

QV

Quaderni Veneti

Nuova serie digitale

Vol. 4 – Num. 1

Giugno 2015



Edizioni
Ca' Foscari

Un'iscrizione in veneziano trecentesco su reliquiario marciano

Ronnie Ferguson (University of St Andrews, UK)

Abstract The article analyses the linguistic, sociolinguistic and cultural significance of an inscription in Venetian vernacular engraved on the fourteenth-century reliquary of the Column of the Flagellation of Christ displayed in the treasury of St Mark's Cathedral in Venice. This object, which houses a granite fragment of the Column, is the largest in the treasury. Of exceptional artistic quality, it was to become iconographically influential. In gilded silver, the sculptural group of three figures around the central column features Christ flanked by two torturers in the act of whipping. An inscription highlighted in niello around the top of the column briefly confirms the nature of the relic, the date of manufacture of the reliquary, 1375, and the names of the artefact's two patrician sponsors, both Procurators of St Mark's. The first-ever philological and linguistic reconstruction and study of the inscription are provided here. The proper order of words is restored, the characteristics of the high-register fourteenth-century Venetian are outlined and contextualized, and the inscription's cultural centrality and linguistic/epigraphic importance are established.

Keywords Inscription. Epigraphy. Reliquary. Venice. Venetian.

Sommario 1. Premessa. – 2. Il reliquiario. – 3. L'iscrizione. – 4. Commento linguistico. – 5. Conclusione.

1 Premessa

Che la basilica di San Marco a Venezia sia ricca di iscrizioni medievali in latino e talvolta in greco, leggibili sulle scene bibliche delle splendide pareti musive, è un'evidenza che non sfugge nemmeno al visitatore meno preparato.¹ Anche chi esplora il Tesoro della chiesa con un minimo di attenzione coglie facilmente la presenza di epigrafi latine e greche di vario tipo e di varia lunghezza sui preziosissimi oggetti occidentali e bizantini.² Molto meno nota, perfino a filologi e storici, è l'esistenza su alcuni reliquiari nel Tesoro di iscrizioni in veneziano antico. Tra queste la

1 Vedi Dorigo 2003, pp. 187-207, per la decorazione musiva della basilica, con ottime illustrazioni di epigrafi. Latine sono le iscrizioni sugli archi nella basilica e sulla parte inferiore della Pala d'Oro.

2 Su oggetti e reliquiari custoditi nel Tesoro, con relative illustrazioni di iscrizioni latine e greche, sono essenziali Pasini 1885-1886, Gallo 1967; Hahnloser 1971; Buckton 1984.



Il reliquiario della Colonna della Flagellazione di Cristo (Santuario della Basilica di San Marco, Venezia).

più importante dal punto di vista culturale e linguistico è senza dubbio la scritta trecentesca in volgare incisa sul più grande e pesante reliquiario dell'inestimabile raccolta marciana: quello della *Colonna della flagellazione di Cristo*, custodito sull'altare del Santuario e talvolta esposto, dal medioevo in poi, sull'altare di S. Marco. La breve scritta, che espongo e commento nel presente saggio, informa il lettore che l'artefatto conserva e mette in mostra un vero frammento della colonna contro il quale Cristo fu battuto, e che fu fatto confezionare nel 1375 dai Procuratori di San Marco Michiel Morosini e Piero Corner.

2 Il reliquiario

Squisito esempio di oreficeria veneziana del XIV secolo, il reliquiario della *Colonna della flagellazione di Cristo*, inventariato come Santuario 59, ha le seguenti dimensioni complessive: altezza cm 67, diametro cm 19,2. È sostenuto da un largo zoccolo romboidale, formato da dieci segmenti, che poggia su base piatta. Il manufatto è in argento cesellato, molto pesante, lavorato a sbalzo. Presente *in situ* verosimilmente fin dal 1375, e restaurato nel 1489 e quindi nel 1721 (Gallo 1967, p. 100), il reliquiario è in stato

eccezionale di conservazione e rimane ancora parzialmente dorato. Fatto unico nel contesto della collezione marciana, si tratta di un cosiddetto reliquiario ‘parlante’, nel senso che rappresenta plasticamente, con figure in movimento, l’origine e il significato della reliquia che espone alla vista dello spettatore. Il centro della scena del martirio è la calma figura del Cristo flagellato in piedi, le mani legate dietro la schiena e la testa inclinata in atto di rassegnazione, contro la grande e levigata colonna centrale. Da una parte e dall’altra del Cristo stanno i due boia, ciascuno con la frusta (ora scomparsa) in mano e col braccio violentemente distorto, in atto di colpire. Al culmine della colonna, sormontando un capitello ottagonale, sta la reliquia stessa: un pezzo di granito rossiccio, delle dimensioni di un pugno, racchiuso in fine gabbia metallica a largo retaggio, sovrastato da una grande croce dorata con il Crocefisso.

L’iscrizione esplicativa in volgare si trova incisa, e rilevata in niello,³ sulle otto piastrine metalliche rettangolari applicate all’orlo del capitello.

3 L’iscrizione

«MCCCLXXV ques|ta piera e prop|ia dela cholona | che Chr(ist)o fo batud|o
Mis(r) Michiel | Moresini Mis(r) Pi|ero Chorner p(er)ch|olatori fe far».

Ho adoperato la sbarra verticale nella trascrizione per distinguere le ‘righe’ di cui si compone l’epigrafe. Naturalmente nel caso presente queste indicano soltanto le separazioni nell’enunciato occasionate dai bordi delle otto placchette.

La decifrazione dell’originale presenta poche difficoltà. Unico dubbio di lettura è il gruppo <ch> in *p(er)ch|olatori* (rr. 7-8), schiacciato in fine di blocco testuale, che altri hanno interpretato come una <c> o una <r>.⁴ Il maggior problema interpretativo risiede nella sequenza, attualmente sbagliata sull’artefatto, delle piastrine, che ho corretto nella mia edizione. Le placchette tre e sette della mia ricostruzione sono certamente state spostate nel corso di uno dei restauri subiti dal reliquiario, e infatti furono riprodotti nel presente ordine errato da Giannantonio Moschini (1815, 1, p. 381) a inizio Ottocento. Tuttavia, Emanuele Antonio Cicogna, il grande fondatore degli studi epigrafici veneti, aveva già capito l’errore

3 Il niello è una lega metallica nera (di rame, argento, piombo, zolfo e borace) fusibile a bassa temperatura. Nell’oreficeria, d’argento o d’oro, il lavoro a niello consiste nel riempire i solchi incisi al bolino con la lega, levigando in seguito, in modo da mettere in risalto il disegno inciso.

4 Trascrissero con <r>, Buckton 1984, p. 306; Gallo 1967, p. 99; Hahnloser 1971, p. 166; Cicogna Pazzi 2001, 2, p. 1237 con <c>.

e ricostruì correttamente la sequenza originaria, senza però pubblicare la sua versione che è stata stampata, senza commento, solo di recente (Pazzi 2001, 2, p. 1237).

La scrittura impiegata nell'iscrizione marciana è una variante veneziana della cosiddetta 'maiuscola gotica', tipica degli scritti esposti di ogni tipo nel XIV secolo e nella prima parte del XV a Venezia e in Italia in generale.⁵ Questa grafia, di indubbia bellezza estetica, è 'bastarda' in quanto risulta dalla commistione delle maiuscole romane e di alfabeti onciali. L'influenza onciale è particolarmente visibile, qui e altrove, nella <d> veneziana, molto stilizzata,⁶ con un'asta, più orizzontale che verticale, ripiegata su se stessa (*dela*, r. 3; *batud|o*, rr. 4-5). Si nota l'influsso onciale nella <n> di tipo minuscolo (*cholona*, r. 3; *Chorner*, r. 7; *p(er)ch|olatori*, rr. 7-8) e nella <l> con una seconda asta verticale, più o meno alta, in parallelo alla principale, dando quasi l'impressione di una <l> doppia (*dela*, r. 3; *cholona*, r. 3; *per(ch)|olatori*, rr. 7-8). Sono anche onciali la <m> dalle aste laterali ricurve (*Mis(r)*, rr. 5, 6; *Moresini*, r. 6), e la <n> (*cholona*, r. 3; *Moresini*, r. 6) che è, in effetti, una minuscola ingrandita.

Mi servo di una trascrizione che vuole essere un compromesso tra documentazione diplomatico-archeologica e resa interpretativa. Ho rinunciato a interventi di punteggiatura, ad eccezione del punto fermo in fine di enunciato. Non ho aggiunto accenti o virgole che, come in tutte le epigrafi trecentesche veneziane, sono assenti, e non ho incluso i tre puntini verticali che segnalano la fine della scritta. Uniformo la spaziatura delle parole secondo l'uso moderno. Lascio unita la preposizione articolata *dela* (r. 3). Non si può riprodurre la maiuscola gotica dell'originale, spesso intrisa, come abbiamo notato, di tratti onciali. Ho optato invece per la minuscola, ad eccezione della data che metto in maiuscoletto. Lascio le lettere come sono nell'originale, ad eccezione di <v> che diventa <u> (in *ques|ta*, rr. 1-2; *batud|o*, rr. 4-5). Le abbreviazioni che ho sciolto sono la sbarra trasversale sulla <s> di *Mis* (rr. 5, 6), cioè *Miser* o *Misier*, che ho integrato cautamente *Mis(r)*, e la <p> sbarrata orizzontalmente sull'asta in *p(er)ch|olatori* (rr. 7-8) che ho sciolto in *per-* (vedi sotto, par. 4, n. 11). Il cristogramma *Chi-Rho*, scritto <XRI> e sbarrato orizzontalmente in soprascritto, è stato reso con *Chr(ist)o* (r. 4). Le integrazioni da abbreviature sono inserite tra parentesi tonde. Non ci sono omissioni meccaniche e nemmeno parti obliterate o illegibili nell'iscrizione.

5 È interessante notare che la scrittura impiegata nelle iscrizioni trecentesche veneziane non è affatto identica alla gotica libraria (la cosiddetta *littera textualis*) impiegata a Venezia in questo periodo in altri contesti scritti.

6 Si confronti la <d> della maiuscola gotica veneziana con quella, non onciale, tipica della maiuscola gotica toscana visibile, per esempio, sui cartigli del ciclo allegorico affrescato del *Buono e del Cattivo Governo* 1338-1339 di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena.

4 Commento linguistico

L'unico tratto ortografico di rilievo è il frequente e coerente uso del digramma <ch> - normale nei testi veneziani del Duecento e del Trecento (Stussi 1965, p. XXIV), con forti persistenze nel Quattrocento e fin nel primo Cinquecento⁷ - per indicare la velare sorda /k/, non solo precedente vocale palatale o lo yod (*Michiel*, r. 5) ma anche davanti a vocale posteriore (*cholona*, r. 3; *Chorner*, r. 7; *p(er)ch|olatori*, rr. 7-8).

Il testo è conforme nella fonomorfologia e nel lessico alle norme, ormai sostanzialmente stabili, del veneziano antico (VA) scritto di alto registro del secondo Trecento.⁸ Sono regolari i tratti seguenti: l'assenza di geminazione consonantica (*dela*, r. 3; *cholona*, r. 3; *batud|o*, rr. 4-5); il *che* (r. 4) polivalente;⁹ l'indicativo perfetto in *fo* ('fu'), r. 4, e in *fe* ('fecero'), r. 8; *Moresini* (r. 6) o *Morexini* per il cognome patrizio Morosini; *ques|ta* (rr. 1-2), che alterna con *(s)sta* in VA. Tipiche le perturbazioni di /r/: in *prop|ia* (rr. 2-3) 'proprio', con femminile *ad sensum*, pur essendo avverbio,¹⁰ nonché in *p(er)ch|olatori* (rr. 7-8) 'procuratori'.¹¹ La terza persona singolare del verbo 'essere' al presente rimane *e* (r. 2), cioè 'è', - predominante nel VA e sopravvissuta fino al VMod - e non l'innovazione *se ~ xe* 'si è' (< SIC EST), sorta nel primo Trecento e nel tempo lungo prevalente.¹² Dopo la polimorfia delle Origini le vocali atone finali sembrano essersi assestate nella situazione che vige attualmente nel veneziano: *-e* cade dopo

7 Vedi per il Quattrocento Sattin 1986; Dalla Santa 1916; Rossebastiano Bart 1984. Dalla Santa 1917 per il primo Cinquecento.

8 Per le caratteristiche del veneziano trecentesco vedi Benincà 2004; Dotto 2008; Ferguson 2005; Eufe 2006, pp. 30-48; Paccagnella 1998; Pellegrini, Stussi 1976; Stussi 1965; Stussi 1995; Stussi 1997; Tomasin 2001, pp. 11-58. Sulla sostanziale stabilità del veneziano secondo-trecentesco, rispetto alla precedente polimorfia strutturale, vedi Ferguson 2007, pp. 161-186. Per la definizione di veneziano antico (VA) vedi nota 10.

9 Tratto ancora presente nella prosa di Marin Sanudo (Fulin 1879-1902).

10 *Propio* per 'proprio' sopravvive in veneziano moderno (VMod) - vedi Boerio 1856, s.v. *propriamente* - come in veneziano contemporaneo (VC). La mia segmentazione cronologica del veneziano, in chiave sociolinguistica, si articola in: veneziano antico VA (ca 1200-ca 1500); veneziano medio VM (ca 1500-ca 1800); veneziano moderno VMod (ca 1800-ca 1950); veneziano contemporaneo VC (ca 1950-presente).

11 Per le numerose varianti ortografiche del lessema 'procuratore', ricche di metatesi coinvolgenti *r/l*, in VA (*proc(h)urador ~ proc(h)urador ~ perc(h)urador ~ perc(h)olador ~ perc(h)orador ~ proc(h)oraor ~ prec(h)olador ~ prec(h)orador*) vedi Stussi 1965, p. 244 e Ferguson 2013b, pp. 89, 99, 106. I Procuratori di San Marco, *Procuratores Ecclesiae Sancti Marci* nella documentazione in latino, erano i più alti rappresentanti della Repubblica Veneta dopo il Doge.

12 Vedi Ferguson 2007, pp. 151-152 per l'etimologia e lo sviluppo diacronico di *xe*, crux etimologica a lungo discussa negli studi veneziani. Una rassegna di ipotesi precedenti è in Sattin 1986, p. 116, n. 152.

r, l (*far*, r. 8; *Mis(r)*, rr. 5, 6; *Michiel*, r. 5); *-o* è conservata dopo *r* < TR (*Pi/ero*, rr. 6-7 < PETRUM); l'esito di -ARIUS è *-er* (*Chorner*, r. 7).

L'iscrizione fornisce una testimonianza limitata ma utile a quest'altezza cronologica di due tratti-chiave nello sviluppo strutturale diacronico del veneziano: la variazione secolare, fatta di innovazioni e restituzioni, nel grado di dittongamento degli esiti della vocale tonica medio-alta Ę e nel grado di diletto delle occlusive intervocaliche, nel presente caso T.¹³ L'iscrizione conferma alcune delle tendenze che ho esposto recentemente nel mio studio complessivo delle iscrizioni trecentesche in volgare che sopravvivono nel centro storico di Venezia (Ferguson 2013b). Per tutto il quattordicesimo secolo c'è una spiccata dinamica nel veneziano scritto, pienamente confermata dalle scritture esposte, verso il dittongamento di [ɛ] tonica in [jɛ] e di [ɔ] tonica in [wɔ]. La nostra epigrafe conferma questo movimento, con *piera* (r. 2), *Pi/ero* (rr. 6-7) e perfino *Michiel* (r. 5) da Ę. Per prudenza ho trascritto *Mis(r)*, ma si tratta verosimilmente di *Misier* piuttosto che di *Miser*, predominante nel primo Trecento.¹⁴ La *scripta* veneziana dalle Origini fino alla metà del Trecento dimostra una sbalorditiva variabilità nel trattamento delle occlusive intervocaliche, particolarmente visibile negli esiti dei participi passati deboli. Analizzando un esteso corpus di testi di vario tipo ho elencato quest'instabilità, unica nelle *scriptae* medievali italiane, con svariate forme coesistenti anche nello stesso testo (Ferguson 2005, pp. 492-497). Per i continuatori dei participi in -UTUM i miei spogli rivelano la compresenza di: *-uto*, *-udo*, *-udho* e *-uo*. L'iscrizione marciana, con *batud|o* (rr. 4-5), è in conformità con il diletto, ormai fermo a T > /d/, manifestato in tutti i contesti dalla tradizione epigrafica veneziana del secondo Trecento: in linea, perciò, con le tendenze affermatesi in genere nella scrittura volgare di livello elevato a Venezia in questo periodo (Ferguson 2013b, pp. 128-134).

13 Vedi Ferguson 2007, pp. 87-90, per il dittongamento storico in veneziano, e pp. 95-98 per il diletto delle occlusive intervocaliche in diacronia.

14 Per la graduale affermazione del dittongamento di Ę e Ő nelle iscrizioni trecentesche veneziane vedi Ferguson 2013b, p. 127.

5 Conclusione

L'epigrafe marciana della *Colonna della flagellazione di Cristo* si trovava collocata fin dal Trecento nell'epicentro politico-religioso dello Stato Veneto. I suoi autorevoli committenti appartenevano ai vertici della repubblica lagunare, e uno di loro, Michiel Morosini, fu in seguito eletto Doge.¹⁵ Il prezioso manufatto su cui venne incisa l'iscrizione era di grandissimo prestigio e di eccezionale bellezza artistica.¹⁶ Infatti, esiste solo un'altra scritta esposta in volgare del XIV secolo a Venezia che possa riveleggiare con la nostra per centralità e significato culturale.¹⁷ Che il messaggio sul reliquiario sia stato inciso in schietto veneziano è nuova e eloquente testimonianza dello status di quasi ufficialità raggiunto dal volgare a Venezia nel tardo Trecento (Tomasin 2001, pp. 57-58; Ferguson 2013c, pp. 144-156).

Il fatto che l'iscrizione marciana sia rimasta senza edizione filologica, sorte toccata anche alle altre iscrizioni volgari nel Tesoro,¹⁸ è sintomo della generale trascuratezza dell'epigrafia medievale in volgare in Italia e, notoriamente, di quella veneziana, forse la più imponente della penisola

15 Eletto il 10 giugno 1382, il Morosini morì, stroncato dalla peste, il 15 ottobre dello stesso anno. La fastosa tomba gotica nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo informa che fu sepolto il 16 ottobre 1382 dopo aver rivestito l'incarico dogale per 4 mesi e 5 giorni. Su Piero Corner (m. 1407) vedi Ravegnani 1983.

16 Sull'influsso, anche europeo, del reliquiario marciano su altre raffigurazioni della flagellazione di Cristo vedi Hahnloser 1971, pp. 167, che considera, addirittura, che le figure dei due boia sul reliquiario abbiano potuto servire da modello per i due 'mori' della Torre dell'Orologio in Piazza San Marco. Molto forte sembra, comunque, il legame tra il gruppo del reliquiario e le scene di flagellazione del Cristo nelle *mariegole* trecentesche delle Scuole Grandi (confraternite, appunto, di 'disciplinati' o, venezianamente, 'batudi') a Venezia. Colpisce, in particolare, la somiglianza con l'illustrazione della scena miniata nella *mariegola* della Scuola di San Giovanni Evangelista, ora a Parigi nel Musée Marmottan Monet, Collection Wildenstein M 6098. Per una riproduzione vedi Simeone 2003, p. 31.

17 Mi riferisco alla grandiosa epigrafe, ca 1362, sul muro della loggia interna al primo piano del Palazzo Ducale, dalla parte della Scala d'Oro. Dà notizia di un privilegio pontificale da parte di Urbano V. Vedi Stussi 1995; Ferguson 2013b, pp. 108-111.

18 Tenendo conto delle date e provenienze incerte di due altre iscrizioni in volgare su reliquiari del Tesoro (verosimilmente del Quattrocento), mi limito qui a segnalare e descrivere l'unica altra iscrizione databile al Trecento in base al manufatto, sicuramente primotrecentesco, e alla grafia. Si tratta della scritta, non datata, applicata in rilievo metallico in una sola riga sul reliquiario - altezza cm 23,2 diametro cm 9,1 - del dente di San Marco (Santuario 107). Il reliquiario, del periodo 1320-1330, è in forma di calice. È d'argento con una teca in cristallo di rocca nella quale il molare di San Giovanni Battista (e non il dente di San Marco, di cui si ignora la data di sostituzione) viene custodito. La teca, in forma cilindrica, è trattenuta in basso da un bordo con foglie incise. È sormontata da un'altra cornice metallica su cui si trova l'epigrafe in volgare che informa che la reliquia è il dente di San Giovanni Battista. Il tutto è coronato da una croce di San Marco a quattro braccia. La scritta è sensibilmente deteriorata in alcune sue parti. La trascrivo servendomi dei criteri indicati sopra. Le mie congetture riguardo alle parti difficili da decifrare sono inserite tra parentesi quadre: *Questo e e[l] [d]jent[e] d(e) San Çane Batista.*

la.¹⁹ È solo di recente, e dopo l'immane lavoro di Cicogna nell'Ottocento (Cicogna 1824-1861), che si è cominciato a recensire e studiare sistematicamente le scritture esposte in volgare della Serenissima, una delle più significative manifestazioni della cultura veneziana del Medioevo.²⁰ Nel corso dell'Ottocento e del Novecento la nostra epigrafe è stata trascritta occasionalmente, come abbiamo osservato, ma quasi sempre da studiosi che miravano a descrivere la reliquia stessa. Di conseguenza, è mancata fino a oggi una trascrizione accurata e commentata di quest'eccezionale testimonianza del volgare. Pur nella brevità e stringatezza l'iscrizione marciana, unica nel centro storico a essere stata incisa a niello su metallo prezioso, rappresenta - per la prestigiosa dimensione sociolinguistica e culturale che schiude - un nuovo e importante tassello nel mosaico della nostra conoscenza del fenomeno epigrafico trecentesco a Venezia.²¹

Bibliografia

- Benincà, Paola (2004). «Il veneto medievale». In: Cortelazzo 2004, pp. 113-124.
- Boerio, Giuseppe (1856). *Dizionario del dialetto veneziano*. Venezia: Cecchini.
- Buckton, David (a cura di) (1984). *The Treasury of San Marco, Venice*. Milano: Olivetti.
- Cicogna, Emanuele A. (1824-1861). *Delle iscrizioni veneziane*. 6 voll. Venezia: Orlandelli.

19 Sulla trascuratezza dell'epigrafia medievale volgare in Italia vedi Petrucci 1997.

20 Battistrada del rinnovo degli studi epigrafici veneziani in termini di rigore filologico e linguistico è stato Alfredo Stussi, di cui vedi soprattutto Stussi 1997, seguito più recentemente da Lorenzo Tomasin (Tomasin 2001b; Tomasin 2012) e da chi scrive (Ferguson 2013b; Ferguson 2015a; Ferguson 2015b).

21 Che iscrizioni trecentesche veneziane rimangano ancora da repertoriare e da aggiungere alle ventisette finora trascritte e analizzate nel centro storico e a Murano, è indicato dal recente rinvenimento nel Seminario Patriarcale a Venezia di un'epigrafe riportata da Cicogna ma considerata ormai scomparsa. L'avevo trascritta nell'*Appendice Cicogna* di Ferguson 2013b, pp. 118-119, emendando alcune letture dubbie. Si tratta del rilievo di San Mattia benedicente, originariamente dalla Scuola di San Mattia collocata nei pressi di Rialto. Il santo, molto grande, benedice sei piccoli confratelli inginocchiati a venerarlo. Il rilievo, in pietra d'Istria e con cornice crenellata, è alto cm 90 e largo cm 56,3. Riporta tre righe d'iscrizione sull'orlo inferiore informando del trasloco, avvenuto il 15 aprile 1361, dell'artefatto dalla chiesa di San Salvador a quella di San Bortolomio, ambedue nel quartiere rialtino. La scritta, rosa dalla salsedine, è parzialmente decifrabile ma ormai di difficile lettura: «Miiilxi di xv davril fo tolta la Scuola del | glorioso apostolo mis(r) S(an)ct[...] Matia de Sen | Salvador e fo r[e]d[uta] in glesia de Sen Bort [...]». Si noti la presenza di *Sen 'San'* (rr. 2, 3), e la normale apocope di *-e* in *avril* 'aprile' (r. 1) di contro al regolare mantenimento di *-o* finale in *apostolo* (r. 2).

- Ciociola, Claudio (a cura di) (1997). «Visibile parlare». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre 1992). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Cortellazzo, Manlio (a cura di), (2004). *Manuale di cultura veneta. Geografia, storia, lingua e arte*. Venezia: Regione del Veneto/Marsilio.
- Dalla Santa, Giuseppe (1916). «Uomini e fatti dell'ultimo Trecento e del primo Quattrocento da lettere a Giovanni Contarini, patrizio veneto, studente a Oxford e Parigi, poi patriarca di Costantinopoli». *Nuovo Archivio Veneto*, 16, pp. 5-105.
- Dalla Santa, Giuseppe (1917). «Commerci, vita privata e notizie pubbliche dei giorni della lega di Cambrai: da lettere del mercante veneziano Martino Merlini». *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 76, pp. 1547-1605.
- Dorigo, Wladimiro (2003). *Venezia romanica*. 2 voll., Venezia: Cierre/Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti/Regione del Veneto.
- Dotto, Diego (2008). *'Scriptae' venezianeggianti a Ragusa nel XIV secolo*. Roma: Viella.
- Eufe, Rembert (2006). «*Sta lingua ha un privilegio tanto grande*». *Status und Gebrauch des Venezianischen in der Republik Venedig*. Frankfurt: Lang.
- Ferguson, Ronnie (2005). «Alle origini del veneziano: una koiné lagunare?». *Zeitschrift für romanische Philologie*, 121, pp. 476-509.
- Ferguson, Ronnie (2007). *A Linguistic History of Venice*. Firenze: Olschki.
- Ferguson, Ronnie (2013b). «Le pubbliche iscrizioni in volgare antico a Venezia». In Ferguson (2013e), pp. 67-134.
- Ferguson, Ronnie (2013c). «Lo status storico del veneziano: lingua o dialetto?», in Ferguson (2013e), pp. 135-195.
- Ferguson, Ronnie (2013e). *Saggi di lingua e cultura veneta*. Padova: CLEUP.
- Ferguson, Ronnie (2015a). *Le iscrizioni in antico volgare delle confraternite laiche veneziane: edizione e commento*. Venezia: Marcianum Press.
- Ferguson, Ronnie (2015b). «Torcello 1366: le scritte in volgare ricamate sul gonfalone di Santa Fosca». *Lingua e Stile*, in c.d.s.
- Fulin, Rinaldo (a cura di) (1879-1902). *I Diarii di Marin Sanudo*. 58 voll. Venezia: Visentini.
- Gallo, Rodolfo (1967). *Il Tesoro di S. Marco e la sua storia*. Venezia; Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale.
- Hahnloser, Hans R. (a cura di) (1971). *Il Tesoro di San Marco*. Firenze: Sansoni.
- Moschini, Giannantonio (1815). *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*. 2 voll. Venezia: Alvisopoli.
- Paccagnella, Ivano (1998). «La formazione del veneziano illustre». In: Marinetti, Anna; Vigolo, Maria Teresa; Zamboni, Alberto (a cura di), *Varietà e continuità nella storia linguistica del Veneto = Atti del XXI*

- Convegno della Società Italiana di Glottologia* (Padova, 3-5 ottobre 1996). Roma: Il Calamo, pp. 179-203.
- Pasini, Antonio (1885-1886). *Il tesoro della Basilica di San Marco in Venezia*. 2 voll. Venezia: Ferdinando Ongania.
- Pazzi, Piero (a cura di) (2001). *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna*. 3 voll., Venezia: Biblioteca Orafa di Sant'Antonio Abate.
- Pellegrini, Giovanni Battista; Stussi, Alfredo (1976). «Dialectti veneti nel medioevo». In: Arnaldi, Girolamo; Pastore Stocchi, Manlio (a cura di), *Storia della cultura veneta*. 8 voll. Vicenza: Neri Pozza, I, pp. 424-452.
- Petrucci, Armando (1997). «Il volgare esposto: problemi e prospettive». In Ciociola (1997, pp. 45-58).
- Ravegnani, Giorgio (1983). «Corner, Pietro». In *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Ist. Dell'Enciclopedia italiana, XXIX, p. 180.
- Rossebastiano Bart, Alda (1984). *I «Dialoghi» di Giorgio da Norimberga*. Savigliano: L'Artistica.
- Sattin, Antonella (1986). «Ricerche sul veneziano del sec. XV (con edizione di testi)». *L'Italia Dialettale*, 49, pp. 1-172.
- Simeone, Gian Andrea (a cura di) (2003). *La 'mariegola' della Scuola di San Giovanni Evangelista a Venezia (1261-1457)*. Venezia: Scuola Grande di San Giovanni Evangelista.
- Stussi, Alfredo (a cura di) (1965). *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Stussi, Alfredo (1995). «La lingua». In Cracco, Giorgio; Ortalli, Gherardo (a cura di). *Storia di Venezia dalle Origini alla caduta della Serenissima*, vol. 2, *L'età del comune*. Roma: Treccani, pp. 783-801.
- Stussi, Alfredo (1997). «Epigrafi medievali in volgare dell'Italia settentrionale e della Toscana». In Ciociola (1997, pp. 149-175).
- Tomasin, Lorenzo (2001). *Il volgare e la legge. Storia linguistica del diritto veneziano (secoli XIII-XVIII)*. Padova: Esedra.
- Tomasin, Lorenzo (2001b). «La lapide veneziana di S. Gottardo (1384) a Piazzola sul Brenta». *L'Italia Dialettale*, 62, pp. 173-177.
- Tomasin, Lorenzo (2012). «Epigrafi trecentesche in volgare nei dintorni di Venezia». *Lingua e Stile*, 47, pp. 23-44.

Giacomino da Verona e altri testi veronesi nel ms. Colombino 7-1-52. Descrizione del manoscritto e nota linguistica

Alina Zvonareva (Università degli Studi di Padova)

Abstract This article focuses on MS Seville Colombina 7-1-52, with particular attention to a corpus of seven Veronese didactic religious texts. The texts date from the end of the 13th to the beginning of the 14th century, while the manuscript was copied in North-Eastern Italy in the late-14th - early-15th century. This manuscript contains interesting linguistic data, closely connected to the dissemination of the texts transmitted in it. The manuscript is linguistically hybrid: Veronese, Venetian or Venetian-like, Paduan and Emilian features are attested in it, which is connected to the manuscript tradition. The article contains a codicological and paleographic description of the manuscript, and a linguistic study of it. MS Seville Colombina 7-1-52 is systematically compared to MS Venice, BN Marciana 4744 (It. Zanetti XIII), witnessing the same texts. The other two extant manuscripts are taken into account as well.

Keywords Linguistic history of the Veneto region. Linguistic hybridism. MS Seville Colombina 7-1-52. MS Venice BN Marciana 4744. Manuscript tradition. Old Veronese, Old Venetian. Old Emilian.

Sommario 0. Premessa. – 1. Descrizione del manoscritto. – 1.1. Il dato materiale. – 1.2. Contenuto. – 2. Nota linguistica. – 2.1. L'ascendente veronese. – 2.2. Tratti veneti. – 2.3. Tratti emiliani. – 2.4. Tratti genericamente settentrionali. – 2.5. Tratti toscani e toscaneggianti.

0 Premessa

0.1 Il presente lavoro ha come oggetto il ms. 7-1-52 della biblioteca Colombina di Siviglia, studiato secondo un approccio filologico-linguistico. Si tratta di un codice trascritto in Italia settentrionale a fine Trecento – inizio Quattrocento, e portato o fatto portare in Spagna nei primi decenni del Cinquecento da Fernando Colombo (figlio di Cristoforo Colombo), umanista, bibliofilo e uno dei più grandi collezionisti di libri del Rinascimento europeo.¹

Ringrazio Alvisè Andreose, Nello Bertolotti, Furio Brugnolo, Nicoletta Giovè, Lorenzo Renzi, Zeno Verlatto e Raymund Wilhelm.

¹ Come è noto, la sua collezione di manoscritti e incunaboli / stampe forma il nucleo della biblioteca di Siviglia detta per questo Colombina. Su Fernando Colombo e la sua biblioteca cfr., ad es., Ruffini 1960; Wagner 1992.

Il ms. tramanda undici testi di contenuto religioso in veneto e toscano. Tra i componimenti ci sono dei sermoni in versi (*De Jerusalem celesti, De Babilonia infernali, Dell'amore di Gesù, Del Giudizio Universale, Della caducità della vita umana*; l'autore dei primi due testi è Giacomino da Verona, gli altri sono anonimi), dei testi devozionali di carattere dossologico (*Lodi della Vergine, Preghiera alla Vergine e alla santissima Trinità*),² la *Leggenda di santa Margherita* (un testo agiografico settentrionale), un poemetto sulla passione di Cristo in toscano, la *Lamentatio beate Virginis* di Enselmino da Montebelluna (un testo appartenente alla tradizione dei 'pianti della Vergine'), una breve preghiera a Giovanni Battista. Il manoscritto in questione ha attirato finora l'attenzione degli studiosi solo in quanto testimone di alcuni di questi componimenti norditaliani delle origini.³ Il codice non è mai stato edito e nemmeno sistematicamente esaminato dal punto di vista storico-linguistico,⁴ eppure la veste linguistica di alcune sue sezioni merita di essere studiata in quanto presenta una serie di fenomeni notevoli.

Nell'ambito di questo lavoro proponiamo una descrizione dell'intero codice e uno studio linguistico delle cc. 1r-41v del ms., le quali contengono i primi sette componimenti citati sopra. Questa sezione della silloge racchiude un'altra raccolta più piccola, individuabile sulla base del contenuto, dei dati codicologici e paleografici e della lingua. Quanto al contenuto, i

2 I titoli delle prime sette opere menzionate sono convenzionali e risalgono ad Adolfo Mussafia, il primo editore dei componimenti (cfr. Mussafia 1864).

3 Per la parte contenente i poemetti di Giacomino da Verona, il manoscritto è stato esaminato da tre dei cinque editori di Giacomino: il codice rimase sconosciuto a Ozanam 1850 e a Mussafia 1864, pp. 136-158, mentre fu preso in esame da Barana 1921, May 1930 e Gianfranco Contini e Romano Broggin (in Contini 1960, pp. 625-650). Inoltre, il codice è stato oggetto di studio di Contini e Broggin relativamente alla sezione che contiene il componimento *Della caducità della vita umana* (Contini 1960, pp. 653-666). Bertold Wiese, il primo editore della *Leggenda di santa Margherita* (Wiese 1890) sapeva dell'esistenza del ms. colombino, ma non ebbe la possibilità di consultarlo. Tale lacuna è stata recentemente colmata da Zeno Verlato, il quale attualmente sta preparando una nuova edizione critica della *Leggenda di santa Margherita* (vedi l'importante contributo sulla tradizione manoscritta, Verlato 2011). Infine, il ms. 7-1-52 di Siviglia è stato studiato da Alvise Andreose, per l'edizione della *Lamentatio beate Virginis* di Enselmino da Montebelluna (Andreose 2010). Il poemetto sulla passione di Cristo e la preghiera a Giovanni Battista sono inediti.

4 Un tentativo, sulla base delle carte contenenti i poemetti di Giacomino da Verona, era stato intrapreso in May 1930, pp. 58-61; tuttavia, pur senza negare i meriti di questo lavoro, bisogna ammettere che lo studio linguistico proposto non può essere definito esaustivo, e parecchie delle sue conclusioni sono piuttosto discutibili. Un esame relativo alle carte del ms. che contengono la vita di santa Margherita e intrapreso per «isolare alcuni tratti grafico-fonetici al fine di comprendere il grado di dinamismo testuale proprio di questa versione della ML [= *Margherita lombarda*]» - dunque, nell'ottica dell'edizione critica di un singolo testo - è in Verlato 2011, pp. 99-104 (citazione a pp. 99-100). Verlato individua in primo luogo elementi veneziani tardotrecenteschi-quattrocenteschi: tali risultati collimano con quelli che esponiamo nella seconda parte di questo contributo (ma cercheremo di dimostrare che lo strato veneziano, pur predominante, verosimilmente non sia l'unico).

testi trascritti in questa sezione del codice sono stati tutti composti a Verona a fine Duecento - inizio Trecento, sono tutti di matrice francescana, formano un'unità stilisticamente omogenea e presentano, a livello testuale, numerosi richiami interni. Per i dati codicologici e paleografici intendiamo la *mise en page*, la fascicolazione e la posizione dei fogli rimasti bianchi: tali dati permettono di suddividere il codice in più unità e di individuare una corrispondenza tra le unità codicologiche e di contenuto.⁵ Per quel che riguarda la lingua, il quadro dei tratti riscontrabili alle cc. 1r-41v è diverso da quello che presentano gli altri testi tramandati dal ms. in questione. Ci è sembrato fondato, dunque, focalizzare l'analisi sul *corpus* testuale trascritto alle cc. 1r-41v, piuttosto che su tutto il codice nella sua integrità.

0.2 Lo studio del codice di Siviglia (d'ora in avanti **S**) viene messo in relazione con la tradizione manoscritta dei singoli testi tramandati. Di particolare importanza sono i rapporti di **S** con un altro testimone: la raccolta di sermoni e preghiere in versi, trascritti alle cc. 1r-41v del ms. Colombino 7-1-52, è tradita anche dalle cc. 50r-111r del codice It. Zanetti XIII (=4744) della biblioteca Marciana di Venezia (d'ora in avanti **V**). I sette componimenti sono trascritti nello stesso ordine in entrambi i codici, il che dimostra che la raccolta doveva esistere già nell'archetipo a cui risalgono i nostri due testimoni; una serie di errori congiuntivi conferma l'esistenza di un archetipo comune dei mss. **S** e **V**. Dal confronto dei due testimoni si evince che la redazione del codice marciano è più vicina all'archetipo e all'originale sia dal punto di vista cronologico sia da quello linguistico: **V** è databile agli inizi del Trecento⁶ e localizzabile nell'area veronese; il codice tramanda, oltre alla summenzionata raccolta di componimenti didattico-moraleggianti e devozionali in versi, alcuni altri testi importanti per lo studio del veronese antico. **V** soddisfa, dunque, i requisiti necessari ad essere scelto come il ms. base per l'allestimento di un'edizione critica ricostruttiva.

Diversamente da **V**, il codice **S** è databile alla fine del Trecento - inizio del Quattrocento (come dimostreremo nel nostro contributo, la datazione si basa su criteri linguistici e paleografici) e, quindi, dista almeno qualche decennio dagli originali dei testi che contiene. Essendo un testimone piuttosto tardo, **S** presenta numerosi errori di trascrizione e di interpretazione ed è meno autorevole, rispetto a **V**, dal punto di vista della *restitutio*

5 Forniremo dei dettagli nella descrizione del manoscritto.

6 Cfr. Mussafia 1864, p. 113; Frati, Segarizzi 1909-1911, vol. II, p. 12; Barana 1921, p. 32. In Vinciguerra 2004, pp. 480-481 e nota 20 e Verlatò 2011, pp. 84-87 si discutono le questioni relative all'ambiente culturale in cui il codice fu prodotto, la sua committenza e la sua circolazione. Verlatò fornisce (pp. 77-84) anche uno studio dei principi organizzativi dell'intera raccolta e (pp. 73-77) una descrizione dettagliata del ms. - che mira ad aggiornare quella di Frati, Segarizzi 1909-1911, pp. 12-15.

dei testi. Tuttavia, non si tratta di un *descriptus*: **S** non deriva da **V** e le sue lezioni in parecchi casi permettono di correggere gli errori di copia riscontrati in **V**. Oltre all'utilità del codice **S** ai fini ecdotici, il manoscritto è interessante per la sua veste linguistica, come frequentemente avviene per i codici che trasmettono testi in volgare di modesta cultura. Il presente lavoro cerca di dare una descrizione sistematica della lingua della sezione 'veronese' di **S**.

Per lo studio del codice **S** il confronto con la redazione di **V** risulta utile sotto vari aspetti storico-linguistici e critico-testuali. È particolarmente rilevante che il materiale fornito da **V** aiuti a interpretare una serie di fenomeni fonomorfolgici registrati in **S**.

Oltre al codice marciano, abbiamo tenuto conto del materiale degli altri due testimoni che tramandano una parte dei testi del nostro *corpus* - più precisamente, i primi due componimenti della raccolta, gli unici salvati dall'anonimato (i poemetti di Giacomino da Verona). Si tratta del ms. Qt. XIII. I. 26 della biblioteca Arcivescovile di Udine (cc. 40r-50v) e del ms. Canonici It. 48 della biblioteca Bodleiana di Oxford (cc. 1r-5v, dove si legge solo il *De Jerusalem*, con lacune). I codici di Udine (d'ora in avanti **U**) e di Oxford (d'ora in avanti **O**) dal punto di vista dell'aspetto formale si allontanano dall'archetipo veronese, ma in misura minore rispetto a **S**. Su alcune caratteristiche linguistiche di **U** e **O** si soffermano Barana (1921, pp. 23-29) e May (1930, pp. 49-58). May localizza **O** in Emilia e **U** a Grado, Barana invece assegna **U** a Treviso e definisce **O** scorretto e privo di marcati tratti dialettali e quindi rinuncia a stabilire la sua provenienza. Per quel che ci riguarda, troviamo convincenti la maggior parte delle argomentazioni con le quali May riconduce **O** alla zona emiliana; quanto a **U**, confermiamo la sua localizzazione veneto-orientale (area trevigiana), ma quasi sicuramente non è il caso di insistere su Grado. Abbiamo sistematicamente consultato i codici **U** e **O**; ne riportiamo le lezioni laddove esse siano rilevanti.

1 Descrizione del manoscritto

La presente descrizione mira ad approfondire e completare quelle fornite da Sáez Guillén (2002, pp. 444-446) e Andreose (2009, pp. 7-37).⁷ Il volume è stato esaminato di persona da me e da Nicoletta Giovè, che ringraziamo di cuore per la sua *expertise* sulla datazione e la localizzazione del codice, nonché sul numero di mani che parteciparono alla copiatura.

⁷ Altre indicazioni bibliografiche sul volume: Biadene 1885, pp. 269-71 nota 3; Álvarez Márquez 1994, pp. 295-296.

1.1 Il dato materiale

1.1.1 Il ms. Colombino 7-1-52 è un codice cartaceo di fine Trecento - inizio Quattrocento,⁸ localizzabile in Italia settentrionale (mancano elementi per una localizzazione meno generica).

Esso consta di 102 carte, più due guardie iniziali. Il primo foglio di guardia e l'ultima carta sono attaccati alla copertina.

La rilegatura, antica, è in pergamena con bindelle.

1.1.2 La numerazione è di mano moderna a penna in cifre arabe sul *recto* di ogni carta, nell'angolo superiore destro; è congruente. La c. 42 presenta doppia cartulazione: «43» (errore) e «42» (correzione).

Nell'angolo sinistro inferiore della c. 21v si osserva il numero 2, scritto a matita da una mano moderna, diversa da quella che ha tracciato i numeri sul *recto* di tutte le carte.

1.1.3 Scrizioni posteriori alla compilazione del codice.

1.1.3.1 Note di possesso. A differenza di numerosi altri codici della collezione di Fernando Colombo, il ms. 7-1-52 non contiene appunti - in altri casi attribuibili a Colombo stesso - riguardo il luogo e la data del suo acquisto da parte dell'umanista spagnolo.⁹ Tuttavia le segnature di mano di Colombo, presenti nel ms., permettono di dire con certezza che il codice faceva parte della sua collezione e quindi della Colombina originaria. Nell'angolo sinistro superiore c'è scritto «10830», in inchiostro sbiadito. Lo stesso numero «10830» appare nell'angolo superiore sinistro della c. 59r (dove inizia la *Passione*)¹⁰ e della c. 71r (dove inizia la *Lamentatio*); le tre carte interessate corrispondono a tre sezioni codicologiche (e testuali) che si individuano in base alla posizione dei fogli rimasti bianchi (cfr. *infra*, 1.1.5). In modo simile è segnata anche la fine di ciascuna di queste sezioni: nell'angolo inferiore sinistro delle cc. 58v, 70v e 99v (le ultime di ogni sezione) si riscontrano i numeri «7075», «7076» e «7077» rispettivamente, posti tutti e tre all'interno di una specie di cornice rettangolare: si tratta di segnature usate da Colombo relative alla Colombina originaria;

8 L'esame di dati paleografici, condotto da Nicoletta Giovè, conferma quanto indicava May 1930, p. 60: «S, on palaeological grounds, is assigned to the end of the 14th or beginning of the 15th century». La studiosa inglese non specificava se la perizia fosse sua o provenisse da altre fonti.

9 Sulle note di Fernando Colombo relative all'acquisto dei codici cfr. Wagner 1992, p. 490.

10 La lista dei testi contenuti nel volume è *infra*, 1.2.

tali segnature trovano una perfetta corrispondenza anche nel catalogo da lui compilato e conservato presso la biblioteca Colombina attuale.¹¹

Poco si ricava dalla scritta quasi indecifrabile alla c. 101r, che costituisce un'antica nota di possesso. Si tratta di due righe di testo di cui la prima è: *iste liber est mej Michaelis de Fornibus* (?), mentre la seconda è illeggibile.

1.1.3.2 Altre scrizioni. Sul dorso si legge: «52» (su un cartiglio, attaccato alla rilegatura) «N38», in stampatello, lettere molto sbiadite, di mano cinquecentesca o secentesca (il segno | indica, qui e più sotto, un cambio di riga): *POESSIAS | De Varios | Asuntos Passion de | Christo | Lamento de Maria SS.ma | todo en italiano | M.S.*

Nell'angolo destro superiore della prima di copertina c'è la segnatura «7-1-52», eseguita modernamente a matita.

Sui fogli di guardia si leggono delle scrizioni in spagnolo, vergate da mani secentesche.

Foglio di guardia IV, dall'alto in basso: *atribuidas a Fray Giacomino de Verona* (mano a), *R. 248 (ms.)* (mano b); *Poesias escritas en idioma de la Ita-|lia setentrional = m.s. del siglo 14. | Pocas de ellas están publicadas* (mano c). Un quadretto di carta, attaccato al foglio, ha delle scritte in lettere impresse; in stampatello: *Don Fernando Colon, hijo de | Don Cristóbal Colon, primer Almi-|rante que descubrió las Indias, dejó | este libro para uso é provecho de | todos sus próximos; rogad á Dios | por él.; in corsivo: (Clausula 49 del Testamento | del mismo Don Fernando, cum-|plida por el Cabildo Metropoli-|tano de Sevilla.)*

Foglio di guardia IIr: *Poesías sobre varios Assuntos Spirituales | Passio Christi | Lamentatio Virg. Mariae | Todo en Metro Italiano* (mano d). Dopo una linea orizzontale leggiamo: *Lamento de Nostra Dona: | metro italico* (mano e, molto simile alla c). In basso alla pagina si ha la segnatura attuale 7-1-52 (mano f).

Il margine superiore della c. 1r reca una scrizione cancellata, eseguita con tre inchiostri diversi: nero sbiadito, **nero intenso**, *viola*: «..A.A...Tab. 143. N.38-52»; la scritta appartiene a due mani moderne, probabilmente la mano f menzionata sopra, più un'altra (la seconda mano usa l'inchiostro viola). Sul margine inferiore della c. 1r c'è un timbro della biblioteca Colombina; un altro timbro identico si riscontra alla c. 36r.

1.1.4 Le carte misurano mm 206 × 142.

11 Cfr. Sáez Guillén 2002, p. 4459; Wagner 1992, p. 490. Esiste un'edizione facsimile del catalogo redatto da Colombo: Marín Martínez, Ruiz Asencio, Wagner 1993.

1.1.5 Fascicolazione: 3 senioni (1r-12v, 13r-24v, 25r-36v), 1 quinione (37r-46v), 2 senioni (47r-58v, 59r-70v), 2 ottonioni (71r-86v, 87r-102v). Tutti i fascicoli sono interi, senza cadute di carte.

Abbiamo individuato una corrispondenza tra unità codicologica e di contenuto nel caso degli ultimi due componimenti: la *Passione* occupa un senione intero, e la *Lamentatio* è trascritta interamente su due ottonioni messi alla fine del codice.

Le carte bianche sono 58r-58v (è presente lo specchio di scrittura, ma non le righe; è l'ultima carta del fascicolo che contiene la *Leggenda di santa Margherita*); 69r-70v (due carte intere lasciate bianche; sono le ultime del fascicolo che contiene la *Passione* e fanno pensare che il fascicolo sia stato compilato di testo prima di esser stato aggiunto al codice; tutte e quattro le pagine presentano lo specchio di scrittura con le righe); 99v-102v (le ultime carte dell'ultimo fascicolo; senza specchio di scrittura né righe). La posizione dei fogli rimasti bianchi suggerisce che il ms. sia composto di tre sezioni iniziali che saranno state messe insieme in un secondo momento.

1.1.6 Carte lacerate. La c. 2 presenta un piccolo buco (3-4 lettere) all'altezza della r. 19, la scrittura è danneggiata solo sul *recto*. Una chiazza d'inchiostro impressa tra le rr. 4 e 5 delle cc. 35v e 36r copre in parte le parole *segnor* (c. 35v, r. 4: *Preghiere*, v. 135) e *giente* (c. 36r, r. 4: *Preghiere*, 165), le quali rimangono comunque decifrabili. Un'altra chiazza è alla c. 68v, r. 1: sono coperte parzialmente le parole *fusse dentro* (*Passione*, v. 504), di cui la seconda è quasi illeggibile. L'angolo superiore della c. 42 è lacerato (manca un triangolo), le righe di scrittura non sono danneggiate. La c.1 si è conservata peggio di tutte le altre: al *recto* l'inchiostro è sbiadito, il grado di leggibilità è molto inferiore rispetto al resto del ms.; ciò suggerisce che il codice originalmente non avesse legatura o che la legatura originale in qualche momento sia stata danneggiata e rimossa, e la sua sostituzione con un'altra moderna non sia avvenuta immediatamente dopo, ma più tardi.

1.1.7 La scrittura è una *littera textualis*, abbastanza chiara e leggibile, ma relativamente poco curata. La grandezza delle lettere è variabile: di norma mm 2-2,5, a volte arriva a mm 3. A partire dalla c. 59r le lettere diventano leggermente - ma palesemente - più piccole. Tutto il testo trascritto appartiene sicuramente alla stessa mano.

1.1.8 Rubriche. Delle rubriche, eseguite a inchiostro rosso, si trovano alle cc. 1r, 5v, 11r, 12r, 17r, 23v, 29r, 33r, 34r, 35r, 36r, 38r, 38v, 30r, 40r, 42r, 59r, 71r. I titoli sono trascritti all'interno dello specchio di scrittura (tranne che alle cc. 59r e 71r); alla c. 59r il titolo oltrepassa il limite superiore dello specchio di scrittura, alla c. 71r il titolo oltrepassa il limite dello specchio di scrittura non solo in alto (come alla c. 59r), ma anche a sinistra, insieme

all'iniziale filigranata che si colloca subito sotto. Dal punto di vista della *mise en page*, l'unica differenza tra i titoli e il testo del componimento consiste nel fatto che i titoli, essendo in prosa, occupino tutto lo spazio dello specchio di scrittura. Dalla c. 23v si evince inequivocabilmente che i titoli sono stati aggiunti dopo la trascrizione del testo del componimento: la seconda riga del titolo oltrepassa i limiti dello specchio di scrittura a destra, ma lo spazio continuava a non bastare, per cui il testo arriva a occupare anche una parte della riga successiva, dopo il primo verso del componimento. L'ultimo componimento del codice (*Lamentatio*) è diviso in capitoli, numerati in parte in latino in parte in volgare: queste rubriche 'secondarie' sono vergate in nero (verosimilmente esse furono trascritte contemporaneamente al testo del componimento), alla c. 89v l'amanuense ha scritto in nero *capitolo neno* (sic!) e lo ha ripetuto successivamente in rosso, lo stesso vale per la scritta *capitolo decimo* alla c. 92v.

1.1.9 Decorazioni. Il codice non contiene miniature. Si riscontrano delle iniziali filigranate semplici eseguite a inchiostro rosso e nero (cc. 23v, 33r, 34r, 36r, 38r, 42r), altre a inchiostro rosso e ocre (cc. 1r, 5v, 11r, 12r, 17r, 35r, 39r, 59r, 64v, 66v, 68r, 71r, 96r), altre ancora a inchiostro rosso, nero e ocre (cc. 29r, 38v, 39r, 40r), altre ancora a inchiostro solo rosso (83v, 89v, 92v, 98v). I capilettera possono occupare lo spazio di 2 rr. (es. 1r), 2,5 rr. (es. 5v), 3 rr. (es. 23v), eccezionalmente 3,5 rr. (89v). In una serie di casi il capolettera oltrepassa i limiti dello spazio lasciato inizialmente dal copista (ad es., alla c. 5v era stato lasciato uno spazio di 2 rr., ma l'iniziale esce un po' sopra e occupa lo spazio di 2,5 rr.; alla c. 89v era stato lasciato uno spazio di 3 rr., ma il capolettera occupa anche la metà della riga successiva) o, al contrario, non arriva a occupare tutto lo spazio a esso destinato (ad es., alla c. 29r era stato lasciato uno spazio di 3 rr., ma l'iniziale occupa lo spazio di sole 2,5 rr.). Anche alla c. 86v troviamo uno spazio di 2 rr. riservato a un'iniziale filigranata, ma tale iniziale non è stata eseguita. Le iniziali sono decorate con motivi fitomorfi e singolarmente con una faccina alla c. 59r. Alle cc. 52v e 53r due lettere *p* delle due rispettive ultime righe del foglio hanno le aste verticali prolungate e decorate con motivi fitomorfi simili a quelli dei capilettera (due ramicelli). Alla c. 16v, sul margine superiore del foglio si intravedono delle decorazioni (motivi fitomorfi molto primitivi) eseguite probabilmente a secco (senza inchiostro); tali fregi sembrano posteriori alla copiatura dei testi.

Nella sezione del codice contenente la *Lamentatio* (un componimento scritto in terza rima) sono segnate le terzine: le righe sono raggruppate attraverso puntini allineati geometricamente con lo stesso inchiostro nero con cui è trascritto il testo; sporadicamente tali puntini sono abbinati a dei fregi con motivi astratti geometrici e fitomorfi: l'inchiostro con cui sono eseguiti i fregi è diverso (più chiaro), alle cc. 96v-97r all'inchiostro nero si aggiunge anche quello rosso; queste decorazioni sembrano posteriori

alla segnatura iniziale delle terzine con puntini semplici.¹² Alla c. 31v si ha una specie di timbro (moderno?) a forma di testa di vitello.

1.1.10 Iniziali. Sulle iniziali filigranate cfr. *supra*, 1.1.9.

I due poemetti di Giacomino da Verona (entrambi in quartine monorime di alessandrini) segnano il verso iniziale di ogni quartina (5, 9, 13 ecc.) con una maiuscola vergata solo con l'inchiostro rosso, mentre i versi restanti recano delle maiuscole tracciate prima ad inchiostro nero e ripetute successivamente in rosso; ci sono maiuscole di questo tipo anche all'interno della riga. In certi punti il rosso è sparito o forse è sempre mancato: ad esempio, ciò si osserva alle ultime 3 rr. della c. 1r, in cattivo stato di conservazione, come osservato sopra. Altri contesti: c. 4r, rr. 9-10 (alla r. 9 il copista per sbaglio ha ommesso del tutto la maiuscola, per cui in questo punto manca anche il nero), c. 12r r. 20, c. 12v r. 9, c. 34r r. 7, c. 34v r. 9, c. 36v r. 15, c. 54r r. 25. Nel resto del volume tutte le maiuscole sono tracciate prima in nero, poi in rosso. Alla c. 29r le prime 2 rr. del componimento *Lodi della Vergine* - quelle che ospitano l'iniziale filigranata - iniziano per una lettera minuscola e senza inchiostro rosso. Similmente, alla c. 66v le rr. 14-16 (quelle dell'iniziale filigranata) iniziano per minuscole, ma con l'inchiostro rosso sulle prime due lettere della r. 14 (*pp*) e la prima lettera della r. 15 (*l*). Alla c. 96r, rr. 12-27, le maiuscole sono tutte in nero: si tratta verosimilmente di una svista del copista, perché l'inchiostro rosso sparisce dopo una rubrica e un capolettera filigranato - quindi dall'inizio di una nuova sezione di testo - e dalla prima riga della carta successiva (96v) le maiuscole tornano a essere tutte in rosso. Alle cc. 98v-99r (preghiera a Giovanni Battista) tutto il testo è in nero, comprese le maiuscole; l'inchiostro rosso è usato solo per l'iniziale O alla c. 98v, molto semplice. Alle cc. 61r, r. 15 e 75r, r. 21 a sinistra di una maiuscola tracciata prima in nero poi in rosso è aggiunta una seconda maiuscola in rosso (qui in grassetto): *Evedendo, Come*.

1.1.11 Punteggiatura. I testi trascritti alle cc. 13r-68v presentano un punto alla fine di ogni verso. Le cc. 11r-12v (l'inizio del poemetto *Dell'amore di Gesù*) non recano punteggiatura (a parte il punto nell'abbreviazione *xpo.*). Nei poemetti di Giacomino la fine di ogni quartina è segnata con un punto. Diversamente, le sezioni contenenti la *Caducità* (anch'esso un componimento in quartine monorime) e la parte in quartine delle *Preghiere* (corrispondente qui alle cc. 39r-39v) non presentano tale fenomeno, e il passaggio da una quartina a un'altra non è segnato in alcun modo.

¹² Un simile uso della punteggiatura decorativa a destra delle linee di testo, mirata a marcare delle unità metriche, presenta il codice Saibante-Hamilton 390 (cfr. Vinciguerra 2004, pp. 500-501).

1.1.12 Organizzazione della pagina. Ogni pagina del ms. presenta una sola colonna di testo. Alla c. 14v, r. 19 si registrano due vv. (*Dell'amore di Gesù*, vv. 205-206) trascritti all'interno di una sola riga. I primi 4 vv. della *Leggenda di santa Margherita* sono trascritti su 3 rr., come se fosse un testo in prosa (c. 42r, rr. 2-4); a partire dal v. 5 il copista torna all'organizzazione precedente della pagina (ogni verso su una nuova riga). Alla c. 21r, r. 15 la prima parola del v. D252 del poemetto *Del Giudizio universale* è trascritta alla fine della riga precedente.

1.1.13 Si osservano delle cancellazioni in rosso: ~~de~~ c. 4v, r. 28 (*De Jerusalem*, v. 236); ~~tu~~ c. 24r, r. 10 (*Caducità*, v. 24), e in nero: ~~çugitgar~~ c. 10r, r. 19 (*De Babilonia*, v. 276), ~~late duo~~ c. 26r, r. 4 (*Caducità*, v. 138); ~~eo~~ c. 63v, r. 8 (*Passione*, v. 250; oltre a cancellare queste due lettere, il copista ha disegnato, intorno ad esse, un cerchio con tratti di penna discontinui, staccati l'uno dall'altro); ~~port~~ c. 68r, r. 12 (*Passione*, v. 488).

1.1.14 Specchio di scrittura. Le cc. 1r-58v (sermoni e preghiere veronesi e la *Leggenda di Santa Margherita*) presentano uno specchio di scrittura più grande rispetto a quello delle cc. 59r-99r (*Passione, Lamentatio, Preghiera a Giovanni Battista*). Le misure sono state prese sul *recto* del foglio centrale del fasc. 2 di ciascuna delle due sezioni (un foglio rappresentativo di tutta la sezione):¹³ le cc. 1r-58v hanno lo specchio di scrittura di mm 159 × 78 (c. 19r), le cc. 59r-99r di mm 134 × 63 (c. 79r). Alla c. 58r la linea orizzontale inferiore è assente (verosimilmente è sbiadita fino a diventare invisibile). La c. 99r (l'ultima che contiene testo) non presenta rigatura.

1.1.15 Numero di righe per foglio. L'opposizione tra le due sezioni individuate in base allo specchio di scrittura si osserva, logicamente, anche nel caso del numero di righe per foglio. Le cc. 1r-58v (sermoni e preghiere veronesi e la *Leggenda di Santa Margherita*) hanno una colonna di 30 rr, mentre le cc. 59r-99r (*Passione, Lamentatio, Preghiera a Giovanni Battista*) hanno una colonna di 27 rr. per foglio.

Cc. 1r-41r: 30 rr. / 30 ll.; c. 41v: 30 rr. / 28 ll. (fine del componimento e fine di tutta la raccolta di sermoni e preghiere veronesi); cc. 42r-57v: 30 rr. / 30 ll.

C. 59r: 27 rr. / 29 ll. (il titolo, equivalente a 2 rr., è situato al di sopra del margine superiore dello specchio di scrittura); cc. 59v-68r: 27 rr. / 27 ll.; c. 68v: 27 rr. / 26 ll. (25 ll. + 1 r. vuota + 2 ll.); c. 71r: 27 rr. / 28 ll. (il titolo, equivalente a 1 r., è situato al di sopra del margine superiore dello specchio di scrittura); cc. 71v-95v: 27 rr. / 27 ll.; c. 96r: 27 rr. / 26 ll. (10 ll. + 1 r. vuota + 16 ll.); cc. 96v-97v: 27 rr. / 27 ll.; c. 98r: 27 rr. / 27 ll. (26rr.

13 Abbiamo adottato l'indicazione di De Robertis et al. 2000, p. 15.

+ 1 r. vuota + l'*explicit*, equivalente a 1 r. e situato al di sotto del margine inferiore dello specchio di scrittura); c. 98v: 27 rr. / 27 ll; c. 99r: 7 ll. (la rigatura è assente).

1.1.16 Ambiente di provenienza. Il codice è stato copiato quasi sicuramente in ambito religioso anziché laico; è riconducibile verosimilmente all'ambiente conventuale francescano,¹⁴ non è escluso che provenga da un convento femminile.¹⁵

1.2 Contenuto

La lista dei testi segue questo schema: il numero progressivo del componimento, il nome dell'autore (tranne che per i testi anonimi) e il titolo convenzionale usato a scopo indicativo (entrambi fra parentesi quadre), la trascrizione interpretativa del titolo presente nel codice, l'*incipit*, l'*explicit*, i numeri delle carte.

1. cc. 1r-5v - [Giacomino da Verona, *De Jerusalem celesti*]. «Di Jerusalem celeste e de lla belleçça di quella e de | lla beatitudine e allegreçe de' santi» - *inc.*: «D'una cità santa chi ne vuol oldir... »: *expl.*: «... Quando la vita nostra †quella†¹⁶ serrà complida. Amen».
2. cc. 5v-11r - [Giacomino da Verona, *De Babilonia infernali*]. «Di Babilonia cità infernala e de lla bructeça di quella | e di quanti pecadi sono senpre ponidi li peccatori» - *inc.*: «A ll'onor de Cristo, signor e re de gloria... »; *expl.*: «... Che Cristo e lla soa mare ge'n renda guiderdon. Amen».
3. cc. 11r-16v - [*Dell'amore di Gesù*]. «De ll'amore de Cristo quanto sia suave e dolçe e de lla | operacion che fa in del core di colui lo qual l'ama con la | ferma mente»; *inc.*: «Lamente e 'l cuor granmente me constrençe... »; *expl.*: «... Amen Amen ciaschaun sì diga».
4. cc. 17r-23v - [*Del Giudizio Universale*]. «Del conforto che fa l'anima al corpo e de l'ultimo giudi|cio di Dio in del qual riceverà ciascun

¹⁴ Secondo Andreose 2010, p. 19, il volume va probabilmente ricondotto all'ambiente francescano padovano. (Sulla produzione manoscritta in ambito francescano cfr. Giovè, Zamponi 1997; Giovè, Marchioli 2005).

¹⁵ I dati a favore di tale ipotesi sono in primo luogo la presenza di una vita di santa Margherita e di una breve, ma compatta silloge di preghiere in cui l'orante è, almeno in parte, femminile. L'ipotesi di una committenza o una destinazione femminile di V, formulata in Boskovits, Valagussa, Bollati 1997, p. 139, e basata su elementi simili, è segnalata in Verlato 2011, p. 83 - che si mostra cauto nell'accettarla, aggiungendo: «non si può [...] negare almeno una particolare attenzione da parte dell'allegatore del codice alla possibile componente femminile dell'uditorio».

¹⁶ Il senso e la sintassi suggeriscono che S *quella* sia un errore per *quilo* 'qui'. Cfr. anche *infra*, 2.5.

- secondo l'†opra†¹⁷ ch'a|vrà fate' » - *inc.*: «Cholui che à la mente e 'l cor duro... »; *expl.*: «... Ancoi en questo dì l'abia hordenado».
5. cc. 23v-29r - [*Della caducità della vita umana*]. «Del piangolente nasimento de l'omo *et* de lla sua misera vita *in* del presente mondo *et* come *in* de lla [morte] è dispresiato | da tuta çente' » - *inc.*: «Un çorno d'avosto driedo lo maitino... »; *expl.*: «... E poi corona ne dia en paradixo. Amen».
6. cc. 29r-33r - [*Lodi della Vergine*]. «De lli loldi *et* nobilitade de lla nostra donna *et* santa ma|re di Dio per li qualli magnificamente è exaltada e | quanti beni li peccatori e lli giusti per llei ricieveno | e riceverano mo' e senpre' » - *inc.*: «A l'onor d'una nobel pulçella... »; *expl.*: «... Ch'el n'è da De' gran merito enpetrar».
7. cc. 33r-41v - [*Preghiere alla Vergine e alla ss. Trinità*]. «Oracion devotissima e[di]fica[n]te¹⁸ inprima a lla Ma|donna, dapoi al Fiuol di Dio, e dapoi al Padre e poi | a llo Spirito Santo, ultimamente a tucta la Ternitade».
- (7.1) cc. 33r-34r [*Alla Vergine*]. *Inc.*: «O gloriosa donna benedecta... »; *expl.*: «... Dormando e veglando d'ognunca hora»;
- (7.2) cc. 34r-35r [*Alla Vergine*]. «Oracionne de lla nostra Donna » - *inc.*: «O nobelle gloriosa henperarixe... »; *expl.*: «... Pregar, Madonna, con tuta la possa»;
- (7.3) cc. 35r-36r [*A Gesù*]. «L'oracion del Fiuol de Dio » - *inc.*: «Ho bon Jessù, signior de gran conforto... »; *expl.*: «... En le tuo' piatoxe e grande merçè»;
- (7.4) cc. 35r-36r [*A Dio creatore*]. «Horaçio a patrem » - *inc.*: «O criator d'ognunca creatura... »; *expl.*: «... A tempo e a staxion per morir»;
- (7.5) cc. 38r-38v [*Allo Spirito santo*]. «Oracio ad spiritom sanctom<m> » - *inc.*: «O glorioxo spirito benedeto... »; *expl.*: «... Se da tì, Segnor mio bon, no me vien»;

17 Come si evince dalla sintassi, *S op*ra è un errore per *opre*.

18 Quanto a *e[di]fica[n]te*, Verlato 2011, p. 82 nota, propone l'emendamento *ficat*e > *ficace* 'efficace': l'ipotesi è valida, in quanto il lessema ricostruito per congettura dallo studioso è paleograficamente e semanticamente pertinente e l'afèresi di *e-* è un tratto ampiamente presente in *S*. Tuttavia facciamo notare che tale '*ficace*' non trova appoggio nell'*usus scribendi* di *S*: né il testo principale dei componimenti né le rubriche presentano l'esito toscano o latineggiante di -ACE(M): cfr., ad esempio, *S verasia* D8 e *passim / veraxe* F168 e *passim*. Questo non riguarda solo il suffisso -ACE(M), ma il trattamento di -c- intervocalica davanti a vocale anteriore in generale: si registrano solo esiti di sibilante dentale. D'altra parte, le rubriche di *S* si caratterizzano per una maggiore toscanizzazione e latinizzazione rispetto al testo restante, per cui non si può escludere del tutto che esse accolgano anche una forma con esito fonetico toscano non attestato altrove nel ms., ovvero '*ficace*'.

- (7.6.1) cc. 38v-39r [*Alla Trinità I*]. «Oracio a matrem»¹⁹ - *inc.*: «O inotabelle Ternitade divina...»; *expl.*: «... Da lo Fiuol de lla Vergienne raina»;
- (7.6.2) c. 39r [*Alla Trinità II*]. «Oracio a Ternitatem» - *inc.*: «O nobel Ternità, de gran profundo...»; *expl.*: «... Exaudi mo' e senpre el priego mio»;
- (7.7) cc. 39r-39v [*Alla Vergine*]. «Oracio ad Sanctam Mariam» - *inc.*: «Vergien Santa Maria, fontana de dolçor... »; *expl.*: «... Contra el falso ennemigo et ogra creatura»;
- (7.8) cc. 40r-41v [*Alla Vergine*]. «Oracion comune cossì per li vivi come per li morti» - *inc.*: «A vui, dolçe donna, plena de pietança... »; *expl.*: «... In buona graçia fenito libro de iudicium. Amen».
8. cc. 42r-57v - [*Leggenda di santa Margherita*]. «Incipit Officion Beate Malgarite Virginis» - *inc.*: «Signor, per dio hognom intenda... »; *expl.*: «... Finito libro, referemus graciã Cristo».
9. cc. 59r-68v - [*Passione di Cristo*]. «Qua cominçia la passion del nostro segnor | Gesù Cristo» - *inc.*: «Passio domini nostri Gesù Cristi... »; *expl.*: «... Finito libro passionis domini nostri Jesù Cristi».
10. cc. 71r-98r - [Enselmino da Montebelluna, *Lamentatio beate Virginis*]. «Qua co[me]nçia lo lamento de la nostra donna» - *inc.*: «Ave Regina, Virgo gloriosa... »; *expl.*: «... Explicit oracio fine graciãrum actio. Amen».
11. cc. 98r-99r - [*Pregghiera a Giovanni Battista*] - *inc.*: «O Giovani Battista ingratiato... »; *expl.*: «... Che ne concedi di tua gracia alquanto».

2 Nota linguistica

La presente nota linguistica è pensata come un confronto sistematico tra i fenomeni linguistici riscontrati in due redazioni degli stessi componimenti, quella di **S** e quella di **V**.

¹⁹ Titolo incoerente con il contenuto della preghiera: i vv. 329-344 parlano della Trinità e non della Vergine. Invece la rubrica *Oracio a Ternitatem*, trascritta a c. 39r e posta non all'inizio ma circa a metà componimento, verosimilmente doveva trovarsi al posto di *Oracio a matrem*. In favore di questa congettura testimonia il fatto che, a differenza degli altri titoli, alla rubrica *Oracio a Ternitatem* in **V** non corrisponda uno spazio bianco tra le righe di testo: questo suggerisce che l'inserimento di questa rubrica non risalga ad archetipo, ma a dei piani più bassi della tradizione manoscritta.

Le cc. 1r-41v del codice **S** tramandano una versione dei testi linguisticamente ibrida,²⁰ e i dati linguistici mettono in luce alcuni aspetti della diffusione del testo: essendo un testimone piuttosto tardo, distante quasi un secolo dagli originali dei testi che tramanda, trascritto da un amanuense che aveva poca dimestichezza con la lingua dell'originale (il veronese di fine Duecento - inizio Trecento) e contenente numerose forme che risalgono verosimilmente ai suoi antecedenti, **S** impone, a nostro parere, di postulare dei passaggi del testo, nel corso della tradizione manoscritta, attraverso diverse aree linguistiche dell'Italia settentrionale. **S** si differenzia così dal codice **V**, ritenuto da tempo il più autorevole.

Lo studio del quadro variopinto dei fenomeni linguistici che presenta il nostro ms. suggerisce i seguenti strati: l'ascendente veronese, qualche intermediario veneto abbastanza tardo (verosimilmente al processo di copia ha partecipato più di un amanuense veneto, le copie intermedie sono databili approssimativamente alla seconda metà - fine del Trecento e localizzabili tra Venezia e Padova; la zona bellunese-trevigiana è esclusa con un buon margine di sicurezza), uno strato emiliano (probabilmente bolognese), e una patina toscaneggiante della cui natura daremo subito precisazioni. Come risultato, in seguito a diverse copiatore in aree municipali diverse si osserva il passaggio da un dialetto specifico di una città del nord - Verona, la patria di Giacomino e indubbiamente anche degli autori dei componimenti anonimi del *corpus* - a un volgare veneto di base veneziano-padovana, ma depurato da tratti specificamente locali (una specie di 'veneto illustre'),²¹ e successivamente a un dialetto settentrionale ancora più generico, ma con alcuni tratti emiliani. Gli elementi toscaneggianti che si riscontrano nel codice sembrano dovuti, piuttosto che a una mano fiorentina (per ulteriore passaggio del manoscritto), alla toscanizzazione

20 L'ibridismo linguistico è una situazione che si verifica abbastanza spesso nei codici volgari trecenteschi. Sulla compresenza in un manoscritto italiano settentrionale di forme di diversa localizzazione, risalenti a diversi livelli della tradizione manoscritta cfr., ad es., Corti 1960, pp. 51-54 e 55-63; Tomasoni 1973, p.167 e pp. 205-206. Una situazione accostabile a quella del nostro ms. presenta il codice che tramanda il cosiddetto *Tristano Corsiniano*: alla stratificazione materiale della tradizione manoscritta è dovuta la compresenza di tratti veronesi e veneziani (cfr. Tagliani 2008, pp. 315-316).

21 Sul 'veneto illustre' cfr. ad es. Paccagnella 1997.

che avranno portato con sé le copiatore di aree veneta e emiliana, secondo un processo ormai avanzato a fine Trecento.²²

Il polimorfismo è presente soprattutto nella fonetica e nella morfologia; l'ibridismo si riscontra anche nel lessico, anche se in misura minore. La sovrapposizione di strati linguistici diversi ha avuto conseguenze anche sulla metrica. Il codice **V** rifletteva certamente in modo fedele il sistema di rime e assonanze permesse dal veronese, mentre in **S** le sovrapposizioni di forme di altri volgari hanno portato a disturbare il sistema, così abbiamo rime imperfette in **S** laddove esse erano perfette in **V**:²³ **S** *resbaudir* C69²⁴: *ridere* C70 [**V** *resbaldir* : *rir*]; **S** *on* C79 'uomo': *nome* C80 [**V** *om*: *nom*]; **S** *forte* A147: *porto* A148 [**V** *forto* : *porto*]; **S** *vita* E205: *saeta* E206 [**V** *vita*: *sita*]; **S** *fedelli* G205: *villi* G206 [**V** *feili*: *vili*]; **S** *briga* G381: *triegua* G382 [**V** *briga*: *triga*]; **S** *çaxù* A99 'giaciuto': *suso* A100 'su' [**V** *çasù*: *su*]; **S** *amaladi* A103 'malati': *mai* A104 [**V** *amalai*: *mai*]; **S** *albergaria* A279 'accoglienza': *complida* A280 'compiuta, finita' [**V** *albergaria*: *complia*]; **S** *restegi* B181 'rastrelli': *cortelli* B182 'coltelli' [**V** *rastegi*: *cortegi*]; **S** *re*' B25 'reo, malvagio': *se*' B26 'seggio': *Dio* B27: *driedo* A28 'dietro' [**V** *re*': *se*': *De*': *dre*']; **S** *rii* B201 'rei': *segi* B202 'seggi': *dei* B203: *piedi* B204 [**V** *rei*: *sei* : *dei* : *pei*]; **S** *vin* B121: *velen* B122: *fin* B123: *divin* B124 [**V** *vin*: *venin*: *fin*: *divin*], ecc.; e assonanze mancate rispetto a **V**: **S** *tuti* A107: *soçi* A108 'sporchi, sozzi' [**V** *tuti* : *suçi*]; **S** *vicii* D229 'vizi': *benedeti* D230 [**V** *bici*: *beneiti*]; **S** *scripto* A37:

22 L'influsso letterario toscano nel Veneto tre-quattrocentesco è molto presente e si intensifica col tempo. Si tratta di «quella generale tendenza all'assimilazione profonda del toscano che caratterizza vistosamente la cultura veneta fin dal tardo Duecento, favorita, più che dalla forte migrazione toscana dovuta a motivi economici, politici e intellettuali, dall'ampia e frequente circolazione di codici contenenti opere letterarie toscane» (Brugnolo 2006, p. 21). Sulla presenza di toscani in Veneto cfr. Brugnolo 1976, pp. 500-501 e Ferguson 2005, pp. 500-501; sull'influsso linguistico e culturale toscano in Veneto cfr. Stussi 1993, pp. 71-749; Paccagnella 1997, pp. 187-201; Brugnolo 2006, pp. 20-23; Tomasin 2009, pp. 88-90. Limitatamente a Venezia, oltre alle vicende storico-culturali, a incidere è anche il fattore linguistico-strutturale: «con una tollerabile approssimazione, si potrebbe dire [...] che il veneziano è fin dall'origine, tra i dialetti italiani (e tra quelli settentrionali in particolare), il più strutturalmente affine al toscano. E anche per questo, uno dei più naturalmente predisposti all'incontro con esso» (Tomasin 2010, p. 37).

23 Come nella sezione che contiene la vita di santa Margherita, studiata da Verlatto, sembra trattarsi di «innovazioni per le quali si deve supporre una causa volontaria e cosciente, riguardanti un'attività di attualizzazione linguistica e di adattamento all'ambito di ricezione» (Verlatto 2011, p. 100). Il contributo citato dimostra, a pp. 100-103, che gli interventi del revisore del testo rientrano in una tendenza 'normalizzante' manifestatasi a livello grafico-fonetico, tralasciando quasi del tutto il problema dell'assetto metrico: tale conclusione è applicabile anche alle carte contenenti i testi del nostro *corpus*.

24 Ogni riferimento ai mss. è composto dalla sigla del componimento (A = *De Jerusalem celesti*, B = *De Babilonia infernali*, C = *Dell'amore di Gesù*, D = *Del Giudizio Universale*, E = *Della caducità della vita umana*, F = *Lodi della Vergine*, G = *Pregghiera alla Vergine e alla Santissima Trinità*) e dal numero del verso. Se la forma si trova in una delle rubriche che in **S** precedono i poemetti, la sigla del componimento è seguita da *tit*.

Cristo A38: *maestro* A39: *dicto* A40 [V scritto: *Cristo*: *maistro*: *dito*], ecc. I fenomeni di disturbo riscontrabili in **S** verranno esaminati nella presente nota linguistica, dove tenteremo di mettere i tratti individuati in relazione con la stratificazione diatopica del testo. Nei paragrafi seguenti verranno descritti i tratti più significativi di ciascuna di queste *scriptae*; dedichiamo un paragrafo anche ad alcuni fenomeni settentrionali aspecifici.

Molti dei tratti linguistici presi in esame non sono esclusivi di una determinata area dell'Italia settentrionale e quindi non permettono un'interpretazione univoca, per cui i confini tra i gruppi di fenomeni riconducibili a diverse *scriptae* non sono netti; nei casi in cui un fenomeno si riscontra in più varietà diatopiche abbiamo sempre cercato di segnalare tale sovrapposizione.

2.1 L'ascendente veronese

I tratti caratteristici dell'antico veronese, risalenti all'archetipo e presenti anche nel manoscritto **V** (non ci risultano attestati casi in cui **S** conservi il veronese e **V** no) in **S** contano poche attestazioni; tuttavia, non sussiste dubbio che la trafila delle copie dipenda da un ascendente redatto in veronese, molto simile a **V**.²⁵ I veronesismi notevoli di **S** sono l'esito **AU** > *on* in *consa* (cfr. 2.1.1.2), l'apocope dopo dentale e l'apocope sillabica postvocalica (cfr. 2.1.1.3), la vocale finale *-o* in contesti non etimologici (cfr. 2.1.1.4), la sincope di *e* in *postonia* nei proparossitoni (cfr. 2.1.1.5).

2.1.1 Fonetica.

2.1.1.1 Metafonesi. Il fenomeno di metafonesi da *-i* che coinvolge quasi tutta l'Italia settentrionale e che è registrato nei testi veronesi antichi è ampiamente attestato in **V**, mentre in **S** quasi tutti gli esiti metafonetici sono eliminati.²⁶ Gli unici esempi di metafonesi in **S** sono, per la metafonesi di *o*, le forme *rasuri* B95 'rasoi' e *russi* A257 'rossi'. Quanto ai pronomi personali della prima e della seconda persona del plurale **S** *nui* A211 e *passim*, *nu* C189, D116 accanto a *noi* E219; **S** *vui* A19 e *passim* [V sempre *nui* e *vui*], è più plausibile che si tratti di chiusure in iato, non metafonetiche (cfr. Stussi 1965, p. XXXVIII). La metafonesi di *e* si registra nei pronomi

25 Questo non vale per le rubriche in volgare che in **S** precedono ciascuno dei componenti: esse non possono essere ricondotte all'archetipo veronese, visto che manca qualsiasi traccia di veronesismi fonetici. In Zvonareva 2012 abbiamo esposto l'ipotesi che queste rubriche rappresentino un volgarizzamento di titoli redatti originariamente in latino e presenti probabilmente già nell'archetipo di **V** e **S**.

26 Per la situazione generale dei volgari settentrionali cfr. Rohlfs 1966-1969, parr. 53, 74. Sulla metafonesi nei testi veronesi cfr. soprattutto Bertoletti 2005, pp. 46-47.

dimostrativi **S** *quigli* A72 / *quilli* E300 ‘quelli’ accanto a *quelli* A114 e *passim*, nelle forme verbali della seconda persona plurale (esito metafonetico del morfema -ĒTIS) **S** *cognosci* B279 ‘conoscete’; *credi* C95 ‘credete’; *sci* F13, F197 e *si* F12 e *passim* ‘siete’ accanto a *sé* F114 e *sié* F97, ecc.

Le forme *rasuri* e *russi* vanno considerate – in **S** – come tracce dell’archetipo veronese. Riportiamo a questo proposito qualche esempio di metaforesi di *o* in **V** cui in **S** corrispondono esiti non metafonetici: **V** *cunti* F68, F108 ‘conti’ [**S** *conti*]; **V** *dulçi* A104 / *dulci* A106 ‘dolci’ [**S** *dolçi*]; **V** *dolorusi* D5 ‘dolorosi’ [**S** *dolorosi*]; **V** *gariti* B156 ‘garretti, parti posteriori della caviglia’ [**S** *gareti*]; **V** *dalunçi* B211 ‘lontano’ [**S** *dalonçi*]; **V** *luvi* B108 ‘lupi’ [**S** *lovi*]; **V** *onuri* F133 ‘onori’ [**S** *onori*]; **V** *ençinocluni* B204 ‘ginocchioni, in ginocchio’ [**S** *in gienogloni*], ecc. Laddove attestati al singolare, questi vocaboli presentano *o*: abbiamo in **V** *conto* B61 e *passim*; *dolçe* / *dolço* A182 e *passim*; *doloros* E241; (*h*)*onor* A140 e *passim*.

Sulla tendenza alla riduzione della metaforesi in **S** cfr. anche *infra*, 2.2.2.4.

2.1.1.2 Esito *au* > *on*. È un tratto tipico, seppur non esclusivo, del veronese (cfr. Bertoletti 2005, pp. 61-64). **V** presenta regolarmente la forma *consa* < CAUSA A71 e *passim* ‘cosa’, mentre in **S** troviamo *cons(s)a* A168, E75, F153, F159, G252, G350 accanto a *cosa* A71 e *passim* e *cosse* A40 e *passim*; lo stesso passaggio si riscontra in **V** *reponso* A199 ‘riposo’ [**S** *repposso*].²⁷

2.1.1.3 Apocope. Il veronese antico presenta numerosi casi di apocope, di varia interpretazione.²⁸

Tracce dell’ascendente veronese in **S** sono i due casi dell’apocope dopo la dentale: **SV** *serpent* A54 e **SV** *çent* A53 ‘gente’, di fianco a tanti esempi che presentano il mantenimento o la restituzione della vocale finale: **S** *ç(i)ente* A55 e *passim* / *giente* A72 e *passim* ‘gente’ [**V** *çent* / *çento*]; **S** *levante* C305 [**V** *levant*]; **S** *nocimento* A56 ‘danno’ [**V** *nociment*], ecc.

All’archetipo sembrano risalire anche le voci che presentano l’apocope postvocalica: **S** *me*’ A218, D276, D293, G160 ‘mio’ accanto a *meo* B26, D41, G48 / *mio* B73 e *passim*; **S** *De*’ A220, G159, G254 ‘Dio’ accanto a *Deo* A236 e *passim* / *Dio* A6 e *passim*, ecc.

Sulla conservazione e/o restituzione della vocale atona finale cfr. *infra*, 2.3.2.2.

²⁷ Cfr. Verlato 2009, p. 384. Mussafia 1864, p. 123 spiegava questa forma per ipercorrettismo, ma tale spiegazione è poco plausibile.

²⁸ Dell’apocope veronese si occupa Caprettini 1971; cfr. inoltre Riva 1951, pp. 26-28; Corti 1960, p. 49; Bertoletti 2005, pp. 116-121. Sull’apocope veneta in generale cfr. Tuttle 1981-1982.

2.1.1.4 Esito *-e > -o*. Il codice **V** presentava in più contesti la *-o* finale: tale vocale è stata spesso definita dagli studiosi come una vocale reintegrata, tuttavia allo stadio attuale delle nostre conoscenze essa rappresenta una traccia vocalica qualitativamente alterata della vocale etimologica *-e*, mai caduta a livello fonologico, ma solo a quello fonetico.²⁹

Ciò avviene negli infiniti, ess. *cosro V B120* ‘cuocere’; *enprendro B19* ‘prendere, fare suo’; nelle forme della terza persona singolare dei verbi, ess. **V** *reverdisso A186* ‘rinverdisce’; **V** *ensorisso E118* ‘infastidisce’; nei sostantivi femminili della terza declinazione,³⁰ ess. **V** *carno B128* e *passim*; *leço B74, B270* ‘legge’; negli avverbi in *-mente*, es. **V** *soletamento C163* ‘solo, soltanto’; in altre voci invariabili, es. **V** *dondo A201* e *passim* ‘donde, per cui’. Si tratta di uno dei ‘veronesismi’ più vistosi. **S**, a differenza di **V**, manifesta la tendenza a conservare la *-e* in questa posizione. Così, alle forme di **V** riportare sopra in **S** corrispondono *chuosere, enprendere, reverdisce, insoriscie, c(h)arne, leç(i)e, soletamente, donde*.

Tuttavia anche in **S** è attestato, seppur scarsamente, l’esito *-e > -o* di cui sopra. Le forme con *-o* fanno parte delle poche tracce dell’archetipo veronese conservate nel codice colombino: **S** *esro A56* ‘essere’ accanto a *es(s)ere A76* e *passim / eser B226, D45* [**V** sempre *esro*]; **S** *metro B131 / metero*³¹ *B82* ‘mettere’ accanto a *metere C188 / meter A184, B131* [**V** sempre *metro*], ecc.; **S** *rendo C63, C144* ‘rende’ accanto a *rende A92* e *passim* [**V** sempre *rendo*], ecc.; **S** *parto A22, A31, A33* ‘parte’ accanto a *parte A222* e *passim*; **S** *senpro C280* ‘sempre’ accanto a *s(i)enpre A82* e *passim* [**V** sempre *sempro*].

2.1.1.5 Sincope in postonia nei proparossitoni. In **V** è frequente la caduta della *e* postonica nei proparossitoni, in concomitanza con il passaggio *-e > -o* (trattato nel par. precedente),³² mentre in **S** questo fenomeno è attestato molto scarsamente: **S** *desbatro D83* ‘muoversi in modo disordinato e scomposto, agitarsi’ di fianco alla forma con il mantenimento della *e* postonica interna e della *-e* finale *desbatere B310* [**V** sempre *desbatro*], e così **S** *esro A55* ‘essere’ accanto a *essere C150* e *passim / eser B226, D45* [**V** sempre *esro*]. Altrimenti la vocale postonica si conserva: **S** *ardere D140* [**V** *ardro*]; **S** *ascondere C324, D189* ‘nascondere’ [**V** *ascondro*]; **S** *chuosere B120* ‘cuocere’ [**V** *cosro*]; **S** *nuoxer B152* ‘nuocere’ [**V** *nosro*]; **S** *honfendere*

29 Cfr. Bertoletti 2005, pp. 129-137; Bertoletti 2007, pp. 53-54.

30 Nel caso dei sostantivi maschili che presentano lo stesso passaggio potrebbe trattarsi anche di metaplasmi di declinazione: cfr. *infra*, 2.4.3.1.

31 La forma *metero B82* è probabilmente un errore di interpretazione: la prima persona singolare del futuro (*meterò*) invece dell’infinito presente (*metere*).

32 Questo tipo di sincope è caratteristico del veronese: cfr. Riva 1953, p. 24; Cornagliotti 1979, p. 209; Donadello 2003, p. LXIX; Bertoletti 2005, pp. 101-116, ecc.

D152, F222 ‘offendere’ [V *offendro* F222 / *ofendre* D152], ecc. La sincope in postonia negli infiniti in **S** è attestata sempre in compresenza di *-o* non etimologica, è assente il tipo veneziano *metre, entendre, scrivere*.³³

Al v. A101 **S** presenta la lezione *alvri*. Tale forma non è attestata altrove, tuttavia il *corpus* dell’OVI presenta due occorrenze di esito sincopato di ARBOR: *albro* nel *Libro* di Uguccone da Lodi (Contini 1960, p. 600) e *albri* nei *Proverbia che dicuntur* (Contini 1960, p. 525). Non si può nemmeno escludere che *alvri* sia un errore di copia: è paleograficamente plausibile la trafila *albori* > *abori* > *alvri*, dove *bo* viene scambiato per *lv* (cfr. **OV** *albori*, **U** *arbori*).

2.1.1.6 Passaggio *-lli* > *-gi*. Il fenomeno in Veneto è presente a Verona e Padova, nonché nella zona bellunese-trevigiana (che in questa sede ci interessa poco, visto che in **S** mancano altri elementi caratteristici che permetterebbero di ricondurre la lingua del codice alla *scripta* veneta nord-orientale), mentre l’antico veneziano nel trattamento di *-lli* > *-li* è conservativo.³⁴ L’esito palatale in **S** si riscontra solo in *restegi* B181 ‘rastrelli’ [V *rastegi*] e probabilmente in *quigli* A72 ‘quelli’ – accanto a *quelli* A114 e *passim* e il metafonetico *quilli* E300 [V *quigi*].³⁵ Il tratto è eliminato nella stragrande maggioranza dei casi, il che ci porta a Venezia oppure al di fuori dell’area veneta: **S** *belli* A91 e *passim* [V *begi*]; **S** *capelli* B183 ‘cappelli’ [V *capegi*]; **S** *castelli* B267 [V *castegi*]; **S** *cavalli* E302 [V *cavagi*]; **S** *cortello* B260, *corteli* B40 e *cortelli* B182 ‘coltello, -i’ [V *cortelo, cortegi*]; **S** *martelli* B184 [V *martegi*]; **S** *novelli* D368 [V *novegi*]; **S** *oscielli* A113 ‘uccelli’ [V *oxegi*], ecc.

È interessante la forma **S** *bassi* ‘baci’ E273: si tratta di un’innovazione rispetto a **V** *bagi* ‘balli’ (che è la lezione giusta dal punto di vista del testo critico, come testimoniano le rime *bagi* 301: *cavagi* 302: *vasagi* 303). La lezione *bassi* deriva probabilmente dalla grafia *balli*, considerato che le lettere *s* e *l* in *littera textualis* sono molto simili e il codice **S** (come, molto probabilmente, anche la sua fonte) presenta quasi sempre la depalatalizzazione dell’esito *-gi* < *-lli* dell’antico veronese.

33 Tali forme si riscontrano nel veneziano trecentesco, ma diventano sempre più rare già nella seconda metà del secolo XIV e scompaiono progressivamente nei secoli successivi: cfr. Stussi 2005, p. 66; Tomasin 2010, p. 31.

34 Cfr. per Verona Riva 1953, p. 34; Contini 1960, p. 626; Cornagliotti 1979, p. 2109; Verlato 2002, p. 18; Bertoletti 2005, pp. 180-182; per Padova Ineichen 1966, pp. 378-379; Rohlf 1966-1969, par. 233; Pellegrini 1977, p. 63; Tomasin 2004, pp. 150-151; per Venezia Stussi 1965, p. XXXVII; Arcangeli 1990, pp. 9-10, ecc.

35 La grafia <gl> con valore di affricata palatale sonora si riscontra in vari testi veneti antichi (cfr., ad esempio, Bertoletti 2005, pp. 20-21; Gambino 2007, p. LXXXII; *quigli* sarebbe [ku'id3i]).

2.2 Tratti veneti

Prevalgono nel codice tratti veneti non veronesi; lo strato più antico, nella maggior parte dei casi, risulta cancellato o modificato. Alcuni fenomeni fanno pensare a Venezia: vanno menzionati soprattutto l'esito -ARJ- > -er in *manere* 'mannaie' (cfr. 2.2.2.1), l'esito AU > ol davanti a consonante dentale (tuttavia non è un fenomeno esclusivamente veneziano: cfr. 2.2.2.2), l'esito DEBET > dee > die > diè 'deve' (cfr. 2.2.2.5), la restituzione della dentale intervocalica nella forma sonora (cfr. 2.2.2.9), il passaggio -er > -or in postonia (cfr. 2.2.2.7); il pronome *lie* (cfr. 2.2.3.1). Anche la riduzione della metaforesi (cfr. 2.2.2.4) e la riluttanza all'esito -LLI > -gi (cfr. *supra*, 2.1.1.6) sono fenomeni compatibili con il sistema linguistico veneziano; tuttavia essi potrebbero rientrare semplicemente nella generale 'ripulitura' del testo. I tratti verosimilmente padovani sono in primo luogo il trigramma <ghi> per rendere l'affricata palatale sonora (cfr. 2.2.1.1), la riduzione del dittongo: ò > uo > u (cfr. 2.2.2.6), la conservazione della -e e della -o finali dopo la liquida nei parossitoni (tuttavia questa particolarità potrebbe essere anche emiliana: cfr. 2.3.2.2), ecc.³⁶ Comuni a Padova e Venezia sono il dittongamento abbondante delle vocali aperte in sillaba tonica (cfr. 2.2.2.5) e il passaggio ài > è nella seconda persona plurale dei verbi della prima coniugazione (cfr. 2.2.2.3). Tuttavia, nel suo insieme il quadro dei tratti veneti estranei al veronese due-trecentesco non autorizza a parlare né di veneziano, né di padovano schietto: si tratta piuttosto di veneto generico, di una *koiné* venezianeggiante.

2.2.1 Grafia.

2.2.1.1 <ghi> per rendere l'affricata palatale sonora [dʒ]. S presenta la grafia <ghi> in *vegghiando* G482 'vegliando' [V *veiano*], *reghina* F138, F207, G29 accanto a *regina* A239, F93, F106 [V sempre *regina*] (in questo caso si tratta della pronuncia ecclesiastica del latinismo). È un uso grafico soprattutto padovano.³⁷

36 Si potrebbe azzardare l'ipotesi - plausibile ma non indiscutibile - che lo strato padovano sia il più recente di tutti e quindi il codice sia stato trascritto nella città di Sant'Antonio. Lo suggerisce cautamente anche Alvise Andreose, sulla base della sezione contenente la *Lamentatio Beate Virginis* di Enselmino da Montebelluna: «C presenta una veste linguistica fortemente toscannizzata e risulta per tanto di difficile localizzazione. L'unico dato linguistico rilevante, cioè la chiusura del dittongo -uò- in *vui* 'vuoi' 804, ci porta [...] a Padova» (Andreose 2010, p. 101, nota 50).

37 Cfr. Corti 1960, p. 45; Stussi 1965, p. XXIV; Arcangeli 1990, pp. 20-21 e 59; Formentin 2002b, p. 20; Tomasin 2009, p. 81.

2.2.2 Fonetica.

2.2.2.1 Esito -ARJ- > -er. L'esito di -ARJ- nel ms. colombino è di solito -ier, più raramente -er (veneziano e genericamente veneto)³⁸, talvolta -ar.

L'esito -ar è presente in **S** *dinar* E288, *denari* D235, E156, *portonari* B55 'custodi, sorveglianti'. Anche **V** aveva *dinar(i)*, *portenar* [ma **U** *porter*]; negli altri casi in **V** abbiamo sempre -er: *cavaleri*, *destreri*, *marineri* ecc.

Il suffisso -ier rientra nella tendenza generale al dittongamento che presenta il codice **S** (cfr. *infra*, 2.2.2.5); tuttavia è rilevante che le voci con tale suffisso siano quasi sempre dei gallicismi: *bandiera* A143; *c(h)avalieri* A118 e *passim*; *destrier(i)* A255 e *passim*; *mainiera* G497 (cfr. Cella 2003, p. 258). Tra veri e propri esiti italiani di -ARJ- è particolarmente significativa la forma **S** *manere* B184, B215 'mannaie' [**V** *manare*], in quanto, assente in **V** e sommata ad altri indizi, sembra portare a Venezia.

2.2.2.2 Esito AU > ol davanti a consonante dentale. Nel codice **S** si osserva in posizione atona, risultato di una interazione fra gli esiti di AU e di AL: quest'ultimo subisce la velarizzazione di L e il passaggio di A in o per assimilazione, ma presenta anche lo sviluppo alternativo in *au*, *ao*, da cui la confusione con gli esiti di AU etimologico: **S** *goltade* < gall. GAUTA D237 'schiaffi' [**V** *galtae*]; **S** (*h*)*oldir* A1 e *passim* 'udire, sentire' e altre voci di questo verbo (*holdi* E103 'udito', *holdida* A164 'udita'). Si tratta di un esito presente anche in **V**, ma in **S** esso è attestato più frequentemente e si estende oltre i contesti fonetici in cui lo presenta il codice marciano, cfr. **S** *goltade* D237 contro **V** *galtae*; **S** *holtar* E273 'altare' contro **V** *altar*; **S** *lioltà* E32 'lealtà' contro **V** *lialtà* e **S** 'soltada' C37 'esaltata' contro **V** *exaltaa*, nonché le forme che presentano tale esito in posizione tonica davanti a consonante dentale o sibilante: **S** *loldi* Ftit 'lodi' [in **V** manca tutta la rubrica] accanto alla forma latinizzata **SV** *laudi* F133, con il mantenimento del dittongo AU etimologico (lo stesso vale anche per le voci del verbo *lodare*: **SV** *laudo* F55 'lodo' e *lauda* B72, F57 [2 vv.] 'loda', si conserva AU anche in posizione atona in **SV** *laudar* A154 e *passim*); **S** *golça* E233 'goda' e *smeroldi* F213 accanto a *smeraldi* A260 [**V** *golça*, ma *smeraldi*]. Per la forma *smeroldi* si presuppone uno stadio intermedio con *au*; anche gli esiti *holtar*, *lioltà* e 'soltada' sembrano fondarsi su un precedente dittongo *au*, con il successivo ripristino della consonante.³⁹ Il passaggio AU > ol è un esito tipico del veneziano antico; tuttavia, non essendo un tratto esclusivamente veneziano, ma attestato anche in testi padovani, lombardi, emiliani - di modo che diventa anche un fenomeno della *koiné* interregionale - esso

38 Cfr. Stussi 1965, pp. XLIII-XLIV; Burgio 1995, p. 44; Gambino 2007, p. LXIX, ecc.

39 Cfr. DELI, s. v. *smeraldo*; Rohlf s 1966-1969, parr. 17, 259; Tuttle 1991.

non può essere univocamente considerato una spia per la localizzazione del codice.⁴⁰

Il passaggio AU > al, anch'esso genericamente veneto, ma più caratteristico del padovano,⁴¹ in S non è mai attestato.

2.2.2.3 Passaggio ài > è. Il fenomeno coinvolge, in primo luogo, le forme della seconda persona plurale dei verbi della prima coniugazione.⁴² Il passaggio è attestato in S *guardè* D234 'guardate' [V *guardai*]; *voiè* E151 'vogliate' [V *voiai*], di fronte al più frequente in questo contesto fonomorfologico esito -adi: S *aidadi* G382 'aiutate'; *pregadi* G40 'pregate', nonché -ai: S *amai* E9 'amate'; *pensai* B322 'pensate'; *pregai* G368 'pregate'; si registra anche la desinenza toscana (o latineggiante) -ate nell'errore S *pensate* B84 per V *per esro* (cfr. *infra*, 2.5.1.6). V presentava sempre -à: *aiai* G382, *pregai* G40, *amai* E9, ecc.

Il passaggio ài > è si riscontra anche in S *mè* 'ma' B290 [V *mai*], accanto al più frequente S *mai* A79 e *passim*.

2.2.2.4 Riduzione della metaforesi. Gli unici esempi di metaforesi in S sono le forme *rasuri* B95 'rasoi' e *russi* A257 'rossi', citate in 2.1.1.1, il pronome dimostrativo *quigli* A72 / *quilli* E300 accanto a *quelli* A114 e *passim*, le forme verbali della seconda persona plurale (esito metafonetico del morfema -ĒTIS) *cognosci* B279 'conoscete'; *credi* C95 'credete'; *sci*' F13, F197 e *si*' F12 e *passim* 'siete' accanto a *sé*' F114 / *sié* F97, ecc.

Il limitarsi della metaforesi ai soli pronomi *nui* e *vui* ed alcune forme verbali (del tipo *fisi* 'feci') è un fenomeno che contrappone Venezia a tutta

40 Sul veneziano cfr. Stussi 1965, p. XLVI; Burgio 1995, p. 45; Barbieri, Andreose 1999, p. 80, ecc.; per la Lombardia cfr. Rohlfs 1966-1969, parr. 17, 42; Arcangeli 1990, pp. 7-9; per l'Emilia, ad es., Contini 1938, p. 311. La distribuzione del fenomeno su un territorio piuttosto vasto è illustrata dai nostri esempi: la forma *goltada* si registra in testi veneziani (cfr. Els Sheikh 1999, p. 85; Gambino 2007, p. LXXI, ecc.), ma è attestata anche nel laudario dei Battuti di Modena (cfr. Els Sheikh 2001, p. XXXVII); lo stesso vale per la forma *loldi*: forme del sostantivo *loldo* o *lolde* (è maschile: cfr. *infra*, 2.4.3.1) e del verbo *loldar* sono attestati in una serie di testi veneti, tra cui la veneziana *Legenda de Santo Stadi* e il volgarizzamento veneziano dei Vangeli (rispettivamente Badas 2009, p. 110 e *passim* e Gambino 2007, p. 15 e *passim*), e in alcuni testi emiliani, tra cui le dicerie in volgare bolognese e il laudario dei Battuti di Modena (Fрати 1911; Els Sheikh 2001, p. 4 e *passim*). L'individuazione di una grande parte dei riscontri testuali citati nel presente contributo è stata resa possibile grazie all'interrogazione del *corpus* dell'Opera del Vocabolario Italiano (OVI), <http://gattoweb.ovi.cnr.it/>.

41 Cfr. Corti 1960, p. 45; Stussi 1965, p. XLVI; Ineichen 1966, p. 368; Tomasin 2004, p. 98. Sull'interpretazione delle forme *nui* e *vui* cfr. anche *supra*, 2.1.1.1.

42 Il passaggio è tipico del padovano ed è presente anche in veneziano e in altri volgari settentrionali; cfr. per il padovano Ineichen 1966, p. 368; per il veneziano Stussi 1965, p. XXXVI; Burgio 1995, p. 44; Gambino 2007, pp. LXIX-LXX. Sporadicamente tale contrazione è attestata anche in veronese, a partire dai primi decenni del Trecento: cfr. Bertoletti 2005, p. 69.

la Terraferma.⁴³ Ciò permette di interpretare il trattamento della metaforesi in **S** come compatibile con la presenza, nel corso della tradizione manoscritta, di uno strato veneziano. Non possono tuttavia essere veneziane forme come *cognosci, credi, sci*, che andranno verosimilmente attribuite alla veste linguistica originaria.

Le forme **S** *quilli* E300, E485 e *quigli* A72 ‘quelli’ [**V** *quigi*] mostrano la metaforesi veronese originaria in concomitanza con un trattamento della consonante interna toscano (almeno dal punto di vista grafico; sulla grafia *quigli* cfr. anche *supra*, 2.1.1.6 nota 39); è anche probabile che tali forme siano da ascrivere interamente allo strato veneto posteriore all’archetipo oppure a influsso emiliano.⁴⁴

Non è mai attestata in **S** la forma del pronome personale della terza persona singolare e plurale *igi* < ĪLLI ‘essi’, regolare in **V**. Secondo May (1930, p. 59), il copista di **S** non capiva la forma *igi*; è probabile, considerati gli errori **S** *aver già* E277 per **V** *igi aver* ‘essi avere’; **S** *come ci fusse* B203 per **UV** *com’igi fose* ‘come se essi fossero’; **S** *che ge serà* D157 per **V** *ch’igi serà* ‘che essi saranno’; **S** *ch’io abia* A75 per **V** *k’ii aba*, **U** *k’illi no abia*, **O** *ch’i abia* ‘che essi (non) abbiano’; **S** *ch’io ge servì* D327 per **V** *ch’igi servì* ‘che essi servirono’; **S** *curi già* E273 per **V** *cur’igi* ‘essi corrono’; **S** *il gita aseta* E290 per **V** *igi t’aseta* ‘essi ti mettono’; **S** *laudando avanti Dio* A139 per **V** *laudando ank’igi Deo*, **U** *Laudando ank’illi Deo*, **O** *laudando ach’i Deo* ‘laudando anch’essi Dio’; **S** *puoco ogir la plora* E267 per **V** *poco igi la plora* ‘poco essi la deplorano’. Tuttavia, nella stragrande maggioranza dei casi la forma *igi* è sostituita in **S** da altre forme settentrionali equivalenti: *elli* A80 e *passim, elgli* E296, *egi* B109, *ige* D354, E96, *ilgi* E290, *isi* A279 e *ise* A171. È paleograficamente plausibile che anche l’assurda lezione *ogir* derivi da *egli* ‘essi’ in un antecedente di **S**. *Egi* è attestato a Padova, *ige* si registra nel *Diatessaron Veneto*, *isi* è presente in un testo veneziano. Le forme *ise* e *ilgi* non ci risultano altrove, ed è probabile che *ise* maschile sia un errore.⁴⁵ Tutte queste innovazioni o almeno una parte di esse sono verosimilmente attribuibili a copie venete intermedie tra l’archetipo e **S**, e lo stesso potrebbe valere anche per una parte degli errori elencati sopra.

2.2.2.5 Dittongamento. Il codice **S** presenta in posizione tonica un dittongamento di Ĕ e ǫ, assente del tutto in **V**. Si tratta di un dittongamento spontaneo, molto abbondante, fluttuante, in condizioni simili a quelle che

43 Tali forme pronominali e verbali rappresentano «esempi troppo isolati per convalidare l’ipotesi che essi prolunghino una fase di maggiore estensione del fenomeno» (Tomasin 2010, p. 29). Cfr. anche Stussi 1965, p. XXXVII-XXXIX; Stussi 2005, p. 64, ecc.

44 Per l’Emilia cfr. Contini 1938, p. 312; Corti 1960, p. 35; Corti 1962, p. XLVIII.

45 Le attestazioni di *egi* in testi padovani sono state riscontrate in Ineichen 1962, p. 257; Belloni, Pozza 1987, p. 17; Tomasin 2004, p. 101; per la forma *ige* cfr. Todesco, Vaccari, Vattasso 1938, p. 80; *isi* si registra in Stussi 1965, p. 75.

caratterizzano il toscano letterario (quasi sempre in sillaba libera, anche dopo consonante + *r*, come in *priego* e *apruovo*; il dittongo *uo* compare anche dopo elementi palatali, come in *rusignuoli* - cfr. Larson 2010, pp. 1521-1522), ma presente anche in alcuni contesti in cui in Toscana il dittongo è assente (del genere di *aliegro*), fenomeno che permette di ricondurre questo dittongamento all'Italia settentrionale. I dittonghi potrebbero essere dovuti in parte alla fonetica veneziana e padovana, in parte alla patina toscana.⁴⁶ Non si osservano dittonghi condizionati (mancano del tutto dei dittonghi formati sotto l'influsso di una palatale susseguente - del tipo *mieglio* e *fuogia*); l'unica eccezione è costituita dai dittonghi metafonetici nelle forme del plurale degli aggettivi possessivi *miei*, *tuoi*, *suoi* che sono attestati nella *scripta* veneziana.⁴⁷

È > *ie*: *bandiera* A143; *c(h)avalieri* A118 e *passim*; *driedo* B28 e *passim* / *drie*' A217 e *passim* 'dietro'; *fielle* B38 e *passim*; *fier* B138, D30 / *fiero* B193 e *passim* 'terribile, spaventoso, orrendo, crudele' accanto a *fer* D102, D131 / *fero* B114; *mielle* C99 accanto a *melle* C66 / *mel* A104 e *passim*; *priego* C53 e *passim* accanto a *prego* D41 e *passim*; *strievi* A259 'staffe' < fr. ant. *estrer* < germ. STREUP-, ecc.

In *S* *diè* D317 'deve' accanto a *debie* D45, G122 / *de*' A76 e *passim* 'deve' si tratta di DEBET > *dee* > *die* > *diè* e dunque non di un vero processo di dittongamento, ma di chiusura in iato e spostamento dell'accento dovuto al frequente uso di 'deve' come ausiliare in protonia sintattica. *Diè* 'deve' è una forma veneziana, uno degli indizi a favore dell'individuazione di una fase veneziana intermedia.⁴⁸

In *aliegro* B62, G427 e *aliegri* E94 (accanto a *alegri* E144) l'esito con dittongo è dovuto all'influsso galloromanzo: *aliegro* è mediato dal fr. *al-lègre* < lat. parl. *ALĀCRE(M); si tratta di un esito panveneto (cfr., ad es., Brugnolo 1977, p. 147).

Ö > *uo*: *apruovo* B151 e *passim* 'accanto, vicino' accanto a *aprovo* A220; *buona* B24 e *passim* e *buoni* D106, D196 accanto a *bon* A12 e *passim*, *boni* D16, D257, G346, *bone* A13, D124; *bruollo* C75 'brolo, giardino'; *cuogo* B130 'cuoco' accanto a *cogo* B117; *chuosere* B120 'cuocere'; *fuogo* A51 e *passim* 'fuoco'; *(h)uovra* B23 e *passim* 'opera' accanto a *opra* Dtit; *luogo* B67 e *passim*; *muodo* B159; *rusignuoli* A133 'usignoli'; *çuogo* B189 'gioco', ecc.

46 Tra l'altro è stata ipotizzata la comparsa di *ie* nel veneziano - a partire dal Quattrocento - sotto l'influsso del toscano: cfr. Rohlfs 1966-1969, par. 94; Sattin 1986, p. 62.

47 Cfr. Gambino 2007, pp. XCI-XCII; Burgio 1995, p. 50, ecc.

48 Cfr. Castellani 1952, pp. 159-160; Bertoletti 2007, p. 52.

Il dittongamento abbondante è coerente con la datazione del codice alla seconda metà del Trecento.⁴⁹ Osserviamo che in questo periodo il dittongamento si diffonde anche in Emilia, per l'influsso toscano.⁵⁰

2.2.2.6 Riduzione del dittongo: $\ddot{o} > uo > u$ e $\ddot{e} > ie > i$. **S** presenta qualche attestazione di dittonghi ridotti, di cui parlava già May (1930, p. 49): «In B118 (S) we find *lugo*, for *luogo* B112; in B5 *vuio* for *vuoio*; in A63 *uvra* for *huovra*». A questi esempi del passaggio $\ddot{o} > uo > u$ vanno aggiunti anche *cur* C271 'cuore' [V *cor*] e *sul* C85 'suole' [V *sol*]; inoltre, si riscontra la riduzione del dittongo $\ddot{e} > ie > i$ in *fivra* 'febbre' E139 [V *fevra*]. Per May queste voci erano indizi della venezianità di **S**; tuttavia, i dittonghi ridotti sono caratteristici piuttosto del padovano antico e sono attestati anche in alcuni testi bolognesi delle origini.⁵¹

2.2.2.7 Passaggio *-er-* > *-or-* in postonia. **S** presenta *vespori* A210 'vespri' [V *vesperi*], forma che gli studiosi inscrivono nella tendenza tipica del veneziano al passaggio *-er-* > *-or-*.⁵² Lo stesso passaggio si riscontra nell'errore **S** *lupore* B94, forma che, con l'ausilio di **V** *viperi* e **U** *vipere*, permette di ipotizzare *vipore* 'vipere' nell'antigrafo.

2.2.2.8 Passaggio *-ar-* > *-er-* nel futuro e nel condizionale dei verbi della prima classe. I verbi della prima classe in **S** presentano regolarmente la chiusura *-ar-* > *-er-* nelle forme del futuro e del condizionale (l'unica eccezione registrata è **S** *trovaremo* D109), un tratto che **V** non aveva: **S** *achusierà* D222 'accuserà' [V *acusarà*]; **S** *consumerà* D14 [V *[à] consumar* D14]; **S** *passerò* G326 [V *passarò*], ecc. Il passaggio è presente anche nella forma **S** *çiterà* E291 'getterà', introdotta per errore [V *çeta* 'getta']. Il tratto si riscontra nella *scripta* veneziana, nonché in toscano.⁵³

2.2.2.9 Restituzione della dentale intervocalica nella forma sonora. **V** presentava regolarmente il dileguo della dentale intervocalica sorda, mentre in **S** si registra il reintegro di tale dentale nella forma sonora; ciò avviene in diversi contesti fonomorfolgici, compresi suffissi nominali e desinenze

49 Cfr. per Venezia Sattin 1986, p. 62; Burgio 1995, p. 44; Gambino 2007, p. LXXII.

50 Cfr. Corti 1960, p. 34; Stella 1968, p. 266; Rauegi 1984, pp. 23-24.

51 Cfr. per il padovano Corti 1960, p. 44; Ineichen 1966, p. 357; Rohlf's 1966-1969, par. 115; Tomasin 2004, pp. 105-106, ecc.; per il bolognese Trauzzi 1922, p. 129; Corti 1962, p. XLVI. La forma *lugo* è attestata a Padova (cfr. Tomasin 2004, pp. 106 e 272).

52 Cfr. Stussi 2005, p. XLIX; Burgio 1995, p. 45; Gambino 1996, p. 228; Badas 2009, p. LXXIX.

53 Per il veneziano cfr. Sattin 1986, p. 118; Ferguson 2005, p. 500; Gambino 2007, p. LXXIV, ecc.; per il toscano Castellani 1952, p. 22; Penello et al. 2010, pp. 1438-1439.

verbali: **S** *afadiga* B252 ‘affatica’ [V *afaiga*]; **S** *bada* ‘si intrattiene, indugia, perde tempo’ E235 [V *baa*]; **S** *Nadal* B250 ‘Natale’ [V *Naalo*]; **S** *padir* B238 ‘patire’ [V *pair*]; **S** *parede* F211 ‘parete’ [V *paree*]; **S** *poder* C78 ‘potere’ [V *poer*] e altre voci di questo verbo, come *podea* C9 ‘poteva’ [V *poea*] e *podes(s)e* A35 e *passim* ‘potessi, potesse’ [V *poes / poeso / poese*]; **S** *redondo* A121, B41 ‘rotondo’ [V *reondo*]; **S** *refudar* C226 ‘rifiutare’ e *refuda* C197 ‘rifiuta’ [V *refuar, refual*]; **S** *tapedi* F209 ‘tappeti’ [V *tapei*]; **S** *abitador* A76 ‘abitante’ [V *abitaor*]; **S** *abevradi* A28 ‘abbeverati, dissetati’ [V *abevra* (ind. pr. 3 sg. per 3 pl.)]; **S** *afaitadi* B188 ‘addestrati’ [V *faitai*]; **S** *chaçado* ‘cacciato, spinto al di fuori di un luogo’ E26 [V *çaçà*]; **S** *abiadi* A87, B333 ‘abbiate’ [V *abià / abiai*]; **S** *faciadi* F232 ‘facciate’ [V *façai*]; **S** *voiadi* A20 ‘vogliate’ [V *voiai*], ecc. Qualche volta l’esito sonoro è presente in vocaboli mancanti nei rispettivi versi di **V** e comparsi in **S** per errore: *afamadi* B96 ‘affamati’, *ponidi* Btit ‘puniti’, *seda* F212 ‘seta’. Talvolta i vocaboli aggiunti o sostituiti in **S** per errore presentano anche l’esito sordo: *adornata* F27; *aguçate* B40; *creata* C14; *fenito* G512; *flaielato* B259; *reduiti* F109 ‘ridotti’ (cfr. anche *infra*, 2.5.1.6). Gli esempi di ammutolimento della dentale riscontrati in **S** risalgono sicuramente a piani alti della tradizione manoscritta (sono quasi sempre gli stessi esiti consonantici di **V**): **S** *cantaor* (sg.) A159 e *cantaori* (pl.) A185 ‘cantante, cantanti’ [V *cantator / cantaturi*]; **S** *conplia* ‘finita, giunta a termine’ A280 [V *complia*]; **S** *coraor* ‘corridoi, camminamenti all’interno di una fortificazione’ A49 [V *corraor*]; **SV** *li guai* B59 ‘i guadi’; **S** *seo* A88 ‘sete’ accanto a *sede* B308, D217 [V sempre *seo*]; **S** *salua* A234 ‘saluta’ accanto a *saluto* F196, *saluti* F218 e *salutata* C320 [V *salua, salù, salutata*],⁵⁴ ecc. Qualche volta la riluttanza al dileguo delle dentali intervocaliche causa errori di interpretazione, es. **S** *bailia* B181 ‘potere, balia’ [V *baili*, **U** *baille* ‘badili’] (in un altro luogo dello stesso componimento il vocabolo è interpretato correttamente e presenta la sonora intevocalica: **S** *badilli* B215).

Nei dialetti della Terraferma nel tardo Medioevo si osserva regolarmente la caduta della dentale intervocalica, mentre la conservazione di questa consonante nella forma sonora è un tratto veneziano o della *koiné* veneta.⁵⁵ Il fenomeno si riscontra anche in Emilia,⁵⁶ insieme al passaggio TR > *dr*, di fronte all’esito con la caduta dell’elemento dentale, più tipicamente veneto e riscontrato in **V** (cfr. *infra*, 2.3.2.6). Non è impossibile che questi due fenomeni ‘normalizzanti’, registrati in **S**, siano da attribuire a

54 La dentale sorda in **V** *salutata*, nonché in *cantator* A159 e *cantaturi* A185 [**S** *cantaor, cantaori*], *fetor* B92 [**S** *fiadore*], ecc., è spiegabile per latinismo.

55 Cfr. Arcangeli 1990, pp. 13-14; Burgio 1995, p. 47; Ferguson 2005, p. 497 e 499, ecc.

56 Cfr., ad es., Elsheikh 2001, p. XL. Tuttavia in Emilia, come anche nella Terraferma veneta, è più frequente il dileguo della dentale intervocalica: cfr. Corti 1962, p. LIV; Ghinassi 1965, p. 100; Raugèi 1984, pp. 46-47, ecc.

due mani diverse, visto che la restituzione della dentale intervocalica ha luogo nella stragrande maggioranza dei casi (si può dire quasi sempre), mentre la restituzione della dentale sonora nel nesso *dr* avviene piuttosto raramente (per gli esempi rimandiamo sempre a 2.3.2.6). Considerando che i fenomeni venezianeggianti o ‘di *koiné*’ (la riduzione della metaforesi, la dittongazione, l’eliminazione dell’esito palatalizzato di -LLI) si riscontrano nel codice con una grande regolarità, mentre quelli emiliani appaiono sporadicamente, ipotizzeremmo la provenienza veneta della restituzione della dentale intervocalica ed emiliana del nesso *dr*. Se si ammette che il ripristino della dentale intervocalica sia molto probabilmente riconducibile a Venezia, il fenomeno si potrebbe mettere in relazione con la datazione del codice: la regolarità di questi esiti conferma l’altezza cronologica che abbiamo postulato (la fine del Trecento - l’inizio del Quattrocento), visto che nei decenni anteriori nei testi veneziani si osserva una situazione oscillante tra il dileguo e il mantenimento della dentale, anzi prevale il dileguo.⁵⁷

I derivati dei sostantivi in -TATE(M) al singolare presentano maggiormente esiti tronchi: **SV** *amistà* C194, C198, F162 ‘amicizia’; **SV** *beltà* E194 ‘bellezza’; **SV** *bontà* A224, C329; **SV** *cità* A1 e *passim*; **SV** *humilità* G215; **SV** *scarsità* E125; **SV** *virginità* F14, ecc., ma si riscontrano anche **S** *benignitate* G147 accanto a *benignità* G360 [V sempre *benignità*]; **S** *fraçilitade* E4 accanto a *fragilità* E30 [V sempre *fragilità*]; **S** *istade* D334 ‘estate’ accanto a *istà* B199, D99 [V *istao* D334 accanto a *istà* B199, D99]; **S** *pietade* G5 e *passim* accanto a *pietà* C11 e *passim* [V sempre *pietà*]; **S** *segurtade* G126 accanto a *segurtà* A197 [V sempre *segurtà*] e **S** *ternitade* Gtit, G329 ‘trinità’ accanto a *ternità* A254, G294, G332, G345 [V sempre *trinità*], forme che potrebbero riportare anch’esse a Venezia (vedi Ferguson 2005, pp. 496 e 498). Al plurale si registrano solo forme integre, con la sonorizzazione della dentale in **S** e il dileguo in **V**: *bontade* C94, F44, F177 [V *bontae* C94, F44 / *bontè*⁵⁸ F177]; *podestade* D134 [V *poestae* D134]. Non è mai attestato il passaggio -ATE(M) > -àe > -è, tipico dell’antico padovano (cfr. Tomasin 2004, pp. 111-115).

I sostantivi in -UTE(M) dimostrano in **S** la stessa distribuzione abbastanza regolare delle forme tronche e integre tra il singolare e il plurale: al singolare **S** *vertù* A97, C288, E77, E114, G504 accanto a *vertude* F302, G227 [V sempre *vertù*]; al plurale **S** *vertude* A60, C93, C292, C333, D357, F203, G317, G362 [V *vertue* C292, D357, F203, G227 accanto a *vertù* A60]; per

57 Cfr. Stussi 1965, pp. XXXVI e LVII-LVIII; 2005, pp. 113-114, ecc.

58 Quanto a **V** *bonte* F177, sembrerebbe trattarsi di un *lapsus calami* anziché dell’esito *ae* > è. La spiegazione meno onerosa è quella dell’omissione involontaria della lettera *a* davanti a *e* durante il processo di copia; già Mussafia 1864, p. 196, optava per l’emendamento **V** *bonte* > *bontà*. La contrazione *ae* > è al femminile plurale è attestata a Verona già nel pieno Trecento (cfr. Bertoletti 2005, pp. 67-68 nota 159 e pp. 71-72); tuttavia, tale esito non si riscontra altrove in **V**.

il vocabolo ‘salute’ sono attestate solo forme del singolare: **S** *salù* F89^a,⁵⁹ G70 e *salude* F86 [V sempre *salù*].

2.2.3 Morfologia.

2.2.3.1 Pronome *lie*. Si registra **S** *lie* E68 (pronome personale obliquo della terza persona femminile) accanto a *lei* A226 e *passim*. La forma *lie* - con lo spostamento d’accento *lie* < *lie*’ < *liei* - è registrata anche nella sezione del ms. **S** contenente la *Leggenda di santa Margherita* (cfr. Verlato 2011, p. 102) ed è un indizio di venezianità.⁶⁰

2.2.3.2 Terza persona del verbo ‘essere’ *xé*. **S** *xé* E105 / *sé* D68, E232 accanto a *è* A2 e *passim* [V sempre *è*] è un tratto veneziano-padovano.⁶¹

2.2.3.3 Condizionale composto con HABUI, desinenza *-ave*. Il morfema *-ave*, attestato in **S** *basterave* D186 ‘basterebbe’ [V *bastaravo*]; **S** *farave* E287 ‘farebbe’; **S** *serave* B151 e *passim* ‘sarebbe’ [V *seravo*]; **S** *vorave* B113, D147 ‘vorrebbe’ [V *voravo*]; **S** *perirave* F174 ‘perirebbe’ [V *avo perir*], è genericamente veneto.⁶²

2.2.3.4 Partecipio *tolesto*. Disponiamo di un’attestazione di *maltolesto* B300 ‘maltolto, ciò che è stato tolto indebitamente’ [V *maltoleto*], una forma tipicamente veneta (ma non legata a qualche area municipale in particolare, anche se verosimilmente di origine veneziana).⁶³

59 Il verso F86 è erroneamente trascritto due volte in entrambi i testimoni, la seconda volta dopo il v. 89. In **S** l’unica differenza tra le due versioni del verso consiste nell’esito *salude* nel primo caso e *salù* nel secondo.

60 Cfr. Burgio 1995, p. 51; Gambino 2007, p. XCIX, ecc.

61 Potrebbe trattarsi anche di *xè* / *sè*: la pronuncia con la *e* chiusa è veneziana, con la *e* aperta è padovana e della Terraferma in generale (cfr. Tomasin 2004, p. 194, con bibliografia). Sulla genesi della forma con sibilante sonora iniziale cfr. Formentin 2002a, p. 110 e nota.

62 Cfr. Stussi 1965, p. LXVIII; Burgio 1995, p. 53; Tomasin 2004, pp. 188-189; Gambino 2007, p. CIX, ecc.

63 Cfr. Ascoli 1874-1878; Pellegrini 1956, pp. 139-140 e 1990, p. 226; Rohlf s 1966-69, par. 624; Arcangeli 1990, p. 34; Maschi, Pennello 2000 con altra bibliografia. Su *maltolesto* in particolare cfr. Mussafia 1864, s. v. *toleto*, *mal*; Contini 1960, p. 650; DELI, s. v. *male*; Stussi 1965, s. v. *maltoleto*; Tomasin 2004, s. v. *maltolisti*.

2.3 Tratti emiliani

All'Emilia sono probabilmente riconducibili il digramma <sc> non etimologico per la sibilante dentale (cfr. 2.3.1.1), la sostituzione ipercorretta di -o con -e (cfr. 2.3.2.3), la forma *sira* (cfr. 2.3.2.1) e altri tratti meno significativi.

2.3.1 Grafia.

2.3.1.1 <sc> per la sibilante dentale intervocalica [s] in contesti non etimologici. Talvolta in **S** si registrano le scrizioni <sc> e <sci> con valore di sibilante dentale intervocalica. In una serie di casi le grafie in questione appaiono verosimilmente per latinismo o per influsso del modello toscano (in questi casi **S** si discosta spesso da **V**): **S** *asciende* F4 e *ascienda* G233, G412 accanto a *asende* F78 / *'sendo* A162 [**V** sempre *ascendo, ascenda*]; **S** *cognoscier* E41, G320 [**V** *cognosro*]; **S** *pescie* B153, D335 [**V** *pis(s)i* (pl.) B153, D335]. Ciò riguarda anche le forme verbali con il suffisso incoativo: **S** *abelisce* A188 'piace, è gradevole' [**V** *abelisso*]; **S** *guariscie* G84 [**V** *guaris*]; **S** *noriscie* B153 [**V** *noriso*], ecc. In altri casi sembra trattarsi di toscanismi anziché latinismi (assenti in **V**): **S** *biscia* A54 e *biscie* B93 [**V** *bixa, bisse*]; **S** *escie* B85 'esce' accanto a *esie* B92, *escia* A178, G264 'esca' [**V** *enso, exo,ensa*]; **S** *usci* A69 'porte, usci' [**V** *usi*], ecc. (cfr. anche *infra*, 2.5.1.9).

In numerosi casi <sc> appare in contesti non etimologici. Questo suo uso doveva essere dovuto alla caduta dell'opposizione fonologica tra *s* e *sc*, la quale ha fatto sì che ci fossero due segni per un solo fonema: in genere nello scegliere l'una o l'altra grafia si procedeva etimologicamente, ma con eccezioni interpretabili come deviazioni dal criterio etimologico.⁶⁴ Per questo motivo, davanti a vocale anteriore si può riscontrare il digramma <sc> nelle voci quali **S** *aproscima* B87; *arborscielli* A114 'alberelli'; *conseio* G91 'consiglio' accanto a *conseio* B325 e *passim; descipa* B230 'dissipa' (errore per **UV** *de si fa* 'fa di loro'); *enscir* E72 'uscire' accanto a *ensir* B32 e *passim* ed *ensirà* B236; *lasci* A211 'lassi, miseri, infelici' accanto a *lassi* E220, F217; *mesci* B155 'messi'; *parturisci* F150 'partoristi'; *penscier(i)* A199, E59, E62, G267 accanto a *pensier* B305 e *passim; posciamo* A213, D397 'possiamo'; *prescia* 'pressa, fretta' E270; *sciam(o)* D339, F182 'siamo', *sci*' F13, F197 'siete'; *sciando* G294 'essendo'; *oscielli* A113 'uccelli'; *scinfonia* C269 'zampogna' accanto alle grafie dotte *sy[m]phonia* A167 e *symphonie* C135.

⁶⁴ Alcune osservazioni e indicazioni bibliografiche relative a questa indistinzione in parlate italiane settentrionali antiche e moderne sono in Renzi, Barbieri 2002, pp. 170-171.

Talvolta questa particolarità grafica si riscontra anche davanti a vocale velare: *ascuniadi* D327 'riuniti', da *asunare*;⁶⁵ *ascuto* E108 'asciutto'; *pesco[n]* C66 'pesce'; *scubitamente* E92 'subito, immediatamente'.

È plausibile che nei contesti non etimologici il fenomeno sia riconducibile allo strato emiliano della tradizione manoscritta.⁶⁶

In **V** invece l'uso di <sc> era scarso, limitato ai latinismi: *conscientia* C213, D215 [**S** *consciencia*] accanto a *consientia* G220 [**S** *consciencia*]. **V**, a differenza di **S**, non presentava questa particolarità grafica in contesti non etimologici, né davanti a vocale centrale e posteriore: *asuto* E108, *pexon* C66, *subitanamente* E92, ecc., né davanti a vocale anteriore: *conseio* B325 e *passim*, *oxegi* A113, ecc.

2.3.2 Fonetica.

2.3.2.1 Notevole l'esito **S** *sira* D81 'sera' [**V** *sera*]. È una forma bolognese (oltre che lombarda), attestata nel *Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei*, nei testi bolognesi studiati da Corti e nei commenti di Iacomo della Lana.⁶⁷

2.3.2.2 Conservazione e restituzione delle vocali finali dopo nasale e liquida. Il reintegro della *-e* e della *-o* finali è un esito ampiamente attestato nel codice colombino (mentre la fonetica veronese prevede l'apocope: cfr. *supra*, 2.1.1.3). Non sussistono dubbi che si tratti di un'innovazione introdotta nel corso della tradizione e non di un tratto conservativo, in quanto vengono intaccate la rima e il numero di sillabe nel verso. Il fenomeno in questione si osserva in vari volgari italiani. Nel caso di **S** potrebbe trattarsi di un tratto veneto meridionale, di un influsso toscaneggiante, oppure di una tendenza culta che caratterizza la *scripta* bolognese delle origini.⁶⁸ La localizzazione emiliana del fenomeno è la più plausibile (anche se il caso va probabilmente interpretato nell'ottica *et... et*, non *aut.. aut*), considerando che il dialetto padovano, pur essendo il più conservativo dell'area veneta nel trattamento delle vocali atone finali, di solito conserva la vocale dopo

65 In riferimento al verbo *asunar(e)* Bertoletti 2005, p. 453 osserva: «la frequenza di grafie <ss> nei testi antichi (accanto a <s>, maggioritario, e <x>, decisamente minoritario) induce a pensare che la sibilante debba essere sorda, come d'altra parte è nelle moderne forme dialettali *sunar(e)*».

66 Cfr. Corti 1962, p. LV; Stella 1968, p. 272. Cfr. anche Ghinassi 1965, pp. 86-87; Tomasin 2004, p. 92.

67 Rispettivamente Contini 1960, p. 848; Corti 1962, p. XLIX; Volpi 2009, p. 1822.

68 Per quest'ultima cfr. Corti 1962, p. LIII; Raugei 1984, p. 45; Andreose 2002, p. 659, ecc.

la liquida, ma non dopo la nasale,⁶⁹ e in veneziano si osserva la caduta della *-e* non solo dopo nasale, ma anche dopo liquida, e della *-o* dopo *n* in parole piane e dopo *l* e *r* nei suffissi tonici *-ol*, *-er*.⁷⁰ All'Emilia sembrano ricondurre anche alcune ricostruzioni scorrette delle *-e* finali (cfr. *infra*, 2.3.2.3). Riportiamo alcuni esempi del trattamento delle *-e* e *-o* finali in S.

- *-e* dopo liquida: *amore* Ctit, C63, F4 accanto a *amor* C2 e *passim* [V sempre *amor*]; *carçere* C62 [V *carcer*]; *creatore* A222, G118 / *criatore* F176 accanto a *creator* A24, A120, A147 / *criator* B243, G175 [V sempre *creator*]; *enperatore* C148 [V *imperaor*]; *fiadore* B92 'fetore' [V *fetor*]; *dolore* C31, F149, G117 accanto a *dolor* B323 e *passim* [V sempre *dolor*]; *melle* C66 / *mielle* C99 'miele' accanto a *mel* A104, D286 [V sempre *mel*]; *nobelle* C56, D365, G61 'nobile' accanto a *nobel* A250 e *passim* [V sempre *nobel*], ecc. Si osservano una serie di infiniti che non presentano la caduta della *-e* finale in corrispondenza a un'apocope in V: *savere* B65, D390 'sapere' [V *savir*, *saver*]; *avere* B68, E165 [V *aver*]; *cantare* C56 [V *cantar*]; *contare* A274 [V *cuitar*]; *credere* E165 e *recredere* G406 [V *creer*, *recreer*]; *çasere* B67 'giacere' [çaser]; *dire* A273, E13, E223 [V *dir*]; *fidare* E105 [V *fiar*]; *laudare* F62 [V *laudar*]; *provedere* B66 [V *proveir*]; *ridere* B276, C70 [V *rir*], ecc.
- *-o* dopo liquida: *c(h)astello* B143, F198 [V *castel*]; *claro* C83, F116, F203, G67 'chiaro' [V *clar*]; *duro* B114, D1 [V *dur*]; *laçuro* A68 'azzurro' [V *laçur*]; *Lucifero* B26, B65 [V *Lucifer*]; *muro* B150, C313 [V *mur*]; *laro* < LATRO E198 'ladro' [V *lar*];⁷¹ *vedro* < VĪTRU(M) A66 'vetro' accanto a *ver* E112 [V sempre *ver*],⁷² ecc. Anche V presentava ogni tanto il mantenimento della *-o* finale: *nuvolo* A83 [S *nuvol*]; *seguro* E133, E197, G508 accanto a *secur* A148 [S *seguero*], ecc.
- *-e* dopo nasale: *cane* B108 [V *can*]; *nome* A9 e *passim* [V *nomo*, *nom*]; *passione* C195 accanto a *passion* G150 [V *passion*]; *tençone* D9 [V *tençon*], ecc.
- *-o* dopo nasale: *Adamo* F187 [V *Adam*]; *bono* C247 accanto a *bon* A12

69 Cfr. Ineichen 1966, pp. 364-365; Pellegrini 1977, p. 63; Donadello 2006, p. 111. Tuttavia la *scripta* padovana conosce dei casi di mantenimento (o di restituzione) della finale dopo la nasale: cfr. Tomasin 2004, pp. 126-127.

70 Così il veneziano ha *vin* < VINU(M) contro *àseno* < ASINU(M), *noder* < *NOTAIRU(M) < NOTARIU(M) contro *sòsero* < SOCERU(M), *fiol* < FILIOLU(M) contro *Orséolo* < ORSEOLU(M) (cfr. Stussi 2005, p. 66). Tuttavia, al veneziano trecentesco non è estraneo il reintegro della *-e* negli infiniti, per influsso toscano (cfr. Ferguson 2005, p. 499).

71 Nella forma *lar* l'apocope è stata resa possibile grazie alla caduta della dentale davanti alla liquida. Tuttavia, le forme con *-r* < *-dr* < *-TR* sono di solito più resistenti all'apocope, in quanto il nesso consonantico la inibisce.

72 Si veda la nota precedente. S presenta una forma con il mantenimento del nesso consonantico, la cui presenza contribuisce alla conservazione della vocale finale.

e *passim* [V *bon*], ecc.

- *-e* dopo sibilante in **S** non cade mai, mentre in **V** è soggetta all'apocope: *condusse* C44 [V *condus*]; *cortes(s)e* C82 e *passim* [V *cortes / corteso*]; *palesse* F231 'palese, aperto' [V *pales*], ecc.
- *-o* dopo sibilante si comporta come la *-e*: *paradiso* A30 e *passim* [V *para(d)is* accanto a *paraiso*]; *posso* D38 [V *pos*]; *suso* A159 e *passim* [V *sus* F99 accanto a *suso*], ecc.

Per quel che riguarda l'alternanza tra plurali in *-i* e plurali in *-o* (zero) in entrambi i codici, essa si spiega non come apocope di *-i*, ma come oscillazione tra plurali in *-i* (metaplastici) e plurali in *-e* < *-ES* (infatti i plurali in *-o* si hanno solo in contesti nei quali *-e* può cadere): *destrieri* A255 accanto a *destrer* A257, B266, C250 [V *destreri / destrere / destrer*]; *martori* A133 'martiri' [V *martir*]; *sospiri* D5, E93 [V *sospir*]; *procesioni* A210 [V *procesion*] contro *topin* A211 'miseri, infelici' [V *tapini*]; *malvaxii* F8 'maligni, malvagi' [V *malvas*]; *marchesi* F68, C252 e *marchexi* F108 [V *marchis(i) / marchesi*], ecc.

In **S** prevalgono le forme metaplastiche, mentre in **V** nessuno dei due modelli sembra predominare sull'altro.

2.3.2.3 Sostituzione non etimologica di *-o* con *-e*. Alcune voci di **S** presentano la sostituzione non etimologica di *-o* finale con *-e*: *çentame* < CINNAMU(M) A122 'cannella' [V *cendamo*];⁷³ *nase* B219 'naso' accanto a *naxo* E75; *p[a]radixe* F66 'paradiso' accanto a *paradis(s)o* A30 e *passim*; *perdone* G11, F168 'perdono' accanto a *perdon* B11 e *passim*. Tale passaggio è spiegabile per metaplasmo oppure per l'affievolimento della vocale finale e ricostruzione scorretta ed è probabilmente da attribuire a un copista emiliano.⁷⁴ Le forme *çentame*, *nase* e *paradixe* (o *paradise*) non ci risultano attestate altrove.

2.3.2.4 Epitesi di *-e* in forme ossitone. In una serie di casi in **S** si registra l'epitesi di *-e* in forme ossitone: *àe* B81, E164 'ha' [V *à*]; *hoe* D9 'ho' [V *ò*]; *aparùe* B306 'apparso' [V *aparuo*] (ma è possibile anche confusione con *aparve*, per errore); *averàe* A276 [V *avrà*]; *staràe* B18 [V *starà*]; *chaçie* B28

73 Nella forma V *cendamo* < CINNAMU(M) A112 'cannella, cinnamomo' si osserva il passaggio *nn* > *nd*, non sconosciuto a Verona (cfr. Bertoletti 2005, pp. 192-193 e nota 485); mentre S *çentame* è difficilmente spiegabile con leggi di fonetica storica, facendo pensare piuttosto a un errore di copia.

74 Cfr. Contini 1938, p. 315; Corti 1960, pp. 37-38; Corti 1962, pp. LI-LIII; Raugei 1984, p. 45; Elsheim 2001, p. XXXIX; Formentin 2002a, p. 108.

‘cadde’ [V *caçì*]; *mie* ‘me’ G167 [V *mi*]; *tie* ‘te’ G234 [V *ti*]. Tale fenomeno è molto probabilmente riconducibile all’Emilia.⁷⁵

2.3.2.5 Innalzamento di *o* protonica in vicinanza di nasale (e probabilmente per influsso della *i* della sillaba successiva). Il fenomeno si registra in *munimento* Agg ‘monumento, tomba’ accanto a *monimento* E73⁷⁶ [V sempre *monimento*]. È probabile che sia uno dei tratti introdotti da un copista emiliano;⁷⁷ tuttavia la forma *munimento* è usata anche in testi toscani, come dimostra la scheda della banca dati dell’OVI relativa alla forma in questione.

2.3.2.6 Il passaggio TR > *dr*. L’esito del nesso dentale + liquida TR (anche secondario) più frequentemente attestato in S è la riduzione TR > *dr* > *r* (tratto panveneto, lo stesso che presentava V):⁷⁸ SV *cera* < CITHARA(M) A167 ‘cetra’; S *frari* G429 ‘fratelli’ accanto a *frati* G453 ‘frati’ [V sempre *frai*]; S *laro* E198 ‘ladro’ [V *lar*]; SV *porà* A269 e *passim* ‘potrà’; SV *poria* B140 e *passim* ‘potrebbe’. Tuttavia, S talvolta presenta forme con la sonorizzazione ma senza contrazione *dr* > *r*: S *nodriga* D335 ‘nutre’ / *nudrigà* D177 ‘nutrito’ accanto a *norida* F17 ‘nutrita’, *noriscie* B153 ‘nutre’ e *noriva* E55 ‘nutriva’ [V *norixo*, *nurigao*, *norìa* ecc.]; S *vedro* < VĪTRU(M) A66 ‘vetro’ accanto a *ver* E112 [V sempre *ver*]; nonché S *madre* B246, E58 accanto a *mare* A242 e *passim* [V sempre *mare*]; S *padre* B246, E58 e Gtit accanto a *pare* A267 e *passim* ecc. e *pari* F189 [V sempre *par*, *pari*]. Potrebbe trattarsi di una tendenza ‘normalizzante’ veneta, simile a quella del ripristino della dentale intervocalica (cfr. *supra*, 2.2.2.9), ma è anche probabile che sia un tratto emiliano;⁷⁹ le forme *padre* e *madre* sono anche toscane.

75 Cfr. Contini 1938, p. 314; Corti 1962, p. LVIII; Stella 1968, p. 273; Raugèi 1984, pp. 56-57; Elsèikh 2001, pp. XLIV-XLV; Andreose 2002, p. 660; Verlatò 2009, p. 394. La vocale paragogica è un fenomeno tipico anche del toscano antico (cfr. Larson 2010, pp. 1518-1519, ecc.); tuttavia, le ultime tre forme citate non possono essere toscane.

76 Derivazione da MONIMENTU(M), non da MONUMENTU(M).

77 Cfr. Corti 1960, p. 38; Corti 1962, p. LI; Mengaldo 1963, p. 65; Ghinassi 1965, p. 90; Raugèi 1984, p. 42; Elsèikh 2001, p. XXXVI.

78 Cfr. Rohlfs 1966-1969, par. 260; Ineichen 1966, pp. 374-375; Sattin 1986, p. 81; Arcangeli 1990, p. 16, ecc.

79 Cfr. Trauzzi 1922, p. 138; Corti 1962, p. LIV; Raugèi 1984, p. 47; Elsèikh 2001, p. XL; Volpi 2009, p. 2813. Le forme *nudrigato* / *nodrigado*, *nodriga* e *vedero* ‘vetro’ (con anaptissi) si riscontrano tra gli esempi riportati da Raugèi per la redazione bolognese nella *Navigazione di San Brandano*; *nudrigato* e *vedro* sono citati da Elsèikh per il laudario dei Battuti di Modena; le voci del verbo *nudrigare* e il sostantivo *nudrigamento* si riscontrano nel glossario di Volpi al commento di Iacomo della Lana.

2.3.3 Morfologia.

2.3.3.1 Desinenza *-i* nei plurali femminili della prima declinazione. È attestata nella forma *noti* C133 ‘note musicali’. È una desinenza diffusa nel bolognese, ma va detto che essa si riscontra abbastanza spesso anche in testi medievali toscani e lombardi.⁸⁰

2.3.3.2 La desinenza *-ò* della terza persona del singolare nei perfetti della coniugazione debole in *a*. La desinenza emiliana o toscana *-ò* si riscontra in **S** sporadicamente, accanto alla più frequente desinenza settentrionale *-à*: **S** *andò* D328 [**V** *çé* dal verbo «ire»]; **S** *durò* D352 [**V** *durà*] accanto a **SV** *anegà* B248 ‘annegò’; **SV** *portà* C39 e *passim*, ecc. (cfr. Rohlfs 1966-69, par. 569). Si veda anche *infra*, 2.5.2.2.

2.4 Tratti genericamente settentrionali

I fenomeni genericamente settentrionali (talvolta pansettentrionali) attestati in **S** sono lo scempiamento delle geminate e, di conseguenza, l’oscillazione grafica tra le consonanti scempie e geminate (cfr. 2.4.1.2), la lenizione delle consonanti occlusive intervocaliche (cfr. 2.4.2.1), metaplasmici di declinazione (cfr. 2.4.3.1) e di coniugazione (cfr. 2.4.3.3), modificazioni del tema dei verbi (cfr. 2.4.3.4), ecc.

2.4.1 Grafia.

2.4.1.1 <x> per la sibilante dentale sonora e talvolta anche sorda. Il segno <x> in **S** si usa prevalentemente per la rappresentazione della sibilante dentale sonora intervocalica;⁸¹ in **S** tale grafema si riscontra più spesso che in **V**. È frequente l’oscillazione tra <s> (o <ss>: cfr. *infra*, 2.4.1.2) e <x>: **S** *bexo(n) gna* D391 e *passim* accanto a *besogna* G88; *cortexia* F105, G154 accanto a *cortesia* A234; *Jeruxalen* A5, G341 accanto a *Jerusalem* Atit; *guixa* D333 e *passim* accanto a *guisa* B138 e *passim* e *guissa* A25 e *passim*, ecc. Talvolta si attesta anche l’oscillazione tra <x> e <sci>, es. *hoxello* E172 ‘uccello’ accanto a *oscielli* A113.

Rarissimi sono gli esempi di <x> con valore di sorda in posizione intervocalica: **S** *Iexe* F114 ‘Iesse’; *lataxi* F134 ‘allattaste’; *smaniandoxe* D325 ‘mangiandosi’.

⁸⁰ Per il bolognese cfr. Trauzzi 1922, p. 146; Corti 1960, p. 34; Contini 1960, p. 845; Andreose 2002, p. 661; per la Toscana cfr. Rohlfs 1966-1969, par. 362; per la Lombardia cfr. Borgogno 1980, p. 63.

⁸¹ Un tratto frequente settentrionale. Cfr. Maraschio 1993, pp. 161-162; Ineichen 1966, p. 380.

Tre volte il segno <x> si riscontra in **S** in posizione iniziale (fenomeno assente in **V**), con valore di sibilante dentale sorda in *xe deleto* E282 pres. cong. ‘si diletta’ [**V** *se deleto*] e *de xasi* B43 ‘di pietre’ [**V** *de saxi*]; sonora in *xé* ‘è’ E105 [**V** *è*].⁸² In *de xasi* probabilmente sono stati invertiti <s> e <x>.

In **V** il grafema <x> veniva usato maggiormente per influsso della grafia latina (anche in posizione finale): *coxe* B156 ‘cosce’; *dux* C89 e *passim*; *vox* D225 e *passim*, *voxe* A152, A161, A166 e *voxo* G107, ecc. Tuttavia <x> si osservava anche in contesti non etimologici: *maxon* A213 ‘casa’ < MANSIONE(M); *bixa* A54 ‘biscia, serpente’ < BESTIA(M) accanto a *bisse* B93, ecc.

2.4.1.2 Scempie e geminate oscillanti. Le consonanti doppie di entrambi i codici sono da interpretare, di norma, come un fatto grafico e non fonetico, coerentemente con la situazione di tutti i volgari norditaliani. D’altra parte, bisogna ricordare che proprio in testi veronesi due-trecenteschi si rilevano significative e ancora tangibili tracce di sonanti geminate, colte in una precisa fase del loro processo di riduzione (cfr. Bertolotti 2005, pp. 191-200).

S abbonda di grafie geminate - anche tramite *titulus* - e le introduce spesso laddove **V** presentava una consonante scempia (il codice marciانو dimostra una notevole regolarità nel rappresentare questo fenomeno fonetico): *beffe* A166 ‘sciocchezza, cosa da nulla’ [**V** *befe*]; *donna* A249 e *passim* [**V** *dona*]; *roccha* F198 [**V** *rocha*]; *falla* ‘sbaglia’ F94 [**V** *fala*]; *glossa* F199 accanto a *glosa* A61, B22 [**V** *glosa*], ecc. L’alternanza tra i tipi *denanti* e *innanti* / *ennanti* ‘prima / davanti’, studiata da Formentin (2002c), si riscontra solo parzialmente: così, da una parte **S** presenta solo *dinanço* A127 e *passim* / *dananço* B329, C334, D190, D292 (senza raddoppiamento), mentre dall’altra parte si osservano sia forme con la *n* doppia: *ennanço* B224, D17, D115, E43, E151 / *innanço* E79, E279, G66 / *ennançi* F235, G19, G113, sia forme con la *n* semplice: *enanço* A268 e *passim* / *enançi* A20 e *passim*; invece **V** presentava solo forme con la *n* scempia: *enanço* / *enançi*.

Talvolta si registra il fenomeno inverso (scempia di **S** contro geminata di **V**), e in tutti questi casi le doppie di **V** sono etimologiche: *pecà* C190 e *passim* ‘peccato’ e *pecadi* Btit, B12 e *passim* ‘peccati’ [**V** *peccà*, *peccai*, tuttavia troviamo in **V** anche *pecai* D53 e in **S** *peccà* G157]; *oficià* F216 [**V** *officià*]; *beleça* A144 e *beleçe* A31 accanto a *belleçe* A36 [**V** *belleça*, *belleçe*]; *suma* B157 [**V** *summa*]; *dano* B172 [**V** *danno*]; *fero* B42, B162, B262 [**V** *ferro*]; *confesor* A137 [**V** *confessor*], ecc.

In **S** sono frequenti i raddoppiamenti consonantici che non si spiegano con processi di fonetica storica e vanno considerati come fenomeni pura-

82 Sulla grafia *xe* ‘si’ cfr. Gambino 2007, p. LXV: «forma che potrebbe nascere dall’incongrua estensione analogica della frequente alternanza x-/s- nella resa grafica di *xé*/ *sé* ‘è’».

mente grafici; di norma tali raddoppiamenti riguardano le lettere <l> e <s>⁸³ e possono avere luogo sia in posizione intervocalica (prevalentemente) sia in nesso consonantico (in misura minore): *allese* A132 ‘elesse’ accanto a *alesse* F195 [V *aleso*]; *bossia* < prov. *bauzia* < ted. ant. *BAUSJA ‘bugia, menzogna’ A165 accanto a *bosia* E319; *llaa* A43 ‘larga, lata’ [V *laa*]; *parllo* F19 e *parlla* D27 accanto a *parla* A32 e *passim* [V *parla*]; *veritevolle*⁸⁴ A17 ‘vere’ [V *veritevole*]; *guissa* A25 e *passim* accanto a *guisa* B138 e *passim* / *guixa* D333 e *passim* [V *guisa, visa*]; *paradisso* G62, G184 e *passim* accanto a *paradiso* A30 / *paradixo* E25 e *passim* [V *paradis, parais(o)*], ecc. In V i raddoppiamenti di questo tipo sono rari ma non del tutto assenti: *lla flor* C30; *lla toa* C198; *setille* A195 ‘sottile’, ecc.

2.4.1.3 L’inserimento del grafema <i> dopo consonante davanti a vocale. Un particolare grafico che contraddistingue l’*usus scribendi* di S è l’inserimento di <i> all’interno di sequenza CONS. + VOC.⁸⁵ Tale uso di <i> è abbondante in S e totalmente assente in V, nonché in U e O. Si registra dopo le lettere <c>, <ç>, <g>, <x>, <s> e il digramma <gn>: *cierte* A17 accanto a *certo* A205; *çiudegar* D18 e *passim* ‘giudicare’ accanto a *çudegar* D104, D204; *gientil* A133, A249 / *gientille* C5; *abrasiado* B34 [V *abraxaa* (f. sg.)]; *cosie* ‘cosce’ B156 [V *coxe*]; *paxie* C188 e *passim* / *pasie* C16 e *passim* / *passie* A200, E137 ‘pace’ accanto a *paxe* G183 e *passim*; *segnior* G111 accanto a *segnor* A7, ecc.

È probabile che in una parte di questi contesti fonetici, ovvero limitatamente alle consonanti dentali quali l’affricata, resa da <c> e <ç>, e la sibilante, resa da <x> e <s>, l’aggiunta di <i> segni l’intacco palatale – fatto fonetico, ma non fonologico.⁸⁶ D’altra parte, tale inserimento di <i> originariamente diacritica nei contesti che non richiedono il suo impiego potrebbe essere generato anche da un cortocircuito tra la grafia settentrionale e il modello toscano.

2.4.2 Fonetica.

2.4.2.1 È ampiamente attestata la lenizione delle occlusive intervocaliche (cfr. Rohlfs 1966-1969, parr. 197, 201, 207): le sorde (la dentale -t-, la labiale -p- e la velare -k-) presentano la sonorizzazione, mentre nel caso delle

83 Cfr. l’ipotesi riguardante le grafie raddoppiate per le consonanti dal tratto ‘lungo’ in Stussi 1965, p. XXX, nonché Miglio 1986, p. 103.

84 Sul suffisso *-ile* (*-bile*) come una sede che nei testi veneti antichi presenta il raddoppiamento grafico della *l* con particolare frequenza cfr. Tomasin 2004, pp. 95-96 nota 32.

85 Cfr. Raugé 1984, p. 27; Gambino 1996, p. 236; alcuni esempi anche in Tomasoni 1973, p. 165.

86 L’ipotesi è proposta da Barbieri, Andreose 1999, pp. 73-74, e commentata in Renzi, Barbieri 2002, pp. 170-171.

rispettive sonore (la dentale *-d-*, la labiale *-b-* e la velare *-g-*) prevale la conservazione dell'intervocalica, ma si osserva talvolta il dileguo.

Per il trattamento delle dentali in questa posizione cfr. 2.2.2.9 e 2.5.1.6. L'occlusiva labiale sorda si sonorizza e si spirantizza (*-P-* > *-v-*) in entrambi i codici: *apr(u)ovo* < PROPE A220 e *passim* 'accanto' [V *aprovo*]; *lovi* B108 'lupi' [V *luvi*], ecc. L'occlusiva sonora presenta la spirantizzazione (*-B-* > *-v-*): *beverà* A87 'berrà' [V *bevrà*], ecc., e cade in *cò* < *cao* < *cavo* < CAPUT A52 'capo, testa' accanto alla forma con sonorizzazione e spirantizzazione *c(h)avo* B131, D84, E3, E31 e la forma con il mantenimento o ripristino della sorda *capo* E139⁸⁷ [V *cò* A52, D84, E3, E31 accanto a *cavo* B131].⁸⁸

L'occlusiva velare sorda sonorizza in entrambi i mss.: **SV** *amigo* B227 e *passim*; **S** *c(u)ogo* B117, B130 [V *cogo*]; **S** *çuogo* B189 / *giuogo* E309 'gioco' [V *çogo*] accanto a *çoco* E193 (un'innovazione di **S**: **V** aveva *deporto* 'divertimento'); **S** *perigollo* E154 'pericolo' [V *perigol*], ecc. La sonora intervocalica di norma si conserva: **SV** *figura* A79 e *passim*; **S** *ligar* B78, E180 'legare' e altre forme di questo verbo quali *ligà* E314, *ligado* D241, *ligadi* D332, F219 [V *ligar*, *ligà*, *ligai*], ecc. Il dileguo si riscontra in **S** *lioltà* E32 'lealtà' [V *lialtà*], dove è probabilmente dovuto a un influsso provenzale.⁸⁹

Talvolta la sonorizzazione interessa anche la velare geminata: **S** *agora* G59 'accorra, soccorra' (coniuntivo presente) [V *acora*] e **V** *agata* (< *ACCAPTARE) A182 'trovi' [S *acata*]. In *agora* potrebbe trattarsi di un incrocio con esiti di AUGURARE, oppure dello scambio di prefisso *regora* > *agora*, dove la sonorizzazione della velare precede tale scambio.⁹⁰

2.4.2.2 Chiusura *E > i* in protonia, condizionata dal contesto fonetico. In entrambi i codici si osserva l'innalzamento della vocale influenzato dalla posizione, ovvero dal contatto con un elemento palatale che segue. Si registrano i seguenti contesti:

- davanti all'affricata dentale: **S** *driçar* < *DIRECTIARE A212 'indirizzare, guidare' [V *driçaro*]; **S** *piç(i)or(e)* B118 e *passim* 'peggiore' [V *peçor*]; **S** *spicial* C276 [V *special*];
- davanti a *iod* secondario: **S** *mior* F136, G367 e *mioradi* E12 accanto a *meiore* B196 [V sempre *meior*, *meiorai*];
- davanti a nasale palatale: **S** *Signor* C3 e *passim* accanto a *Segnor* A7 e *passim* [V sempre *segnor*] e l'errore *signoria* G472 [V *segnor*]; **S** *vi-*

87 Vocabolo aggiunto per errore dal copista di **S** o di uno dei mss. da cui esso deriva.

88 Sulla forma *co'* cfr. Marri 1977, p. 65 s.v. *co'*.

89 Cfr. Rohlfs 1966-1969, par. 217; Cella 2003, pp. 452-454, s.v. *leale* / *liale* / *leiale*.

90 Ringrazio Furio Brugnolo per aver richiamato la mia attenzione alla possibilità dell'incrocio con AUGURARE e Nello Bertoletti per avermi suggerito l'ipotesi dello scambio prefissale.

gnerà D56 / vignirà D330, D372 ‘verrà’ accanto a verà B61 e *passim* [V sempre verà]; S vigneri ‘verrete’ E148 [V veri].

Inoltre, si registra il passaggio E > i in iato: S *biado* A184 e *passim* / *bià* D393, *biadi* A269 e *passim*, *biade* A60, C93 / *biate* A149 accanto a *beato* G454 e *beati* A137 [similmente V presentava sia *beao* / *beà*, *beae* che *biao* / *bià*, *biai*, *biae*]; S *criator(e)* B243, G175, F176 e *criatura* E23 accanto a *creator* A24, A120, A147 / *creatore* A222, G118, *creatura* A243 e *passim* e *creature* E69 [V sempre *creator*, *creatura*]; SV *lion* A264 ‘leone’; S *lioltà* E32 ‘lealtà’ [V *lialtà*].

Il tratto descritto è genericamente settentrionale,⁹¹ le forme con l’esito e sembrano latinismi grafici.

2.4.2.3 Passaggio I atona > e. La conservazione, tipicamente settentrionale, dell’esito latino volgare Ī atona > e⁹² è attestata ampiamente sia in S che in V, pur essendo fluttuante in entrambi i codici. In protonia S presenta *devin* A51 e *devina* C33 ‘divino, divina’ accanto a *divin* B124, G289 e *divina* A238 e *passim* [V *divin*], segnaliamo anche l’errore *devien* G297 [V *devin*]; *enfermità* G84 [V *enfirmità*]; *penetençia* B326 / *penetencia* G206, G456 ‘penitenza’ [V *penitencia* / *penitential*]; *semfonia* C269 ‘ghironda’ accanto a *scinfonia* C269 / *sy[m]phonia* A167 e *symphonie* C132 [V *simphonia*, *sinphonie*]; *tranquelià* C277 [V *tranquilità*]; *ç(i)udegar* D18, D60, D104, D204 / *giudegar* D136 ‘giudicare’ [V *çiugar*], ecc.

Sia in S che in V lo stesso fenomeno si osserva in postonia nei proparossitoni che non presentano la sincope della vocale mediana: SV *amabel* E66 ‘amabile’; S *anema* A23 e *passim* accanto a *anima* Dtit, E299, G217 [V *anema*]; SV *tosego* < TOSSICU(M) B121, D288 ‘veleno’; S *verg(i)en(e)* A8 e *passim* [V *vergen*], ecc.

2.4.2.4 Velarizzazione E > o davanti a consonante labiale.⁹³ Il fenomeno si riscontra in S *roman* B191, E300 ‘rimane’; *romagni* E297 ‘rimani’ e *romagna* D359 ‘rimanga’ [V *roman*, *romani*, *romagna*]; SV *somenà* ‘seminare’ E189; S *sopelir* E228 ‘seppellire’, *sopelido* D217 / *sopel(l)ì* E232, E236 ‘seppellito’ [V *sepellir*, *sepellio* / *sepelli*]; SV *domando* G185, G348 accanto a *dimando* G185 e *dimanda* G404 [V *domando*, *domanda*]. V presentava qualche altro esempio di velarizzazione in questa posizione, non seguito da S: *tompesta* D139 [S *tempesta*]; *somença* E33 ‘seme, semenza’ [S *semença*].

91 Cfr., ad es., Ineichen 1966, p. 365; Lomazzi 1972, p. 100.

92 Cfr. Corti 1960, p. 38; Mengaldo 1963, p. 66; Brugnolo 1977, pp. 158-159 e 162-163; Sattin 1986, p. 70; Verlatto 2009, p. 391, ecc.

93 Cfr. Rohlfs 1966-1969, par. 135; Lomazzi 1972, p. 101; Brugnolo 1977, p. 157, ecc.

2.4.2.5 Passaggio *e* > *a*, condizionato dal contesto fonetico. Questo fenomeno, che coinvolge tutto il Nord,⁹⁴ in **S** si osserva in più posizioni. A parte vanno considerate le forme **S** *fiadore* B92 ‘puzza, fetore’ [V *fetor*]; **S** *piatoxo* G292 e *piatoxe* G174 ‘pietoso, pietose’ accanto a *pietoxa* G377, G408 [V *piatoso, piatosa, piatose*]. Nel caso di *fiadore* si tratta probabilmente di una contaminazione di ‘fetore’ e ‘fiato’, mentre *piatoxo* si spiega verosimilmente a partire dall’assimilazione *pietà* > *piatà*.

Il nostro corpus presenta le seguenti fattispecie del fenomeno in questione:

- *-er* > *ar*:⁹⁵ **S** *armerin* < HERMELLINU(M) A66, C251 [V *almerin* A66 accanto a *armerini* C251];⁹⁶ **S** *marçè* F208, F231, G377 ‘grazia, pietà’ accanto a *merçè* G10 e *passim* e *merçede* G25 [V *marçè / merçè*];
- scambio di prefisso tra EX- e AD-: **S** *al(l)es(s)e* A132, F195 ‘elesse’ [V *aleso*] e **S** *asenpli* A14 ‘esempi’ [V ‘semplici’];⁹⁷
- assimilazione regressiva: **S** *defansaris* F225 ‘difensora, protettrice’ [V *defansaris*]; **S** *manaça* D227 e *manaçe* E176 ‘minaccia’ [V *menaça* D227, *manaçe* E176];⁹⁸
- assimilazione progressiva: **S** *basialischi* B94 ‘basilischi, rettili mitologici con poteri malefici’ (< BASILISCU(M) < gr. Βασιλίσκοϋ ‘reuccio, piccolo re’) [V *basialischi*, ma **U** *basselichi*];
- dissimilazione in iato secondario: **S** *raina* F13, G92, G344, G457 accanto a *reg(h)ina* A239 e *passim* [V *raina* accanto a *regina*];
- esito *splen-* > *spian-*, probabilmente per dissimilazione: **S** *respian-dente* F51 accanto a *resplendente* A144 e *risplendente* F204, *splendente* F169 e *splendenti* A260, nonché *splendor(e)* A221 e *passim* [V conservava sempre *e*: *resplendente, splendor*, ecc.].

2.4.2.6 Prostesi di *s-*. Nelle voci **S** *sborgatorio* G435 [V *purgatorio*] e **S** *smaniando* D325 ‘mangiando’ [V *maniando*] si osserva la *s-* prostetica riscontrata sporadicamente in tutto il Veneto e anche in altri volgari settentrionali.⁹⁹

94 Cfr. Stussi 1965, p. XLVIII; Rohlfs 1966-1969, par. 130, ecc.

95 Cfr. Stussi 1965, p. XLVIII; Rohlfs (1966-1969, par. 130); Brugnolo (1977, pp. 154-155), ecc.

96 Tuttavia già in latino è attestata la forma ARMELLINUS che probabilmente coesisteva con *ARMENINUS ‘topo dell’Armenia’ - sarebbe il luogo da dove proveniva l’ermellino: cfr. DELI, s. v. *ermellino*.

97 Cfr. Stussi 1965, p. XLVIII; Stella 1968, p. 270; Tomasin 2004, p. 120.

98 *Manaça* è un gallicismo: cfr. Stussi 1965, p. XLVIII; Brugnolo 1977, p. 156; Bertoletti 2005, p. 86.

99 Cfr. Riva 1951, p. 352; Tomasoni 1973, p. 185; Arcangeli 1990, p. 22; Tuttle 1981.

2.4.2.7 In **S** e **V**, come anche negli altri due mss., si osserva la metatesi di *r* in posizione pre- o postconsonantica: DE RETRO > **S** *driedo* B28 e *passim / drie* B192 e *passim* ‘dietro’, e così *endriedo* F53 / *indriedo* B129 / *endrie* A217, E235 / *indrie* E279 ‘indietro’ [**UV** *dreo* / **V** *dre*’ e **OUV** *endreo* / **V** *endre*’]; **S** *priede* A44, A65, A95, F21 ‘pietre’ [**OV** *pree*, ma **U** *pere*] accanto a *piere* F51 (in **V** al v. F51 il vocabolo manca);¹⁰⁰ **SV** *regoio* D195 ‘orgoglio’. La metatesi manca in **S** *preganto* ‘incantesimo’ E201 [**V** *percanto*]¹⁰¹ e in **S** *se’n prechaça* B251 ‘se ne procacciano, trovano il modo di fare’ (la divisione delle parole nel ms. è *senpre chaça*) e *se prochaçi* ‘si procacci’ [**V** *se percaça*; **U** *se percaço*]. La forma *driedo* potrebbe essere interpretata anche come derivante da D(E) RETRO, con la sincope di *e* protonica e la seconda *r* che cade per dissimilazione;¹⁰² la forma in questione è documentata a Venezia e Bologna.¹⁰³

2.4.2.8 Epentesi di *n*. Talvolta nei mss. si riscontra l’inserimento di una *n* non etimologica. Quanto a **SV** *enstes(s)o* B72 e *passim*, Brugnolo propone l’ipotesi della nasalizzazione di *l* preconsonantica, basandosi su *el stesso* come punto di partenza (come in *colsa* > *consa* ecc.) (cfr. Brugnolo 1977, p. 203 nota 3).

Altri casi di inserimento di *n* (la nasale può essere tracciata interamente o resa tramite *titulus*) nel ms. colombino: **S** *honfendere* D152, F222 ‘offendere, oltraggiare’, *onfende* G475, G488 ‘oltraggia’ e *honfension* D200, G182 ‘offesa, oltraggio’ [**V** *ofendro*, *ofendo*, *ofension*]; **S** *grancia* G431 ‘gra-

100 Sia *prieda* che *piera* riconducono a Padova e a Venezia (cfr. le schede del *corpus* dell’OVI relative alle due forme). Tuttavia la forma più tipicamente padovana è *pria* (cfr. Tomasin 2004, p. 117 e note 123 e 124; Donadello 2006, p. 111). L’occorrenza *piere* accanto alla consueta forma *priede* potrebbe essere annoverata tra gli elementi che confermano la presenza nella trafila degli antecedenti di **S** di almeno due copie intermedie effettuate da copisti veneti (ma non veronesi) diversi. È significativo che la voce *piere* F51 sia stata aggiunta per errore: la sua mancanza nel rispettivo contesto di **V** (che in questo caso è cogente) autorizza ad attribuire l’inserimento di *piere* a un intervento avvenuto nel corso della trasmissione manoscritta, e la regolarità con cui in altri contesti ricorre la forma *priede* fa supporre che anche dell’aspetto fonetico del vocabolo in questione sia responsabile l’amanuense che l’ha introdotto (mentre, laddove il suo esemplare conteneva *priede*, la parola è stata ricopiata fedelmente).

101 Nella forma che presenta **S** la parola è attestata nell’*Istoria* di Pseudo-Ugucione (Broggini 1956, p. 55); cfr. anche *pregantego* in *Proverbia que dicuntur* (Contini 1960, p. 542), *pregantaor* e *pregantere* ‘incantatori e incantatrici’ nella parafrasi pavese del *Neminem laedi nisi a se ipso* di s. Giovanni Crisostomo (Stella, Minisci 2000, p. 151). Per le forme antiche e i derivati veneti moderni cfr. Prati 1968, s. v. *precàntola*.

102 Cfr. Borgogno 1980, p. 39; Sattin 1986, p. 81.

103 Cfr. per Venezia Sattin 1986, p. 63; Burgio 1995, p. 48; Gambino 2007, p. LXXXV; per Bologna Contini 1960, p. 871 e *passim*; Rauegi 1984, p. 58; Volpi 2009, p. 1564, ecc.

zia' [V *gracia*]; **S** *sansion* 'periodo di tempo' C201 [V *sasum*].¹⁰⁴ In *sansion* < SATIONE(M) l'epentesi potrebbe essere causata dall'analogia su *manson* (entrambi i lessemi sono gallicismi).¹⁰⁵ In questa categoria rientra probabilmente anche l'errore **S** *anguano* E213 per **V** *Çuano* 'Giovanni': è plausibile che siamo dinanzi a un continuatore di *AQUANA(M) 'ondina, fata delle acque' - etimo che altrove in **S** dà *iguana*, in **V** e **O** *aiguana*, in **U** *aiguiana*;¹⁰⁶ un'altra interpretazione possibile di *anguano* è 'quest'anno' (cfr. Rohlfs 1966-1969, par. 927).

Nel caso di **S** *ensir* B32, B189 'uscire' e altre varianti grafiche e forme flesse dello stesso verbo (*enscir* E72, *ensirà* B236 'uscirà', *ensi* B165 'esce', *enso* E67, E75 'esce, escono', *ensiudo* D302 'uscito' accanto a *esci* E143, *escie* B85, *escia* A178, G264 'esca' [V *ensir(o)*, *ensa*, *ensi*, *enso* / *enxo*, *ensù* accanto a *exo* ed *esirà*) non si tratta di un'epentesi vera e propria, ma di un incrocio prefissale, per analogia su *entrar* (cfr. Stussi 1995, p. LIX).

La presenza della nasale nella voce **S** *rengraciando* A135 [V *regraciando*] è dovuta a ragioni etimologiche: RE + IN + GRATIARE (la forma presente in **V** risale invece a RE + GRATIARE).

2.4.2.9 Epentesi di *r*: Si osserva in **S** *arsirado* < ASSIDERATU(M) A55 'storpio, paralitico, sciancato' [V *asirao*]; **S** *arçuri* A127 'azzurri' accanto a *laçuro* A68 'azzurro' [V *laçur*, *laçuri*]; **SV** *andranego* B42.

S è caratterizzato dalla quasi totale assenza di epentesi nelle forme avverbiali, la quale appariva sporadicamente in **V**.¹⁰⁷ Tale epentesi è caratteristica degli antichi dialetti lombardo, veronese e veneziano,¹⁰⁸ e la

104 Tutte queste intrusioni di nasali sono verosimilmente dovute a un copista veneziano. Ad es., le voci *honfexa* e *onf(f)ension(e)* sono attestate nella veneziana *Leggenda di santo Stadi* (cfr. Badas 2009, p. LXXXIX) e nei *Quattro Evangelii* di Jacopo Gradenigo (cfr. Gambino 1996, p. 241). Il *Tristano* veneziano presenta una casistica piuttosto ampia: si registrano forme *ançonse* 'aggiunse', *omancio* 'omaggio', *mandona* 'madonna', *cenllando* 'celando' ecc., di cui solo in *ançonse* (e altri casi simili) l'epentesi può essere legata a prefisso, mentre nella maggior parte delle attestazioni del fenomeno sembra trattarsi di atteggiamenti ipercorretti e analogici (cfr. Donadello 1994, p. 50).

Occorre ricordare che il fenomeno è attestato, sebbene in misura minore, anche in volgari veneti di Terraferma: si noti, ad es., *invuale* 'uguale' nell'*Omelia* padovana duecentesca (cfr. Peron 1999, p. 563). Cfr. anche Rohlfs 1966-1969, par. 334.

105 La forma *manson*, con la restituzione della nasale, si riscontra nel *Tristano* veneziano (Donadello 1994, p. 50).

106 Cfr. TLIO, s. v. *aiguana*; Milani 1997, p. 508 - *anguana* - e p. 554 - *inguana*; Badas 2009, p. 11 nota con bibliografia. Per i dialetti veneti moderni cfr. Prati 1968, p. 3: «*anguane* (vic. ver.) 'streghe'; [...] *inguana* (vic. contad.) 'fata'».

107 Il tratto viene tradizionalmente interpretato come epentesi; tuttavia cfr. Stussi 2005, p. 43, dove viene proposta la spiegazione del fenomeno come di «una rideterminazione di *mente* sulla serie avverbiale in -TER tipo *prudenter*».

108 Cfr. Ineichen 1966, p. 381; Rohlfs 1966-1969, par. 333; Sattin 1986, p. 97; Gambino 1996, p. 241.

renitenza alle forme con *-r-* rientra nel quadro dei fenomeni che testimoniano la tarda, probabilmente quattrocentesca, datazione del codice (cfr. Ferguson 2007, p. 191): **S** *duramente* B207, D135; *fermamente* C286, F157; *oribelmente* B209, ecc. [**V** *duramentre* accanto a *duramente*; *fermamentre* accanto a *fermamento*, *orribel mentre*]. Le poche attestazioni di questo fenomeno in **S** risalgono verosimilmente a piani alti della tradizione manoscritta: *soletamentre* C109 ‘solo, soltanto’ accanto a *soletamente* C160; *devotamentre* D6 accanto a *devotamente* C6, F235, D120, F221. L’epentesi si ha anche in **S** *dolentre* B69, B241, D310, E84 e *dolentri* B48, B158, D340 accanto a *dolente* D181, D300 e *dolenti* D325, E144 [**V** *dolentro* B241, D181, D310, E84 / *dolentre* D300, *dolentri* B48, D325, D340, E144 accanto a *dolento* B69 e *dolenti* B158].

2.4.2.10 Dissimilazione vocalica. Entrambi i codici presentano la dissimilazione regressiva *o - o > e - o* in una serie di forme:¹⁰⁹ **S** *redondo* < ROTŪNDU(M) A121, B41 [**V** *reondo*]; **S** *remor* < *ROMŌRE(M) < RUMŌRE(M) B193, D166 [**V** *remor / remoro*];¹¹⁰ **SV** *regoio* D195 < prov. ant. *orgolh*, di origine germanica (con metatesi);¹¹¹ **SV** *secorso* < SUCCURSU(M) G404, G481; **SV** *serore* < SORŌRE(S) G429 ‘sorelle’.

Dissimilazione *i - i > e - i*: **S** *fenito* G512 [in **V** il verso è assente]; **S** *vexin* B296 [**V** *vesin*, ma **U** *visin*].

2.4.3 Morfologia.

2.4.3.1 Metaplasmi di declinazione. La sostituzione della desinenza ambigua (quella in *-e*, della terza declinazione) con un’altra più ‘trasparente’ (quella della prima o della seconda declinazione, in *-a* o in *-o* a seconda del genere del vocabolo) è un fenomeno molto frequente nei volgari settentrionali (cfr. Rohlfs 1966-1969, par. 353).

S dimostra una certa resistenza a questo tratto, il quale è invece frequente in **V**: *breve* E111 [**V** *brevia*]; *brievemente* G85 [**V** *brevoment*]; *crudelle* B223, B321 [**V** *crudela*]; *dente* B323 [**V** *dentol*]; *flume* A89, A102, A178 ‘fiume’ [**V** *flumol*]; *forte* B313 [**V** *forta*]; *grande* A92 e *passim* [**V** *grando* e *granda*]; *grieve* E226, E309, G120 [**V** *grevo* e *greva*]; *puçolente* B90 e *passim* [**V** *puçolento*]; *qual* A11 e *passim* [**V** *qualo* e *quala*]; *sangue* B128 [**V** *sango*], ecc. Tuttavia **S** presenta anche *brevo* E231 accanto a *breve* E111; *fragila* E112; *grando* B142, D294, G235 e *granda* A137, B205, B313

¹⁰⁹ Su questo fenomeno in testi settentrionali cfr. Ghinassi 1965, p. 94; Rohlfs 1966-1969, par. 330; Brugnolo 1977, pp. 156-157.

¹¹⁰ In *remor* e *redondo* la dissimilazione potrebbe essere dovuta all’influenza del prefisso *re-*: cfr. Badas 2009, p. LXXIX.

¹¹¹ Cfr. Cella 2003, p. 255, s. v. *orgogl’*, e pp. 500-502, s. v. *orgoglio / argoglio / rigoglio*.

accanto a *grande* A92 e *passim*; *infernal* Btit; *quala* C239 accanto a *qual* A11 e *passim*; *redolenta* A177, C239 ‘profumata’ accanto a *redolente* A109, ecc. Quanto a **SV** *tristo* C67 e *passim* e *trista* D303, E299, G157; *vesta* D65, E289, G454 ‘veste’ e *vermo* D315, E307 ‘verme’, sono forme anche di tradizione toscano-letteraria (cfr. Mengaldo 1963, p. 102).

Al v. B49 **S** presenta *uno torro molto alto* (tutto il sintagma al maschile) contro **V** *una torro molto alta*, **U** *una tor molt alta*. Il codice colombino (o la tradizione manoscritta da cui esso deriva) interpreta il sostantivo femminile ‘torre’ con la desinenza -o (residuo del veronese originario) come maschile, contro il femminile di **V** e **U**: si tratta verosimilmente di un errore dovuto all’interferenza, nel corso della trafila delle copie, della fonetica e morfologia veronese con le abitudini linguistiche di un copista non veronese; al plurale **S** trascrive *le tore* B302 (femminile).

Il metaplasmo interferisce con il passaggio di tipo veronese -e > -o (cfr. *supra*, 2.1.1.4) e quello più tipicamente emiliano -o > -e (cfr. *supra* 2.3.2.3). Per i sostantivi maschili (metaplasmici di tipo *flumo*, *fanto*, *sango*, da una parte, e di tipo *perdone*, *nase*, dall’altra) è dunque da prendere in considerazione anche la spiegazione fonetica.

Un metaplasmo riscontrato nelle rubriche di **S** è *loldo* ‘lode’: la parola ha effettuato il passaggio dalla terza declinazione alla prima e ha cambiato anche genere, da femminile diventando maschile. Nel titolo del componimento F il termine è attestato al plurale: *Delli loldi e nobilitade [...] li qualli...*

Il peculiare esito *Jeson* C65, C191, C264, C272, C318 è probabilmente una forma accusativale non etimologica: si tratterebbe dunque di un passaggio dalla quarta declinazione alla terza.¹¹² Questa forma si riscontra, ad esempio, in Ruzante (cfr. Zorzi 1967, p. 417), ma non è attestata nel corpus OVI, che contiene testi anteriori al 1375 (ma bisogna anche tenere in considerazione l’alta frequenza delle abbreviature - *ihs* con *titulus* e simili - usate nei manoscritti medievali invece della forma piena).

2.4.3.2 Terza singolare per terza plurale. Il fenomeno è regolare in entrambi i codici (si cita da **S**): *quellor che ’l bon Jesù non ama* A12 ‘coloro che il buon Gesù non amano’; *lli santi ne parla e sì ne favella* B8 ‘gli santi ne parlano e ne favellano’, ecc. I morfemi della terza plurale, quasi del tutto sconosciuti a **V** e all’archetipo e molto rari nella redazione di **S**,¹¹³ sono regolarmente introdotti nelle rubriche, cronologicamente posteriori ai

112 Furio Brugnolo, invece, ipotizza un’assimilazione fonosintattica con *bon*: *de Jeson bon* C65, *de Jeson, bon re glorioso* C264 (la sintassi permetterebbe effettivamente di legare prosodicamente il monosillabo *bon* sia a *re glorioso* che a *Jeson*), *del bon Jeson Cristo* C272, *l’amor tuo, Jeson bon* C318; la parola *bon* è assente solo al v. C191: *dolçe misier Jeson Cristo*.

113 Situazione tipica dei volgari settentrionali: cfr. Rohlfs 1966-1969, par. 532; Brugnolo 1977, pp. 224-225.

componenti stessi; in tali rubriche la terza singolare con valore di plurale non ricorre mai: *ricieveno e riceverano* Ftit ‘ricevono e riceveranno’; *sono ponidi* Btit ‘sono puniti’.¹¹⁴ L’ultimo esempio è meno significativo in quanto si tratta del verbo ‘essere’, e anche nel testo principale dei componenti sono sporadicamente attestate delle forme di terza plurale di questo verbo. Tali forme ricorrono in **S** e **V** negli stessi contesti; la grafia è spesso latineggiante, ma la forma è probabilmente volgare (*son / sun*): **S** *son* B198 [V *sun*]; **S** *sont* G15 [V *sunt*]; **SV** *sunt* F29, accanto al consueto **SV** A28 e *passim*. **V** non presentava altri casi di desinenza di terza plurale, mentre in **S** si riscontrano le forme *poseseno* ‘potessero’ G318 [V *pos*] e *eran* B20: quest’ultimo è un errore per **V** *enançi* ‘prima’.

Probabilmente anche i *tituli* (qui segnati con le parentesi tonde) di **S** *dixo(n)* A29 ‘dicono’ [V *diso*]; **S** *enpie(n)* B216 ‘riempiono’ [V *emplo*] e **S** *va(n)* E286 ‘vanno’ [V *va*] sono da interpretare come desinenze della terza persona plurale.

2.4.3.3 Metaplasmici di coniugazione. Il passaggio pansettentrionale *-ére* > *-ire* (cfr. Rohlfs 1966-1969, par. 616) era attestato frequentemente in **V**, mentre **S** tende a ripristinare la *e*: **S** *provedere* B66 [V *preveir*]; **S** *parer* B75, D287 [V *parir* B75 accanto a *parer* B286, B287]; **S** *voler* B86, D397, G251 [V *volir* D397 accanto a *voler* B86, G251]. Il passaggio alla quarta coniugazione si riscontra in **S** *caçir* D132 ‘cadere’ accanto a *caçier* B172 [V *caçir*]; *freçir* < FRĪGERE D349 [V *friçer*]; **S** *querir* G172 e *requerir* G146 [V *querir*]; **SV** *tegnir* A269 e *passim*, ecc.

Il passaggio inverso *-ire* > *-ére* si osserva in **S** *vignerà* D57 ‘verrà’ [V *verà*] e **S** *vignerì* E147 ‘verrete’ [V *verì*].¹¹⁵

2.4.3.4 Modificazione del tema dei verbi. In **S** si registra il prefisso *a-* < *AD-*, nella maggior parte dei casi assente in **V**: **S** *aparlado* G346 ‘parlato’

114 La «sesta persona verbale [...] è ricorrente nelle scripta quattrocentesca, in cui non di rado s’incontrano forme come *metteno, puono e pono, fano, son e sono, hano*, che molto probabilmente non riflettevano un’abitudine della lingua parlata ma un influsso della nascente koiné sovraregionale» (Tomasin 2010, pp. 60-61). La forma *ricieveno* sembra rientrare nella logica del meccanismo descritto da Renzi in riferimento a un ms. veneziano quattrocentesco del *Milione* di Marco Polo: «La formazione avviene partendo dalla forma della 3ª sing. e aggiungendo la desinenza *-no* senza adattamento: *dixe-no, fa-no, fosse-no, vienno* (analizzabile in *vien+no*) ‘vengono’. [...] Anche se la desinenza *-no* è toscana, il procedimento meccanico usato, indigeno, sarà artificiale» (Renzi, Barbieri 2002, p. 169).

115 Cfr., ad es., *vignerò, vignerà* e *vignesse* in alcuni testi padovani (Tomasin 2004, pp. 187-188); *vegnesse* nel *Tristano Corsiniano* (Tagliani 2011, p. 260).

[V *parlà*];¹¹⁶ **S aretorni** B44 ‘ritorni’ [V *retorno*], ecc. Tale tratto, comune per gli antichi testi settentrionali, è stato interpretato da alcuni studiosi come un fenomeno fonetico, ovvero la prostesi della vocale *a-*; tuttavia è più plausibile che si tratti di prefissazione, visto che il fenomeno coinvolge esclusivamente dei verbi.¹¹⁷ Quanto a **S asavere** B65 [V *asavir*], potrebbe trattarsi di prefissazione come anche della preposizione *a*: *fa’ a savere*.¹¹⁸

In alcuni temi del presente sopravvive lo *iod* del lat. -EO, -IO,¹¹⁹ il che causa la palatalizzazione della consonante finale del tema. Sulla flessione del presente sono rimodellati gli infiniti **SV vegnir** A54 e *passim*; **SV pervegnir** D33; **SV tegnir** A269 e *passim* ‘tenere’; **SV mantegnir** G447, G511 ‘mantenere’; **SV retegnir** A3 ‘ricordare’; **SV sostegnir** D16 ‘sostenere’; **S caçi(e)r** B172, D132 B67 ‘cadere’ [V *caçir*]; il perfetto **S chaçie** B28 ‘cadde’ [V *caçi*]; i participi **S vegnu(do)** B244, B249, D309, E269 e *vegnudi* E249 ‘venuto, venuti’ [V *vegnù, vegnui*]; **S veçu(do)** ‘veduto’ A157, B89, B141 e *vegiuda* A195 ‘visto, vista’ [V *veçù, veçue* (pl.)]; ma si riscontrano anche i participi passati **S tenuti** F182, *venuto* B233, *veduto* D143. Lo stesso vale per i gerundi **SV abiando** C207, D72, G173 ‘avendo’; **SV tegnando** F156 ‘tenendo’; **S vegiando** D21, G150 ‘vedendo’ [V *veçando* D21, *vegant’* G150], ecc.

Questa modificazione del tema si estende per analogia a qualche altro verbo: **S creço** B20, C273 ‘credo’ e *cregio* ‘credo’ E212, F157 [V sempre *creço*]; **pianço** D36 ‘piango’ [V *planço*]; **volço-me** D29 ‘mi volgo’, ecc.

2.4.3.5 Gerundi in *-ando*. In entrambi i codici si osserva l’estensione settentrionale di *-ando* ai verbi di tutte le coniugazioni, per analogia sulla prima (cfr. Rohlfs 1966-1969, par. 618). Il suffisso è aggiunto al tema del presente congiuntivo: **SV abiando** D72, C207, G173 ‘avendo’; **SV batando** B80, B220 ‘battendo’; **SV digando** B169 e *passim* ‘dicendo’; **SV floriscando** A107 ‘fiorendo’; **S plançando** E215 ‘piangendo’ [V *plangando*]; **SV sapiando** D87 ‘sapendo’; **S s(c)iando** D117, G294 ‘essendo’ [V *siando*], ecc. L’unica forma in *-endo* è l’errore **S cregiendo** G95 per **V e rendo** (*me don e rendo*

116 Quanto al verbo ‘parlare’ e i suoi derivati, il corpus OVI registra due sole occorrenze di tale prefissazione, di cui nessuna è localizzabile nell’area veneta: *apalar* nello *Splanamento* di Patecchio (cfr. Contini 1960, p. 583) e *aparlamentò* nel laudario dei Battuti di Modena (Elsheikh 2001, p. 109).

117 Per la prima ipotesi cfr. Rohlfs 1966-1969, p. 338; Gambino 1996, p. 229; per la seconda cfr. Ghinassi 1965, p. 129; Ineichen 1966, p. 407; Stella 1968, p. 273; Brugnolo 1977, p. 166; Borgogno 1980, p. 37; Barbieri, Andreose 1999, p. 82; Verlatto 2009, p. 392.

118 Cfr. Cella 2003, p. 157, s. v. *asavere / asavire*; Tomasin 2004, s.v. *asaver*.

119 Cfr. Rohlfs 1966-1969, par. 534; Brugnolo 1977, p. 223.

‘mi do e mi rendo’), il quale si iscrive nel quadro di tratti tardi;¹²⁰ accanto a tale *cregiendo* **S** presenta anche *cregiando* G49 [V *creçand’*].

2.5 Tratti toscani e toscaneggianti¹²¹

I tratti settentrionali interferiscono nel ms. **S** con quelli toscaneggianti: com'è normale all'altezza cronologica in cui è stato trascritto il codice, esso è caratterizzato da una forte tendenza a toscanizzare la lingua. Alcuni toscanismi sembrano generati dall'incomprensione da parte dell'amanuense di tratti più specificamente settentrionali e in particolare veronesi: **S** *curi gia* E273 per **V** *cur'igi* ‘essi corrono’; **S** *aver già* E277 per **V** *igi aver* ‘essi avere’; **S** *quasi* A247 per **V** *quigi*, **U** *quilli* ‘quelli’; **S** *quella* A280 e *quello* B244 per **OV** *quilo*, **U** *quillò / quelò* ‘qui’; **S** *dove descende* A107 per **V** *doxo vexende* ‘dodici volte’;¹²² **S** *fra hogni* A214 per **V** *fraegi*, **U** *fradeli*, **O** *frae* ‘fratelli’; **S** *gieta* B213 ‘getta’ per **UV** *ge dà* ‘gli dà’ (2 vv.); **S** *pensate* B84 per **V** *per esro* ‘per essere’, **U** *per esere*; **S** *venisti* E48 per **V** *declinasi*, ecc. Qualche caso di toscanizzazione senza stravolgimento del significato: **S** *andò* D348 per **V** *chè* (perfetto del verbo ‘ire’); **S** *angiol(lo)* A50 e *passim* per **V** *angelo* (latinismo grafico); **S** *aiuto* D407 per **V** *aia*; **S** *aitar* G267 ‘aiutare’ per **V** *aiar*; **S** *cenere* G324 per **V** *cendro*; **S** *durò* D352 per **V** *durà*; **S** *ciaramelle* A116 per **V** *celamelli*; **S** *giosso* B93 ‘giù’ per **V** *çò*; **S** *stormenti* A152 per **V** *strumenti*; **S** *velen* < **VENĒNU**(M) B121 accanto a *veneno* B38, D287 [V *venin / venen*; U *venin*], ecc.

All'influsso toscano vanno verosimilmente ascritti i fenomeni quali <uu> per la *u* semivocalica (cfr. 2.5.1.1), il raddoppiamento di alcune consonanti (cfr. 2.5.1.2 e 2.5.1.3), il digramma <gi> come esito di J, DJ (in compresenza di <ç> corrispondente all'affricata dentale, più coerente con le abitudini grafico-fonetiche settentrionali: cfr. 2.5.1.4), il ripristino delle dentali in-

120 «-ando andava irritando sempre più altri scriventi quattrocenteschi. Ad es., un copista tardivo del Milione (ms D del Museo Correr [...] emendava *siando* > *essendo*, *voiando* > *voiendo* ‘volendo’, ecc., sino a foggarsi *lasendo* ‘lasciando’ e *sperendo* ‘sperando’») (Tuttle 1997, p. 121).

121 Alcuni di essi si prestano a una doppia interpretazione, dato che molti tratti toscani coincidono con quelli del latino.

122 Il verso è corrotto in tutti i mss. tranne **V**, che ha *doxo vexende* ‘dodici volte’ (su *vexenda* cfr. Contini 1960, p. 631). **S** presenta l'errore *doue descende*, **U** *do ore vexende*, **O** *doexe via*. Il fatto che tutti i mss., eccetto **V**, abbiano lezioni variamente erranee indica che ci troviamo di fronte a un caso di diffrazione in presenza, innescato dalla difficoltà che copisti non veronesi incontravano nell'intendere la forma originaria *doxo* ‘dodici’: hanno pertanto variamente reinterpretato quella *x* (in **U** *do ore*, in **O** *doexe* [forse inteso ‘dove esce?’], in **S** *doue*) e hanno cercato di aggiustare quello che segue. La lezione di **S** è evidentemente erranea, ma non del tutto assurda: l'albero ‘dal quale derivano tutti [i frutti?]’).

tervocaliche nella forma sorda (cfr. 2.5.1.6), la desinenza *-iamo* della prima persona del plurale dei verbi (cfr. 2.5.2.1), ecc.

2.5.1 Grafia e fonetica.¹²³

2.5.1.1 <uu> per la *u* semivocalica. Si registra **S** *uovre* A202 accanto a (*h*)*uovra* A63 e *passim*, *huovre* A270 e *passim* e *opra* Dtit ‘opera, opere’. Il caso potrebbe essere interpretato come una prostesi di *v*-.¹²⁴ Tuttavia, non è improbabile che si tratti di un mero fatto grafico, ovvero della scrizione <uu> per la *u* semivocalica, una grafia che ha avuto particolare diffusione in Toscana.¹²⁵

2.5.1.2 <-nn-> non etimologico per allungamento fonosintattico nei proclitici. Il fenomeno, sconosciuto in **V**, si osserva in **S** *enn anema* A138; *en nuna* E37, e anche qui siamo verosimilmente dinanzi a un fatto solo grafico. Tali forme sono interpretabili come testimonianze del fenomeno – ben noto in testi italiani non solo centromeridionali – della geminazione di *n* sul confine di parola o di morfema davanti a vocale.¹²⁶ Nella stessa categoria rientrano i seguenti casi di inserimento, davanti a nasale, di una seconda nasale (non etimologica), questa volta tramite *titulus*: *i(n)n altro luogo* B150; *i(n)nel chavo* E3; *e(n)n alguna misura* A244; *e(n) nanema* D385; *en(n) el mondo* B289; *en(n) un tal* D285.

2.5.1.3 Esito geminato della *-b-* intervocalica. Si osserva in **S** *robba* E142 [**V** *roba*]; **S** *abbia* G21 < HABEAT [**V** *aba*].¹²⁷

2.5.1.4 Affricata palatale sonora [dʒ] come esito di *J*, *DJ*. Nei contesti in cui la fonetica veneta richiede un’affricata palatale sonora il ms. colombino alterna spesso i grafemi <ç> (es. *çentil* C19) e <c> (es. *centil* G46) e i digrammi <çi> (es. *çientil* A225) e <ci> (es. *cientil* G401) con il digramma

123 Considerato che il quadro dei fenomeni riconducibili al tipo linguistico toscano fa trasparire un orientamento al fiorentino scritto, ovvero alla lingua usata nei testi letterari, piuttosto che a uno dei vernacoli parlati nella Toscana due-trecentesca, si è ritenuto di non separare nell’esposizione la grafia dalla fonetica: in molti casi è verosimile che i toscanismi riscontrati nel ms. siano puramente grafici, mentre in altri è plausibile che l’influsso toscano intacchi anche la pronuncia, ma è difficile stabilirlo con certezza.

124 È questa la spiegazione che adduce May 1930, p. 60.

125 Cfr. Ageno 1960, pp. 179-180; Manni 1979, p. 124; Maraschio 1993, pp. 155-156.

126 Per il toscano cfr. Rohlf s 1966-1969, par. 223; Larson 2010, pp. 1539-1540; per un quadro più generale cfr. Formentin 1997.

127 Cfr. Castellani 1963-1964, pp. 103-108; Larson 2010, pp. 1531-1532.

toscaneggiante <gi> (mentre il codice V sceglieva regolarmente <ç>).¹²⁸ Tale oscillazione avviene di norma nei contesti in cui il toscano prevede l'esito di affricata palatale sonora, e il tipo di vocale che segue non incide.

Qualche esempio di <gi> davanti a vocale centrale e posteriore: **S** *vegiano* D21, G115 'vedendo' accanto a *veça* D276 'veda' [V *veçando* / *vegant*, *veça*]; **S** *angiol(l)io* A50 e *passim* e *angiol(l)i* A60 e *passim* accanto a *ançolo* A235 e *passim* e *ançiol(l)i* A239 e *passim* [V usava regolarmente il latinismo grafico *angelo*, in **S** assente]; **S** *giovar* < JUVARE B228 accanto a *çiova* E169 [V *çoar*, *çoa*]; **S** *giudegar* < IUDICARE D136 accanto a *çudegar* D104, D204 / *çuidegar* D18 e *passim* [V sempre *çuigar*], ecc. È interessante la cancellatura **S** *çugiugar* B276 'giocare' [V *çugar*] che autorizzerebbe ad affermare con buon margine di probabilità che l'antigrafo di **S** contenesse *çugar*, e quindi anche in altri contesti almeno una parte delle attestazioni di <gi> verosimilmente risale al copista del codice colombino e non a uno stadio precedente della tradizione del testo.

Davanti a vocale anteriore: **S** *gientil* A133, A249 / *gientille* C5 accanto a *çentil* / *çientil* / *cientil* [V sempre *çentil*]; **S** *legiere* B21 e *legie'* A19 'leggete' accanto a *leçer(e)* B16, B146 [V *leçro*, *leçi*], ecc.

Molte delle forme presenti in questo paragrafo potrebbero essere interpretate anche come retroformazioni, cioè latinismi approssimativi, ess. *gientil*, *angiolo*, o pseudolatinismi, ess. *giovar*, *giudegar* (ma è un'ipotesi meno economica).

2.5.1.5 Anafonesi. Le forme con anafonesi tipicamente toscana¹²⁹ sono poche: **S** *depinto* B150 e *pinte* A68 'dipinto, dipinte' [V *depento*, *pente*]. È tuttavia probabile che le forme *pinte* e *depinto* non siano anafonetiche, ma influenzate dal latino. Nel caso di **S** *lunga* D44 accanto a *longo* / *longa* A43 e *passim* [V *longo* / *longa*], la forma *lunga* deriva probabilmente da *LŌNGA(M) (cfr. Rohlfs 1966-1969, par. 110, 126).

2.5.1.6 Ripristino delle dentali intervocaliche nella forma sorda.¹³⁰ Si verifica la seguente oscillazione negli esiti della dentale sorda: **S** *abati* G438 accanto a *abado* C150 'abate' [V *abà*, *abai*]; **S** *aitar* B268 'aiutare' accanto a *aidar* B272, D395, *aidadi* G382 'aiutate' e *aida* G27, G80 'aiuto' [V *aiar*, *aiai*, *aia*]; **S** *enperatore* C148 'imperatore' accanto a *enperador* D228, E199

128 La stessa oscillazione, ma con il rapporto inverso tra la grafia e fonetica (<ç> non solo per l'affricata dentale, ma anche per quella alveopalatale, del tipo *çiaschun* - *ciascun*, *peço* - *pegio*) è attestata in copie di testi toscani eseguite da amanuensi veneti (cfr. Capelli 2006, p. 176).

129 Cfr. Castellani 1952, p. 21; Castellani 1961, pp. 73-87; Rohlfs 1966-1969, par. 49; Larson 2010, pp. 1517-1518.

130 Cfr. Rohlfs 1966-69, par. 199; Larson 2010, pp. 1530-1531 e 1533, ecc.

/ e(n)p(er)aor¹³¹ A268 [V imperaor / emperaor / 'mperaor]; S prato C32 accanto a prado B277 / pra' A228, pradi A101 [V pra, prai]; S saluto F196, saluti F218 e salutata C20 accanto a salua A234 e salù G70 [V salù, salua]; S salvatore G4 accanto a salvador F195, G368 [V salvaor], ecc. Talvolta i vocaboli aggiunti o sostituiti in S per errore presentano anche l'esito sordo: adornata F27; aguçate B40 'acute'; creata C14; fenito G512 'finito'; flaie-lato B259 'flagellato'; pensate B84, reduti F109 'ridotti'. Il ripristino nella forma sorda non avviene mai nei suffissi -ATE(M) e -UTE(M), per i quali sono attestati gli esiti -à / -ade e -ù / -ude (cfr. supra, 2.2.2.9). È interessante la forma malfadati E220 'maligni' accanto a malfai D328 [V malfaai B186, D328, E220], in quanto presenta il ripristino della dentale sia nella forma sonora che nella forma sorda.

Ancora una volta, potrebbe trattarsi anche di un tratto latineggiante.

2.5.1.7 Palatalizzazione del nesso LJ intervocalico di LLIU(M). Le forme derivanti da LLIU(M) presentano la palatalizzazione del nesso LJ intervocalico in S gilg(l)i A91, D367, F125 [V çigi A91, D367 / çig' F125; U çilli / çigi; O cigli]. In S e O si ha, almeno a livello grafico, l'esito toscano di laterale palatale doppia, mentre in UV çigi si osserva il passaggio veneto di iod a affricata palatale sonora; U çilli sembra una retroformazione ipercorretta. Quanto a S gio A252 [V çio; in U si registra çigi pl., in O manca tutto il verso], anche questo <gi> iniziale potrebbe essere un toscanismo; è anche probabile che siamo dinanzi a una forma ricostruita per retroformazione dal veneto çio. LI- iniziale che evolve in un'affricata dentale in V e in un'affricata palatale o dentale in S presuppone l'etimo *JLIU(M) o *GILIU(M).¹³²

2.5.1.8 Il nesso NDJ in S vergongna D210, E223 [V vergonça] presenta, almeno a livello grafico, l'esito toscano di nasale palatale.¹³³

2.5.1.9 Sibilante palatale sorda [ʃ] come esito di -STJ-, SC + E/I. Si osservano le forme S angoscia E226 accanto a angosia B88 [V angosa E226, gota B88 - l'errore è in V]; S biscia < BESTIA(M) A54 e biscie B93 [V bixa, bisse]; S usci < OSTII A69 'porte, usci' [V ussi]. Entrambi i codici presentano l'esito settentrionale di sibilante dentale sorda, tuttavia la grafia di S è fortemente influenzata dal modello toscano - e, nonostante il digramma <sc> possa avere anche il valore di sibilante dentale sorda (cfr. supra, 2.3.1.1),

131 È un errore di interpretazione, dovuto a un uso erroneo di titoli e avvenuto probabilmente a uno stadio alto della tradizione: gli altri tre codici danno la lezione giusta dal punto di vista del testo critico: V *sempro*, U *sempre*, O *senpre(re)*.

132 Cfr. Rohlfs 1966-1969, par. 331; DELI, s. v. *giglio*.

133 Cfr. Rohlfs 1966-1969, par. 276. La scrizione <ngn> fa pensare a una consonante lunga, e anche l'allungamento della nasale è un tratto toscano: cfr. Larson 2010, p. 1541.

la concomitanza degli esempi di **S** fa postulare almeno la probabilità di una pronuncia palatale del tipo toscano.

Anche qui è sempre possibile la retroformazione mirante al latino, non al toscano. Tuttavia in tutti questi casi si tratterebbe di pseudolatinismi, di forme ipercorrette.

2.5.2 Morfologia.

2.5.2.1 Desinenza *-iamo* della prima persona del plurale dei verbi. Normalmente in entrambi i mss. si usa la desinenza settentrionale *-emo* per tutte le classi verbali, talvolta con l'apocope della vocale finale (es. **SV** *aspetemo* D12 'aspettiamo'). Tuttavia sporadicamente nelle forme del presente indicativo in **S** si riscontra la desinenza toscana *-iamo* (cosa che non avveniva mai in **V**): **S** *cominciamo* A29/ *comenciamo* B21 accanto a *comencemo* C61, *començemo* A29, B21, D289 e *recomencemo* E13 [**V** sempre *començemo*]; **S** *sciama* F182 e *sciam* D339 'siamo' [**V** *sem(o)*], presente anche nelle forme del congiuntivo esortativo: **S** *andiamo* E43 [**V** *andem*]; **S** *preghiamo* A277 accanto a *pregemo* B338, D392 [**V** *pregemo*].

2.5.2.2 Formazione del perfetto dei verbi. Al modello toscano aderiscono le desinenze della seconda persona del singolare dei perfetti *-asti*, *-esti*, *-isti*, che si alternano in **S** con le desinenze settentrionali *-asi* e *-isi*:¹³⁴ **S** *albergasti* E45 'abitasti, alloggiasti' [**V** *albergasi*]; **S** *castigasti* B289 [**V** *castigasi*]; **S** *creasti* G200 [**V** *creasi*], ecc., accanto a **S** *baxiasi* F154 'baciasti' [**V** *basasi*]; **SV** *confortasi* B290, ecc.; **S** *desciendesti* G130 'discendesti' [**V** *descendisi*]; **S** *parturisti* D304 'partoristi' [**V** *parturisi*]; **S** *recevesti* C144 'ricevesti' [**V** *recevisi*], accanto a **SV** *mentisi* G136 'mentisti', ecc.

La desinenza *-ò* della terza persona del singolare nei perfetti, presente in **S** *andò* D348 [**V** *çè* da 'ire', forma attestata anche in **S** al v. B28] e *durò* D352 'sopportò, subì' [**V** *durà*], è attestata in Emilia e anche, sporadicamente, a Venezia, oltre che in Toscana.¹³⁵ Il ms. colombino presenta anche la desinenza settentrionale *-à* (l'unica che conosceva l'altro testimone): **SV** *bastà* C192 'bastò'; **S** *inchiodà* D246 'inchiodò' [**V** *claudà*], ecc.

Toscane o toscaneggianti sono anche le forme della terza persona del singolare del verbo «essere» **S** *fu* D224 e *fue* C115 accanto a *fo* A34 e *passim* [**V** sempre *fo*].

¹³⁴ Per il toscano cfr., ad es., Penello et al. 2010, p. 1441; per il veneto, ad es., Rohlfs 1966-69, parr. 569, 572, 575. Sulla compresenza di questi due esiti nei testi veneti trecenteschi, soggetti a influenza toscana cfr. Stussi 2002, pp. 51-52 e nota 30, con bibliografia.

¹³⁵ Per l'emiliano cfr. *supra*, 2.3.3.2. Sulle attestazioni della desinenza già nei testi più antichi in veneziano cfr. Tomasin 2010, p. 32.

Bibliografia

- Ageno, Franca (1960). «Particolarità grafiche di manoscritti volgari». *Italia medioevale e umanistica*, 4, pp. 175-180.
- Álvarez Márquez, María C. (1994). «Catálogo de los manuscritos en italiano de Don Hernando Colón: Biblioteca Capitulare y Colombina de Sevilla». In: Piergiovanni, Vito (a cura di), *Tra Siviglia e Genova: notaio, documento e commercio nell'età colombiana = Atti del Convegno internazionale di studi storici per le celebrazioni colombiane (Genova, 12-14 marzo 1992)*. Milano: Giuffrè, pp. 229-325.
- Andreose, Alvise (2002). «La prima attestazione della versione VA del *Milione* (ms. 3999 della Biblioteca Casanatense di Roma). Studio linguistico». *Critica del testo*, 5, pp. 655-668.
- Andreose, Alvise (2009). «Censimento dei testimoni della *Lamentatio beate Virginis* di Enselmino da Montebelluna. III». *Quaderni veneti*, 39-40, pp. 7-37.
- Andreose, Alvise (a cura di) (2010). *Enselmino da Montebelluna: Lamentatio beate Virginis Marie ('Pianto della Vergine')*. Roma; Padova: Antenore.
- Arcangeli, Massimo (1990). «Per una dislocazione tra l'antico veneto e l'antico lombardo (con uno sguardo alle aree contermini) di alcuni fenomeni fonomorfolgici». *L'Italia dialettale*, 53, pp. 1-42.
- Ascoli, Graziadio I. (1874-1878). «Il participio veneto in -ésto». *Archivio glottologico italiano*, 4, pp. 393-398.
- Badas, Mauro (a cura di) (2009). *Franceschino Griani: La «Legenda de Santo Stadi»*. Roma; Padova: Antenore.
- Barana, Emilio (a cura di) (1921). *Giacomino da Verona: La Gerusalemme celeste e La Babilonia infernale, secondo la lezione dei quattro codici conosciuti*. Verona: La tipografia veronese.
- Barbieri, Alvaro; Andreose, Alvise (a cura di) (1999). *Marco Polo: Il 'Milione veneto'. Ms. CM 211 della Biblioteca Civica di Padova*. Venezia: Marsilio.
- Belloni, Gino; Pozza, Marco (a cura di) (1987). *Sei testi veneti antichi*. Roma: Jouvence.
- Bertoletti, Nello (a cura di) (2005). *Testi veronesi dell'età scaligera*. Padova: Esedra.
- Bertoletti, Nello (2007). «Note in volgare veronese di Giacomo da Pastrengo». *Lingua e stile*, 42, pp. 13-71.
- Biadene, Leandro (1885). «La Passione e Risurrezione. Poemetto veronese del sec. XIII». *Studi di filologia romanza*, 1, pp. 215-275.
- Borgogno, Giovanni Battista (1980). «La lingua dei dispacci di Filippo della Molza, diplomatico mantovano della seconda metà del secolo XIV». *Studi di grammatica italiana*, 9, pp. 19-171.

- Boskovits, Miklós; Valagussa, Giovanni; Bollati, Milvia (a cura di) (1997). *Miniature a Brera, 1100-1422: manoscritti dalla Biblioteca nazionale Braidenze e da collezioni private*. Milano: Motta.
- Broggini, Romano (1956). «L'opera di Uguccone da Lodi». *Studi romanzi*, 32, pp. 5-124.
- Brugnolo, Furio (1976). «I toscani nel Veneto e le cerchie toscaneggianti». In: Arnaldi, Girolamo (a cura di). *Storia della cultura veneta*. Vicenza: Neri Pozza, vol. II, pp. 369-439.
- Brugnolo, Furio (a cura di) (1977). *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi. II. Lingua, tecnica, cultura poetica*. Padova: Antenore.
- Brugnolo, Furio (2006). «Introduzione». In Brugnolo, Verlatto (2006), pp. 17-26.
- Brugnolo, Furio; Verlatto, Zeno (a cura di) (2006). *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*. Padova: Poligrafo.
- Burgio, Eugenio (a cura di) (1995). «*Legenda de misier Sento Alban*». *Volgarizzamento veneziano in prosa del XIV secolo*. Venezia: Marsilio.
- Capelli, Roberta (2006). «Ricognizioni linguistiche per una localizzazione del codice Escorial e.III.23». In: Brugnolo, Verlatto (2006), pp. 173-186.
- Caprettini, Gian Piero (1971). «-o atona finale nella *Passione veronese*». In *Atti del VII Convegno del Centro per gli studi dialettali italiani (Torino-Saluzzo, 18-21 maggio 1970)*. Torino: Rattero, pp. 157-161.
- Castellani, Arrigo (a cura di) (1952). *Nuovi testi fiorentini del Dugento*. Firenze: Sansoni.
- Castellani, Arrigo (1961). «Sulla formazione del tipo fonetico italiano. Fenomeni vocalici». *Studi linguistici italiani*, 2, pp. 24-45 (poi in Castellani 1980, I, pp. 73-95).
- Castellani, Arrigo (1963-1964). «Sulla formazione del tipo fonetico italiano. Fenomeni consonantici. I». *Studi linguistici italiani*, 5, pp. 88-96 (poi in Castellani 1980, I, pp. 95-122).
- Castellani, Arrigo (1980). *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*. 3 voll. Roma, Salerno.
- Cella, Roberta (2003). *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*. Firenze: Accademia della Crusca.
- Contini, Gianfranco (1938). «Un manoscritto ferrarese quattrocentesco di scritture popolareggianti». *Archivum Romanicum*, 22, pp. 281-319.
- Contini, Gianfranco (a cura di) (1960). *Poeti del Duecento*. 2 voll. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Cornagliotti, Anna (1979). «Un volgarizzamento del *Transitus Pseudo-Josephi de Arimathea* in dialetto veronese». In: *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, 113, pp. 197-217.
- Corti, Maria (1960). «Emiliano e veneto nella tradizione manoscritta del *Fiore di virtù*». *Studi di filologia italiana*, 18, pp. 29-68.
- Corti, Maria (a cura di) (1962). *Vita di S. Petronio. Con un'appendice di testi inediti dei secoli XIII e XIV*. Bologna: Commissione per i testi di lingua.

- Daniele, Antonio (a cura di) (2002). *Antichi testi veneti*. Padova: Esedra.
- DELI. Cortelazzo, Manlio; Zolli, Paolo (1999). *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*. 5 voll. Bologna: Zanichelli.
- De Robertis, Teresa; Giovè Marchioli, Nicoletta; Miriello, Rosanna; Palma, Marco; Zamponi, Stefano (2000). *Norme per i collaboratori dei manoscritti datati d'Italia*. Firenze: Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento.
- Donadello, Aulo (a cura di) (1994). *Il libro di messer Tristano ('Tristano Veneto')*. Venezia: Marsilio.
- Donadello, Aulo (a cura di) (2003). *Lucidario. Volgarizzamento veronese del XIV secolo*. Roma-Padova: Antenore.
- Donadello, Aulo (2006). «Nuove note linguistiche sulla *Bibbia istoriata padovana*». In Brugnolo, Verlatto (2006), pp. 103-171.
- Elsheikh, Mahmoud S. (a cura di) (1999). *Atti del podestà di Lio Mazor. Edizione critica e lessico*. Venezia: Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Elsheikh, Mahmoud S. (a cura di) (2001). *Il Laudario dei Battuti di Modena*. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Ferguson, Ronald (2005). «Alle origini del veneziano: una koiné lagunare». *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 221, pp. 476-509.
- Ferguson, Ronald (2007). *A linguistic history of Venice*. Firenze: Olschki.
- Formentin, Vittorio (1997). «Un fenomeno di giuntura italo-romanzo: il rafforzamento prevocalico della consonante finale dei monosillabi». *Lingua nostra*, 58, pp. 90-104.
- Formentin, Vittorio (2002a). «L'area italiana». In: *Lo spazio letterario nel Medioevo, 2. Il Medioevo volgare*. vol. II, *La circolazione del testo*, Roma, Salerno, pp. 97-147.
- Formentin, Vittorio (2002b). «Antico padovano *gi* < ILLI: condizioni italiane di una forma veneta». *Lingua e Stile*, 17, pp. 3-28.
- Formentin, Vittorio (2002c). «Un caso di geminazione fonosintattica negli antichi volgari e nei moderni dialetti settentrionali». In: Daniele (2002), pp. 25-40.
- Frati, Carlo (a cura di) (1911). «Dicerie volgari del sec. XIV aggiunte in fine del *Fior di virtù*». In: *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna nel quarantesimo anno del suo insegnamento*. Firenze: Ariani, pp. 325-335.
- Frati, Carlo; Segarizzi, Arnaldo (1909-1911). *Catalogo dei codici marciani italiani*. 2 voll. Modena: Ferraguti.
- Gambino, Francesca (1996). «Ibridismo linguistico in un poema veneziano di fine '300: *Gli quattro Evangelii concordati in uno* di Jacopo Gradenigo». *Italia dialettale*, 59, pp. 211-298.
- Gambino, Francesca (a cura di) (2007). *I Vangeli in antico veneziano: ms. Marciano it. I 3 (4889)*. Roma; Padova: Antenore.
- Ghinassi, Ghino (1965). «Nuovi studi sul volgare mantovano di Vivaldo Belcazer». *Studi di filologia italiana*, 23, pp. 19-172.

- Giovè Marchioli, Nicoletta (2005). «Il codice francescano. L'invenzione di un'identità». In: *Libri, biblioteche e letture dei frati mendicanti (secoli XIII-XIV) = Atti del XXXII Convegno internazionale* (Assisi, 7-9 ottobre 2004). Spoleto: CISAM, pp. 375-418.
- Giovè Marchioli, Nicoletta; Zamponi, Stefano (1997). «Manoscritti in volgare nei conventi dei frati Minori: testi, tipologie librerie, scritture (secoli XIII-XIV)». In: *Francescanesimo in volgare (secoli XIII-XIV) = Atti del XXIV Convegno della Società internazionale di Studi francescani* (Assisi, 17-19 ottobre 1996), Spoleto: CISAM, pp. 301-336.
- Ineichen, Gustav (a cura di) (1962). *El libro agregà de Serapiom. Volgarizamento di frater Jacobus Philippus de Padua*. Venezia; Roma: Istituto per la collaborazione culturale, vol. I.
- Ineichen, Gustav (a cura di) (1966). *El libro agregà de Serapiom. Volgarizamento di frater Jacobus Philippus de Padua*. Venezia, Roma: Istituto per la collaborazione culturale, vol. II.
- Larson, Pär (2010). «Fonologia». In Salvi, Renzi (2010), vol. II, pp. 1515-1546.
- Lomazzi, Anna (a cura di) (1972). *Rainaldo e Lesengrino*. Firenze: Olschki.
- Manni, Paola (1979). «Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco». *Studi di grammatica italiana*, 8, pp. 115-171.
- Maraschio, Nicoletta (1993). «Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione». In: Serianni, Luca; Trifone, Pietro (a cura di). *Storia della lingua italiana*. 3 voll. Torino: Einaudi, vol. I, pp. 139-227.
- Marinetti, Anna; Vigolo, Maria Teresa; Zamboni, Alberto (a cura di) (1997). *Varietà e continuità nella storia linguistica del Veneto = Atti del convegno della Società Italiana di Glottologia* (Padova, Venezia, 3-5 ottobre 1996). Roma: Il Calamo.
- Marri, Fabio (1977). *Glossario al milanese di Bonvesin*. Bologna: Pàtron.
- Marín Martínez, Tomás; Ruiz Asencio, José M.; Wagner, Klaus (1993). *Catálogo concordado de la biblioteca de Hernando Colon*. Madrid: MAPFRE.
- Maschi, Nicoletta; Penello, Roberta (2000). «Osservazioni sul participio passato in veneto». *Quaderni di lavoro ASIS*, 3, pp. 21-55 (disponibile in http://asit.maldura.unipd.it/documenti/ql4/maschi_penello.pdf; ultima consultazione 03/05/2015).
- May, Esther Isopel (1930). *The «De Jerusalem celesti» and the «De Babylonia Infernali» of Fra Giacomino da Verona*. Firenze; Londra: Le Monnier.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1963). *La lingua del Boiardo lirico*. Firenze: Olschki.
- Miglio, Luisa (1986). «L'altra metà della scrittura: scrivere il volgare (all'origine delle corsive mercantili)». *Scrittura e Civiltà*, 10, pp. 83-114.
- Milani, Marisa (a cura di) (1997). *Antiche rime venete*. Padova: Esedra.
- Mussafia, Adolfo (a cura di) (1864). *Monumenti antichi di dialetti italiani*. Vienna: I.T. tipografia di corte e di stato.

- Ozanam, Frédéric (a cura di) (1850). *Documents inédits pour servir a l'histoire de l'Italie depuis le VIII^{ème} siècle jusqu'au XII^{ème}, avec des recherches sur le moyen âge italien*. Paris: Lecoffre.
- Paccagnella, Ivano (1997). *La formazione del veneziano illustre*. In Marinetti, Vigolo, Zamboni (1997), pp. 179-203.
- Pellegrini, Giovanni Battista (1956). «Franco-veneto e veneto antico». *Filologia Romanza*, 3, pp. 122-140 (poi in Id., *Studi di dialettologia e filologia veneta*. Pisa: Pacini, pp. 125-146).
- Pellegrini, Giovanni Battista (1977). «Dialectti veneti antichi». In Id., *Studi di dialettologia e filologia veneta*. Pisa: Pacini, pp. 33-88.
- Pellegrini, Giovanni Battista (1990). «Alcuni appunti sulla koiné veneta medioevale». In: Sanga, Glauco (a cura di). *Koiné in Italia dalle origini al Cinquecento = Atti del Convegno* (Milano e Pavia, 25-26 settembre 1987). Bergamo: Lubrina, pp. 219-228.
- Penello, Nicoletta; Benincà, Paola; Vanelli, Laura; Maschi, Roberta (2010). «Morfologia flessiva». In: Salvi, Renzi (2010), vol. II, pp. 1389-1491.
- Peron, Gianfelice (1999). «Omelia volgare padovana». In: Canova Mariani, Giordana; Baldissin Molli, Giovanna; Toniolo, Federica (a cura di). *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*. Modena: Panini, pp. 561-563.
- Prati, Angelico (1968). *Etimologie venete*. Venezia; Roma: Istituto per la collaborazione culturale.
- Raugei, Anna Maria (a cura di) (1984). *La navigazione di San Brendano. Versione italiana del ms. Bologna, Bibl. Univ. 1513*. Fasano di Puglia: Schena.
- Renzi, Lorenzo; Barbieri, Alvaro (2002). «Commento al cap. LV del Milione veneto (ms. CM 211 della Biblioteca Civica di Padova)». In Daniele (2002), pp. 165-196.
- Riva, Franco (1951). «Note critiche e dialettologiche all'antica 'lauda' veronese». *Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, s. VI, 2 (estratto).
- Riva, Franco (1953). «Storia dell'antico dialetto di Verona secondo i testi in versi (dal sec. XIII al sec. XVII): Fonetica». *Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, s. VI, 3 (estratto).
- Rohlf, Gerhard (1966-1969) *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. 3 voll. Torino: Einaudi.
- Ruffini, Mario (1960). *Fernando Colombo e i libri italiani della Biblioteca Colombina di Siviglia*. Torino: Bottega d'Erasmus.
- Sáez Guillén, José Francisco (2002). *Catálogo de manuscritos de la biblioteca Colombina de Sevilla*. Sevilla: Institución Colombina.
- Salvi, Giampaolo; Renzi, Lorenzi (a cura di) (2010). *Grammatica dell'italiano antico*, 2 voll. Bologna: il Mulino.
- Sattin, Antonella (1986). «Ricerche sul veneziano del sec. XV (con edizione di testi)». *L'Italia dialettale*, 49, pp. 1-172.

- Stella, Angelo (1968). «Testi volgari ferraresi del secondo Trecento». *Studi di filologia italiana*, 26, pp. 201-310.
- Stella, Angelo; Minisci, Alessandra (a cura di) (2000). *Parafraasi pavese del «Neminem laedi nisi a se ipso» di San Giovanni Grisostomo*. Firenze: Opera del Vocabolario Italiano.
- Stussi, Alfredo (a cura di) (1965). *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Stussi, Alfredo (1993). «La letteratura in dialetto nel Veneto». In Id., *Lingua, dialetto, letteratura*. Torino: Einaudi, pp. 64-106.
- Stussi, Alfredo (2002). «Una frottola tra carte d'archivio padovane del Trecento». In Daniele (2002), pp. 41-60.
- Stussi, Alfredo (2005). «Medioevo volgare veneziano». In Id., *Storia linguistica e storia letteraria*. Bologna: il Mulino, pp. 23-80.
- Tagliani, Roberto (2008). «Una prospettiva veneziana per il *Tristano corsiniano*». *Medioevo Romanzo*, 32, pp. 303-332.
- Tagliani, Roberto (a cura di) (2011). *Il Tristano Corsiniano. Edizione critica, con riproduzione anastatica del manoscritto originale in CD-ROM*. Roma: Scienze e Lettere.
- TLIO. *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*. <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> (ultima consultazione 30/05/2015).
- Todesco, Venanzio; Vaccari, Alberto; Vatasso, Marco (a cura di) (1938). *Il Diatessaron volgare italiano. Testi inediti dei secoli XIII-XIV*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Tomasin, Lorenzo (a cura di) (2004). *Testi padovani del Trecento. Edizione e commento linguistico*. Padova: Esedra.
- Tomasin, Lorenzo (2009). «La cultura testuale volgare nella Padova carrarese». *Textual cultures*, 4, pp. 84-112.
- Tomasin, Lorenzo (2010). *Storia linguistica di Venezia*. Roma: Carocci.
- Tomasoni, Piera (1973). «Per una storia dell'antico Trevigiano». *Studi di grammatica italiana*, 3, pp. 155-206.
- Trauzzi, Alberto (1922). «Il volgare eloquio di Bologna ai tempi in Dante». In *Studi danteschi a cura della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna nel VI centenario della morte del poeta*. Bologna: Zanichelli, p. 121-163.
- Tuttle, Edward F. (1981). «“Snaturalité” e la s- iniziale pavana: qualche considerazione storica e stilistica». *Studi mediolatini e volgari*, 28, pp. 103-118.
- Tuttle Edward F. (1981-1982). «Un mutamento linguistico e il suo inverso: l'apocope nell'Alto Veneto». *Rivista italiana di dialettologia*, 5, pp. 15-35.
- Tuttle, Edward F. (1991). «Considerazione pluristratica sociale degli esiti di *au* e *al* + alveodentale nell'Italia settentrionale». In Kremer, Dieter (a cura di). *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Trèves 1987)*. Tübingen: Niemeyer, vol. III, pp. 571-583.

- Tuttle, Edward F. (1997). «Le varietà nel Veneto premoderno». In: Marinetti, Vigolo, Zamboni (1997), pp. 101-158.
- Verlato, Zeno (2002). «L'inedita redazione veronese di un *Contrasto tra Cristo e il diavolo*». *Quaderni veneti*, 36, pp. 9-42.
- Verlato, Zeno (a cura di) (2009). *Le vite di santi del codice Magliabechiano XXXVIII.110 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Un leggendario volgare trecentesco italiano settentrionale*. Tübingen: Niemeyer.
- Verlato, Zeno (2011). «Note filologiche e linguistiche intorno alla più antica versione del poemetto su Santa Margherita d'Antiochia ("Margarita lombarda")». *Medioevo letterario d'Italia*, 8, pp. 69-108.
- Vinciguerra, Gianni (2004). «L'incanto del lotto Saibante-Hamilton 390» *Critica del testo*, 7, pp. 473-503.
- Volpi, Mirko (a cura di) (2009). *Iacomo della Lana: Commento alla «Commedia»*. 4 voll. Roma: Salerno.
- Wagner, Klaus (1992). «La biblioteca Colombina en tiempos de Hernando Colón». *Historia, instituciones, documentos*, 19, pp. 485-495.
- Wiese, Bernhard (a cura di) (1890). *Eine allombardische Margarethen-Legende*. Halle: Niemeyer.
- Zorzi, Ludovico (1967). *Ruzante: Teatro. Prima edizione completa. Testo, traduzione a fronte e note*. Torino: Einaudi.
- Zvonareva, Alina (2012). «Le rubriche in volgare del codice 7-1-52 della biblioteca Colombina di Siviglia». *Revista Galega de Filoloxia*, 12, pp. 151-177.

Da Alvise Valmarana a Tuogno Figaro da Crespaoro *La Smissiaggia de sonagitti, canzon e smaregale* *in lengua pavana*

Alessandra Pozzobon (Università degli Studi di Padova)

Abstract Smissiaggia de sonagitti, canzon e smaregale in lengua pavana is an anthology of rustic paduan poetries dedicated to the members of the “Accademia Olimpica” of Vicenza, especially to Prince Leonardo Valmarana: it was printed by Giovanni Cantoni’s publishing house in Padua, in 1586. The most important poet and editor of this miscellany is “Tuogno Figaro from Crespaoro”, which is a strange lomenagia, nickname, meant to hide the real identity of this author, that is Alvise Valmarana. He was a well-educated aristocrat from Vicenza and a fervent Jesuit preacher; he wrote in Italian as well as in rustic paduan language. An accurate analysis of these poetries from a thematic, linguistic and stylistic point of view allows us to notice an artificial and manieristic use of the dialect, but also to point out a complete mastery of the rustic paduan language, which was perfectly formalized and regularized by these cultured poets. Smissiaggia represents a precious cultural document of the greatest expansion of the “Parnaso Pavano”, which at that time became a real literary fashion and the distinctive prerogative of the academic culture masked in the rustic guise.

Keywords Renaissance literature. Dialectal literature. Rustic paduan language. Valmarana.

1.1 Sotto la *lomenagia*, ovvero lo pseudonimo rustico, di Tuogno Figaro da Crespaoro si cela Alvise (o, secondo un numero minoritario di fonti, Luigi) Valmarana,¹ figlio di Giovanni e Isotta Valmarana. I Valmarana erano una famiglia dell’aristocrazia vicentina (cfr. Mantese 1970-1971, pp. 47-48): il padre era figlio del giureconsulto Giacomo, fondatore a Vicenza del Giardino Valmarana (oggi Giardini Salvi), e dello splendido palazzo omonimo di San Lorenzo; la madre era la sorella minore di Deianira Valmarana, fondatrice della Compagnia delle Madonne Dimesse del padre Antonio Pagani (Mantese 1974, p. 506). Il matrimonio fra Giovanni e Isotta avvenne nel maggio 1570, mentre era ancora in vita il vecchio Giacomo, il quale aveva dettato il suo ultimo testamento il 20 febbraio precedente.

Nel *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all’Italia* di Gaetano Melzi (edito a Milano fra il 1848 e il 1859), di «Valmarana, padre Alvise o Luigi» si dice: «Poeta

1 Il toponimo (forse da CRISPATORIUM, da CRISPA, ‘piega del terreno’), è probabilmente identificabile con l’attuale Crespadoro, nella valle del Chiampo (cfr. Olivieri, 1961, p. 98).

volgare e predicatore gesuita nato a Vicenza nel 1566 e morto a Roma nel 1614» (Melzi 1848-1859, p. 676). Indizio biografico confermato dalla *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*: «Valmarana, Louis, né à Vicence en 1566, admis le 9 mai 1587, enseigne les humanités et la rhétorique, fut prédicateur et mourut à Rome, le 4 novembre 1614» (Sommervogel 1890-1932, VIII, p. 419), dove è rilevante l'accento alla sua carriera di insegnante di lettere e di retorica.

Sappiamo per certo che nel 1586 egli pubblicò a Padova presso l'editore Giovanni Cantoni un'antologia di rime pavane composte dai maggiori *boari* del tempo, dal titolo *Smissiaggia de sonagitti, canzon e smaregale in lengua pavana de Tuogno Figaro da Crespaoro e de no so que altri buoni zugolari del Pavan e Vesentin. Parte prima*. (alla quale tuttavia non seguirà mai una seconda parte) e che la dedicò *Ai lustri e smagnifichissimi Signori Cadiemici Limpeghi de Vicenza*, i membri dell'Accademia Olimpica di Vicenza (cfr. Milani 1983, p. 232-233), con particolare riguardo per Leonardo Valmarana (da quanto ci risulta non apparentato con il nostro Alvise), dedicatario di gran parte delle rime, marito di Elisabetta Da Porto e principe dell'Accademia negli anni 1582-1585.²

Una miscellanea dunque, alla quale il nostro poeta pavano contribuì come autore per più della metà dei componimenti: su un totale di centodue liriche infatti, sono di Tuogno Figaro la lettera dedicatoria, ventun sonetti (di cui undici caudati), due canzoni, trentadue madrigali, un'ercolana e due epitaffi.

Nella lettera dedicatoria, datata 6 gennaio 1586, il Valmarana lascia intendere di avere solo sedici anni e porta così la sua giovane età come giustificazione dell'immatùrità delle proprie rime:

In sto demezo ceté vontiera el me' buon anemo, e se in sta me' arcuoggia el ghe serà d'i quattrini chiavaruoli e d'i bagattini dal traghetto,³ spiendi la monea per quel che la vale, perché da 'n zoenatto de sedes'agni co' a' son mi, el no s' in pò aer de mieggio.

2 Cfr. Mantese (1974, p. 937). Nella descrizione che fa Antonio Ranzolin dell'archivio storico dell'Accademia Olimpica conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza (sec. XVI-XIX), alla c. 10r del fascicolo 5 (libro marcato E. 1582 sino 1586), intitolato *Atti ordinari e straordinari dell'Accademia*, leggiamo: «Elezione del nuovo *principe* Leonardo Valmarana e dei componenti il Consiglio accademico. 9 dicembre 1582». Il nome del principe successivo lo ritroviamo invece alla c. 38v del medesimo fascicolo: «Elezioni del nuovo *principe* Giovanni Battista Ghellini e dei tre *conservatori alle leggi*. 7 aprile 1585» (Ranzolin 1989, pp. 31 e 35).

3 Il «bagattino» è la dodicesima parte del soldo, in uso in Lombardia e nelle città del Veneto; era dunque una moneta di scarso valore. A Venezia viene ricordato per la prima volta in documenti pubblici nel 1442 e qui viene coniato per permettere a chi abitava al di là del canale di prendere il traghetto: «Nel 10 Febbraio 1486 il Consiglio dei Dieci ordinava ai massari di coniare i bagattini per sopperire ai bisogni dei poveri e di coloro che, dimorando al di là del canale, hanno bisogno di passare il traghetto» (Papadopoli Aldobrandini 1893, p. 56)

Il precoce ingegno di Tuogno Figaro è testimoniato da un sonetto di Vincenzo dal Bianco, in arte Cenzone, collocato verso la fine della *Smissiaggia*, intitolato *Al spigorio zovennato, Tuogno Figaro da Crespaoro*, di cui la prima quartina recita:

Oh de sorte zentile e bel Figaro,
 ch'a' iero insò de polla, te fe tanto
 smaraveggiare e Castegnero, e Nanto,
 e Valmarana in far Prenaso al paro.
 (100. 1-4)⁴

La giovane età di Alvise, *enfant prodige* dell'Accademia, è ulteriormente confermata dalla lettera, datata 11 novembre 1585, con la quale l'anno prima lo stampatore vicentino Giorgio Angelieri gli dedicava il suo Petrarca, innalzando il poeta pavano ad «amico delle Muse et in particolare delle sue native della Patria» (Bandini 1983, p. 359).

Perduta è una sua tragedia in lingua italiana intitolata *Placidia*, una delle tante opere prese in esame dagli accademici per la messa in scena in occasione dell'inaugurazione del Teatro Olimpico del marzo 1585. Prima di rivolgersi alle tragedie greche, in particolare all'*Edipo Re* di Sofocle, tradotto per la prima volta in lingua italiana da Orsatto Giustinian e intitolato *Edipo tiranno*, gli accademici valutarono infatti, oltre alla *Placidia*, l'*Eraclea* del Pagello, la *Semiramide* di Munzio Manfredi, l'*Aminta* del Tasso, l'*Alessandro* del Piccolomini, l'*Adalba* di Maffio Venier, l'*Alessio* del Vida, l'*Achille* di Antonio Loschi.⁵

Per via indiretta, grazie a un madrigale che Tuogno Zambon⁶ indirizza a Sgareggio Tandarelo da Calcinara, *lomenagia* di Claudio Forzatè, sappiamo che il Valmarana, altrettanto giovanissimo, entrò a far parte dell'ordine dei Gesuiti e divenne un rinomato predicatore:

Quel dì, quella doman,
 Sgareggio frello, che Tuogno Figaro
 nè con qui preve a farse bon boaro
 [...]
 Duomene Cribele, chi g'harae cherzù

4 La numerazione da noi indicata segue l'ordine sequenziale dei componimenti che appare nell'edizione cinquecentesca utilizzata per l'edizione critica della *Smissiaggia de sonagitti, canzon e smaregale in lengua pavana de Tuogno Figaro da Crespaoro* (in via di pubblicazione), nell'esemplare conservato alla Biblioteca Universitaria di Padova (91. C. 168).

5 Cfr. Mantese, Nardello (1974, p. 26), e anche Magrini (1847, p. 60).

6 Autore di una cospicua raccolta di versi pavani, dal titolo: *Rime alla rustega de Tuogno Zambon Penzaore da Schio ecc.* (Zambon 1625). L'identità di Tuogno Zambon è rimasta finora sconosciuta (cfr. Bandini 1983, p. 360).

ch'un Tuogno haesse sapù
 sì zoenetto e così polastron
 muzare el mondo, ch'è sì gran preson?
 Manco, lì el poer hom
 porà stugiare e farse cantaore,
 lagando nar le bestie e i carraore.
 (Zambon 1625, n. 28)

Notizia provata anche dalla *Biblioteca e storia di quei scrittori così della città come del territorio di Vicenza* di Angiolgabriello di Santa Maria, carmelitano scalzo vicentino (al secolo Paolo Calvi), dove si legge: «Luigi Valmarana della soppressa Compagnia di Gesù. Questi fu un *Predicatore di grido*, e un egregio Poeta volgare». ⁷ Alvise fu infatti uno dei primi religiosi vicentini ad aderire alla Compagnia di Gesù, assieme oltretutto ai tre fratelli Giovanni, Francesco e Odorico. Solo Giacomo restò in famiglia, in qualità di unico erede, e sposò nel 1607 Gismonda Barbarano, sorella dello storico vicentino padre Francesco da Barbarano (cfr. Mantese 1970-1971, p. 47).

Ecco come i genitori Valmarana ricordano nel loro comune testamento del 31 gennaio 1606 la particolare grazia loro riservata da Dio:

Et perché ha piaciuto alla S. D. Maestà chiamar al suo servitio nella ven. religione et Compagnia di Gesù quattro delli loro figli maschi [...] tre de quali fin qui vivono per esser defonto il p. Giovanni [...]. (In Mantese 1974, p. 506 nota).

Si ha inoltre un elenco di reliquie che nel 1603 Alvise donava alla sua città natale, o più precisamente alla chiesa del Gesù che in quell'anno si stava costruendo sull'area dell'attuale casa e chiesa dei Padri Filippini. ⁸

È opportuno precisare che era reale l'interesse dei vicentini per la venuta dei Gesuiti, motivato soprattutto dalla certezza che i padri avrebbero restaurato e incrementato le scuole pubbliche. Tuttavia, come accadde alle altre tre congregazioni tridentine dei Teatini, dei Somaschi e dei Cappuccini, pochi anni dopo il loro ingresso a Vicenza, furono espulsi dalla città nel 1606 a causa dell'interdetto di papa Paolo V. E, a differenza degli altri ordini, non misero più piede a Vicenza fino al 1657, anno in cui, in seguito a una supplica rivolta al doge di Venezia dal religioso vicentino Giovanni Domenico Montagna, fecero ritorno alla loro casa e chiesetta del Gesù sul Corso. In quella seconda metà del Seicento la scuola pubblica e le scuole in genere di Vicenza erano in una situazione di grave decadenza e, perciò,

7 Calvi (1772-1782, V, p. 214). La sottolineatura è nostra.

8 L'elenco è pubblicato in Mantese (1974, pp. 514-515 nota).

l'opera dei padri Gesuiti in questo settore della vita cittadina fu salutata con viva riconoscenza (vedi Mantese 1974, pp. 508-510).

Quello di Giovanni e Isotta Valmarana era stato un matrimonio veramente felice, coronato da una meravigliosa figliolanza: oltre ai cinque figli maschi suddetti, ebbero cinque figliole, delle quali tre erano monache, mentre una, Giuditta, si era sposata con Marcantonio Ghellini e l'altra, Vittoria, viveva ancora nubile con i genitori e rimarrà tale fino alla morte seguita poco dopo il 1626. «Et se fosse» - aveva scritto in un suo testamento del 1593 a proposito di queste figlie di Isotta la vecchia zia Deianira - «che una o due delle figliole della sig.ra Isotta Valmarana mia sorella [...] volessero venir nella nostra compagnia delle Dimesse [...]», dovevano essere accolte gratuitamente in vista della notevole facoltà che la fondatrice lasciava alla Compagnia. In realtà, nessuna delle cinque nipoti ascoltò il discreto invito della zia Deianira (cfr. Mantese 1970-1971, p. 48).

1.2 Altre rime pavane di Tuogno Figaro si ritrovano nella raccolta di versi in memoria del canonico Agostino Rava (Menon di Spinziforte, detto Rava e Ravotto), maestro del coro e mansionario della cattedrale di Vicenza, tra i fondatori dell'Accademia Olimpica, morto il 12 settembre 1583,⁹ che stava allora mettendo insieme il poeta e pittore padovano Giuseppe Gagliardi (Rovigiò Bon Magon da le Valle de Fuora). La fitta antologia di autori pavani esce a Padova nel 1584 per i tipi di Paolo Meietto col titolo *Sonagitti, Spataffi, Smaregale, e Canzon, arcogisti in lo xiequo e morte de quel gran zaramella barba Menon Rava, da Rovigiò Bon Magon da le Valle de Fuora*.¹⁰ Oltre agli ormai celebri autori in lingua pavana, piansero la morte di Menon anche numerosi illustri personaggi, frequentatori probabilmente dell'Accademia Olimpica o comunque vicini agli ambienti della cultura vicentina dell'epoca, che per l'occasione si dilettarono in lingua rustica, assumendo le più diverse e bizzarre *lomenagie* che ne occultarono per sempre l'identità (cfr. Milani 1983, p. 237). Non mancarono le donne, le poetesse Bianca Angaran, Maddalena Campiglia, Issicratea Monte e Maria Azzalina, che tuttavia rinunciarono al nome d'arte contadinesco (cfr. Bandini 1983, p. 359).

Alcuni di questi componimenti in morte di Menon erano stati precedentemente raccolti dal Magagnò nella *Quarta parte delle Rime Rustiche* uscita nel gennaio 1584.

9 Cfr. Milani (1983, p. 236). Menon compone con il pittore e poeta Giovan Battista Maganza (Magagnò) e il conte Marco Thiene (Begotto) l'insuperabile triade vicentina, autrice delle fortunate *Rime di Magagnò, Menon e Begotto in lingua rustica padovana* pubblicate in quattro parti fra il 1558 e il 1583 presso gli editori Grazioso Percacino, Giovan Giacomo Albani, Bolognino Zaltieri e Giorgio Angelieri (p. 235).

10 Che d'ora in avanti abbrevieremo con la sigla SSS.

Rovigiò annunciava la prossima pubblicazione della miscellanea in un sonetto intestato a Cristoforo Valier, contenuto proprio nell'antologia del Valmarana:

Menon, que è morto, sì
 xe mo cason que Pava e 'l Vesentin
 pianze, e d'incerca attorno agno confin,
 e que mi son vesin,
 a' ghe fago na zuogia de lorari,
 que arcuogio in gi urti de gran zugolari
 e de tri biè Figari
 que anora an' iggi sta lengua Pavana
 con dei versuri biè lunghi de spana.
 (88.21-29)

Fra coloro che, all'interno della *Smissiaggia*, indirizzarono dei componimenti al Figaro, fu anche il Magagnò, ormai anziano e venerato, con due sonetti,¹¹ nel primo dei quali, caudato con una lunghissima coda, come molti altri delle sue *Rime Rustiche*, lo invita a lasciare da parte la sua «tosa» infedele e le questioni amorose e, piuttosto, a dedicarsi a comporre dei versi in onore di Menon, suo collega di rimeria pavana e amico di tutta una vita (cfr. Bandini 1983, p. 338), proprio come stavano facendo lui e gli altri compagni del defunto. È interessante notare come il Maganza ricordi Menon attraverso un gioco onomastico para-etimologico che si avvicina al procedimento dell'*interpretatio nominum*.¹² Il poeta pavano abbassa però la materia lirica al realistico mondo contadino: con effetto parodico, il nome di Menon viene argutamente accostato al muggito dei buoi.

Mi a' vago do' i mie buò
 muzola, e fuorsi co 'l far «mu mo mon»
 i sgnicca e chiama el me' caro Menon.
 Mi a' so che Bonmagon,
 e Moratto, e Sgareggio, e Bertevello
 se faiga per farghe un scartabello;
 mo an' ti figiolo e frello
 làldalo ancora, e inchin che 'l tiempo è bon,
 attindi a bragagnar tiesti e baldon.
 (26. 36-44)

11 Questi due sonetti non si ritrovano nelle quattro «parti» delle *Rime Rustiche*.

12 Artificio sfruttato in particolare da Petrarca nel rapporto *Laura - l'aura*. Per l'*interpretatio nominum* in Maganza cfr. Bandini (1983, pp. 353-357).

Tuogno, allora, accolse l'invito del Maganza e scrisse la *Canzon de Tuogno Figaro in la morte de Menon, al so' caro Paron, el Conte Lunardo Valmarana*, la quale è presente, appunto, in *SSS* (ff. 37v-40r) e, con molte varianti, grafiche e testuali, nella *Quarta parte* delle *Rime Rustiche*.¹³

Inoltre il Figaro è presente in *SSS* con altri tre sonetti (*SSS*, ff. 22r-22v, 40rv), cinque epitaffi - metrica canonica della poesia rusticale - (*SSS*, ff. 41r, 50rv), due madrigali (*SSS*, ff. 40v, 41r) e un'altra canzone (*SSS*, ff. 49rv-50r), le cui sei stanze di dieci versi ciascuna hanno struttura madrigalesca e si snodano secondo lo schema ABB cdd Cc EE, che è quello stereotipato dei madrigali di Menon, la sua «firma metrica» (cfr. Cenini 2011, p. 261).

2.1 Negli ultimi decenni del Cinquecento si afferma ormai una vera e propria «Arcadia pavana» (Bandini 1983, p. 358), le cui poesie appaiono nelle varie «parti» delle *Rime Rustiche* di Magagnò, Menon e Begotto o in altre raccolte del secolo, quale la nostra *Smissiaggia de sonagitti, canzon e smaregale in lengua pavana de Tuogno Figaro da Crespaoro*, a dimostrazione di come il poetare in lingua pavana, il cui centro di irradiazione coincide con l'Accademia Olimpica di Vicenza, sia divenuto a questo punto il gusto dominante fra Padova e Vicenza.

La miscellanea del Valmarana è interessante perché rappresenta l'estremo frutto di una letteratura pavana che fiorisce all'interno delle accademie, rivelandosi così un importante documento culturale dell'affermazione e della diffusione di quel «Parnaso pavano» (Bandini 1983, p. 341) che sfocia in un linguaggio artificioso, «sempre più assimilato alla poesia dotta, con solo labili tracce rusticane» (Paccagnella 2012, p. XLIII) e ristretto alla chiave celebrativa.

I testi raccolti in questa antologia sono, infatti, principalmente d'occasione, nella maggior parte dei casi circoscritti all'ambiente accademico, dalle rime per la costruzione e l'inaugurazione del Teatro Olimpico a quelle per i conviti accademici e nuziali, dalle celebrazioni per gli arrivi o le partenze di illustri signori ai festeggiamenti per il parto della moglie del principe dell'Accademia Olimpica: l'assunto encomiastico è centrale e diramato ovunque. Ma trovano posto anche, secondo la politica della *varietas* perseguita dalle antologie, le tematiche amorose, presentate talvolta per mezzo di allusioni lascive, non troppo dissimulate, in linea con uno dei canoni più produttivi dell'espressionismo linguistico pavano, talaltra secondo i *topoi* della tradizione stilnovistica e petrarchesca, per cui l'amore per le «tose» è paragonato a un fuoco impossibile da smorzare, che consuma chi lo prova; quelle di corrispondenza: questi *boari*, abilissimi verseggiatori,

13 Vedi l'edizione critica (con buona introduzione filologica e apparato testuale, ma priva di traduzione e commento) di Cenini 2008-2009 - in particolare, per questa canzone vedi *Rime IV*, pp. 200-204 (130r-132v).

danno vita a delle vere e proprie corone di madrigali o di sonetti dove il fattore rilevante è il risponderci sistematicamente ‘per le rime’, spesso riprendendo le medesime parole-rima che appaiono nel componimento di partenza; e, infine, le imitazioni-traduzioni in pavano di Petrarca e del petrarchista bembiano Domenico Venier, che sappiamo essere stato amico dei tre vicentini, in relazione specialmente con Marco Thiene.¹⁴

La *Smissiaggia* si apre con la lettera dedicatoria del Valmarana «Ai lustri, smagnalemi, vertuliusi e smagnificissimi Signori Cadiemoli dal Telatro de Limpia, mie Paroni de qui da 'l lò del cuore», datata 6 gennaio 1586, «el dì che se fa boleello de Pasqua Toffagna, che xe ai siè del primo mese dell'anno. MDLXXXVI»,¹⁵ scritta a Padova. Con questa lettera introduttiva il Figaro vuole iscrivere la raccolta che sta per pubblicare nel segno di Amore, il quale sta all'origine del suo poetare, oltre a essere l'argomento principale attorno a cui ruotano i versi della miscellanea. È stato proprio quel «cagarello, mariuolo e giottoncel d'Amore», accusa Tuogno, a renderlo superbo, poiché l'ha elevato all'ambito ruolo di «Scappottagno e Mazorengo sora tutti i grami passionè malimbatù in te 'l so' paese della Morosaria»; di conseguenza, come fanno tutti coloro che sono saliti «in qualche gran gra de smagnificentia», anche il nostro poeta non ha potuto fare a meno di comporre rime con l'intento di «conquistarse famia, gruolia e anore a pè de tutti». Tuttavia, il Valmarana desidera rendersi utile lanciando la sua opera: vorrebbe innanzitutto che la sua storia d'amore narrata nella *Smissiaggia* servisse da esempio per gli Accademici che «fosse piggiò in la re' de sto giotton», in modo tale da potersi liberare con facilità grazie ai suoi ammaestramenti; e vorrebbe, in secondo luogo, che l'amata crudele, «sta me' morosa traitorazza», leggendo le sue vicissitudini, provasse un briciolo di pietà e compassione per lui, «de mi poeretto debotto arso e brusò». A questi propositi segue l'usuale dichiarazione di modestia, *topos* delle dediche, in cui il Figaro chiede agli Accademici di accettare i suoi versi per quello che valgono «perqué da 'n zoenatto de sedes'agni co' a' son mi, el no s' in pò aer de mieggio», e di non aspirare alla gloria eterna con queste rime:

E tiendì a far delle trazierie, che debotto la famia xe sgolà per tutto 'l roesso mondo, e co' la supie in cao, fremève, e laghé stare, perqué in t'agno muò la no porrà nar pi inanzo.

14 Cfr. Milani 2000, p. 19. Le prove di traduzione di Begotto nel dialetto toccano tutto il vasto repertorio della poesia coeva, fra cui le rime di Domenico Venier.

15 «Boleello» può essere tradotto con 'regalo' (ma è un'ipotesi, non verificata dal punto di vista etimologico: vedi Paccagnella 2012, p. 89).

Tuogno allora pone Amore ad apertura dell'antologia e, coerentemente, lo menziona in chiusura, nello *Smaregale de Tuogno Figaro per colusion*, il centoduesimo. A scrivere i componimenti della raccolta, si giustifica il Valmarana, «sea com' se vuogia, o borti o bieggi», è stato Amore «de so' man». Era proprio lui, quel «mariuolo», riprendendo circolarmente un appellativo della dedica, a svegliarsi due ore prima del farsi del giorno, e a fungergli da luce. Tuttavia, ora «el turlurù | m'ha sì fruò 'l pavèro, | che 'l bogna lagar star el laoriero».

La conclusione del Figaro ribadisce il tono leggero e disimpegnato dell'opera: siamo ormai molto distanti dai congedi spirituali dei canzonieri petrarcheschi o dalle inquietudini religiose che affiorano nel finale delle *Rime Rustiche* del Magagnò, in cui il poeta chiede sinceramente perdono a Dio della vanità dei suoi amori o, meglio, della vanità della sua poesia (cfr. Bandini 1976, p. 243).

Il tema amoroso è decisamente il *Leitmotiv* della *Smissiaggia*, che si sviluppa in concorrenza con l'assunto accademico ed encomiastico.

Emergono, infatti, all'interno della miscellanea alcuni nuclei tematici o metrici ben distinti, che legano dei gruppi di due o più componimenti contigui: in linea di massima il Valmarana è attento a uno sviluppo lineare e coerente della raccolta, la quale tuttavia, per questo motivo, non può essere accostata in alcun modo al genere del canzoniere.

Cenini ha notato nelle *Rime Rustiche* di Magagnò, Menon e Begotto un andamento compositivo, rapsodico ed eccentrico, che, a nostro avviso, è accostabile a quello dell'antologia di Tuogno Figaro: per comprendere appieno il significato della silloge di rime, che in fin dei conti è un'opera organica con un *incipit*, una propria evoluzione interna e un *explicit*, «[...] occorrerà adottare un'ottica doppia, asimmetrica e sbilanciata almeno quanto lo sono le stesse *Rime*; occorrerà, in altre parole, avere nello stesso tempo un occhio macro e microtestuale, l'occhio di un colosso e l'occhio di una formica» (Cenini 2011, p. 247).

Il primo componimento poetico della *Smissiaggia* è il madrigale di *Tuogno Figaro ai slezaore*, introduttivo all'intera raccolta, la chiave di lettura per intendere i versi che seguiranno. La massima di apertura è:

«Tuolilo dertamen, comuò ch'el va,
che qualche piss' in pressa
per sorte no 'l chiappasse alla roessa!».
(1. 3-5)

Dunque, il consiglio che Tuogno vuole dare ai suoi lettori è quello di credere a ciò che leggeranno perché non è sua intenzione ingannarli, e di prendere il suo 'favellare' per quello che è, in modo letterale, senza travisarlo e stravolgerlo, come invece fece «n'altro matto spazzà», che volendo ficcare un chiodo in un muro, lo sforzò eccessivamente e lo trasformò in un

gancio. Da questa metafora, con indubbio doppio senso osceno, si evince che il rischio di allontanarsi troppo dal significato preciso delle parole del testo sia quello di distorcerlo e snaturarlo.

Perzò tuoli da 'n scimpio contain
sto me' faelare, e no 'l pigié a strapè,
azzò a' no m'aessé
per un mariuolo, che sotto cuerta
con qualche furbarì ve tegne in berta.
(1. 14-18)

Il Figaro, si capisce, si presenta fin da subito nelle vesti di un semplice contadino, ingenuo e illetterato.

Si può individuare, inoltre, all'interno della raccolta del Valmarana anche qualche spunto originale e innovativo, al di fuori del circuito di poesia accademica, d'occasione. Come ben sostiene Bandini:

accanto a fatti di stanca artificiosità nella pratica di occasioni cortigiane e accademiche, si sviluppa nei poeti pavani della fine del Cinquecento e dell'inizio del Seicento un gusto per gli aspetti più popolareggianti della tradizione, quasi un vivace impulso a rivisitarne le fonti nel punto in cui essa appare ormai stanca e in declino (Bandini 1983, p. 360).

A cominciare infatti dal lungo sonetto caudato *Lumento de Tuogno Figaro daspò che la so' Zuobia s'ha marià in te 'l Lovo Osto*, il Valmarana intesse una storia di tradimento, in cui il suo rivale in amore, pronto a rapirgli la Zuobia, la sua fidanzata, «è una specie di lupo-mannaro, un personaggio orrido e fiabesco come quelli evocati nei *filò* contadini» (Bandini 1983, p. 360). Emerge in questi versi l'interesse per gli aspetti più caratteristici della tradizione contadina: il Figaro, attento alla varietà e alla vivacità della sua opera, dopo le numerose rime di elogio a Leonardo Valmarana che precedono questa sezione, per lo più di ambito cortigiano, attira ora l'attenzione dei suoi lettori con questa narrazione avvincente, al limite fra la favola e la realtà. Il «lovo hosto», una figura bestiale e spaventosa, che di mestiere fa l'oste, ha catturato la Zuobia, paragonata a un animale da cortile, indifeso e ingenuo:

No te l'hoi ditto mi Zuobietta cara,
che 'l lovo me farà qualche bassetta?
No te l'heggi mo ditto an, morosetta,
che 'l vegneva la notte inchin su l'ara?
A' te disea ben mi: «Zuobia, va' sara
la porta, e vaghe mitti una stanghetta!»,

ma ti ustinà con' xe la me' mulletta
te t'hè lagà chiappar! Ah' sorte lara!
(20. 1-4)

La conclusione del *Lumento*, in cui il poeta asserisce di aspirare alla morte, quale unico rimedio a tutti i suoi guai, anticipa i due epitaffi successivi, gli unici presenti nella raccolta, che il Figaro indirizza paradossalmente a se stesso e che fungono da sigillo tombale alla storia della Zuobia e del «lovo hosto». Lo stile epigrafico di questa forma metrica, costituita da quattro endecasillabi che si susseguono uno dopo l'altro in modo fulmineo attraverso delle immagini concrete e incisive, serve a definire icasticamente il destino del poeta; il tono è ironicamente conciso e solenne, del tipo:

Chialò 'l gh'è lomè gi uossi del Figaro,
che da despellation se fè coppare
perqué la carne l'ordenè al beccaro,
che 'l la desse alla Zuobia da magnare.
(21. 1-4)

Del resto, quello dell'epitaffio sul sepolcro dell'amante infelice è un motivo ricorrente della poesia rusticale (Cfr. D'Onghia 2010, p. 163).

Vi sono, nella raccolta del Valmarana, altri momenti di vivace, reale contatto con la campagna, seppur filtrati attraverso i moduli tipici del genere. Basti pensare, ad esempio, al componimento intitolato *Le nose del mediemo*, dove 'medesimo' sta per l'autore della lirica precedente, un certo Bregatto Sbrendolò. Si tratta di una frottola, una canzonetta esile dal tono leggero, spensierato, composta da strofe di tutti settenari, unità metrica che è espressione di *levitas* per antonomasia, e di pochi versi ciascuna, sei per stanza. Il poeta narra una giornata d'estate trascorsa all'aperto, nei campi, in cui tutta la comunità, o la contrada, è impegnata a scrollare gli alberi di noci, le «nogare» cariche di noci luglienghe,¹⁶ per poi raccoglierne i frutti in numerose ceste e, infine, cenare tutti assieme per festeggiare alla sera il lavoro concluso: sembra avvertirsi ancora l'aura degli antichi testi pavani e delle commedie beolchiane di ambientazione campagnola, quali la *Fiorina*.

Gli altri *zugolari* pavani partecipanti alla raccolta sono Giovanni Cantoni, lo stampatore, lo Sborozzò (molto probabilmente Camillo Zarabotani), Cenzon (Vincenzo dal Bianco), Magagnò (Giovan Battista Maganza), Roviglio Bon Magon da le Valle de Fuora (Giuseppe Gagliardi), Sgareggio Tanda-

16 Quelle di maturazione precoce già a luglio e agosto, secondo la tradizione paremiologica (cfr. D'Onghia 2010, pp. 108-109).

relo da Calcinara (Claudio Forzatè), i non identificati Bregatto Sbrendolò e Spigolon Busenaro.

A differenza dell'antologia in memoria di Menon, nella *Smissiaggia* appaiono nomi di donna soltanto come destinatarie di alcuni componimenti, non in qualità di poetesse. Dopotutto il poetare in pavano, a causa della materia rude che l'uso del dialetto comportava, non era ritenuto adatto alle donne, se non in situazioni eccezionali, come appunto la morte di un personaggio famoso, considerate 'non pericolose', poiché non offrivano esca all'effusione sentimentale. Le donne allora potevano solo ascoltare le rime a loro dedicate e ciò era determinato dalla netta distinzione dei ruoli fra i sessi che governava allora la società (cfr. Milani 1983, p. 224).

2.2 *Smissiaggia*, allora, sta a indicare una miscellanea di versi di vari autori, che trattano differenti temi nei più svariati metri. Viene qui sperimentata e esibita infatti una vasta gamma di forme metriche: il madrigale *in primis*, in cui già Menon eccelse e portò a «manieristica perfezione» (Paccagnella 2012, p. XXXIV), ma ancora molti sonetti, semplici o caudati con code anche di ottanta versi, e poi alcune canzoni, qualche frottola-canzonetta, un'ercolana, un poemetto in ottava rima, un'ottava singola e un paio di epitaffi, a dimostrazione della perizia stilistica.

Salta subito agli occhi il folto numero di madrigali presenti nella miscellanea: sono ben quarantacinque su un totale di centodue componimenti, la maggior parte dei quali «nella forma del madrigale alla pavana» aBB cdD Cc EE (cfr. Bandini 1983, p. 359).

Come ben sostiene Antonio Daniele (1994), nel variegato panorama italiano del «madrigale libero» cinquecentesco lo schema inaugurato da Menon e accolto dal *club* dei 'pavani vicentini' rappresenta l'unico caso, «e per un idioletto poetico privatissimo» (Daniele 1994, p. 196), in cui il genere si sclerotizza in una forma metrica fissa, di dieci versi, riprodotta in uno schema sempre uguale, non solo nella scorrevole progressione rimica, ma anche nell'armoniosa alternanza tra misure epta- ed endecasillabiche, dove ogni entità strofica è ben differenziata strutturalmente dall'altra (due terzetti + due distici) e l'iniziale avvio con rima sempre irrelata. È singolare che il canonico vicentino abbia applicato e rispettato con tale coerenza un modello formulare così specifico e dettagliato, che coincide con un componimento agile, fulmineo, dalla valenza epigrammatica (messa particolarmente in risalto dalla rima baciata del distico conclusivo dello schema alla pavana), oltre che leggiadro e piacevole: peculiarità essenziali

del genere.¹⁷ Il Rava, guarda caso musicista oltre che poeta, ha elevato a sistema «una sua libera invenzione strutturale» (Daniele 1984, p. 197), che, a sua volta, il gruppo di rimatori in lingua rustica padovana riunito intorno all'Accademia Olimpica, adottandola metodicamente, ha innalzato a tratto distintivo ed esclusivo della propria scuola.

Il carattere di leggerezza, di piccolezza della forma lirica madrigalesca si adatta perfettamente alla poesia accademica, d'occasione che costituisce la *Smissiaggia*; inoltre, in linea con il registro di rozzezza proprio della rimeria pavana, che nella nostra raccolta emerge soprattutto nei componimenti di tipo erotico-amorosi, l'umile genere madrigalesco subisce «una ulteriore ipocaratterizzazione [...], con aggiunte di tratti 'plebei' alla costituzionale domesticità e leggerezza del metro» (Daniele 1984, p. 198). Basti vedere uno dei numerosi madrigali in cui Tuogno Figaro, evidenziando le sue qualità fisiche attraverso toni volgari non particolarmente mascherati, invita la sua bella a scegliere lui, piuttosto che altri pretendenti «ricchi, bruti e sciocchi»:

Deh prim' a' g'ho un siolotto
 c'ha lomè un buso, che sona sì ben,
 che t'hanarissi in gruolia inchina Amen.
 E com' te vorè ti
 sempremè, a' te 'l darò
 in te le man e sì a' te insegnerò
 a manezarlo com' a' fago mi,
 e an' mieggio in du o tri dì!
 Pensa mo ti se 'l val pi sta vertù,
 che l'esser ricchi, biestie e turlurù.
 (39. 1-10)

17 Ad esempio, Girolamo Parabosco nella *Giornata Terza dei Diporti* tratta ad un certo punto del madrigale nella sua rinascita cinquecentesca e ne evidenzia l'innovativo carattere di raffinatezza e di pungente inventività; tuttavia fa descrittore di questa recente realtà del madrigale lo Speroni, anche se non si conoscono molti madrigali da lui composti: «Di questa vivacità - disse lo Sperone - vogliono essere i madrigali, cioè così acuti e d'invenzione salsa e leggiadra. E certamente, se non hanno spirito, le composizioni poca grazia portano seco, ancorché con bella tessitura e adorne di molti belli versi e di belle parole si dimostrano» (*I diporti*. In Gigli, Nicolini 1912, p. 177). E ancora, sulle qualità di sottigliezza, piacevolezza e acutezza proprie del madrigale si sofferma anche Antonio Minturno, nel terzo libro della sua *Arte poetica*: «[Il madrigale è una] vaga compositionetta di parole, con harmonia di rime, e con misura di syllabe tessute, sotto certo canto, e sotto certo ordine limitate intorno a cose rustichette; ond'egli trasse il nome [...]. E nel vero, se compositione si truova in nostra lingua la qual habbia qualche similitudine dell'Epigramma, è questa. Percioché, come sapete, Theocrito e Moscho scrissero anco Epigrammi pastorali. Ma senza dubbio sì come il Madrigale ha più del vago e del piacevole, che l'Epigramma; né tratta materia che non sia molle e dilettevole: così questo ha più dell'acuto e del sottile, et a più materie s'adagia» (*Della Poetica Thoscana. Il Terzo Ragionamento*. In Minturno 1564, pp. 261-262).

«L'agile architettura del madrigale si piega alle becere necessità di una lingua rustica, trova il suo naturale esito in un erotismo più sanguigno, allusivo ma non dissimulato» (Daniele 1984, p. 198).

Va notato ancora l'esteso impiego di metafore, che è una caratteristica del linguaggio madrigalesco: è soprattutto nelle 'zone amorose', in particolar modo quelle a sfondo sessuale, che la metafora si dilata, per mezzo di immagini, come succede nel teatro di Ruzante, ben riconoscibili e non molto velate, capaci di divertire i dedicatari dell'opera e i lettori.

Le sequenze di madrigali consecutivi, come quella dello Sborozzò dal quarto componimento al dodicesimo, dedicata all'erezione del Teatro Olimpico e alla sua memorabile recita di inaugurazione, o quella di Tuogno Figaro dal ventottesimo al quarantacinquesimo, dove centrale è l'amore per una donna crudele che non ricambia il sentimento del poeta, uniscono a una iterata struttura metrica anche una iterata struttura espressiva, con il ricorso a una esasperata ripetitività e ciclicità degli argomenti. Emblematica è la suddetta corona di madrigali del Valmarana, dove l'elemento connotante è il petrarchismo di fondo, talvolta giocosamente parodiato come nelle rime di matrice erotico-oscena, talvolta manieristicamente imitato, com'è usuale nei 'pavani vicentini', con l'inevitabile abbassamento di toni e concretizzazione delle immagini che la lingua rustica richiede.

2.3 Fondamentale è l'eredità lasciata dalla lingua del Ruzante ai nuovi poeti in lingua rustica padovana. Il pavano della *Smissiaggia* prende rigorosamente a modello quello beolchiano (sebbene il maestro Ruzante non sia mai nominato), ma, venendo meno la funzione teatrale, la sua ragione d'essere, si riduce a essere una lingua fine a se stessa, per quel gusto edonistico e sostanzialmente accademico che è proprio dei poeti in lingua rustica della metà e del secondo Cinquecento. Il comico, operato ad esempio attraverso certi procedimenti di deformazione e caricatura verbale, che in Ruzante si sarebbe risolto nella dinamica della scena teatrale del dialogo o del monologo, qui si esaurisce nel singolo vocabolo o nella battuta isolata.

Un pavano piuttosto neutro quello del Valmarana e degli altri *buoni zugolari* della miscellanea, che ha perso abbondantemente la corposità e l'inesauribile inventività della lingua del Beolco, ma, allo stesso tempo, un pavano estremamente perfetto, standardizzato e codificato (normalizzazione favorita anche dalla stampa, dopo le edizioni Alessi, come accade a tutti i testi *in lingua rustica padovana* a partire dalla metà del XVI secolo).

Se si segue l'elenco dei procedimenti di deformazione lessicale stilato da Marisa Milani (1998) per le opere ruzantiane,¹⁸ si nota che nella *Smissiaggia* sono numerose, soprattutto, le deformazioni para-etimologiche delle

18 Per la seguente trattazione seguo approssimativamente la suddivisione in paragrafi in «*Snaturalità e deformazione nella lingua teatrale di Ruzante*» (1970), in Milani 2000, pp. 45-130.

parole, dove a essere alterata è la forma del vocabolo, mentre il valore semantico rimane immutato. La *s-* prostetica: *smagnificintia* ‘magnificenza’, *smaregale* ‘madrigale’; la prostesi vocalica: *apensanto* ‘pensando’, *omanna* ‘manna’; verbi con prefisso *ar-*, spiegato a partire da *re-* con caduta di *e* protonica e sviluppo di una *a* prostetica: *arvisitare* ‘visitare’, *armiliare* ‘ammansire’; aferesi: *Cadiemoli Limpeghi* ‘Accademici Olimpici’, *sassina* ‘assassina’; epentesi: *telatro* ‘teatro’, *statole* ‘statue’; metatesi (o pseudo-metatesi): *trominti* ‘tormenti’, *furti* ‘frutti’; mutamenti di vocale: *lucchella* ‘loquela’, *cristalaison* ‘Christe eleison’; mutamenti di consonante: *calestria* ‘carestia’ (*r* > *l*), *gruoria* ‘gloria’ (*l* > *r*), *rebelincia* ‘riverenza’ (*v* > *b*) e il comunissimo *lome* per ‘nome’ (*n* > *l*); la concrezione dell’articolo, piuttosto rara: *lombria* ‘ombra’, *lorari* ‘allori’.

Ma ancora giochi di parole realizzati grazie alla paronimia: il *roesso mondo* ruzantiano, per ‘mondo alla rovescia’ e ‘universo mondo’, *versuro* per ‘aratro’ e ‘verso’, *sonaggetto* che sta per ‘sonetto’ con gioco para-etimologico su *sonagio* ‘sonaglio’, oppure *saonetto* con possibile intersezione fra *saon* ‘sapone’ e *sonetto*; contaminazione di elementi toscani e pavani per sola omofonia, del tipo *occatti*, deformazione per ‘avvocati’, prodotta dall’incrocio con *ocati* ‘piccole oche’, dove il vocabolo pavano, quest’ultimo, «è sempre basso e innesta spesso una carica comica o polemica» (Milani 2000, p. 113).

Vanno ricordate alcune deformazioni parziali per omofonia con scambio semantico ed effetto comico-satirico, come, ad esempio: *arcodretto* deformazione per ‘architetto’, probabilmente giocata sull’assonanza con *arco dretto* ‘arco diritto’ (Paccagnella 2012, p. 40), da cui deriva forse anche *arcodetura* ‘architettura’; e soprattutto *smerdolagge*, che poi passa direttamente a *smerdagge*, deformazione per ‘medaglie’, data dall’incrocio con ‘merda’ (trasformazione per epentesi del nesso *med-* in *merd-*, a cui viene anteposta la *s-* prostetica) e con l’aggiunta del falso suffisso dispregiativo *-aggia*, «con conseguente scadimento a livello scatologico di vocaboli colti» (Milani 2000, p. 113): in effetti nel *Sonaggetto de Tuogno al so’ caro Paron, el Segnor Pol’Antuogno Valmarana* la passione maniacale di Paolo Antonio Valmarana per la collezione di medaglie antiche viene sarcasticamente criticata dal nostro Tuogno.

I poeti della *Smissaggia*, così come il Beolco, ci offrono, inoltre, con intento comico-parodistico, delle deformazioni di nomi di personaggi mitici, storici, letterari; tuttavia ora la deformazione onomastica non ha più, come sulla scena teatrale ruzantiana, quella funzione di critica, di invettiva, e talvolta di maligna ironia nei confronti dell’ambiente universitario e cittadino colto, ma resta piuttosto un mero gioco di parole ereditato inerzialmente dalla tradizione, uno stilema letterario, tanto più artificioso e vuoto:

Conseguenza di questo atteggiamento [il travestimento della cultura accademica nelle vesti rustiche] è l’accentuarsi nel pavano dell’assimi-

lazione di termini ed espressioni colte, un fenomeno che si realizza nel campo lessicale soprattutto con deformazioni di tipo para-etimologico. È di solito una deformazione che tocca il semantema, lasciando intatto l'elemento morfologico, il suffisso («smerdolagge» 'medaglie', «Smorfeo» 'Morfeo', «Lecona» 'Elicona', ecc.). La parola dotta acquista così una fisionomia familiare, una giocosa motivazione all'interno del dialetto. Il fenomeno, già presente nel Ruzante, diffusissimo nel Maganza, diviene affluente in Tuogno Figaro e nei poeti pavani di quegli anni. (Bandini 1983, p. 360).

Alcuni personaggi mitici citati nell'antologia sono: *Messier Smorfeo* 'messere Orfeo', *barba Caron* 'zio Caronte', *Messier lo Giove* 'messere Giove', le Muse *Eutrepe* e *Glio* 'Euterpe' e 'Clio'; altri sono quelli storici, come: *Stuotene* 'Aristotele' e *Piaton* 'Platone', oppure *Re Tragian* 're Traiano'; 'Dante', 'Francesco Petrarca' e 'Ludovico Ariosto' vengono tutti chiamati con i loro nomi propri, ipocoristici o deformativi, rispettivamente *Dente*, *Cecco* e *Dovigo*; e ancora *Vintorbio* per 'Vitruvio', *Naso* per 'Publio Ovidio Nasone'. Letterario è il riferimento ad 'Agramante', *Re Granmante*.

Meno rilevante la deformazione toponomastica, che, tutto sommato, rispecchia gli stessi fenomeni linguistici di quella antroponomica. Il Valmarana, a differenza dei suoi predecessori vicentini, come, ad esempio, il commemorato Menon, non radica la sua poesia ai piedi della collina berica, con precisi e concreti riferimenti toponomastici, quali potrebbero essere Sacco, Pilla, Arcugnano, Fimon, Spiananza, Campedello. Qui a fungere da sfondo sono esclusivamente gli interni dell'Accademia e del Teatro Olimpici, sedi della poesia e dell'arte, inaccessibili per coloro che non ne erano membri senza il permesso del principe, dove i nostri accademici, similmente agli dei olimpici, da cui presero appunto il nome, vivono del tutto isolati e imperturbabili rispetto alla vita esterna reale e ai suoi conflitti sociali. Ecco allora che spuntano, piuttosto, le storpiature di vagheggiati e suggestivi toponimi esotici, fantastici, mitici, come il nome della città di *Colacutti*, ovvero 'Calicut', «la città indiana della costa del Malabar, la prima grande città indiana conosciuta dagli europei, [...] termine ultimo di ogni umano confronto» (Milani 2000, p. 121), *el Frican* per 'il continente africano', *Bebeluogna* per la città di 'Babilonia', *l'Indrie* per 'le Indie'; in più luoghi poi vengono menzionati i monti *Lecona* e *Pranaso*, 'Elicona e Parnaso' (quest'ultimo presentato anche nelle varianti ulteriormente alterate di *Prenaso* o *Pellanaso*), per antonomasia simboli dell'ispirazione poetica, dove sono soliti collocarsi i *boari* della raccolta, scambiandosi vicendevolmente elogi esagerati e ruffiani.

La *Smissiaggia* ripropone stilemi e situazioni presenti nelle opere ruzantiane. L'esempio più lampante è il sessantaseiesimo componimento della raccolta, *Del mediemo, smaregale al Sprincipo della Cadiemia Limpiga*, dove Tuogno Figaro si rivolge al principe Leonardo Valmarana in *parlar*

moschetto, l'imitazione ipercharacterizzata, soprattutto sul piano grammaticale e sintattico, della parlata toscana, la stilizzazione caricaturale dello sforzo del contadino, nel nostro caso dell'accademico colto travestito da contadino, di parlare in lingua, nell'italiano dotto in cui si esprimono gli *sletran*, i letterati artificiosi, molto distante dalla genuinità del dialetto pavano. Nel madrigale in questione emergono alcune delle caratteristiche principali e costanti di questo linguaggio, come la presenza del pronome personale soggetto italiano «io»; l'espansione a sproposito della terza persona plurale del verbo (assente, com'è noto, nei dialetti veneti) al singolare, cioè l'estensione inadeguata e esagerata della desinenza *-no*; l'abuso indiscriminato del morfema *-ti*, quale segno della seconda persona plurale. Si veda la prima parte del madrigale dove appaiono questi elementi iper-urbani che contraddistinguono «la recente penetrazione dei modelli toscani nella tradizione veneta» (Zorzi 1967, p. 1405):

Paron caro, io mènole
 a voi s'arecommandano, e sapiti
 ch'a' ve son schiavo, e co' a' ve indegneriti
 commandarme, io d'agn'ora
 seranno parecchiato
 per bedirve.
 (66.1-6)

Il poeta vuole scherzosamente dimostrare al principe la sua perfetta padronanza della lingua italiana, tanto da potere assistere senza alcuna difficoltà alla tragedia, o anche recitarla, con riferimento, ancora una volta, all'*Edipo Re* sofocleo di inaugurazione.

È indubbio che il Valmarana avesse in mente il modello della *Moschetta* di Ruzante, scritta quasi sessant'anni prima.

Altro chiaro, per quanto non dichiarato, rinvio al maestro Ruzante lo rintracciamo nel componimento intitolato *La maitinà de Bregatto Sbrendolò*, una frottola-canzonetta composta da strofe di sei settenari secondo lo schema rimico ABABCC. Questi versi descrivono una storia d'amore felice, spensierata, corrisposta: il poeta racconta le effusioni amorose fra due amanti che si sviluppano all'ombra di un fico, sulle note del canto di un usignolo. Si tratta, tuttavia, soltanto di un'episodica, fugace avventura amorosa di due innamorati, entrambi di umile origine, lui pastore, lei, a quanto sembra, contadina: elemento che, assieme all'ambientazione campestre della narrazione e al triste commiato nel finale, fa accostare la canzonetta di Bregatto al genere letterario della pastorella e alla sua tematica d'amore sensuale, probabile fantasia erotica: dopotutto nelle rime precedenti Bregatto descrive, al contrario, una storia d'amore non contraccambiato, all'insegna della sofferenza. In questa mattinata, *maitinà*, il nostro *boaro* rappresenta una visione che ha avuto sul finire dell'alba, nel momento in

cui, come aveva già sostenuto Rovigìo nella canzone intestata *Al so' caro, smorevole e dabèn Signore, el clarissimo Segnor Nicolò Malipiero*, il sonno ha più virtù, e si sogna ciò che inconsciamente si desidera. Il tema del sogno rivelatore e allo stesso tempo gioioso, costituito da apparizioni rasserenanti e divertenti, richiama inevitabilmente la *Littera a Messier Marco Alvarotto*, il testo estremo di Ruzante, sottoscritto il giorno dell'epifania del 1536, «interpretato come una sorta di testamento spirituale, con l'avvento del regno di "Madona Legraçion", un'apertura sull'ultimo stadio della riflessione artistica (e personale insieme) del Beolco» (Paccagnella 2007, p. 165). Bregatto non delinea «el tegnire de la Legraçion» (Zorzi 1967, p. 1233), dove Riso, Gioia, Saviezza, Sollazzo personificati vivono e dei quali Amore è nemico; tuttavia in conclusione del componimento si segnalano *l'Appeteto* 'l'Appetito' che ha apparecchiato la tavola, *la Beneverciata* 'la Benearrivata' che è sull'uscio ad aspettare e *la Sproficiata* 'il Buon-Pro' che è pronto a servire la cena, ovvero alcune delle prosopopee che costituiscono la corte dell'Allegrezza in Ruzante, le quali insieme, appunto, a Madonna Allegrezza si intrattengono «favelando, risando, trepezando» (Zorzi 1967, p. 1237). Seppur in un contesto totalmente differente, dove non trova posto il complesso clima di filosofica meditazione, «un vagheggiamento rarefatto e appartato» (Zorzi 1967, p. 1581), che si rintraccia nella lettera del Beolco, emerge in modo evidente, seppur mai esplicitato, la fitta rete di colti richiami alla tradizione letteraria pavana precedente.

Un settore di massima espressività e di notevole effetto comico sulla scena teatrale beolchiana è quello della deformazione parodica di parole latine, storpiate dal contadino illetterato che non conosce questa lingua dotta, estranea alla sua realtà quotidiana, se non per frasi fatte, per lo più derivanti da formule liturgiche. Espediente sfruttato, seppur in piccole dosi, anche nella nostra *Smissiaggia*, in cui, tuttavia, non si intravede nemmeno alcuna minima critica ideologica contro il latino in quanto lingua della cultura umanistica o di quell'istituzione lontana e tanto criticata da Ruzante quale la Chiesa, investita, oltretutto, proprio in quegli anni, dalle suggestioni della Riforma protestante a cui era aperto in particolare il fervido ambiente vicentino (cfr. Bandini 1976, p. 243).

Si veda, ad esempio, nel sonetto *Va' mitti zo quel arco tragaore*, ai versi 13-14, il proverbio annunciato, per metà in latino e per metà in pavano, che conclude sentenziosamente il componimento: «*Liberamum Dominè | da bastonè da orbo inzeregò!*», «Liberaci, oh Signore, dalle bastonate del cieco infuriato!», accostabile nel significato al detto, ancora oggi in uso, «botte da orbi»; oppure la formula «*in secoloro amen*» utilizzata per sigillare definitivamente il *Sonaggetto de Tuogno al celente Segnor Vecario de Pava* con cui il pavano ammonisce il vicario della Repubblica a munirsi di armi e difendersi dai banditi che girano per la città, con la speranza che un giorno vengano catturati ed esiliati, appunto, 'nei secoli, amen'.

L'espressione «*Que tanto ego nobisce | Limpigorum Cadiemi*, e tocca drio?», che spicca per il sintagma «*Limpigorum Cadiemi*» al posto di «*Olimpicorum Academici*», 'i membri dell'Accademia Olimpica', coincide con l'*incipit* di uno dei madrigali dello Sborozzò.

Da notare in una terzina del sonetto *S'a' impianton, Magagnò, qualche furtaro*, l'inserzione di una frase in latino, impiegata per alzare retoricamente il tono del componimento e rendere quasi solenne la sua deduzione:

De muò ch'a' posson dir de fe' e de cuore
omnisce labro, e po va drio ste
 parole, *opet a priemio* dal Signore.
 (27.9-11)

E infine l'espressione «*bruscam prefetti*» che ritorna in due luoghi dell'antologia, nella *Canzon in dialogo de Tuogno Figaro ai Signori Cadiemoli Limpeghi, Vettore, Balzan e Tuogno Bertuola* in riferimento ai cantori rivali, ugualmente eccellenti, Vettore e Balzan, e nel suddetto madrigale dello Sborozzò in relazione all'architetto Palladio (al singolare questa volta, «*bruscam prefetto*»), storpiatura dal latino *plus quam perfecti*.

Il ricorso al latino, soprattutto a modi proverbiali pseudo-latineggianti, nonché a proverbi veri e propri (del tipo, «*Recordève serore | spesso, quel bel sproverbio che solèa | dir quell'anima santa de me' mea, | che chi zura e impromette | qual consa e no l'attende, | in su la pria del munio se destende!*»), a personaggi, presi probabilmente dalla tradizione popolare, non ben riconoscibili o, forse, immaginari (cfr. Milani 2000, p. 83), che fungono da 'autorità' indiscutibili e ridicole allo stesso tempo, sfruttate per rendere attendibile il discorso (come, «*Prè Conaggio*», «*Bello*», oppure «*messier Pre Michiele*»), a giuramenti pomposi («*a' te zuro da vero cristian*»), a paragoni sentenziosi, di grande forza rappresentativa, (ad esempio, «*Amore | xe co' è un cattarro grosso, | che pi la duoggia cresce e ven maore, | com' pi mesine hi fate, | bench'a've sventoliesi an' le culatte*»), a wellerismi in proposizioni incidentali o parentetiche («*S'a' impianton, Magagnò, qualche furtaro, | pur ch'a' l'ingrassam' ben con de la lea | e del loame (com' disse 'l Cerèa), | dai furti a' caverom sempre 'l dinaro!*»), rientra nella strategia di ricerca di colorito gnomico nel linguaggio, il cui modello di riferimento sono sempre le commedie ruzantiane.

Il parlare aforistico e moraleggiante, in fondo, coincide con il modo di esprimersi tipico del contadino e delle persone di poca cultura (Milani 2000, p. 104): ben si adatta, dunque, ai versi di questi *zugolari* che hanno indossato la maschera del bovaro pavano rozzo.

Ma accanto ai vicini ricordi ruzantiani, si segnalano anche un paio di traduzioni-imitazioni dichiarate in pavano di componimenti della lirica alta, di testi poetici consolidati quali il sonetto di Petrarca *Amor m'ha posto*

come segno a strale (RVF, CXXXIII) e quello di Domenico Venier *Ahi chi mi rompe il sonno? ahì chi mi priva*.

Significativo è come i poeti pavani prestino attenzione a non deformare totalmente, nei loro rifacimenti, i testi poetici presi a modello, bensì operino astute riprese ed esatte equivalenze tra il testo originale e la traduzione in lingua rustica; gli interventi più importanti dei nostri verseggiatori riguardano senz'altro l'intensificazione della densità metaforica del componimento di partenza, tramite un uso artificioso e manieristico del dialetto, e l'aumento delle similitudini con termini di paragone tratti dall'universo contadinesco, con lo scopo di rendere maggiormente concrete e realistiche le immagini liriche.

Si veda, a titolo esemplificativo, qualche elemento del sonetto di Tuogno Figaro *al muò de quel del Spetrarca*: «*Amor m'ha posto come segno a strale*» etc. Innanzitutto l'intestazione pavana del sonetto petrarchesco suona vigorosamente «*Amor sì m'ha metù a muò un taolazzo | de na bombarda incontra alle ballotte*», 'Amore mi ha messo come un bersaglio di una bombarda incontro alle pallottole'; la «nebbia» del verso 3 è resa con «un nuvolazzo», per mezzo di un accrescitivo peggiorativo che rende l'idea più consistente e determinata; gli occhi della donna in attacco di seconda quartina, piuttosto che infliggere «'l colpo mortale», forano «'l pantazzo», 'lo stomaco', del poeta, oltre al fatto che egli non riesce fisicamente a «schivar le botte» dell'amata furiosa, alla quale si rivolge, per di più, con l'epiteto, tipicamente pavano, di «traitora», rincarando la dose di invettiva contro la donna. Interessante, infine, l'impiego del discorso diretto in *explicit*, che dà maggiore enfasi e *pathos* alla conclusione, avvicinandola, oltretutto, allo stile colloquiale, per cui l'ultima terzina del Valmarana recita:

Quel cantar per rason, quelle parole
xe 'l vento, ch'a' dissè tutti a reffusa:
«Me supia via la nibbia della vita!».
(53. 12-14)

rispetto al finale lirico petrarchesco:

et l'angelico canto et le parole,
col dolce spirto ond'io non posso aitarme,
son l'aura inanzi a cui mia vita fugge.

Seppur operando giocose variazioni e abbassando in parte i toni, il Valmarana mantiene comunque una ligia equivalenza tra l'illustre modello e la sua resa in lingua rustica.

Il pavano, oramai mezzo di raffinate ed elaborate esercitazioni linguistiche e metriche, è sullo stesso piano del toscano di Petrarca. È soprattutto

in questi procedimenti che si scoprono il travestimento della cultura accademica nelle vesti rustiche e la maschera fittizia del *boaro*, dietro alla quale si nascondono, appunto, questi eruditi e avveduti rimatori pavani. La doppia personalità che agisce in queste scritture, ad esempio quella del Valmarana letteratissimo e il suo rustico travestimento in Tuogno Figaro da Crespaoro, è ciò che permette di accostare, all'interno della stessa raccolta di versi, echi di alta poesia da una parte, ed espressioni e immagini popolari dall'altra, allusioni colte e dialetto plebeo: da qui quello che Bandini ha appropriatamente denominato il «gusto della *smissaggia*» (Bandini 1983, p. 351), dove *smissaggia*, termine tecnico, sta proprio per 'mescolanza', 'contaminazione' di elementi eterogenei.

Questa è la nuova strategia della letteratura pavana che si sviluppa in ambito accademico e che qui, nella miscellanea di Alvise Valmarana, emerge in modo palese ed esasperato.

Dal punto di vista retorico, uno dei tratti distintivi della poetica del Magagnò e di tutta la fitta schiera dei poeti pavani che ne seguono le orme è la copiosità di metafore, similitudini, iperboli «che spingono il dialetto fuori dai tradizionali canoni del realismo rusticano» (Bandini 1983, p. 353).

Predominante è, anche nella *Smissaggia*, il campo della metafora: la letterarietà di questi *boari* si esplicita, in aggiunta, nella vasta preminenza che questa figura retorica acquista nel loro linguaggio poetico: dalle metafore di matrice petrarchesca e cortese-stilnovistica a quelle concrete, con immagini prese a prestito dall'universo del lavoro contadino, dalle metafore con doppio senso osceno a quelle argute e sintetiche, decifrabili solo contestualmente.

Interessante è, ad esempio, nell'ambito dei componimenti di tipo encomiastico-giocosi, l'enorme sviluppo del gioco onomastico, che Bandini definisce «l'*agudeza nominal*» (Bandini 1983, p. 353), l'artificio attraverso cui il poeta pavano di turno indica dei personaggi che non sono menzionati direttamente nel testo, ma che emergono dal contesto attraverso la sottile e perspicace soluzione dell'indovinello. Accade molto spesso anche al Valmarana, il quale viene presentato molte volte per mezzo del gioco onomastico che offre il lemma «figaro», sua *lomenagia* e nome dell'albero di fichi, oppure per mezzo della voce «fighi», talvolta con allusione oscena in relazione a «un paro d'i fighi», talaltra con riferimento metaforico ai prodotti poetici di Tuogno Figaro; un simile caso di omonimia lo ritroviamo con barba Gallo, personaggio della vicenda del «lovo hosto», ma anche animale da cortile; Sgareggio invece viene introdotto tramite il verbo «sgaregiare», 'togliere il gheriglio dalle noci'; lo stesso accade con Menon tramite l'onomatopea «mu mo mon», cioè il muggito dei buoi; Alessandro Massaria, uno dei ventuno fondatori dell'Accademia Olimpica nel 1556, dedicatario del sonetto caudato numero ottantuno, attraverso il lemma «marasso» 'marasso', 'vipera'; Spigolon Busenaro con il verbo «spigolare»; Caterino Zen, protettore dello Sgareggio e podestà di Chioggia

fra il 1575 e il 1576, con il suono imitativo della lira «zen, zen, zen, zen»; Rovigiò con la voce «roiggio», ‘groviglio’, ‘intrigo’ o il verbo «inroegiare», ‘aggrovigliare’, ‘avviluppare’.

Ed è proprio grazie all’espedito del gioco onomastico che siamo riusciti a svelare la reale identità che si cela dietro la *lomenagia* di Sborozzò: nelle intestazioni dei sonetti a lui dedicati nella *Quarta Parte* delle *Rime Rustiche* il Magagnò gioca ripetutamente con la voce «zarabotana», ‘cerbottana’ (*A barba Camillo ditto Sborozzò, in te quel che ’l fasea na zarabotana d’ebano* in *Rime IV* 38 oppure *Sonagietto del Magagnò a quel gran zarabotano che i cettaini ghe dise Messier Camillo, e nu dalle ville a’ ghe digon barba Sborozzò* in *Rime IV* 40), evocativa del cognome di Camillo Zarabotani, accademico olimpico negli anni attorno al 1580.¹⁹ Nel decimo madrigale della *Smissiaggia*, indirizzato al principe Leonardo Valmarana, lo Sborozzò dichiara infatti di essere divenuto un membro dell’Accademia Olimpica, sebbene, aggiunge, pochi ci credano:

Signore, s’el se suole,
 féme fare una fe’, qualmentre an’ mi,
 a’ son Cadiemio Alimpio co’ a’ saì.
 Perché se ben a’ in son,
 la me’ ciera no ’l dà,
 de muò che no me ’l cre, lomè chi ’l sa.
 Ma s’averò sta fe’, caro Paron,
 el serà stretto agnon
 a crerlo, e pi de mieggio a farme anore.
 Orsù fémela far de sto tanore:
 «Nu Cadiemici Alimpi a’ fagon fe’
 a quanti lezerà sto scartabello,
 che ’l Sborozzò s’è xe Cadiemo an’ ello,
 e s’è matto spazzò chi no ghe ’l crè!».
 (10. 1-14)

Siamo ormai giunti all’epilogo della stagione più fruttuosa della letteratura pavana, non più sorretta dalle accese motivazioni ideologiche di Ruzante e nemmeno dalla «fresca ispirazione» (Bandini 1983, p. 360) della ricca e innovativa poesia di Magagnò, «l’unico vero poeta che nel Cinquecento (e non solo in quel secolo) abbia avuto Vicenza» (Bandini 1976, p. 237). I *boari* della *Smissiaggia*, attentissimi lettori di testi pavani della tradizione, non innovano dal punto di vista linguistico, retorico o metrico; anzi, seguendo fedelmente o, meglio, pedissequamente le caratteristiche formali dei loro

¹⁹ Nel fascicolo numero 4 del libro marcato D contenuto nell’archivio storico dell’Accademia Olimpica, alla c. 10r leggiamo: «Proposta di Pompeo Trissino, Gerolamo Porto e Camillo Zarabotani quali nuovi accademici. 10 febbraio 1580». (Ranzolin 1989, p. 25).

precursori, elevano la lingua, sempre più incline a un artificioso e «ozioso manierismo» (Zorzi 1967, p. 1629), a un altissimo livello di regolarizzazione e stilizzazione. Si tratta di un pavano d'*élite*, prerogativa esclusiva degli accademici olimpici gelosamente riuniti in una scuola ben compatta e arroccata nei propri privilegi, completamente avulsa dal *Teratuorio* del *Pavan*, che aveva tanto esaltato il maestro Ruzante in particolare nella *Prima Oratione*, o del *Vesentin*, che aveva così delicatamente tratteggiato Menon nei suoi versi d'amore per la Tietta, contadina di Arcugnano, specialmente nella *Prima Parte* delle *Rime Rustiche*.

Bibliografia

- Bandini, Fernando (1976). «I versi pavani del Magagnò». In: Neri Pozza, Giovanni (a cura di). *Vicenza illustrata*. Vicenza: Neri Pozza, pp. 235-243.
- Bandini, Fernando (1983). «La letteratura pavana dopo il Ruzante. Tra manierismo e barocco». In: Arnaldi, Girolamo; Pastore Stocchi, Manlio (a cura di). *Storia della cultura veneta*. Vol. IV/1, *Il Seicento*. Vicenza: Neri Pozza, pp. 327-362.
- Calvi, Paolo (1772-1782). *Biblioteca e storia di quei scrittori così della città come del territorio di Vicenza che pervennero fin'ad ora a notizia del p. f. Angiolgabriello di Santa Maria Carmelitano scalzo vicentino*. 6 voll. Vicenza: G. e B. Vendramini Mosca.
- Cenini, Carlo (2008-2009). *Le rime in lingua rustica padovana di Magagnò, Menon e Begotto. Testo critico e commento*. [Tesi di Dottorato (supervisore Ivano Paccagnella)]. Padova: Università degli Studi.
- Cenini, Carlo (2011). «Due usignoli pavani». In: Peron, Gianfelice; Andreose, Alvise (a cura di). *Anaphora. Forme della ripetizione = Atti del XXXIV Convegno Interuniversitario* (Bressanone / Brixen, 6-9 luglio 2006). Padova: Esedra, pp. 243-263.
- Daniele, Antonio (1994). «Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento (Con alcune note sui madrigali musicati da Andrea Gabrieli)» [1987]. In id. *Linguaggi e metri del Cinquecento*. Rovito (Cz): Marra, pp. 159-255.
- D'Onghia, Luca (a cura di) (2010). *Ruzante: Moschetta. Edizione critica e commento*. Venezia: Marsilio.
- Gigli, Giuseppe; Nicolini, Fausto (a cura di) (1912). *Novellieri minori del Cinquecento*. Bari: Laterza.
- Magrini, Antonio (1847). *Il Teatro Olimpico nuovamente descritto ed illustrato dall'abate Antonio Magrini*. Padova: Tipi del Seminario.
- Mantese, Giovanni (1970-1971). «Lo storico vicentino p. Francesco da Barbarano o.f.m. Cap. 1596-1656 e la sua nobile famiglia». *Odeo Olimpico*, IX-X, pp. 27-137.

- Mantese, Giovanni (1974). *Memorie storiche della chiesa vicentina*. Vicenza: Accademia Olimpica, vol. IV/1.
- Mantese, Giovanni; Nardello, Mariano (1974). *Due processi per eresia. La vicenda religiosa di Luigi Groto, il "Cieco d'Adria", e della nobile vicentina Angelica Pigafetta-Piovene*. Vicenza: Officine Grafiche Sta.
- Melzi, Gaetano (1848-1859). *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*. Milano: G. Pirola [rist. anast. Sala Bolognese: Forni, 1982].
- Milani, Marisa (1983). «Per un catalogo degli autori pavani fra XVI e XVII secolo». *Giornale storico della letteratura italiana*, 160, pp. 221-248.
- Milani, Marisa (1998). «I preruzzantiani e qualche post». *Quaderni veneti*, 27-28, pp. 279-284.
- Milani, Marisa (2000). «*El pì bel favelare del mondo*». *Saggi ruzzantiani*. Padova: Esedra.
- Minturno, Antonio (1564). *L'arte Poetica*. Venezia: Gio. Andrea Valvassori (rist. anast. München: Fink, 1971).
- Olivieri, Dante (1961). *Toponomastica veneta*. Venezia; Roma: Istituto per la collaborazione culturale.
- Paccagnella, Ivano (2007). «Angelo Beolco, detto il Ruzante». In: Longo, Oddone (a cura di). *Padua felix. Storie padovane illustri*. Padova: Esedra, pp. 159-170.
- Paccagnella, Ivano (a cura di) (2012). *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)*. Padova: Esedra.
- Papadopoli Aldobrandini, Nicolò (1893). *Le monete di Venezia*. Venezia: Ongania (rist. anast. Bologna: Forni, 1967), vol. II.
- Ranzolin, Antonio (a cura di) (1989). *L'archivio storico dell'Accademia Olimpica (sec. XVI-XIX)*. Vicenza: Accademia Olimpica.
- Sommervogel, Carlos (1890-1932). *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Nouvelle édition. 11 voll. Bruxelles; Paris: O. Schepens, A. Picard.
- Zambon, Tuogno (1625). *Rime alla rustega de Tuogno Zambon Penzaore da Schio ecc.* In Padoa, per il Martini e Pasquati.
- Zorzi, Ludovico (a cura di) (1967). *Ruzante: Teatro*. Prima edizione completa. Torino: Einaudi.

La narrativa per l'infanzia di Milly Dandolo: tra innovazione e tradizione

Cinzia Agrizzi

Abstract Children's literature by Milly Dandolo (1895-1946) is strongly influenced by Catholic doctrine and by nineteenth-century tradition based on the trinomial God-Motherland-Family. However, this author combines conservative values with innovative aspects, suggesting a rejection of conventions. The aim of this study is to investigate a part of the whole Dandolo's production: the author was indeed known for popular romantic fiction (*romanzo rosa*), while here we focus on the children's literature. The study then compares Dandolo to other authors and analyses the historical and literary context in which she was active. Milly Dandolo shows devotion to the childhood and a deep respect for children's potential. Also, the use of humble subject matter reveals how Pascoli's poetry influenced Dandolo. On one hand, the sentimental contents, the religious pietism and the insistence on the values of goodness, honesty and sweetness remind De Amicis' model, rather than Pinocchio's mischief or Gianburrasca's youthful irreverence. On the other hand, Milly Dandolo's characters show a rebel instinct and the desire of independence. The writer decides to combine reality and fantasy in an original way: in her books the fantastic figure has a spiritual inspiration and suddenly breaks into the real, while dreamlike elements and crepuscular atmospheres pervade the stories.

Keywords Milly Dandolo. Fiction for young children. Children's literature. Gender. Women writers of children's literature.

La letteratura italiana di genere sentimentale, dagli anni del Risorgimento all'epoca fascista, annovera molte scrittrici che, saltuariamente o con frequenza, prestarono la loro penna alla narrativa per ragazzi, dedicandosi alla composizione di poesie, novelle e romanzi diretti ai più piccoli. Tale scelta era dettata, oltre che dalla vocazione, da ragioni di tipo economico: chi scriveva per i ragazzi spesso obbediva a una logica commerciale, dato che il mercato dell'editoria per l'infanzia, già alla fine dell'Ottocento, era più remunerativo, e su di esso si concentravano maggiormente molte case editrici (Paggi-Bemporad, Salani, Mondadori, Paravia, UTET, Carabba, etc.). Non di meno, questa doppia direzione di lavoro intrapresa dalle narratrici rappresenta, secondo Antonia Arslan, «una convalida del rapporto tra fiaba e rosa» (Arslan 2013, p. 32 nota). A offrire testimonianza di questo legame è, per esempio, Milly Dandolo (Milano, 1895-1946), autrice

lombarda di origini venete dallo stile delicato e malinconico.¹ Nel 2010 il suo nome ricompare nelle cronache letterarie grazie alla ripubblicazione, da parte dell'editrice Sonzogno, del romanzo *Croce e delizia*, edito la prima volta nel 1944 e ambientato nell'Italia risorgimentale e nel mondo della lirica ottocentesca: «un grande viaggio romantico» (Arslan 2010) di quasi mille pagine che alterna tumultuose passioni a slanci patriottici. La popolarità dell'autrice nel primo Novecento, infatti, è associata soprattutto alla sua copiosa produzione popolare rivolta al pubblico adulto femminile: alla stregua delle più rinomate esponenti del rosa, Liala, Mura e Luciana Peverelli, la Dandolo presenta situazioni amorose e problematiche femminili, siano esse intimamente sentite dall'autrice o imposte dal contesto sociale ed editoriale del tempo. Fu tra l'altro protagonista, insieme a pochi autori italiani come Neera, Lea Senesi, Claudio Vela, Olga Visentini, e a stranieri di successo come Delly, della popolarissima «Biblioteca delle Signorine»² di Salani, mentre da un suo lacrimoso romanzo, *È caduta una donna* (1936), fu tratto nel 1941 un film diretto da Alfredo Guarini, con Isa Miranda e Rossano Brazzi.

Parallelamente, Milly Dandolo rivestì un ruolo di primo piano anche nella narrativa per bambini e ragazzi, dimostrando atteggiamenti altalenanti, se non contraddittori, nella sua concezione pedagogica, i cui aspetti originali non sono stati abbastanza valorizzati e sfruttati dall'autrice stessa, rigorosamente ottemperante ai dettami della religione cattolica che finivano per soffocare le spinte più innovative del suo modo di pensare. Tuttavia, nella

1 Emilia (Milly) Dandolo nasce a Milano il 4 gennaio 1895 da una famiglia agiata. Il padre Alessandro è un chirurgo di origine veneta sposato con Elvira Janna, dalla quale ha tre figlie. Emilia studia a Castelfranco Veneto e poi in un collegio a Padova, dove ha come maestro Ciro Trabalza. Negli anni di guerra si rifugia con la famiglia a Firenze per poi rientrare nella sua casa di campagna a Borgoricco (Pd), devastata dal conflitto. Ancora giovane sposa il critico musicale Eugenio Gara, dal quale avrà il figlio Giuliano, e si trasferisce nuovamente a Milano. Valida redattrice di numerosi quotidiani e riviste dell'epoca (tra cui *La Gazzetta del Popolo* e *L'illustrazione italiana*) e abile traduttrice di romanzi stranieri (tra cui *Le lettere* di Katherine Mansfield, *Il Diario* di Samuel Pepys e il *Peter Pan* di Barrie), Milly Dandolo pubblica libri, novelle e poesie per ragazzi, ma è nota soprattutto come prolifica narratrice di popolari romanzi rosa dal tocco psicologico. La sua infaticabile vitalità artistica viene interrotta da una grave malattia che le causa una morte prematura a 51 anni (Vedi Romei 1986 e le voci relative in Mondadori 1959; Asor Rosa 1992; Farina 1995).

2 Salani dedicò due collane specifiche al pubblico femminile, «La Biblioteca delle Signorine», pubblicata per la prima volta nel 1912, e «La Biblioteca della Rosa». Esse si basavano soprattutto su traduzioni di autori stranieri e proponevano libri educativi e piacevoli, destinati in particolare alle giovani donne.

sua variegata opera, definita poetica e ‘lunare’³ per i frequenti rimandi al celeste, per le atmosfere oniriche e crepuscolari e il tono malinconico e intimo, si rintracciano alcune costanti che identificano e rendono riconoscibile la scrittrice all’interno di un contesto storico-letterario in cui hanno operato i maggiori autori per ragazzi del periodo otto-novecentesco, da Collodi e De Amicis a Vamba e Fanciulli.

Anzitutto, a differenza di altre protagoniste del rosa, che fecero qualche breve incursione nel mondo dell’editoria dedicata ai bambini, Milly Dandolo ci ha consegnato un voluminoso corpus di poesie,⁴ novelle, racconti e romanzi per ragazzi, sovente corredati dalle belle immagini di validi illustratori,⁵ che però, a partire dagli anni ’50 e ’60, con l’emergere di una nuova e accattivante concezione dell’infanzia e di autori come Rodari e Calvino, hanno inevitabilmente perso di attrattiva agli occhi di critici e lettori. La stessa sorte è toccata, non a caso, a scrittori per ragazzi prolifici e rinomati come Giuseppe Fanciulli.⁶ Quest’ultimo, amico ed estimatore della Dandolo,⁷ offre della scrittrice un ritratto che ben inquadra la sua personalità e il suo stile: una donna genuina e di impianto ‘classico’, dedita

3 Tra coloro che hanno sottolineato la dimensione ‘lunare’ della narrativa per l’infanzia di Milly Dandolo vi sono Fanciulli; Monaci Guidotti 1931, pp. 302-307 e Michieli 1943, p. 100. Il fascino simbolico dell’immaginario legato alla luna ebbe grande presa nella letteratura e influenzò moltissimi artisti e scrittori, da Méliès a Calvino, da Baudelaire a Marinetti. In particolare, nell’ambito della letteratura per l’infanzia di inizio Novecento, si ricorda il simbolismo dell’astro notturno in *Viperetta* di Antonio Rubino (cfr. Negri 2010).

4 «La poesia dedicata all’infanzia in Italia ha avuto poca fortuna e poca visibilità [...], se nell’Ottocento è stata in voga una lirica retorica e ridondante, con qualche affondo patriottico e a volte comico, bisogna attendere l’inizio del Novecento [...] perché si assista alla scrittura di versi per i soggetti in formazione, con la triade d’oro della poesia per bambini: Marino Moretti, Silvio Novaro, Diego Valeri, a cui si affiancano Milly Dandolo e Ugo Betti (tutti autori che hanno scritto opere specificamente indirizzate all’infanzia)» (Rodia 2013, p. 149).

5 L’attenzione riservata all’infanzia nel ventennio va di pari passo con l’attenzione prestata alle illustrazioni, alla qualità grafica della stampa e alla cura dell’impaginato del testo, facendo seguito alla recente tradizione iniziata con *Il Giornalino della Domenica* e *Il Corriere dei Piccoli*. Il libro per l’infanzia vede, infatti, sempre più unite la parola e l’immagine e l’iconografia acquista un ruolo sempre più ampio.

6 «Ormai messo in crisi lo schema dominante di una letteratura per l’infanzia fondamentalmente educativa, improntata ai valori tradizionali, l’autore fiorentino sembra perdere il suo ruolo e la sua importanza. Insieme a lui autori come Olga Visentini, Milly Dandolo, Onorato Fava, che si trovano spesso lodati con Fanciulli per i temi e lo stile, sembrano sparire dagli orizzonti delle storie della letteratura infantile, o comunque sempre più ridimensionati» (Montino 2009, p. 20).

7 Giuseppe Fanciulli (1881-1951) accolse Milly Dandolo nella redazione del *Giornalino della Domenica* dopo la morte di Vamba, scrisse con lei *Il libro di Natale* (Dandolo, Fanciulli 1926) e curò la presentazione de *La scatola armonica*, raccolta di versi sparsi precedentemente in giornali e riviste inedita fino al 1951, quando fu pubblicata «per interessamento della SEI, quale omaggio alla memoria dell’amica e della scrittrice troppo presto perduta e sempre rimpianta» (vd. Fanciulli 1951).

alla famiglia e soprattutto al figlio, «semplice nel tratto, nella parola, nelle abitudini, tra le quali scherzosamente ostentava quelle della massaia [...]. Semplice di gusti; appassionata per la musica e sopra a tutto per il suo lavoro» (Fanciulli 1935, pp. 142-143).

Nel panorama editoriale per l'infanzia Dandolo ricoprì diversi ruoli: svolse un'intensa attività di redattrice per periodici come il *Giornalino della Domenica*,⁸ da cui nacque il suo primo libro per ragazzi, *Nino sogna*, pubblicato a puntate sulla rivista (Dandolo 1921). Tradusse poi rinomate opere straniere – il *Peter Pan* di Barrie nell'edizione che leggiamo ancora oggi, oltre che *Lettere dal mio mulino* di Daudet, *L'amico dei fanciulli* di Berquin, *L'uccellino azzurro* di Maeterlinck e brani di *Selma Lagerlöf* –, e fu una delle penne di punta della ricca produzione divulgativa della «La Scala d'oro»,⁹ per la quale riadattò, tra le altre, *David Copperfield*.¹⁰

Milly Dandolo manifestò fin da giovanissima una grande passione per la scrittura, distinguendosi come precoce e promettente poetessa dalla vena crepuscolare: da accanita lettrice del *Giornalino della Domenica* e da assidua frequentatrice della rosea «Corrispondenza»,¹¹ l'autrice inviava le sue prime poesie a Vamba, accompagnate da lunghe lettere. I versi, caratterizzati da un tono malinconico e nostalgico, furono pubblicati nel

8 Settimanale nato il 24 giugno 1906, a Firenze, edito dall'editore toscano Enrico Bemporad e diretto da Luigi Bertelli (Vamba) fino al 1911. Durante il primo conflitto mondiale le pubblicazioni vengono sospese: nel 1918, a guerra conclusa, il periodico fu nuovamente stampato fino alla morte di Vamba, nel 1920. Dal 1921 al 1924 uscì a Milano sotto la direzione di Giuseppe Fanciulli; il suo *Giornalino* ebbe una 'linea' diversa da quella di Bertelli (animata dall'irredentismo), soprattutto per la mutata situazione politico-sociale: dopo il 1920 «Trento e Trieste erano ricongiunte all'Italia, e si sperava per sempre. Gli affezionati della 'Confederazione del Girotondo' erano già adulti; la concorrenza d'altri giornali impedì la diffusione. E il *Giornalino della Domenica* morì». (Michieli 1954, p. 117).

9 «La Scala d'oro» fu una collana per l'infanzia della casa editrice torinese UTET, ideata negli anni '30 da Vincenzo Errante e Fernando Palazzi e concepita come una biblioteca illustrata e graduata. Essa offriva rielaborazioni di capolavori della letteratura per l'infanzia, classici, leggende, racconti biblici, aneddoti e passatempi. Conta in totale 93 volumi, apparsi tra il 1932 e il 1936, organizzati in otto serie divise per fasce d'età, dai sei a tredici anni. La storica collana si rivelò un successo editoriale: si registrarono 5 ristampe e una nuova edizione realizzata nel 1959 intitolata «La nuova Scala d'oro».

10 Per «La Scala d'oro» Milly Dandolo curò: *David Copperfield* (illustrato da Gustavino); *Piccoli Racconti da Gozzi, Berquin, Turgheniev e altri* (illustrati da Pinochi); *Il mio novelliere, novelle e racconti da Boccaccio, Sacchetti, Gozzi, Tolstoj e altri* (illustrati da Aleardo Terzi); *Racconti per i più piccini* (illustrati da Angela Motti); *Il Contanovelle, novelle e racconti da Sacchetti, Gozzi, Maupassant, Jerome e altri* (illustrati da Carlo Parmeggiani); *La buona novella, Storie Cristiane* (illustrate da Luigi Melandri).

11 La «Corrispondenza» era la sezione, caratterizzata da pagine di colore rosa, del *Giornalino della Domenica* che accoglieva le lettere inviate a Vamba dai piccoli lettori (cfr. Fanciulli 1935, p. 121).

1909 sul *Passerotto*,¹² supplemento del *Giornalino della Domenica* redatto dai giovani lettori e ideato da padre Ermenegildo Pistelli;¹³ vennero poi riuniti in una raccolta, *Poesie*, edita nel 1913 dai Fratelli Treves (Dandolo 1913): Vamba (1913), nella prefazione, ne sottolinea il «male soave», la «bellezza triste» e «il trillo solitario».

Queste iniziali liriche – con le quali la Dandolo «anticipò di cinquant'anni il successo di Minou Drouet,¹⁴ la poetessa bambina parigina» (Colli 1967) – rivelano già alcuni *topoi* dell'autrice poi sviluppati nella narrativa per ragazzi e in quella per adulti: dal tema del ricordo al legame con l'infanzia di matrice pascoliana, dai tratti onirici e lunari all'irruzione nel quotidiano del fiabesco e del fantastico, dalla dimensione spirituale e religiosa alla matura consapevolezza del dolore che ha fatto sì che venisse spesso accostata ad Ada Negri. Valgano a titolo di esempio alcuni versi da *Il canto di Stefania*, *La nostra amica luna* e *Chopin*:

La vita è triste. Via,
coi sogni, oltre la vita, ne la città infinita
che ha nome Fantasia!

Ci sono ancor le fate
nei regni di cristallo,
o in torri di corallo
nel mare sprofondate
[...]

E mi parve di andare,
stringendo la tua mano,
in un verde e lontano
paese d'oltremare...

(*Il canto di Stefania*)

La nostra amica luna
(forse non lo sapete)
penetra facilmente le cose più segrete.

(*La nostra amica luna*)

Siederemo. Sognando alti riposi
tramonteran le stelle a una a una;

12 «Nel 1907 nasceva il *Passerotto*, preceduto da una lunga e difficile gestazione, tutto scritto dai ragazzi. Il *Passerotto* era un piccolo quaderno che imitava la testata madre, proponendo commedie, fiabe, racconti, ma la vera novità era rappresentata dai disegni, dalle poesie e dalle fotografie inviate dai giovani lettori» (cfr. Gallo, Bonomi 2007, p.15).

13 Con lo pseudonimo di Omero Redi, Pistelli (papirologo e glottologo di fama) si fingeva un ragazzo e scriveva sul *Giornalino della Domenica* le famose «Pistole di Omero», indirizzate a Vamba, nelle quali si mettevano in risalto difetti e contraddizioni della scuola.

14 Nata a Parigi nel 1947, la poetessa-bambina Minou Drouet conobbe un grande successo tra gli anni '50 e '60 e fu al centro di numerose polemiche circa l'autenticità della sua opera.

ne l'azzurro dei boschi misteriosi
 si celerà più pallida la luna.
 (Chopin)¹⁵

Sono evidenti i pascolismi: la Dandolo racconta il suo mondo e celebra il quotidiano nella descrizione delle piccole cose.

I libri, i ninnoli, i fiori
 parlano, come giammai
 parole grandi ascoltai
 laggiù, nel mondo di fuori.
 (Le cose)
 Le margherite piccine
 drizzan ridenti lo stelo,
 quasi a cercar le manine
 che ormai riposano in cielo.
 (Per la morte di una ricamatrice)¹⁶

Sembra sostanzialmente che una sorta di *fil rouge* tenga unita l'intera produzione di Dandolo: le opere per ragazzi appaiono quasi propedeutiche a quelle per adulti, nelle quali la sofferenza, l'abnegazione e l'accettazione rassegnata della propria condizione trovano piena concretizzazione, esasperando la tendenza pessimistica che nei libri per l'infanzia viene invece trattenuta, se non celata, dalla fiducia nella provvidenza dei personaggi, certi che il fare del bene e l'agire secondo virtù regalerà loro un domani radioso. Ne troviamo conferma nelle parole di Fanciulli (1935, p. 120), secondo il quale i libri per ragazzi della scrittrice «completano mirabilmente gli altri e ne danno in certo modo una spiegazione, rappresentandosi in quelli la vita quale dovrebbe essere, e in questi quale è o appare all'autrice».

L'opera per l'infanzia di Dandolo si caratterizza per l'utilizzo di una prosa chiara e lineare e di una sintassi prevalentemente paratattica, oltre che per l'uso di un linguaggio commovente e a tratti infantileggiante e di un tono patetico-sentimentale nelle descrizioni di episodi malinconici: le sue raccolte di novelle e i suoi romanzi rientrano opportunamente nell'orizzonte della 'buona lettura educativa' che, pur intrisa di valori morali e di «un senso religioso che diviene poesia» (Visentini 1933, p. 223), stempera l'imposizione tipicamente ottocentesca di obblighi e precetti attraverso una delicatezza e una soavità femminile e materna che ricorda Ida Baccini, senza però conservare le monellerie del suo famoso pulcino. La presenza costante della figura materna, comprensiva e dispensatrice di consigli mai

15 Vd. Dandolo 1913, rispettivamente pp. 24, 20 e 29.

16 In Dandolo 1913, rispettivamente pp. 127 e 17.

gridati o minacciosi, è rivelata dal tono della narrazione, quello di una voce lieve ed amorevole propria di una saggezza femminile che insegna ad accontentarsi, ad apprezzare quello che si ha e soprattutto a non anteporre la smania di avventure al caldo (pascoliano) nido materno:

Tu pure, piccolino mio, sei come un canarino in gabbia; la tua casa è la tua gabbia, ma tu ci stai bene; e certo soffriresti molto se ti trovassi solo fuori di casa, e non sapresti dove andare! (*Risvegli*. In Dandolo 1923, p. 23).

Qualora si facesse vivo, il desiderio di abbandonare il nido viene ben presto soppiantato dalla concretezza di un posto sicuro. Lo apprende Giulietta, nella novella *Il Paradiso di Sabina*, grazie all'incontro con una piccola zingara vagabonda che le insegna come sia preferibile godere di una casa con un bel giardino, perché - dice - «si sta bene fermi»:

Giulietta che aveva tutto, che aveva una mamma adorata, una casa bella, tre buone amiche, un pianoforte, moltissimi libri, Giulietta aveva desiderato andarsene da quella pace intelligente e profonda: e c'era una creatura che forse aveva soltanto la sua età, e una piccola anima vibrante come la sua - e desiderava solo di morire, per avere un Paradiso che Giulietta non avrebbe mai pensato di desiderare: un posto fresco all'ombra delle rose! (*Il Paradiso di Sabina*. In Dandolo 1924b, p. 63).

Su questa scia, i brevi racconti che compongono le collezioni principali di Milly Dandolo, *Piccole storie di cose grandi* (1923), *La luce nell'anima* (1924), *Storie meravigliose del cielo e della terra* (1933), *Il cuore che germoglia* (1934), somministrano con garbo buoni consigli, promulgano amabili sentimenti ed esaltano la bellezza del creato, invitando a essere caritatevoli verso il prossimo, ad avere pietà dei poveri, dei malati e degli orfani e a rispettare la natura madre-terra e le sue creature innocenti. La sintonia quasi simbiotica con la natura unita alla bontà d'animo è una prerogativa dei bambini protagonisti delle opere della Dandolo: i dialoghi di Nino (*Nino sogna*, 1921) con il grande abete ne sono un chiaro esempio. Solo il ragazzino, grazie alla sua semplicità e al suo spirito puro, può intendere le parole dell'albero:

«Fanciullo - disse il vecchio abete, giacché poteva essere soltanto lui che parlava in quel luogo solitario - fanciullo, tu mi piaci tanto. Tu non porti con te una palla, o un cerchio, o un altro giocattolo per passare il tempo: tu non ti diverti a strappare i bei rami delle piante, né a calpestare i fiori: tu non ti lagni perché sei solo, e non cerchi un compagno di giochi: tu non passi indifferente o annoiato fra le belle piante e i dolci fiori, e nel lieto canto degli uccelli. Tu invece provi tanta commozione

e tanta sorpresa vedendo le piante e i fiori, e ascoltando gli uccelli, così che il tuo piccolo cuore si empie di gioia. Per questo tu mi piaci: perché il fanciullo che ama le semplici e meravigliose creature di Dio è certo migliore degli altri. E per questo tu meriti che le piante e i fiori e gli uccelli e molte altre creature ti vogliano bene e ti rivolgano la loro parola, e si mettano in comunicazione diretta con la tua piccola anima. Non ti devi quindi sorprendere se io ti parlo» (Dandolo 1921, pp. 27-28).

Come in Pascoli, infatti, l'infanzia è uno spazio puro, genuino e fantasioso, contrapposto al mondo adulto: un bambino sa vedere ciò che un uomo non vede, concetto ben esemplificato nella simbolica novella *Gli uomini e il bambino*, che distingue tra gli adulti che restano ammaliati dalle cose grandi e il fanciullo che si sofferma su quelle piccole e insignificanti. Egli non osserva la maestosità delle montagne ma i piccoli alberi lontani, non scruta l'immensità del mare ma le onde che lo accarezzano, non ammira la meraviglia del firmamento ma insegue con lo sguardo il bagliore di una lucciola, non si immerge nei libri per apprendere a occhi chiusi ma usa la fantasia:

Così la vecchia e il bambino se ne andarono. Quando fu a letto il bambino chiese:

«Perché mi hanno mandato via?»

«Perché devono leggere e studiare - spiegò la vecchia Malvina. - Non hai visto che tenevano tutti un libro tra le mani? Chi lo sa che cosa c'è scritto in tutti quei libri!»

«Io lo so - disse il bambino. - C'è scritta la storia di Cappuccetto rosso. Ma io non ho bisogno di leggerla, perché la so.» (*Gli uomini e il bambino*. In Dandolo 1933, p. 145).

Proprio per la sua capacità di cogliere ciò che gli adulti non possono capire, il bambino viene paragonato al poeta (o al passero) e, di conseguenza, la fanciullezza è associata alla poesia:

Sai tu che cos'è un poeta, bambino mio? Il poeta è un uomo che sente profondamente la bellezza della terra e dell'anima, e con le sue parole più dolci esprime il suo sentimento. Il poeta è un uomo che ama ciò che non amano gli altri uomini, cioè le cose più umili e gli esseri più tristi: perché il poeta ha il cuore pieno di bontà. E il poeta sogna di allontanarsi dagli uomini cattivi, superbi ed egoisti, per vivere una vita pura e nascosta, in comunicazione diretta con la bellezza della natura e con lo Spirito di Dio: oppure sogna di vivere con quegli uomini, per insegnare loro ad amarsi gli uni gli altri, perché nell'amore c'è la sorgente d'ogni bene e d'ogni gioia. (Dandolo 1921, p. 73).

La natura con cui il fanciullo entra in diretta comunicazione è, in quanto tale, soggetta al deperimento e, pertanto, Milly Dandolo sceglie di affrontare spesso il tema della morte: la vecchiaia diviene una risorsa a cui attingere per un futuro migliore e il trapasso è interpretato come rinascita (associata all'immagine della primavera) o come nuova destinazione d'uso (se si tratta di oggetti). Si pensi alle novelle *Il mago bianco*, dove un grande uomo di neve costruito dai bambini è destinato a sciogliersi al calore del sole ma trova consolazione nella spiritualità, o a *Il cuore che germoglia*, storia di una vecchia pentola di rame usurata che invece di essere gettata via viene riutilizzata come vaso di fiori:

Per questo il mago bianco aveva torto d'esser triste: perché ogni giorno, dove la neve è caduta, i ragazzi costruiscono la sua bianca e fragile vitaZ». (*Il mago bianco*. In Dandolo 1923, p. 98).

I giorni opulenti erano passati con la sua splendida giovinezza. Venivano, con la tarda età, i buoni giorni al sole: ma dopo l'angoscia e il buio, soltanto adesso il suo cuore germogliava e fioriva. (*Il cuore che germoglia*. In Dandolo 1934a, p. 42).

Così nel romanzo *Nino sogna*, dove il personaggio del nonno, cosciente di essere al termine della vita, si rassegna e raggiunge una malinconica serenità nella consapevolezza che, quando lui non ci sarà più, il suo nipotino sarà fonte di nuova vita.

Nel sentimentalismo e nel pietismo della Dandolo, sommati alle influenze crepuscolari e ai pascolismi, Pino Boero e Carmine De Luca (1995, p. 203) individuano «una possibile risposta intimistica e religiosa agli imperanti "balillismi"» dell'epoca, tanto che l'autrice viene collocata in una cosiddetta 'zona franca'¹⁷ di scrittori per lo più estranei all'adesione al fascismo, nella quale sono inclusi narratori di impianto religioso o più letterario, principalmente per adulti, come Antonio Baldini, Annie Vivanti, Carola Prosperi, Massimo Bontempelli, Arpalice Cuman Pertile, Dino Buzzati. Non si riscontrano, infatti, in Milly Dandolo espliciti tributi al Duce o pagine di retorica nazionalista scritte con un tono trionfalistico per esaltare miti ed eroismi di guerra.¹⁸ Al contrario, nella sua opera per ragazzi appare molto marginale l'adesione ai principi del fascismo e per

17 Si tratta di «opere che considerate nel loro insieme formano una *zona franca*, che se non è di esplicita opposizione al fascismo, sicuramente è affrancata in misura diversamente accentuata dagli obblighi di indottrinamento ideologico» (Boero, De Luca 1995, p. 170).

18 Anche il periodico *Novellino* (Milano, 1934-1935), diretto dalla scrittrice insieme al marito Eugenio Gara e impostato su modelli ottocenteschi, fa parte di quell'abbondante produzione di testate minori apparse durante il ventennio e contraddistinte «da un tono più compassato e meno propagandistico» (cfr. Genovesi 1976).

lo più circoscritta all'esaltazione del sentimento di patria che troviamo, per esempio, in *Cuori in cammino* (libro del 1931, vincitore di un concorso nazionale bandito dalla SEI) e nelle due raccolte di novelle *La luce di domani* (1935) e *Il tesoro nascosto* (1937), che hanno per tema l'economia e il risparmio e presentano illustrazioni legate all'immaginario del regime: sono frequenti le raffigurazioni di piccoli balilla con il moschetto, di fasci di spighe e di contadini intenti a falciare i campi, che richiamano alla mente una delle iniziative più note di Mussolini, la 'battaglia del grano'.¹⁹

A gravare sulla produzione di Milly Dandolo è piuttosto la sua marcata impronta religiosa e spirituale, testimoniata dal felice sodalizio editoriale con la SEI. L'afflato devozionale dell'autrice si percepisce in tutti i testi, nei romanzi *Nino sogna* (1921), *Un cuore di legno* (1929), *Sette regni e una bambina* (1930), *Cuori in cammino* (1931), *Il meraviglioso viaggio di Giuliano* (1936), nel racconto fiabesco *Figli di re* (1934) e nelle novelle marinaresche di *Narra il nostromo* (1926),²⁰ scritte a quattro mani con il marito Eugenio Gara. Nei libri divulgativi di argomento religioso e nelle agiografie, come *La storia di Gesù narrata al mio bambino* (1924), *La storia dei Martiri* (1925), *San Francesco di Sales* (1925), *La Fanciulla d'Orléans* (1936) e *La Santa di Chantal* (1938), il fine didattico e catechistico è supportato da alcuni stilemi specifici, come la preghiera da recitare posta in conclusione ai testi o la ripetizione del verbo modale 'dovere':

Dobbiamo perdonare i nostri fratelli. Dobbiamo pentirci dei nostri peccati e chiedere perdono a Dio. Dobbiamo credere che ogni peccato ci verrà perdonato se ci rivolgiamo a Gesù con pentimento e amore. (Dandolo 1924a, p. 54).

Di fatto le opere per ragazzi della Dandolo ripropongono i temi della letteratura per l'infanzia postunitaria: l'immaginario deamicisiano²¹ del bambino buono e moralmente ineccepibile (messo in rilievo dall'assenza della componente crudele o sadica tipica di *Pierino Porcospino* o *Pinocchio* o dei romanzi della Contessa di Ségur, 1865a e 1865b), e le formule vetuste utilizzate, riconducibili ai frequenti richiami a perseguire il bene e ad esercitare la carità, pur non toccando i livelli di smaccato nozionismo

19 Annunciata da Mussolini nel 1925, ebbe come obiettivo l'autosufficienza cerealicola dell'Italia.

20 In Italia, tra gli autori di letteratura marinara per ragazzi, genere molto apprezzato dai giovani lettori, si ricordano in particolare Jack La Bolina ed Emilio Salgari. La struttura di *Le novelle marinaresche di Mastro Catrame* (1894) di Salgari ricorda da vicino quella di *Narra il nostromo*: in entrambi i testi, in premessa viene rivelato che a narrare i racconti marinareschi all'equipaggio è un vecchio marinaio.

21 Con *Cuore* De Amicis compone «un'identità per mezzo di un'invitante vetrina di modelli, programmaticamente e molto abilmente attrezzata» (Faeti 1977, p. 62).

didascalico di Parravicini o Thouar, ancorano i testi di Milly Dandolo al passato, a un pedagogismo ottocentesco. Si veda, per esempio, l'elenco di buoni propositi della novella *La luce nell'anima*, che ricorda da vicino una modalità di narrazione e di trasmissione di insegnamenti tipica del *Giannetto*:

«Sì, sarò buona e serena; studierò, cercherò di affinare la mia anima, di elevarla alle cose nobili della scienza e dell'arte, a Dio. Nell'ombra e nella solitudine, imparerò quel che è necessario per andare poi nella vita facendo del bene con l'intelligenza e con la bontà» (*La luce nell'anima*. In Dandolo 1924b, pp. 94-95).

C'era una volta un fanciullo, il quale era tutto contento, perché aveva imparato a leggere. «Io sono ancora piccino, dicea fra se medesimo, so poco; ma so leggere. Col mezzo dei libri e della scuola voglio istruirmi nelle cose necessarie a sapersi per diventare un uomo dabbene e capace di guadagnarli di che vivere». (Parravicini 1837, Prefazione).

Questi procedimenti ingabbiano irrimediabilmente quegli impeti originali percepibili nell'opera della Dandolo e tali da restituire un'immagine a tratti 'audace' della stessa scrittrice, nella misura in cui ella consegna ai suoi personaggi una inaspettata dose di indipendenza e ribellione. Si pensi a Giorgio, fratello maggiore del piccolo Giuliano (protagonista di *Il meraviglioso viaggio di Giuliano*, 1936), che assume le caratteristiche del fanciullo modello per la sua gentilezza e la sua intelligenza ma, allo stesso tempo, rappresenta un prototipo di ragazzo spinto da ideali di libertà e di rivoluzione. Egli sceglie di sfidare il padre e di seguire il suo istinto; dopo aver preso lezioni private di pianoforte da un maestro, si trasferisce in città per prepararsi per l'esame al Conservatorio, pagandosi le spese con qualche concerto:

«Non potete opporvi: non potete rovinare il mio avvenire, la mia vita, la mia anima. Io andrò.»

[...] Infine il babbo aveva detto:

«Tu andrai se vuoi, se credi che io voglia rovinare la tua vita: ma non tornerai più.»

[...] No, non poteva pensare, Giuliano, che Giorgio dovesse vivere tutta la vita nella bottega! Ai cocchi avrebbe badato lui, Giuliano, che sapeva di essere un ragazzino qualunque. (Dandolo 1936b, p. 28).

Ciò crea una anomala tensione nella narrativa dell'autrice, che alterna aspetti conservatori a lati innovativi: Dandolo concede ai suoi protagonisti spazi di evasione senza però riuscire a liberarsi completamente dell'immagine pedagogica dell'infanzia «che dal versante borghese si estende,

nel corso dell'età liberale e soprattutto tra fascismo e post-fascismo, anche nelle classi popolari, creando un modello di fanciullo sottomesso e "perbene", ligio a doveri e divieti, appena appena, qua e là, intriso di tensioni "anarchiche", vincolato e dominato dalla famiglia» (Cambi 1997, pp. 12-13). Coesistono dunque nei personaggi creati dalla scrittrice due spinte contrapposte: l'una reazionaria, volta a preservare lo status quo, a non spezzare la tradizione, e l'altra originale, ribelle, che però immancabilmente finisce, non tanto per soccombere, quanto per perdere la sua forza potenzialmente sovversiva, caratteristica di Pinocchio o di Giannino Stoppani, a vantaggio di una risoluzione senza conflitti o comunque rispondente al senso del dovere e alla specifica funzione pacificatoria-conciliatrice riservata ai bambini. Lo stesso accade in Fanciulli, nelle cui opere incontriamo con insistenza il simbolo del fanciullo pacificatore che agisce per amore (cfr. Eynard, Agli 1976, pp. 237-238): «*Fiore* come *Lisabetta* ha una sua missione di conciliazione familiare: *Lisabetta* riconduce la zia Daria al babbo, e *Fiore* lo zio alla memoria dei suoi cari», in quanto Fanciulli «vide cristianamente nei ragazzi sempre una benedizione per le famiglie» (Robuschi Romagnoli 1955, pp. 59 e 65).

Parimenti, i personaggi di Milly Dandolo appaiono come piccoli adulti dotati di una sbalorditiva capacità di riflessione, di una spiccata coscienza morale, di una innata bontà d'animo e di uno spirito di sacrificio tali da rendere possibile l'esito felice delle situazioni più critiche. Investiti di una missione quasi sacrale, essi indossano i panni di angeli di pace che soffocano il proprio personale benessere a favore della serenità altrui, e dei loro cari in particolare, all'insegna di un lieto fine foriero di pace e di comprensione reciproca: Giuliano (*Il meraviglioso viaggio di Giuliano*) riappacifica il padre con il fratello, Cì (*Un cuore di legno*) ricongiunge il signor Ignazio con sua figlia, Marcello (*Cuori in cammino*) riporta la gioia in casa dell'anziano dottore che lo ospita, Cecilia (*Sette regni e una bambina*) fa della carità il suo faro-guida e rinuncia a vivere nel regno che le viene offerto a vantaggio del bene altrui.

Ecco come la saggia Befana, che incarna l'autrice in *Sette regni e una bambina*, ritrae la natura altruista di Cecilia:

«Voi, lo so, voi siete tutti contenti quando potete fare del bene. E ciò vi fa onore, senza dubbio. Ma vi è un sentimento che provano qualche volta gli uomini, ed è una carità grande, dolcissima, spinta fino al sacrificio, che voi non potete capire. È un sentimento per cui gli uomini sono contenti di soffrire, pur di fare del bene ai propri amici: qualche volta, e questa è la maggiore carità, qualche volta un uomo dà la vita per il suo amico. [...] La bambina ha capito: e per questo non ha esitato, e ha preferito consolare una povera mamma, ha preferito essere una povera bambina [...] ed è meglio sollevare una pena vicina, visibile,

piuttosto che cercare lontano le pene che non si conoscono» (Dandolo 1930, pp. 82-83).

Questa dote di portare sollievo, unita al motivo del nido materno, è ben descritta anche in *Un cuore di Legno*, quando Cì fa il suo ingresso nella casa di una vecchia coppia di coniugi che ha dimenticato il sorriso:

Ma quando un bambino entra in una casa, come un uccellino nella grande gabbia, la casa è piena di lui. Anche se è un bambino piuttosto quieto, i suoi trilli risuonano in tutti gli angoli, il suo passo risveglia gli echi delle stanze disabitate, il suo sorriso illumina le segrete penombre. Cì è entrato nella grande casa, come l'uccellino nella grande gabbia. Pare che nulla sia mutato, eppure da due giorni la casa è piena di lui; pare perfino che i vecchi mobili, i vecchi gingilli, le vecchie tappezzerie, abbiano preso un aspetto festevole e quasi giovanile. (Dandolo 1929, p. 83).

In tal senso, nei romanzi della Dandolo, caratterizzati da una ripetitività contenutistica che lascia spazio a ben poche variazioni, emerge una precisa fisionomia di bambino a cui è associata una determinata idea di infanzia: quasi in contrasto con i vetusti precetti morali ottocenteschi di cui pur si avverte il peso nei testi, l'autrice abbandona i modi dell'adulto castigatore e incapace di comprendere (caratteri con i quali viene spesso dipinta la figura maschile nei suoi romanzi), per schierarsi apertamente dalla parte dei fanciulli. Pensiamo ancora una volta a quel che avviene in *Il meraviglioso viaggio di Giuliano*: il ragazzino protagonista, dopo che il fratello maggiore è emigrato in città contro il volere del padre per studiare pianoforte, da un lato decide di immolarsi per il bene altrui, incaricandosi volontariamente di trovare un modo per riappacificare i membri della sua famiglia, dall'altro, a seguito di riflessioni e autocritiche che lo colgono durante il suo viaggio in città, sceglie di rifiutare il futuro che gli è imposto nella bottega del padre per seguire la sua strada e continuare gli studi scolastici.

Bisognava andare, sì bisognava andare. Per il babbo e per Giorgio, per la mamma e per se stesso, Giuliano sapeva che bisognava andare. Una partenza, una strada; forse si poteva pensare che quella strada dividesse, e invece Giuliano sapeva che quella strada poteva soltanto unire. Era questo il suo pensiero che non gli sarebbe stato facile esprimere. Era tanto abituato, Giuliano, ad essere un ragazzino qualunque, che non poteva nemmeno accorgersi, adesso, di avere dei pensieri! (Dandolo 1936b, p. 42).

«Non ho parlato ancora a nessuno, mamma: volevo parlare prima con te, solo con te... Mi pare che questo viaggio sia stato molto lungo! Sai

mamma, penso una cosa un po' buffa; penso che si fa più strada coi pensieri che coi piedi! Capisci, mamma? [...] E poi, sai, mamma, ho letto la storia di molti grandi Santi, che hanno dedicato tutta la loro vita al bene degli uomini, alla conversione degli infedeli, alla glorificazione di Dio [...] E ho capito, mamma, che anche Loro hanno costruito una casa: non proprio con le pietre, lo so: ma hanno costruito qualche cosa che non si potrà più abbattere. Non è vero? Bisogna pensare a costruire, tutti. E così vorrei fare anch'io: sono ancora piccolo, e non posso dire che genere di casa sarà. Ma intanto bisogna cominciare. Capisci, ora, mamma? (Dandolo 1936b, pp. 176-177)

Valorizzando questo lato autonomo e coraggioso dei suoi protagonisti, Milly Dandolo sembra propugnare l'idea che è giusto che i bambini desiderino migliorarsi ed essere artefici del proprio futuro: da una parte si assiste al superamento del pensiero deamicisiano della divisione in classi sociali, per la quale chi è nato in una condizione povera deve per forza rimanerci, dall'altra si rammenta la psicologia di *Scurpiddu*, il protagonista della novella di Capuana (1898) che sceglie liberamente il proprio destino, abbandonando la sua famiglia adottiva e arruolandosi soldato, «non per ambizioni di fortuna materiale ma per desiderio di conoscenza, perché vuole “vedere il mondo”, ampliando le sue esperienze e costruendosi una vita interiore più ricca» (Spinazzola 1997, p. 85). Tuttavia, la presenza di espliciti precetti morali e religiosi totalmente assenti nel verista Capuana, nonché l'accento posto sullo spirito di abnegazione dei fanciulli più che sul loro istinto di indipendenza, inevitabilmente diminuisce l'intensità narrativa, la forza e l'incisività dei romanzi della Dandolo, che non riesce a sfruttare adeguatamente la complessità filosofico-spirituale derivante dal conflitto interiore vissuto dai personaggi, il cui desiderio di evasione dalla realtà, peraltro, consente alla scrittrice di ricorrere al fantastico.

Emerge, infatti, dai suoi testi, insieme alla dimensione onirica, un fiabesco che strizza l'occhio ad atmosfere pinocchiesche, a omini turchini e a pulcini bacciniani, e, secondo Antonio Lugli (1963, p. 286), avvicina l'autrice al *Peter Pan* di Barrie. Si ripete cioè nei romanzi della Dandolo quel che accade nel più classico schema collodiano: il fantastico si mischia al quotidiano e 'i bambini di Milly', come i personaggi delle fiabe, intraprendono un viaggio iniziatico al termine del quale viene ristabilito un nuovo equilibrio, determinato da una conquista educativa e spirituale. Essi, attraverso varie tappe, riscoprono la loro identità, vivono un'avventura che li porterà 'a far giudizio' e a raggiungere una maggiore consapevolezza di se stessi. Vale quel che Renato Bertacchini (1964, p. 5) scrive a proposito delle *Avventure di Pinocchio*: «La favolosa e realistica storia del ragazzoburattino che si guadagna, una prova dopo l'altra, in una vicenda alterna di sconfitte e vittorie, la sua dura e costosa dignità di uomo “libero”».

Fanciulli e Cambi hanno altresì ravvisato nella commistione tra quotidiano e fantastico della Dandolo un rinvio al ‘realismo magico’ di Massimo Bontempelli, che influenzò molti autori del Novecento:²² come scrive D’Arcangelo (1993, p. 415) «la “magia” bontempelliana ha operato profondamente in tutti questi scrittori di là dagli esiti puramente fantastici, tenendoli lontani da quel piccolo o grande realismo di narratori come Marino Moretti, Palazzeschi e Bacchelli». Invero, secondo Fanciulli, «Milly Dandolo ha attuato il “realismo magico” dal tempo di *Nino sogna*, assai prima che esistesse la formula bontempelliana. Tale “magia”, tale “irrealtà del reale” – secondo l’autore – si diffonde nella scenografia dei vasti paesaggi, in ogni aspetto della natura, e penetra anche nei più semplici, nei più squallidi “interni”, negli oggetti comuni. Da questo proviene la fusione tra fantastico e vero» (Fanciulli 1935, pp. 137-138).

Nei romanzi della scrittrice notiamo, infatti, una sospensione tra reale e immaginario per cui all’improvviso, nell’ordine razionale delle cose, si verifica qualcosa di inspiegabile. Tempo e spazio si fermano e il protagonista-bambino vive un’esperienza misteriosa e confusa, che oscilla tra il sogno e la visione ad occhi aperti. Per esempio Cecilia, protagonista di *Sette regni e una bambina*, viene trasportata nel sonno in un mondo fatato da alcune creature magiche, le figure fiabesche disegnate per lei dal nonno pittore:

e si mise a guardare, con grande tenerezza, i cartoni appesi alla parete.
«Come siete cari! – sussurrò. – Ho molto sonno, ma starei sempre qui a guardarvi, sempre. Mi siete cari, come se foste vivi... »

I suoi occhi socchiusi vedevano, in una dolce nebbia, le creature magiche sorridere e muoversi lievemente.

«Se foste vivi, – sussurrò la bambina con voce assonnata – se foste vivi sarei perfettamente contenta.» (Dandolo 1930, p. 12).

Il romanzo ha una struttura circolare: da uno stato di realtà e concretezza, ovvero la quotidianità del piccolo abbaino condiviso dalla bimba e dal nonno, si passa ad una condizione fantastica per poi far ritorno alla medesima situazione iniziale. Tale impostazione ricorda da vicino *La scacchiera davanti allo specchio* di Bontempelli (1922), oltre che *Il viaggio incantato* di Annie Vivanti (1933), in cui i protagonisti ‘escono’ dalla realtà ed entrano in una dimensione irreali: nel primo un ragazzino attraversa lo specchio appoggiato alla parete dello sgabuzzino dove viene mandato in castigo, mentre nel secondo due fratellini, rimasti a casa da soli, entrano in un quadro del salotto alla ricerca dell’anima dell’artista. In entrambi i casi, come avviene in *Sette regni*, quando i bambini ritornano nel mondo reale,

22 Marini 2003, p.64 sostiene che nel realismo magico italiano possono rientrare «opere come Refè Micropiede di Gianni Arpino, Piccole storie di cose grandi di Milly Dandolo, Mago Bontà di Emilio Treves, Ciondolino di Vamba».

è difficile capire se quello che hanno vissuto è stato un sogno o la realtà. A spingere i protagonisti a oltrepassare la soglia della realtà quotidiana, e quindi ad abbandonare (momentaneamente) il nido, è tanto la curiosità di esplorare e di conoscere quanto la fantasia delle loro menti, ma nelle opere della Dandolo questa immersione nell'irrealtà, preceduta spesso da una partenza dettata dalla volontà di riportare la pace in una situazione controversa, è l'espressione di momenti di turbamento, di mancanza o di inadeguatezza personale che si risolvono, in previsione di un ribaltamento finale, attraverso l'incontro individuale e intimo con il fantastico, a cui la scrittrice attribuisce un valore fortemente spirituale, analogamente a Giuseppe Fanciulli in *Lisa-Betta*.

La Dandolo, attraverso i rimandi al divino, di fatto scansa l'assurdo meraviglioso o il perturbante riscontrabile in Salgari, in Carroll (1865) o in Bontempelli (1922). Di conseguenza, l'accostamento tra quest'ultimo e la scrittrice milanese appare azzardato: i romanzi della Dandolo, rispetto soprattutto a *La scacchiera davanti allo specchio*, rinunciano totalmente al tono surreale e alla vena umoristica a favore di un lirismo ritrito e di un canonico misticismo religioso che non persuade. In tal senso, la scrittrice procede in sintonia con la tradizione nostrana: Silvia Blezza Picherle (2004, p. 69) osserva che «nell'Italia cattolica e spiritualistica del Novecento si preferiscono le narrazioni che esprimono in modo esplicito l'amore e il rispetto di Dio e di quei valori che ispirano la religione cattolica».

Il fantastico viene riassorbito in una dimensione celeste, funzionale a uno scopo educativo, il più delle volte connesso al recepimento dei valori della fede cristiana. Ne è prova il dialogo tra Giuliano e il pianoforte del fratello Giorgio in *Il meraviglioso viaggio di Giuliano*:

Giuliano credette di pensare:

«Le vedo bene perché sto in un letto più alto degli altri... O forse sogno... Se le stelle parlassero, intenderei la loro voce...»

«Parlano», disse una voce lieve.

Giuliano non sussultò, non si spaventò. Non sapeva di dove venisse quella voce, ma gli pareva tanto vicina, tanto simile alla sua come se venisse da suo stesso cuore. E non la riconosceva, no, ma credeva che forse avrebbe potuto riconoscerla. Chiese, o gli parve di chiedere:

«Chi sei?»

«Non mi puoi riconoscere, perché oggi la mia voce era diversa: ma ora ti parlo con la nota più soave e leggera perché tu solo m'intenda. Sono il pianoforte.»

[...] «Nella mia profonda anima - riprese la voce - sono chiuse tutte le parole che l'anima può intendere. L'armoniosa anima di Giorgio, e le sue belle mani possono interpretare, tradurre queste parole: o sono io che interpreto l'anima di Giorgio?»

[...] «L'anima di Giorgio – riprese la voce – è piena di fede e di speranza: ma anche piena di coraggio. Giorgio sa che bisogna fare sempre di più e sempre meglio: bisogna arrivare tanto in alto fino a poter intendere la voce delle stelle. Comprendi?» (Dandolo 1936b, pp. 72-73).

Questo dialogo, ma anche quello tra Cì e la barca di legno dotata di cuore (in *Un cuore di legno*), rammenta l'incontro improvviso di *Lisabetta*, eroina creata da Fanciulli (1932), con lo gnomo Pasqualino, «un personaggio che è come la materializzazione, se di materializzazione si può parlare nei riguardi di un simbolo, dello stato del tutto fantastico in cui si trova la mente della bambina» (Robuschi Romagnoli 1955, p. 34). Tanto in Dandolo che in Fanciulli, la fantasia è la facoltà più viva nei bambini e gli 'aiutanti magici'²³ hanno il compito di ammonirli e metterli in guardia dai pericoli, di facilitarli nella ricerca di se stessi e nella interpretazione dei problemi della vita, favorendo una adesione autonoma al mondo, sicché ogni 'avventura' rivela una rinnovata scoperta di sé. Anche le creature fatate che Cecilia incontra nel corso del suo viaggio, le permetteranno di vedere scenari meravigliosi e di apprendere che la cosa più importante non è la ricchezza ma la carità. La sua avventura rappresenta una prova che affronta con coraggio e che supera scegliendo di tornare da Matilde, una giovane donna che ha subito la perdita del figlio e che si è molto legata alla bambina:

E rinunzio al mio compito, giacché so che neppure tutte le stelle del cielo potrebbero consolare la povera Matilde che ha perduto tutto, perdendo me! Cara Fata, ti prego di perdonarmi, ma io non posso venire. Io... io avevo dimenticato Matilde. (Dandolo 1930, p. 76).

Il viaggio tra quotidiano e fantastico assume dunque una funzione pedagogico-moralistica e favorisce un processo di maturazione attraverso la religiosità. Alla fine l'individualità del protagonista si concilia con il mondo esterno, quindi con gli adulti e la società, a garanzia di una soluzione armonica della vicenda o di un lieto fine, omologandosi non solo alla fiaba ma anche al *Bildungsroman*, nel quale «la formazione dell'individuo come individuo *in sé e per sé* coincide senza crepe con la sua integrazione sociale in qualità di semplice *parte di un tutto*» (Moretti 1986, p. 18). Questo non fa che ribadire l'ambivalenza della scrittrice, che, pur osando nei romanzi più che nelle novelle, non dimostra una vera e propria evoluzione contenutistica e concettuale nella sua opera: da un lato, in sintonia con il suo profondo affetto e rispetto per l'infanzia, suggerisce la ribellione, supportando l'idea di abbandonare lo status quo per ciò che è nuovo, dall'altro

23 L'aiutante magico è una delle figure ricorrenti nella morfologia della fiaba secondo Propp 1928.

non vuole o non riesce a sbilanciarsi né ad assumere prese di posizione radicali e compromettenti, finendo per non allontanarsi troppo da una pedagogia educativa di matrice ottocentesca che si regge sul trionfo 'Dio, Patria e famiglia' e banalizza il senso dell'avventura e il desiderio di scoprire il mondo vissuto dai personaggi: la percezione del dolore e l'analisi psicologica dei protagonisti dei romanzi perde di consistenza e viene ridimensionata dalla scelta della scrittrice di ricorrere al divino e alla religione per la risoluzione delle problematiche terrene, all'insegna della fede, della provvidenza e dei buoni sentimenti. In tal modo viene sminuita l'interessante cifra distintiva di Dandolo: il lato sconvolgente del sogno e del fantastico viene purtroppo subordinato alla sua accettazione e razionalizzazione, e quindi depotenziato da una concezione spirituale e cristiana del mondo che, per un'ansia di bene e valori morali eccessivamente presenti, tende a prevaricare sull'insieme delle vicende narrate e a compromettere la validità letteraria ed estetica delle opere. Peraltro, questa altalena tra vecchio e nuovo, tra tendenze conservatrici e tratti originali e liberi dalla tradizione, si avvertirà con più forza nei romanzi per signorine, nei quali è evidente la contrapposizione tra la figura femminile 'libera' o ribelle e quella che invece rimane ancorata al passato in nome delle regole che la tradizione impone di rispettare. In tal senso, si confà a Dandolo la definizione di Genovesi (2003, p. 12): «La donna dell'Italia del XIX secolo, sia allieva sia insegnante sia studiosa dell'educazione, è ancora del tutto soggetta a canoni politici, che la stessa donna saggista propugna, difende e addita come norme da seguire in nome di Dio e, quindi, della buona educazione».

Bibliografia

Bibliografia di Milly Dandolo

(a) Poesie, novelle e romanzi per l'infanzia

(1913). *Poesie*. Milano: Treves.

(1921). *Nino sogna*. Catania; Milano; Parma: SEI.

(1923). *Piccole storie di cose grandi*. Torino: SEI.

(1924a). *La storia di Gesù narrata al mio bambino*. Torino: SEI.

(1924b). *La luce nell'anima*. Torino: SEI.

(1925a). *La storia dei Martiri narrata al mio bambino*. Torino: SEI.

(1925b). *S. Francesco di Sales*. Torino: SEI.

(1926). (con Gara, Eugenio). *Narra il nostromo*. Torino: SEI.

- (1926). (con Fanciulli, Giuseppe). *Il libro di Natale*. Torino: SEI.
 (1929). *Un cuore di legno*. Milano: Amatrix.
 (1930). *Sette regni e una bambina*. Firenze: Salani.
 (1931). *Cuori in cammino*. Ristampa, Torino: SEI, 1967.
 (1933). *Storie meravigliose del cielo e della terra*. Torino: SEI.
 (1934a). *Il cuore che germoglia*. Ristampa, Brescia: La Scuola, 1950.
 (1934b). *Figli di re*. Ristampa: Torino: SEI, 1949.
 (1935). *La luce di domani*. Milano: Off. G. Ricordi e C.
 (1936a). *La Fanciulla d'Orléans*. Firenze: Salani.
 (1936b). *Il meraviglioso viaggio di Giuliano*. Brescia: La Scuola.
 (1937). *Il tesoro nascosto*. Milano: Arti grafiche Alfieri & Lacroix
 (1938). *La Santa di Chantal*. Roma: Sales.
 (1951). *La scatola armonica, Poesie per ragazzi*. Milano: SEI.
 (1952). *Due anime*. Firenze: Marzocco.
 (1953). *Fior di pepe e altri racconti*. Brescia: La Scuola.
 (2010). *Croce e delizia* (1944). Ultima ed.: Milano: Sonzogno.

(b) Riduzioni e traduzioni di racconti e romanzi per l'infanzia

- (1932a). *La buona novella, Storie cristiane*. Torino: UTET.
 (1932b). *Racconti per i più piccini da Daudet, Schmid, Tolstoi e altri*. Torino: UTET.
 (1934c). *David Copperfield*. Torino: UTET.
 (1934d). *Il mio novelliere, novelle e racconti da Boccaccio, Sacchetti, Gozzi, Tolstoi e altri*. Torino: UTET.
 (1939a). *Piccoli Racconti da Gozzi, Berquin, Turgheniev e altri*. Torino: UTET.
 (1939b). trad. di Barrie, James M.: *Peter Pan*. Milano: Bompiani.
 (1939c) trad. di *Pagine scelte di Selma Lagerlöf*. Milano: Laboratori Mastretti.
 (1942). *Il Contanovelle, novelle e racconti da Sacchetti, Gozzi, Maupassant, Jerome e altri*. Torino: UTET.
 (1945a). trad. di Daudet, Alphonse: *Lettere dal mio mulino*. Milano: Rizzoli.
 (1945b). trad. Berquin, Arnaud: *L'amico dei fanciulli*. Milano: Rizzoli.
 (1951). trad. di Maeterlinck, Maurice: *L'uccellino azzurro: fiaba in sei atti e dodici quadri*. Milano: Carroccio.

Letteratura per l'infanzia. Testi di riferimento

- Baccini, Ida (1875). *Le memorie di un pulcino*. Ristampa, Firenze: Marzocco, 1946.

- Bontempelli, Massimo (1922). *Due favole metafisiche: La scacchiera davanti allo specchio – Eva Ultima*. Ristampa, Milano: 1940.
- Capuana, Luigi (1898). *Scurpiddu*. Ristampa, Torino: Paravia, 1949.
- Carroll, Lewis (1865). *Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*. Trad. it., Torino: Einaudi, 1979.
- Collodi, Carlo (1876). *I racconti delle fate*. Ristampa, Roma: Newton, 1992.
- Collodi Carlo (1881). *Le avventure di Pinocchio*. Ristampa, Milano: La Margherita. 2005.
- De Amicis, Edmondo (1886). *Cuore*. Ristampa, Bologna: Malipiero, 1969.
- Fanciulli, Giuseppe (1912). *L'Omino turchino*. Ristampa, Firenze: Giunti, Bemporad, Marzocco, 1961.
- Fanciulli, Giuseppe (1932). *Lisa-Betta*. Torino: SEI, 1965.
- Hoffmann, Heinrich (1845). *Pierino Porcospino*. Trad. it. Milano: Hoepli, 1985.
- La Bolina, Jack (1883). *Nuove leggende di mare*. Trad. it. Rimini: Il Pirata, 2012.
- Parravicini, Luigi A. (1837). *Giannetto*. 10a ed. Livorno: Tip. di G. Antonelli.
- Rubino, Antonio (1919). *Viperetta*. Ristampa, Milano: Scalpendi, 2010.
- Salgari, Emilio (1894). *Le novelle marinesche di Mastro Catrame*. Nuova ed. Torino: Einaudi, 1973.
- de Ségur, Contessa (1865a). *I guai di Sophie*. Trad. it. Milano: Fabbri, 2005.
- de Ségur, Contessa (1865b). *Un piccolo buon diavolo*. Trad. it., Vicenza: Edizioni Paoline, 1973.
- Twain, Mark (1876). *Le avventure di Tom Sawyer*. Trad. it. Milano: Mondadori, 2000.
- Vamba (1895). *Ciondolino*. Nuova ed. Firenze; Milano: Giunti, 2010.
- Vamba (1912). *Il Giornalino di Gian Burrasca*. Nuova ed. Novara: De Agostini, 1999.
- Vivanti, Annie (1933). *Il viaggio incantato*. Nuova ed. Torino: Einaudi, 1975.
- Yambo (1902). *Ciuffettino*. Nuova ed. Firenze: Vallecchi, 1951.

Altri studi

- Arslan, Antonia (2013). *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*. 2a ed. Milano: Guerini e Associati.
- Arslan, Antonia (2010). «Introduzione» a Dandolo (2010).
- Asor Rosa, Alberto (dir. da) (1992). *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Bertacchini, Renato (1964). *Collodi educatore*. Firenze: La Nuova Italia.
- Blezza Picherle, Silvia (2004). *Libri, bambini, ragazzi. Incontri tra educazione e letteratura*. Milano: Vita e Pensiero.
- Boero, Pino; De Luca, Carmine (1995). *La letteratura per l'infanzia*. Roma; Bari: Laterza (11a ed., 2006).

- Cambi, Franco (1997). *Collodi, De Amicis, Rodari, Tre immagini d'infanzia*. Bari: Dedalo.
- Colli G. (1967). Introduzione a Dandolo (1931).
- D'Arcangelo, Lucia (a cura di) (1993). *Enciclopedia fantastica italiana. Ventisette racconti da Leopardi a Moravia*. Milano: Mondadori.
- Eynard, Roberto; Agli, Francesco (1976). *Tanti libri per tanti bambini, significati e funzioni nel libro per i ragazzi di ieri e di oggi*. Torino: SEI.
- Faeti, Antonio (1977). *Letteratura per l'infanzia*. Firenze: La Nuova Italia.
- Fanciulli, Giuseppe (1935). *Scrittori e libri per l'infanzia*. Ristampa, Torino: SEI, 1954.
- Fanciulli, Giuseppe (1951)., Presentazione in Dandolo (1951).
- Fanciulli, Giuseppe; Monaci Guidotti, Enrichetta (1935). *La Letteratura per l'infanzia*. Torino: SEI.
- Farina, Rachele (a cura di) (1995). *Dizionario biografico delle donne lombarde: 568-1968*. Milano: Baldini & Castoldi.
- Gallo, Claudio; Bonomi Giuseppe (a cura di) (2007). *Il Giornalino della Domenica. Antologia di fiabe, novelle, poesie, racconti e storie disegnate*. Milano: Edizioni BD.
- Genovesi, Giovanni (1976). «La stampa periodica per ragazzi». In: Castronovo, Valerio; Tranfaglia, Nicola (a cura di). *Storia della stampa italiana. V. La stampa italiana del neocapitalismo*. Roma; Bari: Laterza, pp. 377-453.
- Genovesi, Giovanni (a cura di) (2003). *Donne e formazione nell'Italia unita: allieve, maestre, pedagogiste*. Milano: FrancoAngeli.
- Lugli, Antonio (1963). *Storia della letteratura per l'infanzia*. Firenze: Sansoni.
- Marini, Carlo (2003). *Il fantastico. Frontiera della letteratura per l'infanzia*. Urbino: QuattroVenti.
- Michieli, Armando (1943). *Della letteratura per l'infanzia e la fanciullezza*. Padova: Cedam.
- Michieli, Armando (1954). *Giuseppe Fanciulli*. Rovigo: Istituto Padano di Arti Grafiche.
- Mondadori, Alberto (dir. da) (1959). *Dizionario universale della letteratura contemporanea: A - D*. Milano: Mondadori.
- Montino, Davide (2009). *Le tre Italia di Giuseppe Fanciulli, Educazione e letteratura infantile nel primo Novecento*. Torino: SEI.
- Moretti, Franco (1986). *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi.
- Negri, Martino (2010). «Viperetta» *storia di un libro*. Milano: Scalpendi.
- Propp Vladimir Ja. (1928). *Morfologia della fiaba*. Trad. it. Torino: Einaudi, 2000.
- Robuschi Romagnoli, Pina (1955). *Fanciulli*. Firenze: Le Monnier.
- Rodia, Cosimo (2013). *La poesia per l'infanzia in Italia dal Novecento ad oggi*. Lecce; Brescia: Pensa MultiMedia Editore.

- Romei, Giovanna (1986). «Milly Dandolo». In *Dizionario Biografico degli Italiani*, disponibile all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/milly-dandolo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/milly-dandolo_(Dizionario-Biografico)/) (2015-07-15).
- Spinazzola, Vittorio (1997). *Pinocchio & C.: La grande narrativa italiana per ragazzi*. Milano: Il Saggiatore.
- Vamba (1913). Introduzione a Dandolo (1913).
- Visentini, Olga (1933). *Libri e ragazzi, Storia della letteratura infantile e giovanile*. Milano: Mondadori (2a ed., 1936).

Una lettura de *La luna su la porta de casa* di Giano Perale

Rodolfo Zucco (Università degli Studi di Udine)

Abstract Giano Perale's poetry can be read in the light of a fundamental juxtaposition between two poetic attitudes. On one hand, a poetry governed by childhood, on the other, a poetry ruled by adulthood. Perale thematizes the necessary preservation of the child within the adult man, and establishes a distance between childhood and adulthood, which, in some poems, gives way to a painful *Sehnsucht*. The poems expressing this *Sehnsucht* shape the foundation of the poet's writing experience, which constitutes the more resilient and happy aesthetic part of his poetry. Perale's poetics is formally characterized by the rhetorical figure of iteration: the circular structure of the text, the proliferation of anaphoric lines, the use of rhyme, the employment of lines manufactured as an iteration of a specific rhythmic cell. These are traits that show the influence of the Venetian 'conte' and of the nursery rhymes. These are poetic forms «in which the most manifest irrationality, the nonsense, and the random overlapping of entities appear» (Fernando Bandini).

Keywords Giano Perale. Poetry and Childhood.

Devo a Fernando Bandini un principio di classificazione tanto apparentemente bizzarro quanto straordinariamente efficace: quello – dando alla mia formulazione la provocatoria *brevitas* con la quale ricordo essere stata pronunciata a lezione quella originale – che divide i *poeti con le formiche* dai *poeti senza le formiche*. Per Bandini esso determinava o indirizzava il giudizio di valore, potendosi annoverare tra i *poeti con le formiche*, ai due capi della nostra storia letteraria, il Dante del canto XXVI del *Purgatorio* e il Giudici di *Salutz* («Voi che la vita intera | Sbriciolaste di briciole carpite | A ciechi sguardi del distratto amore | Tremula carovana di formiche» (*Salutz* VII. 10, vv. 6-9: in *VV*, p. 738), e con loro il Montale di *Meriggiare pallido e assorto*. Bandini stesso, come poeta, si vedeva – senza dirlo – un continuatore di questa linea. Mi piace citare, benché questi versi non fossero stati ancora scritti, una quartina dalla poesia di apertura di *Meridiano di Greenwich* (*MG*), *Tuberi e grembi* (vv. 9-12): «Sono per il ramarro che ghiotto succhia | la sua preda, per le formiche | emerse da una casa d'ombra che ammicchia | sementi di stagioni antiche» (*MG*, pp. 7-8). Potrei

Questo che presento – con qualche ampliamento e poche integrazioni bibliografiche – è il testo del mio intervento alla presentazione del volume a Belluno il 2 novembre 2013.

dichiarare anch'io, volgendo i versi di Bandini al senso di quella remota lezione, di *essere per le formiche*; perciò mi sono compiaciuto di trovare alle pp. 87-88 de *La luna su la porta de casa* una poesia con la quale Giano Perale prende decisamente partito (una poesia, per inciso, che riporta direttamente i versi danteschi: «Lì veggio d'ogne parte farsi presta | ciascun'ombra e basciarsi una con una | senza restar, contente a brieve festa; | così per entro loro schiera bruna | s'ammusa l'una con l'altra formica, | forse a spiar lor via e lor fortuna»). Ecco *Le formighe*:

A pian, a pian,
 come le foie che se buta in tera,
 senza far rumor,
 i giorni i casca,
 i passa via,
 i se scurta
 come parole in fondo de 'n discorso.
 A baterghe le man
 resta ma lù,
 an panigass
 pien de pensieri.
 E no te sa se i sie propio sinzieri
 'sti cic e ciac
 de le so ale bise.
 Ma intant doi procession de formighete
 le va su 'l troi.
 E quand che le se incontra
 le fa la riverenza
 una co l'altra
 le se scolta,
 le se nasa,
 o fursi le se basa
 e le va via, in eterno
 e no le sa
 che a pian, a pian,
 come le foie che se buta in tera,
 senza far rumor,
 i giorni i casca,
 i passa via,

i se scurta
come parole in fondo de 'n discorso.¹

Non è, questa, una presenza episodica. Leggo in *Vecio* (LPC, pp. 135-136) questi versi: «Ultimi ani | senza primavere davanti | e 'na filastroca de funerai, | come formighe, | nere, | in procession».² In altri versi, quelli di *Formiga* (p. 92), il poeta identifica una propria attitudine con quella attribuita all'insetto: «E mi, una a la volta, | co la me pressa santa da formiga, | scave buse in te i sass | par sepelirghe i ricordi»;³ in altri ancora, quelli finali di *Voi restar solo co 'l vento* (pp. 251-252) egli si ritrae nell'atto di un tipico (e crudele) passatempo infantile: «Voi restar solo co i oci rossi | a forza de rider, | co le man piene de tera, | co le me scarpe sporche de ricordi. | Solo co i santi | a farli crepar de invidia, | mi che t'ò ti par sposa. | E co 'na bagolina de rosa | farghe dispeti a 'n nido | de indafarade formighe nere».⁴

Io non ricordo come Bandini sviluppasse l'opposizione da cui sono partito. Credo però che a ricostruire il seguito di quella lezione possano servire gli ultimi versi citati. Sono i bambini – tento allora di proseguire – che hanno un rapporto privilegiato con le formiche, per la buona ragione che i loro occhi sono più vicini alla terra – e dunque alle formiche – di quanto non lo siano gli occhi degli adulti. Vi è dunque uno stretto rapporto tra il *vedere le formiche* e *l'infanzia*. L'opposizione di fondo, dunque, quella di cui la presenza o assenza delle formiche non è che il sintomo, è tra due atteggiamenti del fare poetico, ai quali presiedono rispettivamente *l'infanzia* e il suo opposto, *l'adulità*. Ora, Perale tematizza con chiarezza, in almeno un paio di poesie, quella che gli appare come la *necessaria conservazio-*

1 «Piano piano | come le foglie che si gettano a terra | senza fare rumore | cascano i giorni | passano via, | si accorciano | come parole al fondo di un discorso. | A batter loro le mani | rimane solamente | un passero | pieno di pensieri. | E non sai se siano davvero sinceri | gli sbattimenti | delle sue ali bigie. | Ma intanto due processioni di formichine | camminano sul sentiero. | E quando si incontrano | fanno la riverenza | l'una con l'altra | si ascoltano | si annusano | o forse si baciano | e se ne vanno via, in eterno | e non sanno | che piano piano | come le foglie che si gettano a terra | senza fare rumore | cascano i giorni | e passano via | accorciandosi | come parole al fondo di un discorso». Le *Versioni interlineari* dei versi di Giano Perale (senza indicazione d'autore, ma opera di Marco Perale) si leggono in *LPC*, pp.297-398 (la versione de *Le formighe* è a p. 324).

2 «ultimi anni al mondo | senza più primavere davanti | ed una filastrocca di funerali | come formiche | nere | in processione» (*LPC*, p. 342).

3 «Ed io, una alla volta | con la mia santa fretta da formica | scavo buche tra i sassi | per seppellirvi i ricordi» (*LPC*, p. 326).

4 «Voglio restare solo, con gli occhi rossi | a forza di ridere | con le mani piene di terra | con le mie scarpe sporche di ricordi. | Solo con i santi | per farli crepare di invidia | io che ho te per sposa. | E con un gambo di rosa | fare dispetti al nido | delle formiche nere indaffarate» (*LPC*, pp. 386-387).

ne del bambino dentro l'uomo adulto. È una necessità che si pone come imperativo esistenziale nei versi iniziali di *Bisogna* (LPC, pp. 208-209):

Bisogna,
ma bisogna a tutti i costi,
saver de aver
an cor,
an cor che l'è stat bocia
e che l'è bocia ancora⁵

e come insopprimibile desiderio in quelli finali di *Rosario longo* (LPC, p. 95):

Vecie canzon de cesa,
vecie rime ridicole,
intra "cuore" e "Signore"
vecie rime che sveia
insieme co i ricordi
la voia de esser novo in medo al vecio,⁶

dal momento che quella conservazione è la condizione per poter - sono ancora versi di *Bisogna* - «Esser poeta fin in fondo al cor, | indè che se confonde, | smissiade da la stessa comozion | le robe triste e le robe gioconde, | fate par far de 'l mondo | 'n eterno girotondo | cenest par man da la to fantasia».⁷ Non è un caso che la «voia de esser novo in medo al vecio» alla cui insegna chiude *Rosario longo* sia suscitata dal sovvenire, nel ricordo, di «vecie rime ridicole | intra "cuore" e "Signore"». A quelle rime il bambino non può non aderire con tutto il proprio essere. Mi piace ricordare questo passo dalla prima delle pagine che Roman Jakobson e Linda R. Waugh dedicano a *L'arte verbale dei bambini*:

Nel suo celebre libro *Da due a cinque*, lo scrittore russo Kornei Čukovskij (1882-1969), uno dei più esperti conoscitori del linguaggio infantile, sosteneva con argomenti persuasivi che il bambino acquisisce parallelamente la facoltà linguistica e quella di comprendere i rudimenti della poesia, e affermava che «ogni rima procura al bambino una gioia par-

5 «Bisogna | ma bisogna a tutti i costi | sapere di avere | un cuore | un cuore che è stato bambino | e che è bambino ancora» (LPC, p. 369).

6 «Vecchi canti di chiesa | vecchie rime ridicole | tra "cuore" e "signore" | vecchie rime che risvegliano | insieme ai ricordi | la voglia di essere nuovo in mezzo a tanto vecchio» (LPC, p. 327).

7 «Esser poeta fino in fondo al cuore | là dove si confondono | unite in una stessa commozione | le cose tristi e quelle divertenti | fatte per fare del mondo | un eterno girotondo | tenuto per mano dalla tua fantasia» (LPC, p. 369).

ticolare» e che «a due anni, comporre rime è uno stadio regolare del nostro sviluppo linguistico. I bambini che non attraversano questa fase di esercitazione linguistica sono anormali, o malati».⁸

Nel *ridicole* che qualifica le stesse «vecie rime» risuona invece il giudizio dell'adulto, lo stesso che in *Far 'na poesia l'è come caminar* (LPC, p. 207) colpisce, dell'attività poetica, il carattere deprecabilmente infantile (vv. 10-17):

Far 'na poesia l'è come andar in giostra,
 ma da grandi, da omi:
 e goderse la musica
 crecolada infin a rompitesta.
 Tuti i te varda e i ride,
 e tuti i te cojona,
 e ti, te te incontenta de 'l to giro
 co 'l cor che canta incora doventù.⁹

Nella prospettiva opposta, peraltro, il bambino stigmatizza crudelmente l'ipocrisia che governa i comportamenti sociali del sé adulto (e dunque la stessa adultità) in *Maschere* (LPC, p. 150):

Quando che passo e te saluto, alegro,
 e te strenzo la man con sentimento
 e te domando come che sta i fioi
 o scrivo 'na gran letera, pianzendo,
 sora 'l to can, che 'l s'è ferì na zata,
 o vegno a 'l funeral de to madona
 e te imbrazo, pianzendo, 'fa 'na piova,
 o te mando a Nadal 'na cartolina
 piena de sentimento e de passion,
 l'è aver vestì me pare 'fa 'na dona
 e mandarlo a mostrarse su 'l Listòn.¹⁰

8 Jakobson, Waugh 1984, p. 233. Ho approfondito questo tema in Zucco 2013, pp. 275-303.

9 «Fare una poesia è come andare in giostra | ma da grandi, da uomini: | e godersi la musica | gracchiante fino a farti scoppiare la testa. | Tutti ti guardano e ridono | e tutti ti prendono in giro | ma tu, che ti accontenti del tuo giro | con il cuore che canta ancora gioventù» (LPC, pp. 368-369).

10 «Quando passando ti saluto, tutto allegro | e ti stringo la mano con partecipazione | e ti domando come stanno i figli | o scrivo una gran bella lettera, commossa | sul tuo cane, che si è ferito ad una zampa, | o vengo al funerale di tua suocera | e poi ti abbraccio, piangendo, come una fontana | o ti mando una cartolina per Natale | piena di sentimento e di passione | è come aver vestito mio padre da donna | e obbligarlo a mostrarsi sul Liston» (LPC, p. 347).

Si stabilisce così nettamente – nei versi di Perale – la distanza tra infanzia e adultità. È una distanza che alcune poesie ci mostrano come dolentissima *Sehnsucht*. Penso all'immagine di partenza de *La giostra de carta* (LPC, p. 37), dove l'*io* si sdoppia nel sé stesso bambino e nel proprio padre:

Me son fat 'na giostreta de carta
e l'ò messa sul termosifon
me la varde, sentà in te 'n canton,
e me par de solar su par aria.

Me ricorde che 'l pore me Pare
'l me la fea co mi ere tosat
e 'l se la godea come 'n mat
se ridee, su i denoci a me Mare.

E la giostra la gira, la gira
fin che dura 'na s'cianta de calt,
ma se stuse la stua, la fa 'n salt,
la se ferma de boto, co 'n scat

come tute le robe del mondo
che le va fin che dura 'l caldet,
ma se apena se stusa 'l foghet
le se ferma e le resta de stuc;¹¹

11 «Mi son fatto una giostrina di carta | e l'ho posata sul termosifone | e me la guardo, seduto in un angolo | e mi pare di volare in aria. || Mi ricordo che il mio povero Papà | me la costruiva quando ero bambino | e gli piaceva tanto, come un matto, | se io ridevo, sulle ginocchia di mia mamma. || E la giostra gira, e gira ancora | finché dura quel poco di calore | ma se spengo la stufa fa un sussulto | poi si ferma improvvisamente, con uno scatto || come ogni cosa a questo mondo | che va avanti finché dura il calore | ma se si spegne quel fuocherello | tutto si ferma e resta imbambolato» (LPC, p. 301). È una poesia, per inciso, della quale mi piace annotare il sapientissimo uso delle rime. La prima quartina ne presenta due in serie abbracciata, con l'imperfetta *carta: aria* nelle sedi esterne. La seconda quartina conferma questa disposizione con due rime perfette. La terza pare perseguire lo stesso disegno, perché all'uscita del primo verso sulla parola *gira* tiene dietro la coppia a contatto *calt: salt*: ma ecco che l'attesa di replicazione suscitata da *gira* viene delusa dall'apparire di *scat*, continuazione imperfetta della serie ai due versi centrali. Nemmeno la quartina finale dà una compagna a *gira*. Ci aspetta invece una nuova, e più cocente, delusione. A *mondo*, in uscita del primo verso, segue ancora una coppia a contatto, *caldet: foghet*, quindi un verso che non risponde né al primo né ai due centrali. Esso sigilla la poesia negandosi a ogni funzione conclusiva, sospensivamente, a magnifica conferma del finale restare «de stuc». C'è peraltro, con questo *stuc*, la conclusione di un diverso processo formale, ed è il giro vocalico compiuto dalle vocali toniche in uscita di verso: /a/ e /o/ nella prima quartina, la sola /a/ nella seconda, /i/ e /a/ nella terza, /e/ e, appunto /u/ nella quarta.

penso anche a *Ò catà, 'te na vecia cassetta* (LPC, p. 157), che muove dal grottesco tentativo dell'adulto di indossare la propria cuffia di neonato:

Ò catà, 'te na vecia cassetta,
la scuffieta che avee da putel
e l'ò messa; la sta massa streta
parchè dess ò 'n s'ciant massa zervel.

E se zerche de andar co i pensieri
ai bei dì de la me zoventù,
me sovien solamente de ieri
e i ricordi se i magna al cucù.

Ma se pense, mi vede me mare
che me nina e me conta la nana.
Ma se pense, mi vede me pare
che 'l me varda, po 'l varda me mama
e te 'l cor benedisce 'l so ben.¹²

Occorre chiedersi, a questo punto, quale sia l'implicazione di questa radicale *Sehnsucht* con le forme concrete della scrittura in versi di Giano Perale. È una domanda che porta a individuare, entro l'opera in dialetto,¹³ una particolare voce. Le poesie in cui essa si fa ascoltare costituiscono – pare a me – il nucleo fondativo di questa esperienza, la sua parte esteticamente più resistente e felice. I tratti formalmente caratterizzanti queste poesie si possono ricavare, in buona parte, da quella da cui sono partito, *Le formighe*. Sono le figure dell'iterazione: la chiusura circolare, 'ballattistica', del testo (i sette versi iniziali tornano in chiusa, sapientemente ripresentati in continuità sintattica con la sezione tematicamente centrale delle *formighete*), la proliferazione di versi anaforici (entro la sezione-*refrain* e ai vv. 15 sgg.) e, *ça va sans dire*, l'uso della rima (significativamente ravvicinata e di natura paronomastica: *pensieri* 11: *sinzieri* 12, *nasa* 21: *basa* 22) – cfr. Zucco 2013 – e di sensibili (di gusto 'popolare', direi) assonanze d'appoggio (*man* 8: *panigass* 10, *incontra* 17: *scolta* 20, *sa* 24: *pian* 25). A questi stilemi, che agiscono rispettivamente ai livelli testuale, sintattico e

12 «Ho trovato, in una vecchia cassetta | il berretto che avevo quando ero bambino | e l'ho messo, mi va troppo stretto | perché adesso ho un po' troppo cervello. || E se cerco di tornare col pensiero | ai bei giorni della mia gioventù | mi ricordo soltanto di ieri | e i ricordi se li mangia il cucù. || Ma se penso, rivedo mia madre | che mi culla e mi canta la ninna nanna. | Ma se penso, io vedo mio padre | che mi guarda, poi guarda mia mamma | e nel cuore benedice il suo bene» (LPC, p. 349).

13 Alla quale si limita la mia lettura. Segnalo però che l'opera in lingua si trova raccolta in SV.

fonico, va aggiunto, nell'organizzazione versale, l'impiego di versi costruiti fondamentalmente come iterazione di una data cellula ritmica: come il tendenziale decasillabo di 3^a e 6^a de *La giostra de carta* e di *Ò catà, 'te na vecia cassetta* o l'ottonario di 3^a di *Tre papaveri* (LPC, p. 63: «Tre papaveri in te 'n vaso: | an pecà, 'n dolor, an baso. | In te 'l campo de 'l me gran», eccetera). Ecco il Giano Perale poeta *con le formiche*: quello attratto da espressioni, «come la conta e la filastrocca infantili, nelle quali più evidente appare l'irrazionalità, il non-senso, il casuale sovrapporsi delle entità», quello – ancora attingendo a uno splendido saggio di Bandini su Meneghello – che muovendo dai modi della «poetazione infantile» si fa portare «dalla gioia di dire senza preoccupazione di senso, da una sorta di gestualità verbale» (Bandini 1983, pp. 76 e 79).¹⁴ Mi pare eloquente, in questa prospettiva, che tutti i tratti elencati si trovino a caratterizzare un testo metapoetico come *Rime* (LPC, pp. 88-89):

Quando che sarà sute le fontane,
 quando che 'l sol al spontarà de sera,
 quando i osei i nodarà te 'l Piave
 quando che i pess i solarà par aria,
 allora mi farò
 e no me pentirò
 la gran buriana:
 scriverò 'na poesia
 e farò rima co paura e co speranza,
 co vaca e straca
 co putei e porzei
 co scarsela e putela
 co mojer e tajer
 co casa e brasa
 co tasse e strasse
 co preti e...
 basta.
 Manca l'ispirazion.
 Par forza, l'ò dit da bel prinzipio

14 In proposito, il finale del bel libro di De Marchi, *Ritratti levati dall'ombra* (RO), mi riporta il «vecchio aneddoto» con cui Antonio Porta inizia *La stizza nella stanza*, prefazione a *La stanza la stizza l'astuzia* di Toti Scialoja (ora in VSP, pp. 268-272): «Quando William H. Auden riceveva un giovane aspirante-poeta soleva domandargli, prima di tutto: “Le piacciono le filastrocche?”. Se l'altro rimaneva come inebetito e non sapeva che dire veniva cortesemente congedato, mentre la conversazione proseguiva amabilmente nel caso in cui la risposta fosse stata: “Sì, moltissimo, anche a lei?”. Prima di tutto, voleva sottolineare Auden, una certa qual sensibilità alla musica del linguaggio, del linguaggio poetico “elementare” che viene espresso per esempio da una filastrocca o da una canzoncina cosiddetta popolare; altrimenti, come osare pensare ad altro?».

che farò 'na poesia
 quando che sarà sute le fontane,
 quando che 'l sol al spontarà de sera,
 quando i osei i nodarà te 'l Piave
 quando che i pess i solarà par aria.¹⁵

È una poesia tra le mie preferite nell'antologia personale che sono andato componendo mentalmente durante la lettura del libro, insieme alla citata *Tre papaveri* e a *Scondicùc* (LPC, pp. 49-50), *Dugàr co le stele* (LPC, pp. 56-57), *Sass* (LPC, p. 64), *'L bojòn* (LPC, pp. 136-137), *Là, in ponta* (LPC, pp. 174-175), *E la piova?* (LPC, p. 203). Voglio trascrivere - perché sono versi che ho collocato, per il giudizio che ne do, accanto a quelli di *Rime - Piova* (LPC, pp. 61-62), che la propria discendenza dalla poesia dell'infanzia dichiara fin dai versi iniziali:

Sete par sete quarantanove
 sete par sete quarantanove
 e piove
 su i vieri de la scola.
 E tuta 'sta piova che cola
 che sgioza, che incola
 e i boce che fifa
 e 'sta carega che s'cioza
 e 'sta lavagna che ziga
 e quella porta che sbat
 e la piova,
 la piova, 'sta stupida piova
 che fa imarzir le violete
 belche pronte su i pra.
 La maestrina de terza
 la strupia doi tre fazolet.
 De fora, bagnà come 'n pit
 ghe n'è 'n tenentin che la speta.
 Ma spètelo chi?
 Na maestrina de terza
 stanfada de piova,

15 «Quando saranno asciutte le fontane | quando il sole spunterà di sera | quando gli uccelli nuoteranno nel Piave | quando i pesci voleranno in aria | allora io farò | e non me ne pentirò | la tempesta perfetta: | scriverò una poesia | e farò rima con paura e con speranza | con la vacca e con stanca | con bambini e porcellini | con moglie e tagliere | con casa e con brace | con tasse e con stracci | con preti e... | basta. | Manca l'ispirazione. | Per forza, l'ho detto fin dall'inizio | che farò una poesia | quando saranno asciutte le fontane | quando il sole spunterà di sera | quando gli uccelli nuoteranno nel Piave | quando i pesci voleranno in aria» (LPC, pp. 324-325).

co tute le viole passide
 su i pra verdolini,
 e sta piova
 che par che la dighe anca ela
 sete par sete quarantanove
 sete par nove sessantatrè.¹⁶

Devo avvertire, andando a concludere, che questo Perale, dico il Perale della cantilena e del *non-sense*, non è il solo Perale che si ascolta ne *La luna su la porta de casa*. Altri quattro poeti vi si accompagnano. C'è - con una polarizzazione volutamente semplificante - un narratore in versi, quello di *Giovanìn* (LPC, pp. 57-60), *Roseta Spina* (LPC, pp. 65-67) e *L'era 'l diese de agost. E par le ferie* (LPC, pp. 76-78). C'è un poeta di indole gnomico-sapientiale (anche con impuntature moralistiche): quello di *Porcospin* (LPC, p. 61), *Grassa* (LPC, pp. 64-65), *L'albero* (LPC, p. 112). C'è un poeta lirico (quello che prevale senz'altro nella scrittura in lingua), che si esprime sia nei toni conversativi di *Nevegada* (LPC, pp. 38-39) o de *I falchi* (LPC, p. 83-84) sia nelle forme brevi, 'liederistiche', de *Le foje* (LPC, p. 119) e *Andar* (LPC, p. 133), e che può volgersi anche a una intonazione 'corale', come in *Saldi come 'na croda* (LPC, pp. 75-76) o *Brindisi* (LPC, pp. 90-91). E c'è un poeta che direi 'di relazione', autore di versi d'occasione (privata o civile) e 'di adesione': quello di *A Emanuele* (LPC, pp. 151-152), *Pelegrìn de la neve e de l'ombreta* (LPC, pp. 105-106), *Ai tosat de Canal* (LPC, pp. 107-108). Ribadisco la mia idea - confermata del resto da testi metapoetici come *Far 'na poesia l'è come caminar* e *Bisogna* - che il mio Perale sia quello fondativo, germinale, nella storia ideale di questo percorso in versi. Credo anche, d'altra parte, che uno dei meriti che vanno riconosciuti al curatore Marco Perale sia anche quello di aver dato la possibilità ai lettori, con la scelta della pubblicazione esaustiva delle poesie edite (appena venti su un totale di trecentosettantotto, giusta le annotazioni del curatore) e inedite del padre, di tracciare percorsi di lettura individuali. Il mio è quello che ho esposto e giustificato fin qui. Esso toccherebbe però anche luoghi in cui agiscono gli altri Perale, scegliendo, di questi, le poesie che fanno avvertire il sostrato da cui agisce il Perale delle cantilene, il Perale che sulle cose conserva lo sguardo del bambino. Sceglirei, insomma, del narratore *Balcon* (LPC, pp. 52-53), con cui il poeta-locutore corrisponde alla

16 «Sette per sette quarantanove | sette per sette quarantanove | e piove | sui vetri della scuola. | E tutta questa pioggia che cola | che gocciola, che incolla | e i bambini che frignano | e questa sedia che balla | e questa lavagna che stride | e quella porta che sbatte | e la pioggia | la pioggia, questa stupida pioggia | che fa marcire le viole | già pronte sui prati. | La maestrina di Terza | tormenta un fazzoletto dopo l'altro. | Fuori, bagnato come un pulcino | c'è un tenentino che l'aspetta. | Ma chi aspetta? | Una maestrina di Terza | piena di pioggia | con tutte le viole appassite | suoi prati un po' verdi | e questa pioggia | che sembra che dica anche lei | sette per sette quarantanove | sette per nove sessantatrè» (LPC, p. 313).

preghiera che un «mat» (un matto) gli ha rivolto di diventare il testimone della sua vicenda umana («Oh, ti, che te reolta su le carte | tute le pene de 'l to pore cor, | cònteghe a tuti la me pore arte | e la schifosa fin de i me amor»),¹⁷ o *Signorina Maestra, quanti ani* (LPC, pp. 54-55), ritratto di sé bambino e rievocazione di un'emozione infantile («[...] la prima volta | che sion incort che l'era primavera»).¹⁸ Del poeta gnomico-sapienziale *I pécoi* (LPC, p. 56), poesia tutta giocata su moduli iterativi:

'Na scala l'à tre pècoi
e n'altra ghe n'à diese.
E in zima a na scala da diese
o in zima a na scala da tre,
al pecol che conta
l'è 'l primo,
ma 'l primo su in zima.
La prima peada che conta
l'è l'ultima, sempro,
in zima a na scala da diese
o in zima a na scala da tre.¹⁹

Sceglierei, del poeta che ho chiamato 'd'adesione', *Emanuele, poeta, amico mio* (LPC, p. 72, a Emanuele Zuccato), anch'essa modulata su pochi elementi ripetuti (il nome del dedicatario, le *zilighete*), fino al dispiegarsi nei versi finali dell'apostrofe alle *ondulle*, le rondini, chiamate col nome (una probabile deformazione di *rondinelle*) che ad esse ha dato la figlia bambina (si noti che il dialogo con le rondini-*ondulle* è reso possibile dall'essere anche l'*io*, nel profondo, un *putel*). Assistiamo qui a un'affascinata sillabazione e risillabazione della parola come puro suono, per cui sovengono le parole di Max Jacob citate da Giovanni Giudici: «Amare le

17 «Oh, tu, tu che sai mettere sulla carta | tutte le pene del tuo povero cuore | racconta a tutti la mia povera storia | e la misera fine di ogni mio amore» (LPC, pp. 308-309).

18 «per ricordarmi della prima volta | che mi sono accorto dell'arrivo della primavera» (LPC, pp. 309-310).

19 «Una scala ha tre gradini | e un'altra ne ha dieci. | E in cima a una scala da dieci | o in cima a una scala da tre | il gradino che conta | è il primo | ma il primo su in cima. | Il primo passo che conta | è l'ultimo, sempre | in cima a una scala da dieci | o in cima a una scala da tre» (LPC, p. 310).

parole. Amare una parola. Ripeterla, bearsene. Come un pittore ama una linea, una forma, un colore»:20

Emanuele, poeta, amigo mio,
 sta volta l'è tornade ancora
 le zilighete.
 Me fia, do ani,
 e co 'n cor semenà de ocet de la madona,
 la ghe ciama "ondulelle".
 Chissà parché.
 Ne i pensieri de 'n bocia
 conta, se conta, taser e scoltar.
 Emanuele, 'ste me zilighete
 le me à fat al nì sora la testa,
 e ogni tant, me capita, in cortivo,
 an ricordo de quel che le à magnà
 tre dì fa.
 Ma no me importa, e ride,
 parchè le ondulelle
 le à portà
 quel che le à magnà,
 de sol, de vita, de aria spizeghina,
 enca fra i arabi
 che sta de là de 'l mar.
 Ondulelle, (ghe die cussì,
 cussì le me risponde,
 parché le bestie parla co i putei)
 ondulelle, ghe aveu contà a la gente
 che se vegneste via da 'l me Belun?
 Ondulelle, ghe aveu stornì le rece

20 Giudici 1992, p. 96. Il capitolo *Vita con le parole* (pp. 96-99), che sulla citazione di Max Jakob si apre, continua con un eloquente riferimento all'esperienza infantile: «Quando, ancora bambino, mi capitava di invaghirmi di parole delle quali ignoravo il significato, ma che mi piacevano per il suono o per altri significati possibili o affini dal suono stesso suggeriti, non avrei mai sospettato di dover trascorrere in compagnia delle parole (e di esse e forse soltanto per esse vivendo) la quasi totalità della mia vita».

a forza de cantarghe la passion
de sta zent an s'ciantenin desmentegada?²¹

Del poeta lirico, infine, sceglierei per prima *La perla* (LPC, p. 153), nove endecasillabi (quasi la traduzione di un *Lied*) entro i quali l'iteratività – segnatamente nel distico di chiusa – riecheggia i tratti della poesia popolare, ma in cui giocano felicemente una loro parte anche iterazioni meno scoperte, di ambito para-anagrammatico (*bocolo: boca, rosa: naserò: rose*). Sono versi datati «6 novembre 1967», quando la vicenda terrena di Giano Perale sta volgendo alla fine. La trascrivo come il più convinto invito alla lettura de *La luna su la porta de casa*:

Tajeme via da 'l to giardin che ride
un bocolo de rosa appena nato.
Dopo lo naserò. Intanto vardo
la perleta de sangue su 'l to deo.
Quante mai rose ò perso drio la strada,
fin che m'ò incorto de la perla rossa
su le to man che ride de dolor.
E la to boca par 'na perla nova.
E la to boca par 'na perla rossa.²²

Bibliografia

LPC = Perale, Giano (2013). *La luna su la porta de casa: Le poesie in dialetto bellunese*. Faenza: Mobydick.
MG = Bandini, Fernando (1998). *Meridiano di Greenwich*. Milano: Garzanti.
RO = De Marchi, Pietro (2013). *Ritratti levati dall'ombra: Racconti*. Bellinzona: Casagrande.

21 «Emanuele, poeta, amico mio | questa volta sono ritornate | le rondinelle. | Mia figlia, che ha due anni | con il cuore seminato di non ti scordar di me | le chiama “ondulelle”. | Chissà perché. | Nei pensieri di un bambino | ciò che importa, se importa, è tacere e ascoltare. | Emanuele, queste mie rondinelle | han fatto un nido sopra la mia testa | ed ogni tanto mi capita, in cortile | un ricordo di ciò che hanno mangiato | tre giorni fa. | Ma non mi importa, e rido | perché le ondulelle | mi han portato | quello che hanno mangiato | di sole, di vita, di aria frizzantina | anche fra gli arabi | che stanno al di là del mare. | Ondulelle (le chiamo così | così mi rispondono | perché gli animali parlano con i bambini) | ondulelle, lo avete raccontato a quella gente | che venivate dalla mia Belluno? | Ondulelle, gliete avete intontite le orecchie | a forza di cantargli la passione | di questa gente un po' dimenticata?» (LPC, p. 317).

22 «Tagliami via, dal tuo giardino che ride, | un bocciolo di rosa appena nato. | Dopo la bacerò. Intanto guardo | la perla di sangue sul tuo dito. | Quante rose che ho perso sulla strada | finché mi sono accorto della perla rossa | sulle tue mani, che ridono di dolore. | E la tua bocca sembra una perla nuova. | E la tua bocca sembra una perla rossa» (LPC, pp. 348-349).

- SV = Perale, Giano (1971). *I sogni verdi. Prefazione di Ugo Fasolo, con cinque disegni di Corrado Balest*. Cittadella: Rebellato.
- VSP = Scialoja, Toti (1989). *Versi del senso perso*. Milano: Mondadori.
- VV = Giudici, Giovanni (2000). *I versi della vita*. Milano: Mondadori.
- Bandini, Fernando (1983). «Dialetto e filastrocca infantile in *Libera nos a malo* e *Pomo pero*. In Lepschy, Giulio (a cura di). *Su/Per Meneghello*, Milano: Edizioni di Comunità, pp. 73-83.
- Giudici, Giovanni (1992). *Andare in Cina a piedi: Racconto sulla poesia*. Roma: e/o.
- Jakobson, Roman; Waugh, Linda R. (1984). *La forma fonica della lingua*. Milano: Il Saggiatore.
- Zucco, Rodolfo (2013). «“Certi poeti”. Ipotesi sulla lingua poetica di Bandini». In: Daniele, Antonio (a cura di). *Gli scrittori vicentini e la lingua italiana*. Vicenza: Accademia Olimpica, pp. 275-303.

«Esser a se stessi la so libertà» Sulla poesia di Giacomo Noventa

Loredana Bolzan (Università Ca' Foscari, Venezia)

Abstract The paper provides a brief new reading of Giacomo Noventa's poetry, which tries to systematize a poetic thought such unorthodox, by using in particular the prose reflections of the author on his poems.

Keywords Dialectal poetry. Anti-hermetism. Accessible communication.

Giacomo Noventa: attualità di un inattuale?¹ In tempi di appiattimento linguistico – figlio della comunicazione – di corsa a pubblicare, di toni parossistici, di compartimenti stagni, l'opera poetica di Noventa, così densa pur se così smilza, può rimettere in auge una riflessione sul linguaggio e sull'espressione verbale che si dirama verso una riproposta più impegnativa della figura di poeta. La sua reticenza a scrivere, come se il verso sbocciato dall'oralità ne patisse; la sua distanza dagli idoli letterari, il suo poliedrico rappresentarsi come Io poetico, ne fanno una figura inedita anche nel panorama dei poeti dialettali. La sua impresa maggiore – anche questa una forma di antagonismo – è stata la ricerca della propria lingua, la reinvenzione di un codice poetico globale, ma sempre provvisorio, in cui calare di volta in volta il suo pensiero. E di una poesia che serve il pensiero e non si appaga solo di sé perché Noventa non smette di declinare il suo Io nelle forme multiple dell'essere uomo.²

1 «Forse allora, invece di ingiuriarmi, qualche giovane rivoluzionario ricanterà i miei versi. Riconoscerà cioè non soltanto il valore rivoluzionario di una dottrina politica, e di una critica letteraria; ma l'accento rivoluzionario di una poesia, e la profonda coerenza di tutta una vita» (SE, p. 63). Per questa sintetica rilettura, che cerca di sistematizzare un pensiero poetico così eterodosso, si lascerà spazio in nota soprattutto all'autocommento in prosa dell'autore. Per tutto l'apparato critico, accademicamente inteso, si rinvia alla poderosa edizione delle OC. Anche se non esplicitamente citati nelle note, questo intervento ha presente e utilizza i contributi in Baldan 1990; Carlino 1993; Cecchetti 2012; Daniele 2008; Manfredi 2008; Marcheschi 2011; Monti 1985; Ugnani 1988.

2 In quella serie di interventi polemico-critici, rivolti a destinatari precisi, ed espressi in forma di lettera, a Giovanni Giudici Noventa spiega che «il poeta e l'artista sono un modo di essere, non un modo di fare» (SE, p. 151).

La sua enorme escursione linguistica, non solo di forme e ritmi, proviene tutta da quell'idioletto inventato («'na lengua mia») e rivendicato anche per i suoi precedenti illustri («Dante, Petrarca e quel dai Diese Giorni | Gà pur scritto in toscan»),³ ma che resta un impasto fluido che sfida e incorpora la lingua alta per dire in modi non solo linguisticamente diversi. Una lingua non regressiva, malgrado l'asserita discendenza del «dialeto» dall'alveo materno, e il nesso che lega originario e autentico,⁴ perché capace di sbilanciarsi – come non fa la lingua alta – fra istanze affettivo-umoral, distillati di pensiero, realtà e vissuti scarsamente omogenei. A riprova, per ovviare al rischio di finzione, non c'è nemmeno il dispiegarsi di uno scenario natural-campestre quale corollario del parlato popolare, perciò le scarse evocazioni della natura («il monte», «el prà», «el mar», ecc.) valgono piuttosto come prototipi atemporal per suggerire condizioni esistenziali.

Con il dialetto si può più facilmente infrangere i codici, animare il linguaggio di affetti generali, fare agire un egualitarismo che abbassa l'intellettuale e innalza il popolare e, nella sua qualità di lingua-corpo, far sì che la poesia sia soprattutto dialogica, in una socievolezza che convoca gli assenti per farli dire oltre che per essere detti. Come se questa creazione inedita mettesse a nudo la non definitività del genere poesia, che ambisce invece ad essere cristallizzandosi in una forma definitiva. Ne è un esempio quel rifacimento di motivi di Heine dove, per confortare il «putel», un dialetto italianizzato lo sollecita prima come essere pensante «No' angossarte, putèl, spera, | e razona el dolor», per sostenerlo infine con la formula più triviale: «No' 'ver paura».

L'ordinamento dei testi che compongono la raccolta *Versi e Poesie*⁵ – la sola opera completa, licenziata dall'autore – è già tutto un programma: sostituiti i titoli con i versi iniziali di ogni singolo testo, è l'ordine alfabetico a fondare l'idea della compiutezza, pur nell'arbitrarietà del carico portato

3 «la lingua poetica di una nazione può essere, in determinati momenti storici, concepita in una qualunque delle sue piccole patrie dialettali» (PL, p. 505).

4 Sulla natura non regressiva di questo estremo «putel», cfr. le precisazioni di Zanzotto 1991: «Ed è questo putèl che può ripetere, riprendere anche in un ottenebramento, qualche cosa di simile a una convenzione-canto ritmata in giuste alternanze fra versi tronchi (“singhiozzo”) e svolgimenti piani, secondo un modulo che per essere così fuso alla natura-putèl non può esplicitarsi fino alla rottura, deve conservare un suo corpo armonico o aureola armonica, e continuare come un'eco, in un filtrazione incoercibile di vitalità. Non si ha nulla di dissolto, di deturpato, non c'è nemmeno l'indizio di uno scatto ossessivo. La poesia continua a venire “filata” in una convergenza appunto di estremo coraggio e di estrema innocenza».

5 Tutte le citazioni poetiche sono tratte da VP. Nel tracciare la storia della sua vita, Noventa riconosce che la poesia è stata solo un episodio della sua intensissima, e successiva, attività di critico e filosofo, al punto da dare al suo Io poetico un'identità fittizia, quella di tale Emilio Sarpi, nato a Lampol, Venezia, il 31 marzo 1898 (lo stesso giorno della sua nascita) e morto a Londra il 19 ottobre 1933.

da ogni singola lettera, e tuttavia nello spirito ludico di un procedere pre-letterario. Del resto, il punto fermo dell'alfabeto (la sua fittizia irreversibilità) viene compromesso dall'andamento circolare testimoniato dalle due poesie liminari. Analitica e tormentata la prima, che si apre sull'appello accorato: «... Ah, déme, allora, de novo i tempi!», come una mitica età dell'oro personale da ripristinare per corpo, mente e valori obnubilati dalla condotta errata del richiudersi in sé, del rispecchiarsi del «mi» in «mi», anziché fare agire il socievole noi misurato sull'altro. Quintessenziale l'ultima, scritta alle soglie della morte, che nel vagheggiare un fiabesco moto circolare, deplora la velocità del tempo «ch' el ne lassa | Veci | Su la porta de casa!», ma che tuttavia «gira in tondo» e può operare il miracolo del ritorno alla gioventù.

Questa formula globalizzante ribadisce iconicamente lo spirito inclusivo e non esclusivo della poesia di Noventa che nega al poetare quell'auto-sufficienza che gli viene dalla tradizione alta.⁶ Al contrario, è una poesia animata da una volontà di sperimentazione che si misura, e misura il suo strumento linguistico inedito, su un'ampia gamma di sollecitazioni emotive e sulle funzioni plurime dell'io: amico, amante, «omo», poeta, «vecio», partner editoriale, soldato, cittadino partecipe, al punto da includere una lapide commemorativa fra le poesie, ecc. Noventa fa sicuramente suo, riscrivendolo, un ideale ridimensionato di poeta, attinto da un testo di Goethe (*Einschränkung*), per quel suo ritrovarsi simile fra i simili,⁷ per quel commisurare la grandezza su un perimetro ridotto, lasciando a macerare nell'intimo il turgore che lo divora: «Fùssela questa la me ambizìon? | Picolo farme co' tuti i piccoli, | E morir de passìon... ». Dal «picolo» al «gnente» di una più radicale messa in questione di ambizioni, condizioni, posizioni, persino in amore: «Saver de no' esser gnente | Xé scominziar a amar». Una parola-chiave che ritorna anche per denunciare il peccato d'artificio («'Ste parole preparè») rispetto a «Quante àneme danàe, | Che ne parla umanamente», sicché la «zente» del comune sentire e del comune dolore, può attrarre in rima l'io con il suo «gnente» di persona e opera.

Da cui l'aspetto comunicativo più che intertestuale delle sue «imitazioni», o traduzioni che dir si voglia. Tradurre non più come relazione di dipendenza, poiché l'alterità è risolta nella libertà anziché nella fedeltà. Con le sue versioni in dialetto da testi poetici consacrati, Noventa riconosce una dialettica fra sé e modello capace di restituire al donatore un nuovo vigore per la sua opera. Grazie al dialetto, il testo alto si abbassa a comprensione più ampia, mentre la familiarità che il traduttore si prende

6 Nella «lettera» a Walter Binni: «Il significato della parola “poeta” dovrebbe essere quasi identico a quello delle parole “filosofo”, “politico”, “religioso» (SE, p. 214).

7 «Il vero muro del silenzio è quello che ci separa dagli esseri più vicini a noi. Il grande muro del silenzio fra noi e gli esseri più lontani da noi, fra noi e l'Universo, fra noi e Dio, non crolla se non crolla quel piccolo muro» (SE, p. 126).

con il predecessore illustre fa capire che la poesia non è esperienza isolabile, preclusa ai tanti; che il suo messaggio è riproducibile, e non si cura del concetto di separazione degli stili.⁸ Basti vedere la riscrittura delle due strofe di Hölderlin dedicate a *Socrate e Alcibiade*: se l'inizio riprende letteralmente l'interrogazione a Socrate sul perché dell'adorazione che egli destina a quel giovane,⁹ nella seconda, la risposta di Socrate, intrisa di profondità filosofica nel primo caso («Chi pensa il più profondo, ama il più vivo, | Sublime gioventù intende, chi ha guardato nel mondo»), si trasforma, con Noventa, in un'ammiccante proposta a indagare anche le ragioni del corpo oltre a quelle dello spirito:

Trova Alcibiade;
E domàndighe pur cò farè el bagno:
Alcibiade,
No' conóssistu gnente de più belo
Che el marìo de Santippe?

Poeta libero da vincoli di casta e poesia come libertà nel farsi lingua franca perché appartiene a un mondo che sfida le leggi e si dispiega senza limiti. Eppure questo oltranzismo si ferma per certi versi al codice:

Mi me son fato 'na lengua mia
Del venezian, de l'italian:
Gà sti diritti la poesia,
Che vien dai lioghi che regna Pan;

come se una riserva, linguistica ed etica, vietasse di dire tutto, («No' tuto quello che penso e vedo | Vol i me versi spiegar e dir...») lasciando al lettore il compito di procedere nell'inesplorato: «Ma la parola che pur me resta | Xé sugerirve: çerché più in là», anche perché il mitico Pan, benché nume tutelare del fare poetico, nel suo sinonimo «Pìe-de càvara»,

8 Commentando le traduzioni in dialetto di Heine, ad opera di Mario Andreis, Noventa sottolinea la legittimità di tale operazione: «Non è un caso che Heine sia stato tradotto in dialetto: nella repubblica letteraria infatti avviene spesso qualche cosa di simile a quel che avviene nel regno dell'economia: come in questo può diventare necessario di ritirare le classi privilegiate alle loro origini di rimescolarle e riconfonderle alle classi degli operai e dei contadini così in quella è necessario rinunciare al linguaggio disordinato dai retori per rituffarsi in quelli in cui le parole amore cuore dio giustizia e simili conservano il loro valore». («A proposito d'un traduttore di Heine» [1934], in *OC*, II, pp. 7-8).

9 «Perché stai sempre adorando, Socrate santo, | Questo giovane? Nulla sai di più grande, | Che con occhio d'amore, Come gli dèi, lo contempli?» (F. Hölderlin, *Poesie*, a cura di G. Vigolo. Milano: Mondadori, 1976) che Noventa riprende così: «Parché vòrdistu mai, Socrate santo, | A 'sto zóvene sempre? | No' conossistu gnente | De più grandò? | Sluse amor nei to oci, vardando | A lù, cofà a un Dio».

è latore - degradato - di una poesia solo all'insegna della sregolatezza («El Pie-de càvara, in voglia o in festa, | Oltre i so limiti no' 'l xé rivà»).

Detrattore della funzione letteraria e cultore a suo modo di quella poetica, Noventa riesce a calibrare, grazie alla sordina del dialetto, le fughe verso la magniloquenza e la presunzione del ruolo, salvaguardando il mistero di una qualità differenziale mai inscrivibile in un concetto definito. Omologazione fra il poetare dei grandi, chiamati cameratescamente con il loro nome di battesimo (Giacomo, Francesco e Dante) e l'affabulazione concessa a tutti, purché sostanziata di esperienza. Così, *Co se gera soldai*, dai «compagni più veci» ai «coscriti» il sapere degli uni incontra il non ancora vissuto degli altri, ed è la scoperta di quell'ignoto che assomiglia alla poesia. Ma è anche la dizione aulica adoperata per definire la natura più drammatica dell'arte, non solo diversa dalla vita, ma scaturita da quanto la vita possiede d'impervio: «L'arte nasce da delusi sfoggi», dopo un travaglio che le fa abbandonare l'orizzonte della soave meraviglia: «Come la Musa crudelmente acquista | Altri miraggi dai miraggi lieti, | Svolgendo il bianco della prima pista!».

Quando dalla nozione astratta passa al personaggio poeta, Noventa dispiega il contravveleno dell'ironia se non basta la schiettezza dell'uomo rustico, o il ridimensionamento a funzione limitata, per definirsi poeta in modo nuovo. C'è la visione sociologica che rende incompatibili, in una biforcazione scanzonata, l'essere «Dentro casa, co' mare e mugìer» e seguire Pan che prelude a un altro mondo: «Là ne varda le done e po' via, | Là se se ama e po' via, | Ne la gloria se ferma l'amor», dove gli emblemi del sogno poetico, «Dio-sa-quànti lauri nei boschi», attecchiscono in un contesto agreste contemporaneo, con la schiera di «amiçi» chiamati a raccolta nei boschi «Se no' altro, almanco a tagiar...».

Nella serie di variazioni intitolate *El poeta*, questa visione minimalista si afferma perentoria nella differenza fra il ruolo di questi, tutto di attenuazione, di distacco:

El poeta prepara una fiamma,
Pian pianin... e el va via pian pianin,
Sue no xé che le prime falive

e il risultato che non gli compete più, là dove eventualmente si pronunciano i valori, le certezze. Più spinta ancora – e più seria – l'affermazione di una gerarchia di valori che mette in scacco la tentazione solipsistica della poesia: *Dove i me versi* paventa in quell'autosufficienza la sua stessa negazione e la induce a recedere rispetto quanto vi è di più sacro: «l'onor». E, nell'imminenza del commiato, la poesia non è più l'antidoto (pieno) alla vita che sfugge; al contrario, è la rivincita della vita degna sulla parola che se ne va e per il poeta una rinuncia che prelude alla liberazione «arrivando | fino a Dio con carte bianche, ma forse | Con visi più sereni».

Ma la poesia è anche polo di un antagonismo viscerale che oppone Noventa poeta a una ipotetica schiera di «leterati» obnubilati dai cliché e dalla grettezza, e assetati di valori mondani. E in questa degradazione trascina un Benedetto Croce, trattato con l'irriverenza del fuori casta, che in quella sorta di scioglilingua «Dei do déi» – avara stretta di mano del filosofo – riassume l'incontro abortito. *Don Benedetto* redarguito per essere arrivato in quel di Torino senza incontrare il poeta in quanto «ciapà-dentro i zoghi | De la filosofia dei to scolari», ma che Noventa salva almeno un po', rispetto alla schiera dei suoi replicanti,¹⁰ per quella passione che muove ogni ricerca originale, e perché quel grano di follia che sottende ogni creazione lo accomuna suo malgrado al poeta.

Prevalentemente dedicata all'amore e all'essere poeta, ma con intarsi di poesia civile che condiziona per certi versi anche il resoconto degli affetti, l'opera poetica di Noventa non indulge nell'autobiografismo, pur declinandosi prevalentemente alla prima persona, perché la singolarità trapassa facilmente in generalità e l'identità sfugge nell'eterogeneità. Fra canone poetico tradizionale (quel petrarchismo che i suoi cattivi lettori pensano essere la cifra della sua poesia) ed esperienza vissuta, il canzoniere amoroso di Noventa spazia perciò senza condizionamenti ad evocare le alterne vicende di un «Mi» e un «Ti» uniti, disuniti, appagati, frustrati, fra un disimpegno sorridente e le tormentate stazioni di un'esperienza che lo intride di gravità.¹¹ Persino sovvertendo il principio della mancanza come accensione dell'ispirazione poetica, e della poesia stessa quale compensazione dell'amore negato, come recita, a presa di distanza dalla corporazione dei poeti moderni circa l'errore di fondo che li fa sragionare, il sonetto *Colpa d'amor*. Noventa sanziona lo squilibrio fra la qualità non sempre degna dell'oggetto («I se contenta de qualunque dona») e la pretesa che la poesia favorisca comunque l'idealizzazione («i la vol beata su le carte»), un principio a cui la sua stessa gioventù poetica si è conformata. L'alternativa *rivoluzionaria* che il sonetto descrive, incastonata fra l'altro proprio nei versi centrali, è quella dell'amore corrisposto, da un lato, e

10 Affine all'ipocrisia del seguace, in versione politica, come recita la poesia *Piero Gobetti*, dove «Dei to compagni» non si salva né «La prima banda» di traditori né «questi qua, | Che al cimitero - Te gà trovà».

11 Vale la pena di considerare, a questo proposito, le valutazioni di Noventa critico circa le insidie dell'assolutismo amoroso di cui è vittima il protagonista di *Uomini e no* di Vittorini: «Quel principio di appagamento e di piacere che *Io* trova in lei non è certo l'amore: e guai a lui se fosse più che un principio di appagamento! Il pericolo di *Io* è proprio quello di vendere tutta la sua curiosità e tutta la sua umiltà di fronte all'universo per il breve, o lungo, e sia pure matrimoniale, uso di una donna: di non accorgersi che il segno dell'amore, il segno del convertirsi di un grande amore in un amore vero e proprio, è proprio il contrario di ciò che egli crede: ed è, insieme al desiderio per la creatura, per la stessa creatura che ci serviva da pretesto o per un'altra non importa, il sentir nascere l'impossibilità di continuare a sottoporla, lei o qualunque altra non importa, a quelle domande e a quelle richieste a cui una creatura non può rispondere» (GA, p. 18).

della compatibilità fra la miracolosa presenza e la potenza poetica che la esalta («Ma tì ti-ssi vignù, e in tì no' stona | El nostro vero amor co' 'l me inventarte») dall'altro, spostando addirittura l'accento sul modello reale anziché sul simulacro («No' gh'è quadri né ritrati, | Che ghe somegi»).

In questa scanzonata rivisitazione di motivi petrarcheschi c'è tutta la resistenza di un poeta dotto che a sua volta non dimentica mai di essere sdoppiato in «omo» e in «poeta»; di un poeta che parlando d'amore prende in considerazione un'esperienza universale, ma declinata dal basso, e di un facitore linguistico che, grazie al dialetto oscillante tra vernacolo stretto e ibrido alto, può scrivere il suo canzoniere in piena libertà. A prevalere in Noventa è l'amore come prossimità, messa in scena di un colloquio amoroso, contrappunto fra due identità e aspirazione all'essere insieme. E, diversificando il Tu per togliergli ogni angustia d'immagine idealizzata, e per misurarlo sulla pluralità dell'esperienza, questo canzoniere rimette in auge una nuova sintonia fra linguaggio e pensiero, scavalcando la sovrannità del parlare traslato tipica del discorso poetico. Da cui la frammentazione del motivo amoroso, dall'insorgere al manifestarsi, con le diverse tipologie dell'oggetto del desiderio—occasioni e sperimentazioni in cui far convivere reale e ideale—in nome, da un lato, di quel principio asistemático che punta alla completezza del singolare a scapito di un'unità fittizia,¹² dall'altro, come ha ammonito Noventa critico a proposito del protagonista di *Uomini e no* di Vittorini, a combattere la tentazione dell'assoluto che l'amore porta con sé.

Ecco allora succedersi il paradosso del dovere amoroso - candida richiesta di una «putela» all' «omo» pedagogo - che suona come «date a quanti - te piasa darte», e invece nella bellissima *L'amiga dorme*, il percorso quasi iniziatico che l'amore promuove, ora dall'uno, ora dall'altra, a partire da quel «te vogio ben» sommesso, come filtrato dal sogno, e che si riverbera sulla vita, sulla qualità del vivere. «Ela», più predisposta ad accettare la forza dell'amore rispetto a «Mi», il quale appurerà un giorno con più fatica, ma con più certezza, «Che amor xé viver - come sognar».

C'è anche il protocollo semiserio delle varie fasi di un incontro (*Istinto o riflessione*) che blocca l'esito finale della conquista proprio perché abolisce i rimandi a un cosiddetto canone amoroso, perché spiazza l'ovvietà fra premesse e conseguenze, perché introduce ironia e stranezza in un campo saturo di automatismi, sicché il «te gò studiada» nasce da un viso

12 Cfr. la «lettera» a Guido Fubini in *SE*, pp. 210-211: «In questa specie di scrittori [asistemáticos e antisistemáticos] la diffidenza verso ogni metafisica, l'antipatia per i sistemi sarebbe solo apparente. *Profondamente certi dell'unità dei loro pensieri*, essi rinuncerebbero all'aiuto di un sistema apparente. Parlando per occasione, descrivendo un oggetto, giudicando di un fatto che in un istante del tempo e dello spazio li attira, essi potrebbero essere considerati come i più veri imitatori della scrittura e della creazione divina, che ci mostra dappertutto una moltitudine di segni, di cose, di individui in se stessi perfetti, e lascia che l'unità di tutti gli esseri e di tutti gli individui sia sottintesa o segreta».

che trasuda cupezza, il «te gò spogiada» è per cercare l'anima nel corpo, mentre il «te gò vardada» segna il limite invalicabile al possesso di una lei «cussì povera» alla quale la nudità ha già tolto troppo. Un «Ti» dunque dotato di corpo oltre che di anima e di pensiero, più prossimo che remoto, che cede volentieri o per meglio dire che non si nega, da cui gli appellativi lusinghieri di *O bela e bona amiga* che prima «ti-me-gà vardà» e poi «ti-si-stàda mia», o l'*Ordinata signora* che rimedia agli sconfinamenti fra il poeta e l'amante, fra i «so dritti» e i «to favori», o quel contemplare che non basta quando pur ci si bei di un oggetto amoroso chiamato Lesbia; allora, con una delle sue tipiche *pointes*, Noventa invoca la conclusione naturale di quella beatitudine: «No' me basta i me òci e i me pensieri | Esser de Lesbia xé l'unico modo». Mentre la più audace e aulica figura di *Se mi te penso* declina in termini metaforici la sua condizione: «No' gò in 'sto mar che tì e nissuna riva», e addirittura riesumando stilemi petrarcheschi («Ma senza 'sto morir no' sarò viva»), una profferta amorosa che lui ha invece espresso nel rozzo vernacolo dell'amante incolto (sue le rime «crùa|frùa|nùà|vignùà»), da cui il sonetto bipartito fra registro alto e basso.

Lo statuto di poeta dialettale che Noventa rivendica per sé condiziona la sua concezione della realtà, anche di quella intima: nessuna assolutezza di parola alta per una realtà altra, nessuna esclusività per un discorso amoroso che vuole essere poco singolare. Come se solo il dialetto con il suo sillabare primario («Se, pensando a mì, ti pensi | Quel che mì penso de tì») potesse smitizzare quell'ideale punto di fusione («Pensa quanti controsensi | Se risolve dentro un sì») e denunciare la mistificazione della dedizione a senso unico, come scaturisce da quell'impietosa analisi dei ruoli di *Gh'è nei to grandi*. Dunque nessuna fuga verso l'infinito dell'Io e del Mondo, quel materiale del «poeta Ermetico» che immagina di essere per assurdo:

Fusse un poeta...
 Ermetico,
 Parlaria de l'Eterno:
 De la coscienza in mi,
 E del mar che voleva e no' voleva
 (Ah, canagia d'un mar!)
 Darne le so parole

ma essere semplicemente Poeta per il quale l'ontologia fondante è quella concreta e appagante della presenza di lei: «Ti ghe géri ti ne la me barca». La riluttanza degli elementi a promuovere l'ispirazione è sanzionata da uno sberleffo («canagia d'un mar»), l'ipotesi ermetica viene ridimensionata a presenza irrilevante perché è solo quell'interludio amoroso che ha sapore d'infinito:

E le stele su nù ghe sarà stàe,
 E la coscienza in nù,
 E le onde se sarà messe a parlar,
 Ma ti-ghe-géri tì ne la me barca,
 (E gèra fermi i remi).
 In mezo al mar.

Il dialetto è già di per sé un antidoto alla seriosità e alla posa solenne: esprimere la pena dicendo «son cussì disgrazià» è altra cosa dal menzionare, subito dopo, «i sfoghi» e il «pianto», perciò nel componimento che porta quel titolo, l'anafora *bassa* stride con le precisazioni di quel dolore, espresse in termini dotti. D'altra parte, accanto alla parodia linguistica dell'anima in pena c'è anche quella di un certo canone poetico-esistenziale, come mostra il procedere della poesia dalla semplice reazione fisiologica: «Son cussì disgrazià che pianzo tanto» all'autocompiacimento circa la fecondità del dolore: «no' me basta | El me dolor de ancù, e quel che bramo | Me fa paura e se risolve in canto», sino alla derisione finale che denuncia il fittizio di quel pretesto al canto: «El più dolce velen che me inamora, | Xé dir che gèra un truco i sfoghi e 'l pianto».

Noventa insiste sul motivo della naturalezza espressiva anche in versione umoristica applicandola all'idillio amoroso, con i ruoli invertiti fra «mi» e la «me amante» scrivana, vogliosa di fissare quei versi «Che mi digo e me basta de dir», in un vortice fra scrivere e baciare, dove non ha la meglio la scrittura, come si vede dal gustoso parallelismo in progressione crescente: «che fredì xé i versi»; «che curtì che xé 'sti poemi»; «che boni che gèra quei basi». E se, nel canone amoroso, l'assenza è la condizione del canto, qui, all'opposto, c'è una presenza che trascina con sé anche la parola; ma ancora una volta la trasgressione è affidata alla figura femminile: «sistu cussì brava, | Da podér far e dir?», da cui la nuova condotta poetico-esistenziale: amore appagato, insufficienza dell'amare senza il suo corollario di «dir» che aleggia come basso continuo sul più essenziale «volessi ben»: «Vien nei me brassi, cara, | E parla, parla pur».

Lo stravolgimento di forme e motivi nasce in Noventa anche dalla sua concezione estensiva dell'amore le cui varianti non sono solo di ordine affettivo perché attingono, quando è il caso, a uno spazio-tempo più libero rispetto alla tradizione letteraria e sociologicamente condizionato da più verosimili leggi ancestrali, oppure da contingenze materiali. C'è il motivo tradizionale della separazione (*Amiga, oramai partendo*) a causa del classico viaggio per mare, con le sue realistiche conseguenze: «no aspetarme e no' rispetarme». Il quale si sdoppia nel successivo viaggio nel tempo dei «do vecieti» intorno al «vecio foghèr» e permette di far rifluire l'amore nel rimpianto, confrontando i «tempi che cambia» e quel che i «zoveni vol» con le costrizioni di allora che li hanno divisi. *Anca sto amor* convoca per l'ennesimo fallimento amoroso, peraltro sdrammatizzato dalla rustica me-

tafora: «Anca 'sto amor | Bevùo», nientemeno che i Numi avversi («Ingiusti Dii!») e ascrive la catastrofe, da un lato, a quella sorta di vaneggiamento esclusivo che in nome dell'amore fa perdere di vista gli altri beni e valori: «La mare e el pare, | E 'l gran ben d'un amigo, e la fortuna, | e la gloria fra i omeni» e, dall'altro, al fatto di perseguire un oggetto ideale («l'amor») a scapito di un più modesto e appagante piacere a portata di mano:

Sarìa stà forse meglio andar ridendo
Verso i lavri zà oferti.
No' creder i gavesse altro valor
Se no' quel che i se dava.

Anche la terapia contro il soffrire va cercata in un prontuario comune, senza sublimazioni da intellettuale. In *No me bate più el cuor* è il pragmatico fare del «No' cerco altra compagnia che una | De zente alegra» e l'etico sentire del «Vardémose intorno, e contemplémo | Le miserie de tuti!».

Uomo di concretezze e dalle escursioni orizzontali, Noventa raffrena, non solo *more poetico*, gli slanci verso l'alto poetico-metafisico, quello del «romantico slancio» di Sancio alla luna, e quello più irridente della prima conquista spaziale dove l'immagine e somiglianza fra creatura e creatore ha le sembianze di una cagna. Riscrivendo quasi pari pari un testo di Goethe («Ah, Vù Dii»), Noventa condivide con il modello l'idea che la tensione verso l'alto è frutto della nostra povertà esistenziale e ricorrendo al suo tipico modulo ipotetico: «Se ne dessi, vù, in 'sta tera, | Mente salda e bon umor» riduce, grazie al dialetto, questa polarità subita perché il «là sora» è meno alto di lassù, il «bon umor» è un dono con poche pretese e il «vù Dii» sembra più l'appellativo ancestrale, destinato, nel *terroir* di Noventa, al più grande di sé.

Nel duetto teologico fra figlio e padre sugli «spazi infiniti» l'ammissione di un Dio abitatore dell'aldilà sembra scaturire alla fine come un va da sé non argomentabile nella voce del «pare» il cui sbottare spazientito equivale a una prova di esistenza: «In malora: al de là ghe xé Dio». Ma è in quella singolare composizione intitolata *Par vardar* che il dilemma fra alto e basso diventa un confronto realistico in cui poter comprendere entrambi. Ricombinando le stesse parole rima nella cantilena di otto decasillabi, i sintagmi convenzionali che designano gli elementi primari del creato sono oggetto prima di un percorso ascensionale «Gò lassà le me vali e i me orti» «par vardà dentro i cieli sereni», ma dalla soglia che li divide («là sù e là zò sconti da nuvoli neri») lo sguardo verso il basso, volto a recuperare lo spazio familiare, viene lasciato nell'incertezza.

Ed è ancora un altro Noventa che attenta all'univocità del reale non mediante le risorse tipiche della poesia, affidate al plurisenso o alla indeterminazione, bensì usando la padronanza dell'io cogitante che traduce l'esperienza in costrutti logico-discorsivi. Così, le forme poetiche imper-

niate sulla ripresa gli offrono il canovaccio giocoso per scalfire le asserzioni grazie all'interscambiabilità degli elementi. A presupposti uguali, conseguenze diverse. Ecco allora che il protocollo di vita per l'uomo di allora di avere «famegia» (*Ah! Gavesse anca mi*), nella sua tripartizione di «casa, mugìer e putéi», è condizionato, nella prima strofa, dalla dannata pressione dei «schei», i quali gli avrebbero dato il «coragio» di riuscire nell'intento, mentre nella seconda il «coragio» è il risultato dell'avere «famegia», e la privazione dovuta al fatto di non aver più «né vint'ani, né schèi». O il salutare consiglio a *Vittorio, amigo mio*:

No' perderte
 Par 'na dona che passa.
 I so basi te resta.
 E no' perderte, Vittorio,
 Par 'na dona che resta
 I so basi va via.

Conflitti e paradossi amalgamati al racconto di sé che si fa sollecitazione filosofica e morale, con un dispiegamento di sottigliezze concettuali che Noventa avrà modo di produrre nella sua vasta produzione saggistica. Già come cardine morale della persona: «Mi gò un demonio e un angelo | Intorno a mi», concreti compagni di vita che si banalizzano in quello stratonare a turno, fino a diventare reversibili. E' l'antimanicheismo, la negazione di quella lusinga moralistica chiamata virtuisimo, contro il quale non ha mai smesso di pronunciarsi nei testi politici e filosofici, qui in versione teologica, con i dannati, al momento del giudizio universale, solo un po' più lontani dai salvati...

Sono i dilemmi della luce stellare irradiata da un corpo morto: «Mi no' esisto e ti ti me vedi», al punto che «no' ti pol credar | nè a mi stessa, nè a ti»; è l'interrogativo sulla condizione migliore nel mondo fissata nella miniatura degli «osèi sul ramo» a confronto con i «Bò, che ligai aré», o, in *Come do alberi*, il contrasto di unione e disunione per via di radici che si allontanano e di rami che si intrecciano. E', sempre in chiave amorosa, la compresenza di due amori, ma dalle polarità antitetiche: «Iole me piase tanto, | A Pia ghe piaso mi». Ancora più intrigante il paradosso, sempre espresso nell'ipotetico dell'irrealtà, che vuole la pietà rivolta ai forti, alle «bele e al piacer», affinché il passaggio di forza dagli uni agli altri permetta l'ascolto adeguato al male degli altri, relativizzando il proprio. E' il bisticcio, ripreso da Machado, fra dare che priva (di «schei») e non dare che priva comunque, fra spendere e spendersi dell' «anema» che «se perde se no' se dà». E' l'idea dell'*amour-passion* («'Sto altar de l'amor») da superare per una più ampia accoglienza, non tralasciando «La mare e el pare, | E 'l gran ben d'un amigo, e la fortuna, | E la gloria fra i omeni».

In questo spirito inclusivo va collocata la sua idea del tempo dove spicca, accanto al vagheggiato moto circolare per il personaggio-uomo, anche il

motivo di una più ampia - e discussa - continuità da ascrivere a una rinnovata «catena dell'essere». Dall'imitato all'imitatore, dal personaggio-eroe dell'oggi, per quanto fasullo, riconducibile a sua volta a un vero eroe del passato, visto che «una copia de copie ne prova | L'esistenza de l'original». O, in versione erotica, la serie degli «amanti passài» il cui incontro con «ela» sottrae al lui attuale la conoscenza esclusiva... Ma è soprattutto la contestazione del cosiddetto modernismo, nella sua volontà di interrompere la continuità della storia, e che tuttavia resta pur sempre figlio di un qualche antecedente («Fioi e nevodi de qualchedun | Ssé anca vù»), per quanto diverso da quello di coloro che guardano con meno ripulsa alla tradizione: «Ogni ùn onora el so proprio passà, | E vù el vostro».¹³

Nel realistico motivo del ritorno al «me paese» dell'ormai «forestier», il sentimento di perdita si stempera nel passaggio di consegne dei suoi sogni di allora ai giovani d'oggi, nei quali vedrà continuare il suo spirito d'avventura, rifiutando dunque il consorzio «coi altri vèci intorno al fògo». Ma nelle *Ultime Poesie*, scritte nell'incombere della morte, l'esistenziale e non dialettizzabile «omo che more» spiazza l'antitesi «vecio | zóvene» rifiutando ogni mistificazione e per l'uno e per l'altro: né «vecio | Che vol farla da zóvene», né contegno di circostanza del «falso discepolo». Anche se il poeta non rinuncia alla sfida del paradosso se, già prima di morire, implora il rispetto dovuto ai defunti: «Cavéve el capelo, | Come fusse zà morto» mentre, per il dopo, propone una surreale sfida alla morte: «Speté almanco un fià, | Come se fusse vivo | E volesse risponderve».

Viceversa, quando il passato non è un peso, ma un presente che fu, la lucida ammissione dell'irreversibilità del tempo («Tuto se désfa col gémo dei giorni, | Tuto passa anca se d'arte») sarà l'antidoto, come in *No' più fantasmì*, a proposito di una vecchia poesia scritta con Mario Soldati, contro la tentazione di resuscitare carte defunte, espressioni di sentimenti desueti («De cantar che anca mi gò penà»), nella consapevolezza «ch'el passà sia passà». Motivo che ritorna in chiave nostalgico-crepuscolare in *No' più longo i rii, le serenadine*, o nella caustica diagnosi sulle sorti della civiltà europea (*O scatole notturne*), in balia del nuovo che avanza da lontano, ed espressa in lingua:

13 Una sanzione che include anche il soggettivismo idealista: «L'errore diabolico di tanta letteratura e di tanta arte che si dice moderna ed è anch'essa, come l'altra, la vera, antica quanto il mondo, è proprio qui: in questa mancanza di rispetto per l'"oggetto", che è invece un soggetto, un soggetto inoggettivabile o una moltitudine di soggetti inoggettivabili che lavorano con noi e talvolta più di noi. Questo errore è anche più manifesto se si considera la letteratura di casta nei suoi rapporti con la politica e con la religione, giacché, essendo politica e religione attività spirituali più alte anche di un'attività letteraria che non sia di casta, appare più assurdo, se possibile, trattarle come "materia"» («La letteratura di casta», OC, II, p. 298).

Anche da voi ci gridano la fine
 Satiri e servi, e nel selvaggio coro
 Americano, che dirige il ballo,
 Avidi gnomi, dipinti di giallo.

Se non c'è scampo al procedere conflittuale e irreversibile del tempo, si dà di tanto in tanto il miraggio di un accadere circoscritto e redento, di un momento incomparabile che dà al vivere una ragione di sperare: è l'incontro amoroso perfetto, descritto in *El saòr del pan*, che separa l'«ancùo» di quella certezza dal «prima de tì», quando «el saòr del pan, e la luse del çiel | Gèra inçerti», o quel canto della «lodola» nell'intervallo del sogno che forse non è dato ripetersi domani. Ma può essere anche l'«ancùo» del ricordo che ritorna improvviso a ravvivare, suo malgrado, «come una stela, che xé sparìa, | Traverso el tempo ne dà i so raji».

Bibliografia

Opere di Giacomo Noventa

- GA. (1973). *Il grande amore. Tre parole sulla Resistenza. Con un saggio di Augusto Del Noce*. Firenze: Vallecchi.
- OC: Manfriani, Franco (a cura di) (1987-1991). *Opere Complete*. 5 voll. Venezia: Marsilio.
- PL. Manfriani, Franco (a cura di) (1987). *I paroll d'un lenguagg. «Nulla di nuovo» e altri scritti 1934-1939*. Venezia: Marsilio.
- SE: Noventa, Franca (a cura di) (1971). *Storia di una eresia*. Milano: Rusconi.
- VP. (1960) *Versi e Poesie*. Milano: Mondadori.
- Baldan, Paolo (1990). *Novecento in controcanto. Modi e timbri in Gozzano, Campana, Noventa, Sereni*. Ravenna: Essegi.
- Carlino, Antonio (1993). *Giacomo Noventa. Un filosofo fuori dell'accademia*. Lecce: Adriatica Editrice Salentina.
- Cecchetti, Valentino (2012), *Giacomo Noventa. L' "errore della cultura italiana" dal fascismo a Adriano Olivetti*. Chieti: Solfanelli.
- Daniele Antonio (a cura di) (2008). *Giacomo Noventa*. Padova: Esedra.
- Debenedetti, Antonio (1974). *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*. Milano: Garzanti.
- Manfriani, Franco (a cura di) (2008). *Giacomo Noventa. Atti del Convegno (Venezia-Noventa di Piave, 26-28 giugno 1986)*. Firenze: Olschki.
- Marcheschi, Daniela (2011). *Nessuno è poeta. Scritti su Giacomo Noventa*. Lucca: Trasciatti.

Monti, Riccardo (1985). «*Solaria*» ed oltre. *La cultura delle riviste nelle lettere di Alessandro Bonsanti, Alberto Carocci, Gino Ca' Zorzi (Giacomo Noventa), Giansiro Ferrata, Raffaello Ramat*. Firenze: Passigli.

Urgnani, Elena (1988). *Noventa*. Palermo: Palumbo.

Vigolo, Giorgio (a cura di) (1976). *F. Hölderlin, Poesie*. Milano: Mondadori.

Zanzotto, Andrea (1991). «Giacomo Noventa tra i Moderni». In: Id. *Fantasie di avvicinamento*. Milano: Mondadori, pp. 145-146.

Mella, Andrea (2014). *Marittimo blues*. Portogruaro: Ediciclo

Maria Pia Arpioni

Marittimo blues, opera prima di Andrea Mella, giurista d'impresa residente in provincia di Treviso, colpisce fin dall'inizio per lo slancio autentico che pervade ogni sua pagina, rivelando una delle sue cifre stilistiche proprio in quella «corrente di energia» che comunica al lettore.

Marittimo blues è anche un bell'oggetto-libro, a testimonianza della cura rivolta ai propri prodotti da piccoli editori come Ediciclo di Portogruaro (che pubblica i nove racconti nella collana «Gli Erranti», con postfazione di Gualtiero Bertelli), sempre più protagonisti del mercato librario italiano: il formato Moleskine evoca diari di viaggio, mentre l'immagine di copertina (che potrebbe interessare uno studioso attento agli elementi paratestuali come Andrea Cortellessa) richiama quella di *Microcosmi* di Claudio Magris (1997 - Milano: Garzanti) - non è un caso, infatti, che lo stesso Mella si dichiari debitore nei confronti di quest'ultimo - che riproduceva una famosa foto di Luigi Ghirri: una casa (o un casone di pescatore, come qui) in mezzo a una distesa d'acqua (lì l'alluvione del Po, qui la laguna veneta), nuvole, cielo, con in più, ora, una barca: quasi un invito al lettore a rifare il percorso in prima persona.

Agli sconfinamenti fra parole e immagini non è nuovo Andrea Mella, fotografo per passione (suoi racconti visivi sono stati pubblicati sul sito dell'*Osservatorio Balcani e Caucaso*: <http://www.balcanicaucaso.org/>), viaggiatore «dietro le quinte», «a caccia di contraddizioni», che mette in scrittura, alternando prima e terza persona, un immaginario sorto nel corso di spedizioni reali dalla laguna veneziana alle saline slovene di Sicciole.

La scrittura di Mella, che in questo si rivela un attento lettore di Magris, si nutre di sconfinamenti, di continui e liberi passaggi di frontiere, fisiche, percettive e relazionali. L'ambientazione geografica rappresenta il primo attraversamento di confine, quello fra terra e acqua, la cui linea di separazione è continuamente valicata, fin da quella mescolanza unica - di acque dolci e salate, di mare e terraferma - che è la laguna. Essa è centrale, ad esempio, nel racconto *Belladonna*, ambientato al sestiere di Castello, che rievoca in chiave 'microstorica' l'ingresso dell'Italia in guerra, il 24 maggio 1915. Il giovane protagonista, Ferruccio, ricorda così la battaglia notturna in laguna contro gli Austroungarici:

l'acqua era nera e vischiosa più del cielo, era così calma e piatta che sembrava di vagare nell'infinito, che se c'è qualcosa dopo la morte è come la laguna che ho visto io questa notte. [...] Non avrebbero mai potuto conquistarla quell'acqua: troppo nera per tracciare frontiere e tirare reticolati; troppo fluida da catturare. Magari ne fermavi un po' con un secchio, ma vai a sapere se avevi strappato qualche libro a Checo Beppe oppure pescato la solita acqua italiana (p. 47).

Il mondo naturale si fa così simbolo di una libertà 'buona' che andrebbe condivisa: «fuori fu subito odore di pane» è la chiusa, non a caso, del racconto (p. 49).

I viaggi narrati da Mella, infatti, sono anche paesaggi, le cui rappresentazioni si collocano fra il rimpianto (che diviene pianto nel finale de *Il ladro di conchiglie*) per tutto ciò che è stato irrimediabilmente perduto (da cui il tono saturnino, *blues* del libro), e l'urgenza di salvare quel poco che resta, come nel Veneto il cui orizzonte è bloccato «dall'onnipresente mattone» (*L'uomo-talpa*, p. 98). Anche la lezione di Andrea Zanzotto è riconoscibile in questo libro, come necessità di «eradicazione» e di recupero memoriale, attivata proprio grazie ai costanti movimenti, reali o virtuali, di andata e ritorno fra i luoghi natali e quelli dello sradicamento, fra passato e presente: ad esempio, il giovane Rinaldo, protagonista de *Il ladro di conchiglie*, è in viaggio verso un'impresicata frontiera, alla ricerca del padre. Nel racconto *El Foresto*, dedicato alla figura di Giorgio De Gaspari, il «visionario» illustratore di Buzzati (p. 20), Mattia ritorna soltanto coi ricordi all'isola di Pellestrina, dove aveva conosciuto l'artista. Questi aveva scelto di terminare la sua vita in laguna, che significa *lacuna*, spazio vuoto, secondo l'etimo da lui stesso richiamato. Qui soltanto avrebbe potuto ritrovare, nell'essenzialità dei bisogni autentici, la libertà di scoprire e ritrarre, giorno dopo giorno, il proprio viso che cambia: luogo dei luoghi, questo, in senso borghesiano.

Il motivo dell'«estranetà» che non è «indifferenza», al contrario libertà e ricchezza di uno sguardo nuovo, è sviluppato in diversi punti della raccolta e assume una valenza etica e civile:

tutto quello che mangiamo e respiriamo fa il giro del sangue. [...] Non trovo più giustificabile questo genere di indifferenza. Era il sentimento dell'estranetà, potrei chiamarlo così, a farmi vedere le situazioni vivide, a levare la patina dell'abitudine, che regola le cose e le riduce a un mondo familiare, e quindi rassicurante. [...] L'abitudine alla vista, magari aggiustata di poco benessere, era il nemico vischioso che ci teneva ostaggio di un ordine immutabile (p. 61).

Prima della partenza di Mattia, infatti, *El Foresto* - «se uno è *foresto*, è più libero, mi pare ovvio» (p. 22) - gli consegna un insegnamento che non

sarà disatteso: «impara a guardarti meglio, allena gli occhi, prima di tutto» (p. 26). Quello dell'«esercizio» sensoriale (p. 103) che diviene affettivo e spirituale, fino ad avvertire «il profumo dell'anima» (p. 106), è un altro dei temi di queste storie. *L'uomo-talpa*, ad esempio, proclama la necessità di un'esistenza «all'aperto, fuori» (p. 99), nella scoperta di ciò che non è ridicibile al soggetto, di una vita vissuta «senza barriere» (p. 97), fatta di continui «viavai», «libera» e insieme restituita alla sua «grazia misteriosa» (p. 98), come quella di un airone, «pieno d'aria e visioni» (p. 99).

È sempre *L'uomo-talpa* che rende più scoperto uno dei tratti 'ideologici' e stilistici più interessanti di *Marittimo*, ovvero lo scambio osmotico fra uomo e animale (come nel titolo di questo racconto e in espressioni come «uomo-airone» [p. 97], «uomo-salmone» [p. 107]) e tra uomo e vegetale: «sghignazza e il gozzo sobbalza smuovendo la barba come un canneto scosso dal vento» (p. 101). Ugualmente frequenti sono le configurazioni che associano il 'corpo' del paesaggio a quello umano: l'*incipit* del primo racconto, *El Foresto*, raccogliendo una suggestione di Tiziano Scarpa (*Venezia è un pesce*), offre una panoramica dall'alto che è anche una chiave di lettura dell'intera raccolta:

Pellestrina è una colonna vertebrale tra due polmoni d'acqua: di mare e di laguna. È una lisca di pesce, intrappolata nelle correnti. Un destino, sottile come una fune d'acrobata; capita di viverci in equilibrio, sospesi tra Chioggia e Sottomarina, verso sud, e Venezia e il suo lido, più a nord. A Pellestrina le case, una striscia muta, guardano tutte, senza eccezioni, verso la laguna (p. 9).

L'opportunità di questa interpretazione in chiave post-umana è mostrata da diversi passi che enfatizzano le ibridazioni e rifiutano la separazione tra umano e non umano. Anche questo brano tratto da *L'alba lagunare* descrive una realtà 'porosa' e sottolinea la necessità di ridiscutere le tradizionali categorie di relazione tra mondo umano e mondo naturale, sulla base di quell' 'ontologia relazionale' che è uno degli assunti culturali dell'ecocritica: «vite così simili a quelle degli elementi lagunari, soltanto apparentemente immobili, in realtà in continuo precario equilibrio tra acque e terra» (p. 94).

L'acqua è uno dei *Leitmotiv* del libro, legato a una vera e propria emergenza ambientale e sanitaria ne *Il giro del sangue*, ambientato a Marghera. È questo un testo di 'storie corporee', in cui le ibridazioni si hanno soprattutto nel segno della malattia che corrompe il corpo del protagonista assieme a quello della laguna:

troppo facile battezzare i nostri figli con l'acqua purificata che sgorga dall'acquedotto. Ognuno di noi dovrebbe essere battezzato con l'acqua che troviamo in natura, nel territorio in cui viviamo, per sancire un le-

game di rispetto e di appartenenza al creato. Se sai che tuo figlio verrà bagnato dall'acqua del ruscello che passa nel paese, ci starai attento, ti tratterai prima di gettarci dentro uno scarico lurido (pp. 68-69).

Al tempo stesso, l'acqua è anche fondamentale cifra stilistica, «metro-nomo liquido» (*Il ladro di conchiglie*, p. 110) che impone il passo, lento e riflessivo, alla narrazione. «Siamo fatti per lo più d'acqua. Acqua e sangue» (*Il Giro del sangue*, p. 55), ma essa ha «bisogno dei nostri sguardi, per questo non sta mai ferma: per farsi guardare continuamente» (*L'alba lagunare*, p. 92). In definitiva, attraverso il suo «destino nomade» (p. 94), Andrea Mella ci ammonisce affinché torniamo a guardarla, a percepirla e proteggerne la vitalità, che è anche la nostra, messa a repentaglio.