglio indagate, sia, come si diceva, in relazione alla collocazione cronologica, sia in ragione del significato teologico.

Avevamo inizialmente supposto che queste tematiche fossero rintracciabili nel pensiero erasmiano (e in effetti l'umanista olandese tratta in più occasioni tali argomenti, in particolare nei *Colloquia*²³ e nell'*Epistola*

22 Le altre vertono sulla possibilità per i cacciatori di poter andare a caccia la domenica senza udire messa; nella quarta si chiede il permesso di poter mangiare la mattina prima di udire messa; la quinta insiste sulla possibilità di mangiare liberamente quando se ne ha desiderio, senza incorrere nel peccato; nella settima si invoca l'intervento del cardinale al fine di appianare i contrasti tra abitanti del contado e cittadini. Segnaliamo che la seconda, quarta e quinta «leza» rinviano alle libertà evangeliche.

23 In questa splendida opera, forse la sua migliore, Erasmo affronta spesso questioni teologiche e morali non di rado spinose. Tuttavia, in sede cronologica, occorre osservare con attenzione le date di composizione dei *Colloquia*, in quanto l'opera venne edita numerose volte e sempre corretta e accresciuta dall'autore. Vero è che la prima edizione appare nel 1518 (Basilea, Froben), cui segue la doppia stampa lionese di Martens del '19, ma è solo la

apologetica de interdicto esu carniū),²⁴ ma, dopo attenta analisi, ci siamo accorti che si tratta di interventi successivi alla composizione della *Prima Oratione*. Ma è soprattutto il portato polemico di tali «leggi» che è stato travisato; ad esempio Zorzi (ma già in precedenza Baratto 1964, 36-7, cui Zorzi si richiama), nelle note alla *Prima Oratione* scrive:

Le proposte riformistiche di Ruzante sono di natura giocosa, anche se esse trovano una reale corrispondenza nelle tensioni pratiche della società contadina (il lavoro, la fame, il sesso, il contrasto con la società cittadina). [...] Nelle celie, spesso irriverenti, di Ruzante si avverte l'influsso delle nuove idee religiose, che filtravano nelle campagne venete, lungo le vie di comunicazione con la Germania, dal grande crogiuolo della Riforma: idee e atteggiamenti che in più di un caso trovavano rispondenza in reali bisogni del ceto agricolo, non diversi da quelli dei contadini tedeschi. Ma il mondo contadino non può diventare per Ruzante l'oggetto di una meditazione religiosa e sociale di sfondo più vasto [...]; Ruzante semplifica il problema, spogliandolo di ogni riferimento culturale e trasferendolo nel reagente immediato della sua poetica «naturalistica».²⁵

È una lettura che ha molto influito sulle interpretazioni successive ma, alla luce di quanto detto, è difficile sposare il pensiero di Zorzi. È sì un Ruzante pre-erasmiano (ma in un torno di tempo in cui le due posizioni di Lutero ed Erasmo vanno volentieri a sovrapporsi), e tuttavia qui pare indubitabile, anche nello stile espositivo, che il modello luterano prevalga. Tali proposte, lungi dall'essere giocose, contenevano un tasso di provocazione religiosa non trascurabile. Occorre richiamarsi ancora una volta al saggio della Seidel Menchi per comprendere come per noi, oggi, la prospettiva sia rovesciata. Trattando del problema di 'Erasmo luterano', la studiosa annota:

basilese di Froben, del marzo 1522, la prima riconosciuta da Erasmo. Da questo momento in poi per i *Colloquia* è una cavalcata trionfale costellata da successi sempre maggiori ed edizioni che vedono l'opera accrescersi ogni volta di nuovi testi; Froben stamperà una serie di edizioni: nel 1522, poi nell'agosto 1523, due (marzo e agosto-settembre) nel 1524, due (febbraio e giugno) nel 1526, una nel maggio 1527, due (marzo e settembre) nel 1529, infine nel settembre 1531 e nel marzo 1533. Si veda l'introduzione ai *Colloquia* in *Desiderii Erasmi Roterodami* 1972, 3-20.

24 *Desiderii Erasmi Roterodami* 1982, 22, l. 115; 45, ll. 787-92; 29; 37 (l'*Epistola* venne edita come sempre da Froben, a Basilea, nell'agosto del 1522). Per analoghi riferimenti alle libertà evangeliche nei *Colloquia*, vedi *Desiderii Erasmi Roterodami* 1972, 248, ll. 535-61 e 250, ll. 592-5 (*Convivium religiosum*, dialogo inserito nell'edizione del luglio-agosto 1522); 520, ll. 929-34 (*Ἰχθυοφαγία*, dialogo inserito nell'edizione del febbraio 1526); come si vede, si tratta di date posteriori alla recita della *Prima Oratione*.

25 Ruzante 1967, 1565-6. Zorzi, nella medesima nota, segnala, con una certa sorpresa, che alcune edizioni a stampa (Amadio, Vicenza, 1597 e Perin, Vicenza, 1598) sopprimono per intero la terza, la quarta e la sesta proposta di legge, e intervengono pesantemente sulla prima e sulla settima.

Il procedimento consisteva nel concentrare l'attenzione sulle implicazioni concrete, tangibili e quotidiane della teologia evangelico-luterana, mettendone in sordina i principi fondamentali. Le dottrine della sola fede o del servo arbitrio quando non erano sottaciute, venivano relegate a margine dell'argomentazione. Il centro era riservato a temi come confessione, indulgenze, scomunica, devozioni personali o familiari a questo o quel santo, pellegrinaggi, voti, prescrizioni alimentari. (Seidel Menchi 1987, 47-8)

Successivamente la Seidel Menchi mostra come i controversisti italiani si accanissero su questioni marginali rispetto al cuore teologico del problema, soffermandosi soprattutto sugli aspetti meramente formali o sul primato del papa o sull'importanza delle indulgenze;²⁶ non si comprese o non si volle comprendere il reale portato teologico della Riforma e, almeno inizialmente, dell'opera erasmiana, la quale, in quegli anni, non differiva, in temi di libertà evangeliche, dalle idee di Lutero. Le «leggi» proposte da Ruzante affrontavano proprio quelle questioni 'meramente formali' che però, in quegli anni, i teologi cattolici consideravano maggiormente importanti e che a noi, oggi, appaiono quasi irrilevanti o giocose.²⁷

Discorso non dissimile presenta la *Seconda Oratione*, per certi versi più problematica, in quanto Ruzante affianca a Erasmo (il riferimento alle indulgenze è tolto dai *Colloquia*, per cui cf. *supra*, nota 2) il Lutero di *An den christlichen Adel deutscher Nation*, il quale, al punto XXVII (Lutero 2008, 249-53), occupandosi delle carenze in ambito civile, riconosce nel sistema creditizio la disgrazia maggiore che colpisce il popolo:

Aber das grossist vngluck deutscher Nation | ist gewiszlich der zynszkauff... Furwar es musz der zinszkauff | ein figur vnd antzeyge(n) sein | das die welt mit schwere(n) sunde(n) de(m) teuffel vorkaufft sey | das zugleich | zeitlich vnd geystlich gut vns musz gepreche(n) | noch mercken wir nichts. [...] Das weysz ich wol | das viel gotlicher weere | acker werck mehren | vnd kauffma(n)shafft myndern | vnd die viel besser thun | die der schrift nach | die erde(n) erbeytten | vnd yhr naru(n)g drausz suchen | wie zu vns vnd allen gesagt ist | in Adam | vormaldeydet sey

26 Detto di passaggio, a fronte di tale incomprendenza delle idee luterane da parte di molti teologi italiani, ci pare ancor più significativo che, dopo gli anni Trenta, Ruzante, complice il magistero padovano di Pomponazzi e le sue lezioni sulla predestinazione e il libero arbitrio, insieme alla pubblicazione del *Libero arbitrio* ad opera di Erasmo (1524) e del *Servo arbitrio* (risposta di Lutero ad Erasmo del 1525), voglia entrare anche lui nella disputa con opere «a tesi» come *Bilora* e *Moschetta* rimaneggiate dopo il 1533; sull'argomento cf. Canova 2004.

27 In questo contesto anche il «Che, Papa? Pappa la merda!» (Ruzante 1978, 206, ma è espressione che torna quasi simile in *Betia*, II, 391 e nell'*Anconitana*, II, 53, per cui Ruzante 1967), ci pare assumere contorni assai più problematici e non ridursi a un semplice *calembour* linguistico.

die erde | wen du drynnenn erbeytist | sie sol dir distel vnnnd dornen tragen | vnd in dem schweysz deynis angesichts soltu essenn dein brot. Es ist noch viel lanndt | das nit vnbtrieben vnd geehret ist.

Ma la disgrazia maggiore che colpisce la terra tedesca è senza dubbio il sistema creditizio. [...] In verità il prestito a interesse è un simbolo e un segno del fatto che il mondo, con i suoi gravi peccati, è venduto al diavolo e che i beni sia materiali sia spirituali devono venirci a mancare, e noi non ci accorgiamo più di nulla. [...]. Questo io so per certo, che sarebbe molto più conforme alla volontà divina sviluppare l'agricoltura e diminuire il commercio e che agiscono molto meglio quelli che, secondo la Scrittura, lavorano la terra e in essa cercano il loro sostentamento, come è stato detto a noi e a tutti in Adamo: «La terra sia maledetta; quando la lavorerai, ti produrrà spine e rovi, e tu mangerai il tuo pane col sudore del tuo volto». E c'è tanta terra che non è ancora dissodata e arata.

Anche Ruzante, nella terza proposta, prende posizione a favore di un sistema creditizio alternativo (Ruzante 1981, 58):

El disse messier iesun Dio al nostro pare Adamo, e an a nu tutti, che a ghe suom vegnù drio: «In suore voltu tui te magneré pane tui». Mo el me pare mo ch'a la vaghe a 'n altro muò, cha nu, che a' se suom, a' no n'aon mé, e gi altri, ch'a' no se sua, el magne. [...] e sì a' bisogna, s'a' vogian vivere, che a' 'l togiom sempre a l'usura. E perché el dare a l'usura è un gran peccò, el s'in catta puochi ch'in daghe, e quì puochi, per el gran peccò, vuole far gran guagno; [...]. E perzòntena a' vorae, per ben de ogn'om, che chi aesse poesse dare a l'usura per un priesio onesto, e no miga a pì valere, e che el dare a l'usura no foesse peccò, mo mierito, per agiare i poeriti.

Disse messer Gesù Dio al nostro padre Adamo, ed anche a noi tutti che gli siamo venuti dietro: «Nel sudore del volto tuo tu mangerai il pane tuo». Ma mi pare che la vada in un altro modo, che noi che ci sudiamo non ne abbiamo mai, e gli altri che non ci sudano, lo mangino. [...]. E così bisogna, se vogliamo vivere, che lo prendiamo sempre ad usura. E perché il prestate ad usura è un gran peccato, se ne trovano pochi che ne prestino, e quei pochi, per il gran peccato, vogliono fare gran guadagno; [...]. E perciò vorrei, per il bene di ognuno, che chi avesse potesse prestare ad usura per un prezzo onesto, e non mica a interesse maggiore, e che il prestare ad usura non fosse peccato, ma merito, per aiutare i poveretti.

Si noti il quasi-calco dell'espressione «allen gesagt ist | in Adam» in «al nostro pare Adamo, e an a nu tutti»; entrambi intervengono sull'usura,

sebbene poi le proposte divergano (in materia finanziaria Ruzante è più moderno e tollerante rispetto a un Lutero decisamente 'tomistico'). E non è forse un caso se Sperone Speroni (1542, 78), nel *Dialogo dell'usura* (composto nel 1535) farà discutere Ruzante con la dea Usura e nello scambio tra i due spicca un'affermazione:

Tu dei sapere che 'l vertuoso usuraro prima alla madre, poscia a' figliuoli, dell'arte sua prestando, è obligato di provvedere: l'agricoltura è la madre, dalla quale que' primi buoni tolsero esempio di farsi grati a gli prestatori (l'agricoltura, come Dio, rende al cento per uno): li figliuoli o le figliuole legittime (come a dietro dicemmo) sono l'arti meccaniche.

Essa ci riporta alla succitata notazione di Lutero, dove tutto deve discendere dall'agricoltura, ma, mentre il Tedesco si arresta a una visione miope e sclerotizzata, incapace di vedere quelle trasformazioni già, in parte, in atto e che avrebbero ridefinito l'economia europea, Ruzante coglie nell'agricoltura l'aspetto fondante dell'economia, accanto alla quale l'usura avrà però il compito di intervenire dinamicamente per appianare le differenze sociali, incluse quelle tra Ebrei e Cristiani (Ruzante 1981, 61):

E perzónテナ, a volere che 'l mondo staghe senza rognire e che 'l riequie, el besognerae che 'l foesse tutta una leza e una fe'. Che besognerae mo fare? A' ve 'l diré. A' vuò ch'a' faghé che i zudii se posse far cristagni senza lagare la so roba, perché tutti se ghe farae, se 'l no foesse el perder de la roba.

E perciò, a volere che il mondo stia senza grugnire e che stia in pace, bisognerebbe che fosse sola una legge e una fede. Cosa bisognerebbe fare dunque? Ve lo dirò. Voglio che facciate che i Giudei si possano far cristiani senza lasciare la loro roba, perché tutti ci si farebbero se non fosse il perdere la roba.

Non diversamente da Lutero che, pochi anni prima, auspicava una conversione degli Ebrei al cristianesimo:

Darum sollten wir die Juden nicht so unfreundlich behandeln, denn es sind noch zukünftige Christen unter ihnen und werden's täglich. Dazu haben sie allein, und nicht wir Heiden, solche Zusage, dass allezeit in Abrahams Samen Christen sein sollen, die den gebenedeiten Samen erkennen. Unsere Sache steht allein auf Gnade ohne Zusage Gottes. Wer weiß wie und wann: wenn wir christlich lebten und sie mit Güte zu Christus brächten, das gäbe wohl das rechte (Zeit)maß. Wer wollte Christ werden, wenn er Christen so unchristlich mit Menschen umgehen

sieht? Nicht so, liebe Christen: man sage ihnen gütlich die Wahrheit; wollen sie nicht, lass sie fahren.

Perciò non dobbiamo trattare così poco amabilmente i Giudei, poiché tra loro ci sono quelli che si faranno Cristiani nel futuro e che lo diventano ogni giorno. E poi dobbiamo riconoscere che soltanto loro, e non noi pagani, possiedono questa promessa grazie alla quale sempre nel futuro il seme di Abramo riconoscerà questa discendenza benedetta. La nostra causa riposa soltanto sulla grazia, senza bisogno di promessa alcuna di Dio. E chissà come e quando? La maniera ideale di procedere sarebbe quella di vivere noi come cristiani e di portarli con bontà verso Cristo. Chi sarà disposto a convertirsi al cristianesimo, se vede che i Cristiani si comportano tanto poco cristianamente con gli altri? No, cari Cristiani, non è questo il modo di comportarsi. Si deve dire loro la verità con buon garbo. Se non la vogliono, si lascino stare.²⁸

Dinanzi alla generica 'bontà' verso gli Ebrei dell'agostiniano ribelle, stupisce, una volta di più, il pragmatismo di Ruzante; ma qui preme piuttosto evidenziare come, ancora in un'opera del 1528, sia presente un riflesso di testi luterani dei primissimi anni Venti.²⁹ E tuttavia, si noti come lo stesso Beolco, qualche paragrafo prima, con atteggiamento ambivalente, attaccava Lutero definendolo (Ruzante 1981, 49), «quella mala sbrega de quel toesco, Martinello da Laútuolo» (quel malvagio vendi-frottole di quel tedesco Martinello da Liutolo). Nel 1528 (passato il 'sacco di Roma'), la rottura tra Roma e il teologo di Wittemberg si è ampiamente consumata: il «Toesco» (inteso sia come popolo sia come capo della nuova eresia), è diventato lo spauracchio d'Italia, ma Ruzante parrebbe richiamarsi al Lutero delle origini, quello precedente la scomunica, a voler forse rimarcare che c'è pur qualcosa di buono nella teologia riformata.

E però, ci chiediamo, quanto avrà gradito il Cornaro, noto per il suo impegno antiluterano, le proposte di Ruzante? La reazione piccata, risentita, era forse già prevista dal commediografo, il quale, quasi al termine

28 Luther 1521. Questo è nel *Commento al Magnificat* di Lutero (testo scritto tra il 1520 e il 1521), ed è bene rammentare che il Riformatore radicalizzerà le sue posizioni contro gli Ebrei solo dopo il 1538, mentre negli anni precedenti, e già a partire dal 1515-1516, aveva espresso opinioni molto tolleranti nei loro confronti. Per la traduzione dal tedesco si ringrazia la professoressa Serena Ferrando.

29 Segnaliamo che si tratta di testi precedenti la scomunica, la quale giungerà da Leone X il 3 gennaio 1521, con la bolla *Decet Romanum Pontificem* (con l'accusa di eresia hussita). Per quanto concerne l'aspetto riferito alle 'competenze' del Nostro, egli parrebbe ricevere da Speroni quasi un'investitura, assurgendo al ruolo di 'esperto' di questioni economiche, ed è argomento ancora in buona parte da indagare. Non è da escludere che Beolco abbia preso posizione in tal senso; d'altra parte, nelle opere di Ruzante non sono rari i riferimenti all'importanza del denaro e all'impiego di esso.

dell'*Oratione* (Ruzante 1981, 61), dopo aver enucleato le sue «leze», rivolto al Cardinale chiede: «Mo ve vagie scalognanto?» (Vado forse dandovi fastidio?).

Ma nelle due *Orationi*, pericolanti, a tratti, verso un temerario abbraccio con l'eresia luterana, siamo in un ambito riservato, privato;³⁰ dopo, Ruzante si avvicina a posizioni erasmiane allontanandosi però da tematiche religiose: forse i tempi si erano fatti troppo calamitosi ed Erasmo poteva risultare più facile da inserire in modo mascherato nelle sue *pièces* e, soprattutto, dava la possibilità di distaccarsi da problemi teologici. Diremmo che Ruzante si spinge fino al limite estremo e, là dove sa di poterlo fare con una certa sicurezza, non abbandona del tutto le primitive posizioni. Nelle apparizioni pubbliche l'attore/drammaturgo sa farsi cauto: pur amando la sfida, il rischio è sempre calcolato. Non v'è dubbio che nella natura del Beolco c'è, spiccato, il gusto della provocazione, del gioco portato fino ai limiti del consentito, eppure, d'altra parte, pare intravedersi un moto di chiusura, un accentuarsi delle cautele in corrispondenza della controffensiva della Chiesa che, pian piano, iniziava a serrare i cerchi intorno agli ispiratori (veri o presunti) della Riforma.

In via ipotetica, ci domandiamo se Ruzante sia passato da posizioni evangelico-luterane dei primi anni Venti a suggestioni erasmiane nello scorcio finale del secondo Ventennio del Cinquecento, per poi abbandonare anche quest'ultima idea già negli anni Trenta, sedotto da problematiche di natura filosofica.³¹ E se ciò fosse, almeno in parte, vero, indicherebbe un'inquietudine religiosa effettivamente sentita o il tutto va compreso in un mero, ancorché sapiente, gioco provocatorio? Difficile al momento definire con precisione il pensiero intimo del Padovano: possiamo solo tentare di delineare un *milieu* culturale; si torni ai nomi e alle *carriere* dei personaggi del «circolo di Pernumia», che ruotavano intorno al Dottori: Nausea, Rosello, Pollastrello dei Vitali, Vergerio, ecc. Eccetto quest'ultimo, che abbraccerà convintamente le nuove idee, abbiamo uomini che, seppur parzialmente sedotti dal monaco di Wittenberg, manterranno un atteggiamento prudente, se non addirittura nicodemista, costantemente in bilico tra l'una e l'altra dottrina. È un discorso ancora da approfondire; qui si è tentato di fornire alcuni dati e spunti di riflessione. Tuttavia, senza volerla

30 Entrambe verranno recitate nella villa del Barco, presso Asolo.

31 Approssimativamente, a un periodo in cui Ruzante cita (ma non sappiamo fino a che punto condivida) idee luterane, individuabile tra gli anni compresi tra le due *Orationi* (1521-1528), ne subentra e se ne sovrappone uno in cui inizia l'interesse verso Erasmo (*Prologhi* alla *Betia*, 1524-1525); infine, abbandonate le proposte in materia di religione, il centro dell'interesse diventa l'Erasmo dei *Colloquia* e degli *Adagia* e coinciderà con la stagione migliore, quella dei *Dialoghi maggiori* (1530-1534); discorso ancora a parte meriterebbero la *Piovana*, con forti prese di posizione antiluterane (finanche nei nomi dei personaggi: Slàvero = luterano/protestante, per cui cf. Daniele 2005, 287), e la questione del libero arbitrio, a conferma di quanto siano sfuggenti le posizioni del drammaturgo padovano.

caricare di eccessivi significati, la *Lettera all'Alvarotto* rivela nell'autore uno spirito tormentato, una ricerca di pace interiore, che ci appare costantemente minacciata dai fantasmi della coscienza, un desiderio di fuga che lascia intravedere i problemi che si agitano sul fondo, il mascheramento villanesco di un dissidio interiore, una genuinità contadina di facciata mista a sfrontata furbizia e spirito di provocazione. E parrebbe adattarsi anche a Ruzante la definizione coniata da Lucien Febvre (1942, 335) per i *Colloquia* di Erasmo, a proposito dei quali lo studioso francese osservava, con acuta intuizione, trattarsi di una «feinte innocence».

Bibliografia

- Amann, Émil (1903-1950). *Dictionnaire de théologie catholique*. 11 voll. Édité par Alfred Vacant. Paris: Letouzey et Ané.
- Baratto, Mario (1964). *Tre studi sul teatro. Ruzante, Aretino, Goldoni*. Venezia: Neri Pozza.
- Battisti, Eugenio (1962). *L'antirinascimento*. Milano: Feltrinelli.
- Bäumer, Remigius (1957-1965). *Lexikon für Theologie und Kirche*. Bd. 7. Hrsg. Josef Hofer-Karl Rahner. Freiburg: Herder Verlag.
- Bietenholz, Peter (1985). *Contemporaries of Erasmus. A Biographical Register of the Renaissance and Reformation*. 3 vols. Toronto: University of Toronto Press.
- Belloni, Annalisa (1986). *Professori giuristi a Padova nel secolo XVI. Profili bio-bibliografici e cattedre*. Frankfurt am Mein: Klostermann.
- Canova, Mauro (2000). «1516-1531. Ipotesi sull'attività teatrale di Ruzante». *Rassegna europea di letteratura italiana*, 15, 37-66.
- Canova, Mauro (2003). *E 'l riso e 'l pianto et la paura et l'ira. L'opera di Angelo Beolco tra poetica e psicoanalisi*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- Canova, Mauro (2004). «Ipotesi sulla *Betia* e sull'attività dell'ultimo Ruzante (1530-1535)». Canova, Mauro; Molle, Jose Vincenzo (a cura di), *Saggi sul teatro europeo fra Medioevo e Rinascimento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 225-38.
- Daniele, Antonio (2005). «Ruzante classicista». Schiavon, Chiara (a cura di), *In lingua grossa, in lingua sutile'. Studi su Angelo Beolco, il Ruzante*. Padova: Esedra, 279-301.
- Erasmo da Rotterdam (1972). *Desiderii Erasmi Roterodami. Opera omnia*. Édité par Léon-Ernest Halkin. *Colloquia*, vol. 3, t. 1. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
- Erasmo da Rotterdam (1982). *Desiderii Erasmi Roterodami. Opera omnia*. Édité par Cornelis Augustij. *Epistola apologetica de interdictio esu carniū*, vol. 9, t. 1. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
- Febvre, Lucien (1942). *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*. Paris: Albin Michel.

- Gollob, Hedwig (1967). *Friedrich Nausea. Probleme der Gegenreformation*. Nieuwkoop: De Graaf.
- Griguolo, Primo (2002). «Presenze padovane presso lo Studio di Ferrara a fine Quattrocento. Dalla *Cronaca* di Girolamo Ferrarini». *Quaderni per la storia dell'Università di Padova*, 35, 99-106.
- Jedin, Hubert (1958). «Das konziliare Reformprogramm Friedrich Nauseas». *Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 77, 229-53.
- Luther, Martin (1521). «Das Magnificat verdeutscht und ausgelegt». WA 7, *Schriften*, (1520-21), 546-601. Poi Weimarer Ausgabe, 1883-1929. URL http://www.maartenluther.info/Das_Magnificat_Verdeutscht_Und_Ausgelegt_1521.pdf (2017-06-26).
- Lutero, Martin (2008). *Alla Nobiltà cristiana della nazione tedesca a proposito della correzione e del miglioramento della società cristiana (1520)*. A cura di Paolo Ricca; trad. di Paolo Tognina. Torino: Claudiana.
- Martellozzo Forin, Elda; Veronese, Emilia (1971). «Studenti e dottori tedeschi a Padova nei secoli XV e XVI». *Quaderni per la storia dell'Università di Padova*, 4, 49-75.
- Menegazzo, Emilio (1966). «Altre osservazioni intorno alla vita e all'ambiente del Ruzante e di Alvise Cornaro». *Italia medievale e umanistica*, 9, 229-63.
- Milani, Marisa (1988). «Rileggendo Ruzzante. Note, ipotesi, provocazioni». *Filologia Veneta*, 1, 15-58.
- Nausea, Foedericus (1522). «Encomium villae in pago cui Pronumia nomen doctoris Antonii Francisci a Doctoribus Foederico Nausea authore». Desiderii Erasmi (a cura di), *De octo orationis partium construzione libellus*. Venetia: Gregorius de Gregoriis, cc. G5v-G8r.
- Olivieri, Achille (1998). «Ruzante ed Erasmo. Sull'aequitas' e sull'aequalitas'». *Quaderni Veneti*, 27-28, 40-62.
- Paccagnella, Ivano (2004). «Livelli linguistici nella *Piovana* del Ruzante». Frasnedi, Fabrizio; Tesi, Riccardo (a cura di), *Lingue stili traduzioni. Studi di linguistica e stilistica italiana offerti a Maria Luisa Altieri Biagi*. Firenze: Franco Cesati Editore, 167-76.
- Padoan, Giorgio (1998). «La *Moschetta* da egloga a commedia». *Quaderni veneti*, 27-28, 175-89.
- Pesenti, Tiziana (1984) «Le edizioni veneziane dell'umanista tedesco Friedrich Nausea (per gli annali tipografici di Gregorio de Gregori)». Billanovich, Maria Chiara; Cracco, Giorgio; Rigon, Antonio (a cura di), *Viridarium floridum. Studi di storia veneta offerti dagli allievi a Paolo Sambin*. Padova: Antenore, 295-316.
- Piovan, Francesco (2000). «Giovanni Francesco Beolco e Antonio Francesco Dottori». *Quaderni per la storia dell'Università di Padova*, 33, 145-54.
- Pomponatii, Petri mantuani (1957). *Libri quinque de fato, de libero arbitrio et de praedestinatione*. Edidit Richard Lemay Lugano: Thesaurus Mundi.

- Prosperi, Mario (1970). *Angelo Beolco nominato Ruzante*. Padova: Liviana.
- Ruzante (Angelo Beolco) (1967). *Teatro*. Prima edizione completa. Testo, traduzione a fronte e note a cura di Ludovico Zorzi. Torino: Einaudi.
- Ruzante (Angelo Beolco) (1978). *I La Pastoral - La Prima Oratione - Una Lettera Giocosa*. Testo critico, tradotto ed annotato a cura di Giorgio Padoan. Padova: Antenore.
- Ruzante (Angelo Beolco) (1981). *III I Dialoghi - La Seconda Oratione - I Prologhi alla Moscheta*. Testo critico, tradotto e annotato, a cura di Giorgio Padoan. Padova: Antenore.
- Ruzante (Angelo Beolco) (2010a). *Moschetta*. Edizione critica e commento a cura di Luca D'Onghia. Venezia: Marsilio.
- Ruzante (Angelo Beolco) (2010b). *Per l'edizione del Ruzante classicista. Testo e lingua di "Piovana" e "Vaccaria"*. A cura di Chiara Schiavon. Padova: Cluep.
- Sambin, Paolo (1964). «Nuove esplorazioni archivistiche per Angelo Beolco e Alvise Cornaro». *Italia medievale e umanistica*, 7, 133-247.
- Sambin, Paolo (1966). «Briciole biografiche del Ruzante e del suo compagno d'arte Marco Aurelio Alvarotti (Menato)». *Italia medievale e umanistica*, 9, 295-385.
- Seidel Menchi, Silvana (1977). «Le traduzioni italiane di Lutero nella prima metà del Cinquecento». *Rinascimento*, 17, 31-108.
- Seidel Menchi, Silvana (1987). *Erasmus in Italia. 1520-1580*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Speroni, Sperone (1542). *I Dialogi*. Venezia: Eredi di Aldo Manuzio.
- Veronese Ceseracciu, Emilia (2001). «Il Collegio Engleschi nel Quattro e Cinquecento». Piovan, Francesco; Sitran Rea, Luciana (a cura di), *Studenti, Università, città nella storia padovana = Atti del convegno* (Padova, 6-8 febbraio 1998). Trieste: Lint, 255-316.
- Vescovo, Piermario (2006). «Racconto, teatro e sogno. La "Lettera di Ruzante a Marco Alvarotto"». Vescovo, Piermario (a cura di), *Il villano in scena. Altri saggi su Ruzante*. Padova: Esedra, 105-20.

Questioni lessicali ruzantiane

Andrea Cecchinato

(Università degli Studi di Padova, Italia)

Abstract This short essay explores some lexical obscurities drawn from Ruzante's works by trying to explain them from different perspectives: assessing their philological and linguistic plausibility, investigating their meaning, their etymology, and their possible semantic and phono-morphological drift. The debated cases were selected as examples of different types: very rare vernacular items, author's coining and items that are certified by dubious manuscript lessons.

Keywords Ruzante. Paduan vernacular. Lexical obscurities. Etymology. Meanings.

Nonostante l'enorme passo in avanti costituito dal *Vocabolario del pavano* (Paccagnella 2012), che ha lasciato pochissime voci pavane scoperte nel significato, la lettura delle opere che compongono il corpus pavano continua a porre dubbi lessicali a vari livelli, da quello più basilare riguardante proprio il significato di singole voci oscure a quello, di ordine secondario ma non meno interessante per chi vuole approfondire lo studio del pavano, dell'origine, della trafila fonetica e della deriva semantica che sta dietro a un'occorrenza lessicale. Si tratta certamente di uno studio utile per precisare meglio il senso di diverse voci *hapax* o poco attestate, situate in un contesto insufficiente a fare chiarezza e prive di riscontri su altri vocabolari dialettali. A ciò si aggiunga il fatto che in alcuni casi è necessario riconsiderare le lezioni dei testimoni, rivisitando le trascrizioni di Marisa Milani cui fa riferimento il *Vocabolario* o l'edizione completa delle opere di Ruzante di Zorzi 1967 (che ne costituisce ancora la vulgata) e proponendo soluzioni diverse.

In questa prospettiva le opere di Ruzante si rivelano particolarmente significative. Esse costituiscono un ricco serbatoio lessicale la cui scoperta è complicata dal fatto che solo una parte delle voci che lo compongono, siano esse ampiamente attestate o rare, si possono considerare fuori da ogni dubbio rappresentative del dialetto effettivamente parlato nel contado padovano al tempo del Beolco. Un'altra parte, infatti, può essere vista con poche esitazioni come il frutto dell'idioletto di Ruzante, che deforma o inventa imitando suoni e forme della parlata contadina o basandosi su suggestioni onomatopeiche e fonosimboliche, ricercando effetti comici mediante incroci tra parole diverse ecc., tutte dinamiche già ampiamente e approfonditamente studiate da Milani ([1970] 2000) e su cui pertanto non è il caso di produrre esempi. Mi limiterò a ricordare il caso, non trattato

dalla studiosa, di *lubertè* 'libertà', variante molto frequente di *libertè* (in particolare nella *Betia* la forma *lubertè* è esclusiva) con passaggio *i > u* non motivato linguisticamente, in cui non si può non vedere un incrocio con *ubertè* 'ricchezza', 'abbondanza', che ritroviamo nella *Lettera all'Alvarotto* 38 «l'Amor bon, che fo figiuolo del Desasio e de la Ubertè»,¹ incrocio con cui il Beolco sembra legare, secondo una prospettiva materialistica e 'filo-contadina' coerente con altri passaggi della *Betia*, la libertà alla soddisfazione dei bisogni primari.

Questa suddivisione tra 'parole vere e finte', però, è più teorica che effettiva. In mezzo c'è una zona grigia di voci problematiche perché da un lato sono prive di altre attestazioni, non solo in Ruzante o in tutto il corpus della letteratura pavana ma anche in generale, ma al contempo non hanno quell'aspetto di coniazioni ipercaratterizzate e comiche di cui si è detto, e pertanto non sono immediatamente classificabili né come *hapax* che il Beolco ha avuto il merito di salvare dall'oblio né come lezioni erronee determinatesi in fase di copia (per le opere trasmesse manoscritte) o fraintendimenti tipografici (per quelle licenziate a stampa).

L'opera ruzantiana che attesta in quantità maggiore questa tipologia di voci è la *Betia* e ben si capisce perché: si tratta di una commedia lunghissima (il primo atto supera i 1000 versi, il quinto va oltre i 1500), testimoniata solo da due manoscritti, il Grimani nr. 4 della Biblioteca del museo Correr di Venezia e il Marciano Italiano XI 66 che oltre a tutto ne riportano due distinte redazioni (*C* e *M*), per cui spesso la lezione di *C* non aiuta a chiarire quella corrispondente di *M* e viceversa.

Di seguito quindi saranno analizzati alcuni esempi di questioni lessicali aperte suggerite dalla *Betia* che si situano in tale zona grigia, intermedia, in cui si trovano: 1) voci che si può giudicare dialettali in senso stretto, benché non altrimenti attestate (*zarbeghera*); 2) voci di probabile ma non dimostrabile coniazione ruzantiana (*scuruguzo*); 3) voci lessicali o singole forme dall'esistenza incerta, attestabili solo in virtù di un atteggiamento filologico conservativo, che prima di emendare un passo non immediatamente chiaro prova a dare un senso alla lezione del manoscritto (le forme verbali *salgierissi* e *s'azéle-lo*).

L'esempio del caso 1) è la voce *zarbeghera/zerbeghera/zerbigara* di cui vi sono scarsissime attestazioni ma la cui autenticità dialettale non è in discussione. Di tale voce all'interno del corpus pavano si registrano tre attestazioni, tutte ruzantiane: la forma *zarbeghera* (lezione manoscritta <*zarbegera*>) in *Betia C* (I 37):²

1 Ed. Zorzi 1967, 1239. Vescovo (1996, 31) - cf. anche Daniele 2013, 202-3 - fa notare che si tratta di una «pavanizzazione giocosa di *Poro* e *Penia*», che richiama un passo del *Simposio*.

2 I versi della *Betia* e la loro numerazione sono citati dall'edizione critica commentata, di prossima pubblicazione, preparata da chi scrive.

e sì m'è vegnù un sturnimento,
 una zarbeghera e un spavento,
 una duogia e un incidore
 ch'el m'è davixo da tut'ore
 aver una fassina abampà in la panza;

La variante *zerbeghera* (lezione manoscritta <*zerbegera*>) in *Betia C I 794*:

Chirzi che ti me fè
 montar la zerbeghera in lo magon;
 e se aesse un schiavento o un baston
 e che no ti pusi agirare,
 a' t'in scovegnerae dare
 a mia bela volontà!

La variante *zerbigara*, in *Pastoral* sc. XV 21:

Apriso la nogara
 el me vene una zerbigara
 ch'a' no ghe vego.
 (Zorzi 1967, 89)

Le due forme attestate nella *Betia*, con vocale tonica medio-bassa, al di là della trascurabile differenza nella vocale protonica, sembrano costituire una variante veneziana rispetto a quella padovana della *Pastoral*, secondo il differente esito di -ARIUM, veneziano *-er* (*forner*) e padovano *-aro* (*fornaro*). La varietà della terminazione è dunque ovviamente irrilevante ai fini della comprensione della voce.

In nota al passo della *Pastoral*, Zorzi 1967, 1300 n. 130 riporta un'attestazione del verbo *zerbigare*. Si tratta di uno statuto verbanese citato da Ascoli nei *Saggi ladini* a proposito della possibilità di vendere la carne del bestiame morto durante il pascolo (Ascoli 1873, 253 n. 1: «carnes bestiarum quae occiduntur a lupis, vel zerbigant se [...] possint impune vendi») in cui il verbo compare nel senso di 'cadere', 'precipitare' che ritroviamo in Salvioni 1897, s.v. «sciurbya'a» 'andare a precipizio'(delle bestie), che a sua volta accosta il verbo a *scervicare* 'mandare in rovina' (su cui cf., in riferimento a testi abruzzesi, Ugolini 1959, 159, 'precipitare rovinosamente', letteralmente 'rompersi la cervice', e Monaci 1912, 539, 680 'precipitare') e, per testi della Lombardia svizzera, in Bianconi 1989, 185 (*cerbigare* 'precipitare', da *zerb* [< ACERBUM] 'terreno crudo'). Se dunque i paralleli in altri dialetti concordano nell'indicare per *zerbigare* il senso di 'precipitare', 'crollare', 'sprofondare' (cf. anche LEI, s.v. «CERVIX» I.5.a.α, I.5.b.β² e I.5.d, 1236), è più dubbia la sua origine; tuttavia, delle due basi proposte, ACERBUM e *CERVICARE/*EXCERVICARE (quindi da CERVICEM 'collo',

'nuca', estensivamente 'cervello' o, secondo il REW e il DEI, dal diminutivo CERVICULAM), entrambe foneticamente plausibili, la prima richiede una deriva semantica un po' forzata: aggettivo 'acerbo' > 'aspro', 'duro' (detto del terreno) > 'scosceso' > 'su cui è facile cadere' + suff. *-icare* > verbo 'precipitare'; inoltre tale base è meno preferibile della seconda alla luce dalla glossa in latino medievale contenuta nella *Lex Salica* «*cervicatum* 'percussus', 'mortuum'» (Baldelli 1958, 179; Blondheim [1925] 2013, 36-7). Il significato 'precipitare' sembra poi confermato da *zerbigara*, *zarbeghera*, soprattutto grazie al contesto della *Pastoral* in cui la *zerbigara* è conseguenza dell'aver mangiato poco e lavorato tanto (quindi 'capogiro', 'senso di svenimento', 'debolezza'; cf. anche il LEI, s.v. «CERVIX» I.5.a.α¹, 1236).

Tuttavia la voce ruzantiana presenta difficoltà dal punto di vista eziologico. L'origine comune tra il sostantivo *zarbeghera* e il verbo *zerbigare* è indubbia ma resta da capire come si sia formato il sostantivo. Il suffisso femminile *-ara* corrisponde al suffisso nominale italiano *-aia* e a quello aggettivale *-aria*, i quali si applicano solo a basi nominali come in *risaia*, *fioraia*, *volontaria*. Quale sarà la base nominale in questo caso? La voce non è immediatamente spiegabile da CERVICEM da cui, per una neoforazione romanza di questo tipo, ci si attenderebbe un esito **zerbisara*, come SILICEM + *-ARE* > *selciare*, *selesare* (non **selcare*, **selegare*). Invece, se la base è CERVIC(U)LAM, l'esito pavano CL > /ǧ/ impone una lettura (e modernizzazione grafica) **zerbigiara*, **zarbegera*, **zerbegera*, quindi per la lezione della *Pastoral* si dovrebbe ipotizzare un'inconsueta grafia *ga* con valore palatale (forse per errore di copia) mentre la lezione di *Betia C* dovrebbe rimanere senza *h* come nel manoscritto. Ma se si tiene conto della possibilità che la base etimologica abbia subito un metaplasmo di declinazione come in *cèrviga* (LEI, s.v. «CERVIX» I.1.a.α, 1233) e se, col conforto del Du Cange 1883-1887, s.v. «*cervicarium*» 'PULVINAR (cuscino)' o dei nomi *cervicarium*, *cervicaria* con cui sono denominate alcune varietà botaniche (cf. LEI, s.v. «CERVIX» II.1, 1237), *zerbigara*, *zarbeghera*, *zerbeghera* si possono considerare come delle forme semicolte (con passaggio *v* > *b* dopo consonante liquida coerente con le condizioni locali, come in *malbasia*, *salbego*, *cuorbi*) a partire da una forma mediolatina piuttosto produttiva in ambiti semantici diversi. In questo caso la voce, come indica Pellegrini (1977, 473) confrontandola con i termini latini medievali derivati da CERVICEM, cioè *cervicatus*, *cervicosus* 'ostinato', 'pervicace' (cf. anche il verbo *cervicari* 'ostinarsi') ma anche 'superbo', 'furioso' (cf. Du Cange 1883-1887, s.v. «*cervicatus*», «*cervicosus*»), dovrebbe significare letteralmente 'furia', 'stizza', 'rabbia' e, quindi, in senso lato, 'vampata alla testa', 'capogiro'. Il senso di 'stizza', poi, si sposa perfettamente con la frase di *Betia C* I 794 «*montar la zerbeghera in lo magon*». Quanto al verbo *zerbigare* di cui sopra, l'accezione 'precipitare' sarà allora più facilmente una deriva di 'avere un capogiro' che di 'rompersi la cervice' che per estensione figurata starà per 'ostinarsi'.

Riassumendo, la base etimologica CERVICEM ‘collo’, ‘nuca’, ‘cervello’ avrebbe avuto una continuità anche nel verbo mediolatino *cervicari* ‘rompersi la cervice’ (quindi in senso figurato ‘ostinarsi’), dal cui participio si ha l’agg. *cervicatus* ‘ostinato’ e, per estensione, ‘furioso’. Il sostantivo latino medievale corrispondente al verbo è *cervicaria*. Ruzante utilizza tre occorrenze che testimoniano una corrispondenza volgare di tale sostantivo: una volta (in *Betia C I 794*) nell’accezione di ‘furia’, ‘collera’, corrispondente all’accezione ‘furioso’ di *cervicatus* e due volte (*Pastoral e Betia C I 37*) nell’accezione ‘capogiro’, ‘mancamento’, ‘vampata alla testa’ che non è testimoniata da *cervicatus* ma è implicata, come tappa semantica propedeutica a essi, dal verbo latino medievale *zerbigare*, variante ‘corrotta’, più influenzata dal volgare, di *cervicari*, e dal verbo volgare meridionale *scervicare* che significano ‘precipitare’ (e per estensione ‘cadere in rovina’). Questo significato ‘capogiro’ a sua volta dovrebbe essere un’estensione della suddetta accezione ‘furia’, ‘stizza’ per collegamento metonimico (l’effetto per la causa).

La redazione *M* (*Betia M I 39*), in corrispondenza della lezione *zarberghera* di *Betia C I 37*,³ presenta la voce *corbara*:

sì m’è vegnù un stornimento,
na *corbara* e un spavento,
una duogia e un incidore.

Pur trattandosi probabilmente di una banalizzazione del copista della redazione *M*, è lecito ritenere che, per quanto ci risulti oscura, per quest’ultimo tale lezione avesse un senso, che la parola avesse una sua plausibilità, che di seguito si cercherà di ricostruire. La voce è attestata solo in toponimi romanzi (*Corbara, Corvara, Corbaia, Corvaia, Corberes, La Corbière*, ecc.). Su di essa si possono fare le più disparate ipotesi, ma quelle compatibili con le suddette località (tutte situate in luoghi naturalistici, o montuosi o collinari) sono le seguenti.

Partendo, come secondo Olivieri (1961, s.v. «corvus»),⁴ da *corvo* ‘nido o luogo pieno di corvi’ analogamente ai sostantivi *piccionaia, colombaia* ecc., l’*hapax* ruzantiano andrebbe inteso come ‘confusione interiore’ (per il chiasso) o ‘agitazione’ o ‘brividi’ (per il battito di ali). In effetti questa forma si potrebbe collegare con la voce dialettale moderna *corbàtolo* ‘brividi di freddo’ che però, stando a Salvioni 1896 n. 553, equivale nel significato originario e nella formazione a ‘batticuore’.

3 L’altra attestazione di *Betia C*, invece, si trova in una parte dell’opera in cui la redazione *M* è lacunosa.

4 Olivieri 1962 tuttavia formula anche un’ipotesi alternativa: ‘proprietà di Corvo’, antropónimo avente la stessa origine.

In alternativa la voce ruzantiana potrebbe corrispondere a *cropa* 'grop-pa', 'spalle', 'schiena', CROPARIA 'bardatura posteriore del cavallo' (Du Cange 1883-1887, s.v. «cropa» e «croparia»). A tal proposito si confronti in PIREW 4787: KRUPPA *gropa, gropara* 'rialto di terra', riferibile ai toponimi. Rispetto a questo esito bisognerebbe però ipotizzare una poco economica pseudometatesi *cro > cor* e la sonorizzazione *rp > rb* e la voce andrebbe intesa in senso figurato come 'peso', 'oppressione'.

Oppure, derivando dal significato di *corba* testimoniato dal latino medievale CORBA 'giogo dell'aratro' (Du Cange 1883-87, s.v. «corba³», Illiano 1991, 17; Nobili 1994, 98), *corbara* per estensione metaforica varrebbe 'valico montano' per i toponimi (cf. la voce italiana moderna *giogaia*) e per l'*hapax* contenuto in *Betia M* 'oppressione', 'asfissia', 'asservimento'. Questa ipotesi sarebbe suffragata, anche se in modo non certo decisivo, dalla frase del pastore Ergasto «ho tal giogo al collo» in *Arcadia* I 68 (Ed. Vecce 2013, 72).

Come esempio della seconda tipologia di voci che abbiamo indicato all'inizio, si consideri il sostantivo *scuruguzo/scorguzo/scoreguzo/scureguzo/sguregiozzo/sgureguzo* 'sedere', che è ampiamente attestata nel (e solo nel) corpus ruzantiano: due occorrenze di *scuruguzo* in *Betia C* I 285 e I 774, due di *scorguzo* in *Betia C* III 136 e *Betia M* III 133, una di *scoreguzo* in *Anconitana M⁵* II 78, una di *scureguzo* in *Betia C* III 298, una di *sguregiozzo* in *Anconitana A* II 78 (edizione Zorzi 1967, 819) e infine una di *sgureguzo* in *Anconitana V* II 78. Questa voce, non avendo altre attestazioni nel corpus pavano né (per quanto mi risulta) in generale, potrebbe essere una coniazione lessicale del Beolco. Ma se anche fosse, una descrizione della dinamica più plausibile attraverso cui Ruzante sia giunto a questa non estemporanea formazione lessicale è comunque opportuna per due motivi: per definire con maggiore precisione il significato del termine che si evince dai contesti in cui esso è utilizzato e per comprendere ancora meglio la tecnica creativa del commediografo padovano il quale, come è ormai acclarato, non inventa mai in modo completamente arbitrario, gratuito, a orecchio, bensì rispettando una sorta di principio di verosimiglianza (che non è la fedeltà) linguistica.

Il significato di 'fondoschiena', 'sedere', proposto anche da Daniele (2013, 247-8) e da Paccagnella (2012, s.v. «scuruguzo»), non dà adito a serie obiezioni nonostante la maggior parte dei contesti dei passi ruzantiani che riportano la voce non sia di per sé dirimente, tanto che Zorzi (1967), nella sua edizione complessiva delle opere di Ruzante, ha tradotto il termine a senso ma in modo arbitrario e oscillante, anche all'interno della stessa opera.

5 Per *M* si intende la redazione della commedia trasmessa dal codice Marciano XI 66. Per *A* si intende la stampa Alessi. Per *V* si intende la versione riportata nel codice 36 della Bibl. Civica di Verona.

Oh, el ghe vorae el bel schiavento
 groso con' è un bon baston
 e menarve de sramazon
 a traverso el *scuruguzo* e le gambe
 tanto che la sangue
 vegnise d'ogni lò!
 (*Betia C I 285*)

Qui Zorzi (1967, 174) traduce 'schiena' e a un significato simile, ovvero 'groppone' (1967, 206) egli ricorre per il passo «Se Diè m'âi, a' te tamberè | alongo el *scuruguzo* co sto baston!» (*Betia C I 774*), mentre in «e si a' ghe comenzi a tambarare | alongo el *scorguzo* da baron» (*Betia C III 136*) egli passa a 'didietro' (1967, 304), per ritornare a 'schiena' (1967, 312) in «O *scureguzo*! O cotaleta, che a' no vuò dir pi! (*Betia C III 298*)», dove però è abbastanza evidente, visto il collegamento con *cotaleta* 'organo sessuale femminile', che la traduzione corretta è un'altra, ovvero 'sedere'; infine in «Vu, missier, che ài no so che mal in le neghe, de drio del *sgureguzo* (*Anconitana A II 78*)», Zorzi traduce l'espressione in sé poco chiara *in le neghe, de drio del sgureguzo* (dietro la schiena o il sedere non c'è niente) con 'nelle natiche, di dietro, nel sedere' (1967, 818).

Ma i dubbi lasciati da quasi tutti questi contesti si risolvono facilmente, se non bastasse quello di *Betia C III 298*, considerando anche la diversa accezione e categoria grammaticale attestata in *Bilora XII 89* «Pota de chi te inzenderò, e de quel zodìo vecio *scureguzo* maleeto» in cui la voce, essendo un epiteto rivolto dal contadino pavano Bilora al ricco veneziano Andronico, andrà tradotta, come fa Paccagnella (2012), s.v. «*scuruguzo*» (e diversamente dalla traduzione arbitraria e 'impotente' di Zorzi 1967, 576), 'sodomita', 'omosessuale' analogamente a quanto avviene nelle molte varietà romanze in cui la designazione dell'omosessuale fa appunto riferimento al culo.

Inoltre c'è una possibile ulteriore attestazione ruzantiana, cioè *sguarguzi* (in *Pastoral XV 1034*: «a' me sentia tremare tuti du i sguarguzi»), che potrebbe essere uno scorcio di penna per **sguraguzi* e che, al di là delle insoddisfacenti spiegazioni tradizionali (Zorzi 1967, 91, 'cantucci'; Lovarini 1951, 129 'canne della gola'), indica chiaramente le natiche.

Ma una volta chiarito il significato della voce, come si spiega la morfologia della stessa? La spiegazione della formazione del sostantivo direttamente mediante una traduzione letterale '**scoreggiuzzo*' si scontra con l'assenza di altre <g> con valore palatale davanti a vocale non palatale nella *Betia C* (ms. Grimani); inoltre, di tutte le varianti della voce in Ruzante, solo una presenta /g/ palatale: *sguregiozzo*, attestata nella stampa Alessi ma non nei testimoni manoscritti di *Anconitana II 78*, il che fa sorgere il sospetto che il curatore della stampa (Giacomo Morello o forse un ignoto curatore veneziano; cf. Cecchinato 2014), non comprendendo il termine,

abbia voluto caratterizzare in senso comico-scatologico un termine preesistente creando una *lectio facilior* italianizzata. Pertanto è necessario percorrere ed esaminare altre possibilità.

La prima di queste prevede la seguente trafila: la formazione con *s- < ex + *cargō (sostantivo deverbale da *cargare*) + suffisso diminutivo -uzo (letteralmente ‘*scaricuccio’) > *scurguzo (per assimilazione a... u > u... u o incrocio con ‘scoreggia’ o con l’aggettivo ‘scuro’ attestato in perifrasi indicanti l’ano: *portego scuro* e *passo scuro*; cf. Boerio 1856, s.v. «portego» e Toscan 1981, 730) > *scuruguzo*, *scureguzo* (per epentesi vocalica). Tale ipotesi spiegherebbe anche le varianti *scorguzo* (< *scurguzo* per abbassamento di vocale protonica), *scoreguzo* (per epentesi e abbassamento vocalico), *sgureguzo* (per epentesi e sonorizzazione di /k/).

In alternativa è possibile un parallelismo con il latino medievale GURGITIUM < dal latino classico GURGITEM ‘gorgo’, il cui corrispondente italiano *gorgozzo* significa sia ‘gola’ che ‘gorgoglio’, ‘ribollimento’, possibile eufemismo per ‘sedere’ in quanto ‘organo che scoreggia’ e per questo incrociato con ‘scuro’ o ‘scoreggia’ (vedi sopra). Questa ipotesi sarebbe suffragata dalla succitata attestazione della *Pastoral* (<*sgurguzi*>) che, anziché in **sguraguzi* (vedi sopra), potrebbe essere corretta non tanto in *sgarguzzi* come nell’edizione di Lovarini (1951) ma in *sgurguzi*, forma praticamente identica all’etimo ipotizzato.

Oppure, più banalmente, *scuruguzo* potrebbe essere una coniazione ruzantesca formata dall’aggettivo sostantivato *scuro* (vedi sopra)⁶ + suffisso vezzeggiativo ‘-uzzo’ uniti da -g- epentetico per ragioni di resa espressiva: la voce **scuruzo*, esito di una regolare derivazione, non sarebbe stata altrettanto efficace.

Se in ogni caso il significato non cambia, tuttavia le tre ipotesi indicano per la formazione di questa voce una diversa deriva metaforica: le prime due sono basate sull’effetto per la causa in quanto la prima prende le mosse dal concetto di ‘scarico’ (e quindi di ‘defecazione’) e la seconda da quello di ‘gorgoglio’ (e quindi di ‘peto’), invece la terza si basa sulla parte per il tutto, cioè parte dall’ano (*scuro*), che però per incrocio può aver giocato un ruolo anche nelle prime due ipotesi.

Si passi ora, come primo esempio del terzo tipo di termini, alla forma verbale *salgierissi*, che quindi dovrebbe essere voce del verbo **salgiare* o **sàlgere* o **salgire*, ed è attestata da *Betia C I 111* nel seguente contesto:

El pò ben an’ fare
zà que el n’ha da fare
né besogna da laorare

6 La derivazione da *scuro* è cautamente avanzata anche da Daniele (2013, 248) assieme a quella, semanticamente meno immediata, da *sgurare* ‘sfregare per pulire, lavare’ (REW 2991: *EXCURARE).

né d'una bina de pan,
 che ogni doman
 intol so' cortivo,
 mandandolo agualivo,
 i ghe fa tal polenton
 che te no'l *salgierissi* cun un baston,
 s'te fusi da un lò,
 chianamente da l'altro lò.⁷

Zorzi (1967, 164) non mette in dubbio tale lezione ma ne dà una traduzione vaga, poco coraggiosa ('passeresti'), che non cerca un riscontro a livello fonno-morfologico né si basa sul contesto, il quale rimane non chiarito. Milani invece, nella sua trascrizione inedita (su cui però ha fatto affidamento il *Vocabolario del pavano*), legge male o più probabilmente emenda drasticamente in *salterissi* 'salteresti'. Il significato di 'saltare' in realtà è accettabile: 'gli fanno una forma di polenta talmente ampia che stando da un lato non potresti raggiungerne l'estremità opposta (letteralmente 'saltarla', 'superarla') neppure usando un bastone'. In effetti esiste una base latina SALIRE 'saltare' che trova riscontro nel pavano *sagié* 'saltai' (*El pianto de la Tamia* 9, in Milani 1997, 318; Paccagnella 2012, s.v. *«sagire») e in toscano (*Orlando Furioso* VIII 6: «Del palafreno il cacciator giù sale») dove 'salire' compare con frequenza nella variante *sa(l)glire*, in cui il suono laterale palatale è reso o col digramma <gl> o col trigramma <lgl>.

L'ipotesi più economica, quindi, è che si tratti di una forma costruita su SALJO. La forma *salgierissi* presenta una vocale tematica -e- che non si addice a un verbo in -ire il che induce a ritenere che si tratti di un metaplasmo di coniugazione come *bóllere* (con le diverse varianti *bógliere*, *bógere*, *bóiere*, ecc.) da BULLIRE. Quindi all'infinito avremmo **sàlgere*, variante attestata in toscano e nei volgari meridionali. Ma il problema vero non è stabilire l'esatta coniugazione di appartenenza del verbo ma spiegare la natura della *l*. In pavano a /ʎ/ toscano corrisponde il suono /ǰ/ che è anche l'esito fonetico prevalente in area veneta e settentrionale con l'unica alternativa di /j/ (*bóiere*). L'esito /ldʒ/, non solo in pavano ma nell'intera area settentrionale, non ha attestazioni, per cui è azzardato ritenere che quella *l* abbia valore fonologico.

7 Quanto al passo corrispondente di *Betia* MI 113, il redattore, forse non cogliendo la *lectio difficilior* di C, scrive *segrissi* 'segheresti' con sincope di vocale intertonica, una variante idiosincratca ma foneticamente plausibile favorita dall'esigenza di non eccedere la misura del verso ottonario tipico della frottola.

Tuttavia *l* pone delle difficoltà anche come fatto grafico. In area veneta e settentrionale, infatti, l'affricata palatale sonora è resa, oltre che con <*g*>, con <*gl*>, <*gli*> (cf. Tomasin 2004, 144 *toagle*, *vogliando*, ecc.), non con <*lgi*>. È vero che nel Cinquecento il toscano fa sentire la sua influenza e questa si può ripercuotere anche nelle scritture dialettali, ma in tutto il corpus pavano (e in particolare nel ms. Grimani della *Betia* che rifugge da qualsiasi toscanismo fonologico e grafico) non c'è altro esempio di /ǰ/ in parole pavane reso con <*lgi*>; tale soluzione grafica compare solo in parti in italiano ipercaratterizzato: in Ruzante troviamo *elgi* (*Pastoral* VII 6, XI 50 e 54, XIII 48 in Zorzi 1967, 41, 61, 75; *Anconitana* VI, 1), *balgie*, *assimilgiava* (*Lettera all'Alvarotto* V 1636 3),⁸ traduzioni di *egi*, *bagie*, *assomegiava*, in base all'allomorfia toscana *salga/saglia/salgia*, *valga/vaglia/valgia*.

Allora per l'occorrenza in oggetto è più probabile che <*l*> costituisca uno scorso di penna da espungere, per cui questa sarebbe un'altra forma della voce **sàgere* cui forse appartiene anche il perf. *sagié* sopramenzionato oppure, più verosimilmente, un'inversione involontaria per **saglierissi*, da pronunciare /sadʒe'ris:i/, riconducibile sempre a **sàgere*.

Una spiegazione alternativa per *l*, meno immediata ma che presuppone la correttezza della lezione del codice Grimani, è quella di considerare /*l*/ come un suono non etimologico, e precisamente come una variante di /*r*/ epentetica, come nella voce pavana e italomanzana *argiron(e)*, *algron(e)* 'airone', per cui, rispetto a **sàgere*, si può parlare di variante **sàlgere* coincidente con la forma toscana e meridionale < SALJO ma non equivalente a essa dal punto di vista morfologico.

Infine si segnala un'ultima possibilità, che però deve essere avanzata con estrema cautela in quanto, pur essendo plausibile dal punto di vista fonologico, è più macchinosa ed è priva di precisi riscontri di tipo lessicale. Si tratta dell'ipotesi che -/ǰ/- corrisponda al toscano -/kj/- < CL (spesso secondario) come in *vegio*, variante arcaica del padovano moderno /'vetʃo/, e che la /*l*/ che precede sia dovuta a scambio di liquide per dissimilazione da /*r*/ successiva come avviene nell'italiano popolare parlato in Veneto *zanzaliera* o in antroponimi come *Griguolo* 'Gregorio'. In pratica, almeno in teoria, questa forma verbale potrebbe corrispondere all'italiano *sarchiare* < SARCULARE 'eseguire la sarchiatura' (DEI, s.v.), quindi 'zappare', 'dissodare', 'rompere superficialmente il terreno con il sarchio (zappa con lunga impugnatura di legno)' attestato dal XIV secolo e che ha come variante, non solo in area settentrionale, la forma *sarciare* (cf. GDLI, s.v. «sarchiare»; Lunelli 1986, 91). Questa possibilità implica per il contesto in questione un uso metaforico (la polenta paragonata a un terreno) meno

8 Per le forme attestate in versioni inedite di opere di Ruzante come l'*Anconitana* e la *Lettera all'Alvarotto* secondo i codici veronesi, si rinvia alla banca dati online <http://www.ilpavano.it> (2017-11-06).

chiaro rispetto all'interpretazione 'saltare' ma non impossibile: 'gli fanno una forma di polenta talmente ampia che dalla tua posizione non riusciresti a romperla in tutto il suo diametro nemmeno con un bastone'.

Infine, come secondo e ultimo esempio del terzo tipo di parole ruzantiane, si è scelta una voce la cui esistenza non dipende dall'atteggiamento conservativo dell'editore ma dall'interpretazione che viene data alla lezione del codice che la attesta. Si tratta della forma verbale *s'azéle-lo* di *Betia C I 547*, che Zorzi (1967, 193) legge *sazèlelo* traducendo 'sa egli' (1967, 192), come probabilmente intende anche Milani che però, più coerentemente, legge *sàzelelo*.

Zà que e' va in nu' per nu',
 mo dixìme un puo' vu:
 no va-lo mostrando el culo e i [cogion]?
 Doh, ghe vegne el morbo in lo magon!
 Mo no *s'azéle-lo*, mato che l'è?
 Vegnì da mi, che a' ghe darè
 una pelle de rizo che el covrirà

La plausibilità linguistica di questa resa in pavano di 'sa egli' è pressoché nulla. Come attesta Paccagnella (2012, s.v. «savere»), in tutto il corpus pavano la forma del presente indicativo di 3a pers. sing. è sempre *sa*, non **saze* (che si dovrebbe spiegare come una sorta di improbabile venetizzazione della radice /'satʃ/ della forma verbale meridionale), e anche nell'ipotesi sintatticamente più forzata che tale forma sia un congiuntivo presente, ci si dovrebbe aspettare una forma con *-p-* (*sape*, *sapi*, *sapia*, *sape*, ecc.). E anche il pronome soggetto enclitico dovrebbe essere semplicemente *lo* e non, come si suppone abbiano interpretato Zorzi e Milani, la forma tonica *elo* unita al verbo da una *-l-* epentetica per evitare lo iato tra *e* appartenenti a morfemi diversi. Inoltre, per far stare in piedi la frase retta dal verbo 'sapere', i precedenti editori al verso successivo hanno emendato in *vegnir* (per cui 'sa venire') la lezione autentica del ms. Grimani che è *vegnì* 'venite'.

Pertanto è necessario fare per la nostra forma verbale un'ipotesi diversa, che tenga insieme la fonologia e la morfologia verbale del pavano con il contesto sintattico originario in cui si trova la lezione in oggetto. E l'ipotesi più economica e più convincente sotto ogni punto di vista (per cui non mette conto proporre altre) è senz'altro la lettura *s'azéle-lo* 'si gela egli'.⁹ A livello fono-morfologico, la prima *a-* iniziale costituisce la tipica prostesi pavana, <z> sta per /dz/, corrispondente veneto dell'affricata palatale sonora toscana e /l/ fa parte della radice verbale; inoltre si ha

9 L'ipotesi mi è stata suggerita da Luca D'Onghia, che ringrazio.

la regolare inversione interrogativa ‘verbo + pronome soggetto enclitico *lo*’, inversione che determina il normale passaggio della desinenza di 3a pers. sing. della 1a coniugazione *-a* > *-e* come in *magnelo?*, *cantelo?*, ecc. A livello sintattico questa interpretazione è perfettamente compatibile con il verbo che segue e non richiede un intervento su quest’ultimo. A livello lessicale si segnala che nel corpus pavano, e anche nel suo sottoinsieme ruzantiano, è attestato proprio il verbo *azelare* (Paccagnella 2012, s.v.). Infine dal punto di vista semantico si ottiene una frase perfettamente in sintonia con il contesto: ‘ma non si gela Amore (a stare tutto nudo)? Venite da me che gli darò una pelle di riccio che lo coprirà.’

Per concludere, una precisazione richiesta in generale dagli esempi proposti, per fugare l’idea che un atteggiamento filologico conservativo sia sempre preferibile per la determinazione del senso genuino dei testi ruzantiani, e in particolare della *Betia*, quasi a significare l’infallibilità del copista.¹⁰ Non è assolutamente così: si danno anche casi in cui un intervento testuale può fare chiarezza su un passo che altrimenti sarebbe oscuro o comunque poco convincente. Eccone di seguito un esempio: la locuzione *sora mercò* (letteralmente ‘sopra mercato’), tratto da *Betia C I 679*:

a’ [’l] lagherè andar an’ com’ el vò,
e *sora mercò*
a’ ghe meterè la coa per le mosche

in cui *sora* è correzione della lezione <*sara*> del manoscritto Grimani.

Una lettura conservativa *s’arà mercò*, letteralmente ‘se avrà mercato’, come quella di Zorzi (1967, 678), può avere due possibili interpretazioni, entrambe problematiche: ‘se ci sarà (il) mercato’ e ‘se (Amore) avrà/andrà al mercato’. Il verbo *avere*, *averci* nel senso di ‘esserci’, ‘aver luogo’ è frequente in italiano antico ma in forte regresso nel ‘500 e addirittura in Ruzante sarebbe un caso isolato (cf. Paccagnella 2012, s.v. «avere»). Nel secondo caso (‘se egli andrà al mercato’) risulta un po’ strana, anche se non impossibile, l’omissione del pronome clitico soggetto, a quest’altezza tendenzialmente necessario, per di più in un verso nettamente ipometro. Invece Milani, nella sua trascrizione alla base del *Vocabolario*, emenda <*sara*> in *sora* ‘sopra’ ottenendo la locuzione *sora mercò* ‘sopra mercato’ che significa ‘in aggiunta’, ‘in più’ come testimoniano Tommaseo e Bellini (1865-1879, s.v. «mercato» 17) e, con la locuzione *sora el mercà*, anche Boerio (1856, s.v. «mercà»). In questo caso, quindi, è la lezione emendata a essere perfettamente compatibile col contesto semantico e sintattico.

10 Sugli errori di copia del ms. Grimani e sulle dinamiche contraddittorie delle correzioni apportate in fase di copia si vedano rispettivamente Cecchinato 2005 e Tomasin 2000.

Pertanto per lo studio dei testi ruzantiani la direttrice da seguire è quella del giusto mezzo, della moderazione: evitare di intervenire sul testo con troppa facilità può portare a scoprire significati sorprendenti e nuove voci lessicali e permette di non incappare in molte *lectiones faciliores*; viceversa, non accontentarsi di un senso poco chiaro espresso dalla lezione del testimone o di un significato che c'entra poco con il contesto o di una forma che non convince dal punto di vista linguistico può essere il primo passo per concepire una correzione o una congettura soddisfacente.

Bibliografia

- Ascoli, Graziadio Isaia (1873). «Saggi ladini». *Archivio Glottologico Italiano*, 1.
- Baldelli, Ignazio (1958). «Glosse in volgare cassinese del XIII secolo». *Studi di filologia italiana*, 16, 97-182.
- Bellini, Bernardo; Tommaseo, Nicolò (1865-1879). *Dizionario della lingua italiana*. Torino: L'Unione tipografico-editrice.
- Bianconi, Sandro (1989). *I due linguaggi. Storia linguistica della Lombardia svizzera dal '400 ai giorni nostri*, Bellinzona: Casagrande.
- Blondheim, David Simon [1925] (2013). *Les parlers judéo-romans et la 'vetus latina'*. New York: Cambridge University Press.
- Boerio, Giuseppe (1856). *Vocabolario del dialetto veneziano*. Venezia: Cecchini.
- Cecchinato, Andrea (2005). «La *Betia* di Ruzante. Per un'edizione critica sinottica». Schiavon, Chiara (a cura di), *In lingua grossa, in lingua sottile. Studi su Angelo Beolco, il Ruzante*. Padova: Esedra, 193-205.
- Cecchinato, Andrea (2014). «Breve indagine su un 'iperpavanismo' delle stampe Alessi». *Quaderni veneti*, 3(1-2), 27-36.
- Daniele, Antonio (2013). «Note lessicali ruzantiane». *Folengo e Ruzante. Dodici studi sul plurilinguismo rinascimentale*. Padova: Esedra, 235-50.
- DEI = Battisti, Carlo; Alessio, Giovanni (1950-1957). *Dizionario etimologico italiano*. Firenze: Barbera.
- Du Cange, Charles du Fresne et al. (1883-1887). *Glossarium mediae et infirmae latinitatis*. Niort: L. Favre.
- GDLI = Battaglia, Salvatore (a cura di) (1961-2002). *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET.
- Illiano, Antonio (1991). *Per l'esegesi del Corbaccio*. Napoli: Federico e Ardia.
- LEI = Pfister, Max; Schweickard, Wolfgang (a cura di) (2015). *Lessico etimologico italiano*, vol. 13. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- Lovarin, Emilio (a cura di) (1951). *Ruzante: La pastorale*. Firenze: La Nuova Italia.

- Lunelli, Francesco (1986). *Tradizioni popolari e dialetti nel Trentino*. Trento: U.C.T.
- Milani, Marisa (2000). «Snaturalità e deformazione nella lingua teatrale del Ruzzante». Paccagnella, Ivano (a cura di), *El pì bel favelare del mondo. Saggi ruzantiani*. Padova: Esedra, 45-130. Ed. or., Folena, Gianfranco (a cura di) (1970). *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*. Padova: Liviana, 109-202.
- Milani, Marisa (1997). *Antiche rime venete*. Padova: Esedra.
- Monaci, Ernesto (1912). *Crestomazia italiana dei primi secoli. Con prospetto grammaticale e glossario*, vol. 3. Città di Castello: S. Lapi.
- Nobili, Claudia Sebastiana (1994). «Per il titolo *Corbaccio*». *Studi e problemi di critica testuale*, 104, 93-114.
- Olivieri, Dante (1961). *Toponomastica veneta*. Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale.
- Paccagnella, Ivano (2012). *Vocabolario del pavano (xiv-xvii secolo)*. Padova: Esedra.
- Pellegrini, Giovan Battista (1977). *Studi di dialettologia e filologia veneta*. Pisa: Pacini Editore.
- PIREW = Faré, P. (1972). *Postille italiane al "Romanisches etymologisches Wörterbuch" di W. Meyer-Lübke comprendenti le "Postille italiane e ladine" di Carlo Salvioni*. Milano: Istituto Lombardo di Scienze e Lettere.
- REW = Meyer-Lübke, Wilhelm (1935). *Romanisches etymologisches Wörterbuch*. 3. Herausgabe. Heidelberg: Winter.
- Salvioni, Carlo (1897). «Quisquiglie etimologiche». *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss*. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 403-20.
- Salvioni, Carlo (1899). «Giunte italiane alla *Romanische Formenlehre* di W. Meyer-Luebke». *Studi di filologia romanza*, 7, 183-239.
- Tomasin, Lorenzo (2000). «Appunti sul testo della *Betia*». *Nuova rivista di letteratura italiana*, 3(2), 451-60.
- Tomasin, Lorenzo (2004). *Testi padovani del Trecento*. Padova: Esedra.
- Toscan, Jean (1981). *Le Carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino*. Lille: Atelier Reproduction des Thèses Université de Lille III.
- Ugolini, Francesco (1959). *Testi volgari abruzzesi del Duecento*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Vecce, Carlo (a cura di) (2013). *Sannazaro: Arcadia*. Roma: Carocci.
- Vescovo, Piermario (1996). *Da Ruzante a Calmo. Tra «signore comedie» e «onorandissime stampe»*. Padova: Antenore.
- Zorzi, Ludovico (a cura di) (1967). *Ruzante, Teatro*. Torino: Einaudi.

In margine agli *Antroponimi e toponimi del Vocabolario del pavano*

Carlo Cenini
(Università degli Studi di Padova, Italia)

Abstract In this paper the preparatory stages to the realisation of the onomastic section of Pacagnella's *Vocabolario del pavano* are summarised. The main issues of this section regarded the arrangement of the excerpts and headwords. In its second part the paper discusses some stylistic uses of the proper names in Pavan literature, trying to give a general overview of Pavan onomastic expressiveness, and paying particular attention to some onomastic annotations not included in the *Vocabolario*.

Sommario 1 Introduzione: il fasto dei nomi. – 2 Struttura di una voce della sezione onomastica del *Vocabolario del pavano*. – 3 Alcuni aspetti di stilistica onomastica pavana. – 3.1 Interiezioni e modi di dire. – 3.2 Toponimi allusivi. – 3.3 Paretimologie e giochi di parole. – 3.4 Nomi parlanti o allusivi. – 3.5 Antonomasie.

Keywords Pavan onomastics. Vocabolario del pavano. Pavan dictionary. Pavan word puns. Pavan interjections. Pavan toponomastic.

1 Introduzione: il fasto dei nomi

Già a un esame cursorio, colpisce del *Vocabolario del pavano* (d'ora in poi *VdP*) l'intricata variabilità dei lemmi, quasi le parole pavane fossero instabilissimi isotopi radioattivi. Mi piace citare come esempio-limite il termine *defferientia*, la cui testa occupa ben sette righe per un totale di 20 possibili forme, da *defenientia* a *diffirincia*. Questa estrema plasticità (e starei per dire plasmabilità) del pavano ha consentito, in particolare ad alcuni post-ruzantiani, operazioni di espressionismo linguistico talvolta piuttosto ardite, se non persino memorabili (Cenini 2011), e trova in diversi autori un luogo privilegiato nei nomi propri.

Prototipo di questa operazione è il personaggio pavano che fraintende un nome proprio italiano.

RUZANTE Da madonna Rarice. SIER THOMAO Co, madona Rarice? Madona Doralice, ti vuol dire. (*Anc. A II 30*)

[SGAR.] L'ha lome Ortigio. [FID.] Ortigio, ahimè! [SGAR.] Altrigio, mesier sì. (Forz. *Past.* IV 919)

[SGAR.] e quel pistore che ha nome Felizzo? [ERM.] Felizzo? [SGAR.] Mesier sì. [ERM.] Fidizio, forse. [SGAR.] Sì, poh, gh'è un gran debato! (Forz. *Past.* IV 674)¹

In due casi (Michelangelo e Ovidio Nasone) il nome originale viene scomposto con conseguente duplicazione di personaggi:

se ben el foesse Copelle, Strinzian, né Michiele, né Agnoli. (Mor. *Lal.* 42)

Stotene e an' Cin, Davite, e Cato e Velio e Piantalon e'l 'Vidio e Nason, e quanti ch'a' sì siesse mai in stuoria. (Calmo *Rod.* II 131)

Il fraintendimento o la deformazione possono trasformare il nome in un termine pavano, a volte (specie nei post-ruzantiani) con effetti di raffinato manierismo. Nell'esempio Coridone, protagonista con Alessi della seconda *Bucolica* di Virgilio, diventa l'onomatopea musicale *doridon*, onomatopea che mantiene la propria energia semantica per la presenza del verbo *cantare*:

quel, che canté Liessio e Doridon, | sì ben vogiente a tutti i nuostri pare. (*Rime* I 1.5 [Mag.])

La deformazione può anche essere un omaggio ai grandi del pavano, come il *Pigialion* ('piglia-leoni' ovvero Pigmalione) di Forz. *Rime Sgar.* 57.7, possibile allusione al *Piantalion* della *Betia* (Zorzi 1967, 1347).

Così come nel lessico, la *s-* prostetica gioca un forte ruolo espressivo per quanto riguarda i nomi propri fondamentale per la loro pavanizzazione. In Calmo *Pot.* IV 49 *Garganio* diventa *Sgarganio*, vicino a *sgargagion*, 'scaracchio', mentre in Gianc. *Zing.* (II 170, 172, 182, 255, 265) *Cassandro* diventa *Sgassandro*, da *sgasare*, 'scortecciare'.

Tra le altre deformazioni con prostetica con effetto risemantizzante, in due casi vengono prodotti echi con il Graffiacane dantesco: nella versione pavana del primo canto *Furioso* fatta da Begotto, gli Africani diventano *Sgraffacan* (*Rime* I 62.45 [Beg.]); Agricane *Sgarzacan*, 'Arruffa-Cane' (*Rime* I 62.639 [Beg.]; Boerio 1856 alla voce *garzàr*); sempre nel *Furioso* begottesco, Albracca si trasforma in *Slambraca/Slambracca* fondendosi con *slambracan* 'ambra bianca', in una specie di metonimia dell'esoticità (*Rime* I 62.598, 638 [Beg.]), la Media in *Smierdia* (*Rime* I 62.35 [Beg.]).

1 Per le abbreviazioni dei titoli del corpus pavano mi rifaccio a *VdP*: LVII-LXVI. Le abbreviazioni utilizzate qui sono sciolte in calce prima della Bibliografia.

Altri toponimi deformati dalla prostetica: *Sgnicon* (da *sgnicar*, 'piangere'; è il monte Elicona) (*Rime* IV 127.1 [Camp.]); *Sguercia* (da *sguerzo* 'guerccio') è la Grecia (Forz. *Past.* I 186, *Rime Sgar.* 35.104).

Insomma, dal nome proprio al nome comune, potremmo dire travisando (momentaneamente) il classico lavoro di Migliorini.

Esempio più complesso e celebre (beninteso tra pavanisti...) è il Martinello dal Lautolo (Martin dal Liuto ovvero Martin Lutero) della *Seconda orazione*: «quella mala sbrega de quel toesco Martinello dal Lautuolo» (*II Orat.* A 3), per le cui ricche implicazioni rimando senz'altro a Zorzi (1967, 1573). Non si tratta cioè soltanto di formazioni dialettali di nomi noti al repertorio italiano (pure largamente presenti, ma qui tralasciate) quanto piuttosto di deformazioni stilisticamente attive e del tutto consapevoli da parte degli autori pavani. Altra pratica, diffusissima e analoga nei principi, è quella della *lomenaia*, pseudonimo pavano usato da moltissimi autori e che spesso ne richiama e deforma giocosamente il nome italiano, e così ad esempio un Maganza diventa *Magagnò*, 'Ammaccato'.²

Per quanto riguarda il *VdP*, dunque, il primo ovvio accorgimento è stato quello di prevedere reciproci rimandi tra le voci onomastiche parlanti e le corrispondenti voci del vocabolario, che da subito sono state perciò intese come sezioni intercomunicanti. Con il Martinello, il rimando ad esempio è al lemma *lauto*; tali rimandi hanno reso superflua la traduzione di quasi tutti i nomi parlanti.³

2 Segnalo qui una manciata di lomenaie cui nel *VdP* non si è riuscita a dare identificazione certa: *Bregato/Bregatto*, autore di Forz. *Rime Sgar.* 33 (*Rime* IV 128.26 [Rov.], *Tub. Dur.* 430, Forz. *Rime Sgar.* 24.113, 34.1, 48.12); *Mielo* e *l'Hortolan*, forse poeti (Forz. *Rime Sgar.* 48.12, 55.12); *Pol San Piero* (*Rime* III 46.5 [Mag.]). Né (parlo degli ultimi casi) è da escludere che dietro queste mascherine non si nasconda nessuno.

3 Non sono tuttavia stati tradotti i pochi nomi parlanti per i quali non c'era una corrispondente voce nel vocabolario, preferendo un rimando secco ad altri lessici. Li traduco rapidamente qui, con un minimo commento dove necessario: *Carroziere* (Cecc. *Stuggio* 62): 'Carroziere' ovvero 'Cocchiere' (Patriarchi 1821, s.v. «caroziero»); *Desfragolò* (Mor. *Gatt.* 1): 'Sgretolato' (Boerio 1856, s.v. «desfragolare»); *Gramasso* (*Test.* 463): 'Poveraccio' (Patriarchi 1821, s.v. «gramazzo»); *Licon Pranasio*, ovvero il monte Elicona: 'Ghiottone' (Boerio 1856, s.v. «licòn»); in questo caso l'equivoco altera le categorie onomastiche, trasformando il toponimo in un nome personale: «Lighè Licon Pranasio e vegni zo | ala derta chialò dal Tandarelo» (Forz. *Rime Sgar.* 60.9) (*Pranasio*, qui diventato cognome, è ovviamente il Parnaso); *Masiera* (Pasq. *Perp.* 162): la *masiera* è un 'muro a secco o ammasso di sassi per riparare un campo' (Boerio 1856, s.v.); *Matana* (*Bet.* C IV 475): 'Mal di testa' (Boerio 1856, s.v. «matàna¹»); *Melampo* (*Test.* 508): 'Impacciato' (Boerio 1856 attesta solo la forma femminile *melampa*); *Minello* (Cecc. *Stuggio* 12): la *minèla* è 'Misura e prezzo del mugnaio ch'egli si prende per la macinatura' (Boerio 1856, s.v.): forse allusivo al mestiere del personaggio; *Mittimale* (Mor. *Gatt.* 29): 'Zizzanioso' (Boerio 1856, s.v. «metimàl»); *Ruosolo di Niespoli* (Mor. *Gatt.* 1): 'Bruco delle nespole' o 'Rosolio di nespole' (Patriarchi 1821, s.v. «rusola»); Boerio 1856, s.v. «rosolin»); *Peluco* (*Mar.* 3.169): 'Peluria' o anche 'Birro' (Boerio 1856, s.v. «pelùco»); *Pestolese* (Mor. *Gatt.* 1): 'Coltello a lama larga', forse con allusione oscena (cf. qui sotto *Squarcina*; Patriarchi 1821, s.v. «pestolese»); *Petenaro* (*Tub. Dur.* 272, 421): 'Pettinagnolo', 'fabbricatore e/o venditore di pettini' (Patriarchi 1821, s.v. «petenaro»); *Raminato*

Per quanto riguarda l'organizzazione dei lemmi, si sono inizialmente distinti cognomi (indicati dalla sigla *fam.*), antroponimi (*antr.*), toponimi (*top.*). Le due sigle *fam.* e *antr.*, operative in fase redazionale, sono state poi sopresse a chiusura dei lavori, ritenendo che la presenza degli esempi le rendesse superflue (e va anche detto che non sempre la distinzione tra nome e cognome nei personaggi pavani è evidente).

2 Struttura di una voce della sezione onomastica del *Vocabolario del pavano*

Le tre macrosezioni sono strettamente intercomunicanti, il che ha creato non pochi grattacapi organizzativi, legati anche alla necessità di distribuire gli esempi e i numeri di occorrenze nel modo più razionale. Alcuni toponimi, ad esempio, identificano anche determinati personaggi (ad esempio il toponimo *Arquà* viene talvolta utilizzato a identificare Petrarca), mentre molti altri sono identificati dal solo nome proprio. Si è trattato quindi di organizzare una rete di rimandi che permettesse di organizzare nel modo più pratico voci come ad esempio *Antuogno*, che comprendono comparse, personaggi letterari identificati da quel nome, personaggi storici, toponimi, forme alterate.

Antuogno/Antonio/Antogno/Antunio/Antuogno/Antuonio [43] **1.** Antonio **E**⁴ I me robò do coltre e un belo oriero / e una scatola piena de dinari, / trenta camise e quatro zenzalari, / la cavala da **Antonio** e 'l miè poliero (*Son. ferr.* I 15.8); Mar, vè l'**Antonia** che sta a far fornello. / La n'ha vergogna e s'è g'è tanta zente (*Son. ferr.* I 18.1) - Un se va, barba **Antonio**? - E' vo al tromento. / Votu vegnier? - No mi, che ge son stà (*Son. ferr.* I 17.1); - Che bando gh'è? - La forma del zupon! / - Madié, bruscola, **Antuonio**, non sten ch'è (*Son. ferr.* II 6.11); mi ser **Antuogno**, / che fo figliol de Freo / dal monte de Corneo / del vesentin destretto (*Contr* 319); (*Rime* II Prol. [Mag.], 7.28,36 [Men.], III 66.1 [Men.], 76.1 [Men.], IV 7.8,158 [Mag.], 8.144 [Mag.], 38.44 [Mag.], 84.40 [Mag.] Ronch. *Dial. Ded.*) **D Antonel** (*Test.* 530) **Antonolo/Antoniol/Antonuol/Antonello**

(*Tub. Dur.* 127, 312, 383): 'Ramigno', riferito al colore dei capelli, o 'Ramina', pentola di rame, riferito alla corporatura o alla golosità (Boerio 1856, s.v. «ramìn»); *Polerin/Polierin* (*Tub. Dur.* 61, 104): 'Puledrino' (Patriarchi 1821, s.v. «poliero»); *Porcelana* (*Son. ferr.* 8.5): 'Portulaca', pianta di sapore acidulo (Boerio 1856, s.v.); *Salamon*, cioè il re biblico Salomone (*Bet. C V* 102): 'Gran salame' o 'Sermone', pesce di mare (*Salmo Salmar*) (Boerio 1856, s.v. «salamòn»); *Squarcina* (*Mor. Gatt.* 1) 'Sciabola' ovvero arma bianca per squarciare, con evidente doppio senso osceno (e il personaggio è padre del *Pestolese* già citato in questa stessa nota) (Boerio 1856, s.v. «squarcina»); *Schiona* (*Piov G* II 1 Forz. *Rime Sgar.* 30.34): 'Campanello' ovvero 'Fandonia', figura di matto (Boerio 1856, s.v.).

4 Per il *VdP* è stato utilizzato un apposito font per i simboli che separano ogni sezione di voce.

e E' te l'ho ditto più volte, Andriolo, / che, se barba **Antoniolo** / el sa, o veramente barba Piero, / te ne fiessi zà ma' el pezor pensiero (*Son. ferr.* I 24.15); - **Antoniola**, miè fiola, iète contenta / de quel che vol el barba e i tuò parienti? (*Son. ferr.* I 5.14); Orsù, brigà, quel ch'è da far se faza! / Vie' za, **Antoniol**, ne me voltar la schina (*Son. ferr.* I 22.2); - Mo che vol dir che l'è sù magrolina? / - 'L è el to amor, **Antonuol**, che la scoraza (*Son. ferr.* II 5.8); - Dì su, barba **Antonello**. / - E' vo, se 'l se dié far sto parentà, / saver s't'è homo intriego o s't'è castrà (*Son. ferr.* II 5.15); (*Son. ferr.* I 5.11,30, 12.1, 20.4, 22.8, II 5.2) **2.** Sant'Antonio e E perzòntena e' te priego, sglorioso **santo Antuogno**, che te me vuogi dar poere che a' possa ben dire i laldi de la to Pava (*Bet. M Prol.* 5); A' fago invò d'andare ogn'ano a disnare co un frare o co la compagnia de **sant'Antuogno** (*Mosch. A III* 134); a' sarì pì adorò sul Pavan che **Santo Antuogno** (*Corn. Oraz.* 52); (*Bet. C Prol.* pav. 5; *Mor. Gatt.* 1; *Mor. Spr.* 8; *Rime* II Prol. [Mag.], 6.33 [Mag.], III 17.5 [Chiav.], 67.3 [Ant.], *Tub. Dur.* 525, *Forz. Rime Sgar.* 19.8).| > **Calza; Carelo; Giesia; Marc'Antonio; Sant'Antonion; Scroa; Squerengo; Struzzolò; Tiepolo; Trento; Truolio; Tuogno; Villabruna; Zan.** (*VdP*, 905)

La voce può valere come primo esempio: dopo la testa del lemma con tutte le varianti viene dato il numero di occorrenze del nome nel corpus. Nel caso il nome non corrisponda perfettamente all'italiano, ne viene data la traduzione. Seguono alcuni esempi, e qui iniziano le differenze rispetto alla sezione del vocabolario. L'esemplificazione del significato di un termine nel suo uso, particolarmente utile per un dialetto talvolta enigmatico come il pavano, diventa meno importante nel caso dei nomi propri: pertanto si è deciso di limitare il numero di esempi estesi, riportando però *tutti* i riferimenti sintetici delle occorrenze (cosa che nel vocabolario non sarebbe stata, per forza di cose, possibile), divisi per numero. Per quanto riguarda appunto i numeri, il primo posto va sempre al nome senza altra specificazione; seguono le identificazioni di personaggi storici o di opere teatrali. Qui abbiamo, al numero 2, *sant'Antonio*. Alla lettera **D** le alterazioni del nome, divise se necessario tra le opere in cui occorrono; nel caso ci fosse stato, poniamo, un *sant'Antonello*, avremmo ovviamente avuto una seconda lettera **D** sotto il numero 2. Dopo il segno | >, la rete di rimandi, qui piuttosto densa: si tratta per la gran parte dei cognomi cui il nome è associato.⁵ Prendiamo ad esempio *Giesia*.

5 Nel caso di lemmi con più forme, come nel resto del *VdP*, le singole varianti hanno un rimando alla forma principale (ad esempio *Paa*, "Padova", rimanda a *Pava*. Inizialmente, prima del rimando alla voce principale avevo approntato i riferimenti secchi (senza esempi) di tutti i punti in cui la singola forma compariva, in modo che il lettore potesse aver perfettamente chiara la distribuzione delle varie forme nel corpus. Di nuovo, tale operazione

Giesia, Simon e Zan Antuogno dalla Simone e Giannantonio Dalla Chiesa **E** po quí che fa i forchitti, / **Simon e Zan Antuogno dalla Giesia**, / ch'è cognossù chianamen a Vegniesia / perché i fa honore e apriesia / agnon, e sì ghe va d'agno zenia / a ca' soa, com gi anesse all'ostaria / Con gran scentia el vegnia / **Simon** inanzo, e in cao g'hea un bel capello, / s'una cavalla de color morello; / **Zan Antuogno**, so frello, / vegniva drio in s'un cavallo rosso: / un s'una basta, l'altro iera a redosso (*Rime* II 7.28,34,36 [Men.]). | > **giesa**.

Come si vede, dopo la testa di lemma non ci sono numeri di occorrenze: significa che il cognome *Giesia* compare solo una volta nel corpus. Tuttavia gli esempi sono due, e i riferimenti sintetici tre: significa che anche se l'occorrenza del cognome è una sola, i personaggi identificati compaiono anche in altri quattro punti del corpus, ma chiamati solo per nome; tali riferimenti sono pertanto riportati e calcolati sotto le voci *Simon*, *Zan*, e *Antuogno*. Questo sistema in apparenza macchinoso permette al lettore di avere sotto controllo tutti i punti in cui un certo personaggio compare in una certa opera, e nello stesso tempo di sapere esattamente il numero di occorrenze di un certo nome, al di là della persona che quel nome identifica. Per quanto riguarda *Zan*, c'è in fondo alla voce *Antuogno* anche un rimando a quel nome, nella cui sezione finale del primo numero il lettore trova tutti gli usi in coppia con altri nomi (*VdP*, 995-6), tra cui appunto anche *Zan Antuogno*. Tra i rimandi compare anche un *Sant'Antuonio*: si tratta del toponimo, non della persona, per il quale c'è una apposita voce, in questo caso sotto la lettera *S*.

Altre abbreviazioni utilizzate sono state *ded.* e *ded.**, indicanti rispettivamente dedicatari e dedicatari *post mortem* di componimenti pavani, e *imit.*, per poeti imitati in poesie pavane (quasi tutti dal Begotto delle *Rime rustiche*).

Le voci di vocabolario prevedono anche una sezione polirematica (segnalata da un apposito simbolo); per i nomi è stata utilizzata per alcuni epiteti, modi di dire, imprecazioni, wellerismi sul tipo *Con disse Dondo* (personaggio proverbiale: *VdP*, 929) e simili, nonché titoli di canzoni⁶ in cui compaiono nomi propri.

non essendo pensabile per il resto del *VdP*, per non creare eccessive differenze tra le due sezioni questi riferimenti delle singole forme sono stati soppressi nella fase finale del lavoro.

6 Manca uno studio sistematico delle canzoni del corpus pavano (va comunque ricordato almeno il classico Lovarini 1965); qui mi limito a riportare quelle contenenti nomi propri: *La mia cara serore bella de Biranza* (*Anc. A* II 66); *Compar Bixon* (*Bet. C* II 425); *Doi, novicella dal santo Constantin* (*Bet. C* II 427); *Girometa* (*Forz Past.* II 121); *Vanti de Spagna* e *Rosina* (*Mor. Lett.* 14); *La ca' del Trabacon mena gran vento* (*Rime* IV 17.26 [Men.]).

3 Alcuni aspetti di stilistica onomastica pavana

3.1 Interiezioni e modi di dire

Assai numerose le interiezioni o formule enfatiche legate a nomi di santi (veri o inventati), di Maria o di Cristo (il cui nome viene variamente eufemizzato):

Al corpo/sangue de (san) Bio (forse san Vito, eufemismo per 'Dio'); *Al san' de la vacca de Berto*; *Al sangue de/potta de san Bruson/Brason/Brison/Brixon/Broson* (sant'Ambrogio); *Al corpo de san Chiara [sic]; De san Crescintio*; *Al/a sangue de // pota/potta de Cri/Cribele/Cribolo (dal Polessene)*; *Al sangue de san Crissinman* (qui, oltre all'eufemismo per Cristo, evidente anche la memoria boccacesca di Dec. II 7); *Pota/sangue de Cristo*; *Al corpo/sangue de san Crivello*; *Al sangue de/in fe' de san Lazaro/Slazaro*; *Potta de san Lionbrun* (Lazzerini 1991, 128); *Pota de san Loro*; *Cristo da Loreto!*; *Potta de san Luca*; *De la verzene Margareta*; *Al sangue de la vergene Malgatera*; *Per la testa de Naale*;⁷ *San Spreduocimo!*; *Al corpo/sangue de san Piero*; *Pò far san Piero* (ovvero 'Poffarbacco'); *Pota de san Rao*; *Pota de san Rigo*; *Al sangue de san Rulo*; *Al sangue de Tristo*; *Al sangue de/pota de san Zenaro*; *Alla fe' de san Zuane*.⁸

Altre perifrasi o sintagmi, se necessario tradotti o commentati:

El cantarìn/quelù/quellù d'Arquà (Rime III 12.101 [Mag.], 103.10 [Mag.], IV 3.9 [Mag.], 12.74 [Mag.], 117.32 [Mag.]): Petrarca.

Quel da la Chilla, 'Quello dell'Ernia' (Rime IV 125.1 [Mag.]): Achille.

Dire le messe de san Grigulo (Mor. III Oraz. 14; Spr. 22): in riferimento alla morte (Zorzi 1967, 1420).

7 Nello stesso luogo (Calmo Spagn. III 12): «per el brazo de la Sensa»; la Sensa (festa dell'Ascensione) è stata inserita nella sezione di vocabolario del VdP, anche se qui è chiaramente presente un qualche livello di personificazione.

8 Fuor di interiezione, segnalo qui: *san Fregapè* 'San Fregapiedi', santo inventato, forse dalla locuzione *fregar el pie sul sogièr* per 'accomiatarsi' (Patriarchi 1821, s.v. «fregare»); e *san Polo*, in realtà Apollo: «I vosse anche muare | a so frello la lome, e 'l fa chiamare | san Polo, e nu san Biasio ghe digon» (Rime III 22.8 [Mag.]). L'identificazione tra san Biagio e Apollo può forse essere ricercata nei primi versi della stessa poesia, nei quali Magagnò definisce san Biagio come «Santo che xe sora a i strangogion» (Rime III 22.1 [Mag.]): san Biagio viene infatti tradizionalmente invocato per i mal di gola. È probabile in altre parole che il santo venga considerato un analogo di Apollo proprio in quanto protettore dell'organo lirico per eccellenza.

Mal de san Lazaro/Lanzari/Lanzari/Slazero: la lebbra (*Dial. vill.* 4.207; *Fior.* II 12; *Calmo Spagn.* II 33); usato anche come interiezione (*Rime* I 39.74 [Men.], II 7.256 [Men.])

El tempo che Berta filava (*Rime* II 51.163 [Chiav.]).

Maria orbola (*Gianc. Zing.* IV 207): mosca cieca.

In t'un ave Maria (*Rime* I 37.17 [Men.]).

Essere sier Menno e Desirò (*Vann. Son.* 18): allusivo all'impotenza sessuale (*Milani in Antiche rime* 1997, 25).

La corona de san Moisè (*Calmo Rod.* II 55): le corna.

Barba Nale (*Rime* IV 4.2 [Mag.]): personificazione del Natale, una sorta di Babbo Natale:⁹

Cralissimo signor, quel sì da ben | Vecchiezzuolo, ch'ha lome barba Nale, | St'anno tuol su el so bastoncello, | e ven Dies di pì presto. (*Rime* IV 4.2 [Mag.])

La cariega de san Piero (*Mor. III Oraz.* 31): il seggio papale.

Pero da san Piero (*I Orat. M* 1636): piccola pera che si raccoglie a giugno.

Inghiottir Roma e Toma (*Piov. G* II 125): deformazione di *Romam et omnia* (*Zorzi* 1967, 1494).

Stra de Roma / che va a Roma (*Calmo Spagn.* III 12, *Ronch. Dial.* 147, 148, 151): la via Lattea.

El can de donna Rosa: proverbiale, non altrimenti chiarito ma allusivo a una situazione di marginalità ed esclusione:

Misser Roberto è innamorò in la me parona Falçeta, el me paron viegio e so figiolo è tutti du innamoré in la Beatrise, e mi sarè el can de donna Rosa, che andarè lecando gi usci. (*Calmo Rod.* II 36)

A' faséa co fa 'l can de donna Ruosa, / che sta de fuori e sì leca la schiona. (*Forz. Past.* I 261)

9 Altrove nelle *Rime*, *Barba Nale* ha valore generico. La poesia essendo del 1582, i «dies di» di anticipo si riferiscono all'introduzione del calendario gregoriano.

Mandare a San Polo (Rime IV 57.17 [Mag.]): mandare all'ospedale (dei poveri).

Don se cazzé Tofano le spiecie (Vacc. IV 34; Ronch. Dial. 177): eufemismo per 'culo'.

Fare una dona Tomia (Mor. Lal. 33): fare un'autopsia (da *anatomia*; il nome *Tomio* è largamente attestato: *VdP*, 988).

Herba da san Zuane (Cecc. *Stuggio* 53): l'iperico (per il colore sanguigno dei petali).

'*L ven la Malgaria*, formula non ancora chiarita, in qualche modo connessa con i bolli di cera:

Mo se te truovo più zo de la via, | e' te bolarò d'altro che de cira! | El no te valerà dir: «Tira, tira, | làsame star, che 'l ven la Malgaria!»
(*Son. ferr.* I 24.8)

'l non te valerà | a fuzer via, | che 'l ven la Malgaria, | che la te bolarà | d'altro che de cira. (*Frot.* 381)

Per *Donna Tomia* e *Sier Menno e Desirò*, la deformazione segue un percorso diverso dal solito, andando piuttosto verso la personificazione che non virando su nomi comuni come nel Lutero che diventa un liuto (e vedi qui anche la nota all'interiezione *Per la testa de Nale*). Il meccanismo è diverso da quello dell'antonomasia vossianica di cui tratteggio le linee generali nei paragrafi seguenti: qui sono i nomi comuni a diventare, per attrazione con nomi già esistenti, nomi propri. Ai due esempi si può affiancare anche una *Dona Bisuodia*, da *dona nobis hodie*: anche se la dona Bisuodia rimane poco meno di una figurina balenante per un attimo lungo la deformazione del *Pater noster*:

Pare nostro inquotidiana Dona Bisuodia dimiti ai mussi sacco de nose in luca in tentacion no sì malamen. (Corn. *Oraz.* 6)

3.2 Toponimi allusivi

Il procedimento allusivo è usato piuttosto frequentemente nei toponimi. Poco importa, in fondo, riconoscere in un *Corneo* Cornedo Vicentino: l'ago, per così dire, della bilancia semantica del lettore è deliberatamente fatto pendere verso il significato scherzoso di 'corna'; abbiamo dunque:

Cornalea/Cornolea (Vann. *Son.* 8; *Mar.* 1.22, 208); l'appena citato *Corneo* (*Contr.* 321), *Corniguolo* (*Mar.* 1.178), *Cornolara* (*Dial. fac.* 50) (su

quest'ultimo, legato alla personificazione della lussuria Nefissa, cf. Zorzi 1967, 1443 e Pellegrini 1989, 246-52).

Despiersia ovvero la Persia, nella formula *Anare in la Despiersia* cioè "andare perduto" (Forz. *Past.* IV 715).

Figaruolo (*Anc.* A IV 138) e *Ongari in Figaruolo* (*Bet.* C IV 706), riferito a Ficarolo (RO) ma chiaramente allusivo all'atto sessuale (probabile anche il riferimento alla conquista della città fortificata di Ficarolo da parte dei veneziani nel 1482, nel corso della guerra con il duca di Ferrara: Zorzi 1967, 1345).

Indria, ovvero l'India. Nel passo in cui il toponimo viene usato, nella forma *Indria* mi pare possa leggersi un innesto di *indrio* ('indietro'), allusivo al fatto che il dono cui il passo fa riferimento verrà ripagato, quasi che nel gioco onomastico l'argomentazione proseguisse a un livello più implicito («ho habbio de bona man quel bel gallon / d'Indria, ch'a' v'imprometto in bona fe' / che per tri dì contugni a' v'haon dè / in te 'l magnarlo cento benission: *Rime* IV 54.6 [Mag.]).

Pizigoton e *Torte*: forse Pizzighettone (CR); *Torte* non è chiaramente identificabile, ma è chiaro il riferimento al 'pizzicare' e 'torcere': «vientu da la Torte / o da Pizigoton? [...] Faristu pizigare / le donne in mezo el ballo?» (*Frot.* 388).

Rilla, immaginario: 'organo sessuale maschile'; analoga interpretazione oscena potrebbe avere il verbo *grilla* del verso precedente (Boggione, Casalegno 2004, s.v. «grillo» e «rilla»). Cf. «'l se sente | vegnire quì dal Lago e quì da Pilla, | huomeni, ve so dir, che la ghe grilla | pi ca tutti da Rilla» (*Rime* II 7.66 [Men.]).

Revolon, Rovolone (PD), attestato altrove nel corpus e usato in *Mar.* 1.150 nella formula *Andare a Revolon*, calco di *Andare a revoltion* ovvero 'andare a rotoli' (Boerio 1856 s.v., «revoltolòn»).

Zermana, la Germania, in una specie di gioco di parole con *zermana* 'cugina' (*VdP* alla voce *zerman*): «Curi, laga Zermana e so serore | e gi Franzuosi a bo da man, e fa' | que 'l mar, don te t'arpuossi, t'invie qua | donv'è 'l maor de tuti i cantaore» (Forz. *Rime Sgar.* 50.5).¹⁰

¹⁰ Sebbene non abbia (forse) valore allusivo, segnalo qui il caso del fiume *Reon* (Forz. *Rime Sgar.* 50) nel *VdP* identificato con il Reno, non fosse che nella poesia viene descritto (in modo un tantino allucinato) il tragitto del fiume attraverso Francia e Germania e persino attraverso i mari per giungere fino al Brenta e al Bacchiglione.

3.3 Paretimologie e giochi di parole

In quanto catalizzatori argomentativi, imparentati all'uso di toponimi allusivi sono i procedimenti della paretimologia o del gioco di parole largamente utilizzati nella strategia encomiastica delle *Rime rustiche*.¹¹

chi te messe el lome d'Andriana | vosse dir che in dreana | te lagherissi
tutte de bellezza. (*Rime* IV 59.122 [Mag.]

la bella Centa, ch'ha fatto stopire | tutta la Tralia, con disse quellù [...] |
O Centa al mondo sola | de bellezze e honestè, d'agno virtù. (*Rime* IV
77.3, 33 [Mag.])¹²

la sorda Morte, ch'è pur massa ria, | n'ha nemigo maor del Massaria.
(*Rime* IV 115.29 [Mag.])¹³

el dotto | segnore Norio, bon miego e no rio. (*Rime* IV 68.2 [Mag.]

Quì tri Regona, che ten regonè | con tant'amore, che 'l n'ha pallan-
gon, | nu poveri bracente. (*Rime* IV 41.1 [Sbor.]

O Ca' Repetta, Dio te tegne in pe | e t'alze tanto in su, | che i tuò possa
tornare anchora Re [...] | Mo a voler dire | e spreferire: | quì de i Repet-
ta | no se gh'apetta | quel Re denanzo? | Mo de bel vanzo. (*Rime* III
9.177, 182 [Mag.]

11 Né Magagnò manca di prodursi in un'etimologia retorica toponomastica: «el Bachig-
gion, | c'hea in prima lome Battaggion, perqué | el scogne battagliarlo» (*Rime* IV 71.2 [Mag.]).
Il fiume in questione è naturalmente il Bacchiglione; già che siamo in zona, notevole la
seguinte onomatopea etimologizzante sul nome del Retrone, affluente del Bacchiglione:
«aldi el fime, che fa un scrocolamento | sì dolce, che 'l m'ha squasio indromenzò. | Dige:
Pare Reron, Reron beò» (*Rime* I 6.5 [Mag.]). Alla paretimologia può essere affiancata la
pratica paronomastica del *beschizzo* o bisticcio, frequente nelle *Rime rustiche* anche al di
fuori dei nomi propri: «S'a' son stò tardi a mandarve sti turdi, | ch'amacciò zo a Bolzan co i
miè bolzon, | magnègi pur, Paron, senza piron» (*Rime* IV 48.2 [Mag.]); «Groto, a' me gratto
el cao sotto a ste grotte» (*Rime* IV 69.1 [Mag.]); «l'iera su l'ara | con se piggia co i lazzi i
luzzi a Lozzo» (*Rime* IV 48.14 [Mag.]); «el Malchiavel ch'è chivelò, | dasché 'l è morto serà
deventò | un russignato, per sempre cantare» (*Rime* III 47.4 [Mag.]); «an ti, Secco, impi el
to sacco» (*Rime* IV 68.14 [Mag.]).

12 Si tratta di Cinzia Bracciuduro Garzadori, dama vicentina celebre per la sua bellezza,
destinataria di una corona di sei sonetti di diversi poeti, alcuni dei quali citati da Magagnò
nei versi della poesia citata, dove si parla anche di un ritratto che, nel momento in cui Ma-
gagnò scriveva, il pittore Martino Pasqualigo (dedicataria di *Rime* IV 31 [Mag.]) era stato
incaricato di eseguire.

13 Si tratta di Alessandro Massaria, medico e scrittore (1511?-1598), tra i fondatori dell'Ac-
cademia Olimpica di Vicenza, dove creò un teatro anatomico (Santa Maria 1779, 5: 90).

Caro messier dal trombon repolio, | Al sangue, ch'a no vuogio dir de
Guio, | Ch'a son romagnù squasio ispiritò | Aldando i smerdagale ch'hì
cantò. (*Rime* I 54.4 [Beg.])¹⁴

Pratica che non passa necessariamente per la deformazione o contami-
nazione pavana, come per Quieta (della famiglia Trissino) o per i membri
della famiglia Gorgo (Olivieri 1961, 102; Santa Maria 1779, LXVI):

O Quieta veramen, | Perqué al lome se conven | Zo ch'a' fé contugnamen.
(*Rime* IV 75.86 [Mag.])

Gorgo maor de quanti ha el Bacchigion | On ghe corre, e s'arsuna sem-
pre mè | Acque d'amor, de pase, e de bontè. (*Rime* IV 54.1 [Mag.])

Mo de certuorio el Bacchigion s'agora | che la so acqua sipia tutta quan-
ta | un Gorgo, azzò che 'l durasse dagnhora | el lome de chì fuora | e
l'hanor del me Gorgo, ch'a' no so | se 'l Sole gh'habbia mè vezù un par
so. (*Rime* IV 83.16 [Mag.])

Per Angelo Grande, Ruzante viene angelicato e invocato, in una sorta di
incrocio tra etimologia e omonimia:

Perqué no ven barba Agnolo Ruzante | dal Paraiso chivelò in ste ban-
de | per far hanore a 'n Agnolo de i grande. (*Rime* IV 80.1 [Mag.])

Con Aquilia Lanza, donna amata dalla poetessa Maddalena Campiglia (au-
trice di una delle *Rime rustiche*)¹⁵ Menon accoppia il suo nome con quello
di Vittoria Trissino-Fratta, sempre della cerchia della Campiglia, creando
una sorta di versione onomastica del tradizionale accostamento iconolo-
gico della Vittoria con l'aquila (cf. Ripa 1618, s.v. «Vittoria»):

vu tendì a mandare, | e mi tuogio, e sì magno e faccio invilia, | chi sa po,
a la Vettوريا e a la mea Quilia. (*Rime* IV 100.10 [Men.])

La paretimologia può anche essere implicita, ricadendo in quella che po-
tremmo chiamare una sorta di deformazione encomiastica, come nel caso
dello stampatore Giorgio Angelieri, il cui nome viene storpiato in *Giurorio*
con chiaro richiamo all'aggettivo *giorioso* 'glorioso' (*Rime* IV Lett. [Mag.]).

14 Per Ippolito Tromboncino, musicista, cf. Nutter 1989.

15 Di nuovo cimentandosi nel gioco di parole: «Mo no bastava a la Morte maletta | col
tuor na Lanza portarme via el batti | senza darne per ello an sì gran stretta?» (*Rime* IV
127.13 [Camp.]).

Raffinato nelle movenze, ma in certa misura anestetizzato dalla necessità di non offendere i dedicatari, il gioco onomastico ritrova una coloritura aggressiva nella lomenaia dello stesso Maganza, variamente sottoposta a autoinflitte paretimologie, giochi di parole, deformazioni.¹⁶

e dighem pure che, se mè a' son stò | de fuori e drento tutto Magagnò, | adesso a' me porò | chiamar verasiamen pi Magagnà | che n'è na brisa tutta carolà. (*Rime* III 7.97 [Mag.])

Come deformazioni e giochi di parole abbiamo dunque: *Magradanza* (*Rime* IV 37.10 [Mag.]);¹⁷ *Magra Granza* (ivi, v. 12) ovvero 'Magra Grangia';¹⁸ *Malgaragno* ovvero 'Melograno': e qui la deformazione in senso botanico è parte di un gioco paretimologico sui nomi di Lattanzio Persicini (trasformato in *persegaro*, ossia pesce) e Valerio Sale (diventato *salgaro*, salice) dedicatari dei versi, in una sorta di contagio semantico che ricorda il già citato passo di Aquilia e Vittoria:

Ello ha sapio incalmare un Persegaro, | ch'a' sì vu, e mi, ch'a' son un Malgaragno, | in su le ceffe d'un dolce Salgaro. (*Rime* IV 67.9 [Mag.])

Un altro esempio di paretimologia triplicata e 'contagiata' (ma l'ultimo gioco di parole non è su un nome proprio) è nei seguenti versi per Loredana Marcella, moglie del doge Alvise Mocenigo, i cui nomi vengono associati alle omonime monete in una sequenza che si conclude il ducato (titolo e moneta):

Zà solivi valer lomè un Marcello, | da 'n Marcello a' vegnessi a 'n Smozzani-go, | da 'n Smozzanigo a' sì vegnù a un Ducato. (*Rime* IV 119.12,13 [Gro.])

Segnalo anche la deformazione di *Vitruvio* in *Svetrulio*, nella quale non escluderei la presenza un gioco di parole tra il *vetro* innestato in *Svetrulio* e il verbo *deschiarare*; il passo fa riferimento al commento a Vitruvio di Daniele Barbaro illustrato da Palladio (*barba Andrea*):

16 Enfattizzazioni del significato della lomenaia anche nei versi per e da Giulio Camillo Sborozzò: «S'te no sì Sborozzò, l'è forza che | sta botta a' te vezamo a sborozzare» (*Rime* IV 38.1 [Mag.]); «nu poveri bracente, ch'a' posson | ben dirse Magagnusi e Sborozzè» (*Rime* IV 41.4 [Sbor.]).

17 La storpiatura si deve a un Bembo dedicatario di *Rime* IV 37 [Mag.], poesia che fa riferimento a una sua lettera a Magagnò che evidentemente conteneva la nuova lomenaia; l'espressione *magra danza* per 'cattivo stato' è presente in alcuni testi cinquecenteschi di area veneta (Brugnolo 1977, 26; Auzzas, Pastore Stocchi 1980, 46).

18 «me poivi dire an Magra Granza, | dasch'a' somegio purpio a 'n campeello, | che d'ingrassarse mè no gh'ha speranza» (*Rime* IV 37.12 [Mag.])

barba Andrea, | che g'ha sì dertamen insegnolò | quel bel Svetrulo, ch'a' g'hi deschiarò. (*Rime* I 16.59 [Mag.])

I rimanenti giochi etimologici del corpus pavano sono più, per così dire, tautologici:

A' no son di Donè da donare. A' vuò an mi la mia parte. (*Piov. G* V 242)

A' son Garbinello, e sì el me fo mettù nome così, perché, dasché a' nas-
sì, a' he sempre habbù avanti de far megio garbinelle [...] No seràvigi
mè mi quel Garbinello, che a' suògio? Haràve mè perdù la nome, con fa
una manza quando la diventa una vacca? No seràve gnian mi pi quel
Garbinello, no me seando andà fatta la garbinella. (*Piov. G* IV 18)

E per tal segnal, che l'ha nome Resca. De que me cignèvo? E che l'è
propio con è la resca, che ponze da tutti i cavi. (*Piov. G* IV 109)

E perzòntena i me messe lome Ruzante, perché a' ruzava. (*Anc. A* II 68)

Com Sitton ha sentù dire che la Nina ha cattò so pare da senno e da da-
vera, e che 'l è ricco homo, e che 'l ghe la vo dare per mogiere, l'ha parso
propio com l'ha nome: un sitton che vaghe corrao là. (*Piov. G* V 117)

perché l'iera dolce in compagnia | co è zaccara l'hea lome Zaccaria.
(*Rime* III 1.74 [Mag.])

Chiudo l'elenco dei giochi in vario grado etimologizzanti con una intensi-
ficazione onomastica di *Lecardo* nella *Saltuzza* di Calmo, in cui al perso-
naggio viene aggiunto un cognome ingiurioso coerente col significato del
nome ('ghiottone'):

Que ditu, zarlaore? A' so che ti t'è metù a preicare, messier fra Lecardo
da i Rognon Grassi. (*Calmo Salt.* II 4)

3.4 Nomi parlanti o allusivi

Di nuovo e in altro senso analoghi ai toponimi allusivi, i nomi parlanti o a
doppio senso, spesso denotanti figure che non compaiono altrimenti nel
testo: territorio piuttosto scivoloso dal punto di vista interpretativo. Non
c'è spazio qui per un elenco completo; segnale, tra i (non sempre dimo-
strabili) doppi sensi osceni: *Benimbocca* (*Piov. G* II 111); *Mescolzon*, in
cui si riconosce un innesto di *mescola* ('mattarellò') su *mascalzone* (*Bet.*

C IV 88); *Pigozzo* ('picchio');¹⁹ *Piombon* (*Past. Int. IV*); *Baldin Tortolato* (*Pasq. Perp.* 13) (sia il nome che il cognome passibili di interpretazione oscena; cf. Migliorini 1927, 241; Boggione, Casalegno 2004, s.v. «tortorino»); *Trivella* e *Trivellùn* (Zorzi 1967, 1292 respinge il doppio senso proposto dubitativamente da Lovarini). Interessante anche *Basegio/Baxegio Pigiavento*, probabilmente allusivo all'impotenza: Migliorini cita l'uso, nel Calmo delle *Lettere*, di *don Basilio* per 'membro virile', mentre *pigliare il vento* poteva valere 'perdere il filo' o semplicemente 'svanire' (Crusca 1763, s.v. «vento»; Migliorini 1927, 241). È bene ribadire che si tratta di letture a doppio senso possibili, quasi mai dimostrabili con assoluta certezza (salvo casi lampanti come il *Benimbocca*), dato che il più delle volte sono associate a comparse prive di qualsiasi denotazione, nomi in altre parole che sembrano più che altro intesi a creare una sorta di brusio comico subliminale, parte del cui fascino è precisamente nella sua indeterminatezza e incertezza.

Anche con i nomi parlanti abbiamo coppie semanticamente affini, come *Cevola* e *Cavodagio* (*Mar.* 3.59) ('cipolla' e 'testa d'aglio') o *Azaro* e *Fin* 'Acciaio fino' in «pago a sier Fin | che fo de sier Azaro | du mastiegi e un staro | de sta possession» (*Test.* 560), di cui abbiamo già visto un esempio simile nella coppia *Pestolese* e *Squarcina*.

Un'altra coppia è quella di *Bagatin* e *Squarzon* (*Son. ferr.* I 29.13). Il *bagatin* era una moneta di pochissimo valore: insieme al nome del suo compagno, *Squarzon* ovvero 'Strappo', viene creata una forte allusione alla miseria che chiarisce i versi successivi, in cui il prigioniero di Bagatin e Squarzon (ovvero della povertà) ringrazia ironicamente il giudice per il suo sostegno economico.

La tendenza ad accoppiare nomi parlanti con intento comico mi spinge ad ipotizzare una piccola correzione ad un passo del secondo volume delle *Rime rustiche*.

Drio de questoro ven Menego Anzin | e Tomaso Scarella so vesin. (*Rime* II 7.70 [Men.])

Anzin, ovvero 'uncino', è passibile di un'interpretazione oscena che potrebbe far supporre che lo Scarella (non attestato come cognome) fosse invece uno *Scarsella* ('tasca'), ovvero 'tasca', attestato sia come cognome che con il doppio senso di 'organo sessuale femminile' o anche 'scroto': *Anzin* e *Scarsella* formerebbero così una coppia comica di vicini di casa (Boggione, Casalegno 2004, s.v. «scarsella»); e già all'inizio di questo arti-

19 «Tuogno de Marco Cebeschin, que dasea d'albergo a Sandro Pigozzo spartio dai teratuori puoco lunzi dei Toischi, ghe insegné i tempi de tosar le piegore» (*Pasq. Rec.* 4); il picchio e il tosare le pecore cui il personaggio viene associato potrebbero avere un doppio senso osceno (Boggione, Casalegno 2004, s.v. «pècora»; Radtke 1980, 170)

colo, con Michelangelo e Ovidio, avevo mostrato un altro effetto di questa frequenza della binarietà onomastica, che aveva portato a uno sdoppiamento dei due personaggi.

3.5 Antonomasie

Congedo il lettore con l'elenco di nomi non parlanti utilizzati in vari tipi, talvolta stralunati, di antonomasia, da quella vossianica a metonimie come *Marco* per 'Venezia', passando naturalmente per la nominazione popolare di categorie con nomi propri descritta da Migliorini 1927 (cui va naturalmente affiancato almeno Beccaria 2000).

Nell'ordine:

Arago, il mostro Argo, i cui molti occhi diventano i molti buchi del formaggio:

S'te vuò formaggio che sea de quel bon, | ten mente, contain, al fatto to. | Co 'l sarà Arago per me pinion, | frello, el mieliterà d'esser laldò. (Pasq. *Perp.* 306)

Bernardo (*Tamia* 133, *Mor. Gatt.* 14): organo sessuale maschile (Migliorini 1927, 241; Boggione, Casalegno 2004, s.v.).

Brogio (*Rime* II 9.79 [Men.]): poveraccio (Migliorini 1927, 219).

Chiappin per 'Orso', *Martino* per vari animali e *Rigo* per 'asino'²⁰ (Migliorini 1927, 133):

tutti i matti l'ha lome Zane e tutte le biestie l'ha lome Martin, aççetto l'orso che ha lome Chiappin e l'aseno Rigo. (*Calmo Rod.* II 105)

Duozo, *Menego* e *Nale*, usati in modo quasi antonomastico per 'contadini': a' no sento mè dire: «La leza de Menego, la leza de Nale, la leza de Duozo». Tutte ste leze è de citaini. (*II Orat.* A 14)

Marco e *San Marco* per 'Venezia' (diffuso in tutto il corpus pavano, anche nell'esclamazione *Marco! Marco!*).

Merlin per 'astuto' (*Bet. C V* 619; *Vacc. V* 25).

20 Su Rigo: «Quella sententia, e quel proverbio antigo, | che 'l Dresseno ha cantò sì gran poleta: | ch'agnon che vé el bisogno d'un so amigo | e che 'l pò alturiare e i prieghi aspietta, | quellù ha le recchie e l'anema d'un Rigo» (*Rime* IV 35. 14 [Mag.]). I versi sono una pavanizzazione dalla *Sofonisba* di Trissino (V 81): «ché chi vede il bisogno dell'amico, | e aiutare il può, ma i prieghi aspetta, | costui, cred'io, tacitamente nega».

Mezena ‘metà del maiale o del bue macellato’ per ‘Mecenate’ (di uso identico all’italiano), con ovvio riferimento al sostentamento (*Rime* IV 2.3 [Mag.]).

Michelazo per ‘buono a nulla’ (*Mar.* 2.128, 173, 178) (Migliorini 1927, 229 e *passim*).

Muschio per ‘persona molto sporca’ (Gianc. *Zing.* II, 472, IV 2, 148) (Lazzerini 1991, 315). Da notare il passo di IV, 148 in cui ritroviamo una sorta di enfattizzazione etimologica.²¹

A so posta, a’ l’he metù in la cambara de Muschio, a’ ve so dire ch’el giera immuschio! (Gianc. *Zing.* IV 148)

Pandin ovvero Francesco Pandin, pazzo per antonomasia (*Vacc.* Prol. II 5) (Menegazzo 2000, 369-424).

Rolando per ‘prode’ o ‘saggio’ (*Bet. M* Prol. 7; *Dial. fac.* 87; *Piov. G M* II 40; *Corn. Oraz.* 3, 36; *Ronch. Dial.* 157; D’Onghia 2010, 126).

Spetrarchi per ‘letterati’ (*Corn. Oraz.* 3).

Stuotene (lett. Aristotele)²² per ‘sapiente’ (*Vacc.* II 20; *Rime* IV 23.7 [Mag.]; *Pasq. Perp.* 168).

Talia (Italia) per ‘nazione’:

Mo agno muò a’ le catterè, s’a’ dèsse cercare quante Talie è in lo mondo, andar per la Talia Toesca, per la Talia Franzosa, per lo Romnengo, de là dal mare, in Perindia, in terra de Rottabia, in la Priopia, in la Finasia. (*Piov. G M* II 4)²³

Tomasati, forse per ‘deretano’ (*Bet. C* IV 714) (Migliorini 1927, 241; Zorzi 1967, 1345).

21 Probabile la sfumatura antifrastica (dal muschio si estraevano profumi).

22 Tra le varie deformazioni di *Aristotele* (*Restuotele*; *Sostene*; *Stotene*; *Tuotene*) la forma *Sostene* potrebbe forse altrettanto bene far pensare a Demostene (la vicinanza col v. *sostenere* (*VdP*: 750) anche se in apparenza potrebbe giocare a favore per un’identificazione con un oratore, è tutt’altro che decisiva, dato che le deformazioni spesso hanno effetti di *nonsense*): «a’ vorrae contrastare cum quanti slettran imparé mè lettere, se ’l foesse ben Sostene bonamen, que amore no è altro que potintia e desierio» (*Anc. A* III 40); «Poh, ch’a’ g’insegno mi a igi tal ponto, che Sostene e Seneca no se pensé mè» (*I Orat. M* 27). Nel *VdP* si è comunque preferito tradurre con *Aristotele*.

23 Per questa curiosa antonomasia geografica, Tomasin 2012, 114-23.

*Trulio*²⁴ (Marco Tullio Cicerone) per 'oratore' (*Rime* IV 23.7 [Mag.]).

Zane per 'matto' (*Calmo Rod.* II 105; l'esempio è qui riportato insieme a quello per *Chiappin*, *Martino* e *Rigo*).

Bibliografia

I. Testi citati per abbreviazione (secondo il sistema del corpus pavano)

- Anc. A*: Ruzante (1551). *Anconitana*. Venezia: Bartholomeo Cesano.
- Bet. C*: Cecchinato, Andrea (a cura di) (2002). *Ruzante: La Betia* [tesi di laurea]. Padova: Facoltà di Lettere e Filosofia.
- Calmo Salt.*: Calmo, Andrea (1551). *Il Saltuzza*. Venezia: Bartholomeo Cesano.
- Calmo Pot.*: Calmo, Andrea (1552). *La Potione*. Venezia: Stefano de Alessi.
- Calmo Rod.*: Calmo, Andrea (1553). *Rodiana*. Venezia: Stefano de Alessi.
- Calmo Spagn.*: Calmo, Andrea (s.d.). *Las Spagnololas*. Venezia: Stephano e Battista.
- Cecc. Stuggio*: Marchesini, Lucio (1612). *Stuggio del boaro*. Vicenza: Francesco Grossi (edizione moderna in Milani 1996, 159-86).
- Contr.*: «Contrasto del matrimonio de Tuogno e de la Tamia». Milani 1997, 295-315.
- Corn. Oraz.*: Ruzante. «Oration de Ruzante al Cardinale Cornaro». Milani 1981, 1-77.
- Dial. fac.*: Ruzante. «Dialogo facetissimo». Padoan 1981, 67-101.
- Dial. vill.*: «Dialogo di due villani padovani». Milani 1997, 419-52.
- Fior.*: Ruzante (1552). *Fiorina*. Venezia: Stefano di Alessi.
- Forz. Past.*: Forzatè, Claudio (1574). *Commedia pastorale*. Padova: Biblioteca Civica di Padova, ms. B.P. 2256.
- Forz. Rime Sgar.*: Forzatè, Claudio (1583). *Rime de Sgareggio Tandarelo da Calcinara*. Padova: Paulo Meieto.
- Frot.*: «Frotola d'un vilan dal Bonden». Milani 1997, 201-35.
- Gianc. Zing.*: Giancarli, Gigio Artemio (1546). *La Zingana*. Mantova: s.n.t.
- I Orat. M*: Ruzante. «La oration de Ruzante al Cardinal Cornaro». Padoan 1978, 194-219.
- Mar.*: «I mariazi da Pava». Milani 1997, 237-94.
- Mor. Gatt.*: Morello, Jacopo (1551). *In nome de Gattamelà*. Venezia: Bartholomeo Cesano.
- Mor. Lal.*: Morello, Jacopo (1551). *Le lalde e le sbampuorie della unica e virtuliosa Ziralda*. Venezia: Stefano de Alessi.

²⁴ Forse riconducibile a *trullo* 'scorreggia' (Crusca 1763 s.v.). Per inciso, Cicerone detiene il record di deformazioni pavane, il cui elenco è quasi un repertorio delle strategie di pavanizzazione onomastica: assimilazione a nomi propri pavani; trasformazione in nomi comuni pavani; generica e non semantica pavanizzazione fonica: oltre a *Trulio*, abbiamo *Ceseron*, *Chiaron*, *Tulio*, *Zanzaron*, *Zazzaron*, *Zuzarlon*.

- Mor. *III Oraz.*: Morello, Jacopo (1551). *Terza oratione di Ruzzante*. Venezia: Stefano de Alessi.
- Pasq. *Perp.*: dalle Brentelle, Pasquale (1614). *I perpuositi de favellare*. Venezia: Antonio Pinelli. Poi Milani 1996, 247-64.
- Pasq. *Rec.*: dalle Brentelle, Pasquale (1614). *Recuordi ai contain*. Venezia: Antonio Pinelli. Poi Milani 1996, 244-6.
- Past.*: Ruzante. «La pastoral». Padoan 1978, 60-193.
- Piov G*: Ruzante (1548). *Piovana*. Venezia: Gabriel Giolito de Ferrari.
- Rime I: Rime di Magagnò, Menon e Begotto. Prima parte* (1558). Padova: Gratoso Perchacino.
- Rime II: Rime di Magagnò, Menon e Begotto. Seconda parte* (1562). Venezia: Giovan Iacomo Albani.
- Rime III: Rime di Magagnò, Menon e Begotto. Terza parte* (1569). Venezia: Bolognino Zaltieri.
- Rime IV: Rime di Magagnò, Menon e Begotto. Quarta parte* (1583). Venezia: Giorgio Angelieri.
- Ronch. *Dial.*: Spinelli, Girolamo (1605). *Dialogo de Cecco di Ronchitti*. In Milani 1992.
- Son. ferr.*: «Sonetti satirici ferraresi». Milani 1997, 107-74.
- Test.*: «Testamento de sier Perenzon». Milani 1997, 327-57.
- Tub. Dur.*: Lampietti, Domenico (1582). *La Tubbia*. Padova: Paolo Meietti. Poi Milani 1996, 159-86.
- Vacc.*: Ruzante (1541). *Vaccaria*. Venezia: Bartholomeo Cesano.
- Vann. Son.*: *Sonetto responsivo di Francesco di Vannoazzo a Marsilio da Carrara*. Milani 1997, 21, 24-5.

II. Studi, edizioni, strumenti

- Auzzas, Ginetta; Pastore Stocchi, Manlio (1980). *Ventitrè aneddoti raccolti nell'Istituto di Filologia e Letteratura italiana dell'Università di Padova*. Vicenza: Neri Pozza.
- Beccaria, Gian Luigi (2000). *I nomi del mondo. Santi, demoni, folletti e le parole perdute*. Torino: Einaudi.
- Boerio, Giuseppe (1856). *Dizionario del dialetto veneziano*. Venezia: Cecchini.
- Boggione, Valter; Casalegno, Giovanni (2004). *Dizionario del lessico erotico*. Torino: UTET.
- Brugnolo, Furio (1986). «La tenzone tridialettale del Canzoniere Colombino di Nicolò de' Rossi. Appunti di lettura». *Quaderni veneti*, 3, 41-83.
- Cenini, Carlo (2011). «Due usignoli pavani». Cattani, Adelino; Danler, Paul; Peron, Gianfelice (a cura di), *Anaphora. Forme della ripetizione*. Padova: Esedra, 243-63.
- Crusca (1763). *Vocabolario degli Accademici della Crusca. Edizione seconda veneta*. Venezia: Francesco Pitteri.
- D'Onghia, Luca (a cura di) (2010). *Ruzante: Moschetta*. Venezia: Marsilio.

- Lazerini, Lucia (a cura di) (1991). *Giancarli, Gigio Artemio: Commedie. La Capraria. La Zingana*. Padova: Antenore.
- Lovarini, Emilio (1965). *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*. Padova: Antenore.
- Menegazzo, Emilio (2000). *Colonna, Folengo, Ruzante e Cornaro. Ricerche, testi e documenti*. Padova: Antenore.
- Migliorini, Bruno (1927). *Dal nome proprio al nome comune*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Milani, Marisa (a cura di) (1981). *Cornaro, Alvise: Orazione per il cardinale Marco Cornaro e Pianto per la morte del Bembo*. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Milani, Marisa (a cura di) (1992). *Spinelli, Girolamo: Dialogo de Cecco d'i Ronchitti da Bruzene in prepuosito de la stella nova*. Padova: Editoriale Programma.
- Milani, Marisa (1996). *Vita e lavoro contadino negli autori pavani del XVI e XVII secolo*. Padova: Esedra.
- Milani, Marisa (a cura di) (1997). *Antiche rime venete*. Padova: Esedra.
- Nutter, David (1989). «Ippolito Tromboncino, cantore al liuto». *I Tatti. Studies in the Italian Renaissance*, 3. DOI 10.2307/4603663 (2017-07-08).
- Olivieri, Dante (1961). *Toponomastica veneta*. Venezia; Roma: Istituto per la collaborazione culturale.
- Paccagnella, Ivano (2012). *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)*. Padova: Esedra.
- Padoan, Giorgio (a cura di) (1978). *Ruzante: La Pastoral, La Prima Oratio-ne, Una lettera giocosa*. Padova: Antenore.
- Padoan, Giorgio (a cura di) (1981). *Ruzante: I Dialoghi, La Seconda Oratio-ne, I prologhi alla Moschetta*. Padova: Antenore.
- Patriarchi, Gasparo (1821). *Vocabolario veneziano e padovano*. Padova: Seminario.
- Pellegrini, Giovan Battista (1989). *Ricerche sugli arabismi italiani con particolare riguardo alla Sicilia*. Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani.
- Radtke, Edgar (1980). *Typologie des sexuell-erotischen Vokabulars des heutigen Italienisch*. Tübingen: Gunter Narr.
- Ripa, Cesare (1618). *Iconologia*. Padova: Tozzi.
- Santa Maria, Angiolgabriello (1779). *Biblioteca, e storia di quegli scrittori così della città come del territorio di Vicenza che pervennero fino ad ora a notizia. Volume 5*. Vicenza: Vendramini Mosca.
- Tomasin, Lorenzo (2012). «Toponomastica ruzantiana». Cecchinato, Andrea (a cura di), *Molte cose stanno bene nella penna che ne la scena starebben male. Teatro e lingua in Ruzante*. Padova: Cleup, 109-24.
- Zorzi, Ludovico (a cura di) (1967). *Ruzante: Teatro*. Torino: Einaudi.

Un altro sguardo all'officina Marcolini L'uso di materiale edito nel libro di *Lettere* di Aretino

Chiara Schiavon
(Università degli Studi di Padova, Italia)

Abstract The paper focuses on a section of the first book of Aretino's *Lettere*, a small group of dedication letters. Comparing the first versions of the dedications and the version prepared for the collection of letters, we can acquire new information on how Aretino (and his editors) worked on the letters to insert them in the book that started the tradition of the printed collections of letters in the sixteenth century. Most of the changes here analysed pertain to the content of the letters, but also formal variations are described and examined.

Sommario 1 Le dediche nelle *Lettere*. – 2 Testi da cui sono tratte le dediche. – 3.1 Varianti formali. – 3.2 Varianti sostanziali.

Keywords Pietro Aretino. Francesco Marcolini. Letters. Editing. Venetia.

1 Le dediche nelle *Lettere*

«M. Francesco Marcolini [...] mi fece intendere che non saria stato fuori di proposito poner nel piede di queste lettere ch'ora escono, quelle che son nel fronte de l'opre già uscite» (*Lettere I*, 301). Queste parole sono tratte dall'unica lettera non scritta da Aretino inserita nell'edizione del 1538 del suo epistolario:¹ è firmata da Nicolò Franco, curatore dell'edizione, e introduce un gruppetto di lettere di dedica che nell'intenzione del curatore (ed evidentemente dell'editore) dovevano degnamente concludere il volume di quello che sarebbe diventato il modello, seppur per molti versi inimitabile, di tanti epistolari stampati del Cinquecento.²

1 Primato che la lettera perderà nella terza edizione marcoliniana, curata da Lodovico Dolce nel 1542, dalla quale peraltro sarà espunta, come tutto ciò che riguardava il nome e la persona di Franco, i cui rapporti con l'Aretino si erano aspramente deteriorati (cf. Luzio 1897, 229-83; Larivaille 1997, 285-6; Di Filippo Bareggi 1988, 167-71).

2 Cf. Quondam 1981, 30-5 per un'accurata panoramica riguardo la consistenza e composizione di questo gruppo di opere; il repertorio completo di queste pubblicazioni si trova in Basso 1990; cf. Schiavon 2010, 13-9 e la bibliografia di riferimento ivi citata.

Che le lettere di dedica fossero destinate a chiudere il volume lo fanno intuire anche fatti formali, come lo spazio bianco più ampio della norma che divide la lettera di Franco da quella che la precede, e il risalto grafico particolare riservato all'ultima dedica che, oltre a mantenere il carattere epigrafico che aveva nell'edizione originale della *Passione di Giesù*, viene contornata da una riga sottile. Il destinatario di questa dedica è Francesco I, lo stesso illustre destinatario della lettera con cui di fatto si apre l'epistolario.³ In realtà a questa sezione seguono altre nove lettere, la cui aggiunta era stata probabilmente voluta da Aretino stesso nella fase finale della composizione del volume.⁴

Rimane, questo piccolo *corpus* di lettere di dedica, interessante per il riutilizzo di materiali già editi e fatti confluire nella raccolta epistolare, che ci permette di indagare all'interno dell'officina aretiniana (e marcoliniana),⁵ ponendo attenzione ai tratti sottoposti a modifica, alla ricerca di conferme o nuovi punti di vista sul lavoro operato da Aretino, Franco e Marcolini nella creazione del libro di lettere.

Le lettere di dedica inserite alla fine del primo libro sono nove e vanno da c. 96v a c. 100v nella *princeps* del 1538 e da pagina 441 a 456 nell'edizione del 1542;⁶ vi troviamo la dedica del *Ragionamento* al suo monicchio, del *Dialogo* a Bernardo Valdaura, della *Cortigiana* a Bernardo Cles, cardinale di Trento, dei *Tre libri dell'umanità di Cristo* a Massimiano Stampa (dedica poi espunta da M₃), dei *Sette salmi della penitenza di David* ad Antonio da Leyva, del *Marescalco* ad Argentina Rangone, delle *Stanze in lode di madonna Angela Serena* a Isabella di Portogallo, dei *Sonetti lussuriosi* a Battista Zatti, della *Passione di Giesù* a Francesco I di Francia.⁷

3 La lettera al doge Gritti (*Lettere I*, 2) è fuori cronologia e fa quasi da «seconda dedica-toria» (la definizione è di Erspamer 1998, xl n. 40), cf. Procaccioli 1991, 14; Genovese 2009, 109; Schiavon 2010, 130-1.

4 Nel biglietto a Marcolini che precede la lettera a Giorgio Vasari aggiunta all'ultimo momento gli intima di stamparla con le altre «poiché il Finis non ha fatto ancor punto» (*Lettere I*, App. 8).

5 Sulla quale si vedano Procaccioli 1986, 2008; Della Corte 2005, 2009.

6 Sulla *princeps* (da qui in avanti M₁) è basata l'edizione curata da Francesco Erspamer (1995), dove la sezione delle dediche comprende le lettere 307-317; l'Edizione Nazionale curata da Paolo Procaccioli (*Lettere I*), invece, si basa sull'edizione Marcolini del 1542 (da qui in avanti M₃); le dediche sono le lettere 302-309.

7 Anche nel secondo libro sono inserite alcune lettere di dedica; in questo caso però non formano un gruppo compatto ma si trovano inframmezzate alle altre lettere, secondo il presunto ordine cronologico (la data di alcune lettere viene cambiata al momento dell'inserimento nell'epistolario): si tratta della dedica dei *Quattro libri dell'umanità di Cristo* a Isabella di Portogallo (*Lettere II*, 54), della *Vita di Maria Vergine* a Maria d'Aragona, marchesa del Vasto (*Lettere II*, 211), della *Vita di Caterina vergine* ad Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto (*Lettere II*, 213), dell'*Ipocrito* a Guidobaldo, duca d'Urbino (*Lettere II*, 330), della *Talanta* a Cosimo de' Medici, duca di Firenze (*Lettere II*, 333).

Tutte le dediche che fanno parte del gruppo di *Lettere I* provengono da opere stampate, in prima istanza o in edizioni successive, dall'editore del volume, Francesco Marcolini.⁸ Rimane eccentrica, rispetto a questo gruppo marcoliniano, la dedica dei *Sonetti sopra i xvi modi*, opera di cui, come sappiamo, è tuttora noto un solo testimone cinquecentesco. Se è fuor di dubbio che la composizione dell'opera risalga a un periodo compreso tra il 1524 e il 1527,⁹ è molto probabile che ne siano state fatte, come sembra ritenere anche Aquilecchia,¹⁰ edizioni successive, magari (ma qui siamo nel campo della pura suggestione) proprio ad opera di Marcolini. Questo spiegherebbe l'inclusione della dedica di un'opera composta in tempi tanto remoti a fronte dell'esclusione di tutte le altre opere precedenti il sodalizio con Marcolini, alcune delle quali, come le *Lacrime d'Angelica* e la *Marfisa*, continuavano a essere stampate (non da Marcolini, però) anche in tempi molto prossimi alla composizione di *Lettere I*.

Da questa parte conclusiva del volume, evidentemente quella dalla sistemazione più travagliata, sono espunte la maggior parte delle lettere che non troveremo più nell'edizione del 1542, curata da Ludovico Dolce:¹¹ oltre alla lettera di Nicolò Franco che introduce la sezione di dediche,¹² viene eliminata la dedica dell'edizione in tre libri dell'*Umanità di Cristo* a

8 Nel 1534 sono stampate da Antonio Nicolini da Sabbio su istanza di Marcolini la *Pasione di Gesù*, la *Cortigiana* e i *Sette salmi*, poi ristampate direttamente da Marcolini nel 1535 (i primi due) e nel 1536 (il terzo); nel 1535 Nicolini da Sabbio stampa per Marcolini l'*Umanità di Cristo* in tre libri, di cui il forlivese stamperà direttamente nel 1538 la versione in quattro libri; è di Marcolini la *princeps* delle *Stanze in lode di Madonna Angela Sirena* del 1537. Il *Marescalco*, stampato nel 1533 da Bernardino de' Vitali, verrà ristampato tra gli altri ancora da Nicolini da Sabbio su istanza di Marcolini nel 1535. Come è noto vanno attribuite al forlivese anche l'edizione del *Ragionamento della Nanna e della Antonia* del 1534 (cf. Aquilecchia 1969, 420 e 429) e il *Dialogo della Nanna e della Pippa* del 1536. Su Marcolini e sul suo rapporto con Aretino, si veda Procaccioli 2008.

9 I due estremi cronologici sono dati dalle incisioni di Marcantonio Raimondi e dal suo conseguente imprigionamento e dalla lettera (datata 9 novembre 1527) di Aretino a Cesare Fregoso, che annuncia l'invio del *libro de i Sonetti e de le figure lussuriose* (*Lettere I*, 10); cf. Aquilecchia 1992, 12-5; Larivaille 1997, 89-94.

10 Cf. Aquilecchia 1992, 292: «essa [la dedica] non sembra rappresentare la *princeps*, ma piuttosto una ristampa o contraffazione pur di qualche anno posteriore»; è di opinione contrastante Erspamer (1995, 654). Come osserva Romei (2013, 10), la dedica, così come ci è giunta attraverso *Lettere I*, è chiaramente posteriore al 1527 dal momento che «alcuni dei personaggi [...] che vi sono citati [...] a vanto della cultura italiana e dell'organo (immediabile di disprezzo) che li ha generati, nel 1527 non erano nessuno».

11 Nell'edizione Marcolini del settembre 1538 (M₂) vengono aggiunte 25 lettere, che vengono poi espunte da M₃ e spostate nel secondo volume di *Lettere*, stampato nello stesso anno di M₃.

12 Come le lettere di e a Nicolò Franco, che Procaccioli riporta in *Appendice* all'Edizione Nazionale (lettere 2 e 3).

Massimiano Stampa,¹³ la lettera a Iacopo Barbo che minimizza e giustifica le scorrettezze della stampa, ivi comprese le *lettere fuor del lor sesto*, stranamente posta tra le lettere di dedica, il biglietto scritto a Marcolini per chiedere l'inserimento fuori cronologia della missiva che Aretino era riuscito a recuperare dal Vasari poco prima della chiusura della stampa e infine quella in cui Aretino affidava i diritti materiali della raccolta al suo stampatore, ripetendo ostentatamente di non voler vivere dei proventi delle vendite (perché i «venditori de le lor carte diventano facchini e osti de la infamia loro») bensì della «cortesia dei principi».¹⁴

2 Testi da cui sono tratte le dediche

La sezione 'dediche' del primo libro di *Lettere*, come abbiamo visto, è aperta dalla provocatoria dedica di *Pietro Aretino al suo monicchio*, contenuta già in quella che Aquilecchia (1962) ha dimostrato essere la prima edizione del *Ragionamento*, che il frontespizio proclama stampata a Parigi nel 1534.¹⁵ La versione stampata nel libro di lettere è tratta da un'edizione derivata dalla *princeps*, probabilmente attraverso un intermediario perduto (cf. Aquilecchia 1969, 407-8), sempre collocata a *Parisiis* e priva di data, ma risalente, come dimostra Aquilecchia proprio in base ad alcune varianti sostanziali della dedica, ad un periodo compreso tra l'agosto del 1535 e il novembre del 1536.¹⁶

La dedica del *Dialogo* a Bernardo Valdaura compare per la prima volta nella *princeps* del 1536, che risulta stampata a Torino, ma ancora una volta sarà opera del Marcolini a Venezia: Aquilecchia (1969, 409-14) divide gli esemplari datati 1536 da lui esaminati in due gruppi: il gruppo *a* rappresenta la prima edizione, e il gruppo *b* una seconda edizione dello stesso anno. La versione della dedica stampata nel libro di lettere non accoglie nessuna delle varianti che caratterizzano il gruppo *b* e sarà quindi con tutta probabilità esemplata sulla *princeps*.¹⁷

13 Superata e sostituita dalla dedica a Isabella di Portogallo della successiva edizione in quattro libri, che troviamo in *Lettere II* (54).

14 La lettera si trovava due volte nella *princeps* dell'epistolario: la prima volta, datata 12 giugno 1537, all'interno del volume (Lettera 153 in Erspamer 1995), la seconda, senza data e con minime varianti, dopo l'*errata corrige*.

15 Ma probabilmente stampata da Marcolini, come si è visto sopra. Cf. Aquilecchia 1969, 369-86 per la descrizione dell'unico esemplare e delle successive edizioni del 1534, che riprendono scorrettamente la *princeps*.

16 Cf. Aquilecchia 1969, 378-9. Per questo lavoro si è visto l'esemplare conservato alla Biblioteca Trivulziana di Milano (L549).

17 Della *princeps* si sono visti due esemplari, quello conservato alla Biblioteca Civica di Forlì (O 94) e quello della Biblioteca Trivulziana (L549, è legato con il *Dialogo*), che presenta

La dedica a Bernardo Cles, cardinale di Trento, compare per la prima volta nella *princeps* della *Cortigiana*, stampata a Venezia da Nicolini da Sabio (su istanza Marcolini) nel 1534¹⁸ e viene riproposta in tutte le successive edizioni: nel 1535 la commedia viene stampata a Milano presso Antonio da Castellonio e a Venezia da Marcolini; nell'edizione veneziana sono rilevabili interventi d'autore (cf. Della Corte 2010, 355-9). Non c'è modo di sapere se la lettera riportata nella raccolta epistolare aretiniana sia stata esemplata sull'edizione del 1534 o su quella del 1535 (o del 1537 da essa derivata) perché non si trovano varianti significative che interessino il breve testo.

La *princeps* dei *Sette salmi penitenziali di David*, aperti dalla dedicatoria ad Antonio de Leyva, è stampata nel 1534 da Nicolini da Sabio per Francesco Marcolini. L'opera viene poi ristampata da Marcolini nel 1536, nel 1537 e nel 1539 (cf. Boillet 2007, 227-30). Dall'edizione del 1537 deriva l'esemplare della dedica riportato in *Lettere I*.¹⁹

Il *Marescalco*, che contiene la dedica ad Argentina Rangone, viene pubblicato nel febbraio del 1534, quindi qualche mese prima della *Cortigiana*, presso Bernardino Vitali a Venezia; nel 1535 viene ristampato, come la *Cortigiana*, da Antonio da Castellonio a Milano e da Nicolini da Sabio a Venezia. Del 1535 è anche un'ulteriore edizione, senza note tipografiche, dalla quale deriveranno poi edizioni successive. L'edizione Nicolini del 1535 e l'edizione Marcolini dell'anno successivo rappresentano (ancora una volta in parallelo con quanto avviene per la *Cortigiana*) una seconda redazione dell'opera, seppure non particolarmente innovativa, che introduce numerose varianti redazionali, presumibilmente d'autore o quantomeno approvate dall'autore (cf. Rabitti 2010, 117-21). Dell'edizione Marcolini del 1536 esiste una ulteriore tiratura, con impronta identica, ma diverso frontespizio, che riporta alcuni degli errori caratteristici dell'altra edizione Marcolini, ne corregge altri e altri ne aggiunge. La successiva edizione, pubblicata nel 1537 da Nicolini da Sabbio (questa volta in proprio, probabilmente), presenta alcune delle varianti sostanziali della prima edizione Marcolini, ma condivide la *facies*, numerosi errori e molte varianti, di sostanza e di forma, con la seconda edizione dell'anno precedente. Tutti questi passaggi editoriali influiscono pochissimo sulla lettera di dedica, che non è mai oggetto di varianti sostanziali e che anche nel passaggio a *Lettere I* subisce pochissimi interventi, sia di forma che di sostanza.

La dedica a Isabella di Portogallo delle *Stanze in lode di madonna Angela Serena* compare solo nella *princeps* delle *Stanze* (Venezia: Marcolini,

alcune non significative varianti di stato.

¹⁸ Vedi Della Corte 2005 sulle tendenze correttorie testimoniate dai diversi stati della *princeps*.

¹⁹ Si è visto l'esemplare conservato dalla Biblioteca Marciana di Venezia (Dramm.0379.004).

1537)²⁰ e, l'anno seguente, in *Lettere I*; in seguito le *Stanze* verranno ristampate solo unitamente ad altri testi e non saranno più accompagnate dalla dedica.

La dedica a Battista Zatti dei *Sonetti sopra i xvi modi* si legge solo nel primo volume delle *Lettere*, e nessuno degli esemplari dei *Sonetti* sopravvissuti alla successiva censura contiene lettere di dedica.

La dedica della *Passione di Giesù* rappresenta un caso un po' particolare, perché non si tratta di una dedica epistolare, bensì di una dedica epigrafica, tant'è vero che per poterla 'legittimamente' introdurre nel volume delle *Lettere* la si fornisce di una specie di introduzione, nella quale Aretino spiega che «per uscir de la via trita» gli era parso opportuno usare quella formula *in luogo di Epistola*. In M_3 verrà aggiunta una data posticcia e la firma, e si passerà dal maiuscolo epigrafico che M_1 aveva ereditato dalla dedica originale al tondo. In un testo così breve e così compatto non stupisce trovare una sostanziale concordia tra i testimoni: nel passaggio da M_1 a M_3 le differenze si registrano solo nella parte introduttiva. Anche il passaggio nelle diverse edizioni (la *Passione di Giesù* viene pubblicata nel 1534 da Nicolini da Sabio su istanza Marcolini, nel 1535, 1536 e 1540 da Marcolini direttamente; nel 1539 e nel 1545 appare in edizioni senza indicazioni tipografiche; cf. Quondam 1995, §§ 78, 125) e dall'opera al libro di lettere lascia pochissime tracce sulla dedica.²¹

Nella prima versione di *Lettere I*, il gruppo delle dediche comprendeva anche la dedica dei *Tre libri de la Humanità di Cristo* al conte Massimiano Stampa; il libro era uscito presso Nicolini da Sabio (su istanza Marcolini) nel 1535²² ed era stato ristampato l'anno successivo a Parma da Antonio Viotto. È improbabile che questa edizione fosse stata autorizzata né tantomeno seguita dall'autore ed è molto probabile che la dedica apparsa nelle lettere sia esemplata sulla versione stampata nella *princeps*, rispetto alla quale mostra, oltre a numerose varianti formali, anche alcune significative varianti sostanziali; pochi mesi dopo l'uscita del *Primo libro* delle lettere, peraltro, *l'Umanità di Cristo* verrà ristampata da Marcolini in una nuova versione in quattro libri, che in realtà si limita a ridistribuire il medesimo materiale della precedente edizione senza apportare sostanziali modifiche al testo (cf. Larivaille 1986, 774); in quest'occasione Aretino eliminerà la dedica a Massimiano Stampa, sostituendola con quella all'imperatrice

20 Non ho potuto vedere nessuno dei testimoni di questa edizione; mi sono basata perciò per le mie osservazioni sulle varianti segnalate da Erspamer, che non indica l'esemplare di riferimento e segnala solo le varianti significative.

21 Dell'edizione del 1534 e del 1536 si sono visti gli esemplari conservati dalla Biblioteca Civica di Forlì (O41 e O58), dell'edizione del 1535 l'esemplare posseduto dalla Fondazione Cini di Venezia (FOAN TES 630b).

22 Riprendono la *Passione*, facendola precedere dalla vita del Nazareno (Larivaille 1996, 774). Si è visto l'esemplare conservato dalla Biblioteca Marciana di Venezia (C 146C 041).

Isabella di Portogallo, datata 10 agosto 1538;²³ la lettera di dedica viene espunta anche da M_3 (è invece ancora presente in M_2 , a stampa nel settembre del 1538); la nuova dedica a Isabella di Portogallo, sarà poi inclusa in *Lettere II*; non saranno espunte le altre lettere indirizzate allo Stampa incluse nel *Primo libro*, ma l'evoluzione del rapporto tra i due corrispondenti sarà mostrata dalle lettere incluse nel secondo volume, nelle quali l'Aretino non perde occasione di sottolineare l'avarizia del suo antico protettore (cf. Erspamer 1998, 39 n. 20).

2.1 Varianti formali

2.1.1 Fonetica

Le varianti²⁴ che interessano aspetti fonetici sono davvero poche: sistematico è il passaggio dal non anafonetico *prencipe* a *principe*; a conferma di questa tendenza si noterà che nei testi scritti dopo l'uscita del primo volume di lettere si trova esclusivamente la forma anafonetica. La *u* latineggiante di *intitulare* nella dedica a Massimiano Stampa (App. 6) diventa *o* nel passaggio della dedica al libro di lettere. Lo stesso passaggio avviene anche in protonia per *intitulare* → *intitolare* (App. 6).

In protonia si segnala ancora la sostituzione di *i* con *e* in *Virgilio* → *Ver-gilio* (302), *virtù* → *vertù* (306).²⁵ Il secondo caso è confermato dall'uso generale di *Lettere I*, in *Lettere II* invece avviene il procedimento contrario, con la sostituzione di *e* con *i* nell'unico caso di *vertù* che si trovava nelle dediche confluite nel libro (*vertù* → *virtù* in *Lettere II*, 54), per adeguarlo a tutte le altre occorrenze della parola in questo libro, sempre con *i* (almeno nella porzione da noi analizzata); nel primo libro, anche nell'edizione del 1542 viene mantenuta la forma *vertù*. L'alternanza *e/i* si riscontra anche nella variante che oppone *di* e *de* davanti ad articolo *di* *l'armi* → *de l'armi*²⁶ (303).

23 Sui motivi dell'allontanamento dal Conte Stampa cf. Erspamer 1995, 52 n. 18 ed Erspamer 1998, 39 n. 20.

24 Questo contributo è un saggio di un lavoro più ampio che considera anche le varianti grafiche (sicuramente non d'autore) e la lingua e lo stile delle dediche. Dei passi citati si dà il riferimento topografico a *Lettere I*, per facilitare il reperimento del brano; il confronto è stato però condotto sulle edizioni originali nei testimoni indicati nel paragrafo precedente. Sulla difficoltà di capire che parte avesse Aretino personalmente negli interventi sui testi in preparazione e quanto invece sia da attribuire ai suoi collaboratori, cf. Della Corte 2005, 167-8.

25 Con il restauro della forma che si trova negli autografi dell'Aretino; cf. Della Corte 2005, 186.

26 Cf. invece Della Corte 2005, 186. La variante *de i Romani* → *di i Romani* (303) è invece probabilmente un errore come dimostra il restauro di *de* in M_3 .

Nella dedica della *Passione di Christo* a Francesco I la forma *picciol* viene sostituita da *piccol* (309), che diventa l'unica variante presente nei nostri testi.

Nelle dediche raccolte nel primo libro di *Lettere* si assiste sovente al passaggio da forme integre a forme con elisione, per esempio *de la Antonia* → *de l'Antonia* (302), *da lo odio* → *da lodio* (303), *che io ne hauesse* → *chio nhauesse* (303), *le opre* → *lopre* (304), *delle antiche* → *de l'antiche* (305), *che hauete* → *chauete* (306), *della historia* → *de l'istoria* (306), *lo animo* → *lanimo* (App. 6); in un caso l'elisione riguarda la preposizione *da*, nonostante il rischio di confusione con *di*: *da Enea* → *d'Enea* (303): «ma un modo di procedere per sostener se medesimo osseruato d'Enea doue non era conosciuto». In alcuni casi il passaggio era avvenuto già in un testimone intermedio, come per esempio *le unghie* → *lunghie* (302), per cui la forma con elisione era già nell'edizione del 1536 del *Ragionamento*, o *le humane* → *l'humane* e *di allegrezza* → *d'allegrezza* (305) per i quali il passaggio avviene già nell'edizione Marcolini del 1537 dei *Sette salmi*.

Non si trovano mai, nel passaggio dai libri cui le dediche sono premesse e *Lettere I*, casi di restauro di forme precedentemente oggetto di elisione.

Anche per quanto riguarda l'apocope, prevalgono le varianti che presentano forme apocopate dove la dedica originaria aveva forme integre, per esempio: *honorano lui* → *honoran loro* (303), *dare se stesso* → *dar se stesso* (304), *che more senza hauer* → *che mor senza hauer* (App. 6). In un solo caso in *Lettere I* si restaura una forma precedentemente apocopata: *altro Imperador che Cesare* → *altro Imperadore che Cesare* (302).

Nel passaggio dalle dediche a *Lettere I* viene introdotta la sincope in *opera* → *opra* (302) e *spiriti* → *spirti* (305, App. 6); in altri tre casi la forma sincopata viene introdotta nel passaggio da M_1 a M_3 : *lettere* → *lettre* (303), *spiriti* → *spirti* (303), *spirito* → *spirto* (308). In un solo caso viene eliminata la prostesi: *a Iddio* → *a Dio* (App. 6);²⁷ in un altro caso era avvenuto già in testimoni successivi alla *princeps* dell'opera da cui era tratta la dedica: *te istesso* → *te stesso* (302, sostituzione avvenuta già nell'edizione del 1536 del *Ragionamento*).

2.1.2 Morfologia

Pressoché sistematica è la sostituzione di *quelli*, sempre davanti pronomi relativo, con *quegli*; *quelli* rimane conservato in un solo caso (nella lettera 306).²⁸ Altre tre varianti riguardano i pronomi: la sostituzione della forma

²⁷ Per Della Corte (2005, 177) «variante pressoché indifferente nel sistema stilistico dell'intero corpus aretiniano», anche se nelle opere teatrali generalmente l'eventuale correzione va in direzione della forma con prostesi.

²⁸ Per Bembo (*Prose*, III, xxiii) *quegli* in quanto pronomi è esclusivamente singolare.

in *-i* con quella in *-e* del primo pronome in serie in: *ti si faccia* → *te si faccia* (I302.34), *si gli intitolano* → *se gli intitolano* (I302.39), e la sostituzione di *li* (probabilmente erroneo, non se ne trovano altre occorrenze nel *corpus*) con *gli* in: *che li giouerà* → *che gli giouerà* (I302.39).

Il passaggio da *con* a *co* in *con i libri* → *co i libri* (I302.47) potrebbe essere dovuto alla presenza di *i* visto che anche negli altri casi in cui la preposizione è seguita da *i* troviamo la forma *co*.²⁹

Sono davvero pochi anche i casi in cui le varianti riguardano fatti di morfologia verbale: la desinenza dell'indicativo presente alla terza persona plurale passa da *-ano* a *-ono* in *ascondano* → *ascondono* (302)³⁰ e in *forbiscano* → *forbiscono* (302),³¹ e dalla desinenza *-eno*³² a *-ono* in *credeno* → *credono* (306); il dileguo della fricativa nel futuro del verbo *avere* in *haurà* → *harà* (305), ma anche il restauro di *e* nel condizionale in *haurei* → *hauerei* (302). Ulteriori interventi sulla morfologia si osservano nel passaggio da M_1 a M_3 : dileguo della fricativa dell'imperfetto in *riuolgeua* → *riuolgea* (303) e *doueua* → *douea* (307), cambiamento della desinenza in *io fossi* → *io fosse* (305), *ueggono* → *ueggano* (308), *ferisco* → *feriscano* (308),³³ *potrebben* → *potrebbero* (308).

2.2 Varianti sostanziali

Alcune dediche sono state oggetto di una revisione più estesa rispetto alle altre; si tratta in particolare delle prime due dediche del gruppo di *Lettere I* (la dedica del *Ragionamento* al monicchio e la dedica del *Dialogo* al Valdaura), e della dedica a Massimiano stampa dei tre libri dell'*Humanità di Christo* (poi espunta dall'edizione del 1542). Se la maggior parte delle dediche ha subito quasi tutti i suoi cambiamenti sostanziali nel momento del passaggio ai libri di *Lettere*, nonostante molti dei volumi che li contenevano fossero già stati oggetto di altre edizioni, in due casi osserviamo

29 Davanti a *il* si trova sempre *con*; prima di *la* si trova *co* e prima di *le* *con*.

30 Sulla desinenza si era già intervenuti nel passaggio dalla *princeps* all'edizione del 1536: *ascondeno* → *ascondano*; non viene però restaurata, nella stessa dedica, la forma *attribuiscono* della *princeps*, che nell'edizione del 1536 era diventata *attribuiscono*; lo stesso succede per *appartengono* → *appartengano* (305), cambiato nel passaggio dalla *princeps* all'edizione del 1536 dei *Sette salmi* e rimasto uguale nelle *Lettere*. Della Corte (2005, 180) osserva una tendenza alla sostituzione della desinenza *-ano* con *-ono* nella *princeps* della *Cortigiana*.

31 La forma in *-ono* era già presente nella *princeps*, ma era stata sostituita da quella con la desinenza *-ano* nell'edizione del 1536.

32 Tipica del toscano occidentale, cf. Renzi, Salvi 2010, 1435; per Rohlfs (1968, § 532) è forma cortigiana.

33 Si noti che in questo caso la direzione della correzione è contraria a quella che aveva interessato la desinenza del presente indicativo in M_1 .

invece che già in una delle edizioni si rilevano numerose varianti sostanziali: si tratta delle dediche del *Ragionamento* e dei *Sette salmi*; in entrambi i casi le varianti sono state introdotte nell'edizione Marcolini del 1536, ma sono coerenti con quelle operate nel passaggio ai libri di lettere.

Un gruppo di varianti la cui motivazione è del tutto evidente è quello degli interventi operati sull'intestazione e sul congedo. Il sistema delle soprascritte delle *Lettere* è essenziale e uniforme: il destinatario è indicato con il nome (*Al Vergerio, A Gonzalo Peres*), o con il titolo (*Al Re di Francia, Al Cavalier da Fermo*), spesso preceduti da appellativi onorifici (*Al Serenissimo Andrea Gritti, A Madonna Maria de' Medici*); più raramente al nome si appone la professione (*A M. Lione scultore, Al Clarissimo M. Francesco Donato cavalier e procuratore*) o qualche altra indicazione sul destinatario (*A m. Battista Zatti da Brescia cittadin romano, A Malatesta mastro di stalla delle muse*). In *Lettere I* precede o segue l'indicazione del mittente, che può essere scritta per esteso o abbreviata (*P. Aretino*). Le intitolazioni delle dediche, invece, tendevano ovviamente a una maggiore magniloquenza, che viene eliminata per uniformarle al resto delle *Lettere*: *AL GENTILE, ET HONORATO M. BERNARDO VALDAVRA REALE ESSEMPIO DI CORTESIA; PIETRO ARETINO → P. ARETINO, AL VALDVRA (303), AL MAGNO ANTONIO DA LEVA INVITTISSIMO IMPERATORE DE I GLORIOSI EXERCITI CESAREI PIETRO ARETINO → AL MAGNO ANTONIO DA LEVA, P. ARETINO (305), ALLA MAGNANIMA ARGENTINA RANGONA PIETRO ARETINO → A LA. S. ARGENTINA RANGONA, P. ARETINO (306)*. Qualche volta, si tende a ridurre il grado di cerimoniosità, anche all'interno delle possibilità contemplate nel libro (eliminando per esempio l'attributo *gran* davanti a *Conte Massimiano Stampa* o sostituendo il *Magnanima* che precede *Argentina Rangona* con un più neutrale *S.*, ecc.). Nel passaggio da M_1 (M_2) a M_3 viene sistematicamente eliminato il nome del mittente dalla soprascritta, sostituito dalla firma in chiusura; viene anche aggiunta l'intestazione *AL RE DI FRANCIA* alla lettera 309, che precedentemente, come si è visto, aveva la forma di un'epigrafe.³⁴

Si interviene anche sul congedo e in particolare sulla data, che, come è noto, molto spesso viene aggiunta alle lettere inserite nell'epistolario o addirittura cambiata per i più svariati motivi (cf. Procaccioli 1997, 34). In verità, nella sezione dediche di *Lettere I* la data non viene mai aggiunta quando manca, e solo la dedica delle *Stanze a Madonna Angela Sirena* indirizzata all'Imperatrice viene post-datata, *alli xv di gennaio → li x di dicembre* del 1537. La data viene invece aggiunta alle dediche nel passaggio da M_1 (M_2) a M_3 : *Di Vinetia il.xviii.di Dicembre. M. D. XXXVII. (302), Di Vinetia il. xviii. di Dicembre. M. D. XXXVII. (303), Di Vinetia il ix, di Dicembre. M. D. XXXVII. (304), Di Vinetia il.xviii. di Dicembre. M. D. XXXVII.(305), Di Vinetia il. xviii. di Dicembre. M. D. XXXVII. Pietro Aretino. (306), Di*

34 Aggiunta maldestra, perché la dedica non ha forma epistolare.

Vineta il xx di Decembre. M. D. XXXVII. P.A. (309); inoltre viene modificato il giorno nella data della dedica all'Imperatrice (già post-datata, come si è appena visto) da x a *xix di dicembre*. La motivazione di questi cambiamenti sembra quella di introdurre un falso ordinamento cronologico per queste missive; l'intervento però non pare molto accurato, visto che la maggior parte delle lettere di dedica risulta scritta lo stesso giorno, 18 dicembre 1538 (posteriormente, anche di molto, alla data di pubblicazione di tutte le opere delle quali facevano omaggio al dedicatario).

Un'altro tipo di variante connesso alla natura epistolare di questi testi è l'introduzione di un vocativo nel periodo di apertura qualora questo mancasse; variante riscontrabile nel nostro *corpus* solo nell'edizione del 1542, *Certamente se il mio animo* → *Certamente fratello se il mio animo* (303), *De i miracoli che fa la bonta d'Iddio* → *De i miracoli Signore, che fa la bonta d'Iddio* (304), *Titiano (amato dal mondo per la uita, che dona lo stil suo a l'imagini de le genti)* → *Titiano nobile Isabella (amato dal mondo per la uita, che dona lo stil suo a l'imagini de le genti)* (307). Questa operazione si riscontra quasi sistematicamente anche nel resto delle lettere del primo libro nel passaggio all'edizione del 1542; anche in questo caso, come per l'aggiunta della data, si tratta di un'operazione quasi meccanica, che in un certo senso 'ingessa' le missive, senza fornire un valore aggiunto.

Sono legate alla diversa destinazione delle lettere anche quelle varianti che adattano i testi al mutare delle circostanze, in particolare al mutare dei rapporti di Aretino con i suoi interlocutori; alcune dediche erano state modificate per questa ragione già in occasione di nuove edizioni del volume; avviene per esempio nella dedica al monicchio del *Ragionamento*: la lode a Francesco I di Francia che nella *princeps*³⁵ lo escludeva dal novero dei *gran maestri* indegni di onore e gratitudine - «E avvertite, satrapi, che fra i gran maestri simili al Bagattino (che così si chiama il mio gatto) non si intende il re di Francia: perché ci fa divini a chiamarsi come noi, e fa umani gli dei mentre non si lascia dire Iddio» (*Ragionamento*, 4) - nell'edizione del 1536, quando ormai Aretino, deluso dall'«ostinato silenzio di Francesco I» (Larivaille 1996, 214), ha rivolto le sue attenzioni al campo imperiale, viene eliminata, anzi riciclata per Carlo V nella dedica del *Dialogo* (cf. Aquilecchia 1969, 451), come viene sostituito, sempre nell'edizione del 1536, il nome del re francese con quello dell'imperatore nel seguente passo: «E certamente come non arderei di adorare, ne di ubidire, ne di lodare altro che il cristianissimo re Francesco», che diventa «E certamente come non arderei di adorare, ne di ubidire, ne di lodare altro Imperador che Cesare» (*Ragionamento*, 5).³⁶ La posizione politica di Are-

35 Del 1534, anno del *Pronostico* filofrancese; cf. Larivaille 1997, 173-6.

36 Cf. le differenti versioni della dedica a Enrico VIII del secondo volume dell'epistolario, testimoniate da due diverse emissioni della *princeps* (Lettere II, 458-60).

tino è nuovamente mutata due anni dopo, al momento della pubblicazione del primo libro di *Lettere*: per quanto riguarda i 'poteri maggiori' Aretino si pone ormai in una posizione di equidistanza, evitando di prendere parte, ma cercando di ottenere i maggiori vantaggi possibili da entrambi (cf. Larivaille 1997, 218): nella revisione della dedica Aretino non modifica la parte già rivista, ma aggiunge una menzione del modenese conte Guido Rangone, ambasciatore dei francesi a Venezia, nonché suo amico personale, accanto al filoimperiale Massimiano Stampa: «ne di ragionar daltro Conte che di Massimiano Stampa» diventa «ne di ragionar daltro Conte che di Guido Rangone, e di Massimiano Stampa» (302). Nel medesimo paragrafo la citazione del duca di Firenze e del Cardinale de' Medici viene sostituita con quella del duca d'Urbino («ne di esaltare altro duca che quel di Fiorenza, né di predicare altro cardinale che quel de' Medici» → «ne di esaltare altro duca che quel d'Urbino»): all'inizio del 1537 Alessandro de' Medici era infatti morto e gli era succeduto Cosimo, che però riceve la nomina imperiale solo due anni dopo (cf. Erspamer 1995, 23); Aretino avrà ritenuto più prudente sostituirlo con il duca d'Urbino, dedicatario dell'epistolario.

Per lo stesso motivo nella dedica del *Dialogo* viene eliminato il passaggio: «offrendola al gran genero di CESARE e gran DUCA DI FIORENZA, lume di giustitia, e di continenza» (303), che si riferiva sempre al deceduto Alessandro de' Medici. Anche Antonio da Leyva, al momento della dedica governatore imperiale a Milano, era morto l'anno stesso della pubblicazione dei *Dialoghi*, durante la spedizione imperiale in Provenza (cf. Erspamer 1995, 41): «Volgendola al MAGNO ANTONIO DA LEVA, che haueria detto di me l'ottima ECCELLENTIA DI MANTOVA, e l'honorato MARCHESE DEL VASTO?» diventa quindi «Volgendola a Mantoua, Chaueria detto lottima Eccellentia del Marchese del Vasto?».

In un certo senso politica è anche la rimozione del nome di Franco dalla dedica dei *Sonetti sopra i xvi modi*, operata nel passaggio tra l'edizione del 1538 e quella del 1542, a motivo della nota rottura tra i due e della caduta in disgrazia del beneventano: «ha prodotti i Bembi, i Molzi, i Fortunij, i Franchi, i Varchi» → «ha prodotti i Bembi, i Molzi, i Fortunij, i Varchi» (308).

In altre occasioni vengono modificate o cancellate delle parti delle dediche che erano strettamente legate al momento in cui erano state scritte; questo dipende da una parte dalla postdatazione di molte di queste lettere di dedica, dall'altra forse dalla loro stessa natura, che per Aretino doveva essere il più possibile esemplare e svincolata dal contingente (fatte salve le lodi ai potenti, che sono ineliminabili, al massimo, come abbiamo visto, modificabili), il che non si può ovviamente dire per le altre lettere della raccolta, che invece hanno tra le loro caratteristiche anche proprio quella di riferirsi ai fatti da un preciso punto di vista temporale, quello della loro scrittura. Così dalla dedica del *Dialogo* viene eliminato un riferimento

alla benevolenza del Valdaura con il mercante Marco di Nicolò³⁷ («e sete Mercatante nel procacciare, e Rè nel dispensare, ne senza quale ui congiugnete di carnal benivolentia col tanto animoso quanto infelice, MARCO DI NICOLÒ»), mentre non viene per esempio eliminata la menzione di Marco de Nicolò dalla lettera 33, inviata a Luigi Gritti, suo protettore.

Legato al momento contingente è anche, in questa stessa dedica, il catalogo delle opere scritte *presto e bene* dall'Aretino, che viene eliminata, insieme alla vanteria di averle scritte *quasi in un dì*: «Eccoui là i Salmi, eccoui la historia di CHRISTO, eccoui le Comedie, eccoui il Dialogo, eccoui i volumi diuoti, & allegri, secondo i subietti, & ho partorito ogni opera quasi in vn dì» → «Eccoui là tante opre, le quali ho partorite con l'ingegno prima; che ne sia stata grauida la mente» (303), con un'espressione che Aretino aveva già usato nella lettera a Francesco Coccio che chiude la stampa del *Dialogo* del 1536 (cf. Aquilecchia 1969, 353, 427-9).

Legata all'inserimento della dedica all'interno del volume epistolare potrebbe essere anche l'aggiunta di «come ho detto» nella dedica dei *Tre libri dell'umanità di Christo* a Massimiano Stampa: «Non sapeua io Duce Gritti, e Senato Venetiano; che per esser uoi giustissimi, e religiosissimi; Iddio ha locato il Throno sopra lo spatio di quel Cielo, che ricopre Venetia sola & alma?» → «Non sapeua io Duce Gritti, e Senato Venetiano; che per esser uoi giustissimi, e religiosissimi; Iddio come ho detto ha posto il Throno sopra lo spatio di quel Cielo, che ricopre Venetia sola & alma?» (App. 6); non ci sono infatti altri riferimenti a Venezia nel resto della lettera di dedica, il richiamo anaforico potrebbe dunque far riferimento a quanto detto su Venezia nell'importante lettera 2 ad Andrea Gritti, dove si tessono le lodi di Venezia e dei suoi reggenti. Nella medesima dedica Aretino sostituisce il seguente passo: «Salue giouane guardato da Iddio, come cosa sua. Salute Duca eletto dal Paradiso ad indorare il nostro secolo; del quale sei lume, speranza, e refugio» che era rivolto ad Ercole d'Este, divenuto duca nel novembre del 1534 (il volume era uscito nel 1535), con «Pregiudicaua a lo inuito Duca dVrbino, eletto dal Paradiso ad indorare il nostro secolo; del quale è lume, speranza e refugio» (App. 6).

Un altro gruppo di varianti sostanziali è quello degli interventi sulla costruzione della frase, che generalmente rispondono a due istanze: dare maggiore incisività al dettato o contribuire alla maggiore simmetria dell'architettura del discorso. Alcuni di questi cambiamenti avvengono già nel passaggio tra un'edizione e l'altra del libro che contiene la dedica: nel passaggio dalla *princeps* del 1534 all'edizione del 1536 del *Ragionamento* la frase «essi sono liberali ne la maniera, che diranno i suditi loro a chi gliene dimanda» diventa «essi sono liberali ne la maniera, che diranno i

37 Sulla sfortuna di Marco de' Nicolò, mercante e orafo, cf. per esempio lettera di Vergerio in Procaccioli 2003, 175.

seruidori et i suditi loro a chi gliene dimanda» (così anche in *Lettere I*, 302), lo sdoppiamento del soggetto in una dittologia potrebbe essere una conseguenza della volontà, una volta eliminata la lode al re di Francia, che era stato escluso dal novero dei vituperati Gran Maestri (come si è visto sopra), di integrare i referenti, non più solo *sudditi*, ma anche *servitori*, perché gran maestri sono soprattutto i ricchi e influenti benefattori (in questo caso quelli che non elargiscono abbastanza benefici o non usano la loro influenza a favore di Aretino),³⁸ che formalmente non hanno sudditi.

Ancora nel passaggio dalla *princeps* all'edizione del 1536, questa volta dei *Sette salmi*, avviene il seguente spostamento, poi conservato nelle *Lettere*: «si è fatto tale, che per dar luogo al suo merito Iddio allarga il mondo» → «si è fatto tale, che Iddio per dar luogo al suo merito allarga il mondo» (305); lo spostamento non differisce l'attacco della consecutiva esplicita e mette in posizione di rilievo il soggetto di questa, *Iddio*, ma allo stesso tempo crea un iperbato interponendo la finale implicita tra soggetto e verbo.

In occasione dell'immissione delle dediche nei libri di *Lettere*, nella dedica del *Dialogo* Aretino alleggerisce la propria esaltazione per interposta persona, riducendo i referenti e quindi gli omaggi da due a uno, designato direttamente con il nome e non, come in precedenza, con il riferimento a sue azioni di munificenza, che erano prossime al momento di pubblicazione del libro (cf. *Lettere I*, 41), ma già lontane nel tempo quando la dedica venne inserita nell'epistolario: «e per non difraudare il mio grado usarò le parole istesse del Singulare M. GIANIACOPO Imbasciatore d'Vrbino, noi che spendiamo il tempo nei seruigi de i Prencipi insieme con ogni homo di Corte, e con ciascun vertuoso; siamo riguardati e riconosciuti da i nostri padroni bontà dei gastighi che gli hà datti la penna di Pietro. E lo sa Milano come cadde de la sacra bocca di colui, che in pochi mesi mi hà arricchito di due Coppe d'oro» → «e per non difraudare il mio grado usarò le parole cadute de la sacra bocca del magno Antonio da Leua».

Inoltre nel passaggio della dedica a Massimiano Stampa ai *Tre libri dell'umanità di Christo* Aretino modifica un intero passo: «uoi Guido Rangone; che, da oltraggiare Iddio in fuora; il maggior fallo, che potesino commetter le genti; saria il non hauerui in riuerenza» → «uoi Guido Rangone; testimonio de la fedeltà, essemplio de la militia, e paragon del ualore» (App. 6); la canonica triade di attributi è certamente meno macchinosa della precedente formulazione, introdotta da un *che* causale che, fino alla ritardata espressione del nuovo soggetto, poteva essere scambiato per relativo.

38 Cf. Battaglia 1961-2002, s.v. «maestro» § 11: «Chi, nell'ambito di una comunità sociale o di un gruppo organizzato di persone (o per estens. anche nei confronti di una sola altra persona), esercita, da solo o con altri, funzioni di comando, di governo e di guida. *Gran maestro*: chi, per ricchezza e potere politico (anche se non consacrato in forma istituzionale) emerge e predomina in una comunità sociale, specie in una città; magnate, maggiorenne».

Qualche volta Aretino interviene con tagli più o meno consistenti, che in genere ottengono il risultato di snellire il passo, eliminando parti ridondanti: «attribuiscono, non per altra cagione che per intendersi della scienza» → «attribuiscono, per intendersi de le scienze» (302, variante già presente nell'edizione del 1536 del *Ragionamento*), «Et è ben degno, poi ch'egli» → «Poi chegli» (305); in alcuni casi la stessa operazione di 'pulizia' viene fatta anche eliminando una singola parola o un solo sintagma, per esempio: «le coglione Muse» → «le Muse» (302), «che haueria detto di me» → «che haueria detto» (303).

In coda a questo gruppo di varianti si vedano alcuni casi nei quali l'intervento è più esteso rispetto a quelli visti finora, ma che hanno come risultato un cambiamento della struttura di quella porzione del testo in direzione della semplificazione. Il primo caso riguarda la dedica dei *Tre libri dell'umanità di Christo*, dove una lode al re di Francia, Francesco I, passa da un'alternativa tripartita a una perifrasi che sta ad indicare solo una delle qualità precedentemente scelte, la liberalità: «quella mano adorata da ciascuno; che la proua o per fede, o per liberalitate, o per armi» → «quella mano adorata da ciascuno, che connumera fra gli Dei la Dea liberalita» (App. 6); nella dedica della *Cortigiana* a Bernardo di Cles viene sostituita l'intera frase: «il cui consiglio [...] fa sempre il dubbioso chiaro, et il pericolo sicuro» diventa «il cui consiglio [...] fa sempre quel; ch'altri non sapria far ne dire» (304).³⁹

Alcune varianti poi mirano con tutta probabilità a evitare la ripetizione: un caso evidente è quello dell'appellativo *gran maestro*, che punteggia la prima versione della dedica del *Ragionamento* al monicchio, con un'insistenza che forse era anche voluta dall'autore, che ne aveva fatto un idolo polemico. La ripetizione però arriva a risultare stucchevole: se ne trovano 16 occorrenze, spesso anche molto ravvicinate; Aretino interviene perciò già a partire dall'edizione del 1536 del *Ragionamento*, in cinque occasioni: «tu fussi un gran maestro» → «tu fusse tale», «sono i gran maestri» → «sono i principi», «gran maestri» → *capellacci*, «ai gran maestri» → «a i gran Satrapi», «per correr dietro a panni alzati ai gran maestri» → «per correr gli dietro a panni alzati»; ulteriori sostituzioni vengono fatte poi nel passaggio della dedica al libro di *Lettere*: «tu sia un gran Maestro» → «tu sia ciò che dico», «giouano quelle dei gran maestri» → «giouano i signori», «dotto come i gran maestri» → «dotto come sono essi», «gran Maestri» → *Sopradetti*.

Un altro gruppo di varianti è caratterizzato dalla sostituzione di un termine o di un sintagma con un sinonimo: la sostituzione, già nel passaggio dalla *princeps* all'edizione del 1536 della dedica al monicchio, di *empito*

39 Nell'edizione Marcolini del 1535 *pericolo* era stato sostituito con *pericoloso*; Della Corte (2010, 366), la ritiene una *lectio facilior*; la difficoltà di comprensione del passo avrà forse convinto l'autore a sostituirlo integralmente.

con *pieno*⁴⁰ denota forse la ricerca di un abbassamento di tono («hauendo già pieno ogni cosa di Antechristi», 302), coerente con il lessico usato per definire le suore («peggio che femine del popolo», «la puzza della lor corruptione», *lezzo*) in opposizione alle spose e alle Ancelle di Dio; non si intuiscono invece le motivazioni che nel passaggio della dedica dal *Dialogo* alle *Lettere* hanno indotto alla sostituzione di «l'anima» con «i suoi spiriti» in «linuentioni, con le quali dò i suoi spiriti a lo stile» (303), e di «che sia il vero» con il più semplice *perché* in «l'Aretino è piu neceſario a la uita humana, che le predicationi, perche eſe pongano in su le dritte strade le persone semplici» (303). Nella sostituzione sinonimica che interessa la dedica dei *Sette salmi*, «i graditi da la Fortuna, i quali gonfiati per le iperboli poetiche, uaneggiano superbamente mentre il uento de la laude si muoue per inalzargli» → «i graditi da la Fortuna, i quali gonfiati per le iperboli poetiche, uaneggiano superbamente mentre il uento de la laude si muoue per alzargli» (305), *alzare*, con quel significato, è più peregrino e inusuale di *innalzare*.

In un certo senso affini a questo tipo di varianti sono quelle che hanno come scopo la sostituzione (o l'eliminazione) del pronome *esse* retto da preposizione; secondo Aquilecchia (1969, 452) è questo l'intento con il quale viene ritoccato in due fasi successive (e con risultati poco soddisfacenti) il seguente passo della dedica del *Ragionamento*: «che la lasciua loro ha fatte ne la vita d'esse, che» (1534) → «che la lasciua loro le ha fatte ne la vita; che» (1535-1536) → «che la lasciua di tali ha fatte ne la uita; che» (M_1); il tentativo, pur se effettivamente non pienamente riuscito, è comunque complesso, perché tenta di spostare la referenzialità dall'oggetto al verbo, salvo poi eliminarla in M_1 , sostituendo inoltre il vago *loro* con il più specifico *di tali*; a conferma dell'ipotesi di Aquilecchia si può portare la sostituzione di «lumi maggiori di essa» con «suoi lumi maggiori» (305) già nell'edizione del 1536 dei *Sette salmi*. Non osta a questa interpretazione la sostituzione di segno contrario, avvenuta nel passaggio dall'edizione del 1538 a quella del 1542 di *Lettere I quelle* → *esse* (308) perché si tratta di un soggetto: *Le mani starieno bene ascose: perche esse giuocano i danari, giurano il falso*; rimane però nel nostro *corpus* un caso di *essi* retto da preposizione: «sono da essi apprezzate come le apprezzati tu» (302).

Si segnalano, ancora, due varianti caratterizzate dall'aggiunta del pronome di prima persona, forse non indifferenti all'attenzione posta sullo scrivente insita sia nel genere epistolare che nel sottogenere dedica (la prima variante riguarda il passaggio dall'edizione del 1534 a quella del 1536 dei *Ragionamenti*, la seconda il passaggio a M_1): «opera che mando» → «opera ch'io mando» e «che ti ho fatto» → «chio ti ho fatto» (302).

40 Participio passato forte del regionale *pienare* 'riempire' (cf. Battaglia 1961-2002, s.v., con esempi già antichi).

Un altro piccolo gruppo di varianti riguarda il pronome possessivo, che in un caso viene posposto («come ascondi tu le tue bruttezze» → «come ascondi tu le bruttezze tue», 302, variante intervenuta già nel passaggio all'edizione del 1536) e in un caso eliminato («Iddio ha posto il suo Throno sopra lo spatio di quel Cielo» → «Iddio come ho detto ha posto il Throno sopra lo spatio di quel Cielo», App. 6).

Alcuni interventi modificano tempi o modi verbali: la sostituzione di un congiuntivo presente con un indicativo futuro in dipendenza dal verbo *sperare* in «spero che il mio dire sia quel ferro crudelmente pietoso, col quale» → «spero che il mio dire sarà il ferro crudelmente pietoso, col quale» (302), seguito dalla sostituzione dell'aggettivo dimostrativo con l'articolo; l'introduzione del presente al posto del passato prossimo in «che per dar luogo al suo merito Iddio ha allargato il mondo» → «che Iddio per dar luogo al suo merito allarga il mondo» (305). Un caso di banalizzazione che riguarda il modo verbale è il passaggio da un congiuntivo esortativo a un più piano indicativo presente: «a Paulo III pontefice Massimo [...]; de la cui creation rallegrinsi le Christiane contrade, perche è giunto il tempo cotanto bramato da giusti» → «a Paulo III pontefice Massimo [...]; de la cui creation rallegransi le Christiane contrade, perche è giunto il tempo cotanto bramato da giusti» (305); la lezione originaria viene poi recuperata nell'edizione del 1542.

Bibliografia

Fonti primarie

Dialogo = Aquilecchia, Giovanni (a cura di) (1969). *Aretino, Pietro: Sei giornate. Ragionamento della Nanna e della Antonia (1534). Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa (1536)*. Roma-Bari: Laterza.

Lettere I = Procaccioli, Paolo (a cura di) (1997). *Aretino, Pietro: Le lettere. Libro 1*. Roma: Salerno Editrice.

Lettere II = Procaccioli, Paolo (a cura di) (1998). *Aretino, Pietro: Le lettere. Libro 2*. Roma: Salerno Editrice.

Prose = Dionisotti, Carlo (a cura di) (1966). *Bembo, Pietro: Prose della volgar lingua; gli Asolani*. Torino: UTET.

Ragionamento = Aquilecchia, Giovanni (a cura di) (1969). *Aretino, Pietro: Sei giornate. Ragionamento della Nanna e della Antonia (1534). Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa (1536)*. Roma-Bari: Laterza.

Fonti secondarie

- Aquilecchia, Giovanni (1962). «Per l'edizione critica delle *Sei giornate* (Prima e seconda parte dei Ragionamenti) di Pietro Aretino». *Italian studies*, 17, 12-34.
- Aquilecchia, Giovanni (1992). *Aretino, Pietro: Poesie varie*. A cura di Giovanni Aquilecchia e Angelo Romano. Roma: Salerno Editrice.
- Basso, Jeannine (1990). *Le genre épistolaire en langue italienne (1538-1662). Répertoire chronologique et analytique*. Roma: Bulzoni Editore.
- Battaglia, Salvatore (1961-2002). *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. 21 voll. Fondato da Salvatore Battaglia. Torino: UTET.
- Boillet, Élise (2007). *L'Arétin et la bible*. Genève: Droz.
- Della Corte, Federico (2005). «L'Aretino in tipografia. Preliminari all'edizione della *Cortigiana* a stampa». *Filologia italiana*, 2, 161-97.
- Della Corte, Federico (2009). «Nell'officina di Marcolini. I collaboratori editoriali». Procaccioli, Paolo et al., *Un giardino per le arti. 'Francesco Marcolino da Forlì', la vita, l'opera, il catalogo = Atti del convegno internazionale di studi* (Forlì, 11-13 ottobre 2007). Bologna: Editrice Compositori, 134-9.
- Della Corte, Federico (2010). *Aretino, Pietro: Cortigiana (1525 e 1534)*. A cura di Paolo Trovato e Federico Della Corte; introduzione di Giulio Ferroni. Roma: Salerno, 205-409
- Di Filippo Bareggi, Claudia (1998). *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario nella Venezia del Cinquecento*. Roma: Bulzoni Editore.
- Erspamer, Francesco (a cura di) (1995). *Aretino, Pietro: Lettere. Libro Primo*. Parma: Fondazione Pietro Bembo; Guanda.
- Erspamer, Francesco (1998). *Aretino, Pietro: Lettere. Libro Secondo*. A cura di Francesco Erspamer. Parma: Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore.
- Genovese, Gianluca (2009). *La lettera oltre il genere. Il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*. Roma-Padova: Antenore.
- Larivaille, Paul (1996). «Pietro Aretino». *Il primo Cinquecento*. Vol. 4 di *Storia della letteratura italiana*. Roma: Salerno Editrice, 755-85.
- Larivaille, Paul (1997). *Pietro Aretino*. Roma: Salerno Editrice.
- Luzio, Alessandro (1897). «L'Aretino e Franco». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 29, 229-83.
- Procaccioli, Paolo (1991). «La 'macchina' delle 'parole in carta'». Aretino, Pietro, *Lettere*. Introduzione, scelta e commento di Paolo Procaccioli. Milano: Rizzoli, 5-57.
- Procaccioli, Paolo (1996). «Così lavoravano per Aretino. Franco, Dolce e la correzione di *Lettere*». *Filologia e critica*, 21, 264-80.

- Procaccioli, Paolo (a cura di) (2003). *Lettere scritte a Pietro Aretino. Libro 1*. Roma: Salerno Editrice.
- Procaccioli, Paolo (2008). «L'officina veneziana di Francesco Marcolini». Hendrix, Harald; Procaccioli, Paolo (a cura di), *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana tra Riforma e Controriforma = Atti del Simposio internazionale* (Utrecht, 8-10 novembre 2007). Manziana (Roma): Vecchiarelli Editore, 149-79.
- Quondam, Amedeo (1980). «Dal 'formulario' al 'formulario'. Cento anni di 'libri di lettere'». Quondam, Amedeo (a cura di), *Le 'carte messaggere'. Retorica e modelli di comunicazione epistolare. Per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*. Roma. Bulzoni Editore, 13-157.
- Quondam, Amedeo (1995). «Aretino e il libro. Un repertorio, per una bibliografia». *Roma, Viterbo, Arezzo. Vol. 1 di Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita = Atti del Convegno di Roma* (Viterbo, Arezzo, 28 settembre-1 ottobre 1992; Toronto, 23-24 ottobre 1992; Los Angeles, 27-29 ottobre 1992). Roma: Salerno Editrice, 197-230.
- Rabitti, Giovanna (2010). *Il Marescalco. Lo Ipocrito. Talanta*. Tomo 2 di *Aretino, Pietro: Teatro*. A cura di Giovanna Rabitti, Enrico Garavelli, Carmine Boccia. Roma: Salerno Editrice, 11-152.
- Renzi, Lorenzo; Salvi, Giampaolo (a cura di) (2010). *Grammatica dell'italiano antico*, vol. 2. Bologna: il Mulino.
- Rohlf, Gerhard (1968). *Morfologia*. Vol. 2 di *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. Trad. da Temistocle Franceschi. Torino: Einaudi.
- Romei, Danilo (2013). *Aretino, Pietro: Sonetti lussuriosi*. Edizione critica e commento di Danilo Romei. Banca dati Nuovo Rinascimento. URL <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/aretino/sonetti.pdf> (2017/06/28).
- Schiavon, Chiara (2010). *Una via d'accesso agli epistolari. Le dediche nei libri di lettere*. Padova: Cleup.
- Tavoni, Mirko (1994). «Renaissance Linguistics». De Mauro, Tullio; Formigari, Lia (eds.), *Italian Studies in Linguistic Historiography = Proceedings of the Conference 'In ricordo di Antonino Pagliaro - Gli studi italiani di storiografia linguistica'* (Rome 23-24 January 1992). Münster: Nodus Publikationen, 149-66.
- Tonello, Mario (1970). «Lingua e polemica teatrale nella *Cortigiana* di Pietro Aretino». Folena, Gianfranco (a cura di), *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento. Machiavelli. Ruzzante. Aretino. Guarini. Commedia dell'arte*. Padova: Liviana, 203-89.

Così lontani, così vicini

Villani a teatro da Ruzante a Fumoso (primi appunti)

Anna Scannapieco

(Università degli Studi di Padova, Italia)

Abstract The making of a first critical and commented edition of the theatrical works of the Rozzi congregation – based on the corpus of the congregation’s chief exponent, Salvestro Cartaio, called Il Fumoso – makes it possible to start exploring a so far neglected aspect of country-life plays. Indeed, it provides an innovative and essential contribution to an understanding of the ‘geography and history’ of 15th-century Italian theatre, especially its main production areas (namely, old Padua and Siena). The present study offers some preliminary reflections on the relationship between Ruzante and Il Fumoso: these playwrights are vastly different in terms of their socio-cultural background and artistic stature; yet, they are also very similar with regard to the innovativeness and complexity of their outlook on the ‘otherness’ of the countryside.

Sommario 1 Per una nuova ‘geografia e storia’ del teatro rusticale cinquecentesco. – 2 Così lontani. – 3 Così vicini.

Keywords 15th-century Italian theatre. Angelo Beolco called ‘Ruzante’. Rozzi congregation. Salvestro Cartaio called ‘Fumoso’.

1 Per una nuova ‘geografia e storia’ del teatro rusticale cinquecentesco

In tempi ormai molto lontani, con la lungimiranza che può essere propria solo di un Maestro, Giorgio Padoan additava un percorso di indagine che avrebbe potuto fornire un contributo essenziale alla storiografia del teatro cinquecentesco, con particolare riferimento al suo ricco filone ‘dialettale’. Nel tirare infatti le fila di uno studio sulla raccolta teatrale di Marin Sanudo, lo studioso considerava che uno dei dati più rilevanti

concerne la larga circolazione di esperienze teatrali in atto tra le varie parti d’Italia, che dovrebbe indurre ad una certa prudenza verso l’insistenza, talora eccessiva, sulle differenziazioni regionali. I vari centri di attività teatrale hanno sì caratteri peculiari e tradizioni che li definiscono in modo preciso: e tuttavia nel contempo, per merito dell’editoria e delle compagnie degli attori, sono in continuo e diretto rapporto dialettico con quanto si viene facendo in altre regioni; e questo, naturalmente,

è tanto più vero per le città importanti e culturalmente più aperte, come appunto Venezia. In particolare per questa città risulta confermata la massiccia presenza della commedia toscana e in specie la 'rusticale' di tipo senese. (Padoan 1978, 92)¹

Lo stesso Padoan, alla vigilia della sua precoce scomparsa, venne poi indicando le parentele (o i presumibili debiti) dell'opera di Ruzante con il *corpus* dei cosiddetti e sedicenti 'pre-Rozzi': suggerendo come il *Coltellino* di Strascino fosse stato riecheggiato da Ruzante nel *Dialogo facetissimo* e nella *Moschetta*, (nonché – per altri elementi – nella *Betia*), come l'anonima *Commedia di Pidinuolo* fosse stata forse utilizzata per le *Orazioni* ai cardinali Cornaro, o come il *Solfinello* dello Stricca Legacci avesse potuto incidere sulla *Pastoral* (Padoan 1996, 75-6).²

Come si vede, scarni ed eruditi elementi, relativi oltretutto alla sola relazione con i pre-Rozzi,³ ma congrui d'altronde al contesto proprio di una mappatura complessiva della commedia rinascimentale. In realtà, si

1 L'articolo da cui si cita, «La raccolta di testi teatrali di Marin Sanudo» (Padoan 1978, 68-93), risale al 1970. Nella biblioteca del diarista veneziano, lo studioso individuava la presenza delle seguenti rusticali senesi (Padoan 1978, 73, 77-8 e 89): *I cinque disperati* di Niccolò Alticozzi (Siena, 1524; Venezia, 1526) e quattro commedie di Mariano Manescalco (*Il bicchiere* [Siena, 1514; Venezia, 1526], *Pietà d'amore* [Siena, 1518], *Vitio muliebre* [Siena, 1519; Venezia, 1527], *Moti di fortuna* [Siena, 1525; Venezia, 1527]). Venivano ricondotti all'area senese (cf. 92), ancorché anonimi e non editi a Siena, anche *Filolauro* (73-4) e *Beco e Fello* (83).

2 Alcuni di questi rilievi erano già presenti in un miliare contributo del 1968, «Angelo Beolco da Ruzante a Perduoçimo», ora in Padoan 1978, 94-191. Qui però ricorrevano anche altre indicazioni, alquanto discutibili, e proprio in quanto tali probabilmente in seguito rimosse. Mi riferisco, in particolare, alla considerazione che nella *Moschetta* si registrasse un adeguamento alla commedia letteraria, date la ripartizione in cinque atti, la centralità del motivo della beffa e la maggiore importanza delle riprese colte; a quest'ultimo riguardo, in nota lo studioso specificava: «Infatti non pochi sono gli spunti che rinviano alla produzione rusticale senese (si pensi al *Capotondo* del Fumoso, alla *Tognia* del Risoluto ecc.)» (Padoan 1978, 163-4). È evidente che, se difficilmente può essere riconosciuto il titolo di ascendente 'colto' alla «produzione rusticale senese», del tutto impossibile è pensare a un'influenza del *Capotondo* sulla *Moschetta*, essendo stata la commedia del Fumoso edita per la prima volta nel 1550 (e l'epoca di prima rappresentazione – come dimostrerò in altra sede – dovette essere di molto contigua).

3 Per quanto riguarda i rapporti Rozzi-Ruzante, in Padoan 1996 troviamo solo un fugace e genericissimo cenno: «in Salvestro Cartaio non è da escludere una qualche conoscenza dei *Dialoghi ruzanteschi*». Lo studioso peraltro, sulla scia delle acquisizioni storico-critiche di Alonge 1967, riconosceva ai Rozzi una diversificazione «nei modi in cui tratteggiano il personaggio del contadino: pur rimanendo all'interno degli schemi della satira anti-villanesca, nell'assenza totale di personaggi di estrazione artigiana il contadino, più che essere oggetto di derisione da parte di quella piccola borghesia che in tale rivalità esaltava la propria superiorità sociale (come accadeva in taluno dei Pre-Rozzi), viene di fatto reso portavoce dell'insofferenza del ceto artigianale verso gli strati più alti della società. [...] È questo modo più diretto di guardare al mondo contadino che diviene il momento più significativo della produzione Rozza. E si attua con minori incertezze nel 'Fumoso'» (Padoan 1996, 87).

sarebbe dovuto aspettare quasi mezzo secolo, perché l'auspicio-monito che lo stesso Padoan aveva formulato nel 1970 trovasse una prima, corposa, risposta.

Una risposta che si deve – guarda caso – a Marzia Pieri, indubitabile regina della bibliografia critica in materia di teatro senese cinquecentesco. Nell'ambito di un recente convegno dedicato a Ruzante, la studiosa ha infatti offerto un persuasivo disegno delle intersezioni che si possono cogliere tra «contado senese e contado pavano in scena», facendo altresì emergere un'indicazione di metodo da cui appare difficile prescindere: la potenziale sterilità di indagini mirate esclusivamente all'individuazione di nuove fonti (col rischio di seppellirsi in «esercizi di erborizzazione infinita») e viceversa la produttività di «indagini comparative di altro segno, che, oltre alla lettera dei testi, attivino nuovi collegamenti, aiutandoci a ricostruire alcune parentele finora rimaste in ombra» (Pieri 2012, 143).⁴

Per quanto riguarda poi il merito, il contributo di Marzia Pieri offre illuminanti considerazioni, che meritano di essere citate almeno nella loro formulazione consuntiva:

Del suo [di Strascino] percorso colpiscono (*mutatis mutandis*) alcune somiglianze con quelle del Beolco: l'indubbia eccellenza attoriale, la relazione con un mecenate e con un *entourage* organizzato; la costruzione di un *alter ego* scenico molto fortunato; il retroterra lirico-musicale; l'attitudine al montaggio di moduli collaudati e iterabili [...]; la mescolazione dei linguaggi, l'utilizzo di motivi carnevaleschi e popolari; lo sguardo

4 Merita segnalare che un'indicazione di metodo fondamentale, per quanto riguarda lo specifico di nostro interesse, era venuta anche da Seragnoli (1987): soprattutto sotto la spinta della monumentale (oltre che per alcuni versi discutibile) opera di Ulysse (1984), lo studioso rimarcava in quella occasione come la storiografia del teatro italiano cinquecentesco, in una sorta di automatica soggezione ai parametri del classicismo e dell'erudizione, «ha quasi sempre fissato l'attenzione su pochi e collaudati eventi rappresentanti la commedia 'regolare', relegando a margine – spesso sotto la generica denominazione di 'popolare' – ciò che non rientrava nei limiti della propria visione, ed isolando, tutt'al più, la figura di Ruzante, usata come immagine a contrasto e quasi a conferma della bontà della 'regola'» (Seragnoli 1987, 393). La conseguenza di tale *conventio ad excludendum* è stata la rimozione dal *corpus* drammaturgico del periodo di una quantità imponente di opere, la cui conoscenza avrebbe consentito di ridefinire radicalmente la fenomenologia del teatro comico cinquecentesco e di ripensare l'idea stessa del genere 'commedia' e della sua pertinenza extra- o para-letteraria (considerazione condivisibilissima, al di là del cliché un po' stucchevole, propria di tanti studi teatralogici, sul «significato del testo» come «indizio scritto (e provvisorio) per una ritestualizzazione fisico-verbale»: Seragnoli 1987, 403). I materiali fatti riemergere da Ulysse (1984) sono quelli della commedia rusticale toscana e in particolare senese, che consentono, tra le altre cose, un più meditato approfondimento della principale variante pavana: ma gli autori senesi in causa sono unicamente i cosiddetti pre-Rozzi (come d'altronde non avrebbe potuto essere diversamente, data la perimetrazione cronologica della monografia dello studioso francese, che si arresta al 1530: laddove – com'è noto – la fondazione della Congrega dei Rozzi risale al 1531).

acuto sulla campagna e sul villano carico di empatica 'cognizione del dolore'; la versatilità nel cucire forme specifiche per specifiche circostanze rappresentative: per l'uno la veglia municipale, lo spettacolo di strada, la festa signorile con recita; per l'altro, qualche anno più tardi e a un altro livello sociale, il trattenimento privato, la recita goliardica, il monologo d'occasione o la commedia cortigiana. (Pieri 2012, 150; corsivo dell'Autore)⁵

Come si intuisce da questa medesima tessera, il *focus* analitico è tuttavia interamente bilanciato – ancora una volta – sul rapporto tra la produzione del Beolco e quella dei sedicenti pre-Rozzi (o «comici artigiani» che dir si voglia),⁶ mentre resta pressoché indifferente a una riflessione sulle relazioni tra il teatro di Ruzante e il teatro dei Rozzi.⁷

Al di là delle indubbie parentele con i 'pre-Rozzi' così sapientemente ricostruite, forse – ma sottolineo il *forse* – nell'esclusione dei Rozzi da un'analisi comparativa con l'opera del Beolco ha giocato anche una sorta di inconscio pregiudizio cronologico-concettuale: posto che Ruzante rappresenta l'indiscusso vertice artistico in materia di 'commedia alla villana', l'indagine storico-critica si è sentita interessata solo a quel *prima* che consentirebbe di porre in luce i cromosomi, gli affluenti, l'incubazione insomma della sua straordinaria vicenda artistica – l'unica, a tutt'oggi (e nonostante il meritorio disseppellimento di tanti altri autori 'consanguinei') a godere di piena visibilità nel canone teatrale.

5 Qualche felice spunto di riflessione sul rapporto Strascino-Ruzante era offerto anche in Ventrone 2011.

6 Com'è noto, il conio della categoria si deve a Valenti (1992): categoria di ampia fortuna, e altrettanta problematicità (cf. al riguardo i rilievi di Alonge 2016, 7-8).

7 I Rozzi vengono anzi un po' sorprendentemente esclusi dall'ipotesi di ogni pertinenza comparativa in considerazione di una loro presunta «virata in direzione spietatamente anti-campagnola» (Pieri 2012, 156). È opportuno segnalare che nella monografia di Alonge (1967) non mancavano invece considerazioni sulle possibili parentele tra Ruzante e la produzione teatrale 'rozza': a titolo d'esempio, cf. note alle pagine 60-1 (sull'eco di *Anconitana* IV.3 nel *Pelagrilli* dello Stafalcione, 1544); 88 (per il risentimento contadino contro il clero, di lunga tradizione, che si registra nella *Filastoppa* del medesimo Stafalcione, 1545, o nella *Pippa* del Resoluto, 1532, e che si imparenta alla *Prima oratione* del Beolco); 90 (lo spaesamento del villano in città – il Farfalla della commedia eponima dello Stecchito, 1536 – ricorderebbe la condizione di Bilora che dal contado di Padova scende a Venezia); 92-4, 96-7, 100 (sempre riguardo al *Farfalla*, circa l'atteggiamento del villano rispetto alla moglie 'usata' da altri, che si può riprendere tranquillamente, magari con qualche indennizzo, atteggiamento imparentato con la vicenda del *Bilora*, di cui vengono analizzati comparativamente anche i personaggi comprimari: Gentile-Dina, Domizio-Andronico); note alla pagina 107 e 109-10 (sul rapporto *Capotondo-Moschetta*, nonché sul diverso valore del 'bravare' e del bestemmiare in Ruzante e Fumoso); 131 (analogia tra il villano Sollieva del *Travaglio* e il protagonista del *Parlamento*). Tutti rilievi, come si vede, indubbiamente utili: e tuttavia meritevoli di essere approfonditi e, soprattutto, amalgamati in un tipo di indagine diverso, per sistematicità e per metodo.

Pare allora utile chiudere questo preambolo richiamando le considerazioni di un altro Maestro, Gianfranco Folena, che in forma sintetica ma efficacissima ci aiutano a riconsiderare l'importanza di una nuova indagine:

anche in Toscana come nel Veneto alla *urbanitas* della commedia cittadina si oppone la *rusticitas*, che assume come protagonista il contadino senese, e dopo una lunga gestazione di farse villanesche ha la sua espressione nel teatro della Congrega dei Rozzi. Anche qui, nella satira del villano, e della sua lingua si manifesta un'ancora divertita, e talora partecipe, attenzione per la cultura contadina, *ma la lingua del contado è vista come specchio deformante della lingua colta di città*. Mi pare comunque significativo che la commedia rusticana si affermi parallelamente in due città, Padova e Siena, che hanno perso o stanno perdendo la loro autonomia politica e culturale e sentono la loro identità linguistica minacciata dalle metropoli regionali, Venezia e Firenze. (Folena 1991, 132-3; ultimo corsivo aggiunto)⁸

2 Così lontani

La lontananza di Angelo Beolco detto il Ruzante da Salvestro Cartaio, detto il Fumoso (il principale esponente, per unanime consenso critico, della Congrega dei Rozzi), corre lungo più direttrici.

Una sintesi efficace potrebbe consistere nel rilevare come tutto ciò che - giuste le fondamentali indicazioni di Maria Pieri - fa di Strascino un parente stretto di Ruzante rappresenta anche lo scarto deciso tra quest'ultimo e Fumoso. Fermo restando che sulla sua vicenda biografica aleggia un fitto mistero,⁹ e che pertanto molte considerazioni non possono sottrarsi a un'aura aleatoria, pare tuttavia altamente verosimile che Fumoso non fosse un *performer* nel senso (proto)professionistico del termine, ma un artigiano vero e proprio, e sia pur impegnato come ingegnoso diletante

8 Sull'affermazione segnalata in corsivo - che appare quasi frutto di una petizione di principio - ci sarebbe in realtà qualcosa da eccepire, o almeno da precisare; né è del tutto chiaro il senso dell'avversativa: si intende forse suggerire che nei Rozzi si accampa un utilizzo prevalentemente se non esclusivamente strumentale, a fini polemicì e parodici, della «lingua del contado»? Sull'una e sull'altra questione (*facies* del senese rustico e suo utilizzo teatrale) ritornerò in altra sede, ma si veda intanto ciò che è possibile evincere dalla mia edizione critica del *corpus* teatrale del Fumoso, in corso di realizzazione (Fumoso 2016, 2017, in corso di stampa).

9 Al riguardo, mi sia permesso rinviare a Scannapieco 2017, 9-10; ricordo inoltre che sulla vicenda biografica del nostro non è riuscita a gettar luce neanche la ricognizione archivistica di Fortin 2001, che pure ha saputo meritoriamente restituire - attraverso lo spoglio dei registri fiscali dell'epoca - il profilo socio-economico (nonché, talora, culturale) di molti congregati 'rozzi' del periodo 1531-1568.

di teatro (autore per certo, con ogni verosimiglianza anche attore).¹⁰ Lo era tuttavia non sotto l'ala di un eminente patrizio (padrone protettore amico) e in relazione a un pubblico signorile,¹¹ ma all'interno di una congrega di artigiani, programmaticamente estranea ad ambizioni culte; il suo soprannome non è legato a un *alter ego* scenico ma all'affiliazione 'rozza', né la sua produzione teatrale mostra particolare versatilità (riflesso di differenziate circostanze rappresentative),¹² ma al contrario esibisce un solido ancoraggio alle forme proprie del teatro rusticale senese (secondo la triade tipologica di commedia 'di maggio', 'carnavalesca' e 'rusticale').¹³ È possibile semmai riconoscere in lui qualcosa di analogo allo «sguardo acuto sulla campagna e sul villano carico di empatica 'cognizione del dolore'», ma – come vedremo – l'analogia deve fare molti conti con le peculiarità della sua drammaturgia.

Più marginale, ma non meno significativa, la direttrice che misura la distanza tra i due autori in termini cronologici, con particolare riferimento alla diffusione editoriale del *corpus* ruzantiano (e alla possibilità dunque che esso potesse essere messo all'attivo dalla creatività dell'autore senese). Due anni intercorrono tra la morte del Beolco e l'ingresso di Salvestro nella Congrega (giugno 1544), ingresso che sostanzialmente coincide con il suo esordio teatrale (*Panechio*, luglio 1544). Particolare ben più significativo, la prima commedia a stampa di Ruzante appare solo nel 1548 (*Piovanna*, per i tipi veneziani di Gabriel Giolito de Ferrari), mentre tutte le altre (ad eccezione di *Pastoral* e *Betia*, rimaste inedite) vedranno la luce solo tra il 1551 e il 1559 (Venezia, Stefano Alessi), con qualche integrazione

10 Che Fumoso – come altri sodali – fosse anche attore è quanto desumibile dai *Capitoli* e dalle *Deliberazioni* della Congrega, conservati presso la Biblioteca Comunale di Siena (ms Y, II, 27, con doppia paginatura, relativa, in successione, agli uni e alle altre). Si tratta di argomento su cui tornare in altra sede.

11 Sulle relative conseguenze, si veda quanto efficacemente precisato da Segre (1976, 410): quando la satira antivillanesca, «genere destinato al basso popolo, ma di estrazione cittadina, e polemico verso il proletariato rurale», transita «in ambienti signorili, perde la sua animosità, e diventa puro pretesto comico. E può anche avvenire un nuovo spostamento (già nel Ruzante): l'osservazione diventa pietà, il riso per l'incultura, le aspirazioni elementari dei contadini, si vena di amaro e di comprensione». Cf. anche Zorzi 1967, XX-XXI.

12 Quel «continuo succedersi di forme nuove o rinnovate» che «il teatro di Ruzante offre allo storico delle forme sceniche», in cui Zorzi (1967, XXX) riconosceva uno dei tratti della grandezza di Ruzante, è in effetti dovuto anche alle diverse destinazioni rappresentative delle singole opere (cf. Vescovo 2006, 25-36).

13 L'unica eccezione è costituita dall'ultima commedia, *Il Travaglio*, che si distingue dalle altre non solo per la particolare denominazione ricorrente nel frontespizio della presumibile *princeps* («opera ridicolosa e piacevole» ma anche come l'unica che si approssima a forme di commedia 'regolare' (la sua genesi e la sua vicenda rappresentativa sono peraltro ancora tutte da indagare).

nella vicentina Greco (1584):¹⁴ cioè quando la carriera teatrale di Fumoso si è già conclusa (1552). Sappiamo bene che le commedie del Beolco, conservate presso il *patron* Alvise Cornaro, circolavano manoscritte (e continuarono a esserlo anche dopo la loro pubblicazione a stampa); se la «sostanziale esiguità della tradizione» superstite (Lippi 1999, 71) potrebbe indurre nella triviale tentazione di ipotizzare una circolazione limitata dei testi manoscritti (o almeno limitata a determinati ambiti territoriali), appare tuttavia abbastanza verosimile che il teatro di Ruzante fosse rimasto incognito alla scena senese, data la mancanza di testimonianze in tal senso (né risulta documentata la presenza di comici senesi in area veneta negli anni quaranta-cinquanta del secolo). Incontrovertibile invece – e si perdoni il truismo, a volte peraltro salutare – è che Beolco non poté mai avere contezza del suo più giovane ‘cugino’ senese. Il che – sia detto per inciso – ci libera providamente dalla ‘caccia alla fonte’ e ci spinge verso più evolute, o comunque fruttuose, indagini comparative.

Decisamente cruciale è poi la demarcazione che corre lungo il destino artistico dei due autori per quanto riguarda formazione culturale e ideologia (il ricorso a un termine così ‘volgarmente’ *d’antan* mi è suggerito dall’autorevole e persuasivo utilizzo che ne fa Ferguson 2012, 206). Sorvolando, per ragioni di spazio, sulla prima, circa la seconda basti una considerazione lapidaria: nel teatro di Fumoso non c’è nulla di sia pur lontanamente imparentabile a quel nucleo ‘poetologico’ da cui si irradia tantissima parte della produzione del Beolco, vale a dire la *snaturalité* e il correlato dialettico del *roesso mondo*, l’apologia della naturalezza – della lingua non meno che della vita – propria del contado, in opposizione all’‘universo/rovescio’ mondo della città e della storia (e sia pur con tutte le aporie/ambiguità che essa comporta nella concreta realizzazione artistica).¹⁵ Questa «specie di informale, dissacrante, contro-ideologia rinascimentale associata alla schietta e emblematica figura del villano pavano incarnata, fin dagli esordi, da Angelo Beolco», e poi tenacemente perseguita, pur in tutta la sua versatilità e ambiguità (Ferguson 2012, 206, 219 e ss.), non ha alcun corrispettivo nella pratica drammaturgica dell’autore senese. Fumoso non raggiunge per certo i vertici di Ruzante (ma ciò può avere poca importanza dal punto di vista di una storia dello spettacolo e, nello specifico, di una storia della cultura ‘popolare’): a fronte di un autore, come il Beolco, capace di riflettere nel suo teatro, attraverso una sapiente

¹⁴ Sul tema, d’obbligo il riferimento a Paccagnella 2010; cf. anche Zorzi 1967, 1604-35 e Magliani 1999.

¹⁵ Pressoché tutti i principali studiosi che si sono occupati di Ruzante hanno analizzato tale poetica; mi limito a segnalare, per il suo riflesso linguistico-stilistico, gli studi di Milani 2000, 25-44 (*Note sulla lingua del Ruzzante*, 1964) e 45-130 («*Snaturalité*» e *deformazione nella lingua teatrale del Ruzzante*, 1970); tra i più recenti contributi, oltre al già citato Ferguson 2012 (centrale nella nostra prospettiva), si veda Vescovo 2006, 25-36.

tessitura di tradizioni consolidate e nuove sperimentazioni, un'innovativa visione del mondo che prende le mosse dalla rappresentazione del villano, il nostro Fumoso può apparire quello che oggi si chiamerebbe un autore di *B-Movies*. Fra le altre cose, egli non si allontana mai da un impaginato drammaturgico in terza rima (nel solco della tradizione bucolica in volgare, con particolare riferimento al ricco filone senese), dall'uso dell'ottava per i prologhi e, talora, da una «canzona» in ottonari per licenza, spesso rinunciando a qualsiasi macro o micro-partizione o facendone un uso molto irregolare: ma, con ogni evidenza, non è il contenitore formale a deporre nel senso di una sua eventuale minorità o arretratezza artistica.

In effetti, la *vis* che anima le sue composizioni è largamente debitrice all'esigenza di rispondere a un pubblico dalle aspettative piuttosto uniformi, per cui – dato l'ingrediente principale del villano più o meno rozzo e sgangherato – la confezione dello spettacolo fa leva su strutture drammaturgiche basiche e polifunzionali (susceptibili cioè di indefiniti rimontaggi). Queste possono andare dal buffonesco e spesso disastroso corteggiamento della donna concupita (in genere contesa da più *gaveggini*), allo scontro – spesso cruento – tra villani e pastori (in cui i primi «si assettano alla sgherra», *bravando* come tanti confratelli ruzantiani e finendo inevitabilmente bastonati di santa ragione dai secondi), ad altre consimili sequenze. In un certo qual senso, alla stragrande maggioranza delle commedie del Fumoso potrebbe calzare benissimo la definizione che Trissino diede della struttura dell'egloga:

Ultimamente diremo qualche cosetta della egloga pastorale, la quale è dello istesso genere della poesia che è la comedia, cioè dei più bassi e dei peggiori. Et ancora le persone che se introducono in queste sono più umili e basse di quelle, perciò che sì come la comedia è di cittadini mediocri, così la egloga è di contadini, cioè di bifolci, di pastori, di caprari, e di altre persone rustiche et aliene dalla vita civile. [...] Et ancora la fabula non è simile a quella della comedia, perciò non è di azione che sia compiuta e grande, ma di azioni piccole, e rare volte che siano integre, e non hanno né recognizioni né revoluzioni, né turbulenzie né inganni di servi, né altre cose simili a quelle che intervengono nelle comedie. Ma sono per lo più parlamenti e canti di pastori e di rustici, circa i loro amori e circa alcune loro contese pastorali. (Trissino 1562, 87)

Trissino individua molto puntualmente la struttura dell'egloga nell'esilità, quando non l'evanescenza, dell'intreccio, una *fabula* non «compiuta e grande, ma di azioni piccole», non incatenate e condotte per ascendenti «revoluzioni» e «turbulenzie» allo scioglimento conclusivo com'è proprio

della commedia:¹⁶ quasi – si potrebbe dire oggi – un susseguirsi di *sketch*, legati da un tenue filo narrativo. È precisamente di questo modello che si avvale Fumoso – beninteso eliminati i languori e i gorgheggi lirici dei pastori e impegnando nella figura del contadino l'unico principio di vitalità teatrale – come del modello più funzionale all'assemblaggio dei 'teatrogrammi'¹⁷ da imbandire al suo pubblico.

Ma proprio laddove la convenzione rappresentativa si fa più cogente, l'autore ha anche l'ardire di frantumarla, frammischiando nel canovaccio *patchwork* – come vedremo – delle impunture che trasformano situazioni e personaggi stereotipi in originali e, per certi aspetti, eversivi disegni drammaturgici: capita così che un *B-Movie* può diventare un *cult-Movie*, e la lontananza tra Fumoso e Ruzante comincia allora a sfumare sensibilmente.

3 Così vicini

Anche la vicinanza può riconoscersi sotto diversi profili, pur trattandosi di una vicinanza, spesso, problematica, o – per così dire – *double face*.

In particolare per quanto riguarda quest'ultima condizione, emblematico è il *primum*, vale a dire la peculiare tessitura linguistica di cui si avvalgono i due autori, la fisionomia del pavano e quella del senese rusticale. Certo, per entrambi si può invocare la medesima fisionomia di «diaframma frapposto alla lettura dall'asperità dei dialetti arcaici» sulla cui ineludibilità Ludovico Zorzi lanciava un giustificato allarme (Zorzi 1967, XXX),¹⁸ e sul quale è tornato di recente Ivano Paccagnella (Paccagnella 2012a).¹⁹ Ma, anche se le analogie non mancano, non si può certo trascurare che,

16 Sarà inoltre utile ricordare che proprio le peculiarità strutturali dell'egloga rendevano a Trissino tanto invisio il maggiore modello che ne aveva fornito la cultura letteraria italiana: troppo «bello e alto stile» quello di Sannazaro, troppo incongruo l'uso della rima (oltretutto sdruciolata), troppo lontano dalla «lingua contadinesca», e dalla necessaria «proprietà dei costumi, e dei discorsi, e delle parole» (Trissino 1562, 2: 87-8).

17 Il conio del termine si deve, su suggerimento di Mario Baratto, a Clubb 1989.

18 Sempre facendo tesoro del pionieristico quanto insuperato cimento di Zorzi, a monte si potrebbe richiamare anche la necessità, per «lo storico del teatro che intenda catalogare e interpretare i fenomeni di natura teatrale presenti nell'opera del Ruzante e di altri autori circumvicini», di «farsi prima filologo ed editore dei testi, e poi studioso e dichiaratore di essi» (Zorzi 1967, VIII): una necessità che si è dimostrata vincolante anche per l'edizione critica di Fumoso, e che tale rimarrà per tutto il ricco patrimonio del teatro rusticale senese quando sarà finalmente 'dissigliato' criticamente.

19 Proprio a Paccagnella si deve peraltro il massimo impegno nell'abbattere il diaframma di cui si discorreva a testo: oltre ai vari contributi che lo studioso ha offerto in materia, egli è anche il direttore dell'edizione critica e commentata del teatro di Ruzante (di cui sinora è uscito il mirabile volume della *Moschetta*, per le cure di Luca D'Onghia: Ruzante 2010); a lui si deve inoltre la realizzazione del fondamentale *Vocabolario del pavano* ideato da Gianfranco Folena e avviato da Marisa Milani (Paccagnella 2012b), e del sito Archivio digitale

rispetto allo statuto linguistico del pavano («la lingua rustica padovana», come recitava il primo repertorio a lemmatizzare il termine,²⁰ indicando chiaramente il suo profilo diastratico), il senese costituiva una delle più blasonate varietà del toscano, cioè della lingua letteraria volgare (a tacere del fatto che la ricca riflessione linguistico-filologica della ‘scuola senese’, tra Cinque e Settecento, rimase fedele – in funzione antiflorentina – a un ideale di lingua toscana per il quale appariva decisivo il contributo della propria città: e basti pensare a punte apicali, estremistiche, come quelle di Scipione Bargagli, Adriano Politi e Girolamo Gigli).²¹ La lingua che è rimasta documentata nelle commedie di Fumoso, oltre a presentare tratti antiflorentini ormai divenuti comuni ad altre varietà toscane (e dunque, a rigore, non definibili senesi *tout court*), registra spesso tratti non diastraticamente connotati, e dunque non tali da garantire una piena caratterizzazione linguistica del personaggio del villano. Questa viene tutt’al più riflessa in alcune impronte fonetiche o fono-morfologiche, più spesso sintattiche e, soprattutto, lessicali. Ma della questione mi occuperò a breve in altra sede,²² mentre per il momento sarà più utile soffermarsi su una campionatura di elementi linguistici che ci consentano di gettare uno sguardo su alcuni tra i più rilevanti elementi che caratterizzano la drammaturgia del nostro autore.

Un particolare interesse riveste l’onomastica, in cui Fumoso fa brillare un’inventività ragguardevole, oltre che ricca di umori senesi. Fatta naturalmente eccezione per i pastori (che figurano nelle sole commedie ‘di maggio’, immancabilmente imbalsamati nelle auliche denominazioni d’uso) i nomi dei personaggi sono tutti tali da svolgere una sorta di funzione prolettica rispetto alla loro azione scenica: sono cioè pressoché tutti – talora a vario titolo – nomi-parlanti. Non per questo si limitano a una tipizzazione convenzionale (a titolo d’esempio, e per rimanere in tema, quella propria di un Garbinelo o di un Truffo, i contadini-servi rispettivamente di *Piovana* e *Vaccaria*); piuttosto, e al contrario, individualizzano il tipo, talora giungendo a escogitare capostipiti di nuove genealogie. Valgano due esempi, basati sui nomi dei protagonisti eponimi della seconda e della terza commedia (*Tiranfallo*, ‘rusticale’, 1545; *Batechio*, ‘di maggio’, 1546).

veneto (<http://www.ilpavano.it>), che costituisce strumento di supporto e integrazione al vocabolario stesso, rendendo interrogabili e, in *progress*, accessibili i testi del *corpus*.

20 Tommaseo-Bellini 1861-1879, s.v. «pavana»: «Danza spagnuola, grave e seria, che si ballava in due. Alcuni stimano essere danza contadinesca usata già ne’ contorni di Padova, quasi dica padovana. [...] T.[ommaseo] Per iscorcio *Pavana*, la lingua rustica padovana; nel quale dial. son libri stampati».

21 Sulla tematica in questione, si veda il fondamentale contributo di Vitale 1994.

22 Nell’ambito del convegno in ricordo di Marisa Milani (*Parole assasonè, paie, slettrane*, Padova, 25-26 settembre 2017) presenterò una relazione dal titolo «Un altro ‘libro chiuso con sette suggelli’? Da Ruzante a Fumoso».

Il villano Tiranfallo deve il suo nome a una parola composta (*tira in fallo*), variamente attestata nell'uso del toscano cinquecentesco, con il valore originario di nome comune di persona e col significato di 'uomo che non coglie mai nel segno, a cui falliscono i disegni', e anche di 'uomo che si confonde, che non ne fa una giusta': in quest'accezione ricorre, ad esempio, in due commedie del Cecchi (*I rivali*, IV.2, e *Le cedole*, V.1). Lo slittamento a nome proprio, che si produce nella nostra commedia, si verifica per il suo valore di 'nome parlante', e quindi atto a disegnare un tipo comico secondo i modi propri della convenzione teatrale; ma aveva anche riscontro nella realtà storica, come attesta l'esistenza, proprio a Siena, di Tiranfallo Guidi, un «contadino robustissimo» che si sarebbe distinto eroicamente durante l'assedio di Montalcino (1554) e di cui ha conservato memoria il *Diario delle cose avvenute in Siena dai 20 luglio 1550 ai 28 giugno 1555* di Alessandro Sozzini. Va da sé che, se la realtà può essere anticonvenzionale, il protagonista eponimo della commedia di Fumoso risponde appieno a un tipo comico di 'persona confusa, dubbiosa, incapace di andare a segno', come dimostra in dettaglio tutta l'articolazione drammaturgica, dalla scena incipitaria a quella conclusiva: un vero e proprio anti-eroe, o un originale eroe dell'irrisolutezza, che viene disegnato con mano sicura dall'autore lungo una rappresentazione pur basata sul montaggio di 'materiali di riciclo'.

Anche nel caso del *Batechio* il nome-parlante del protagonista eponimo ha un forte radicamento senese: infatti *batacchio*, mentre in fiorentino vale 'bastone', in senese indica «quel ferro posto in mezzo alla campana che la fa risonare quando è tirata, che si dice anco battaglia» (Politi 1628², 91); la sua chiara allusività sessuale (che, ben più del semplice *bastone*, richiama la forma dell'apparato genitale maschile) trova non a caso attestazione nell'opera di un contemporaneo, conterraneo e forse sodale di Fumoso, Pietro Fortini: «il vicario se n'andò in camera a pigliarsi piacere con la fanciulla: e presto messo il batacchio a la campanella, sonò due doppi a vespro, e finito di sonare, uscitosi di camera, la lasciò» (Fortini 1988, 1: 367-8). La variante veneta *batochio/batocchio* è attestata nei *corpora* postruzantiani (cf. Paccagnella 2012b, 71) e conosce un utilizzo esemplare in *Amor nello specchio* (1622) di Giovan Battista Andreini, allorché la serva Bernetta formula il suo piano di 'autarchia femminista':

Che sieno maledetti questi ominacci, che tanto impero vogliono aver sopra noi. Povere donne, sanno questi traditori che siamo come la campana e come la lanterna, che non possiamo suonare, che non possiamo risplendere senza il batocchio e il senza il candelotto, e per questo fanno tanto gl'intirizati. Io vo signora, state pur di buon cuore, faremo come quelli che non han cuochi, si fregheremo la padella fra noi. (Andreini 1997, 86)

Il dato per noi più interessante è però che, come nome proprio, Batechio (con dissimilazione vocalica e forma scempia, rispetto al senese 'culto' *batacchio*) risulta per la prima volta attestato nella commedia di Fumoso, e non solo per annunciare genericamente la fisionomia di un personaggio, a dirla eufemisticamente, 'sciocco', ma di un tipo che assume nella propria ridicola e irredimibile inadeguatezza qualcosa di lunare e di straniante. Né risulta di minor rilievo la circostanza che vede diventare la variante veneta *Batochio*, nella conclusiva codificazione goldoniana, il 'cognome parlante' del secondo zanni Truffaldino-Arlecchino, dal *Servitore di due padroni* a *Il genio buono e il genio cattivo*: una riprova molto concreta di come il villano senese - al pari di tanti confratelli pavani, e specificamente ruzantiani - agisse sul codice genetico della tradizione dell'Arte e delle sue successive evoluzioni drammaturgiche.

Passiamo ora a considerare una tessera lessicale che, pur non avendo le prevedibili caratteristiche di espressionismo e deformazione linguistica proprie - a livello diatopico - della lingua rusticale, risulta in grado di aprire suggestivi orizzonti sulla *Weltanschauung* contadina del tempo. Il termine in questione è *giardini* e, nel *corpus* di Fumoso, ricorre per la prima volta in una sequenza del *Batechio*, sequenza abbastanza nota ai cultori di storie patrie senesi perché emblematica dell'«impegno civile» dell'autore (tale approccio fatto di centoni decontestualizzati, per molto tempo in auge e ancora oggi in buon credito, costituisce - sia detto per inciso - il modo migliore per fraintendere e precludersi significato e valore del teatro di Fumoso).

Antefatto: Batechio, perduto innamorado/infoiato di Meca, ne discute animatamente col compagno Toccafondo che, con la saggezza e prudenza annunciata dal suo *nomen omen*, cerca di offrirgli consigli, conforti, moniti. Interviene a un certo punto Perella, tipo di villano molto insolito rispetto allo *standard*, che li rimprovera con asprezza: «E' dovreste pur aver pensato | a altro ch'a l'amor, che que' Soldati | so che l'amor del cul ce l'han cavato. | O non vedete come ci han trattati?» (I, vv. 88-91). Il dialogo che segue vira - soprattutto per 'merito' di Batechio, sua spalla Toccafondo - sui frati (colpiti, persino loro, dagli effetti del vandalico acquartieramento delle truppe spagnole in terra senese), di cui però, quasi per inerzia comica, vengono a lungo sbeffeggiate le topiche malefatte. A questo punto, Perella - villano di sapore un po' brechtiano - insofferente alle convenzioni e agli stereotipi del codice comico, sbotta, cercando di tornare al punto: «Orsù, lassiamo andar tésti giardini. | Fu 'l venir de' Soldati un mal lavoro» (I, vv. 110-11). Non è certo il senesismo antico *tésto* ('codesto')²³ che attira la nostra attenzione, ma il suo collegamento a ter-

23 In realtà si tratta di forma caratteristica soprattutto dell'Umbria, dove tuttora resiste, oltre che nel contado d'Arezzo e a Cortona (Rohlf's 1966, § 496; Castellani 2000, 52): a

mine già da lunghissimo tempo entrato nel tempio della lingua letteraria. Qual è il suo valore, in questo contesto? E quale sarebbe la ‘traduzione’ da proporre per la risentita espressione di Perella?

Giardino è un termine per la verità frequentemente attestato nel teatro senese (da Strascino a Fumoso, da Antonio di Pietro di Mico a Stricca Legacci, da Mariani ‘L’Appuntato’ a Silvio Forteguerra: per un arco cronologico che va dal 1521 al 1605), e ha un significato oscillante tra ‘castello in aria, giudizio vano’ e ‘labirinto, impaccio, imbroglio’; a detta di Mazzi (1878, 242), «rimane voce speciale senese; ora non più in uso, io credo». In ambito extrateatrale, troviamo non a caso riscontri nella novellistica del senese Fortini di cui merita citare almeno un’occorrenza (tratta dalla commedia *Lavinia*, incastonata nella seconda delle *Notti*):

STRAMBO Adio, Frusta, che cicali da te a te? che ti duole?

FRUSTA Sai, Strambo, facevo un giardino.

STRAMBO E che giardino vo’ far qui? Non c’è terren da ciò.

FRUSTA Dico che facevo un disegno.

(Fortini 1995, 1: 216)

Pare opportuno anche ricordare l’utilizzo che ne fa un autore variamente imparentato con il teatro senese, Pietro Aretino:

Fugge gli amici; s’un canta, gli par che lo trafigga; s’un ride, l’ha per male; non si pettina barba, non si lava viso e non si muta camiscia; va solo, e mentre i pensieri, il core, la mente, la fantasia e il cervello garraggia coi suoi fernetichi, cade là più morto che vivo. E facendo sempre *giardini in aria*, non conchiude mai nulla: scrive lettere, e poi le straccia; manda imbasciate, e poi se ne pente; or prega e or minaccia, mo’ spera e mo’ si despera. (Aretino 1969, 310-1; corsivo aggiunto)²⁴

L’impiego del termine (e della locuzione *giardini in aria* a cui dà luogo, oggi del tutto in disuso, a differenza della limitrofa – almeno in parte – *castelli in aria*) è, a mio avviso, una spia linguistica estremamente interessante di quanto, a quest’altezza cronologica, si fosse imposta nel senso comune la grande affermazione del ‘giardino all’italiana’, che attraverso la fucina rinascimentale portò l’*ars topiaria* a una ricerca raffinatissima di forme e colori, non immemori dell’evoluzione della coeva scenografia teatrale; un’affermazione che aveva conosciuto proprio nel senese importanti ri-

riprova di quanto si suggeriva in precedenza, sulla difficoltà di perimetrare con esattezza i confini propri del senese.

²⁴ Ricordo che la stessa espressione viene utilizzata dall’autore anche nel prologo della *Talanta*.

sultati (dalla Villa di Vicobello al Castello di Celsa), soprattutto ad opera dell'architetto Baldassarre Peruzzi (1481-1537), autore appunto di numerose ville e giardini senesi. In questa prospettiva, agli occhi dei nostri villani – o quanto meno del nostro Perella, e tutto sommato anche dello Strambo fortiniano – il *giardino* diventa il precipitato più emblematico dell'artificio – una vera e propria mistificazione della natura – che, se abbellisce e ammalia, distorce anche le effettive coordinate degli spazi e della realtà. Per questa ragione, nella traduzione da proporre (qualcosa come 'chiacchiere insulse'), non si può far leva sui consueti significati attribuiti (e attribuibili) al termine di 'fantasticheria, progetto' o di 'labirinto, imbroglio', bensì a quello di 'deviazione artificiosa dalla realtà': per la lucidità diagnostica di Perella, perdersi a battibeccare sull'acclarata nequizia fratesca (propria della convenzione comica) è indizio di un ottundimento delle coscienze, di una grave miopia politica.

Quest'ultima campionatura ci porta un po' al cuore del teatro di Fumoso, della sua originalità e della sua misura artistica. Abbiamo in precedenza chiamato in causa le caratteristiche 'impunture' con cui l'autore confeziona i suoi 'canovacci-patchwork': in effetti, l'impianto drammaturgico delle sue commedie è tutto fittamente punteggiato di riferimenti brucianti al contesto cittadino (la carestia, i soprusi e le violenze delle truppe spagnole acquartierate nel contado, le molteplici tensioni prodotte dal variegato mondo eretico che affollava il territorio senese, la continua, incandescente 'guerriglia' delle fazioni cittadine, e altro ancora). Tutti questi riferimenti appaiono tanto più scottanti perché giungono al pubblico esclusivamente dalla voce dei villani. Voce grottesca, bestialmente comica, e per statuto destituita di ogni autorevolezza: eppure, proprio per questo, tanto più conturbante nel suo far sghignazzare (amaramente?) su eventi di drammatica e controversa attualità. Altrove (Scannapieco 2017) ho parlato di una 'bifocalità' dei contadini che Fumoso mette in scena: non certo macchiette *engagées*, macchine comiche poste inconsapevolmente al servizio di istanze sociali, essi infatti restano esemplari di una specie inferiore (anzi infima) e ridicolosa; ma la convenzione rappresentativa da cui questi villani discendono e a cui restano ben legati è giocata in modo tale che gli spettatori, per brevi ma incandescenti lampi, vedono oltre la convenzione stessa, come in «uno strappo nel cielo di carta».

Fatte le debite proporzioni, potremmo, al pari di quanto Zorzi rimarcava per spiegare il «segreto dell'assoluta 'teatralità'» di Ruzante, richiamare anche per le commedie di Fumoso «l'esatta nozione di ciò che veramente conta nell'accadimento scenico, la costruzione puntata quasi esclusivamente sulla tecnica dei valori fonici, ritmici e mimici» (Zorzi 1967, XXIV): ma ciò dovranno deciderlo lettori e uomini di scena quando sarà portata a termine l'edizione critica del suo *corpus* teatrale.

Ciò che oggi, dal 'dietro le quinte' di quest'impresa di disseppellimento, si può affermare senza esitazione è che la 'vicinanza' tra Ruzante e

Fumoso - oltre che di una cognizione sicura di ciò «che sta bene in su la scena» - si nutre precisamente di quel medesimo sguardo rinnovato sul mondo, di quella capacità di rappresentare la diversità dello sguardo, che entrambi attinsero dal 'mondo altro' dei villani: un mondo altrove, dalla storia e dalla 'civiltà', che della storia e della 'civiltà' ancora oggi ci parlano, e ce ne mostrano la trama nascosta.

Bibliografia

- Alonge, Roberto (1967). *Il teatro dei Rozzi di Siena*. Firenze: Leo S. Olshcki Editore.
- Alonge, Roberto (2016). «Prefazione». *Fumoso* 2016, 7-12.
- Andreini, Giovan Battista [1622] (1997). *Amor nello specchio*. A cura di Salvatore Maira e Anna Michela Borracci. Roma: Bulzoni Editore.
- Aretino, Pietro (1969). *Sei giornate. Ragionamento della Nanna e della Antonia (1534) - Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa (1536)*. A cura di Giovanni Aquilecchia. Roma-Bari: Laterza
- Castellani Arrigo (2000). *Grammatica storica della lingua italiana*, vol. 1. Bologna: il Mulino.
- Cecchinato, Andrea (a cura di) (2012). *Molte cose stanno bene nella penna che ne la scena starebben male. Teatro e lingua in Ruzante = Atti del Convegno* (Padova-Pernumia, 26-27 ottobre 2011). Padova: Cleup.
- Clubb, Louise George (1989). *Italian Drama in Shakespeare's Time*. New Haven-London: Yale University Presse
- Ferguson, Ronnie (2012). «Poetiche del paradosso nel teatro ruzantiano». Cecchinato 2012, 205-21.
- Folena, Gianfranco (1991). *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Fortin-Le Taillandeier De Gabory, Cécile (2001). *La 'Congrega dei Rozzi' de Sienne (1531-1603). Des ateliers d'artisans à l'écriture et à la scène* [thèse de doctorat]. Bordeaux: Université Michel de Montaigne.
- Fortini, Pietro (1988). *Le giornate delle novelle dei novizi*. 2 voll. A cura di Adriana Mauriello. Roma: Salerno.
- Fortini, Pietro (1995). *Le piacevoli e amorse notti dei novizi*. 2 voll. A cura di Adriana Mauriello. Roma: Salerno.
- Lippi, Emilio (1999). «I manoscritti». Paccagnella 1999 [ma 2000], 69-81.
- Magliani, Mariella (1999). «Le opere a stampa di Ruzzante». Paccagnella 1999 [ma 2000], 83-172.
- Mazzi, Curzio (a cura di) (1878). *Le rime di Niccolò Campani detto lo Strascino di Siena*. Siena: Ignazio Gati.
- Milani, Marisa (2000). *El pì bel favelare del mondo. Saggi ruzzantiani*. Padova: Esedra.

- Paccagnella, Ivano (a cura di) (1999). *Filologia veneta*, 5 (*Catalogo ruzantiano*). Padova: Esedra.
- Paccagnella, Ivano (2010). «Per l'edizione di Ruzante. Tra filologia e storia della lingua». Ciociola, Claudio (a cura di), *Storia della italiana e filologia = Atti del VII Convegno ASLI* (Pisa-Firenze, 18-20 dicembre 2008). Firenze: Franco Cesati Editore, 97-128.
- Paccagnella, Ivano (2012a). «Questioni lessicali ruzantiane». *Cecchinato* 2012, 11-44.
- Paccagnella, Ivano (2012b). *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)*. Padova: Esedra.
- Padoan, Giorgio (1978). *Momenti del Rinascimento veneto*. Padova: Antenore.
- Padoan, Giorgio (1996). *L'avventura della commedia rinascimentale*. Padova: Piccin Nuova Libreria.
- Pieri, Marzia (2012). «Contado senese e contado pavano in scena. Qualche intersezione». *Cecchinato* 2012, 141-59.
- Politi, Adriano (1628). *Dittionario toscano compilato dal Signor Adriano Politi, gentilhuomo sanese. Di nuovo ristampato, corretto, & aggiuntovi assaissime voci, & Avertimenti necessarij per il scrivere perfettamente toscano*. 2a ed. Venezia: Andrea Baba.
- Rohlf, Gerhard (1966). *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. 3 voll. Torino: Einaudi.
- Ruzante (2010). *Moschetta*. Edizione critica e commento a cura di Luca D'Onghia. Venezia: Marsilio.
- Salvestro cartaio detto Il Fumoso (2016). *Panechio. Tiranfallo*. Vol. 1 di *Opere teatrali*. A cura di Anna Scannapieco; prefazione e traduzione di Roberto Alonge. Bari: Edizioni di Pagina.
- Salvestro cartaio detto Il Fumoso (2017). *Discordia d'amore* [1550]. Vol. 3 di *Opere teatrali*. Edizione critica e commento a cura di Anna Scannapieco; prefazione e traduzione di Roberto Alonge. Bari: Edizioni di Pagina.
- Salvestro cartaio detto Il Fumoso (in corso di stampa). *Batechio* [1546]. Vol. 2 di *Opere teatrali*. Edizione critica e commento a cura di Anna Scannapieco; prefazione e traduzione di Roberto Alonge. Bari: Edizioni di Pagina.
- Scannapieco, Anna (2017). «Due o tre cose che so di lui (Sul teatro del Fumoso, 'pellegrino Ingegno de la Congrega de' Rozzi')». *Il castello di Elsinore*, 30(76), 9-22.
- Segre, Cesare (1976). *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*. Milano: Feltrinelli.
- Seragnoli, Daniele (1987). «Note (con una premessa storiografica) sul teatro senese del Cinquecento». *Teatro e Storia*, 3, 393-405.
- Tommaseo, Niccolò; Bellini, Bernardo (1861-1879). *Vocabolario della lingua italiana*. URL <http://www.tommaseobellini.it>.

- Trissino, Giovan Giorgio [1562] (1970). «La quinta e la sesta divisione della Poetica». Weinberg, Bernard (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Roma-Bari: Laterza, 2: 5-90.
- Ulysse, Georges (1984). *Théâtre et Société au Cinquecento (Les rapports sociaux dans la comédie italienne de la fin du XVe siècle au premier tiers du XVe)*. Aix en Provence-Marseille: Université de Provence-Jeanne Lafitte.
- Valenti, Cristina (1992). *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*. Ferrara: Franco Cosimo Panini.
- Vitale, Maurizio (1994). «La scuola 'senese' nelle questioni linguistiche fra Cinque e Settecento». Giannelli, Luciano; Maraschio, Nicoletta; Poggi Salani, Teresa (a cura di), *Lingua e Letteratura a Siena dal '500 al '700 = Atti del Convegno* (Siena, 12-13 giugno 1991). Siena-Scandicci (FI): Università di Siena-La nuova Italia, 1-40.
- Ventrone, Paola (2011). «L'opera di Strascino». *Bullettino Senese di Storia Patria*, 118, 423-30.
- Vescovo, Piermario (2006). *Il villano in scena. Altri saggi su Ruzante*. Padova: Esedra.
- Zorzi, Ludovico (1967). «Introduzione, Note, Nota al testo». *Ruzante, Teatro*. A cura di Ludovico Zorzi. Torino: Einaudi, VII-LXVII.

Gli ittionimi nella *Verra antiga* e nel *Naspo bizaro* di Alessandro Caravia

Alessandra Pozzobon
(Università degli Studi di Padova, Italia)

Abstract This paper analyses fish names in Alessandro Caravia's two poems in Venetian dialect, *Verra antiga* (1550) and *Naspo bizaro* (1565), which belong to the Venetian piscatorial genre, which is best known to scholars for famous works such as *Lettere* (1547-1556) and *Bizzarre, faconde et ingegnose rime pescatorie* (1553) by Andrea Calmo.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Gli ittionimi negli antroponimi. – 3 Gli ittionimi negli epiteti e insulti. – 4 Immagini 'piscatorie'.

Keywords Renaissance literature. Venetian dialect. Alessandro Caravia. Fish names. Piscatorial genre.

1 Introduzione

A partire da una sollecitazione di Gianfranco Folena, il quale nel suo fondamentale contributo sull'ittionimia volgare raccomandava lo studio de *La Verra antiga* e del *Naspo bizaro* del gioielliere veneziano Alessandro Caravia (1503-1568) per la copiosa messe di materiale che offrono sul «nicoloto» veneziano, la terminologia marinaresca e gli ittionimi, proponiamo qui un approfondimento sugli ittionimi, riservandoci, eventualmente, di trattare gli altri due aspetti in un'altra occasione.¹

La Verra antiga de Castellani, Canaruoli e Gnatti, con la morte de Giurco e Gnagni, in lengua brava (Venezia s. d.: ma di fatto 1550)² e le *Calate fantastiche, che canta Naspo Bizaro da Veniesia castellan sotto i balconi de Cate Bionda Biriota, per cavarse la bizzaria del cervelo e 'l martelo del*

* Ringrazio Luca D'Onghia per i preziosi suggerimenti e Andrea Cecchinato per l'invito a partecipare alla raccolta.

1 Cf. Folena 1963-1964, 67 n. 13. Quanto alla ricostruzione dettagliata ed esaustiva della vicenda biografia del Caravia, cf. Benini Clementi 2000.

2 D'ora in poi *Verra*; l'esemplare della *princeps* a cui noi ci riferiamo è quello conservato nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (Misc. 1945. 31). Sulla datazione del poemetto cf. Rossi 1912, 842.

DOI 10.14277/1724-188X/QV-6-1-17-8

Submission 2017-09-07 | Acceptance 2017-10-09

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

stomego (Venezia, Domenico Nicolino, 1565)³ sono due testi in ottava rima che appartengono a due generi letterari molto differenti: il primo è un agile poemetto anticavalleresco (cf. Carminati 1995, 41) che narra una delle tradizionali zuffe che si disputavano annualmente sui ponti veneziani fra i membri appartenenti a diverse contrade cittadine, ossia i Castellani e «vari altri gruppi del popolo cittadino (quelli che sarebbero stati, proprio al tempo del Caravia, riuniti sotto il nome collettivo di *Nicolotti*)»;⁴ il secondo, articolato in ben quattro canti, consiste in una prolissa serenata che Naspo, bravo del sestiere di Castello, indirizza in prima persona alla sua innamorata, la bionda Cate Biriota, cioè nata o residente in Biri, una contrada della città frequentata da delinquenti, prostitute e vagabondi.⁵ D'altro canto, tuttavia, le affinità fra le due opere sono molteplici: oltre ad afferire al cosiddetto filone letterario 'alla bulesca' - nel quale sono protagonisti i *buli*, criminali e vari altri rappresentanti dei ceti marginali cittadini, che si esprimono con un dialetto intriso di gergalismi propri della malavita - la *Verra* e il *Naspo* sono entrambi incasellabili nel genere *piscatorio* veneziano, il cui massimo rappresentante è senza dubbio il Calmo delle *Lettere* (1547-1556) e delle *Bizzarre, faconde et ingegnose rime pescatorie* (1553) (cf. Folena 1963-1964, 67).

La volontà del Caravia di rappresentare gli strati sociali più umili con un qualche grado di mimesi realistica e, nella prospettiva che ci interessa, di rendere il mondo arcaico dei pescatori, seppur con una forte carica comico-espressiva, lo induce spesso a usare nei suoi poemetti ittionimi e immagini ittologiche e marinaresche, o più genericamente, *pescatorie*, per contrassegnare con un gusto genuinamente popolaresco i suoi personaggi e le sue ambientazioni.

2 Gli ittionimi negli antroponimi

Il più cospicuo numero di ittionimi si concentra, principalmente, nel settore degli antroponimi, inventati e divertenti, non di rado parlanti,⁶ che il Caravia assegna ai suoi personaggi, spesso pescatori e calafati di umilissima estrazione (cf. Carminati 1995, 42).

3 D'ora in poi *Naspo*; l'esemplare della *princeps* a cui noi ci riferiamo è quello conservato nella Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova (fasc. ROSSA SUP L 5 21). Per la ricostruzione filologica, editoriale e critica delle opere del Caravia cf. Simionato 1987.

4 Drusi 2010, 221. Per una maggiore contestualizzazione e analisi della *Verra* rimandiamo soprattutto a Zampieri 1992; Carminati 1995; Drusi 2010.

5 Cf. Tomasin 2010, 83. Il contributo più esaustivo sul *Naspo* rimane Vidossi 1931.

6 Sugli antroponimi della *Verra* cf. anche Drusi 2010, 223, mentre del *Naspo* cf. Vidossi 1931, 125 n. 2.

Cominciando dalla *Verra*, ci imbattiamo ben presto in *Bisatto* (*Verra*, XVII, 2; XXXIII, 2; LV, 2), denominazione veneziana per l'anguilla (*Anguilla anguilla* Linn.) (cf. Rossi A. 1984, 97; Gutiérrez Carou 2010, 253-4), «pesce notissimo, di corpo serpentiforme e viscoso, che trovasi in mare, come nell'acque dolci». ⁷ Nei due poemetti presi in esame la voce *Bisatto* si specializza come nome proprio, mentre quella italiana *anguilla* come nome comune; si veda, ad esempio, questa vivace similitudine della *Verra*, in cui, nel contesto dinamico della zuffa collettiva combattuta sul Ponte dei Frati dei Servi, ⁸ *Scoco* infilza e uccide *Ranco* con uno spuntone proprio come si fa nella pesca delle anguille:

Scoco con un sponton ferè Sier Ranco,
 ch'el lo infilzà como se fa le anguille,
 e presto el vene più che zesso bianco,
 si ché l'andò a parlar con le Sibille.⁹
 (*Verra*, XCV, 1-4)¹⁰

Notiamo inoltre che *Scoco* (già in *Verra*, LXXIX, 4) è la forma aferetica per *uscocco*, voce che indica il pirata dell'Adriatico settentrionale.¹¹

Il Calmo, invece, nelle *Lettere* sfrutta entrambi gli ittionimi *Bisato* e *Anguila* come primi nomi fittizi, ad esempio: *Bisato Muanda Buranelo* (Rossi 1888, 41, *Lett.* I, 17), *Anguileto d'i Spernachiai da Buran*.¹² *Bisato* in qualità di nome proprio è anche nelle *Due piacevoli et ridicolose lettere* dell'abate Giacomo Morello detto Morato, autore pavano («Caro sier homo, disé un patarnostro | per mi, Bisato, che sun qua serao, | perché per far l'amor me so pettao | una borsetta de bruo de ingiostro»).¹³

Arriviamo a *Occhi de Seppa* (*Verra*, XXXIX, 2), gli occhi della seppia (*Sepia officinalis* Linn.), nome proprio, composto, di un membro evidentemente della fazione dei Castellani:

7 Boerio 1856, 81-2. Per la ricostruzione etimologica della voce *bisato*, cf. Prati 1968, 17.

8 L'ambientazione è esplicitata subito all'inizio della lettera dedicatoria della *Verra*.

9 *Andar a parlar con le Sibille*: in senso figurato 'morire' (Cortelazzo 2007, 1247); un'espressione equivalente si incontra nella *Bulesca* ai vv. 331-2: «Ma ho paura, se vegno a le man, | che 'l farò andar a parlar a Pilato» (Da Rif 1984, 67).

10 La numerazione da noi indicata segue l'ordine sequenziale delle ottave che appare nell'esemplare della *princeps* utilizzata, sia per la *Verra* sia per il *Naspo*.

11 Voce che deriva dal serbocroato *uskok*, propriamente 'fuggiasco, profugo' (Cortelazzo 2007, 1202); agli Uscocchi è dedicato il primo capitolo di Tenenti 1961.

12 Rossi 1888, 93 (*Lett.* II, 9). Differente funzione, tuttavia, ha l'ittionimia nel Calmo, in cui sostanzialmente la funzione piscatoria è collegata a quella accademica della Scuola dei Liquidi (cf. Tomasin 1997).

13 Cf. Morello, *Due piacevoli et ridicolose lettere* [online], 8.

I Castellani che no xe minchioni,
massimamente Bao e Occhi de Seppa,¹⁴
sul ponte i se fermò come turrioni,
(*Verra* XXXIX, 1-3)

Similmente, *Sepa* è nome proprio anche nel *Naspo*, nel quale appare in un'ottava caratterizzata da una fittissima accumulazione onomastica, assieme ad altri ittionimi, quali *Sturion*, lo storione (*Acipenser sturio* Linn.), *Chiepa*, la cheppia, l'alosa (cf. Gutiérrez Carou 2010, 260) (*Clupea alosa* Linn.), *Scarpèna*, lo scorfano (*Scorpaena scrofa* Linn.):¹⁵

Farò vignir Sturion, Scarpèna e Sepa,
Secabardachi, Sion, Bulego e Zurlo,
Bonigolo, Chiapin, Patachia e Chiepa,
Simiotto, Carantan, Quintana e Urlo,
e Menin Biondo, che per amor crepa,
che no ghe xe in Veniesia el più maturlo:
tutti questi sì xe sbrichi de broca,¹⁶
che le arme e amor sempre intel cao ghe chioca.¹⁷
(*Naspo* IV, LXIX)

La seppia più giovane e più piccola è chiamata *sepolina*, seppiolina (cf. Ninni 1920, 49), che diventa nome proprio nelle *Lettere del Calmo: Allegretto d'i Sepolini da Comachio* (Rossi 1888, 34, *Let.* I, 13), *Sepolin* (Rossi 1888, 56, *Let.* I, 23).

Ancora a proposito di *sepa*, nelle due opere del Caravia segnaliamo piú occorrenze della voce nel significato figurato di 'schiaffo', 'bastonata' (Boerio 1856, 645), ad esempio:

Zonfetto giera sentao su i scallini
ch'el feva lite co i preti el sagrao;¹⁸

14 Cf. la prima *Stanza* delle *Rime* calmiane, vv. 1-6: «Quei occhi che somegia un gran feral | più bei ca de pernise e rosignol, | quei occhi d'anguisigola o dental, | più bei ca da vedello o cavriol | quei occhi d'un stornello o d'un cocal, | più bei ca de una sepa o de varuol», in cui, invece, gli occhi della seppia appaiono nell'«accumulazione di comparazioni con tendenza al grottesco», volte a lodare gli occhi dell'amata (Belloni 2003, 99).

15 Il Boerio 1856, 620-1, differenzia la *scarpèna* 'scorfano nero' (*Scorpaena porcus* Linn.) dalla *scarpèna rossa* 'scorfano rosso' (*Scorpaena scrofa* Linn.): il Caravia presumibilmente si riferisce al secondo tipo, così come, con ogni probabilità, fa il Calmo nella prima *Pescatoria*, v. 15: «rossa co' xé 'l barbon e la scarpèna» (Belloni 2003, 115).

16 *Sbrichi de broca*: 'bravi valenti, autentici' (Cortelazzo 2007, 226).

17 *Chiocar intel cao*: 'chiocciare [in uso figurato] nella testa' (Cortelazzo 2007, 340).

18 *Sagrao*: 'sagrato, cimitero' (Cortelazzo 2007, 1148).

l'havea taiao tutti do i ventrini¹⁹
 e una seppa a traverso del cao;
 (Verra, CL, 3-4)

Chiepa, invece, in uso figurato assume l'accezione di 'persona sciocca e balorda' (Zampieri 1992, 56):

e Bao a Chiombo dete in su la creppa²⁰
 un fendente, digando: «Babioni,
 con chi credevu far, con calche chieppa?»
 (Verra, XXXIX, 4-6)

Continuando con la serie degli ittionimi come nomi di personaggi nella *Verra*, abbiamo *Barbon* (Verra, XCI, 5 e 8; XCII, 1, 5 e 8), la triglia minore o di fango (*Mullus barbatus* Linn.), a proposito del quale il Boerio, «buono anche per la parte ittica» (Folena 1963-1964, 63), scrive: «pesce comunissimo del nostro mare, del genere delle triglie [...]. Dicesi poi Barbone perché ha due cirri o barbe sotto al mento» (Boerio 1856, 63; cf. anche Battaglia 1962, 2: 64); *Barbon*, oltretutto, è un personaggio de *La Capraria* di Gigio Artemio Giancarli, nello specifico è il «servo di messer Epidimo» (cf. Lazzerini 1991).

Relativamente a *Folpo* (Verra, CXLII, 1 e 6; CXLIV, 7; CXLII, 1), il polpo (*Octopus vulgaris* Lamk.), con una *f*-dovuta a dissimilazione (Prati 1968, 66), sempre il Boerio commenta: «Questa specie è abbondante nelle nostre acque, e buona a mangiare, ma usata quasi esclusivamente dall'infimo popolo», e come aggettivo serve per descrivere un uomo tozzo, dalla «figura goffa e malfatta» (Boerio 1888, 161).

Scàrdola (Verra, CXLIX, 3; *Naspo* I, CLXXIV, 5), la scardola (*Scardinius erythrophthalmus* Linn.), è nome anche nelle *Lettere* del Calmo (*Lett.* III, 1) (Rossi 1888, 161) e nelle *Stanze alla venitiana d'un bravo*, c. 5, operetta composta di ventotto ottave, di autore anonimo, stampata a Venezia nel 1582, il cui titolo per intero recita: *Stanze alla venitiana d'un bravo il quale narra alquante delle sue prodezze che lui ha fatto, cose belle da ridere*.²¹ Si tratta di un monologo quasi interamente plagiato dal *Naspo*, a testimonianza, presumibilmente, del largo consenso e della notorietà del poemetto del Caravia, «solo con qualche modifica: l'autore si rivolge non a Cate Bionda, ma a dei signori, ipotetici ascoltatori del suo racconto,

19 *Ventrini*: 'testicoli' (Boerio 1856, 787: voce antica).

20 *Creppa*: termine spregiativo per 'testa' (Zampieri 1992, 56 n. 1).

21 *Stanze alla venitiana, d'un bravo il quale narra alquante delle sue prodezze che lui ha fatto, cose belle da ridere* (1582). Venezia: in Frezzaria al segno della Regina (l'unico esemplare è conservato presso la Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma, collocaz. XIII a.58 62).

e alcuni versi appaiono scambiati, ma con lo stesso significato» (Benini Clementi 2000, 132).

E ancora nella *Verra* registriamo *Ton* (*Verra*, CXXXVIII, 3), il tonno (*Thunnus thynnus* Linn.); nonché *Ragno* (*Verra*, CXLII, 5), il pesce ragno (*Trachinus draco* Linn.), pesce quest'ultimo presente anche nelle *Lettere* del Calmo («dandoghe el nome de tutti i pesci: passere, sfogi, rombi, soazi, varioli, dentali, canestrei, tercanini, baicoli, sardele, sardoni, go, paganei, gotorusole, ragni, lucerne, scarpene, marsioni») (Rossi 1888, 28, *Lett.* I, 10) e nella *Pescatoria* IV, vv. 18-21 («ti sé parente de la tenca o 'l ragno | che si le se maniza un quarto d' hora, | con quella spina le ponze sì forte | che se resta strupiai de qualche déo») (Belloni 2003, 120), che, come annota giustamente Belloni, non va scambiato con il *Cancer araneus* Linn., un granchio, detto pure 'ragno' (Belloni 2003, 121; cf. Boerio 1856 550).

Anche il nome *Sardo* (*Verra*, XVIII, 1; XXVI, 1 e 5; XXIX, 7; XXX, 4; LXXVII, 2; LXXX, 3 e 7; XCIII, 6; *Naspo* I, LXXVII, 1; *Stanze alla venitiana d'un bravo*, c. 4) potrebbe derivare da *sarda*, la sardina, variante di *sardela* (*Clupea sprattus* Linn.).

Quanto ai crostacei si incontrano *Capparozzolo* (*Verra*, CXXXII, 1) e *Granzo* (*Verra*, CXLII, 5): *caparozzolo* è il nome che appartiene a tre diverse conchiglie bivalve (*Venus erycina* o *rotundata*; *Solen callosus*; *Venus decussata*) (cf. Belloni 2003, 115; Boerio 1856, 132), di cui rintracciamo altre occorrenze nelle *Lettere* del Calmo, che lo usa come cognome immaginario per il personaggio *Bendolo Caparozzolo d'Aquileia* (Rossi 1888, 74, *Lett.* II, 1), oltre che come esclamazione: «Caparozzoli, Meneghina, sior cara! mo vu podé ben laudar el cielo e cantar in organo e solfizar e andar pulio, che paré un anzoletto» (Rossi 1888, 193, *Lett.* III, 16); *granzo* è invece il granchio di mare comune (*Cancer maenas* Linn.), rispetto al quale il Boerio specifica: «Con questo termine vernacolo s'intende tanto il maschio quanto la femmina, ma più frequentemente il maschio solo, dandosi alla femmina di questa specie il nome di *maseneta*» (Boerio 1856, 315). *Maseneta* come nome proprio, lo riscontriamo nella *Pace* di Marin Negro: «cosa da far perdere la patientia a suor maseneta...» (Sennen 1987, 201, Atto V, 21) ed è anche il nome di una serva della *Venetiana* di Giovan Battista Andreini,²² mentre nelle *Lettere* del Calmo è nome proprio maschile: «vu savé che Tulio, Ciceron e fra Maseneta d'i scapuzzini deveda in capitolo de sobrietate circa de valetudine et canicularia diei» (Rossi 1888, 49, *Lett.* I, 20). *Granzo* si differenzia inoltre dalla *granceola* o *granzeola*, specie di granchio marino piuttosto grande (*Cancer maja* Linn.), nome proprio di un personaggio della *Caravana*: «Son qua in Corfù, con Nico, e Granceola, | Fracao, Cuchin, Mazzon, e Trentateste | stemo da vecchi con la mezarola» (Pino 1573, c. 31 r., *Capitolo* 4, vv. 7-9) e ancora della *Vene-*

22 Cf. Andreini 1619, cc. 96-99 (Atto 5, scena 6), cc. 100-111 (Atto 5, scene 8-10).

tiana dell'Andreini,²³ e dal *granciporo*, favollo, specie di grosso granchio marino (*Cancer pagurus* Linn.), de *Il tradimento amoroso* di Biagio Maggi: «el mio nome xe Pandolfo di Grancipori, sonio quello che vu cerchè?».²⁴

Segnaliamo poi *Zan Pesse Mollo* (Verra, CXLII, 3), a cui sono analoghi altri nomi propri composti, aventi spesso funzione ironica (cf. Cortelazzo 2007, 1507): *Zan Sberlao* (Verra, CXXXV, 5: *sberlao* 'percosso da manrovesci, schiaffeggiato') (cf. Boerio 1856, 607); *Zan Tegnoso* (Verra, CXLII, 4); *Zan Fastidio* (Verra, CXLIX, 5; Naspo IV, CLXXI, 2); *Zan Spavento* (Naspo III, CLXVI, 5); *Zan Fracao* (Naspo IV, LXVI, 8: *fracao*, 'dal viso rincagnato';²⁵ e *Fracao* è nome di personaggio anche nella *Bulesca*²⁶ e nella *Caravana*²⁷).

Il nome *Zan Bobba* (Verra, CLXII, 7) può riferirsi, com'è credibile, a *boba*, la boga, pesce di mare (*Boops boops* Linn.),²⁸ di cui troviamo testimonianza, come nome comune, anche nelle *Lettere* del Calmo (*Lett.* IV, 15) (cf. Rossi V. 1888, 283), oppure a *boba*, minestra, in particolare quella dei prigionieri delle carceri, com'è attestato in *Naspo* III, CXXV, 4:

Adesso che fortuna me ha netao
con un so' ziro la borsa e la roba,
da ti cagnazza²⁹ son pezo tratao,
ca quei che 'l dì d'i morti va per boba,
e no son pì el to caro inamorao;
(*Naspo* III, CXXV, 1-5)

Nel *Naspo*, *Caragoli* è con ogni probabilità il nome collettivo scherzoso di una fazione di veneziani nella guerra sui ponti.³⁰

Su i ponti i monta per galantaria,
e no per odio, che ghe sia tra essi;
benché tal volta quei de fuora via,
chi tien da i *Caragoli* e chi da i *Pessi*,

23 Cf. Andreini 1619, cc. 95-96 (Atto 5, scena 5).

24 Maggi 1604, c. 48 r. (Atto 4, scena 11).

25 Cortelazzo 2007, 578.

26 Cf. Da Rif 1984, 48-84.

27 Pino 1573, c. 28 v. (*Capitolo* 1, v. 48), c. 31 r. (*Capitolo* 4, v. 8).

28 Per la storia della voce *boba* cf. Cortelazzo 1970, 43-4; Rossi A. 1984, 105-6.

29 *Cagnazza*: appellativo dispregiativo con cui Naspo si rivolge all'amata, Cate Bionda Biriota.

30 Cf. Vidossi 1931, 125 n. 2. Troviamo anche altre testimonianze di soprannomi dati alle due fazioni: i Castellani erano chiamati *gambari* poiché indossavano berretto e fascia rossi, mentre i Nicolotti *sepe* a causa della divisa nera (cf. Dalmedico 1857, 105, 190).

i va per strada fazzando la crìa,
 da grinta incolorai, bianchi a mo' zessi,
 e la vuol sustentar per ogni verso
 che la so' banda ha vento, si ha ben perso.
 (*Naspo II, XXI*)

Caragol o, nella forma dittongata, *Caraguol*, «termine collettivo di quattro differenti conchiglie marine univalvi di due diversi generi», che il Boerio identifica sostanzialmente in *caraguòl longo* (*Murex aluroides*) e *caraguòl tondo* (*Trochus varius* o *Trochus albidus*),³¹ è nome proprio anche nel Calmo: vedi *Sier Anichin Carangolo da Muran* (cf. Rossi 1888, 153), *missier Caranguol* (Belloni 2003, 96, *Sonetto 47*, v. 5), con *-n-* epentetica, e, come ha convincentemente sostenuto la Lazzerini, il quinto verso del sonetto caudato numero XLIV, *CARAgòlo che Vien dAl mar de Baga*,³² nasconde per mezzo di un sottile ipogramma il nome del Caravia, che è qui, infatti, il bersaglio dell'invettiva calmiana.³³

Richiamiamo inoltre *Tenca* (*Naspo I, CLXXIII, 2 e 5; Stanze alla venetiana*, c. 5), la tinca, con regolare assenza di anafonesi (*Cyprinus tinca* Linn.), nel Calmo anche nella forma diminutiva, *Tencolin d'i Duraseghi* (cf. Rossi 1888, 86, *Lett. II, 6*); *Strazzacapa* (*Naspo I, LXXVII, 2; Stanze alla venetiana d'un bravo*, c. 3), dove *capa* potrebbe essere il nome generico, iperonimo, della conchiglia bivalve, di cui i vari tipi sono, ad esempio, *caparozzoli*, *capelonghe*, *capesante* (cf. Belloni 2003, 115), oppure, più plausibilmente, il capo d'abbigliamento, il mantello, visto anche lo *strazza* introduttivo.

Buòvolo (*Verra, CXXXV, 3; CXXXVI, 8*) è un mollusco, la lumaca di mare (*Helix pomatia* Linn.), presente anche nel Calmo: *Buovoletto d'i Rossi da Buran* (cf. Belloni 2003, 150, *Epitaffio 2*, v. 1), *Bovolin d'i Grumeti da Loreo* (cf. Rossi 1888, 180, *Lett. III, 10*), mentre il *Buovolo* della lettera I, 1 è Buovo d'Antona (cf. Rossi 1888, 3, *Lett. I, 1*); *Lumaga* (*Verra, CXXXVIII, 3*) è, invece, la lumaca di terra (*Limax ater* Linn.).

Circa l'ambiente marittimo più in generale, citiamo: *Sion* (*Naspo IV, LXIX, 2*), il turbine o vortice d'aria che termina sul mare;³⁴ *Scoio* (*Verra, CXXXV, 2; CXXXVII, 1; Naspo IV, LXVI, 3*), lo scoglio; *Spiuma* (*Naspo I, CLXXII, 2; Stanze alla venetiana d'un bravo*, c. 5), la spuma, verosimilmente

31 Boerio 1856, 136; anche Ninni 1920, 17 distingue fra *caragol longo* e *caragol tondo*.

32 Belloni 2003, 93 (le lettere in maiuscolo sono aggiunte).

33 Cf. Lazzerini 1988; inoltre Vescovo 1996, 221-9 supporta la tesi della Lazzerini, aggiungendo ulteriori motivazioni alla contrapposizione ideologica e letteraria esistente tra Calmo e Caravia.

34 Cf. Cortelazzo 1970, 229-30; numerosi riscontri della voce *sion* sono in D'Onghia 2006, 96 n. 69.

quella delle onde del mare; *Caligo* (*Verra*, XXXVIII, 2; *Naspo* I, CLXXIV, 2), la nebbia, frequente in laguna.

Anche il lessico marinaresco e della navigazione è produttivo per l'invenzione di antroponimi: *Ganzàra* (*Verra*, XVIII, 3; XXVI, 2; LXXII, 1; LXXIII, 7; LXXV, 7; LXXXII, 2; XCIV, 1), dal nome di un barcone fluviale, usato soprattutto sul Po, ma anche sul Danubio contro i Turchi nella prima metà del Cinquecento (cf. Mutinelli 1851, 177; Cortelazzo 1970, 97-8); *Toppo* (*Verra*, XVIII, 2; XXVI, 2; XCIII, 7; CL, 8), che è un battello falcato, di cui i pescatori si servivano per trasportare il pesce ai luoghi di destinazione (cf. Boerio 1856, 756); *Ziron* (*Verra*, XVIII, 3; XXVI, 1; XXXII, 6; XL, 1; XCIV, 4), che designa propriamente il girone, l'impugnatura del remo (cf. Cortelazzo 2007, 1532); *Àrgana* (*Verra*, CXXXV, 3; CXXXVII, 2; forma presente, come nome comune, anche in *Naspo* II, XL, 2), che è invece l'argano per sollevare le barche.

Sempre nella *Verra* incontriamo *Paron* (*Verra*, XVII, 1; XCIX, 1), il marinaio più anziano o più esperto al comando di un'imbarcazione, ma anche marittimo abilitato al comando di una nave e armatore (cf. Boerio 1856, 475; Bertoni 1937, 557-8); *Zan Calaffao* (*Verra*, XXXIII, 2), il calafato, ossia nei cantieri di costruzione, l'operaio carpentiere in legno che ristoppa e intonaca i navigli.³⁵

Passando al *Naspo*, mettiamo in evidenza *Stopa* (*Naspo* I, LXXVII, 3; *Stanze alla venitiana d'un bravo*, c. 3), dalla stoppa, residuo della pettinatura della canapa, usata in vari modi nelle imbarcazioni, per pulirle e tapparne i buchi,³⁶ e *Tramontana* (*Naspo* IV, LXVIII, 2), dal vento freddo che soffia da settentrione, oppure dall'appellativo ellittico rispetto a *stella tramontana*, la stella polare, punto di riferimento per i navigatori fin dai tempi antichi (cf. Bertoni 1937, 993-4), di cui troviamo riscontro, ad esempio, anche in *Naspo* II, LI, dove è metafora per l'amata, Cate Bionda Biriota:

Al cuor me sento pur la gran dolcezza,
che l'anema e la vita me conforta
quando squadro la gratia e la belezza
de la mia stela tramontana e scorta,
ma la so' crudeltae e gran durezza
d'ogni alegrezza me sera la porta
perché la no se pensa la mia Bionda
ch'ogni gran nave al fin se rompa o afonda.

35 Boerio 1856, 416; per l'etimologia e la storia della voce *calafado* cf. Tomasin 2002, 4.

36 Cf. ad esempio *descalcar la stopa* (*Naspo* II, LXII, 4): 'far uscire dai comenti la stoppa introdottavi per rendere impermeabili i tavolati dell'imbarcazione' (Cortelazzo 2007, 449).

3 Gli ittionimi negli epiteti e insulti

Altro ambito in cui il Caravia utilizza gli ittionimi è quello degli epiteti ingiuriosi, delle imprecazioni colorite, degli insulti aggressivi, soprattutto nella *Verra*, dove il registro comico è dominante (cf. Drusi 2010, 223).

I Canaruoli, tutti pescatori, sono scherniti e identificati da parte dell'opposto schieramento con offese e provocazioni che richiamano il loro lavoro, quali (cf. Zampieri 1992, 19): «pìa-granzi» (*Verra*, IX, 4) e «pìa-caragolli» (*Verra*, X, 8); «vende-bisatti» (*Verra*, XXXVI, 6); «pìa-cappe, viso de lasagna» (*Verra*, LIII, 5), dove con *lasagna* si intende 'ciancia, chiacchiera, fandonia', quindi qui un buono a nulla, uno che combina poco;³⁷ e ancora: «pìa-pesci-molli» (*Verra*, CLXXXIII, 4); «pìa-cappe e sardoni» (*Verra*, XCV, 7), in cui *sardon* è l'acciuga, l'alice (*Engraulis encrasicolus* o *Clupea encrasicolus* Linn.).³⁸

Scoviamo un insulto simile, «magna caraguoli», anche nella *Comedia di Saltafosso e di Madonna Marcolina*, ascrivibile al filone letterario della letteratura «alla bulesca»:

MAR Varda sto gramo, che da tutti quanti
vien bastonao, fin da i zestaruoli,³⁹
e or si vanta d'aver morti tanti!
SALT. Tu te ne menti, magna caraguoli!
No se sa che mi fo tremar el mondo
e tutti quanti sti tuoi mariuoli?⁴⁰

I Castellani, invece, tutti carpentieri assoldati all'Arsenale veneziano, sono designati collettivamente come «impegolai» (*Verra*, XXXII, 7), cioè 'sporchi di pece', e scherniti con appellativi come: «magna-pegola» 'mangia-pece' (*Verra*, IX, 3) e «impegolai-che-siega-asse», con riferimento alla costruzione navale (*Verra*, XLII, 7) (cf. Zampieri 1992, 19; Drusi 2010, 226).

L'ittonimo è sfruttato in una provocazione di stampo scatologico fra due avversari, Nicco e Zonfetto, appartenenti alle due fazioni rivali; qui il Caravia gioca sull'omofonia tra *scoreze* o *scorenze*, con -n- epentetica, 'scoregge', e *scoranze* 'agone del lago di Scutari' (*Alburnus scoranza* Heckel & Kner):⁴¹

37 Per numerosi riscontri della voce *lasagna* cf. D'Onghia 2010, 219-20 n. 63.

38 Boerio 1856 indica che riceve questo nome, *sardon*, quando è fresco, mentre quando lo si vende salato è denominato *inchiò*.

39 *Zestaruoli*: 'facchini' (Da Rif 1984, 146 n. 53).

40 Da Rif 1984, 146-7.

41 Zamboni 1983, 313. Il Boerio 1856, 87, s.v. «bogiana» o «scoranza» offre questa definizione: «scarabina, piccolo pesce d'acqua dolce, del genere delle Clupee (*Clupea alosa*

«Che semo in campo⁴² da far ste ordenanze?»
 respose Nicco, e chioffe con el legno
 su i schinchi⁴³ a sto Zonfetto, do naranze,⁴⁴
 che, ve so dir, che le ghe lassa el segno,
 digando: «Nasa si le xe scoranze!».
 (Verra, LXXIV, 1-5)

Nelle *Lettere* calmiane gli ittionimi sono abbondantemente usati per le imprecazioni, talvolta ingegnose e originali: si rammentino tra l'altro «al sangue de diese e per le sante de quatro e al corpo de le tenche» (cf. Rossi 1888, 159, *Lett.* III, 1), «al sangue d'i scombri» (cf. Rossi 1888, 162, *Lett.* III, 2), «al sacramento de le sepe» (cf. Rossi 1888, 169, *Lett.* III, 5), «al sangue d'i sturioni» (cf. Rossi 1888, 172, *Lett.* III, 7), «pota de le moleche» (cf. Rossi 1888, 178, *Lett.* III, 9), «al corpo d'i granci» (cf. Rossi 1888, 200, *Lett.* III, 19), «al sacramento d'i cievali» (cf. Rossi 1888, 204, *Lett.* III, 21), «al sangue d'i carangoli» (cf. Rossi 1888, 264, *Lett.* IV, 6); per contro, nei due poemetti analizzati rinveniamo soltanto il generico iperonimo 'pesce': «Putana del pesse!» (Verra, CXXI, 1; anche *Caravana*, c. 31 r., *Capitolo* III, v. 81). Il Caravia, tuttavia, ricorre anche ai nomi di altri animali per la costruzione di impropri: «putana del toro» (*Naspo* III, LXIV, 3), «pota de i mossoni», moscioni, moscerini (*Naspo* IV, LV, 1); al lessico marinaresco: «al sangue de la stopa» (*Naspo* III, CLX, 1); agli eventi atmosferici: «al sangue delle nirole tempestose» (Verra, lett. ded.), «Pota del fumo» (Verra, lett. ded.), «al sangue del caligo» (*Naspo* III, XLVIII, 1), «Pota del sol lusente e del mondo orbo» (*Naspo* IV, CXXXI, 1).

Infine, a conclusione di questa breve sezione, ricordiamo che pure nella *Bulesca*, commedia che dà il nome al filone letterario della letteratura 'alla bulesca', possiamo leggere il battibecco fra Bule, protagonista eponimo dell'opera, appartenente al sestiere di Castello, e il rivale Fracao, ravvivato grazie a un paio di ittionimi:

parvula). Somiglia alle sardelle, ma n'è un po' più grande, e a noi perviene, salato e fumato come le aringhe, dall'Albania Turca, dove dicesi che se ne pigli abbondantemente nel fiume Bogiana, vicino a Scutari, dal che verosimilmente ebbe il nome vernacolo. Se ne fa commercio, ma è pesce triviale»; provenienza e denominazione della voce sono confermate da un passo delle *Lettere* del Calmo: «volsi anco cavalcar per l'Albania e veder la Boiana, che nasce le scoranze, sarache e botarghe, con tanti casteli che l'è una maraveia» (Rossi 1888, 352, *Lett.* IV, 43). Circa l'origine e la storia dettagliata della voce *scoranza* cf. ancora Zamboni 1983, 313-15; Cortelazzo 1989, 194.

42 *Campo*: qui inteso come termine tecnico militare, 'luogo in cui è fissato l'accampamento' (Cortelazzo 2007, 266).

43 *Schincò*: 'stinco' (Boerio 1856, 626) (dal longob. *skinko, cf. Cortelazzo-Zolli 1999, 1616).

44 *Naranja*: 'arancia' (Boerio 1856, 434).

FRACAO Priega pur Dio che nu semo nu do,
ché si fose con mi chi voio dir...
BULE Frizime sta pàsara e scondime sto go.
(Da Rif 1984, 76)

La *pàsara* è la passera di mare (*Platichthys flesus flesus* Linn.) e il *go* è il ghiozzo (*Zosterisessor ophiocephalus* Pall.) (cf. Drusi 2010, 247-8).

4 Immagini ‘piscatorie’

Sono poi numerosissime, soprattutto nel *Naspo*, le figure retoriche costruite attraverso immagini ittologiche o ispirate alla navigazione lagunare: immagini, dunque, che possiamo definire, complessivamente, come *piscatorie*, di cui riportiamo qui qualche esempio.

Anzitutto mettiamo in risalto i paragoni e le similitudini, i quali, se da un lato servono per definire meglio l’idea accostandola a un ambiente conosciuto, dall’altro si presentano spesso come iperbolici, volti a presentare la realtà con connotati inverosimili.

Cominciamo con questa similitudine della *Verra*, che descrive la lotta fra due avversari, la loro conseguente caduta in acqua come «piombini», piombi fissati all’orlo inferiore della rete da pesca, che servono a calarla (cf. Boerio 1856, 511; Bertoni 1937, 640), e la loro somiglianza ai *dolfini*, i delfini (*Delphinus delphis* Linn.):

E a fondi i se n’andò come piombini,
per rispetto de l’arme ch’i havea indosso;
i nuava tutti do quanto dolfini
e per gran stizza i giera ogn’un scomosso.
(*Verra*, CX, 1-4)

Il delfino è chiamato in causa anche nella seguente ottava del *Naspo* assieme alla *balena*, balena, capodoglio (*Physeter catodon* o *Physeter macrocephalus* Linn.), e al *folpo* per mezzo di un paragone anticipato da una proposizione consecutiva; capiamo che la voracità di questi tre pesci enormi e, in parte, mostruosi, non supererà la brutalità con la quale *Naspo* farà una strage dei suoi antagonisti in amore:⁴⁵

45 La stessa serie è nella seconda *Pescatoria* del Calmo, ai vv. 5-10: «Si dormo, magno, camino, e che pesco | sempre mai ston con ti, alla fe’ bona, | ma certamente si havesse servio | una balena, un folpo e un dolfin, | in càò d’un tempo el se havaria grizzàò | a no usarme qualche cortesia» (Belloni 2003, 116).

Ti sarà causa de calche ruina,
 Cate, e che fizza un dì calche bel colpo,
 vegno stimao pezo ca una galina,
 che si a menar le ongie⁴⁶ un dì me infolpo,⁴⁷
 farò tal bota sù mazenga⁴⁸ e fina,
 che mai dolfin, ni anche balena, o folpo
 non ha ingiottìo tanti pessi per fame,
 quanti lassar e' ghe farò el corbame.⁴⁹
 (*Naspo* I, CLXXVI)

Naspo non ha nessuna considerazione dei suoi avversari, tanto che li stima meno di due tipi di crostacei, *gamberi* (*Cancer crangon* Linn.) e *schile*, una specie di piccolo gambero marino notissimo, a coda lunga, molto diffuso nel mare attorno a Venezia (*Cancer squilla* Linn.), e vorrebbe fenderli come si fa con le tinche per poi friggerle o con le anguille per poi arrostarle sulla brace:

S'ì' ghe ne avesse intorno, Bionda, mile
 de sti to sbrichi,⁵⁰ al sangue de mia Nena,
 che i stimo manco ca gambari e schile,
 i voio sfender, co' se fa per schena
 da frizer tenche e da rostir le anguille;
 (*Naspo* I, LXXVIII, 1-5)

Quanto alle anguille, come desumiamo dal paragone che segue, un altro modo di cucinarle è quello di tagliarle a rocchi per prepararle allo spiedo, specie a Natale, secondo la tradizione (cf. Vidossi 1931, 127):

si fuor del cuor sta rabbia no me sguizza,
 e la mia Sanguozuzza fora e taia,
 da Nadal tante anguille no se inspea,
 quanti homeni farò tornar de crea.
 (*Naspo* I, LXXXV, 5-8)

46 *Menar le ongie*: 'picchiare' (Cortelazzo 2007, 810).

47 *Infolparse*: 'ingolfarsi' (Cortelazzo 2007, 657), nel senso di 'impegnarsi', 'impegolarsi' (Battaglia 1972, 7: 1052).

48 *Mazengo*: 'grande, straordinario, magnifico' (Boerio 1856, 406).

49 *Corbame*: 'corpo umano' (Boerio 1856, 196).

50 *Sbrico*: 'bravo', lo stesso che *bulo* o *sbisao* (cf. Da Rif 1984, 16).

E *Sanguezuzza*, *Succhiasangue*, è il nome proprio che Naspo dà, significativamente, alla sua spada, con la quale, da buon bravo qual è, ha un rapporto personale e di fiducia (cf. Benini Clementi 1978, 47).

Ancora in riferimento alle scaramucce del nostro protagonista con gli avversari in amore, Naspo ne ucciderà più di quanti non siano i *cievali*, i cefali (*Mugil cephalus* Linn.),⁵¹ e le sardine che si vendono sotto sale:

Chi podesse veder quante quarele
 ho habuo per tempo tute al Criminal,⁵²
 ghe tremerave in corpo le buele:
 e' ghe n'ho fati fredri più ca in sal
 cievali no se vende, né sardele
 (Naspo IV, LXIII, 1-5)

L'immagine topica della catena d'amore è resa icasticamente attraverso la similitudine con la rete da pesca, che cattura *cievali*, *scombri*, *sgombri* (con mancanza di sonorizzazione: *Scomber scombrus* Linn.), *sardele* e *scoranze*:

Amor me ha zonto co' se fa in la rede
 cievali, scombri, sardele e scoranze;
 (Naspo I, CXCVII, 1-5)

Del resto, ritorna in più luoghi del poemetto l'idea dell'amante che abbocca ingenuamente all'esca dell'amata tentatrice come un pesce, ad esempio come un *luzzo*, il luccio, pesce d'acqua dolce (*Esox lucius* Linn.):

te priego, e si' contenta, che un dì apresso
 staga con ti mamina⁵³ un pezzo de hora,
 che certo, s'ti me dà do zanze e un zuzzo,
 a toгна⁵⁴ ti me inleschi⁵⁵ como un luzzo.
 (Naspo II, LXXXIX, 5-8)

51 Circa l'etimologia e la storia dettagliata della voce *cefalo* cf. Pisani 1968-1970.

52 *Criminal*: 'magistratura penale veneziana' (Cortelazzo 2007, 417).

53 *Mamina*: appellativo ipocoristico per l'amata, Cate Bionda Biriota, a cui in effetti Naspo si sta direttamente rivolgendo.

54 Cf. ad es. Calmo, *Pescatoria* 1, v. 38: «Si pesco a toгна qualche bel baicolo», in cui, sottolinea Belloni, «la pesca a toгна è la pesca col bolentino, tenendo in mano la lenza» (Belloni 2003, 114-15; cf. anche Cortelazzo 1970, 247).

55 *Inlescar*: 'mettere l'esca, invitare, adescare' (Cortelazzo 2007, 661-2), voce verbale denominale da *lesca* 'esca' (es. *Naspo* I, CII, 5) con concrezione dell'articolo.

Per quanto concerne le metafore comprendenti ittioniemi, leggiamo la seguente estratta dalla lettera dedicatoria della *Verra*, indirizzata a Pietro Aretino, in cui il consueto *topos modestiae* è rappresentato concretamente attraverso alcuni cibi umili, come una *saracca*, salacca (pesce proveniente dai mari settentrionali, in genere la sardina, che salata e affumicata viene poi pressata e conservata in barili),⁵⁶ *sardella*, *scalogna*, scalogno, *ceola*, cipolla o *aio*, aglio, solitamente apprezzati dai nobili più di tante altre pietanze sofisticate:

i roman spesse volte tanto stufi, che si ghe vien portao in tola una saracca, sardella, scalogna, ceola o aio, i te le slappa con mior appetito che i no fa i altri lichetti. (*Verra*, lett. ded.)

Come ha già notato Zampieri, il Caravia della *Verra* associa spesso le immagini della violenza del combattimento con quelle gastronomiche (cf. Zampieri 1992, 17), e, anche in questo caso, il pesce è subito servito:

Qua se vedeva una certa missianza
d'altro che schille, gambari e sardelle.
(*Verra*, CXLIII, 1-2)

In più:

I Gnatti e Canaruoli, l'altra parte,
voleva far bruetto⁵⁷ e zellaia⁵⁸
de Castellani
(*Verra*, V, 1-3)

Restando alla *Verra*, nel contesto della caotica zuffa collettiva, Giurco incita i suoi compagni a buttarsi nella mischia, dal momento che attorno a loro si è addensato un pubblico di spettatori curiosi; notiamo in particolare che la seconda parte dell'ottava è costruita attorno a un'unica metafora *piscatoria*, con tecnicismi marinareschi, in cui le *trutte*, le trote (*Salmo trutta* Linn.), sono gli avversari:

56 Mastrelli 1966-1967, 119; la *saraca* talvolta è erroneamente identificata con il *sarago* (cf. ad es. Boerio 1856, 601) poiché è fatta provenire dall'Oriente, piuttosto che dai mari del nord (Mastrelli 1966-1967, 139).

57 *Bruetto*: 'brodetto, guazzetto di pesce' (Cortelazzo 2007, 228-9).

58 *Zellaia*: 'gelatina, brodo rappreso in cui siano stati cotti carne o pesci o frutta con sostanze aromatiche' (Caticcalà 1982, 194), da cui, in senso figurato, *far brueto* o *zellaia de uno*: 'fare a pezzi uno' (Boerio 1856, 809).

No se femo trattar da billibai⁵⁹
 da ste persone che qua xe redutte!
 No vedèvu a che muodo i stà schizzai
 per veder che se demo delle frutte?
 Fé sia vuoga,⁶⁰ premè,⁶¹ vegnì a lai,
 che a toгна qua se pìa de bone trutte,
 de quella sorte e mior de Rossetto.
 Vegnì, se volè haver el vostro dretto!
 (Verra, LXIII)

Nel *Naspo*, il mangiare a sazieta del buon cibo, qui di seguito un brodino con un'oseleta⁶² arrostita allo spiedo e le *cape longhe*, le cappelunghe, i cannicchi (*Solen siliqua* o *Solen vagina* Linn.), pare alludere, metaforicamente, seppur velatamente, anche all'appagamento amoroso e sessuale:

Avri crudel, si ti no vuol che muora!
 Non hastu compassion del to Naspeto?
 Spessegga, Bionda, che xe una gran buora
 e son senza bernusso⁶³ in borichietto.⁶⁴
 voio che femo cantar la fresora⁶⁵
 e solfizar in pignatta un brueto
 con la nostra oseleta rosta in speo,
 e cento cape longhe piae a deo.⁶⁶
 (Naspo III, CII)

59 *Bilibào*: 'vile, poltrone' (Boerio 1856, 80: voce antica); cf. anche Rossi 1888, 90 n. 6.

60 *Sia vuoga*: 'sciavoga', cioè 'lavoro dei remi di un'imbarcazione, quando con quelli di un lato si voga e con quelli dell'altro si scia per accostarla rapidamente verso la parte dove si scia' (Bertoni 1937, 867).

61 *Premè*: come termine della navigazione a remi, 'volgere la barca a sinistra' (Bertoni 1937, 679; Mutinelli 1851, 310).

62 *Oseleta*: diminutivo di *osela*, 'tipo di uccello palustre' (Cortelazzo 2007, 921); «non facile da individuare precisamente le *osele*, [...], si può pensare ai cavalieri d'Italia o a un trampoliere simile» (Belloni 2003, 161).

63 *Bernusso*: 'burnus', 'ampio mantello tagliato in un solo pezzo, usato dalle popolazioni arabo-berbere dell'Africa mediterranea; faceva parte del vestire di popolani e galeotti' (cf. Belloni 2003, 95; Cortelazzo 2007, 175).

64 *Borichietto*: piccolo *borichio*, veste a casacca usata nel Cinque e Seicento (Cortelazzo 2007, 206-7); era indumento proprio degli scapoli nelle galee (Vecellio 2011, 1: 175) e dei carrettieri tedeschi (Vecellio 2011, 2: 342); tuttavia non era soltanto veste popolare, ma anche dei gentiluomini boemi (Vecellio 2011, 2: 335).

65 *Fresora*: 'padella' (Cortelazzo 2007, 586).

66 Cf. il settimo epitaffio calmiano, v. 4: «morite in valle, piando cape a deo», in cui con *piar a deo* «ci si riferirà al metodo per prendere sul bagnasciuga la cappa lunga sommersa

Le iperboli che chiamano in causa la fauna ittica sono disseminate un po' ovunque: dopotutto, come abbiamo già dichiarato, lo stile iperbolico è un tratto caratterizzante dei due poemetti, specialmente del *Naspo*, in cui i temi tipici della letteratura 'alla bulesca', come «le bellicose spaconate, le lamentele per l'amore non ricambiato, le critiche per un certo tipo di donne di facili costumi pronte a compiacere il più ricco spasimante» (Benini Clementi 2000, 131), sono iterati incessantemente e portati all'eccesso per tutti i quattro, lunghissimi canti.

L'arcipelago Egeo,⁶⁷ patria dei mitici eroi dell'antica Grecia, sarà il *molimento*,⁶⁸ la tomba, di Naspo, morto di mal d'amore e destinato a essere rosicchiato dai granchi:

Arzipielego sia mio molimento,
e da i granzi le mie osse rosegae,
(*Naspo* I, LXVI, 1-2)

Naspo preferirebbe di gran lunga essere imprigionato e condannato come 'forzato' nella galea,⁶⁹ piuttosto di soffrire per un amore non corrisposto:

Si no, sia messo co i ferì in galìa
a bastonar i folpi e le scoranze,⁷⁰
ché ti xe Bionda la mamina mia;
(*Naspo* II, XXV, 1-3)

Analogamente, l'invocazione della pena del remo nella galea o della prigione era già nel primo canto:

Son stà in galìa per forza e in carcoia⁷¹
per esserme buttao la testa via,
e si ho provao dolori de ogni taia,
che al par de quei d'amor tutti è una baia.
(*Naspo* I, XXXV, 5-8)

dentro la sabbia, sprofondando sveltamente due dita nella sabbia, sotto di lei, prima che si ritiri» (Belloni 2003, 152).

67 Con la forma ellittica *Arcipelago*, ci si riferisce sicuramente a quello Egeo (cf. Cortelazzo 1970, 22-3; Cortelazzo 2007, 101).

68 Cf. *Epitaphii de molimentis antighi*, in cui *molimento* è voce dotta del latino tardo, e conservata nel veneziano antico (Belloni 2003, 147).

69 Circa la condanna alla pena del remo nelle galee e la creazione delle galee 'forzate' cf. Hocquet 1991, 498.

70 *Bastonar i pesci* (e simili): 'remare in una galea per condanna' (Boerio 1856, 68).

71 *Carcoia*: 'prigione' (Cortelazzo 2007, 294).

Per giunta:

meio sarave star intuna fusta,⁷²
 vogar el remo in zepi incaenai,
 magnar biscoto e beber aqua salsa,
 che amar dona, che sia crudel e falsa.
 (*Naspo* I, CXXXVIII, 5-8)

Naspo invita Cate a non darsi delle arie per essere corteggiata da certi ricconi zerbinotti, che le inviano cibi sfarzosi, come *galli d'India*, tacchini, e *carpioni*, le trote del Lago di Garda (*Salmo carpio* Linn.), per poi rovinarsi in pochi giorni:

No far el grando,⁷³ pota de i mossoni,
 si ben ti ha richi, che te manda cesti
 fornì de gali d'India e carpioni
 perché questi è de quei che fa di resti
 in puochi zorni e po roman minchioni:
 a netar⁷⁴ i so' scignì è molto presti,
 i la grandiza de superbia sgionfi,
 che puoco dura al fin sti sui trionfi.
 (*Naspo* IV, LV)

Chiudiamo questa rassegna di immagini *piscatorie* con il motivo dell'amore quale «forza motrice di tutti gli elementi del mondo» (Benini Clementi 2000, 126), ricorrente in molteplici passi del *Naspo*, sviluppato nell'ottava seguente per mezzo di un'anafora, in cui nella lode delle bellezze del creato tornano ancora una volta i pesci, parte integrante e irrinunciabile della realtà lagunare (qui le *sepe* e gli *sturioni*, *Acipenser sturio* Linn.):

Per amor luse el sol, la luna in cielo;
 homeni beli, bruti, tristi e boni
 per amor nasse, e d'ogni sorte oselo,
 e in tera tori e in mar sepe e sturioni;
 per amor nasse in Candia⁷⁵ el moscatelo;

72 *Fusta*: 'specie di piccola galera sottile, fina, veloce' (Mutinelli 1851, 173).

73 *Far el grando*: 'fare il grande', quindi 'darsi delle arie', 'vantarsi', locuzione invariabile, in cui *grande* è sostantivo come nell'analogo *star sul grande* (cf. Battaglia 1972, 6: 1044).

74 *Netar*: 'ripulire', anche in senso figurato (Boerio 1856, 440).

75 *Candia*: Creta.

per amor nasse a Lio⁷⁶ pori e meloni;
 per amor nasse le done, che arsira⁷⁷
 chi tropo amarle el so' cuor drezza e zira.
 (*Naspo* II, XLI)

Bibliografia

- Andreini, Giovan Battista (1619). *La Venetiana, comedia de Sier Cocalin dei Cocalini da Torzelo academico Vizilante, dito el Dormioto. Dedicà al molto ilustre Sig. Domenego Feti depentor ceberimo*. Venetia: Alessandro Polo [esemplare consultato: Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, collocaz. RACC. DRAM. 2344, digitalizzato integralmente al link: <http://www.urfm.braidense.it/rd/02344.pdf>] (2017-11-07).
- Battaglia, Salvatore (1961-2009). *Grande Dizionario della Lingua Italiana (GDLI)*. 21 voll. e 2 suppl. Torino: UTET.
- Belloni, Gino (a cura di) (2003). *Calmo, Andrea: Le bizzarre, faconde et ingegnose rime pescatorie*. Testo critico e commento a cura di Gino Belloni. Venezia: Marsilio.
- Benini Clementi, Enrica (1978). «Il 'bravo', personaggio da teatro». *Rivista Italiana di Drammaturgia*, 8, 21-49.
- Benini Clementi, Enrica (2000). *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento*. Alessandro Caravia. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Bertoni, Giulio (a cura di) (1937). *Dizionario di marina medievale e moderno*. Roma: Reale Accademia d'Italia.
- Boerio, Giuseppe (1856). *Dizionario del dialetto veneziano*. 2a edizione. Venezia: Cecchini.
- Carminati, Attilio (1995). «*La Verra antiga de Castellani, Canaruoli e Gnatiti* di Alessandro Caravia». *Diverse lingue*, 10(14), 35-52.
- Catricalà, Maria (1982). «La lingua dei banchetti di Cristoforo Messi Sbugo». *Studi di Lessicografia Italiana*, 4, 147-268.
- Cortelazzo, Manlio (1970). *L'influsso linguistico greco a Venezia*. Bologna: Pàtron.
- Cortelazzo, Manlio (1989). *Venezia, il Levante e il mare*. Pisa: Pacini Editore.
- Cortelazzo, Manlio (2007). *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare del XVI secolo*. Limena (PD): La Linea Editrice.

⁷⁶ *Lio*: il Lido di Venezia.

⁷⁷ *Arsirar*: 'storpiare, rattrappire', anche in senso figurato (Cortelazzo 2007, 97); corrisponde all'italiano *assiderare* nel senso di 'paralizzare' (cf. Pfister 1991, III.1, 1458; Cortelazzo 2007, 97).

- Cortelazzo, Manlio; Zolli, Paolo (a cura di) (1999). *DELI. Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*. Seconda edizione in volume unico a cura di Manlio Cortelazzo e M.A. Cortelazzo. Bologna: Zanichelli.
- Dalmedico, Angelo (a cura di) (1857). *Canti del popolo veneziano per la prima volta raccolti ed illustrati da Angelo Dalmedico*. Venezia: Antonelli [rist. anast. Sala Bolognese (BO): Forni, 1974].
- Da Rif, Bianca (1984). *La letteratura 'alla bulesca'. Testi rinascimentali veneti*. Padova: Antenore.
- D'Onghia, Luca (a cura di) (2006). *Calmo, Andrea: Il Saltuzza*. Padova: Esedra.
- D'Onghia, Luca (a cura di) (2010). *Ruzante: Moschetta*. Edizione critica e commento. Venezia: Marsilio.
- Drusi, Riccardo (2010). «'Infin che se ghe vede!'. Minacce e provocazioni in un poemetto veneziano del 1550 (A. Caravia, *La Verra antiga de castellani, cannaruoli e gnatti*)». Camerotto, Alberto; Drusi, Riccardo (a cura di), *Il nemico è necessario. Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue = Atti dell'Incontro di Studio* (Venezia, 17-18 dicembre 2008). Padova: Sargon, 219-52.
- Folena, Gianfranco (1963-1964). «Per una storia della ittionimia volgare - tra cucina e scienza naturale». *Bollettino dell'Atlante Linguistico Mediterraneo*, 5-6, 61-137. Ristampato parzialmente in Folena, Gianfranco (1991). *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*. Torino: Bollati Boringhieri, 169-99.
- Gutiérrez Carou, Javier (2010). «Note di ittionimia veneziana secentesca sul *Protogiornale veneto perpetuo*». Calvo Montoro, María Josefa; Cartoni, Flavia (eds.), *El tema del viaje. Un recorrido por la lengua y la literatura italianas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 241-269.
- Hocquet, Jean-Claude (1991). «La gente di mare». Tenenti, Alberto; Tucci, Ugo (a cura di), *Il mare*. Tomo 12 di *Storia di Venezia dalle Origini alla caduta della Serenissima*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 481-526.
- Lazzerini, Lucia (1988). «Un 'contrafactum' calmiano. (Addendo viterbese alla tradizione delle *Bizarre Rime*)». *Studi di Filologia Italiana*, 46, 253-63.
- Lazzerini, Lucia (a cura di) (1991). *Gigio Artemio Giancarli: Commedie. La Capraria - La Zingana*. Edizione critica, traduzione, note e glossario a cura di Lucia Lazzerini. Con un'appendice sulla *Medora* di Lope de Rueda. Padova: Antenore.
- Maggi, Biagio (1604). *Il tradimento amoroso. Comedia nova non meno piacevole che ridicolosa*. Padova: Francesco Bolzetta, nella stamparia del Pasquati [esemplare consultato: Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, collocaz. 35.4.I.15.1, digitalizzato integralmente al link: https://books.google.it/books?vid=IBNR:CR000219815&redir_esc=y] (2017-11-07).

- Mastrelli, Carlo Alberto (1966-1967). «Affinità e stratificazioni nel nome della 'salacca'». *Bollettino dell'Atlante Linguistico Mediterraneo*, 8-9, 119-53.
- Morello, Jacopo. «Due piacevoli et ridicolose lettere» [online]. *Archivio digitale veneto. Biblioteca online dei testi veneti dalle origini al XVII secolo*. Padova: Università degli Studi di Padova. URL <http://www.il-pavano.it> (2017-08-25).
- Mutinelli, Fabio (1851). *Lessico veneto*. Venezia: Andreola.
- Ninni, Emilio (1920). *Pesci, crostacei e molluschi nel vernacolo veneziano*. Venezia: Tipografia Romolo Pilla [rist. fotomecc. Treviso: Canova, 1976].
- Nunziale, Sennen (a cura di) (1987). *Marin Negro: La Pace. Commedia non meno piacevole che ridicolosa*. Testo critico con traduzione, note e glossario a cura di Sennen Nunziale. Padova: Antenore.
- Pfister, Max (1979-). *LEI. Lessico Etimologico Italiano*. Wiesbaden: Reichert Verlag.
- Pino, Modesto (1573). *Delle rime piasevoli di diversi autori nuovamente raccolte da M. Modesto Pino, e intitolate La Caravana. Parte prima*. Venezia: Sigismondo Bordogna [esemplare consultato: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Misc. 2364].
- Pisani, Vittore (1968-1970). «L'etimologia di cèfalo e sue conseguenze storiche e metodologiche». *Bollettino dell'Atlante Linguistico Mediterraneo*, 10-12, 443-8.
- Prati, Angelico (1968). *Etimologie venete*. Venezia; Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale.
- Rossi, Adriana (1984). «I nomi dei pesci, dei crostacei e dei molluschi nei trattati cinquecenteschi in volgare di culinaria, dietetica e medicina». *Studi di Lessicografia Italiana*, 6, 67-232.
- Rossi, Vittorio (a cura di) (1888). *Le lettere di Messer Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*. Con introduzione ed illustrazioni di Vittorio Rossi. Torino: Loescher Editore.
- Rossi, Vittorio (1912). «Un aneddoto della storia della riforma a Venezia». Rossi, Vittorio, *Scritti vari di erudizione e critica in onore di R. Renier*. Torino: Bocca, 839-64. Ristampato in Rossi, Vittorio (1930). *Scritti di critica letteraria. Dal Rinascimento al Risorgimento*. Firenze: Sansoni, 3: 191-222.
- Simionato, Roberto (1987). «Alessandro Caràvia. La fortuna editoriale e critica». *Quaderni Veneti*, 4, 87-120.
- Stanze alla venitiana, d'un bravo il quale narra alquante delle sue prodezze che lui ha fatto, cose belle da ridere* (1582). Venezia: in Frezzaria al segno della Regina [esemplare consultato: Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma, collocaz. XIII a.58 62].
- Tenenti, Alberto (1961). *Venezia e i corsari, 1580-1615*. Roma-Bari: Laterza.

- Tomasin, Lorenzo (1997). «L'onomastica piscatoria di Andrea Calmo». *Rivista Italiana di Onomastica*, 3(1), 177-96.
- Tomasin, Lorenzo (2002). «Schede di lessico marinaresco militare». *Studi di lessicografia italiana*, 19, 11-33.
- Tomasin, Lorenzo (2010). *Storia linguistica di Venezia*. Roma: Carocci.
- Vecellio, Cesare (2011). *Abiti e costumi a Venezia*. Vittorio Veneto: Dario de Bastiani.
- Vescovo, Piermario (1996). *Da Ruzante a Calmo. Tra 'signore comedie' e 'onorandissime stampe'*. Padova: Antenore.
- Vidossi, Giuseppe (1931). «Note al *Naspo bizaro*». *Il Folklore Italiano*, 6, 106-33. Ripubblicato in Vidossi, Giuseppe (1960). *Saggi e scritti minori di folklore*. Torino: Bottega d'Erasmus, 46-70.
- Zamboni, Alberto (1983). «Del *Dizionario etimologico storico friulano* e d'altro. Note etimologiche». *Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria*, 31 della Nuova Serie, 305-318.
- Zampieri, Marino (a cura di) (1992). *Caravia, Alessandro: "La guerra dei pugni" ovvero "La verra antiga de castellani, canaruoli e gnatti, con la morte de Giurco e Gnagni, in lengua brava"*. Revisione del testo, note e introduzione di Marino Zampieri. Venezia: Ippocampo.

Per un commento all'*Aminta* di Torquato Tasso Strutture del Prologo e dell'Atto primo

Davide Colussi

(Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia)

Abstract The aim of this paper is to describe the inner structure of Prologo and Atto primo of Torquato Tasso's *Aminta*, with particular regard to lexical, syntactic, rhetorical and metrical features.

Sommario 1 Prologo.– 2 Atto primo.

Keywords Torquato Tasso. *Aminta*. Ferrara. Pastoral comedy. Italian Renaissance plays.

1 Prologo

Un primo elemento per cui la favola tassiana prende le distanze dalle antecedenti pastorali ferraresi consiste nell'assegnazione del ruolo di prologo a un dio, secondo l'esempio offerto dalla tragedia classica. Non mancano – è vero – casi cinquecenteschi citabili a riscontro: ad Amore viene affidato il prologo nella tragedia *Didone* (1547) di Lodovico Dolce (Bongi 1890-1895, 2: 93, citato da Solerti 1901, 145) e similmente il dio monologa in apertura della Parte I nella *Pastorale* (post 1554) di Giraldo Cinzio, come notato dal suo primo editore (Carducci 1954, 215); si aggiunga che di entrambi i precedenti è forse reperibile qualche eventuale influsso sulla prova tassiana (cf. i vv. 10-2: «In questo aspetto, certo, e in questi panni | non riconoscerà sì di leggiro | Venere madre me suo figlio Amore», con Dolce, *Didone* Prol., 1-5: «Io, che dimostro in viso | a la statura e a i panni | d'esser picciol fanciullo | sì come voi mortale, | son quel gran dio che 'l mondo chiama Amore»; i vv. 54-5: «nel duro sen della più cruda ninfa | che mai seguisse il coro di Diana», con Giraldo, *Pastorale* I 13: «a la più cara Ninfa ch'ella avesse»; 30-1: «la più leggiadra ninfa e la più cara | che errasse mai con lei fra boschi e selve»; V, 191-2: «ad una ninfa | del coro di Diana»).

Non senza ragioni tuttavia è stato addotto il diretto modello dell'*Ippolito* di Euripide: «quel prologo di Amore, non diverso, mutato tutto quel che è da mutare, dal prologo, poniamo, di Afrodite nell'*Ippolito* euripideo» (Fubini 1971, 201). Se Afrodite nella tragedia di Euripide presenta le figure

di Ippolito e Fedra – l'uno dedito alla caccia e oppositore di amore, l'altra arsa lungamente dal desiderio di lui secondo un preciso disegno della dea – e dichiara l'intenzione di vendicare quel giorno stesso la sdegnosa rinuncia del giovane, nella pastorale tassiana Amore espone l'analogo nodo che lega Aminta a Silvia e parimenti annuncia immediato proposito di vendetta, volto però non già alla morte dei protagonisti ma al loro reciproco innamoramento. Ma anche prescindendo dal preciso esempio offerto dall'*Ippolito*, si vede più in generale come tratti caratteristici e ricorrenti nelle divinità prologatrici della tragedia greca vengano sfruttati da Amore: la rivendicazione del potere del quale il dio dispone; la costruzione della *rhexis* in forma di bando, che si rovescia qui piuttosto in una sorta di 'controbanda' (Amore promette «baci e cosa altra più cara», v. 37, a chi lo nasconda in risposta all'eguale offerta di Venere agli eventuali delatori); l'atto di congedarsi del dio, il quale, «secondo le modalità previste dal dramma classico, può comunicare al pubblico gli antefatti, ma non mescolarsi all'azione» (Andrisano 1997, 362-3).

Riconosciuto quanto nel prologo sia riconducibile al modello tragico, non va trascurato che la situazione stessa in cui viene descrivendosi Amore – in dissidio con la madre e fuggitivo – è ripresa in dettaglio da un componimento di genere idillico quale il primo epillio di Mosco: a segno che la facoltà di congiungere e amalgamare soggetti diseguali di cui si fa vanto Amore (vv. 85-6: «e la disaguaglianza de' soggetti | come a me piace agguaglio») si trasfonde su altro piano nei procedimenti di commistione e stratificazione delle fonti letterarie posti in atto dal poeta. Trae diretta ispirazione dall'idillio I di Mosco anche il poemetto tassiano *Amor fuggitivo*, già annesso al testo dell'*Aminta* in funzione di epilogo dall'ed. Solerti seguendo la proposta di Carducci (1954, 84): «Finalmente il dramma ha un epilogo, che ralleghandosi al prologo riprende e leggiadramente amplifica il motivo del già ricordato primo idillio di Mosco: Venere viene a ricercare il figliuolo tra le belle spettatrici e i cavalieri amorosi. Così la favola dei poveri amori campagnoli è incerchiata, come un episodio, tra la fuga e l'inseguimento de' due più belli e splendidi numi dell'olimpico naturale»; diversamente Accorsi (1998, 78) abbozza l'ipotesi che si tratti di un prologo alternativo. Come che sia del rapporto genetico fra poemetto e prologo, su cui non è possibile escutere alcuna testimonianza, il mutamento di prospettiva per cui nell'*Aminta* la querela viene affidata ad Amore e non più a Venere – come invece in Mosco e nel poemetto – consegue di fatto fra i suoi esiti anche quello di rimarcare la distanza fra il prologo della pastorale e quello della tragedia euripidea. Entro la larga fortuna quattro-cinquecentesca dell'idillio – voltato in latino da Poliziano, Sannazaro, Giraldo Cinzio, in volgare da Benivieni, ancora Sannazaro, Alamanni, Firenzuola, Bargagli (Solerti 1901, 293) – per Tasso sembra contare in particolare la versione di Alamanni (cf. i vv. 32-4: «Ella mi segue, | dar promettendo, a chi m'insegna a lei, | o dolci baci, o cosa altra più cara», con Alamanni, *Rime* II 84 66,

3-6: «A chi m'insegna Amor da me fuggito, | dono un bacio in mercede; a chi sia ardito | di rimenarlo a me, prometto e giuro | che assai più gli darò ch'un bacio puro»; e il v. 44: «ritrovar non mi possa a i contrasegni», con Alamanni, *Rime* II 84 66, 7: «Ha tai segni il fanciullo, ha tali arnesi»), con la mediazione probabile di un testo nato in ambiente estense quale il trattato sulle *Imagini de i dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari, che nel capitolo dedicato a Cupido compagina appunto il componimento di Mosco nella traduzione alamanniana (la dipendenza è persuasivamente supposta da Graziosi 2001, 79-80).

Vicenda riassunta, ruolo e *status* del prologante di impianto tragico; situazione nella quale questi si trova e singoli contenuti del monologo di derivazione idillica. Su questa trasversale trovano modo di innestarsi nella prima parte altri motivi topici o riprese formali degli stessi motivi da fonti differenti, con una concentrazione che è anch'essa del tutto sconosciuta alle pastorali ferraresi anteriori: il travisamento di Amore in panni di bifolco, con recupero di un epigramma spurio di Mosco (vv. 1-3 e 43-52); l'onnipotenza del dio, comprovata persino in Olimpo (vv. 5-9); gli uffici dei fratelli minori (vv. 20-3); le fattezze del dio fanciullo e le armi di cui dispone (vv. 24-7). E converrà notare sin d'ora - dal momento che varie altre più probanti corrispondenze tematiche e formali con la tragedia di Seneca che tratta la stessa materia euripidea affiorano nella susseguente prima scena dell'Atto I - l'abbinarsi proprio in esordio di due *topoi*, certo non esclusivi ma reperibili e congiunti salvo errore solo nella *Phaedra* senecana (vv. 184-214), quali l'enumerazione dei vinti da Amore (vv. 1-9) e la destinazione di questo presso le dimore di ricchi e regnanti (qui per volontà di Venere cui il dio si sottrae, vv. 10-27).

Una volta esaurita la sequela di riprese topiche dalla tradizione, il discorso viene a spostarsi su elementi della vicenda (vv. 53-75), ciò che consente a Tasso la rivendicazione agonistica della novità dell'opera: «Queste selve oggi ragionar d'Amore | s'udranno in nuova guisa» (vv. 76-7). È quanto avveniva già nel precedente costituito dal *Sacrificio* di Beccari: «Una favola nova pastorale, | magnanimi et illustri spettatori, | oggi vi s'appresenta, nova in tanto | ch'altra qui non fu mai forse più udita | di questa sorte recitarsi in scena. | E nova ancor perché vedrete in lei | cose non più vedute» (Prol. 73-9). Un veloce raffronto fra i due passi basta a rilevare non solo la più asciutta formulazione tassiana ma anche lo svolgimento tutto implicito e figurato dei riferimenti metateatrali, che si residuano qui e nella rimanente porzione del prologo: la presenza di un pubblico astante («la turba | de' pastori festanti e coronati», vv. 69-70; «pastori», v. 83) e di un luogo di rappresentazione («Queste selve», v. 76), enunciati sempre in chiave di paludamento arcadico, anche per via dell'arguta qualifica di «coronati». Nell'insieme si deve notare come gli elementi di metateatralità pervadano invece - terzo complessivo aspetto di differenza con i precedenti di genere - i prologhi delle altre pastorali, spesso con più scoperte

finalità di omaggio alla corte che presenza alla rappresentazione. Del resto non si può escludere che anche il netto distanziamento o avanzamento formale procurato dall'*Aminta* rispetto alle pastorali inscenate in passato presso la corte estense sia velatamente tematizzato nel prologo, laddove Amore, in conformità alla «nuova guisa» dell'opera, annuncia programmaticamente: «spirerò nobil sensi a' rozzi petti, | raddolcirò de le lor lingue il suono: | perché, ovunque i' mi sia, io sono Amore, | ne' pastori non men che ne gli eroi» (vv. 80-3). Sicché la facoltà di «aggiugliamento» evocata sopra potrà essere intesa anche come «raffinamento stilistico, quale passaggio dall'artigianato del Lollo e del Beccari al tanto più scaltrito magistero del nuovo artefice», spingendo «la rusticità ancora inerente al modello pastorale estense verso l'alta elaborazione stilistica delle 'più dotte cetre'» (Bruscagli 1985, 315-6).

Sotto il profilo metrico, il monologo contempla esclusivamente endecasillabi, in accordo con il tenore ragionativo del brano, serrato nella sua consecuzione espositiva o argomentativa non tanto dalla dislocazione delle pause sintattiche forti internamente al verso, come pure si verifica ai vv. 23 e 52, quanto dall'impiego di connettivi che chiariscono o rafforzano il legame logico del nuovo periodo con il precedente conclusosi in corrispondenza con la fine del verso: *Però...* (v. 28); *Ma...* (v. 43); *Non però...* (v. 46); *E...* (vv. 62 e 68). Spiccano a questo riguardo alcune marche mimetiche dell'oralità, reperibili più facilmente sul versante prosastico - teatrale e narrativo - che su quello poetico come il nesso *non mica...* (v. 3), l'asseverativo *certo* impiegato in forma di inciso (v. 10: «In questo aspetto, *certo*, e in questi panni») o le prolessi, pragmaticamente rilevate, del dimostrativo: «*Questo* so certo almen: che i baci miei | saran sempre più cari a le fanciulle» (vv. 38-9); «e *questa* è pure | suprema gloria e gran miracol mio: | render simili a le più dotte cetre | le rustiche sampogne» (vv. 85-9). E in tal senso potrà interpretarsi anche l'insolita frequenza d'uso del cosiddetto *che* polivalente, sia pure nella forma blanda con valore causale-esplicativo: «voglio dispor di me come a me piace; | *ch'a* me fu, non a lei, concessa in sorte | la face onnipotente, e l'arco d'oro» (vv. 25-7); «Non però disarmato io qui ne vegno, | *che* questa, che par verga, è la mia face» (vv. 46-7); «Né la piaga di Silvia fia minore | (*che* questo è il nome de l'alpestre ninfa)» (vv. 57-8). Reticamente, nel discorso di questo dio eloquente che già la tradizione classica appella «sofista» (Anderson 1982), la figura principe è costituita dalla *correctio*, valevole a ribaltare un dato apparente in altro disvelato dal prologante, secondo linee di opposizione connaturate alla natura ambigua di Amore («geminus Cupido»: ancora Seneca, *Phaedra* 275), bambino ma in verità vecchio e astuto, inerme ma potentissimo, cieco ma lungimirante, alle dipendenze della madre ma insubordinato, e così via: «a me fu, non a lei, concessa in sorte | la face onnipotente e l'arco d'oro» (vv. 26-7); «fuggendo | l'imperio no, che in me non ha, ma i preghi» (vv. 28-9); «Non però disarmato io qui ne vengo, | ché questa [...] è la mia

face» (vv. 46-7); «e ben parrassi | che la mia deità sia qui presente | in se medesima, e non ne' suoi ministri» (vv. 77-9); «è cieca ella, e non io» (v. 90); affine il ruolo delle concessive: «Io, che non son fanciullo, | se ben ho volto fanciullesco ed atti» (vv. 23-4); «e questo dardo, | se bene egli non ha la punta d'oro, | è di tempore divine» (vv. 49-51). Con tratto di virtuosismo, Tasso sa talora desumere le *correctiones* dalle fonti stesse: «non mica un dio | selvaggio, o de la plebe de li dei, | ma tra grandi e celesti il più potente» (vv. 3-5; cf. Ovidio, *Met.* I 595-6: «*nec de plebe deo, sed qui caelestia magna | scepra manu teneo, sed qui vaga fulmina mitto*»).

Rade le rime, e quasi tutte polarizzate dai versi iniziali e finali di prologo: *potente: tridente* (vv. 6-9); *amore: minore* (vv. 50-6); *petti: soggetti* (vv. 80-5); *mio: io* (vv. 86-90); cui si aggiunga la rimamezzo del verso conclusivo con il primo emistichio del penultimo: *ella: appella* (vv. 90-1); rima identica: *ninfa: ninfa* (vv. 54-7); identica che evolve inconsuetamente in altra rima: *lei: lei: miei* (vv. 33, 36, 38). Più fitta la tramatura di assonanze e consonanze, e ordita – diversamente dalle rime ma ancora con tendenza a rinforzare esordio e conclusione – fra versi limitrofi o vicini: *forme: spoglie* (vv. 1-2); *leggiero: fuggire*, ricca (vv. 11-3); *sorte: oro* (vv. 26-7); *oro: amore* (vv. 50-1); la catena *Giove: Amore: vuole: quale* (vv. 9, 12, 14, 16); anche *cetre: madre* (vv. 87-8).

2 Atto primo

Maggiore fra tutti gli atti non solo per la sua complessiva estensione (632 versi) ma pure per quella di ciascuna delle parti di cui si compone, l'Atto I si impenna sui rapporti di corrispondenza e insieme contrapposizione sottesi fra le sue due ampie scene (245 e 317 versi). Entrambe limitano il dialogo a due soli interlocutori; entrambe affiancano a uno dei due giovani protagonisti un personaggio connotato da maturità di età ed esperienza in amore; entrambe presuppongono identità di genere entro le coppie di dialoganti affinché il più anziano possa esercitare il suo ruolo di consigliere presso il giovane: Dafne presso Silvia, Tirsi presso Aminta. Riconosciute tali omologie, occorre rilevare gli elementi di differenziazione che si contano di fatto a ogni livello di analisi: struttura dialogica; tessuto di fonti; tecniche argomentative; metrica.

Per cominciare, i due protagonisti contribuiscono in misura affatto diversa allo scambio dialogico. Quanto loquace Aminta, tanto è laconica Silvia, che si spinge a intimare il silenzio anche all'interlocutrice (vv. 205-6: «Dafne, o taci, o parla | d'altro, se vuoi risposta») e risulta di fatto l'unico personaggio fra i quattro a non imbastire una qualsivoglia forma, pur scorciata, di racconto esplicativo o didattico in favore dell'altro: la compiuta autosufficienza della vita di amazzone non comporta istanza comunicativa. È Dafne dunque a reggere quasi interamente il peso della conversazione

nella scena I (203 versi contro i 36 di Silvia, a non contare quelli ripartiti fra le due), corroborando l'esortazione ad amare, oltre che con quadri descrittivi dell'età dell'oro (vv. 111-16) e degli amori primaverili di animali e piante (vv. 213-55), con la rievocazione delle proprie consuetudini giovanili poi rigettate (vv. 138-68) e la conclusiva narrazione del racconto di Elpino in merito alle punizioni infernali riservate alle donne ribelli ad amore (vv. 272-96) – unico fra gli argomenti di Dafne a smuovere un poco l'indifferenza di Silvia, a giudicare dalle richieste di integrazioni al resoconto: «Ma che fé allor Licori? e com' rispose | a queste cose?» (vv. 299-300); «E perché lor non crede?» (v. 311). Con pieno rovesciamento, per lunghi tratti della scena II parla Aminta, cui urge dolersi e, spronato da chi lo ascolta, confessare l'identità dell'amata. Sono rammemorati distesamente l'origine del sentimento nella fanciullezza (vv. 401-40) e l'episodio del bacio da cui insorse il desiderio fisico di Silvia (vv. 441-526), con l'effetto di relegare Tirsi, subito dopo l'avvio del dialogo, a una presenza quasi muta, che solo di tanto in tanto assevera (v. 440: «È da notare») o sollecita brevemente la prosecuzione del racconto (vv. 399-400: «Segui pur, ch'io ben t'ascolto, | e forse a miglior fin che tu non pensi»). Tuttavia anche questo comprensivo uditore si concede in ultimo, incalzato a sua volta dal giovane (vv. 563-4: «Se sai cosa per prova, | che conforti mia speme, non tacerla») e riscuotendone la piena soddisfazione (vv. 653-4: «Piacemi d'udire | quanto mi narri»), la lunga digressione su Mopso e la corte (vv. 565-652).

Sul piano tematico o topico, la forte disparità che si riscontra fra i due protagonisti nella disposizione a verbalizzare la propria condizione emotiva poggia sul ricorso a fonti di tradizioni nettamente distinte. La discussione della scena I fra Dafne che invita all'esperienza di amore e Silvia che ne rifugge ripropone un quadro ben frequente nelle pastorali ferraresi che precedono l'*Aminta*: sin dal dialogo fra Egle e le ninfe di Diana in Giraldi, *Egle* III 1, e poi in quello fra le ninfe Nisa e Aretusa in Lollo, *Aretusa* II 1, o nelle variazioni sul tema di Argenti, *Sfortunato* I 3, dove all'inverso la ninfa esperta Fiordiana sconsiglia di amare alla giovane Dafne già presa dalla passione (la quale, come la sua omonima, loda amore ed esorta la refrattaria Floridiana a seguirla nel bosco), e di Beccari, *Sacrificio* III 2, che compagina l'esortazione all'amore in forma di discorso riportato. Anche i singoli motivi topici che vi ricorrono appartengono del resto a un repertorio sfruttato a fondo nei precedenti di genere. L'elogio della caccia tessuto da Silvia e ripreso poi con retrospettiva commiserazione di sé da Dafne è già in Lollo, *Aretusa* II 24-30, anche con possibili reminiscenze rilevabili – pur nella stereotipia delle formule – sulla pagina dell'*Aminta*, come la struttura enumerativa adottata da Argenti, *Sfortunato* I 295-308, simile alla tassiana per il suo progressivo evolversi in una sequenza di infinitive: «Sempre, Dafne gentil, io t'esortai | dagl'impacci d'Amor andarne sciolta, | seguendo i dolci e i bei piacer selvaggi | che colme rendon noi d'ogni contento, | dardi vibrar e con sagaci cani | chiuder le incaute fiere

in tese reti | e i semplicetti augei prender col visco».

Quanto al riferimento all'*aurea aetas*, lo svolgimento da parte di Dafne in chiave deprecativa non impedisce di coglierne la complessiva dipendenza dall'attacco di Giraldis, *Egle* I 1-14, dove il tema è trattato tradizionalmente nei termini di una *laudatio temporis acti*. Contestuali pure in Lollio, *Are-tusa* II 46-9, a significare analogamente l'impossibilità di amare, ma qui numerosissime – quasi un *Leitmotiv* di natura retorica –, sono poi le figure di *adynaton* (vv. 133-7: «Quand'io dirò, pentita, sospirando, | queste parole c'hor tu fingi et orni | come a te piace, torneranno i fiumi | a le lor fonti, e i lupi fuggiranno | da gli agni, e 'l veltro le timide lepri, | amerà l'orso il mare, e 'l delfin l'alpe»; vv. 199-201: «Ma quando mai da i mansueti agnel-li | nacquer le tigri? o i bei cigni da corbi? | O me inganni, o te stessa»), impiegate alternatamente da entrambe le ninfe a segno dell'inconciliabilità sottesa fra le loro posizioni. Sicché in un caso (vv. 258-60: «Horsù, quando i sospiri | udirò de le piante, | io son contenta all'hor d'esser amante») la figura non presuppone neppure l'escogitazione di sottili paradossi ma la semplice ripresa di quanto viene sostenendo alla lettera l'interlocutrice: ciò che per l'una è possibile e figuratamente reale – il sospiro delle piante, palpitanti anch'esse d'amore in quanto esseri viventi – per l'altra suona tal quale un paralogismo.

Con tutto ciò, la scena detiene, a monte delle pastorali ferraresi, un suo preciso prototipo classico, secondo la giusta indicazione dell'erudito settecentesco Domenico Maurodinoja, recepita ancora – non più di un cenno – da Solerti ma estromessa nei commenti successivi (si riprende scorciatamente qui e nei due successivi capoversi la dimostrazione condotta in Colussi 2013). Si tratta del dialogo fra la nutrice e Ippolito nella *Phaedra* di Seneca (vv. 406-588), l'una perorante la causa del cedimento alle passioni di Venere, l'altro immutabile nei suoi voti di una vita casta, consacrata alla caccia e in odio al genere femminile. Al riguardo, tanto Maurodinoja quanto Solerti si limitano a cogliere l'identità di fondo fra le situazioni rappresentate, ma una disamina un poco più approfondita consente di scorgere ulteriori attinenze. Vi si constata anzitutto la compatta presenza dei motivi isolati sopra, secondo il medesimo ordine seguito da Tasso, come non accade in nessuno dei precedenti ferraresi: 1) elogio delle attività venatorie (vv. 483-525); 2) descrizione dell'età dell'oro (vv. 525-39, con uguale, immediata consecuzione del secondo al primo tema); 3) *adynata* che esprimono l'impossibilità di amare (vv. 568-73). A questi si aggiungono i motivi già declinati in principio del Prologo (vv. 1-27: enumerazione degli dei vinti da Amore e destinazione di questo presso le dimore di ricchi e regnanti), che la tradizione offre combinati esclusivamente nella tragedia senecana (vv. 184-214). Se poi si tiene in conto anche la traduzione in volgare di Lodovico Dolce, alle analogie tematiche si assommano alcune non trascurabili corrispondenze formali: ad esempio l'iperbole dei vv. 135-6 («e i lupi fuggiranno | da gli agni») sembra dipendere dalla ver-

sione non priva di licenze di Dolce, che fungerà dunque in questo caso da raccordo fra il testo senecano e quello tassiano: «E i lupi fuggiran le lievi damme», laddove nel testo originario l'impossibile prefigurato da Ippolito consiste non già nel timore ma nell'amore – come propriamente nell'età dell'oro – provato dai lupi nei confronti dei daini (cf. *Phaedra* 572: «et damnis blanda praebebunt lupi»).

A tali corrispondenze, concentrate tutte secondo il medesimo ordine interno nei primi 150 versi della favola pastorale e riscontrate in un testo ben noto a Tasso come la *Phaedra*, cui ricorre con insistenza nella prova tragica del coevo *Galealto*, va aggiunto un elemento relativo alla costruzione psicologica della protagonista, che segna una forte distanza fra la scena I e quelle analoghe per situazione di fondo notate negli antecedenti di Lollio (dove Aretusa rinuncia ad amare per timore di punizione e infine calcolo) e Argenti (dove Dafne è già preda di amore): è prerogativa soltanto del personaggio di Silvia il sentimento di odio nutrito verso chi l'ama. Alla secca domanda di Dafne (v. 197: «Onde nasce il tuo odio?») non è lesinata una replica altrettanto recisa (vv. 197-203: «Dal suo amore. [...] Odio il suo amore | ch'odia la mia honestade, et amai lui | mentre ei volse di me quel ch'io volea»), benché formulata dapprima nei termini di un'antitesi di taglio petrarchistico e complicata poi da un gioco di iterazioni polittotiche («volse [...] voleva») e contrapposti («Odio [...] amore [...] odia [...] amai»): quasi che nella tortuosità della risposta si rifletta la condizione intima di conflitto della protagonista, che solo l'epilogo della pastorale saprà sciogliere. Questo tratto di odio rivolto verso l'amante si ritrova proprio nell'Ippolito senecano, dov'è esteso all'intero genere femminile: «Sed dux malorum femina [...] Detestor omnis, horreo fugio execror. | Sit ratio, sit natura, sit dirus furor: | odisse placuit. [...] Solamen unum matris amissae fero, | odisse quod iam feminas omnis licet» (Seneca, *Phaedra* 559, 566-8, 578-9). Di più: come per Silvia, l'odio scaturisce dal suo contrario, è alimentato dall'amore: «Resistet ille [*scil.* Ippolito] seque mulcendum dabit | castosque ritus Venere non casta exuet? | Tibi ponet odium, cuius odio forsitan | persequitur omnes?», chiede la nutrice a Fedra quando ancora non dispera di dissuaderla (Seneca, *Phaedra* 236-9).

L'odio generato da amore è questione che interessa anche il Tasso filosofo: dapprima nella dodicesima («L'odio non esser contrario d'amore ma seguace d'amore») delle *Conclusioni amorose*, lette all'Accademia ferrarese in occasione delle nozze di Lucrezia d'Este nel 1570, poi nel dialogo intitolato al *Cataneo ovvero de le conclusioni amorose* del 1590-1591; e andrà notato che il tema viene dibattuto alla presenza del poeta anche nel 1574, presso la corte urbinata durante le feste pesaresi per il carnevale, in occasione della seconda messinscena dell'*Aminta* e forse proprio per sollecitazione di questa (notizie in Saviotti 1888, 414). Nel *Cataneo*, in particolare, la discussione che intercorre fra i personaggi di Tasso e Samminiato presenta una qualche somiglianza con quella fra le ninfe della

favola pastorale, nella quale Silvia, come il Samminiato, sostiene l'assoluta contrarietà di odio e amore, mentre Dafne, come il Tasso del *Cataneo*, ne rigetta la tesi argomentando la forza totalizzante di amore, che infiamma al pari degli uomini gli animali (vv. 213-7, 228-37) e le piante (vv. 240-51): «Stimi dunque stagione | d'inimicizia e d'ira | la dolce primavera, | c'hor allegra e ridente | riconsiglia ad amare | il mondo e gli animali | e gli huomini e le donne? e non t'accorgi | come tutte le cose | hor sono inamorate | d'un amor pien di gioia e di salute?» (vv. 218-27). E l'esempio di Fedra e Ippolito è convocato per primo da Samminiato per sostenere che l'odio detiene il potere di distruggere l'amore, com'è nella natura dei contrari: «a tutti è noto per l'istorie e per le favole de' poeti che spesso è succeduto odio grandissimo in luogo di grandissimo amore. Sia per essemplio l'amor di Fedra portato al figliastro e quello di Medea verso Iasone; l'uno e l'altro de' quali in fiero e terribile odio si trasmutò» (*Cataneo* 34). L'aperta rivendicazione di odio causato da amore compiuta da Silvia si conforma dunque a un modello di conflitto tragico che Tasso stesso altrove riconoscerà come paradigmatico.

Nella scena II premezzeggia invece l'imitazione ampia e circostanziata (vv. 440-508) dell'episodio del bacio dal romanzo alessandrino degli *Amori di Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, il cui ricordo è forse supponibile in altri luoghi della pastorale, non senza l'apporto di correttivi che mirano ad adattare la situazione al carattere già delineato dei personaggi, ragion per cui nella «semplicità» Silvia a differenza che in *Leucippe* non è adombrato sospetto o coscienza che Aminta inganna la puntura d'ape per ottenere di congiungere le proprie labbra a quelle di lei (su questo e altri distanziamenti dalla fonte cf. Residori 2003, 4-5). Dal punto di vista intertestuale, alla dominante tragica rilevabile nella scena I si contrappone dunque quella romanzesca della scena II.

Ma origine narrativa ha già la fonte cui Tasso attinge nel tratto finale della scena I, esibendo in modo del tutto eccezionale la volontà di alludere apertamente al testo che vi soggiace: quando Dafne dichiara di riprendere quanto prende a narrare da Elpino, ossia – sotto il mascheramento pastorale – Giovan Battista Pigna che di Ariosto fu biografo ed esegeta presso la corte ferrarese, si fa preciso riferimento alla matrice ariostesca del racconto (vv. 282-3: «Diceva egli, e diceva che glie 'l disse | quel grande che cantò l'arme e gli amori»), la materia essendo ricavata dal canto XXXIV del *Furioso* in cui Astolfo sulla luna visita la grotta dove sono punite le donne «sconosciute» in amore. Il racconto di Dafne in chiusura di scena assolve a una duplice funzione: da un lato raccorda la scena imperniata fino a quel momento sulla discussione senza sbocco con Silvia alla successiva, preparando e in certo modo anticipandone la forte impronta narrativa; dall'altro introduce per semplice evocazione sulla scena una pluralità di personaggi (e persino un luogo: il castello estense, essenzializzato nella sala dell'Aurora cui è fatto riferimento in entrambi i dialoghi: vv. 280-1 e

626-30), offrendo un primo scorcio su di una stilizzata società pastorale che sarà descritta più ampiamente e a fondo nella scena seguente ad opera di Tirsi, con ulteriore corrispondenza tra le figure dei due consiglieri e nuovo ricorso a spunti ariosteschi (vv. 597-9), che sembrano pertanto legarsi strettamente al motivo della rappresentazione della corte estense e alla sua cifratura in chiave pastorale. Si spiega che cada qui anche l'unica autocitazione che Tasso si concede nell'opera (vv. 319-21: «Specchi del cor, fallaci infidi lumi, | ben riconosco in voi gli inganni vostri: | ma che pro', se schivarli Amor mi toglie?»), con desunzione da un sonetto della coeva produzione lirica ferrarese che l'ambiente di corte astante alla rappresentazione avrebbe facilmente riconosciuto come tassiano, sì da non aver dubbi nell'identificare in Tirsi un *senhal* dell'autore, come già nel filone di gusto pastorale delle rime dove pure si consocia al nome di Licori (vv. 274-8; cf. *Rime* 30 e il ciclo di madrigali 239-48).

La forte individuazione dei personaggi in scena può essere osservata in quest'atto anche sotto l'aspetto retorico, dove spiccano con particolare evidenza le differenti tecniche argomentative adottate dai due consiglieri. Dafne ricorre quasi senza sosta a figure di analogia, paragonando ora la vita rustica e ignara di Silvia a quella condotta anticamente dagli uomini nell'età prima (vv. 111-16), ora sé stessa giovane a Silvia (vv. 138-55), ora la bellezza e nobiltà di lei a quelle di Aminta (vv. 173-80), ora Silvia ad Amarilli, della quale Aminta potrebbe convincersi a ricambiare i sentimenti disamando l'amata (vv. 181-5), ora infine, con protrazione dell'argomento di portata più generale e intensificazione metaforica, le unioni di piante e animali agli amori umani (vv. 213-55); o in alternativa si appoggia all'*exemplum*, che della figura analogica costituisce di fatto una variante, poiché sottintende la possibilità di svolgere un rapporto di somiglianza o al limite identità fra il caso particolare e il piano del reale, con il racconto ammonitorio delle donne punite per ingratitudine (vv. 272-90). È una perorazione serrata, resa ancor più compatta dall'impiego a *refrain* di una formula esortativa (vv. 97-9: «Ah, cangia, | cangia, prego, consiglio, | azzarella che sei», poi con lievi mutamenti ai vv. 129-30 e 256-7, fino al rovesciamento dei vv. 297-8: «Segui, segui tuo stile, | ostinata che sei»), volta a negare il carattere di esclusività e autonomia rivendicato da Silvia alle proprie scelte e a persuaderla della necessità di conformarsi a quanto natura e consorzio umano impongono. Di fronte a ciò, Silvia organizza le sue succinte repliche in forma di figure isocoliche, atte ad esprimere con la maggiore nettezza l'antitesi radicale su cui si struttura il personaggio: «Altri segua i dilette de l'amore [...] me questa vita giova» (vv. 100-2); «Faccia [...] quel ch'a lui piace: a me nulla ne cale» (vv. 192-3); «ciaschuno | insidiator di mia virginitate, | che tu domandi amante, et io nimico» (vv. 210-2); anche con rapporto di subordinazione sintattica fra gli elementi in parallelo che evidenzia la natura reattiva del suo sentimento: «Odio il suo amore | ch'odia la mia honestade» (vv. 201-2); e talora secondo

uno schema di specularità che si può dire mancata, tipico della produzione madrigalistica tassiana (Colussi 2011, 205-7), ottenuto per aggiunta di un elemento che veicola negazione, in modo che risulti smentito con più forza il rapporto di corrispondenza che la disposizione in parallelo lascia prefigurare: «né, s'anco egli mio fosse, io sarei sua» (v. 196). Si addice invece alla laconica interlocuzione di Tirsi il distillarsi delle sue battute in sentenze proverbiali, riproposizioni spesso di motivi tipici della tradizione poetica, in cui viene ostentato – non si sa dire se con un tratto autoironico dell'autore – il suo carattere di poeta sapiente, che giudica calmamente i casi presenti riconducendoli a consuetudini e norme che la dottrina letteraria lo ha condotto ad accertare: «Pasce l'agna l'herbette, il lupo l'agne, | ma il crudo Amor di lagrime si pasce, | né se ne mostra mai satollo» (vv. 249-51); «La lunga etate insegna a l'huom di porre | freno a i leoni et a le tigri hircane» (vv. 363-4); «in breve spatio | s'adira e 'n breve spatio poi si placa | femina, cosa mobil per natura | più che fraschetta al vento e più che cima | di pieghevole spiga» (vv. 367-71).

Non diversamente, una netta caratterizzazione dei personaggi si dà infine sul piano metrico, discriminando nettamente anche sotto questo riguardo per un verso gli interlocutori delle rispettive scene, per l'altro le figure dei due protagonisti e quelle dei due consiglieri. Esclusivamente in endecasillabi le battute di Tirsi e, con un'eccezione, Silvia; commiste di settenari quelle di Dafne e Aminta: si può già dedurre che Tasso, lungi dal ricercare un effetto di generica *variatio*, impiega la misura settenaria a denotare precisamente uno stato di agitazione psichica o effusione sentimentale del personaggio. Dafne transita in effetti al settenario in corrispondenza dei luoghi di maggiore rincaro patetico, come la battuta in discorso diretto riportato che immagina pronunciata da Silvia ravveduta con la mossa esclamativa che subito ne consegue (vv. 121-6: «'Perduto è tutt'il tempo | ch'in amar non si spende'. | O mia fuggita etate, | quante vedove notti, | quanti di solitari | ho consumato indarno»), o l'animosa predizione di sventura che segue alla riproduzione del racconto di Elpino svolta in puri endecasillabi (vv. 291-6: «Quivi aspetta ch'albergo s'apparecchi | a la tua feritade: | e dritto è ben che 'l fumo | tragga mai sempre il pianto da quegli occhi | onde trarlo giamai | non puote la pietate»), o la prolungata descrizione degli amori primaverili di animali e piante dei vv. 213-57, a forte predominanza settenaria, la cui grana lirica è rafforzata dalla combinazione con rime o quasi-rime (a contatto): *agnella: tortorella* (vv. 214-7); *ira: primavera* (vv. 219-20); *innamorate: salute* (vv. 226-7); rime al mezzo: *ramo: amo* (vv. 232-3); persino, com'è raro, *couplets* di settenari: «la biscia lascia il suo veleno e corre | cupida al suo *amatore*; | van le tigri in *amore*» (vv. 235-6); «Or tu da meno | esser vuoi de le *piante*, | per non esser *amante*?» (vv. 253-5), con immediata ripresa della rima da parte di Silvia – e sono gli unici due settenari cui indulge il personaggio – nella secca risposta: «Or su, quando i sospiri | udirò de le *piante*, | io son con-

tenta allor d'esser *amante*» (vv. 258-60). In tutti questi casi la sezione in settenari o mista di settenari trova conclusione, quasi una cadenza, nel *refrain* in versi brevi osservato sopra.

Così pure Aminta ricorre al settenario nei momenti pateticamente più rilevati, sin dalla querela con cui esordisce sulla scena, dove i versi brevi concomitano con rime di chiara derivazione madrigalistica come *onde: fronde* (vv. 337-40: «Ho visto al pianto mio | risponder per pietate i sassi e l'onde, | e sospirar le fronde | ho visto al pianto mio»), e poi nei due passi del lungo racconto in cui sono rievocati dapprima l'agnizione del sentimento di amore per Silvia (vv. 412-39), quindi l'atto del bacio (vv. 485-509), questo secondo con massima densità di versi brevi (30 settenari inframmezzati da 4 endecasillabi) e marcato per di più dalla presenza di rime: *male: mortale* (vv. 486-9); *baci: audaci* (vv. 497-501); *scendea: havea* (vv. 502-5); e consonanze: *fece: verace* (vv. 488-90). Dislocata fra le due zone, un'isolata coppia di settenari con rima baciata di chiaro valore iconico *bocca: tocca* (vv. 465-6). Molto rade invece le rime nelle partiture di Tirsi e Silvia (detentrica anche dell'unico caso di verso con terminazione proparossitona: *mancano*, v. 105); ma si ravvisano in quella di lei alcuni casi di rima che coinvolge l'ultimo verso della battuta, a significare anche in questo modo la sua ferma volontà di por termine alla conversazione: *forti: diporti* (vv. 104-7); a contatto: *piante: amante* (vv. 259-60). Ad accentuare il forte contrasto di posizioni fra Dafne e Silvia, nella scena I, collabora poi la frequenza di versi ripartiti fra le dialoganti, che valgono a simulare insofferenza e impulso a interrompere il turno dialogico dell'interlocutore, specialmente da parte della giovane ninfa (si indica con il segno / il 'gradino' versale): «O me inganni o te stessa. / Odio il suo amore» (v. 201); «Tu volevi il tuo peggio: egli a te brama | quel ch'a sé brama. / Dafne, o taci, o parla | d'altro, se vuoi risposta. / Hor guata modi!» (vv. 204-6).

Di grandezza proporzionata alle ampie scene è il coro *O bella età de l'oro* (vv. 656-724), l'unico in forma di canzone. Ha schema: abC abC cdeeDff (5 stanze), con congedo YzZ, secondo il modello di RVF 126 (*Chiare, fresche et dolci acque*), a forte prevalenza settenaria e perciò prototipo stilistico di 'dolcezza' a norma di Bembo, *Prose* II 13, qui ricalcato sin nel numero delle stanze. Sulla scelta tassiana pesa il precedente di Sannazaro, *Arcadia* V egl. (*Alma beata e bella*, anch'essa pentastrofica), influente forse anche su alcune specifiche soluzioni formali come la continuità sintattica fra prima e seconda strofa o l'elezione dell'aggettivo *bello* nel verso incipitario.

Bibliografia

- Accorsi, Maria Grazia (1998). *"Aminta". Ritorno a Saturno*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Anderson, Graham (1982). *Eros Sophistes. Ancient Novelists at Play*. Chicago: Scholars Press.
- Andrisano, Angela (1997). «Il satiro dell'*Aminta* e la sua tradizione classica». Moretti, Walter; Pepe, Luigi (a cura di), *Torquato Tasso e l'Università*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 357-71.
- Bongi, Salvatore (1890-95). *Annali di Gabriele Giolito de' Ferrari*. Roma: Ministero della Pubblica Istruzione.
- Bruscagli, Riccardo (1985). «L'*Aminta* di Tasso e le pastorali ferraresi del '500». Caretti, Lanfranco (a cura di), *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*. Roma: Salerno Editrice, 279-318.
- Carducci, Giosue (1954). *L'Ariosto e il Tasso*. Bologna: Zanchelli.
- Colussi, Davide (2011). *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel canzoniere Chigiano L VIII 302*. Roma; Padova: Antenore.
- Colussi, Davide (2013). «L'odio seguace d'amore (*Aminta*, I 1)». *Stilistica e metrica italiana*, 13, 119-34.
- Fubini, Mario (1971). *Studi sulla letteratura del Rinascimento*. Firenze: La Nuova Italia.
- Graziosi, Elisabetta (2001). *Aminta 1573-1580. Amore e matrimonio in casa d'Este*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- Residori, Matteo (2003). «'L'ape ingegnosa'. Sull'uso di alcune fonti greche nell'*Aminta*». *Chroniques italiennes*, 3(1), 1-9.
- Saviotti, Alfredo (1888). «Torquato Tasso e le feste pesaresi del 1574». *Giornale storico della letteratura italiana*, 12, 404-17.
- Solerti, Angelo (a cura di) (1901). *Tasso, Torquato: I Discorsi dell'arte poetica, Il padre di famiglia e l'Aminta*. Torino-Roma-Milano-Firenze-Napoli: Paravia.

L'Ambleto di Testori, ovvero Ruzante a Lomazzo

Schede storiche e linguistiche

Luca D'Onghia

(Scuola Normale Superiore, Pisa, Italia)

Abstract This paper focuses on linguistic and literary intersections between Testori's *Ambleto* (1972) and Ruzante's theatre, with particular attention to the comedy named *Moschetta*. *Moschetta* had been recited by Franco Parenti and Testori – as he himself testifies – was crucially influenced by this staging, and especially by the language Parenti used in order to recreate Ruzante's dialect. This paper tries to document the importance of that experience with respect to the *Ambleto* and to its contaminated and extremist language, pointing out some specific features that Testori might have taken from *Moschetta*.

Sommario 1 «Una sera lo vidi». – 2 La macaronea di Testori. – 3 L'ombra di Ruzante.

Keywords Modern theatre. Italian language. Italian dialects. Giovanni Testori. Franco Parenti. Ruzante.

1 «Una sera lo vidi»

«Una sera lo vidi [Franco Parenti] in teatro mentre recitava *La moscheta* del Ruzante, e subito capii che aveva qualcosa in più. Ora, a me capita sempre, quando un attore mi conquista, una cosa strana: non sento più le parole che dice, ma comincio a sentirne altre – esattamente quelle che vorrei che dicesse. Tanti miei testi per il teatro nascono così, in me. Così accadde mentre guardavo Parenti recitare il Ruzante. Mi dicevo: 'Le sue parole *non sono quelle lì*, sono altre'. E di colpo cominciai a vederlo parlare in una lingua che, poi, sarebbe diventata quella dell'*Ambleto*. Prima di uscire, andai da lui e gli dissi: 'Franco, adesso so che cosa devo scrivere per te'.¹ E ancora: «La trilogia è nata quando due persone legate da ami-

* Sono grato a Silvia Colombo e a Davide Verga (Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano), che mi hanno aiutato a trovare informazioni sulle repliche milanesi della *Moschetta* di De Bosio nella stagione 1971-1972 (vedi qui § 2). Ringrazio di cuore anche Giacomo Micheletti e Piermario Vescovo, che mi hanno dato alcuni preziosi suggerimenti e mi hanno messo a disposizione loro lavori in corso di stampa.

1 Doninelli 1994, 62-3 (poi anche in Panzeri 2008, 1531-2); vedi anche Doninelli 1994, 71: «Di Parenti e dell'*Ambleto* si è già parlato: fu assistendo a una commedia del Ruzante con Parenti che cominciai a sentire che quella roba lì si agitava dentro di me».

cizia - Testori e Andrée [Ruth Shammah] - sono andati a vedere Franco [Parenti] [...] che recitava *La moscheta* del Ruzzante e il recital su Carlo Porta. Il linguaggio della trilogia è nato da un impasto padano tra questo milanese ed un veneto inventato» (Shammah 1996, 114).

Sono affermazioni piuttosto note, ma - mi sembra - mai messe davvero a frutto per l'esame ravvicinato dell'*Ambleto*, primo testo della *Trilogia degli Scarozzanti*, steso tra la primavera e l'estate del 1972, pubblicato da Rizzoli nell'autunno del 1972 e andato in scena il 16 gennaio 1973 al Salone Pier Lombardo di Milano, con la regia di Andrée Ruth Shammah e la voce «livida e scheggiata» di Franco Parenti nelle vesti di Ambleto.²

2 La macaronea di Testori

Oltre che alla vicenda messa in scena - il protagonista si uccide per far *spetasciare* la *piramida dell'ordine e del potere*, e muore vagheggiando l'abolizione della proprietà privata - la forte carica mistico-protestataria di questa riscrittura è affidata anzitutto alla lingua: «una lingua come fino ad allora non si era mai vista né detta né, ancor di più, stampata».³ L'inaudita miscela espressiva messa a punto da Testori è un oggetto tanto appariscente quanto, per certi versi, sfuggente, e ha attirato l'attenzione di studiosi e critici meno di quanto meritasse: fanno eccezione alcune pagine di Paolo D'Achille e due lavori di Lucia Lazzerini e Rinaldo Rinaldi, ricchi di osservazioni interessanti delle quali occorrerà tener conto nel seguito del discorso.⁴

Le numerose dichiarazioni di Testori sulla carnalità primigenia della propria parola teatrale (Testori 1968) e la sua insistenza circa la natura irriflessa delle proprie scelte espressive (per esempio Testori 1973, 60), d'altro canto, non dovranno far dimenticare che la lingua dell'*Ambleto* - e di quanto gli tien

2 La citazione viene da Raboni 2003, 143; per le vicende dell'*Ambleto* vedi Taffon 1997, 104-9; Panzeri 2003, 140; Taffon 2011, 62-3. Dal testo di Shakespeare, profondamente ammirato (Doninelli 1994, 49-51), Testori ricavò nel 1970 un trattamento filmico (Panzeri 2002), e nel 1983 una seconda riscrittura teatrale di sapore distopico/martirologico (il *Post-Hamlet*).

3 Agosti [1996] 2003, 31 (mentre sulla 'ideologia' dell'*Ambleto* sono illuminanti le pagine di Lazzerini 1973). Sulle scelte linguistiche sarà da rammentare almeno quanto affermato da Testori durante un'intervista sul *Macbetto*: «la lingua italiana, così come circola oggi nella vita quotidiana e sui giornali e alla televisione, sulla ribalta di un teatro, a mio parere, non serve più» (Testori 1974, 67).

4 Per osservazioni linguistiche analitiche vedi in particolare D'Achille 2012, 366-9; Lazzerini 1973, 68-70; Lazzerini 1975, 92 (sul *Macbetto*); Rinaldi 1980, 22, 28 e 33 (altre considerazioni in Cascetta 1983, 100-1 e 167-70; de Matteis 2005, 212-13; Rimini 2007, 54-7; Vescovo in corso di stampa). Utile anche la panoramica di Taffon 1997, 212-27 (riedita con poche modifiche in Taffon 2011, 119-34), che comprende in chiusura una raccolta di brani emblematici; per l'italiano regionale scenico di Testori, con particolare riguardo a *La Maria Brasca*, vedi invece D'Achille 2012, 325-50 *passim*.

dietro fino all'exploit dello *Sfaust* - è attentamente e finanche ossessivamente costruita. Non mi spingerei perciò ad affermare che qualunque tentativo di analisi microscopica del linguaggio testoriano configuri «un accanimento necrofilo nei riguardi dell'organismo stesso»;⁵ ma a ogni buon conto chiedo venia fin d'ora per le mie pulsioni notomizzanti, sicuro come sono di trovare indulgenza presso il primo lettore di queste pagine, studioso raffinato del plurilinguismo letterario e di Ruzante (fortune novecentesche incluse).⁶

Del resto incroceremmo subito un'altra antica passione del nostro festeggiato (cf. Paccagnella 1979) se ricordassimo che per l'*Ambleto* si è parlato molto a proposito di un «linguaggio francamente macaronico»: ⁷l'ircocervo espressivo testoriano non è contraddistinto infatti solo da una mescolanza forte ed evidentissima (sono in gioco ben sei lingue diverse), ma anche da quei più sottili fenomeni di interferenza grammaticale che - lo ha mostrato di nuovo Paccagnella (1973) - qualificano il macaronico propriamente detto. Si dà in particolare il caso di parole ottenute mediante la combinazione di un lessema dialettale (quasi sempre lombardo) e di un morfema italiano. Il fatto rischia di sfuggire al lettore, la cui attenzione è calamitata da molti altri elementi più vistosi; eppure nella sola scena prima si incontrano, in ordine di apparizione, non meno di trenta forme di tal genere:

spaccheno, nìgore 'nuvole' (ter), *inciostrate, fudesse* 'fosse' (quater), *vardare, 'scoltare, vardato, 'desso, vestissiti* (bis), *spetasciato, 'rivati* (bis), *vardàtela, podo* 'posso', *borlato* 'caduto' (< mil. *borlà*), *rampeggandosi, baselli* 'gradini' (ter), *gottate* 'spruzzate' (< mil. *gotta*), *gottoni*

5 Taffon 1997, 216. Ecco l'intera frase: «Forse è una manchevolezza da imputarmi quella di rinunciare, qui, a delle esemplificazioni analitiche del lessico testoriano, che è, poi, l'apparato base del suo organismo linguistico-espressivo; credo, però, che mai come in questo caso l'acribia notomizzante non dimostri poi che un accanimento necrofilo nei riguardi dell'organismo stesso. Al contrario la vitalità del linguaggio testoriano esige più che mai uno sguardo ed un ascolto 'innocenti'» (la frase è caduta in Taffon 2011, che riassume capitoli di Taffon 1997 insieme a nuovi materiali).

6 Mi riferisco, per ricordare solo un paio di titoli, a Paccagnella 1984 e alla recente indagine su Ruzante e Fo di Paccagnella 2013. Aggiungo che precise influenze ruzantiane su Celati traduttore di Céline sono state individuate da Micheletti (in corso di stampa).

7 Lazzerini 1973, 68 (il macaronismo di Testori discende dalla «palese insufficienza di eventuali neoformazioni contenute in ambito unilingue a saturare una domanda espressiva che tanto travalichi la media»). E ancora: «la trascrizione fonica diretta (del tipo *negher*) è però assai rara, perché Testori predilige di gran lunga il procedimento del calco e dell'inclusione del dato dialettale in forme italo-barbariche» (Lazzerini 1973, 69). Gli elementi integralmente dialettali sono in effetti infrequenti: segnalo tra i pochi *cont, anca, crappa, domà* (si noti poi *Lofelia* < *Ofelia*, con uso settentrionale dell'articolo determinativo davanti a nome proprio e successiva concrezione). Più numerosi i tratti che dipendono dal dialetto ma sono usati in forme non dialettali: oltre ad alcuni di quelli elencati più sotto, vedi quanto censito in D'Achille 2012, 366-8 (un settore bisognoso di apposito approfondimento, e che resterà fuori da questi appunti, è quello della morfologia verbale).

'lacrimoni' (< mil. *gottón*), *vàrdali*, *tronata* 'rombo di tuono' (< mil. *tronà*), *podì* 'puoi', *lumagotti* (< mil. *lumagòtt*), *pode* 'può', *scarligare* 'scivolare' (< mil. *scarligà*), *ciappini* 'diavoli' (< mil. *ciapin*; *chiapini* 'demoni' già in Folengo *Baldus XXI* 435), *sciarìto* 'chiarito' (< mil. *s'ciarì*), *pessegàte* 'sbrigatevi' (< mil. *pessegà*), *ciapparèmo*, *podeno*, *pampurzini* 'ciclamini' (< mil. *pamporzìn*). Qui andranno anche *le parure* e *broderia* 'ricami' (lessemi francesi e morfemi italiani; sebbene sul secondo possa aleggiare anche il mil. *bòrd* 'frangia, lista, ricamo'), oltre che *inzipimento* (lessema 'latino' e morfema italiano).⁸

Se il macaronico può servire ad aprire il discorso, non basta certo a chiuderlo: c'è molto altro e occorrerà darne ragione, seppure in maniera sintetica e puntando su pochi elementi caratterizzanti. La violenza espressionistica di Testori sul proprio mezzo si esplica in una robusta serie di perturbazioni delle forme standard - l'italiano resta pur sempre la sua 'lingua tetto' - ottenute attraverso la contaminazione tra lingua e dialetto milanese-brianzolo, o ancora mediante forzature che toccano soprattutto la morfologia nominale:

1. vocalismo atono di marca spesso settentrionale: *ingravedate* 1147, *vometo* 1147, *de qui* 1147, *de là* 1147, *de neva e de brina* 1147, *me pare* 1148, *confittura* 1148 (sul francese?), *livedo* 1148, *cadàvaro* 1148, *vometato* 1148, *el treno* 1149, *ultemo* 1149, *todesca* 1150, *fabbreca* 1150, 1174, *referisco* 1150, *deventare* 1150, *deritto* 1150, *stremenzito* 1151, *parfumo* 1151 (sul francese?), *stremenzito* 1151, *stupedo* 1151, *vedarete* 1153, *politegale* 1153, *seringa* 1154, *pratària* 1154, *margarite* 1154, *amarai* 1154, *fatidego* 1155, *fabbreca* 1157, *leggitema* 1159, *segillo* 1160, *politega* 1170, *reposare* 1173, *segnifega* 1173, *soffegare* 1174, *dessetare* 1174, *enterrogatorio* 1174, *lucedetà* 1174, *ultemo* 1184, *besogno* 1185, *desperata* 1203, *rovenato* 1203, *insanguenate* 1206, ecc.
2. anaptissi vocalica: *àltero* 1147, 1150, 1151, 1152, 1203 (con *àlterotanto* 'altrettanto' 1209), *rododendoro* 1148, *àltera* 1149, 1207, *soperàno* 'soprano' 1150, *enteravo* 1151, *starazzino* 1151, *mosterarti* 1152, *àlteri* 1157, *nuteriscono* 1160, *soveràna* 1185 (e qui anche gli accidentalmente anomali *reteròlago* 'retrologo' 1157 e *enteròterra* 'entroterra' 1157), ecc.

⁸ Salvo diversa indicazione, trarrò tutti gli esempi che seguono da una serie di passi significativi (Panzeri 2008, 1147-57, 1159-60, 1167-70, 1173-4, 1184-5, 1203, 1206-9, 1226-8). Uno spoglio integrale richiederebbe molto spazio e resta da fare: si veda in tal senso l'auspicio di D'Achille 2012, 366. Si vedano poi anche le voci francesi con morfema rifatto sull'italiano *rienno* 1168, 1169, *buticche* 1174, *refrenno* 1203.

3. aferesi (D'Achille 2012, 367): 'me 'come' 1148, 'scoltare 1148, 'deso 1148, 1149, 1154, 'nunzio 'annuncio' 1148, 'lora 'allora' 1148, 1155, *compagnare* 1148, 'scolti 1149, 'rivati 1149, 'pella 'appella' 1150, 'riva 'arriva' 1150, 'cadimenti 'accadimenti' 1150, 1209, 1227, 'cade 'accade' 1150, 'dolorata 1151, 'bitiamo 1152, 'tomizzano 1152, 'vanzarne 1154, 'lettrici 1155, 'verta 'aperta' 1155, 'bedisco 1155, 'poplessia 1156, 'quilibrio 1160, 'cuparmi 1174, 'fezzione 1203, 'narchia 1203, 'sassini 1207, 'pellano 1209, 'guzzi 'aguzzi' (verbo) 1209, 'belico 'ombelico' 1209, 'coppiamenti 1209, 'narchieggiante 1209, 'lettrizzità 1210, 'pellati 'chiamati' 1227, ecc.
4. rotacizzazione di *l* (estesa oltre le condizioni del cosiddetto rotacismo ambrosiano, per cui cf. Colombo 2016, 146): *voresse* 1148, *vorta* 1151, 1209, 1228, *angioretto* 1151, *armeno* 1154, 1185, *arzàte* 1155, *vortano* 1155, *quarcheduno* 1155, *finarmente* 1160, 1185 (e *infinarmente* 1209), *furminasse* 1160, *vorte* 1168, *arza* 1203, *voresi* 1203, *vorevo* 1203, *càrmeti* 1206, *arzano* 1206, *pormoni* 1209, *vortarti* 1209, *vorpe* 1228, *angioro* 1228.
5. impiego estensivo di *z* (Lazzerini 1973, 70; D'Achille 2012, 366): in forme nelle quali la *z* potrebbe essere il corrispettivo genericamente settentrionale dell'affricata prepalatale (*zinghiali* 1147, *inzipit* 1147, *làrezzi* 1148, *comazzino* 1148, *latrozzinato* 1148, *azzidenti* 1149, *inzipimenti* 1149, *zima* 1151 ecc.); e per estensione in *zereghi* 1148 e *zereghetti* 1148); in forme in cui soppianta la sibilante o non ha corrispettivi stabilmente individuabili (*Elzinore* 1147, 1149, *urbiz* 1147, 1157, *univerzo* 1147, *imperzino* 1148, *inzino* 1148, *zufficenza* 1149, *zifolamenti* 1149, *zole* 1149, *zubretta* 1150, *zu* 1150, *inzolamente* 1150, *inzomma* 1150, *perzo* 1150, *buzzola* 1150, *zizzignori* 1154 ecc.; *zettrate* 'scettrate' 1150 e *zettro* 1151). A parte vanno i casi di *zz* ortograficamente abnorme: *dentizzazione* 1148, *cresimazione* 1149, *presentazione* 1149, *precisazione* 1150, *starazio* 'strazio' 1151, *dominazioni* 1152, *lamentazioni* 1154, *limitazione* 1159, *recitazione* 1160, *disgraziata* 1208, *giustizzia* 1209, ecc.
6. consonantismo settentrionale (mi limito a segnalare qui forme con sibilante - in luogo della fricativa palatale nei corrispettivi italiani -, forme sonorizzate e assibilate, e vedi anche D'Achille 2012, 366): *lassatela* 1147, *marmelada* 1148, *amadissima* 1148, *finida e finidissima* 1149, *sesspirriana* 1150, *capissi* 1151, *lassami* 1151, *fenido* 1151, *brazze* 1153, *politegale* 1153, *fazzada* 1153, *cavre* 1155, *formighe* 1155, *pegore* 1155, 1157, 'verta 'aperta' 1155, *nevode* 1159, 1209, *vessiga* 1159, *pissa* 1159, *cadena* 1160, *politega* 1170, *soffegare* 1174, *saverlo* 1184, *fatigato* 1203, *segonda* 1207, *camionada* 1207, *dida* 1208, *fadiga* 1209, *satanega* 1209, *vida* 1226, *nevicada* 1228, ecc.

7. frequente prefissazione in *i-* o *in-* (D'Achille 2012, 368): *iscuro* 1147, *income* 1147, *istesso* 1147, *iscolano* 1148, *imperzino* 1148, *inzino* 1148, *incosì* 1149, 1153, 1154, 1168, 1174, 1228, *indidentro* 1149, *Indio* 'Dio' 1149, *indove* 1151, 1153, *indisumanissimi* 1152, *isposo* 1152, *intranne* 1152, *incomo* 1153, *indavanti* 1154, *indidietro* 1155, *imbasta* 1159, *istabilito* 1167, *istò* 1169, *impiù* 1174, *ispada* 1208, *insetato* 'assetato' 1209, *Ingolia* 'Golia' 1209, *infinarmente* 1209, *isterminato* 1209, *istato* 1226.
8. metaplasmi e conguagli analogici (D'Achille 2012, 367): *sanguo* 1147, 1149, 1185, 1203, 1209-1210, *porchi* 1147, *inferna* 1147, *neva* 1147, *carne* 1148, 1184, 1209, 1227, *sangua* 1148, 1152, *assa* 1148, 1226, *cadàvaro* 1148, 1159 (senz'accento), 1168, 1209, *ingleso* 1150, *grando* 1151, *morta* 1152, *ventro* 1152, 1160, *polvara* 1152, *ordeno* 1155, *niento* 1159, 1174, 1184, 1185 (*niento totalo e univerzalo*), 1226, *Parigio* 1174, *piramida* 1185, 1226, 1228, *ordeno* 1185, *autoro* 1207, 1209, *sanguinanta e orribila colpa* 1208, *pesta* 1209, *granda* 1226, *facilo* 1226, *vendicatore* 1228.
9. suffissi nominali usati con «il proposito di allontanarsi il più possibile dalle corrispondenti parole italiane» (D'Achille 2012, 368; prevalgono *-mento* e *-zione*): *violame* 1148, *segretamento* 1148, *ferrame* 1148, *processionamenti* 1149, *castellarie* 1149, *cresimazzione* 1149, *squillamenti* 1149, *inzipimento* 1149, *coronamento* 'incoronazione' 1150, *mattaria* 1150, *decalogamenti* 1152, *edittamenti* 1152, *leggimenti* 1152, *leggiferazioni* 1152, *controllamenti* 1152, *spiamenti* 1152, *profondori* 1152, *prosperazione* 1153, *luzzore* 1153, 1170, *concentrazione* 1153, *fiondatare* 1153, *medagliaria* 1154, *onorificazioni* 1154, *penzamenti* 1154, *tronamenti* 1155, *scolamenti* 1157, *chimicamenti* 1157, *colpazzione* 1159, *tronamento* 1160, *i governamenti e i ministeramenti* 1160, *l'infametà e l'antecristità* 1160, *menzogneria* 1160, *recitazione de bavamenti e de leccamenti* 1160, *interità* 1167, *meravigliamenti* 1168, 1169, *sadizzismo* 'sadismo' 1168, *plagiamento* 1168, *castellaria* 1168, 1174, *dentaria* 1169, *macchinamento* 1170, *statutazione* 1185, *globamento* 1185, *orrendità* 1206, *crapamento* 1207, *insultazioni* 1207, *polmoneria* 1207, *follarìa* 1207, 1208, 1209, *accusazioni* 1208, 1209, *vendicazioni* 1209, *inculamenti* 1209, *nevaria* 1209, *giazzeria* 1209, *simpatizzazioni* 1209, *spetasciamento* 1226, *sanguarie* 1226, ecc.
10. numerosi participi presenti (per lo più poco adoperati nell'uso corrente, quando non ricavati da sostantivi o radici lessicali; talvolta in serie): *pensare alla ditta e ai dittanti* 1148, *vescovanti* 1148, *pegoranti* 1149, *vaccanti* 1149, 1227, *lavoranti* 1227, *pendolanti* 1227, *zobillanti* 1152, *zindacanti* 1152, *prova provante* 1153, *meravigliantissima presentazione* 1155, *cagni de regnanti e de sottoregnanti* 1156, *sepolcri smanducanti e sbiancanti* 1160, *morti genitanti e*

genitori 1185, *genitante genitore* 1209, *cortilanti* 1226, 1227, *castellanti* 1226.

Come si vede, Testori si compiace di frugare quasi fisicamente ogni parola: interviene su singoli suoni (punti 4 e 5); aggiunge vocali anetimologiche e suffissi aberranti (punti 2 e 9); scorcia una miriade di forme (punto 3). Si ha quasi l'impressione che voglia forgiarsi – pezzo dopo pezzo – un vocabolario abnorme, fatto di voci che somigliano a corpi malati o sfigurati, afflitti ora da fastidiose escrescenze ora da dolorose mutilazioni (mi permetto il lusso di metafore così spinte alla luce delle dichiarazioni rese dall'autore nello scritto famoso sul *Ventre del teatro*, tutto imperniato sulla carnalità della parola: Testori 1968). Nell'ideale *continuum* che muove dal dialetto all'italiano, i punti estremi – dialetto integrale, italiano standard – sono quasi sempre evitati a favore di un'ampia serie di forme di compromesso, del tutto diverse però da quelle dell'italiano regionale che cominciava a essere studiato dalla sociolinguistica nostrana e che era già stato sfruttato dai neorealisti (e in fondo dallo stesso Testori nel suo mirabile racconto d'esordio, *Il dio di Roserio*, del 1954);⁹ le forme di compromesso che costituiscono il nucleo della lingua dell'*Ambleto* hanno invece un sapore artificiale, perturbante e spesso arcaico (non sarebbe del resto difficile trovare riscontro, per certe voci elencate sopra, nelle *scriptae* settentrionali tre- e quattrocentesche).

Non mancano poi elementi estranei all'impasto esaminato fino a qui: su questa ardita compagine italo-lombarda, largamente prevalente, spiccano infatti tocchature di latino, inglese, spagnolo e francese: col che si arriva a un effetto caleidoscopico che ha qualche riscontro, in anni vicini, soltanto nei testi più sperimentali di Dario Fo. Predomina – con tratti talvolta sgangherati – il latino (D'Achille 2012, 366): *ultime et extreme* 1147, *Inzipit Ambleti tragedia, inzipit qui* 1147, *Medionalensis urbiz* 1147, *loca locorum* 1147, *Sera est. Anzi, crepuscolorum crepuscula dilagant. Dilagant* 1147, *Totus est negher* 1148, *Papà, rex, capo, dux* 1149, *ecces homo* 1149, *la voluntas dei* 1149, *imperia* 1149, *exercitua et missilia* 1149, *pater* 1149, *filius meus de me* 1151, *inzipit trenus* 1151, *in pacem aeternam* 1152, *qualis* 1153, *verbum fatidego* 1155, *l'infartus* 1156, *non ambleticus Ambleto* 1157, *creator creaturorum* 1157, *Ambletus* 1159, *de un rex, de un dux, talis et qualis* 1159, *i veli dei templa templorum [...] quelli dei requiem aeternam* 1160, *il flatus e l'alito* 1174, *filius* 1184, 1185, 1227, 1228, *nientus* 1185, *in talis maniera* 1185, *pater meus de me, meus et per sempro* (e ot

9 Importanti in tal senso anche i risultati del lavoro di Pianca 2017 sugli avantesti dell'*Ambleto*, dai quali emerge la tendenza di Testori a eliminare quasi sistematicamente tutte le forme dialettali lombarde 'genuine'. Per la nozione di italiano regionale cf. invece De Blasi 2014, 13-60; quanto a *Il dio di Roserio*, che riscosse tra l'altro il consenso di Contini (vedi oltre nota 13), va rammentato il precoce studio variantistico di Baldelli (1965, 76-91).

1148, incrocio tra *o* e *aut* per altro non privo di qualche attestazione nelle *scriptae* antiche).

Meno presenti sono lo spagnolo o meglio pseudospagnolo (*cassa è e chiavata resta per totos quantos e in totos quantos i loca locorum* 1147, *amigos* 1148, *ciapparemo l'acqua totos quantos!* 1155, *pendolentos como i tuoi geraneos; pendolentos* 1207, *vegnite qui totos quantos* 1226, *v'ho qui 'pellati totos quantos* 1227) e l'inglese (*undergraund comazzino* 1148, *le mie gherls e i miei boys* 1151, *glamur* 1151, *'ste desainers de oggi* 1154, *norze 'nurse'* 1160, *slip* 1168, *schiatori 'sciatori'* 1209, dall'inglese *ski*). C'è infine la lingua del Franzese (controfigura di Orazio, impersonata dal compagno di vita di Testori, il francese Alain Toubas che per l'occasione assunse lo pseudonimo di Alain Corot): si tratta per larghe parti di un francese trascritto, con esiti stranianti, secondo le norme ortografiche italiane, non senza che l'italiano vi si infiltri con vari elementi grammaticali (per es. il pronome *io*): *vù me comprenné?* 1168, *vù dit?* 1169, *io ne parl pà. Io l'em. E lorsche io em, madam, io suì fidèl* 1169, *partù* 1169, *E 't'il possibile? Quà?* 1169, *formagella invelenada e impuasonada* 1185 (con morfema dialettale), *A me, vuarla incosi, me vien de plorare... Purquà ariamo da essere incosi malerosi? Purquà, Ambleto? Purquà* 1203, ecc.¹⁰

Nessuno di questi strati linguistici è ornamentale o gratuito:¹¹ il latino, pur scassato, cospira a tener viva la percezione dell'antichità e della sacralità della tragedia (è un latino in buona parte ecclesiastico: *pater, filius, verbum, pacem aeternam*, per non dire dei superlativi semitici tipo *loca locorum*), e solo in pochi casi sembra detenere coloritura sarcastica (*Papà, rex, capo, dux*); l'inglese rinvia anzitutto all'ipotesto shakespeariano, ma anche s'incarica - con la sua spolveratura di *desainers, slip* e *schiatori* - di richiamare il tempo presente, quello attuale nel quale si muovono gli *sca-rozzanti* con la loro scalcagnata *ditta*. E se la lingua del Franzese non sarebbe probabilmente quella che è se non ci fosse stato Alain Toubas nella vita di Testori, ai pochi frammenti spagnoli spetta il compito di alludere a una delle 'patrie temporali' predilette dell'autore: la Lombardia spagnola di Cinque- e Seicento, quella dei pittori della realtà e dei pittori della peste,

10 A parte va segnalato l'italiano, che vorrebbe essere forbito e non inquinato dal lombardo, con il quale Lofelia tenta di darsi un tono davanti ad Ambleto: «L. Perché, se lei non ha nulla da ridire, sarei presa dal desire di sentarmi; me scusi; me sono sbagliata; d'assidermi a favellare seco lei de amore. O anca 'pena de auscultare el suo respiro nel posarmi in accanto alla stimatissima di lei persona... | A. Ma che lengua va indietro a parlare? | L. Sono andata a siacquare i panni in dell'Arno... | A. E sto siacquamento cos'è? | L. Un vucabulario spezialissimo che me son fatta prestare in della biblioteca del Munizzipio. Vorevo farne più degna de lei...» (1173).

11 Non mancano - com'è legittimo - posizioni anche fortemente riduttive nei confronti della lingua dell'*Ambleto*: Cappello (1983, 85-91) ritiene per esempio che si tratti di un organismo posticcio ed edonistico, incline alla parodia e al grottesco, e incapace di dar voce a una vicenda tragica (per lo statuto della tragedia in Testori vedi Cascetta 1983, 94-118).

quella di san Carlo e degli umili protagonisti del romanzo di Manzoni (e qualcosa avrà forse contato anche il travestimento latinoamericano della *Cognizione* di Gadda).¹²

3 L'ombra di Ruzante

Dopo questa sommaria campionatura torniamo a Ruzante, dal quale siamo partiti e al quale converrà riavvicinarsi. Andrà chiarito tanto per cominciare quale sia stata la messa in scena decisiva per la genesi dell'*Ambleto* e della sua lingua: Testori (e con lui Andrée Ruth Shammah) si riferisce senza dubbio alla *Moschetta* prodotta dal Piccolo Teatro con la regia di Gianfranco De Bosio, andata in scena per la prima volta il 13 ottobre 1970 (Brunetti, Maino 2006, 124-9);¹³ ma da un cenno del 1975 si ricava che solo più tardi Testori ha effettivamente assistito allo spettacolo: «Quando ho visto Parenti recitare *La Moscheta* sotto il tendone del Teatro Quartiere, qualche anno fa, ho detto: questa volta ci siamo. Naturalmente per me, non per lui. Ed è venuto fuori quello che poi è venuto fuori» (Testori 1975, 5).

Teatro Quartiere è il nome di un'iniziativa con la quale il Piccolo, diretto allora da Paolo Grassi, portò alcuni dei suoi spettacoli – allestiti sotto un tendone itinerante – nei quartieri periferici di Milano: dopo il lancio nel 1969-1970, il progetto riprese lena nella stagione 1971-1972, per essere poi abbandonato nel giugno 1972 (Bentoglio 2011, 185-92). E in effetti durante la stagione 1971-1972 il Teatro Quartiere ebbe in programma anche

¹² Per la nozione di 'patria temporale' vedi Vescovo 2007, 54-63. L'importanza della tradizione figurativa, soprattutto lombarda, per l'opera di Testori è un tema che qui si può solo sfiorare: vedi Taffon 1997, 19-54 e gli scritti raccolti in Marani 1995 e Agosti 2015 (nel secondo caso con ricchi apparati storico-critici). Quanto ai rapporti con Gadda, debiti puntuali dell'*Ambleto* con *Eros e Priapo* sono segnalati da Lazzerini 1973, 69-70; l'argomento merita un'indagine a tappeto condotta non solo sulle opere di Testori, ma anche sulle sue dichiarazioni (nell'intervista in Cappello 1983, 3-7 Gadda è l'unico 'padre' letterario riconosciuto, ma è accusato di essere 'prevedibile'), oltre che sulla storia della critica. Quanto a quest'ultima, ricordo che Testori – pur citato nelle ultime pagine dell'«Introduzione alla *Cognizione del dolore*» di Contini ([1963] 1970, 619) – non sarà mai studiato né da Contini né dalla sua scuola (con l'eccezione già ricordata dei lavori di Lazzerini 1973 e 1975). Solo una volta, a quanto ne so, Contini ha brevemente ricordato l'*Ambleto*: «La violenza (tematicamente attiva anche nel sadismo di alcuni versi) si fa linguisticamente iperbolica nel recente (1972) rifacimento di *Amleto* (*L'Ambleto*), dove l'italo-lombardo è soltanto la base d'una lingua d'invenzione» (Contini 1974, 416 n. 1). Dal canto suo Testori ha dato un giudizio alquanto riduttivo del Contini critico nelle conversazioni con Doninelli (1994, 102: «La filologia è stata per lui una vera mania: invece di servirsene come di un mezzo opportuno, ha finito spesso per gettarla sull'opera come una coltre: se la *Divina Commedia* è solo quello che dice lui, stiamo freschi»).

¹³ Ma secondo Bentoglio 2011, 191 n. 23 la prima risale al 19 ottobre 1970; de Matteis 2005, 209 n. 26 data l'incontro di Testori con la *Moschetta* recitata da Parenti addirittura al marzo 1970 (ma non cita la fonte da cui trae l'informazione, che è errata).

la *Moschetta*, messa in scena a Chiesa Rossa-Gratosoglio per quasi una settimana a cominciare dal 18 aprile 1972. Lo si ricava da alcuni preziosi materiali custoditi all'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano; ecco un ritaglio dal *Corriere d'informazione* (17 aprile 1972): «il capolavoro ruzantiano (messo in scena da Gianfranco De Bosio e interpretato da Franco Parenti, Edda Albertini, Mimmo Craig e Virgilio Zernitz) si trasferisce sotto il tendone di 'Teatro Quartiere' alla Chiesa Rossa dove si tratterà per una settimana in attesa di intraprendere una lunga tournée in Francia. Il debutto a Chiesa Rossa-Gratosoglio (il tendone è collocato in via San Domenico Savio angolo via Chiesa Rossa) è fissato per domani alle ore 18».¹⁴ Alla luce di questa acquisizione si vede bene come la genesi dell'*Amleto* abbia avuto tempi serrati, dato che la stesura dell'opera (primavera-estate 1972) risulta evidentemente iniziata subito dopo la visione dello spettacolo al Teatro Quartiere.

Per completare il quadro andrà rammentato che già nel 1969 al Piccolo era andata in scena la *Betia*, sempre con la regia di De Bosio assistito però - ed è un particolare interessante - da Andrée Ruth Shammah, che avrebbe poi lavorato in prima persona alla *Trilogia* (Brunetti, Maino 2006, 115); di lì a qualche anno sulla *Betia* sarebbe tornato Parenti stesso, nelle vesti di regista e attore, portando al Salone Pier Lombardo una riduzione della commedia confezionata in collaborazione con Ludovico Zorzi (Brunetti, Maino 2006, 173-8): questo spettacolo è testimoniato da un opuscolo che contiene tra l'altro un breve testo intitolato *Alcune impressioni di Gianni Testori raccolte a una prova della "Betia"*, sul quale torneremo. Alla base di questa ampia riscossa scenica stava - bisogna pur ricordarlo - la riscossa editoriale procurata dallo stesso Zorzi con il 'Millennio' einaudiano del 1967: un lavoro a tutt'oggi insuperato, che veniva a chiudere una vicenda di plurisecolari sfortune (l'ultima edizione integrale di Ruzante apparsa in Italia risaliva a ben trecentocinquanta anni prima: Vicenza, Giorgio Amadio, 1617).¹⁵

Fin qui alcuni dati esterni. È legittimo chiedersi a questo punto se l'influenza di Ruzante debba essere considerata generica o se invece possa essere più precisamente circoscrivibile. Vanno richiamati, intanto, alcuni elementi che dovevano aver colpito Testori: l'interesse di Ruzante per gli umili e i diseredati; il suo sguardo disincantato - e a volte cinico e persino

¹⁴ E vedi pure, già prima, *L'Unità* (11 aprile 1972), *La Notte* (13 aprile 1972) e *Il Giorno* (13 aprile 1972). Il testo ruzantiano non è invece tra quelli rammentati in Bentoglio 2011, 189 (che non dà un regesto completo degli spettacoli e, se vedo bene, copre il periodo fino al 28 marzo 1972). La *Moschetta* aveva già fatto parte del ciclo 'decentrato' inaugurato nel 1970-1971 (dopo la prima a Milano, il testo era andato in scena tra l'altro a Busto Arsizio, Cantù, Sesto San Giovanni, Pavia, Corsico, Abbiategrasso: cf. Brunetti, Maino 2006, 124 e Bentoglio 2011, 190-1).

¹⁵ Cf. Zorzi 1967 (su Zorzi è da vedere lo studio monografico di Mazzoni 2014).

tragico – sugli esseri umani, sui loro sentimenti più profondi e sui loro rapporti reciproci; l’impiego di una lingua terragna e corposa. Tutto qui? Probabilmente no, e per provare ad andare più a fondo sarà il caso di partire da un’acuta osservazione di Taffon: «come non pensare che l’*italiacano* parlato dagli attori-scarrozzanti [...] non abbia come antico progenitore proprio quel *moscheto* che il contadino di Beolco parla per avvicinarsi alla lingua colta, stravisandola?» (Taffon 2011, 62). Mi pare un suggerimento prezioso: vediamo allora come suonano le battute *moschette* di Ruzante in una scena – la quarta dell’atto secondo – che è tra le cruciali della commedia (anzitutto in ragione della strana lingua adoperata dal protagonista per rendersi irricognoscibile e mettere alla prova la fedeltà della moglie):

RUZANTE (*si rivolge alla finestra di Betìa e trucca la voce*) Oh là? Chi stano quano in questa casa?

BETÌA Chi è quello?

RUZANTE Io sono lo io mi, che voleno favellare con Vostra signoria de vu. Ben stagano, me cognosciti lo io mi?

BETÌA Se Diè m’aî, no ch’a’ no ve cognosso.

RUZANTE Sapeti perché io mi ve pareno che no me lo cognossiti? Guardatime bene.

BETÌA A’ no guardo uomeni ch’a’ no cognossa, mi.

RUZANTE Sapitilo perché no me cognosseti lo io mi?

BETÌA Se Diè m’aî, no ch’a’ no ’l sè.

RUZANTE Perché no ve degnano de chi ve volono bene.

BETÌA El m’è ben deviso d’averve vezù: a’ me degne, mi, d’un can, no che d’un cristian.

RUZANTE Oh Dio, lo sono tanto tempo che mi sono squasi morto per li fatti vostri de vu.

BETÌA Donde si’-vu? A’ no ve cognosso zà.

RUZANTE Io mi sono della Talia, pulitan.

BETÌA A che muo’ me cognosci-vu, mi?

RUZANTE Quando che erano la muzzarola, che io mi erano lozado in casa vostra. Se volis essere la mias morosas, ve daranos de los dinaros. (*mostrando il sacchetto*) Guardano qua si lo me mancano...

BETÌA A’ ve dirè, a’ no faello con zente ch’a’ i no veza per lo volto.

RUZANTE Mo io vegnirano in casa vostra, dentro in la camera vostra.

BETÌA Mo s’el se saesse po, e ch’el lo saesse me’ marìo? Ah, guagi mi!

RUZANTE (*con la sua voce naturale*) Deh, potta de chi te fè! Che t’alde dire? Te me farissi dunca un becco? (D’Onghia 2010, 149-52, battute 23-41)

La lingua *moschetta* assomiglia all'*italiacano* di Testori per tratti come l'applicazione di desinenze italiane a voci verbali dialettali (*cognossiti, stagano*, ecc.) e la creazione di forme irriconoscibili o aberranti per sovraestensione desinenziale (*quano 'qua', erano la muzzarola, io vegnirano*, ecc.). Ma in questa manciata di battute compaiono anche due elementi che potrebbero essere stati oggetto di specifica ripresa da parte di Testori: il primo, pur generico, è l'imitazione grossolana dello spagnolo mediante l'abuso di -s finale (battuta 37: *volis, mias morosas* singolare, *daranos de los dinaros*); il secondo è l'espressione ridondante del possessivo in casi come *Vostra signoria de vu* e *li fatti vostri de vu* (il solo *Amblecto* offre decine e decine di esempi analoghi: *papà mio de me* 1148, *i miei boys de me* 1151, *filius meus de me* 1151, *ventro nostro de noi* 1152, *le sue sedi de lui* 1152, *col figlio suo dei lui* 1153, *in del tuo sguardare de te* 1154, *alano mio de me* 1155 ecc.). Aggiungo che la preposizione articolata pavana del tipo *intun, intel* (Paccagnella 2012, 359, s.v. «inte») potrebbe essere tra i progenitori del ben testoriano (e del resto anche genuinamente lombardo) *in del*.¹⁶ Si tratta di uno degli elementi più vistosi e parossisticamente variati nella morfologia teratologica della lingua dell'*Amblecto*: si vedano per esempio *in dell'iscuro* 1148, *in de quello de Lomazzo* 1148, *in del più* 1150, *in dell'altra parte* 1152, *non combineranno in de sù niente* 1152, *quattro gatti, in del già!* 1152, e così via fino a *indesopraddeltutto* 1228, che è tra le ultimissime parole del testo.

A pochi anni dall'*Amblecto*, Testori parla esplicitamente di Ruzante nel breve testo del 1975 scritto in occasione del già ricordato spettacolo con cui Parenti portava la *Betia* al Salone Pier Lombardo; ecco un brano tratto da quello scritto:

È strano: oggi, ascoltando le prove della *Betia*, mi sento lontano dal Ruzante; il linguaggio mi pare diversissimo. Certo, è uno dei miei padri, come Porta, come Folengo, come Gadda, ma l'ho sentito diverso e distante molto più di quanto non potessi credere prima.

In Ruzante il linguaggio era un modo, il modo di esprimere nel suo tempo certe cose contro certe altre e corrisponde esattamente ai personaggi. Il mio linguaggio come i miei personaggi sono quello che resta o quello che verrà di uno sfacelo umano; quello della nostra società. Ruzante entra nella contemporaneità del mondo contadino che ha davanti agli occhi. Il mio credo sia un procombere all'arcaicità per tirar fuori la contemporaneità di un determinato stato di esistenza.

Dopo l'esperienza dell'*Amblecto* e del *Macbetto*, non vedo affatto l'allestimento di un Ruzante come una ripresa e una ripetizione, bensì come

¹⁶ A proposito del quale Lazzerini 1973, 69 evoca anche il fiorentino popolare *in nel*, adoperato dal Gadda di *Eros e Priapo*.

una reinvenzione della necessità drammaturgica di cui parlavo prima e che si deve dunque verificare 'corporalmente'.¹⁷

Testori riconosce la centralità di Ruzante («è uno dei miei padri»), ma ammette di sentirsene distante, quasi che l'esperienza di *Ambleto* e *Macbetto* avesse nel frattempo reso in qualche modo obsoleta la lezione del Beolco, pure decisiva per la genesi dell'*Ambleto* e forse anche per la fissazione di certi suoi tratti espressivo-grammaticali. Ma più di tutto pare notevole la lucidità con cui è diagnosticata l'opposizione tra la lingua di Ruzante - una lingua reale, storicamente delimitabile e per così dire contemporanea all'autore - e la lingua del Testori 'scarozzante' - una lingua assolutamente antirealistica, acronica e inattuale, in bilico com'è tra arcaicità barbarica (un'arcaicità cui si *procombe*) e post-apocalisse («quello che resta [...] di uno sfacelo umano»).

Resta da chiarire - e per farlo servirebbe un ampio lavoro di spoglio - se e quanto il nome (o lo spirito) di Ruzante torni poi nelle pagine di Testori anche al di fuori dell'ambito teatrale. Qui, a chiusura del discorso, mi limiterò a rammentare un elzeviro apparso sul *Corriere della Sera* il 2 agosto 1987 e dedicato allo scultore settecentesco Beniamino Simoni, autore di gran parte delle statue della *Via Crucis* nel Santuario di Cerveno (Brescia). Il nome di Simoni compariva già nel cruciale articolo del 1966 su «Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana», nel quale lo scultore era considerato l'unico vero compagno di strada di Ceruti: un compagno sanguigno e perfino bestiale rispetto alla serenità partecipe del Pitocchetto, secondo uno schema che due secoli innanzi aveva opposto il Romanino (con i suoi crudi uomini da stalla: il dialetto) al Moretto (con il suo classicismo quasi olimpico: la lingua).¹⁸ Ed ecco, più di vent'anni dopo, che il nome di Ruzante viene a lampeggiare per un istante e arricchisce di una decisiva sfumatura 'dialettale' il senso delle impressionanti statue di Simoni:

Il lettore che vuol conoscerlo [...] salga a Cerveno, entri nella Parrocchiale e nelle stazioni di una *Via Crucis* lignea, che riprende la mai sopita tradizione dei Sacri Monti: scoprirà uno dei "teatri in figura" più sorprendenti che esistano al mondo. I contadini, che dico, i valligiani, i montanari, i pastori, i deietti, i disgraziati, i balordi, i dementi, i ladri, gli affamati della Valle (e, in essa, di tutta la terra) han trovato nel Simoni il loro intagliatore (si tratta, infatti, di statue lignee); e, insieme, il loro torvo, scontroso, becero e ruttante cantore; una sorta d'Omero dei

17 Testori 1975, 5 (a questo testo è collegata l'unica occorrenza del nome di Ruzante negli indici di Dall'Ombra 2007).

18 Ora in Marani 1995, 429-56 (in particolare 445-9 per il Simoni).

diseredati che, mescolatosi col Ruzzante, tra il 1752 e il 1761 costruì il monumento per chi, allora, non aveva neppur diritto di civile parola. E scusate se è poco.¹⁹

Inutile insistere sul fatto che questo Ruzante-Omero cantore dei diseredati è frutto di una personalissima reinterpretazione più che di una lettura storicamente fondata: bisognerà piuttosto mettere agli atti che l'esperienza, o la memoria, dei testi ruzantiani appare ancora in grado di sprigionare forti suggestioni, che servono a Testori per tornare a interrogare i propri argomenti prediletti.

Bibliografia

- Agosti, Giovanni [1996] (2003). «Scarrozzanti di Lombardia». Associazione Giovanni Testori 2003, 31-6.
- Agosti, Giovanni (a cura di) (2015). *Giovanni Testori. Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*. Milano: Feltrinelli.
- Associazione Giovanni Testori (a cura di) (2003). *Testori a Brescia*. Ciniello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Baldelli, Ignazio (1965). *Varianti di prosatori contemporanei (Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola, Testori)*. Firenze: Le Monnier.
- Bentoglio, Alberto (2011). «Il Piccolo Teatro di Milano e l'esperienza del decentramento teatrale (1968-1974)». *ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, 44, 183-94.
- Brunetti, Simona; Maino, Marzia (a cura di) (2006). *Ruzante sulle scene del '900*. Padova: Esedra.
- Cappello, Giovanni (1983). *Giovanni Testori*. Firenze: La Nuova Italia.
- Cascetta, Annamaria (1983). *Invito alla lettura di Testori*. Mursia: Milano.
- Colombo, Michele (2016). *Passione Trivulziana. Armonia evangelica volgarizzata in milanese antico*. Berlino; Boston: De Gruyter.
- Contini, Gianfranco [1963] (1970). «Introduzione alla *Cognizione del dolore*». Contini, Gianfranco, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi, 601-19.
- Contini, Gianfranco (1974). *La letteratura italiana. Otto-Novecento*. Firenze: Sansoni.
- D'Achille, Paolo (2012). *Parole. Al muro e in scena*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- D'Onghia, Luca (a cura di) (2010). *Ruzante: Moschetta*. Venezia: Marsilio.

¹⁹ Testori [1987] 2003, 86. Il pezzo si chiude proclamando Simoni il «più grande scultore 'in dialetto' che fin qui si conosca; così grande e 'inspiegabile' da invitare a rimettere in discussione tutte le 'categorie' e della lingua e del bello».

- Dall'Ombra, Davide (a cura di) (2007). *Giovanni Testori Bibliografia*. San Giuliano Milanese: Scalpendi; Associazione Giovanni Testori.
- De Blasi, Nicola (2014). *Geografia e storia dell'italiano regionale*. Bologna: il Mulino.
- de Matteis, Tiberia (2005). *La tragedia contemporanea. Pirandello, Pasolini e Testori*. Roma: Ponte Sisto.
- Doninelli, Luca (1994). *Conversazioni con Testori*. Milano: Edizione Club della Famiglia.
- Lazzerini, Lucia (1973). «L'Amleto, o della barbarie ritrovata». *Paragone - Letteratura*, 24(282), 56-73.
- Lazzerini, Lucia (1975). «Macbetto, o del rejet». *Paragone - Letteratura*, 26(302), 86-93.
- Marani, Pietro C. (a cura di) (1995). *Giovanni Testori. La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*. Milano: Longanesi.
- Mazzoni, Stefano (2014). «Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto». *Drammaturgia*, 11 (n.s. 1), 9-137.
- Micheletti, Giacomo (in corso di stampa). «Tela, scavalla, glòppete, a palla!». *Gianni Celati e Lino Gabellone traduttori di Céline*. In corso di stampa negli atti del convegno *Gianni Celati: traduzione, scrittura, riscrittura* (Cork, 23-24 settembre 2016).
- Paccagnella, Ivano (1973). «Mescidanza e macaronismo. Dall'ibridismo delle prediche all'interferenza delle macaronee». *Giornale storico della letteratura italiana*, 90, 363-81.
- Paccagnella, Ivano (1979). *Le macaronee padovane. Tradizione e lingua*. Padova: Antenore.
- Paccagnella, Ivano (1984). *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*. Roma: Bulzoni Editore.
- Paccagnella, Ivano (2012). *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)*. Padova: Esedra.
- Paccagnella, Ivano (2013). «Ruzante à la manière de Dario Fo». Brusegan, Rosanna (a cura di), *La scienza del teatro. Omaggio a Dario Fo e Franca Rame*. Premessa di Dario Fo. Roma: Bulzoni Editore, 25-46.
- Panzeri, Fulvio (a cura di) (2002). *Giovanni Testori: Amleto. Una storia per il cinema*. Torino: Arago.
- Panzeri, Fulvio (2003). *Vita di Testori*. Milano: Longanesi.
- Panzeri, Fulvio (a cura di) (2008). *Testori, Giovanni: Opere. 1965-1977*. Introduzione di Giovanni Raboni. Milano: Bompiani.
- Pianca, Chiara (2017). *Il primo "Amleto". Contributo alla filologia teatrale di Giovanni Testori* [tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2016/2017.
- Raboni, Giovanni (2003). «Il teatro degli scarrozzanti». Toubas, Alain (a cura di), *Giovanni Testori. I segreti di Milano*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 142-3.

- Rimini, Stefania (2007). *Rovine di Elsinore. Gli "Amleti" di Giovanni Testori*. Acireale: Bonanno Editore.
- Rinaldi, Rinaldo (1980). «Testori. Uno stile materialista». *Il lettore di provincia*, 11, 21-37, poi raccolto in Rinaldi 1985, 138-53.
- Rinaldi, Rinaldo (1985). *Il romanzo come deformazione. Anatomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*. Milano: Mursia.
- Santini, Gilberto (a cura di) (1996). *Giovanni Testori nel ventre del teatro*. Prefazione di Anna T. Ossani, con una nota di Carlo Bo. Urbino: QuattroVenti.
- Shammah, Andrée Ruth [1995] (1996). *Il 'nostro' Testori. Testimonianze di attori e registi*. Santini 1996, 113-24.
- Taffon, Giorgio (1997). *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*. Roma: Bulzoni Editore.
- Taffon, Giorgio (2011). *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*. Roma: Bulzoni Editore.
- Testori, Giovanni (1968). «Il ventre del teatro». *Paragone - Letteratura*, 19(220), 93-107.
- Testori, Giovanni (1973). «L'Ambleto». Santini 1996, 59-61.
- Testori, Giovanni (1974). «Macbetto. Conversazione con Roberto De Monticelli». Santini 1996, 65-7.
- Testori, Giovanni (1975). «Alcune impressioni di Gianni Testori raccolte a una prova della *Betia*». Zorzi, Ludovico (a cura di), *Angelo Beolco detto il Ruzante. "La Betia"*. Verona: Antèditore, 5.
- Testori, Giovanni [1987] (2003). «Compagno del Ceruti». Associazione Giovanni Testori 2003, 85-6.
- Vescovo, Piermario (2007). «Riflessioni sparse su lingua, dialetto e teatro». Puppa, Paolo (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*. Roma: Bulzoni Editore, 35-63.
- Vescovo, Piermario (in corso di stampa). *Haine, amore, pastiche. Shakespeare, Testori, Eduardo*. In corso di stampa negli atti del convegno internazionale *La haine de Shakespeare* (Paris, Maison de la Recherche de Paris-Sorbonne, 3-5 dicembre 2015).
- Zorzi, Ludovico (a cura di) (1967). *Ruzante: Teatro*. Torino: Einaudi.

Cine veneziano e teatro dei campi Doppiaggi zanzottiani

Pier Mario Vescovo

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract We want to remember the substantial experience through which Andrea Zanzotto takes on the composition in dialect language, in the sense of a recall from the deep, from the letter of July 1976, by which Federico Fellini asked the poet to write two pieces to 'dub' two scenes of his *Casanova*. In this research the most important elements are the clichés – a key word in Zanzotto's poetry – of the eighteenth-century Venetian language (essentially of Goldoni's type) and of Ruzante's Paduan dialect, even to find our own spoken language and then contaminate it differently, between a dubbing for the 'cine' and a 'teatro dei campi'.

Keywords Andrea Zanzotto. Federico Fellini. Petél. Dialetto. Cine.

Da tempo (e non è questa la prima occasione) penso a dedicarmi a un saggio minimamente argomentato e costruito, avendo avuto la ventura – ormai diciotto anni or sono – di far registrare ad Andrea Zanzotto, dalla sua 'viva voce', nella sua casa di Pieve di Soligo, alcune poesie per uno spettacolo (*Fosfeni*, Mittelfest 1999, Cividale del Friuli).

Ricordo, insieme alla coloritura 'dialettale' di alcune poesie, particolarmente ardue, di *Fosfeni*, in particolare l'esecuzione delle 'figure' ai margini delle pagine del *Galateo in bosco*. Conservo ancora una registrazione di *Pericoli d'incendi*, dove appunto Zanzotto arrivato al cartello da segnaletica stradale¹ da cui il titolo del componimento, lo eseguiva con un rumore di fiammifero strofinato o di combustione che si propaga nel bosco.

Ricordo perfettamente la mia sorpresa e approvazione silenziosa per l'evidenza che acquistava, alla lettura o recitazione, l'elemento che insieme spiccava di più alla vista anche solo allo sfogliare le pagine del *Galateo*: le 'figurine' ai margini della pagina e del 'testo', tanto visibili e concrete quanto corpo estraneo alla parola. Lo stupore e il piacere riguardavano la semplice 'sostituzione' da parte del poeta in persona delle figure e degli scarabocchi, dei *cliché*, con immediati 'effetti sonori'.

1 Si cita da Dal Bianco, Villalta 2009. Cf. 574 in basso alla pagina, nell'edizione nel Meridiano, un po' rimpicciolita rispetto al formato dell'edizione originale

Il vecchio poeta che si era prestato a registrare la sua voce era quello che stava correggendo le bozze del Meridiano a lui dedicato, ma che mi parlò soprattutto della possibilità di leggere *Meteo* (1996), dichiarandolo tra tutti recitabile: quei versi bisognerebbe pronunciarli, mi disse, con una voce da Paperino (nel senso di Donald Duck).

Il 'cine' e il 'teatro dei campi' - ripresi da due definizioni dello stesso Zanzotto - indicano qui la particolare natura di una componente orale, nel senso dell'accompagnamento dell'immagine o del 'doppiaggio', da una parte, e della prepotente richiesta di un'esecuzione e di un ascolto, che possiamo pure, in un senso non banale, definire 'teatro', dall'altra, come è nel resto indicato nel titolo di un componimento allegato tra gli inediti del Meridiano, particolarmente significativo - come si proverà a dire - anche per la sua collocazione cronologica, lasciata del tutto aperta.

Le presenti pagine contengono solo degli appunti, molto sintetici e provvisori, che dedico in questa occasione a Ivano. L'implicazione del *pavano*, nel senso più largo della definizione che caratterizza l'esperienza post-ruzantiana, spero basti a giustificare il piccolo presente.

1

Federico Fellini scrive ad Andrea Zanzotto nel luglio del 1976, chiedendogli - se possiamo riassumere in questi termini - di 'doppiare' alcune scene del suo *Casanova*, appena finito di girare (in inglese). Il più grande creatore di immagini del secolo scorso chiede all'amico poeta di accompagnare con parole, anzi precisamente con *parole in dialetto*, due scene: la scena di apertura, dell'issamento che si rivela presto rovinoso, sul Canal Grande in un rito officiato dal Doge, di una «gigantesca testa di donna», misterioso nume lagunare riemerso; la scena del bagno, presso un «miserabile luna park», di una gigantessa di origine veneta, in compagnia di due nani napoletani, con la richiesta di una canzoncina «infantile e dolente» da farle cantare.

«Permettimi il piacere di una citazione» - scrive sornione Fellini - puntando a un piccolo luogo, dove l'italiano fa spazio per due versi alla parola diretta, dialettale e infantile, trasformando un inciso dell'*Elegia in petèl* (come «il *pappo* e il *dindi*» dantesco) ne *La beltà* (315) in un centro di poetica potenziale. E, naturalmente, strumentalizzandolo ai propri fini, richiamandolo per la seconda scena ma evidentemente supponendo una portata più vasta, come lo stesso poeta riconoscerà:

Mama e nona te dà ate e cuco e pepi e memela.
Bono ti, ca, co nona. Béi bumba bona. E' fet foa upi.

Mi sembra che la sonorità liquida, l'affastellarsi gorgogliante, i suoni, le sillabe che si sciolgono in bocca, quel cantilenare dolce e rotto dei

bambini in un miscuglio di latte e materia disciolta, uno sciabordio addormentante, riproponga e rappresenti con suggestiva efficacia quella sorta di iconografia subacquea del film, l'immagine placentaria, amniotica, di una Venezia decomposta e fluttuante di alghe, di muscosità, di buio muffito e umido. (467)

Il primo dei due intarsi – tra virgolette nel testo – è preceduto nella poesia zanzottiana da cui avviene il prelievo da un verso non particolarmente oscuro (e, casomai, solo meno chiaro per l'aggettivo "inevitato") che dichiara «la non scrivibile e inevitata elegia in petèl»; il secondo, quasi in chiusa, e senza virgolette fa risuonare la stessa voce:

Ta bon ciatu? Ada ciól e ùna e tée e mana papa.
Te bata cheto, te bata: e po mama e nana.

Un'occasione di 'doppiaggio', una richiesta di 'poesia applicata' (nel senso di una 'letteratura applicata' ora al cinema come un tempo alle funzioni spettacolari, in particolare alla festa, così come si parla di una 'arte applicata'). La premessa giustificativa, nella richiesta, sottolinea che l'occasione – la forma del film già girato – non consente una piena libertà d'invenzione. Le scuse di Fellini alludono però a un terreno di ben altra ampiezza, che tale richiesta – avanzata su consiglio di Nico Naldini – schiude all'improvviso. Si sottolinei l'affermazione: «Ma non è forse piacevole lo stesso farneticare su intenzioni e compiutezze ideali anche se impraticabili fino in fondo?», che rivela moltissimo sul sistema complessivo del cinema come 'banda visiva', immagini doppiate da un sonoro altro, secondo il sistema che caratterizza il lavoro di Fellini.

2

Sul fronte dei precedenti del regista, questa proposta, e specie la più complessa del rito veneziano, mi ricorda l'idea di aprire e chiudere con frasi in latino (pronunciato però 'alla tedesca', un latino dunque estraniato: certo conseguenza della differenza rispetto alla pronuncia cosiddetta ecclesiastica dell'esperienza comune) il *Satyricon*, di cui resta traccia nella corrispondenza con Luca Canali di qualche anno prima: una lingua per far emergere le prime e poi spegnere le ultime immagini del film sottolineando la distanza temporale, l'entrare e l'uscire di noi spettatori estranei nel quadro (posto anche lo stato frammentario nella trasmissione testuale di ciò che del *Satyricon* conosciamo; si vedano i materiali raccolti in Zanelli 1969). Un'invenzione poi non realizzata.

Mi è venuto da pensare, rileggendo quest'altra corrispondenza, che essa costituisca una sorta di precedente non solo per il *Casanova* – altro film

‘in costume’ e in rapporto con un testo letterario di partenza –, ma anche traccia nel meraviglioso episodio della scoperta di affreschi romani antichi durante gli scavi della metropolitana in *Roma* (1972), che si situa a mezza via tra i due. Qui figure che svaniscono – come in un sogno, appunto – al contatto dopo secoli di intatta conservazione nel profondo della terra con l’aria e con la luce, ma soprattutto con lo sguardo rapito dei personaggi che li contemplanò per pochi istanti, sul punto del loro dissolversi per sempre: quelli dentro al film e noi, naturalmente, spettatori che assistiamo. Mi sembra trattarsi di un vistoso precedente, che nutre l’invenzione dell’apparizione e dell’inabissamento della grande testa della misteriosa dea.

Si possono immaginare figure remote riaffiorare e svanire, mentre la parola di un tempo – in nessun modo conservata e conservabile all’ascolto, se non per lo spazio recente, da quando esiste la riproduzione sonora – risulta inattuabile, testimoniata solo nella scrittura, che è dunque la forma più caratterizzante del *cliché*. Anzi il *cliché* per definizione.

Se non erro e non dimentico qualcosa, la macchia di Rorshach rappresenta nel poemetto *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, poi in *Pasque*, il primo *cliché* o la prima figura implicati, qui fuori del testo: dalla raccolta in questione gli elementi iconici o *cliché* affiancano o entrano nel testo poetico; da qui ha principio un sistema di differente ‘messa in pagina’ della poesia zanzottiana, che riguarda la sua stessa composizione per frammenti, salti, giustapposizioni di ‘tabulazione’, inserimento di segni speciali. Nella nota del Meridiano che ripercorre la storia di questo poemetto, che inquadra lo statuto delle voci che parlano in esso («cinquantanove voci dialoganti con un’unica voce femminile che parla tra virgolette», nell’«avvicinamento umano alla dea-luna, fino al contatto», che ha alla base l’allunaggio americano del 1969) e che ne illustra la forma metrica, si legge, tra l’altro, che la presentazione ad Ivrea nel 1973 non fu solo l’occasione di un celebre intervento di Stefano Agosti, ma che allora «ebbe luogo anche la recitazione del testo» (1517).

Le cose rapidamente elencate – *cliché*, impaginazione speciale, dimensione dialogico-rappresentativa, e forse la presenza di una dea femminile – stanno dunque insieme.

3

Dal contesto de *LElegia in petèl* – senza qui entrare minimamente nei suoi ‘cumuli’ e ‘sedimenti’, che riguardano del resto un ‘elegiare’ in lingua – importa solo raccogliere il dato che il *petèl* non è scrivibile, mentre esso è dicibile, pronunciabile e, anzi, ‘cantabile’, come più in generale avviene del dialetto, del *parlar*, appunto, che si parla ma non si scrive, nonostante una lunga tradizione letteraria che riguarda quello che genericamente si definisce il veneto. Su questo si diffonde lungamente – proprio riconoscendo

a Fellini il merito della 'scossa' in questa direzione, per fare rapidamente affiorare un lavoro di lunga durata - la nota finale della *plaque* intitolata *Filò*, aperta dalla lettera del regista.

Il *petèl* si ritrova e distende in una delle poesie più immediate e intimamente 'dialettali' (materne) di Zanzotto, nella *Cantilena londinese* - che accompagna il bagno in tinozza della Gigantessa -, creazione in qualche modo più 'facile', nel senso della spontaneità e della memorabilità della filastrocca, che rappresenta anche il limite della sua traducibilità: il 'testo a fronte' non svolge, infatti, e conserva replicandole sequenze come *buroto/stradèa/comandèa*. Vorrei notare qui - tra parentesi - con questa rappresentazione grafica (con *èa*, anche in rima) l'assoluta centralità della *elle* evanescente, o del tutto svanita, la cui 'liquidità' si trasmette dal puro piano della fonetica immediata del veneziano e del veneto all'aura rappresentativa, appunto dello «sciabordio addormentante», della dimensione amniotica o da regressione alla placenta. Aprendo una parentesi nella parentesi - ma questo porterebbe lontano - si tratta, e probabilmente senza consapevolezza puntuale, ma con percezione estremamente calzante, di uno dei contrasti più forti rispetto alla maniera di recitare Goldoni, secondo gli usi che si sono sedimentati nella pratica scenica di metà Novecento e oltre, pronunciando tutte le *l* e scartando come 'volgare' o 'inappropriato' - una scusa o giustificazione che ho sentito invocare da vari attori, a difesa di tale 'consuetudine' - al Settecento goldoniano delle bautte, parucche e tricorni il tratto caratterizzante della *l* evanescente. Un tratto qui, viceversa, al centro di una delle più profonde e visionarie reinvenzioni di quel Settecento che è divenuto la sostanziale 'patria temporale' dell'idea di Venezia, che Fellini doveva a un tempo guardare e contrastare nel suo film 'in costume', dedicato nientemeno che a una figura esemplare, anche per la banalizzazione e la stereotipia, di quel repertorio.

Ma è il componimento intitolato *Recitativo veneziano* - dove spicca nel senso del 'recitativo' operistico, specie se si considera la *Cantilena* la sua 'aria' (Zanzotto tornerà per Fellini a essere poeta in una direzione da coro d'opera in *E la nave va*, 1983) o della destinazione all'esecuzione teatrale o appunto 'recitazione', in un senso più ampio - a seguire, più oltre la questione del *petèl*, la richiesta della lettera di Fellini, con l'individuazione di altri fronti, dal dialetto infantile all'immaginazione di una profondità altrimenti arcaica e ancestrale, in rapporto a una parola che riguarda direttamente la dea madre, che è la stessa Venezia, il cui nome è scandito e invocato in più forme, lungo un'ideale deformazione-regressione.

La funzione di perdita e dello svanire dell'immagine - la testa della Deessa o *Dia* che sprofonda, come gli affreschi che evaporano all'aria - rivela, se il precedente accostamento appare plausibile, quella del sogno del riaffiorare di una lingua. Ecco il comporsi in un testo poetico da ascoltare - in un'esecuzione necessariamente confusa - in questa funzione di 'doppiaggio', del 'dare voce' all'apparizione. Una prospettiva che continua

la costruzione corale del poemetto per 59 voci dedicato alla luna. Solo che qui la dea tace, ridotta a muto simulacro, e semmai 'canta' - in proporzioni pur sempre diminuite - nella figura della Gigantessa veneziana, spiata nel bagno, come una Diana carnosa, ma senza conseguenze di metamorfosi punitiva, sotto al tendone del circo miserabile.

4

È evidente che la lingua di cui si avverte la necessità e che rappresenta l'oggetto polemico nella mossa iniziale di Fellini sta altrove, e che il *petèl* è solo il reagente, nel senso chimico della parola: il veneziano (o veneto, in senso più ampio e generico ma a partire da tale definizione) che il regista dichiara divenuto 'opaco', raggelato in cifra senza emozione e stucchevole: quello della convenzione settecentesca e in particolare della convenzione teatrale (potremmo dire del teatro goldoniano ridotto, secondo gli usi, a 'teatro di prosa'). Allora si comprende anche la precisa determinazione dell'affermazione di partenza della richiesta, a proposito del «farneticare su intenzioni e compiutezze ideali anche se impraticabili fino in fondo», laddove solo nelle zone del 'doppiaggio' che intende avvalersi della collaborazione del poeta questo esperimento si tenta, non nel resto del film (doppiato in italiano con piccole chiazze di caratterizzazione dialettale, in veneziano o altro). «Impraticabili sino in fondo» nel senso che - e specialmente poiché la richiesta giunge al termine delle riprese, quando il film esiste già di fatto - la lingua qui dichiarata non può essere davvero estesa all'intero film, all'intero Settecento veneziano.

Si rileggano, dunque, le righe centrali della richiesta di Fellini:

Ora provo a manifestartelo: vorrei tentare di rompere l'opacità, la convenzione del dialetto veneto che, come tutti i dialetti, si è raggelato in una cifra disemozionata e stucchevole, e cercare di restituirgli freschezza, renderlo più vivo, penetrante, mercuriale, accanito, magari dando la preferenza a un veneto ruzantino o tentando un'estrosa promiscuità tra quello del Ruzante e il veneto goldoniano, o meglio riscoprendo forme arcaiche o addirittura inventando combinazioni fonetiche e linguistiche in modo che l'assunto verbale rifletta il riverbero della visionarietà stralunata che mi sembra di aver dato al film. (466)

Sul rapporto con Goldoni e Ruzante nel teatro degli anni '70 dello scorso secolo - inteso nel senso del 'teatro di repertorio' o di 'regia' - e sulle creazioni che si appoggiano al secondo mi piacerebbe continuare una riflessione cominciata e ripresa varie volte, ma non può essere questa la sede per l'intrapresa. Ciò riguarda, nel rapporto felliniano con quel sistema, nel rapporto del suo 'doppiaggio' con i condizionamenti e le maniere

condivise, subite o inventate dal cinema, la definizione di un campo molto più vasto, rispetto al quale la divisione disciplinare – nei compiti o interessi degli studiosi di teatro e cinema, e ovviamente di letteratura e poesia – ha finito col separare nella dimensione artificiale degli studi la compenetrazione originale delle questioni.

Sul fronte del Goldoni in dialetto le punte della sperimentazione del grande teatro di regia (che fisserei nelle prove strehleriane tra le *Baruffe chiozzotte* del 1964 e il *Campiello* del 1974 e nella *Bettina* televisiva di Luca Ronconi – *Putta onorata/Buona moglie* – del medesimo 1976 di questa corrispondenza) non incidono la maniera diffusa e la sua propagazione e ricaduta. Difficile pensare che il Fellini che scrive a Zanzotto nel luglio di quell'anno, terminate le riprese del suo *Casanova*, non abbia visto alla televisione o non abbia avuto notizia della *Bettina*, con Bruno Zanin, lanciato da *Amarcord*, nel ruolo di Pasqualino, trasmessa alla televisione in due puntate, su Rai 2, il 24 e il 25 giugno. Ma è evidente che non possono essere gli esiti più alti dell'esperienza del 'far rivivere' il Goldoni veneziano sulla scena a costituire l'idolo polemico di Fellini, che riguarnerà la maniera e l'immagine media e diffusa di quel Settecento veneziano divenuto, e da tempo, in altro senso un *cliché* dominante.

Parallelamente Ruzante e il suo carattere, tono o 'funzione' poteva allora essere invocato – nei tempi della rappresentazione dei testi ruzantiani sulla scena italiana e alla sua fortuna tra gli ultimi '60 e i primi '70 – come un reagente rispetto alla prima dimensione, come un elemento affiancabile a quello che è qui definito il principio di rivisitazione attraverso la «visionarietà stralunata». Si tratta di far mente alle creazioni che in quel giro d'anni, tra gli ultimi '60 e i primi '70, si appoggiavano o si specchiavano in tale direzione, nella linea che si diceva allora 'espressionistica' o del *pastiche*: si pensi al filo che raccorda il *Mistero buffo* di Fo agli 'scarozzanti' di Testori in collaborazione con Franco Parenti. Una linea teatrale – ho avuto occasione di sostenerlo altrove – che trova la sua incubazione nel cinema, con la creazione della lingua dell'*Armata Brancaleone* (1966).

Il *pastiche* non ha ovviamente alcuna relazione col *Casanova* di Fellini, e la commistione di Ruzante e Goldoni resta, come dalle stesse parole del regista, una «piacevole farneticazione su intenzioni e compiutezze ideali anche se impraticabili fino in fondo». Il *pastiche* segna invece – relegato a due sequenze e in particolare alla prima – il 'testo drammatico' per Doge dialogante e Coro che Zanzotto immagina nel *Recitativo veneziano*. Plurilinguismo, commistione, deformazione ne sono, indubbiamente, i tratti caratterizzanti. Si pensi – tanto per fare un solo esempio – al «dài baranài tananài tatafài» che nel coro del popolo che assiste al rito viene annotato dall'autore nei seguenti termini: «parole scherzose pseudocabalistiche che rientrano nella tradizione degli Zanni» (477; *pseudocabalistiche* perché si tratta della parodia zannesca degli ebrei e la fonte presumibile del prelievo, penso di memoria, è *La commedia degli Zanni* di Giovanni Poli che

utilizza qui *L'Amfiparnaso* di Orazio Vecchi). Gli elementi ora citati spingono - attraverso ciò che 'emerge' in questa partitura - a una complessiva meditazione sul dialetto, che individua anche la possibilità di una poesia nel campo più ristretto del proprio *parlar*, ovvero di una poesia dialettale in 'lingua materna'.

Nel cinema e nel teatro dei primi anni '70 erano intanto successe altre cose, rilevanti più che per il codice o il *cliché* goldoniano per i terreni dell'invenzione espressiva e del *pastiche*. Dopo il diluvio di film boccacceschi e di vario utilizzo del patrimonio novellistico (dopo il *Decameron* di Pasolini, 1970), si vedano, per lo sfruttamento cinematografico di Ruzante, imprese o calchi devitalizzati, come il pasticcio - in senso altro dal *pastiche* di cui sopra - de *La Betia, ovvero in amore per ogni gaudenza ci vuole sofferenza* di Gianfranco De Bosio, che data al 1971 (con Nino Manfredi!).

Non è questa la sede - dove sembrerà che stiamo semplicemente divagando - per impostare un discorso di tale ampiezza, ma vorrei solo indicare la necessità di uno sguardo complessivo su un momento della cultura italiana, che si colloca tra la metà degli anni '60 e la metà, o poco oltre, dei '70. Qui - tra il 'cine' e il 'teatro' - anche l'apparentemente lontana e appartata poesia di Zanzotto si inserisce in un quadro preciso. Un'ampia testimonianza è offerta dal testo che accompagna - come riflessione metapoetica - le due 'applicazioni' o 'doppiaggi' richiesti da Fellini, e a lui dedicata: *No dighe gnént del cine*. Mi viene da pensare - non si tratta necessariamente di un rapporto esplicito e consapevole, ma certo di una corrispondenza inquadrata in un momento temporale preciso - a una serie di ripercorrimenti e addirittura di annotazioni nella rinarrazione dei due episodi felliniani. Cito solo alcuni versi, posta anche la difficoltà di tagliare l'inarcatura di estrema ampiezza della frase poetica:

Cussì, co Federico me à mostrà carnevài e Venezhie
 che déa s'ciantis e baléa 'fa ale de pavéi
 de mil segnati e color
 mai strachi de dugar e far fola e missiarse
 senzha che se savèsse quel che de vero i fusse
 né che man né che ocio li 'vèsse buridi fora -;
 e co ò vist la gran testa
 testa de tut quel che noaltri són,
 tirada su desmat e desbòn
 tirada su e po' dopo cascar dó
 tra sacrabòlti sbìgola e fifio -
 'sta testa che é la nostra salvazhion
 e perdizhion, prima regina, et quidvis amplius
 omnibus -; co ò vist tornar 'sta testa
 inte quela de un femenon fenomeno da careton
 (ma che 'varie volést esser tatina)

e po' sparir inte i calivi de un'ipnoLondra;
 e po' ancora inte 'l jazh
 de 'na Venezia-Caina far bau/sète
 (ah Casanova gramazh, quant che tu 'véa
 sol che par éla strussià, strolegà,
 e da 'na sfesa a 'n'altra girà 'fa 'n burlo) -
 do tre, do tre parole par 'sta dia
 me se à movést e slavinà fora, inte 'n parlar
 che no l'é qua né là, venizhian sì e no,
 lontan vizhin sì e no, ma ligà al me parlar
 vecio, de l'ort che bef dal Suligo e dal Gerda.
 (514-16)

Un'annotazione non già completa, se mai fosse possibile, ma anche solo minimamente selettiva avrebbe bisogno di molto spazio. Mi limito al significato generale: questa lingua, prodotto di reazione-emersione dal profondo di fronte alle scene del film di Fellini (oltre ai due episodi citati e al nesso Testa di deessa-gigantessa si cita anche il finale, riletto in chiave di Caina dantesca, scena rispetto a cui il poeta non ha ruolo di 'fornitore di parole'), è una lingua che è e non è veneziano, solo che ora - nella poesia di riflesso - si sostiene o si ambienta trovando una base nel *vecio parlar* del nativo, materno, dialetto solighese. Lascio poi del tutto da parte il tema dei 'Carnevali di Venezia', con le sue armoniche - o disarmoniche - di quegli anni.

Importa soprattutto notare che siamo tuttora di fronte, anche in questo caso, non a una poesia in solighese da contrapporre o distinguere dai versi del 'doppiaggio' felliniano, ma a un posarsi o riversarsi di quell'esperienza, di quel *pastiche* veneziano - il «venizhian sì e no» (scritto con grafia trevisana) - sul *vecio parlar*. Zanzotto ha trovato una declinazione del *pastiche* secondo quella lingua che gli è sempre sembrata parlabile ma non scrivibile. Questa, in fondo, la realizzazione e il compimento dell'indicazione di Fellini, in un senso più preciso della rivitalizzazione dello stinto *cliché* settecentesco-goldoniano con la lingua rustica ruzantiana.

Una riflessione, infine, su una nota esplicativa, quella alla parola *careton*, relativa al baraccone da fiera - luogo tra tutti felliniano - dove appare la Gigantessa veneziana: «vale circo, saltimbanchi, zingari ('Quei dei careton')» (517). Penso agli 'scarozzanti' dei rifacimenti shakespeariani di Testori, sempre per restare ai medesimi anni '70, e ad altre lingue o *pastiches* composte tra un 'sì' e un 'no', tra appartenenza e straniamento.

5

Il medesimo processo è ripercorso anche nella dimensione più distaccata e analitica della 'prosa' (539-40):

il discorso visivo di Fellini ha risvegliato per me un insieme di risonanze entro una certa aura linguistica da dirsi veneta (veneziana solo in parte) sia per eccesso che per difetto.

Mi è capitato davanti un parlare perso nella diacronia e nella sincronia veneta, fino al paradosso ed all'irrealtà di una citazione paleoveneta, un parlare un po' inventato, un po' ricalcato da troppo alti modelli, nel quale l'allarme per i diritti della glottologia e della filologia non riusciva a tenere a bada la voglia di stracciare i margini, di andar lontano, di 'correre fuori strada'.

La citazione paleoveneta - anzi il *cliché* - è l'iscrizione in rune del cosiddetto 'chiodo paleoveneto' (studiato da Pellegrini e Prosdocimi) con la dicitura S'AINATEI RÈITIAI, che implica Rèitia, la principale divinità femminile venetica, di cui ovviamente nulla si sapeva nel XVIII secolo, e che la identifica, di fatto, con l'effigiata nella misteriosa testa riemersa dalle acque.

La suggestione paleoveneta, e proprio per il potere dell'anacronismo, proietta nel Settecento di fantasia di Fellini e nell'invenzione della testa riaffiorante, un ulteriore elemento estraniante che riguarda un fondamento lontanissimo e davvero inattuabile.

Mentre è soprattutto il dispiegamento del latino, con parafrasi dal *Cantico dei cantici*, a rappresentare la funzione di arcaicità in qualche modo posseduta e razionalizzata, di fronte all'arcano che la formula rituale può avvicinare e controllare ma, per definizione, non comprendere e comandare pienamente: «Resecabo ligamina placentae tuae | ut fulgidior nobis nascaris», detto dal doge *tagliando il nastro* (472). L'ultima indicazione risulta, tra l'altro, di una precisa didascalia, che non può essere evidentemente letta come un verso ma solo eseguita o 'tenuta presente' alla lettura.

Il *Recitativo* è un testo precisamente puntellato di didascalie, che riassumono le fasi dell'issamento, della difficoltà e dell'inabissamento: l'ultima recita: «*crollo del simulacro, sprofondamento, smarrimento - voci varie*» (496). E «*voci varie*» significa anche - come in ogni ripetizione dell'episodio della Torre di Babele - la dissonanza di lingue diverse e della non comunicazione, con battute in tedesco e francese, per noi comprensibilissime, ma nel contesto funzionanti nella direzione del caos delle lingue che è conseguenza del ripiombare nel fango della testa faticosamente fatta emergere e per pochi minuti trattenuta.

6

Prima di questa data, prima dell'invito felliniano, ciò che è più rilevante, Zanzotto non pubblica poesia 'in dialetto', se non a livello di citazione, implicazione. È questa, dunque, l'occasione che dischiude qualcosa di profondamente sentito e trattenuto o, se si preferisce, mai fino in fondo attinto, che «sbrega su fora». Il dialetto non è una lingua da poesia – di un certo tipo o registro di poesia – ma, prima di questa data, materiale verbale da prestito, intarsio, incastro.

Da qui dunque – dalla fantasia in dialetto sul 'cine' – si polarizza, riscopre, riattinge il *vecio parlar*, attribuendogli delle profondità ancestrali e davvero inaccessibili, nella direzione di una fantasia di memoria delle stesse radici storiche. La testa di divinità femminile e acquatica, paludosa e lagunare, del rito di sollevamento-inabissamento della prima scena del *Casanova* è, ovviamente, muta: è la folla a parlare in coro pseudo-veneziano, per ridarle idealmente voce: qui sta la dimensione esattamente rituale. La *testa-tera* torna, dunque, come referente nella riflessione metapoetica che la elegge a simbolo di questo discorso. Nelle riflessioni conclusive Zanzotto afferma che il *vecio parlar* sta dalla parte della testa-terra, facendone – anche per la fantasia 'tellurica' messa in campo dal terremoto del Friuli – da 'madre' laguna e palude, madre di terra («tera che se móf de soto tera», 518).

Lingua – abbiamo già detto più volte – «che a scriver me à fat senpre paura | anca si l'ò parlà-parlada | da senpre, dala matina a la sera al sòn de not» (518), con cui si torna alla questione da cui abbiamo preso le mosse, quella della dicibilità del 'familiare' *petèl* ma della sua non scrivibilità ai fini dell'elegia:

fin a cavar su da chissà onde
 fin a sforzarme co 'sta secia sbusada
 co 'sto tamiso de maja ramai [ormai] massa larga
 a cavar su 'l parlar vecio, 'sto qua che sentì ades,
 quel che par mi l'è de la testa-tera.
 (518)

Qui l'immagine dell'attingere (e perdere per i fori o i buchi) sostituisce quella del riaffiorare e dell'inabissarsi del corpo pesantissimo, trovando il suo referente nel *tamiso* o nella *secia sbusada* che cerca di trattenere quel *parlar vecio*, che le sfugge inevitabilmente e necessariamente nell'atto di essere afferrato.

Ruzantiano non può che significare, precisamente, *pavano* e, cioè, indubbiamente per Zanzotto, la polarità storica di riferimento per la lingua rustica, una *lingua rustica* (praticata dai suoi imitatori-continuatori vicentini e trevigiani, tra gli altri) che perde i suoi tratti territoriali precisi per assumere il ruolo – lo scriveva Contini nella premessa al *Galateo in bosco* (1978) – di «canonica variante bucolica del veneto continentale».

Dunque una seconda divaricazione, tra una 'lingua rustica' che è comunque l'*idioma* nel senso proprio del termine o la lingua materna – di Pieve di Soligo e delle sue varianti-differenze nel territorio immediato – e un altro *cliché*, ormai consegnato alla storia, di 'rusticità' veneta convenzionale, anche in rapporto e opposizione al veneziano cittadino e della tradizione letteraria, e dunque scritta almeno come 'letteratura dialettale riflessa', di cui si diceva.

Cliché – perché riprodotti come una sorta di 'corpo (anche nel senso tipografico del termine) estraneo' – sono proprio nel *Galateo* due citazioni dal poeta secentista, trevigiano ma poetante in pavano, Niccolò Zotti, in apertura e in chiusura, a staccare temporalmente – in quello che poi il poeta avrebbe chiamato un *conglomerato* – la storia naturale del Montello e della sua poetabilità nel tempo. Anche qui una 'patria temporale', nel senso in cui si poteva fare 'elegia' in lingua rustica (niente affatto espressivistica o connotata nel senso della violenza e dell'opposizione al 'sistema' e al sistema linguistico, ma nel tranquillo registro di una corrispondenza pur sempre bucolica, eglogistica si potrebbe dire guardando ai primi titoli zanzottiani).

Si tratta di figure 'leggibili', implicanti citazioni testuali, che da una parte restano al di qua del testo poetico propriamente inteso, semplici riproduzioni di frammenti di una pagina di poesia ridotta a *cliché*, ma che sono al tempo stesso inglobati, comprensibili e leggibili, specie supponendo una esecuzione del testo, nel ricordo, che ho già raccontato, di Zanzotto che faceva il rumore del fiammero strofinato di fronte alla figurina del segnale di 'Pericolo d'incendio', svolgendola in traccia sonora.

Tuttavia non è il *Galateo* ma il successivo *Idioma* – a complemento, dunque, del nucleo 'dialettale' di *Filò*, che qui trova destinazione – a tematizzare in poesia il ruolo di Zotti e la funzionalità della sua lingua: lui è il Checo che in *E s'ciao* si dice avere parlato «in pavan contando robe trevisane» (777): non esiste ora la possibilità (che è anche quella di «perder paese e nashion», si badi, cioè specifica aderenza idiomantica nativa o territoriale) di fare una poesia 'laudativa' del bosco, nel tempo di Zanzotto dunque solo implicabile come 'intarsio' o frammento nella pagina.

Eppure un qualche sprazzo di felicità panica, bucolica, e col ricorso al dialetto si rintraccia in una poesia praticamente collocata - in un mannello di 'inediti' - alla fine dello spesso Meridiano, di questo - per dirla con Ruzante - «slibrazón» di una vita (o quasi). «Slibrazón», in cui gli 'inediti' si consegnano come *addenda* almeno fino alla data di fine secolo: 1999. La poesia *2 novembre - II* (che occupa le pagine 894-7) risulta tra le più chiare e leggibili di un poeta certo 'difficile' (lo stesso Zanzotto della registrazione del 1999 ci aveva dato per recitarli nello spettacolo del Mittelfest del luglio di quell'anno un paio di questi testi, compresi nel Meridiano non ancora uscito).

Ma prima, per confronto o contrapposizione, mi si permetta di citare un titolo 'antico': *Notificazione di presenza sui colli Euganei* (253), titolo appunto di un sonetto, quasi un *pastiche* petrarchesco, o comunque di aderenza al canone, attraverso un codice fisso e 'archeologico' (nelle *IX Egloghe*): richiesta di composizione in 'forme armoniche' a una natura ridotta alle formule e ai nomi senza tempo del codice poetico, tanto da far risultare la persona poetante, nel titolo, presente attraverso una formula del linguaggio burocratico. Eleggo questa poesia - certo per brevità ma con piena convinzione - a rappresentare un tempo (la raccolta è del 1962), ma soprattutto un modo della poesia zanzottiana (quello che, in altra complicazione e in altra compagnia, risorge nelle forme chiuse - anzi nella composizione di un 'ipersonetto' - nel *Galateo in bosco*, accanto all'opposta segmentazione, rottura, composizione per grumi poetici, con l'intrusione di segni, disegni, nel senso delle 'smarginature', della varia segnaletica e, ovviamente, dell'elemento 'dialettale'). *Notificazione di presenza sui colli Euganei* può funzionare davvero da contraltare alla 'composizione' in altre forme - non classiche, non 'patrie' e così via - del testo di cui ora dirò brevemente, per concludere.

Vi sono, in esso, alcuni dati curiosi: si tratta di una poesia (più che scritta) che si deve immaginare detta, recitata ad alta voce, davanti a spettatori non umani e non animali, che sono individui o 'famiglie' caratteristici della flora del luogo. Si tratta del pubblico migliore, di coloro che meglio hanno saputo ascoltare la poesia - la poesia dei *sproeti* di duecento e più anni fa, «dale teniche inbarlumidi» ('abbagliati dalle tecniche', evidentemente dell'*ars poetica* o di una tradizione che potremmo dire 'classicistica', ma forse anche quelli delle arcadie dialettali) -, appunto erbe e piante.

Qui però esse non sono comprese nelle categorie senza tempo e senza pertinenza botanica - le *belle* e indistinte *famiglie di piante e di animali* della tradizione poetica italiana (tranne ovviamente Pascoli e la funzione-Pascoli) - ma sono specie precise, e ovviamente umili, quasi in un compendio complessivo; si legga la breve nota, una sorta di precisazione evasiva, dell'autore: «Delle varie piante e situazioni vegetali e agricole vedi *passim* in tutta la mia opera» (898). Sfilano così: l'erba spagna che si stende a letto a vista d'occhio, il trifoglio (*stràfoi*), la coppia di gelsi e salici (*morèr e sachèr*),

le vitalbe (*vidisón*), i ranuncoli (i più invasivi), e i fiori e le erbe senza nome, i tassi barbassi. Le piante sembrano applaudire, scosse, «co'l vent subia» («ma ogni paca de vent | a 'sta fola ghe fea far clap clap»; annota l'autore: «applauso anglo-fumettistico»), al poeta che parla, senz'altro designato come «el primo ator»: «perché mi rezhitée par ela», la natura o il paesaggio.

Anche qui qualche modesto appunto, ovviamente da sviluppare e riprendere.

Primo: una nota quasi ruzantiana è nella tipica *s* 'prostetica' della tradizione pavana, quella che, ripresa come tratto fonetico caratterizzante una lingua rustica, serve poi a negare gli enunciati: lo *s-naturale*, i *s-librazón* e qui, appunto, i *s-poeti*.

Secondo: il tempo d'enunciazione, che condensa tempo della voce recitante e tempo del libro (o dello *s-librazón*, intendendo il Meridiano). Torna alla memoria un altro testo esemplare di Zanzotto, addirittura in *Vocativo* (1957), *Colloquio*: 'colloquio' appunto tra due temporalità, quella di una scritta scolorita su un muro di campagna, in attesa della primavera, e quella del tempo della poesia che la riflette, che è tempo d'autunno (poesia che ha avuto un'ottima analisi da parte di Giovanni Pozzi): «ed io come un fiore appasito [*sic*] guardo tutte queste meraviglie» (155).

La data, in coda, sulla pagina col testo a fronte in lingua, suona *maggiarzo 1998*, che condensa due mesi, evidentemente, sulla soglia della data di stampa (il Meridiano è del 1999), ma il tempo dell'enunciazione (della voce) si scopre leggendo o ascoltando essere un altro: «l'era 'l dì dei nostri cari mort»: quello presente, sembra da intendere tempo di lunga composizione, è quello in cui la poesia in lingua materna, già evocatrice della voce della natura, si sistema nello spazio del libro: «un s'ciant 'na fiantingola de vita», che «la tenicheta de do versi» tiene su o erge come «stech drento 'n tel gnet | reversi, persi, strapersi...».

Terzo: il luogo dell'enunciazione, prima che la voce sia consegnata alla carta. Ligonàs è un toponimo (prediale, di origine incerta, recita la nota dell'autore), che appariva scritto e ora quasi smarrito, sulla parte alta di una gran casa contadina – come molte altre insegne-costellazioni zanzottiane –, un'insegna, appunto, di un *teatro dei campi*:

'tel teatro dei canp spalanca
drio drio la casona ciamada Ligonàs
(nome vecio 'fa 'l cuch
scrit alt sul mur parsora
ma adès assà 'ndar in malora).

Bibliografia

Dal Bianco, Stefano; Villalta, Gian Mario (a cura di) (2009). *Zanzotto, Andrea: Le poesie e prose scelte*. Milano: Mondadori.
Zanelli, Dario (a cura di) (1969). *Fellini Satyricon*. Bologna: Cappelli Editore.

Rivista semestrale

Dipartimento di Studi Umanistici
Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca'Foscari
Venezia