

LUCA D'ONGHIA

DUE PARAGRAFI SULLA PRIMA FORTUNA DIALETTALE DEL *FURIOSO**

Sto primm Cant l'è giust come el manifest [...]
L'è staa lodaa in Spagnoeu, e in Genoves,
l'è staa piasuu in Franzes, e in Padovan;
chi sa che anca no 'l piasa in Milanese?

*El primm cant dell'Orland Furios dell'Ariost tradott
in lenguacc de buseccon da master Linoeuggia fioeu
della Comaa Sciampanna [...], p. 32*

«Avrebbe invero da raccogliere larga messe chi si proponesse, con lodevolissimo intendimento, di studiare tutte queste parodie, superfetazioni, fungaia, che fin dai primi tempi si vede venir su intorno all'*Orlando furioso*».¹ A distanza di un secolo abbondante l'auspicio di Alessandro Luzio resta insoddisfatto, se si esclude un lavoro datato ma ancora utile di Giuseppina Fumagalli;² né si può dire che la rarità e la mediocrità dei testi abbiano favorito una ricerca che pareva affossata sul nascere dai pochi giudizi emessi in materia: ai dubbi di Luzio («superfetazioni e fungaia») e all'ambigua lode della Fumagalli («roba sinceramente plebea»), fece seguito la sentenza senza appello di Benedetto Croce, che riconobbe nelle parodie i tipici prodotti non poetici caratteristici soprattutto della letteratura italiana del Seicento.³

* Ringrazio Lina Bolzoni, Ivano Paccagnella e Alfredo Stussi, che in momenti diversi hanno incoraggiato questo lavoro. Nella trascrizione dei testi pavani e bergamaschi mi attengo ai criteri enunciati in Andrea CALMO, *Il Saltuzza*, a c. di L. D'Onghia, Padova, Esedra, 2006, pp. 242-243.

1 Alessandro LUZIO, *L' 'Orlandino' di Pietro Aretino*, «Giornale di filologia romanza», VI (1880), pp. 68-84: 80.

2 Giuseppina FUMAGALLI, *La fortuna dell'«Orlando Furioso» in Italia nel secolo XVI*, Ferrara, Zuffi, 1910, soprattutto le pp. 279-311 (a p. 280 la definizione citata poco oltre).

3 Benedetto CROCE, *La letteratura dialettale riflessa. La sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico* (1926), poi in *Id.*, *Uomini e cose della vecchia Italia. Serie prima*, Bari, Laterza, 1927, pp. 222-234: 228 (cfr. pure *Intorno alle parodie*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, II, Bari, Laterza, 1958, pp. 182-190). Sulla genesi delle pagine crociane del '26 vd. Alfredo STUSSI, *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana: teoria e storia* (1996), in *Id.*, *Tra filologia e storia. Studi e testimonianze*, Firenze, Leo S. Olschki, 1999, pp. 81-104. Le pagine di Croce avevano il merito di stabilire la distinzione tra una letteratura dialettale spontanea in assenza di modelli codificati e una letteratura dialettale 'riflessa' perché «suppone come antecedente e punto di partenza la letteratura nazionale» (p. 226); nonché di chiarire una volta per tutte, contro la tesi di Giuseppe Ferrari, che «il movente effettivo, o il movente principale, della letteratura dialettale riflessa, non che essere l'eversione e la

La poco esplorata provincia ariostesca che ci apprestiamo a battere appartiene in ogni caso a una mappa dai contorni ben noti, delineati con mano sicura da Cesare Segre fin dal 1963;⁴ in quell'anno appariva per felice coincidenza anche la *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda, preceduta da una *Introduzione* di Gianfranco Contini nella quale la proposta di istituire una funzione-Gadda nella nostra storia letteraria e l'invito a percorrere «a ritroso la catena dei precedenti» si sarebbero rivelati fondamentali per le ricerche dei decenni successivi. I due paragrafi che seguono confermano dunque una volta di più che «l'italiana è sostanzialmente l'unica grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia visceralmente, inscindibilmente corpo col restante patrimonio», e aggiungono un episodio alla storia dell'uso parodico-letterario dei dialetti non meno che alla vicenda della canonizzazione di Ariosto.⁵ La scelta di limitare l'analisi ai soli casi databili entro il ventennio successivo alla morte di Ariosto obbedisce a ragioni di spazio, ma tiene conto di un più ampio gruppo di testi che saranno studiati organicamente in futuro.⁶

sostituzione della letteratura nazionale, era, per contrario, l'integrazione di questa, la quale le stava dinanzi, non come un nemico, ma come un modello» (p. 227; sulla funzione canonizzatrice della parodia cfr. anche Gérard GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. a c. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997, p. 77 [I ed. fr. 1982]). Sui travestimenti dialettali dei maggiori classici italiani mi limito a rinviare a Carlo SALVIONI, *La Divina Commedia, l'Orlando Furioso e la Gerusalemme liberata nelle versioni e nei travestimenti dialettali a stampa*, Bellinzona, Tip.-Lit. C. Salvioni, 1902; per Ariosto vd. Giuseppe AGNELLI – Giuseppe RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee*, 2 voll., Bologna, Zanichelli, 1933, II, pp. 229-269 (sezione «Traduzioni e adattamenti dialettali»); quanto al caso contrastivamente importante di Tasso, è da tener presente Franco BREVINI, *Le traduzioni dialettali dei classici: il caso del Tasso*, in *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, a c. di F. Brevini, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1277-1315 (versioni tassiane d'area settentrionale recentemente ristampate sono quella di Carlo ASSONICA, *Il Goffredo del signor Torquato Tasso travestito alla rustica bergamasca*, a c. di F. Brevini, Bergamo, Provincia di Bergamo, 1997 e di Tomaso MONDINI, *El Goffredo del Tasso cantà alla barcarola*, a c. di P. Vescovo, Marsilio, Venezia, 2002).

4 Cesare SEGRE, *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in *Id.*, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 383-412. Da tenere presente l'indicazione del Cinquecento come secolo d'avvio delle letterature dialettali, tese a «portare l'accento del gusto locale nell'espressione letteraria (per esempio nelle troppo diffuse traduzioni della Commedia, del Furioso, della Liberata)» e a «collegarsi più direttamente al senso familiare, sentimentale della vita [...] con una possibile biforcazione verso l'idillio, il sentimentalismo, oppure verso la satira, l'improprio, la rudezza» (pp. 399-400).

5 Cfr. Gianfranco CONTINI, *Introduzione alla «Cognizione del dolore»* (1963), in *Id.*, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 601-619; i due brani tra sergenti rispettivamente alle pp. 613 e 611. Per la fortuna di Ariosto basta qui il rinvio a David JAVITCH, *Ariosto classico: la canonizzazione dell'«Orlando Furioso»*, trad. it. a c. di T. Praloran, Milano, Bruno Mondadori, 1999 (I ed. USA 1991) e a Guido SACCCHI, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo. Con un'appendice di studi cinque-secenteschi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006.

6 Di séguito un nudo regesto dei testi esaminati fin qui: *Il primo canto de Orlando Furioso in Lingua Venetiana. Composto per Benedetto Clario per dar piacer a gli suoi amici*, Venezia, Bindoni, 1554 (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Misc. Marc. 2409.7); Bartolmeo ORIUOLO, *Le semplicità over gofferie de' cavalieri erranti contenute nel Furioso: et raccolte tutte per ordine, per Bartolomeo Horiuolo Trevigiano, e descritte per lui in lingua di contado*, s.n.t. (London, British Library, C 10617); *Li tre primi canti dell'Orlando Furioso. Tradotti in lingua rustica padoana*, Venezia, Regazzola, 1572 (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 192 D 474); *IL PRIMO CANTO di Urlando furioso nuovamente trasmutao*, in *DELLE RIME PIACEVOLI DI DIVERSI AUTORI. RACCOLTE DA M. MODESTO PINO, & intitolate LA CARAVANA. PARTE PRIMA*, Venezia, Fabio e Agostino Zoppini, 1584, cc. A3r-B4v (Pisa, Biblioteca Universitaria, Misc. 888.1; la prima ed. risale al 1565); *IL PRIMO CANTO d'Orlando Furioso*, DI VINCENTO DARTONA, in *RIME DIVERSE IN LINGUA GENOVESE, LE QUALI PER LA NOTTÀ de' soggetti sono molto dilettevoli da leggere*, Pavia, Eredi

I. I più antichi travestimenti bergamaschi del *Furioso* sono i seguenti:⁷

- B0 = *Roland furius di mesir Lodevic d'i Ariost stramudat in lengua Bergamascha per il Dottur Zanul da Milan indrizat al sagnor Bartolamè Minchiò da Bergem so Patró*, s.n.t. [Londra, British Library, G 11047]
- B1 = *Roland furius di mesir Lodevic d'i Ariost, Stramudat in lengua Bergamasca per il Dottur Zanul da Milan indrizat al sagnor Bartolamè Minchiò da Berge(m) so Patró*, s.n.t. [Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, S 16.2.45]
- B2 = *Rolant furius di mesir Lodevic di Arost stramudat in lengua bergamasca per ol Za(m)bò de val Bro(m)bana, indrizat al sagnor Bartolamè Minchiò da Berghem so patró*, s.n.t. [Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, S 16.1.7]
- B3* = *Orland furius de misser Lodovic Ferraris, Novament compost in buna lingua da Berghem, e de oter vocabul Lombardi adornat. Opera da piasì, e da sgrignà profumadame(n)t indrizat dal Gobo da Venezia a M. Pasquì. Sovra tuti dutur plusquamperfetto*, Venezia, Agostino Bindoni, 1550 [G. AGNELLI – G. RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee* cit., II, p. 234; attualmente irreperibile]
- B3 = *Orland furius de misser Lodovic Ferraris. Novament compost in buna lingua da Berghem, e de oter vocabul Lombardi adornat. Opera da piasì, e da sgrignà profumadame(n)t indrizat dal Gobo da Venesia a M. Pasquì sovra tuti dutur plusquamperfetto*, Venezia, Agostino Bindoni, 1553 [Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, S 16.1.6]

Si tratta di esercizi strategicamente limitati al primo canto del poema, e affidati a stampe popolari di poche carte nelle quali possono essere reimpiegate immagini

Bartoli, 1595, pp. 130-157 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 3 6 368; la prima ed. risale al 1583. Per la possibile identificazione di Dartona o Dertonna con Paolo Foglietta vd. Stefano VERDINO, *Cultura e letteratura nel Cinquecento*, in *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, 2 voll., Genova, Costa & Nolan, 1992, I, pp. 83-132: 119-120); Berterello DALLE BRENTELLE, *Sbravamante scorezzà de Berterello dalle Brentelle contain pavan cavà fuora de li slibrazon de barba Vigo Arosto; Zerbin e la Bella de Berterello dalle Brentelle contain pavan. Lomento stramuò e cernù da i viersi de barba Vigo Arosto; Rolando fastubiò de Berterello dalle Brentelle contain pavan. Lomento stramuò e cernù da i viersi de barba Vigo Arosto*, tutti Venezia, Daniel Bissuccio, 1612 (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, E.3.14, legati in un esemplare mutilo con numerazione di pagine continua: pp. 51-80; 81-112; 113-132); *El primm cant dell'Orland Furios dell'Ariost tradott in lenguacc de busecon da master Linoeuggia fioeu della Comaa Sciampanna*, Milano, Mazzucchelli, 1773 (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, S.16.2.20).

⁷ I termini *travestimento* e *parodia* sono usati qui in maniera elastica: sull'argomento, insieme a Genette, rinvio soltanto a Guglielmo GORNI, Silvia LONGHI, *La parodia*, in *Letteratura Italiana* diretta da A. Asor Rosa, 21 voll., *Le Questioni*, V, Torino, Einaudi, 1986, pp. 459-487, al numero monografico della rivista «Moderna» del 2004, e ai recenti Gino TELLINI, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008 e Nicola CATELLI, *La parodia letteraria*, «Nuova informazione bibliografica», VI (2009), pp. 81-104. Secondo la classificazione di Genette, l'etichetta più adatta a testi come i nostri sarebbe quella del travestimento, «innegabilmente più satirico o più aggressivo della parodia» che al contrario «non prende propriamente l'ipotesto come oggetto di trattamento stilistico compromettente, ma solo come modello e sagoma per l'elaborazione di un nuovo testo che, una volta prodotto, non lo concerne più» (p. 32; vd. pure l'osservazione che «in certo senso il travestimento consiste nel trasformare un testo nobile imitando lo stile di un altro testo, più vasto, che è il discorso volgare», p. 34).

estranee all'argomento (B2) o addirittura il testo può interrompersi senza preavviso perché lo spazio a disposizione è finito (B3). La ricerca di eventuali precedenti dovrebbe richiamare subito Folengo e Aretino, «duci di questa novella schiera di iconoclasti [...]. Ma del primo l'influsso è stato debole o nullo sulla produzione popolare; non così al contrario si può dir del secondo».⁸ Nel più notevole esperimento parodico aretiniano, l'*Orlandino*, la violazione del modello cavalleresco passa attraverso un trattamento violentemente distorsivo della materia: i paladini diventano guitti da taverna buoni a far guerra solo a tavola, Carlo un vecchio demente, le grandi eroine prostitute o mezzane.⁹ Eppure l'*Orlandino* non è solo un indicatore di tendenza: Agnelli e Ravegnani videro bene che «se uno stampatore ci viene a mente a proposito di questa operetta, questi è Agostino Bindoni. In fatti, le caratteristiche peculiari del frontispizio dell'*Orlandino* sono identiche a quelle di altre due operette impresse dal Bindoni in Venezia nel 1553 e 1554: la traduzione cioè del primo canto in lingua bergamasca [B3], e quella del Clario in lingua veneziana».¹⁰ L'*Orlandino* è dunque con ogni verisimiglianza un precedente morfologico di rilievo per taluni dei nostri travestimenti, e contribuisce a fissarne tratti salienti come la brevità dell'esercizio, la confezione materiale di poche pretese e il ribaltamento carnevalesco della materia. In una delle ottave finali i paladini sono presentati come «certi squassa-pennacchi, squarta-poggi/ a tavola e in bordello e in cucina [...], sbisai».¹¹ Tessere lessicali come *sbisai*, *squassa-pennacchi* e *squarta-poggi* lasciano indovinare un debito nei confronti della letteratura 'alla bulesca' ammirata da Aretino;¹² di quest'eredità sembrano ben consapevoli certe ristampe cammuffate dell'operetta, che prende a circolare anonima con il titolo *Le valorose prove degli arcibravi paladini*: gli *sbisai* evocati nel testo si aggiudicano qui il privilegio di figurare, con l'etichetta più diffusa di *arcibravi*, addirittura nel titolo.¹³

8 Francesco NOVATI, *La Raccolta di stampe popolari italiane della biblioteca di Francesco Reina* (1913, con il titolo *La Raccolta Reina di stampe popolari italiane*), ora in Id., *Scritti sull'editoria popolare nell'Italia di antico regime*, a c. di E. Barbieri e A. Brambilla, Roma, Archivio Guido Izzi, 2004, pp. 207-326 (con una *Premessa* di Edoardo Barbieri alle pp. 199-205): 275.

9 L'*Orlandino* – in edizione critica in Pietro ARETINO, *Poemi cavallereschi*, a c. di D. Romei, Salerno Ed., 1995, pp. 215-236 – fu pubblicato tra il 1536 e il 1547 senza indicazioni tipografiche (Arnaldo SEGARIZZI, *Bibliografia delle stampe popolari italiane. Stampe popolari della Biblioteca Marciana*, vol. I [e unico], Bergamo, Istituto d'Arti grafiche, 1913, p. 112, n° 133); sul poemetto vd. Riccardo BRUSCAGLI, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, in *Pietro Aretino. Nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno (Roma, Viterbo, Arezzo 28 sett.-1 ott. 1992, Toronto 23-24 ott. 1992, Los Angeles 27/29 ott. 1992), 2 voll., Roma, Salerno Ed., 1995, I, pp. 245-273.

10 G. AGNELLI – G. RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee*, cit., II, pp. 189-190.

11 Cfr. P. ARETINO, *Poemi cavallereschi*, cit., p. 235.

12 Si veda per questo la lettera al Venier del novembre 1548 (Pietro ARETINO, *Lettere*, libro V, a c. di P. Procaccioli, Roma, Salerno Ed., 2001, pp. 312-313; in generale cfr. *La letteratura «alla bulesca». Testi rinascimentali veneti*, a c. di B.M. Da Rif, Padova, Antenore, 1984).

13 Su queste stampe vd. Danilo ROMEI, *Nota al testo*, in P. ARETINO, *Poemi cavallereschi*, cit., p. 368 (da cui si riporta il frontespizio dell'edizione fiorentina del 1568: *LE VALOROSE PROVE/ DEGLI ARCIBRAVI PALADINI/ Nelle quali intenderete e poltroneschi assalti, e le ladre/ imprese, e porci abattimenti, e ladri gesti, gli/ scostumati viti, e le*

Ma il destino editoriale dell'*Orlandino* riserva un'altra istruttiva sorpresa, che mostra il rapporto di reversibilità esistente tra questo testo e il suo retroterra dialettale-popolareggiante: una volta rescisso il legame con l'autore, il poemetto viene infatti tradotto in bergamasco, in una sorta di travestimento al quadrato nel quale alla deformazione della materia si aggiunge il ribasso del codice linguistico. Le versioni bergamasche dell'*Orlandino*, ancora da studiare, sono almeno due: una, esaminata e trascritta da Luzio, risulta irreperibile; l'altra, pubblicata a Venezia da Domenico de' Franceschi nel 1566, è stata individuata alla Public Library di New York da Danilo Romei.¹⁴

Quanto ai testimoni dei nostri travestimenti, B0, B1 e B2 tramandano lo stesso testo. B0 e B1 differiscono sostanzialmente in pochi punti e presentano errori comuni, ma la lezione di B0 è quasi sempre migliore e la si assume qui a termine di paragone.¹⁵ Agnelli e Ravegnani non conoscono B0, ma segnalano due esemplari di B1, l'uno «nella libreria Reina, da cui trasmigrò in Inghilterra», l'altro alla «Biblioteca Comunale di Ferrara, dono di T. De Marinis»:¹⁶ può darsi che l'esemplare *olim*

porche nomee.// Nuouamente composte. Con alcune/ stanze d'Orlando alla Birresca). Ho controllato il testo in un'edizione non datata: *LE VALOROSE PROVI/ DE GLI ARCIBRAVI PALADINI.// Nella quale intenderete e poltroneschi assalti, e le ladre im-/ prese, e porchi abbattimenti, e bruti gesti, gli/ scostumati vizij, e le goffe nomee.// Nuouamente composte. Con alcune stanze d'Orlando/ alla Birresca*, IN FIRENZE, Dalle Scalee di Badia, s.d. (London, British Library, 1071.m.17.9).

14 Cfr. Alessandro LUZIO, *L' 'Orlandino' di Pietro Aretino* cit., pp. 81-83, e Danilo ROMEI, *Nota al testo*, in P. ARETINO, *Poemi cavallereschi*, cit., pp. 385-386; Romei promise di occuparsi «al dettaglio in altra sede» (p. 386) della versione conservata a New York, per quanto ne so senza seguito (il libro è censito ad ogni modo in *Short-Title Catalog of Books printed in Italy and of Books in Italian Printed Abroad 1501-1600 held in selected North American Libraries*, 3 voll., Boston, Mass., Hall, 1970, III, p. 36). Il testo trascritto da Luzio sarebbe dovuto allo stampatore Francesco Cavalcalupo (sic), refuso quasi certo per Cavalcalupo, sebbene i repertori non lo registrino (in Marco MENATO, ENNIO SANDAL, GIUSEPPINA ZAPPELLA, *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, Milano, Editrice Bibliografica, 1997 pp. 277-278 si trovano soltanto, a firma di Alessia Parolotto, le schede relative a Domenico e Girolamo Cavalcalupo, attivi rispettivamente tra il 1563 e il 1587 e tra il 1559 e il 1567). Un altro testo della stessa famiglia potrebbe essere individuabile nel pezzo proveniente da raccolta privata schedato in *Mostra di edizioni ariostesche* (Reggio Emilia, Biblioteca Antonio Panizzi, Ottobre 1974 – Marzo 1975), a c. di G. Cagnolati, Reggio Emilia, Tecnostampa, 1974, p. 140, n° 450: «Al Prim Cant de Orlandi stramudat in buna lengua da Bergem, s.n.t.» (possibile che *Orlandi* stia in effetti per *Orlandi* 'Orlandino').

15 Limitandomi all'indicazione dei luoghi, B0 e B1 concordano contro B2 nell'errore ad es. a XXXV.6, XXXVII.1, XXXVII.5, XXXIX.6, XLVI.3, XLVIII.5, LXII.6. B0 reca una lezione migliore o giusta a petto di quella banalizzante o erronea di B1 in questi punti (tra tonde prima la lezione di B0 poi quella di B1): VI.3 (*l'ù / la*), XVIII.6 (*i garlet / li garlet*), XX.5 (*fermada le / fermada la*), XX.8 (*menas / mena*), XXII.4 (*pasadi / posadi*), XXIII.2 (*qual ria / quag ria*), XXIV.2 (*chascat / caseat*), XXIV. 5 (*andand in l'aigua zos per fi ai garlet / andand in l'aigua per fi ai garlet* ipometro), XXVI.1 (*ol qual in fura ol co tut era armat / ol qual in fura ol co era tut armat* con disposizione degli ictus più faticosa), XXII.8 (*la puta / ld puta*), XXXIII.2 (*campagni / compagni*), XXXIX.3 (*delibra / delibera* che determina ipermetria), XLIII.8 (*di oter / hi oter*), LV.8 (*dol let / dot let*), LXII.4 (*pase / passe*), LXIX.6 (*de tut / ce tut*), LXXIV.3 (*n'era / nora*). Altrove la lezione di B0 sembra peggiore dal punto di vista linguistico di contro a quella vantageggiante quando non toscaneggiante di B1: così a XIV.8 (*rodond / redond*), XVII.1 (*à 'anche' / an*), XX.2 (*andaga / andage*), XXIV.1 (*retornè / ritornè*), XXVIII.5 (*u / un*), XXVIII.7 (*ura / ora*), XXVIII.8 (*malura / malora*), XXXII.6 (*semper / sempre*), XXXV.3 (*la sa trove / la se trove*), LXI.5 (*manazà / menazà*), LXII.2 (*achorazat / acorozat*). Solo in pochi casi B1 è preferibile: XVIII.5 (*Atat / E' intat*), XXXIX.8 (*crister / cristir* richiesto dalla rima), XLV.1 (*lo ol / l'è ol*).

16 G. AGNELLI – G. RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee*, cit., II, pp. 232-233 (e la tavola XL, che riproduce

Reina sia andato smarrito, ma è lecito sospettare che si tratti in realtà di B0 che, provenendo dal fondo di Thomas Grenville, potrebbe essere arrivato in Inghilterra dopo la dispersione della biblioteca Reina, ceduta nel 1833 al libraio Paolo Antonio Tosi (da cui Grenville acquistò per altro vari pezzi della sua formidabile collezione). Quanto alla datazione, B0 e B1 sono di solito collocati senza pezze d'appoggio intorno al 1550; ci troveremmo a disporre di una prova indubitabile se proprio ai nostri testi, come è possibile, alludesse la *Libreria* di Doni – a stampa nel 1550 – in un paragrafo intitolato ad Andrea Calmo, in cui a rappresentare alcuni tipici comparti della letteratura dialettale riflessa sono convocati «le canzoni napolitane, il primo canto del *Furioso* in bergamasco e le lettere d'Andrea Calmo». ¹⁷

Collazionato con B0, B2 rivela differenze in un maggior numero di punti rispetto a B1, oltre a distinguersi dal punto di vista materiale per l'uso del corsivo (con intrusione, cagionata da penuria di tipi omogenei, di una *l* tonda di modulo visibilmente più grande alle cc. 2v, 3r e 4v) e per un frontespizio nel quale invece delle solite immagini guerresche spicca un ritratto di Maria D'Aragona Marchesa del Vasto, originariamente pubblicato nella *Lettura di Girolamo Ruscelli sopra un sonetto dell'illustrissimo signor marchese della Terza alla divina signora Marchesa del Vasto* (Venezia, Giovan Griffio, 1552). ¹⁸ Una lettera di Ruscelli ad Aretino garantisce che

il frontespizio di B1). Non trovo altre menzioni del dottor Zanul da Milan, mentre il nome-maschera di Zambó di Val Brombana fa capolino per l'autore di un sonetto bergamasco stampato nel 1572 a celebrazione della vittoria di Lepanto (A. SEGARIZZI, *Bibliografia delle stampe popolari italiane*, cit., p. 80, n° 107). Per l'esemplare di B1 che si troverebbe in Inghilterra, Agnelli e Ravegnani rinviando a una non meglio definita «nota del Melzi» (che non ho potuto rintracciare), ma citano in calce alla loro voce Ulisse GUIDI, *Annali delle edizioni e delle versioni dell'Orlando Furioso e d'altri lavori al poema relativi*, Bologna, Libreria Guidi, 1861, p. 217, dove si riferisce testualmente una notizia del Tosi, che così descriveva l'opuscolo passato in Inghilterra (trascrivo fedelmente Guidi, anche se il sospetto di refusi è quasi certezza): «ROLAND FURIEUS de Mesir Lodevic di Ariost Stramudat in lengua Bergmasca per il Dottor Zauul de Milan indirizat al Sagnor Bartolamé Minchiò da Berghem so patrò. È la traduzione del solo primo canto. In fine leggesi *Offi* [ossia *ol fi*]. Quattro carte segnate A – Aii, a due colonne, con intaglio in legno sul frontispizio. Era nella libreria Reina da me acquistata, e passò in Inghilterra». La descrizione si attaglia tanto a B1 quanto a B0.

¹⁷ Anton Francesco DONI, *La Libreria*, a c. di V. Bramanti, Milano, Longanesi, 1972, pp. 71-73. Ho controllato entrambe le edizioni Giolito della *Libreria* datate 1550 – l'una sottoscritta da «Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli», l'altra dal solo Gabriel Giolito – rispettivamente negli esemplari della British Library segnati 9814.1 e 618.a.21.1, cc. 6v-7r, riscontrando nell'intero paragrafo una sola variante di sostanza, la lezione erronea *distruzione* invece di *distintione* nell'ed. sottoscritta dal solo Giolito.

¹⁸ Cfr. Benedetto CROCE, *Un sonetto dell'Aretino e un ritratto di Maria d'Aragona, marchesana del Vasto*, in Id., *Aneddoti di varia letteratura*, 3 voll., Napoli, Ricciardi, 1942, I, pp. 286-291; Giuseppina ZAPPELLA, *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, 2 voll., Milano, Editrice Bibliografica, 1988, I, pp. 92, 129, 171, 246; II, tavola 31 (ho verificato la presenza della silografia sull'esemplare del libro custodito alla British Library, segnatura 84.c.24, c. 74r). Datava al 1552 sulla base dello stesso indizio già C. FUMAGALLI, *La fortuna dell'Orlando Furioso*, cit., p. 279 e nota 3 (seguita da Agnelli e Ravegnani). Fidandosi d'un lavoro precedente, F. NOVATI, *La Raccolta di stampe popolari italiane*, cit., p. 273 nota 62 parla di «Maria I d'Aragona, regina d'Inghilterra», e da qui l'asserzione passa in Caterina SANTORO, *Stampe popolari a carattere profano della Biblioteca Trivulziana di Milano*, Milano, Comune di Milano, 1964, p. 26, ma non esiste che io sappia alcuna Maria I d'Aragona regina d'Inghilterra, e si tratterà forse d'una confusione con Maria I Tudor. La donna aveva l'età indicata dal cartiglio nel 1537, ma «è quasi inutile d'aggiungere che dall'indicazione dell'età da lei raggiunta quando il ritratto fu inciso, non si può trarre verun serio argomento per determinar la data del nostro librercolo» (F. NOVATI, *La Raccolta di stampe popolari italiane* cit., p. 273 nota 62).

la silografia venne realizzata per questo libro, e occorrerà supporre di conseguenza che da qui B2 se ne sia impadronito con intenti pubblicitari, nello stesso 1552 se non nell'anno successivo (la dedicatoria di Ruscelli al gentiluomo bresciano Giovan Battista Gavardo è datata primo dicembre 1552).¹⁹

In B2 sono corretti alcuni evidenti refusi di B0, che resta in ogni caso il testimone più affidabile anche in termini di genuinità linguistica;²⁰ se si assume che a B0 e B1 spetti una posizione di priorità cronologica, il frequente accordo di B2 con B0 contro B1 induce a escludere una sua filiazione da B1, ma non vale a dimostrare senza dubbio la derivazione diretta da B0.²¹ Due punti in particolare danno adito a qualche dubbio: 1) a XX.4 B2 legge «E tun un *osat* per ù senza costiò», mentre B0 (con B1) ha *past*: se *osat* fosse un participio sostantivato da *usare* 'frequenterare sessualmente', la *lectio difficilior* escluderebbe la derivazione diretta da B0, ma è vero che manca per *osat* qualsiasi riscontro e potrebbe trattarsi di un refuso relativamente banale (a produrlo sarebbero bastati una *o* finita nel compositoio insieme alle *p* con le quali condivide l'occhiello, o al limite una *p* con asta spezzata, e uno scambio di posizione tra *a* e *s*); 2) a XVII.2 si riscontra una seconda variante di qualche peso tra B2 («senza negu respég») e B0 («senza avis respet», come B1), ma la lezione di B2 appare più banale e potrebbe essersi instaurata autonomamente.

B3 è diverso per contenuto a cominciare dal fatto che conta 58 ottave invece delle 81 di B0-1-2, che comunque potrebbe aver avuto sott'occhio: significativa in tal senso è la prossimità tra le parole-rima rare dell'ottava XLIX di B0-1-2 (*sberladi* : *tut* : *baiadi* : *saput* : *zonchadi* : *aiut* : *lè* : *dedrè*) e quelle dell'ottava XLVII di B3 (*sberlade* : *lamet* : *baiade* : *valet* : *brigade* : *otramet* : *bè* : *drè*). Agnelli e Ravegnani segnalano per B3 anche un'edizione del 1550 (B3*) posseduta dal conte Manzoni in

19 Cfr. *Lettere scritte a Pietro Aretino*, tomo II, libro II, a c. di P. Procaccioli, Roma, Salerno Ed., 2004, p. 309, n° 332, rr. 13-16: «La priego (o che fastidioso importunatore, non pregatore, è questo Ruscelli) sia servito vedere questo disegno del ritratto della Signora Marchesa del Vasto, e farmi intendere che le ne pare, perché ho da farlo intagliare per mettere in una mia ciarleria». Il testo non è datato, né si conserva la risposta dell'Aretino, ma segue immediatamente una lettera di Ruscelli del 1550.

20 Tra gli errori di B0 corretti da B2 vd. ad es. *dirta* XXVI.2 (*dritta* B2), *end* XXXVII.5 (*rud* B2), *inrendut* XLVI.3 (*intendut* B2) e, di poco meno banale, *cha sot i tezi* LXII.6 (*chasot e tezi* B2). La lezione di B0 è in vari punti preferibile a quella di B2 (accludo tra tonde prima quella di B0): XLVIII.5 (*la fortuna ch'el vul un poc aidà* / *La fortuna ch'el un poc aidà*, ipometro e privo di senso), XLIX.4 (*né quest è 'l prim di ch'ela l'ha saput / né quest è 'l prim di che l'ha saput*, ipometro per aplografia che *la la > che la*), LXXIX.8 (*zugh de calcagn / zonti de calcagn*, meno perspicuo). Dal punto di vista linguistico sembrano più genuine forme di B0 come quelle di III.2 (*tig / tug*), V.5 (*send / sendo*; un caso inverso a VI.7 dove B0 ha *Rolando* e B2 *Roland*), VI.1 (*Grimat* 'Agramante' / *Grimant*), VIII.8 (*ina / una*), XIV.3 (*scombatimet / scombatiment*), XIV.5 (*otramet / otrament*), XV.7 (*es 'e' / e*), XXXIII.1 (*i bosc / u bosc*), XXXV.8 (*chigador / chegador*), LXXXI.3 (*scomeza / scomenza*).

21 Per ragioni di spazio do solo l'elenco dei versi il cui testo è identico in B0 e B2 contro B1: XVI.8, XVIII.5 (concordano in una lezione erronea), XX.2, XX.5, XX.8, XXII.4, XXIII.1, XXIV.1, XXIV.5, XXVI.1, XXVII.5, XXVII.8, XLIX.4, XLIX.8, L.3, LII.2, LIII.8, LVI.5, LIX.6, LX.1, LXI.5, LXII.2, LXII.2, LXIV.3, LXV.7, LXVII.6, LXIX.3, LXIX.6, LXX.1, LXXI.1, LXXVII.7, LXVIII.4, LXXVIII.7, LXXIX.5, LXXIX.7, LXXX.6. Si noti che B0 e B2 condividono un errore minuto e, mi sembra, non evidentemente poligenetico come XVIII.5 *A intat* in luogo di *E intat*.

un esemplare venduto all'asta e ora irreperibile.²² A parte questo anello perduto, che farebbe arretrare la cronologia di qualche anno, sembra ragionevole ipotizzare che B3 sia il rilancio commerciale di B0-1-2 in un formato più maneggevole e nell'ambito di un programma editoriale in cui gli si affiancano – tutti stampati da Bindoni – tanto l'*Orlandino* quanto la traduzione veneziana del primo canto del *Furioso* di Clario (1554). Tra le caratteristiche materiali vanno notati in B3 il legamento gotico delle lettere or nel titolo (già nell'*Orlandino*),²³ la silografia del frontespizio apparsa fin dal 1538 in un Boiardo dello stesso Bindoni,²⁴ la silografia con Bradamante e Pinabello dell'ultima carta che non ha alcuna attinenza con gli episodi del primo canto ariostesco. Importa esaminare anche il titolo, che mira con intenti pubblicitari a inserire il testo nella corrispondenza fittizia tra la statua romana di Pasquino e quella veneziana del Gobbo di Rialto, cui appartiene forse nello stesso giro d'anni anche *Una piacevole lettera del mordace Pasquino Romano al Gobbo da Rialto. Con la pronta risposta del Gobbo a Pasquino* (s.n.t.).²⁵ Fin dalla presentazione – e per altro solo in essa – B3 ambisce quindi a porsi all'incrocio di tre sottogeneri di successo come la parodia di un classico, la letteratura facchinesca e la pasquinata.

Riassumendo, da quanto s'è detto deriva una prima ipotesi di sistemazione di tal genere: 1. il nucleo cronologicamente più alto sarebbe costituito da B0-1 (forse fine anni Quaranta); 2. il testo di B0-1 viene riproposto da B2 non prima del 1552; 3. dal gruppo di B0-1-2 si distingue, pur con un importante punto di contatto, quello di B3 (1553) e B3* (1550).

Agli occhi degli anonimi autori di questi testi l'ammirato equilibrio stilistico del modello prestava il fianco a stravolgimenti e violazioni; di più, l'ironia di Ariosto nei confronti del mondo cavalleresco doveva apparire come uno spiraglio dilatabile in vista di giochi ben più grossolani.²⁶ Il tratto più evidente è quindi la propensione al

22 G. AGNELLI – G. RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee*, cit., II, p. 234.

23 Sulla connotazione sociale dei caratteri gotici cfr. ad es. Lucien FEBVRE – Henri Jean MARTIN, *La nascita del libro*, a c. di A. Petrucci, trad. it. a c. di C. Pischredda, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 88 (I ed. fr. 1957), a proposito dei *Gargantua* in gotico smerciati alle fiere di Lione.

24 Neil HARRIS, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, 2 voll., Modena, Panini, 1988, I, pp. 113-115 e II (1991), tavola n. 296.

25 Cfr. *Pasquino e dintorni. Testi pasquineschi del Cinquecento* a c. di A. Marzo, Roma, Salerno Ed., 1990, p. 12, e Antonio MARZO, *Pasquino e il gobbo di Rialto*, in *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinati nell'Europa moderna*, a c. di C. Damianaki, P. Procaccioli, A. Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2006, pp. 121-134, che a p. 125 cita B3 come prova che «le origini letterarie [del Gobbo] [...] devono essere ricercate [...] a Bergamo». In effetti nella *Piacevole lettera*, cit., il Gobbo dichiara «Da Bergamo a Vinegia son venuto/ per starvi, perché son tutto marchesco» e poi più avanti si dice «nato in villa/ tra due mo[n]tagne in fondo d'una valle» (London, British Library, 11426.a.71, c. Aiiir). Non comprendo su che base Marzo ipotizzi la datazione 1555: va segnalato anzi che sul finire della lettera di Pasquino si legge «di Agosto data in Roma Gobbo caro/ voltando 'l tempo avaro/ Gli anni di Dio dal santo nascimento / cinquantanove mille e cinquento» (c. Aiiir). Notevole l'impiego della stessa convenzione per trattare di argomenti ben più gravi nella *Risposta di Maestro Pasquino cittadino romano a quanto gli scrive il Gobbo di Rialto sopra la scomunica pubblicata contra la serenissima Repubblica di Venetia da Papa Paolo V. Et le scritture delli Cardinali Baronio e Bellarmino*, s.l., 1606 (London, British Library, 1849.b.45.8).

26 Basta pensare a quel che accadeva nel lamento di Sacripante, nel quale per effetto ironico gli stilemi petrarcheschi

basso corporeo: l'esercizio, greve e spesso ripetitivo, ripaga il lettore in termini di ricchezza lessicale, massima proprio nelle zone in cui si addensano allusioni di tipo sessuale. Pochi esempi da B0: «dach ù past de la so' caren cruda» e «petà' su el sugolot», espressioni colorite per 'possedere sessualmente' (VIII.4, LXXI.5), *grongolet*, *osavel e rila* 'pene' (XII.8, XVIII.8, XX.8), *bus stret*, *bus de la botiga* e *bus* 'organo sessuale femminile' (XLIII.5, XLIV.2, LV.7) *sburlà* 'penetrare' (LVIII.8), e così via. Si tratta di parole o espressioni spesso senza altri riscontri, frammenti di un lussureggiante lessico erotico della letteratura dialettale prevedibilmente assente anche in studi importanti come quelli di Toscan (dedicato alla poesia toscana) o di Boggione e Casalegno (che tiene conto, per la letteratura dialettale, solo dei rappresentanti più celebrati).²⁷ Nella strutturazione dell'ottava spicca poi per frequenza una tecnica cara anche ad Ariosto, quella che prevede un particolare rilievo accordato al distico finale, con funzione di stacco o rilancio verso l'ottava successiva. In molti casi B0 e B3 s'impadroniscono di questo schema per ritorcerlo contro il modello. Ecco un caso emblematico da B0:

35
 Do dì e una not costè menè i garlet
 coret e sì no sa onde la vaghe:
 al fi la sa trovè det d'un boschet
 plé d'arbosei, de foie e de lumaghe.
 Chilò 'g sorz fò de la tera ù fontanet
 che saraf stat perfet da lavà' i braghi,
 e cored a l'inzò fava ù remor
 com fo mi quat che só al chegador.

I primi sei versi sono privi di elementi vistosamente aggressivi ai danni del modello, mentre il distico finale racchiude, in questo e in parecchi altri casi, un rincaro corporeo che precipita il testo nella solita dimensione coprolalica (qui il sussurro del soave ruscelletto è accostato per grottesca *deminutio* ai rumori dell'evacuazione, poco oltre a XXXIX la pensosità statuaria di Sacripante viene degradata all'attesa di un clistere; ess. analoghi nei distici finali delle ottave VIII, XI, XV, XVIII, XX, XXIX, e così via). Si tratta di una tecnica di larga e duratura fortuna in prodotti simili ai nostri, se è vero che la si riscontra ancora con modulazione diversa nei canti danteschi volti in ottave milanesi da Carlo Porta.²⁸

cheschi costellavano un discorso animato in realtà da un «rapace sessismo» (così Brusagli nelle pagine citate poco oltre): vd. Pier Vincenzo MENGALDO, *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 50-51 e Riccardo BRUSAGLI, *Invenzione e ricominciamento nel canto I dell'«Orlando furioso»*, in *Id.*, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 55-73: 67-68.

27 Jean TOSCAN, *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XVI^e – XVII^e siècles)*, Lille, Presse Universitaire, 1981; Valter BOGGIONE – Giovanni CASALEGNO, *Dizionario del lessico erotico*, Torino, UTET, 2004 (1 ed. 1996).

28 G. TELLINI, *Rifare il verso*, cit., pp. 50-51.

Ma in B0 e in B3, che prendono di mira un testo cavalleresco, l'adozione del bergamasco trascina con sé un altro genere, quello degli strambotti villaneschi codificati già nel Quattrocento (ad es. nella mattinata del codice Capponiano Latino 193 studiata dalla Corti)²⁹. Tracce strambottistiche riconoscibili si trovano nei lamenti degli innamorati e nella descrizione delle bellezze di Angelica:

B0 XLI.3-4

Che doi mo fa' daspò che só stà tat
che i oter ch'è stag prim ha mangiat tut?

B0 XLIV.4-8

I oter n'ha abut e mi no lechi miga.
Doca è possibel quest, musì me' bel?
Mi ch'ho fag per to' amor tata fatiga,
plù prest voref morì qui in sto machiò
se non credes d'avin à mi ù bocon [*sic, certo per bocó*]

B3 XVIII.6-8

Deh, car fradel, pensa a quel bochi,
che l'è più bona che n'è la caiada
o verament la torta informaiada.

Nei primi due esempi sono le immagini alimentari a tradire l'evasione dal petrarchismo del modello in favore di metafore rusticali. L'esempio tratto da B3 documenta l'adozione di una tipica similitudine nenciale, quella della donna amata con i formaggi: già negli strambotti del Capponiano si leggeva per esempio «Vegni vi per vidi' la blacha frot/ che me god plu cha se maias formag».³⁰ Analogamente, in B0 XLIX.4 Angelica sta in ascolto di Sacripante «plù zelada che no è i zoncadi»: il figurante rusticale della giuncata tornerà in uno dei travestimenti successivi, quello veneziano de *La Caravana* («Non è sì tremolante la zonchiada,/ né a l'aie-re el stoppin d'una candella,/ co è el cuor de sta carogna», XI.5-7; e poco oltre Angelica è «più bianca che la latte o la zonchiada», XLIX.1), e ancor più tardi in un testo epigonico di questa letteratura come la porzione villanesca del *Don Giovanni*, laddove alle prese con Zerlina il Dissoluto sfoggerà un'immagine impeccabilmente nenciale («[...] un'altra sorte/ vi procuran quegli occhi bricconcelli,/ quei labbretti sì belli,/ quelle dituccia candide e odorose;/ parmi toccar giuncata e fiutar rose»)³¹.

29 Maria CORTI, «Strambotti a la bergamasca» inediti del secolo XV. Per una storia della codificazione rusticale nel nord (1974), in EAD., *Storia della lingua e storia dei testi*, con una *Bibliografia* a c. di R. Saccani, Milano · Napoli, Ricciardi, 1989, pp. 273-291.

30 M. CORTI, «Strambotti a la bergamasca», cit., p. 289 (IV.3-4).

31 Lorenzo DA PONTE, *Il Don Giovanni*, a c. di G. Gronda, Torino, Einaudi, 1995, p. 21 (I, ix). La maniera degli

B0 e B3 non giocano quindi solo sull'abbassamento di tono e vocabolario, ma anche sulla frizione di generi letterari diversi e ben riconoscibili. Non è un caso che certi travestimenti si limitino alle scene di lamento, concentrandosi dunque su una situazione che l'epos condivideva con strambotti e mattinate popolari. Ecco le prime tre ottave di un lamento bergamasco di Olimpia presumibilmente molto precoce:³²

I

Sura del lit el giera illoga un sas
 ch'el mar l'avia tuto straforat;
 Olimpia in cima ghe salì in un pas
 sol per vedi el morus che via l'ha fat:
 con un mostaz aguz com'ha un tas
 cridand, sbragiand la sbalzè su un trat,
 vist ol morus fuzi' coi so' barcheti
 e lè sula restà' senza marcheti.

II

E da lontà ol ghe paria vedi',
 che ancor no era l'aer ben schiarada;
 tutta tremant la se lagò cadì',
 freda bianca con fazza lacrimada,
 e quand levar in pe' ella podì
 disia voltand ol mus alla brigada:
 «Ve preghi de chilò me porté via
 o dem diner d'andà' all'ostaria».

strambotti resiste nei travestimenti tassiani seicenteschi: un caso eloquente è quello delle ottave su Olindo e Sofronia (II.14-16) ad es. in C. ASSONICA, *Il Goffredo del signor Torquato Tasso travestito alla rustica bergamasca*, cit., p. 23; e in Giovan Francesco NEGRI, *La Gierusalemme Liberata del Signor Torquato Tasso In Lingua popolare antica di Bologna [...]*, s.n.t. (ma in gran parte manoscritto), p. 21 (Bologna, Biblioteca Universitaria, AV BBIII 16; sull'opera basta qui il rinvio a Denise ARICÒ, *Il patetico grottesco: «La Gerusalemme liberata» bolognese di Gio. Francesco Negri*, «Studi secenteschi», XXV [1985], pp. 177-207).

32 *Il lamento d'Olimpia con un capitolo del Petrarca in lingua Bergamasca, con alcune stantie Todesche con sonetti in lingua toscha. Tradute & composte per Zane del Vecchio*, s.n.t., cc. Aiiir-v (London, British Library, 11431.b.35). Dennis E. RHODES, *Silent printers. Anonymous printing at Venice in the sixteenth century*, London, The British Library, 1995, p. 188 ha rilevato che «the title-page border exists in at least four variant cuttings. The earliest of these which I have found is on Apuleius, printed by Niccolò Zoppino and Vincenzo di Paolo, 10 September 1518 [...]. The second is used on Faustinus Tradocius, *Perisaulus. De honestu appetitu*, Io. Franciscus & Io. Antonius de Rusconibus, 7 December 1524 [...]. The third appears on Pietro Aretino, *Il Marescalco*, printed at Venice by Giovanni Antonio de Nicolini de Sabio in 1537 [...]. All these three states of the border show slight differences from that on the Olimpia here catalogued, which probably belongs somewhere about 1530. The printer, or printers, are not likely to have been the Rusconi family, for they had by then gone out of business. The Niccolini da Sabbio press seems to be a strong candidate, but from the above evidence this cannot be taken as proved». Il libretto dev'essere in ogni caso posteriore al 1532 (solo nell'ultima edizione del *Furioso* viene inserito l'episodio di Olimpia qui parodiato); tuttavia, se alla luce dell'ipotesi di Rhodes si collocasse lo stampato entro gli anni Trenta, in esso sarebbe da riconoscere il primo esperimento tra quelli noti (sulla scorta del Libri, G. AGNELLI – G. RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee*, cit., II, pp. 231-232 datavano l'opuscolo al 1550).

III

E donde no podia la debil vus
 suplia bater i mà e ol pianzi',
 dicend «Te preghi, car ol me' morus,
 daspò che l'alma porti via da mi
 che porti ancor ol corpo lacrimus»;
 e fa ceng co la vesta a tornar lì:
 e per ol gran sbragià' con rabia e stizza
 la sconchigè i colzzer e la pellizza.

Si noterà subito la tecnica del ribaltamento grottesco consegnato al distico finale; e si noterà anche che l'eroina cade come da protocollo in recriminazioni da taverna (II.7-8). A III.7-8 la sua disperazione viene illustrata nei più espliciti sintomi corporali, ma anche questo greve elemento è largamente topicizzato in chiave buffonesca, ricorrendo in altri prodotti simili: nel travestimento di Clario (XXIX.7-8) Ferraù, terrorizzato dal fantasma di Argalia, «El ne laghette un segno e qua ve 'l conzo:/ le calze piene de ambracan desconzo»; in B3 XXXI.7-8, dopo aver descritto in toni neutri la fuga di Angelica, si evoca lo stesso particolare («E da paura chighi questa donzella,/ le cose s'imbratti, staffil e sella»).

* * *

II. Nel 1558 appare a Padova per i tipi del Percaccino la prima parte delle *Rime* di Magagnò, Menon e Begotto: nel venticinquennio seguente – la quarta e ultima parte vedrà la luce nel 1583 – le raccolte curate da Magagnò costituiranno il documento linguistico e letterario più notevole del manierismo accademico che caratterizza la cultura vicentina nel secondo Cinquecento, all'ombra del grande precedente ruzantiano. È certo significativo che questa prima parte, sorta di manifesto della nuova stagione, contenga una traduzione del primo canto del *Furioso* dovuta a Begotto, «il più ricco di sperimentazioni nell'uso del pavano» tra i poeti postruzantiani.³³ Agli anonimi e non sempre esperti compilatori dei testi B subentra dunque questa volta un autore anagraficamente noto e tutt'altro che illetterato: dietro la *lomenagia* di Begotto – che si finge sarto analfabeta – si cela infatti Marco Thiene (1520-1552), membro di un'aristocratica famiglia vicentina, conoscitore del greco e del latino, amico di Palladio e pupillo di Trissino a Roma, morto precocemente dopo essersi ar-

33 Fernando BANDINI, *La letteratura pavana dopo il Ruzante tra manierismo e barocco*, in *Storia della cultura veneta*, a c. di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, 6 voll., Vicenza, Neri Pozza, 1983, IV/1: *Il Seicento*, pp. 327-362: 340; cfr. inoltre almeno Bernardo MORSOLIN, *Un poeta che vive per un sonetto su Venezia*, «Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», LIII, serie VII, tomo VI (1894-1895), pp. 839-874, e Fernando BANDINI, *Lingua e cultura nella poesia di Magagnò, Menon e Begotto*, «Odeo Olimpico», VIII (1969/1970), pp. 41-64; qualche nuova acquisizione documentaria in Guido BELTRAMINI – Edoardo DEMO, *Nuovi documenti e notizie riguardanti Andrea Palladio, la sua famiglia e il suo lavoro*, «Annali di architettura», 20 (2008), pp. 125-139: 128-131.

ruolato al servizio della Chiesa. L'anno della morte è, per altro, indubitabile termine per la datazione del nostro travestimento, che sarà come minimo anteriore al '52.

El primo cantare de M. Dovigo Arostio stramuò da Begotto in lingua pavana chiude una sezione quasi interamente dedicata alla traduzione di poesie toscane in pavano:³⁴ in questi esercizi, per quanto li si possa considerare poco più di un raffinato passatempo, resta indiscutibile «il rapporto di specularità che lega il perfetto dominio del canone e l'arguto inseguimento parodistico, dove il dialetto, e finanche la lingua rustica, mostrano di sostenere la competizione».³⁵ Anche nel travestimento ariostesco l'intento ridicolizzante e il basso corporeo sono componenti tutto sommato marginali, al contrario di quanto accadeva nelle traduzioni bergamasche. Sulle orme di Ruzante, una certa propensione alla caricatura è tipica del settore onomastico (e così sarà a inizio Seicento ancora in Bertevello delle Brentelle), dove s'incontrano per esempio *Rugamante* 'Agramante' I.6 (< *rugare* 'frugare'), *Smerdia* 'Media' V.3, *Po-lente* 'Ponente' V.5, *Sgraffacane* 'Agricane' VI.5, *Scarpazzante* 'Sacripante' XLV.4 (< *scarpare* 'lacerare'), *Sbravamonte* 'Bradamante' LXX.3 (< *bravare* 'far la voce grossa', 'sgridare'). Begotto mostra poi di sfruttare con abilità il distico finale delle ottave, dove possono addensarsi i contenuti più apertamente carnevaleschi: così accade per esempio in VIII.7-8 (Carlo dà Angelica «in guardia al Duca de Sbraviera [...] perché i [Rinaldo e Orlando] no ghe rompesse la baschiera»), XII.7-8 (Rinaldo riconosce al primo sguardo Angelica «che l'iera quella che col so' bel muso/ l'aea pigiò intel lazzo, e stretto al buso») e XX.7-8 (Rinaldo dice a Ferraù che «s'a' se stagon chialò a sgorbare/ senz'ella a' n'aron altro ca 'l menare»).

Quel che più importa a Thiene è però la rifunzionalizzazione rustica del modello, che passa attraverso la metamorfosi di situazioni e similitudini: si vedano in tal senso XIV.7-8 (l'elmo cade sul fondo del ruscello «con farae n'uovo ch'a' trassé int'un brondo»), XV.5-6 (Angelica «a muo' rava/ la iera smorta»), XVIII.3-4 (Ferraù e Rinaldo «un sì guardava l'altro a muo' un cagnazzo/ ch'un l'abbia fregolò con un pe' da scagno»), XIX.5 (Rinaldo spiega all'avversario che non concluderebbe nulla se anche lo piegasse «più che n'è un bigollo»), XXXVII.1-8 (Angelica si ripara in «un bel machion [...] / che 'l no l'arae passò co i cuorni un bò»), L.3 (Angelica è paragonata a «quelù ch'ha un ruffiol bogiente in gola»), LII.2-4 (Angelica si presenta a Sacripante «tutta impettoria/ che 'l no vegne mè fuor de le suo' case/ sposa

34 *La prima parte de le rime di Magagnò, Menon e Begotto in lingua rustica padorana, con una tradottione del primo Canto de M. Ludovico Ariosto. Con Gratia, e Privilegio*, Padova, Gratosio Percaccino, 1558, cc. 61r-75v (London, British Library, G 11046). La sezione di rime di Begotto comprende tra le altre molte traduzioni in pavano da Petrarca (ad es. «Così potess'io ben chiuder in versi» c. 53r, «O bella man che mi dstringi il cuore» c. 53v, «Amor, che nel pensier mio vive et regna» c. 55r, «Chiare fresche et dolci acque» c. 56r).

35 Piernario Vescovo, «*Col Petrarca in la manica*», *Petrarchismo e patologia nella commedia del Cinquecento, in I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, a c. di C. Montagnani, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 171-186: 181-182 (sulla traduzione di Begotto del sonetto di Domenico Venier «Non punse, arse o legò stral, fiamma o laccio»).

da villa tanto repotìa»), e similmente LVII.2, LXII.7-8, LXIII.2, LXVII.4, LXX.4, LXXX.3 etc. Istruttiva tra le altre l'ottava XI in cui Angelica s'imbatte in Rinaldo «Con un celadon in cao, e na panciera,/ la spa' al gallon, e in braccio na ruella,/ ch'el correa pì che no fa na levriera/ che veza la menestra in la scuella:/ pegoraruola al muzzar n'è sì fiera,/ che gh'abbia vezù el lovo a pe' l'agnella,/ con' quanto presto Lielica ha voltò/ le neghe a quel soldà, ch'iera lialò». Qui Begotto conserva e modifica il paragone ariostesco con la pastorella (che però nell'originale volgeva *presta* il «piede inanzi a serpe crudo»), che è funzionale alle sue intenzioni, ma provvede a fornire di panni rustici anche Rinaldo, che corre rapido come una levriera verso il proprio pasto. Per richiamare la biforcazione evocata da Segre,³⁶ il tono complessivo è dunque incline al quadretto campagnolo e all'idillio più che all'improperio e alla rudezza. Proprio pensando agli idilli teocritei, in una pagina famosa Trissino aveva rilevato l'opportunità che «alcun buon poeta scrivesse Egloghe in alcuna di quelle lingue rustiche, nelle quali scrisse Ruzante, o Strassino, o Battista Soardo, o simili, che forse riuscirebbono meglio»:³⁷ sembra appunto questo convincimento, che conferiva squisita dignità alla poesia dialettale, a far da implicito sfondo all'operazione di Begotto. Basta pensare al trattamento ironico ma non corporeo subito dalle ottave della rosa (XLII-XLIV):

La verzenella è purpio a muo' la ruosa
che supia int'un bel orto, s'un rosaro,
che inchin che la sta fresca e oliosa
piegora no la tocca o pegoraro,
el vento e la rosà la ten sorosa,
l'acqua, la terra a norigarla ha caro:
zovene, viecchi e putte inamorè
in le recchie e in lo sen n'ha sempre mè.

Mo così presto co' l'è zò del spin
o del rosaro donde l'è nassù
quanto l'aea de bianco e de rosin,
de bello e bon la 'l perde a n'imbattù.
La vergene derae esser inchin
che la pò sempre mè stretta e avezù,
che con' l'è rotto quel so' bel pecollo
tutti ghe dà de muso, e torze 'l collo.

Torza pur gi altri, e ghe vuogia ben quello
che ella ghe slarghè sì bel presente!
Oh fortuna sbecia va' mo' al bordello,

³⁶ Cfr. *supra*, nota 4.

³⁷ Gian Giorgio TRISSINO, *La quinta e la sesta Divisione della Poetica del Trissino*, Venezia, Arrivabene, 1562, c. 45r.

gi altri trionfa, e mi m'aguzzo i dente:
 con' serà mè ch'a' laghe el muso bello
 che xé 'l me' fiò, che m'è sempre al carpente?
 Pì presto muora mi, crepe el me' cuore,
 ca viva senza ti cara serore.

Alla deflorazione si accenna appena per mezzo della metafora botanica della rottura del *pecollo* 'picciolo' (XLIII.7), mentre l'ultima ottava è condotta piuttosto sui toni delle disperate nenciali: si badi all'immagine alimentare di «gi altri trionfa ('banchettano'), e mi m'aguzzo i dente», all'appellativo *serore* per l'amata (per es. anche in Ruzante) e al sintagma *muso bello* (si ricordi il «musi me' bel» di B0 XLIV.5 e, ancora una volta, il *Don Giovanni* con Leporello che parla a donna Elvira: «D. E.: Mi fuggirete più? L.: No, muso bello»)³⁸. Scopertamente nenciale era del resto l'ottava d'attacco del lamento di Sacripante (XLI), in cui l'opposizione petrarchesca di ghiaccio e fuoco del secondo verso (dove il fuoco era per la verità già diventato un *bollore* adatto alla cucina) cede subito il passo a una modulazione strambottistica:

Duogia – el disea – che 'l polmon me degora,
 e s'ti è cason che bogia e ch'a' m'agiazza,
 que donte far, ch'a' no son vegnù a ora,
 e catto ch'altri ha taggiò la smegiazza?
 Mi gh'ho abbìo g'alochieri in me' malora,
 e g'altri ha el gran e schizza la fugazza;
 e s'a' no gh'avi mai fiore nè figo,
 donte crepare, potta ch'a' no digo?

A parte l'evidenza fisica del *polmon* – la cui menzione insieme ad altri organi interni è topica nella poesia nenciale – si deve badare alla precisione lessicale spiegata da Sacripante per dolersi della propria insoddisfatta passione: ecco allora la *fugazza* 'focaccia', la *smegiazza* 'migliaccio' (preparato con varie ricette a seconda delle zone) e soprattutto gli *alochieri*, parola a tal punto tecnica che l'edizione del 1584 si incaricherà di spiegarla con un'apposita glossa marginale: «l'ariste del grano».³⁹ Rispetto al Sacripante di B0, immobile come fosse sul punto di ricevere un clistere, quello di Begotto è meno ridicolo e più domestico: assomiglia a «un giaron, na consa simpia» (XXXIX.8) e resta fermo come «un dugo senza ale» (XXXIX.6). È

38 L. DA PONTE, *Il Don Giovanni*, cit., p. 51 (II, III).

39 Giovanni Battista MAGANZA, *La prima parte de le rime di Magagnò, Menon e Begotto, in lingua rustica padovana: con molte additioni di nuovo aggiuntori, corrette & ristampate. Et co 'l Primo Canto di M. Lodovico Ariosto nuoramente Tradotto*, Venezia, Donato, 1584, c. H8r (Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, 10 M VI 40.1). *Alochieri* è, per quanto ne so, *hapax* nella letteratura pavana: se ne veda la registrazione in *La sapienza dei nostri padri. Vocabolario tecnico-storico del dialetto del territorio vicentino*, a c. del Gruppo di Ricerca sulla Civiltà Rurale, Vicenza, Accademia Olimpica, 2002, p. 6, con rinvio a *luchiero*, p. 235.

possibile per altro che questa ultima immagine ammicchi al grande caposcuola Ruzante, che nell'*Anconitana* aveva paragonato il vecchio Tomao a un «dugo a pesso» 'gufo sul piuolo'.⁴⁰ Talvolta, in un confronto serrato con il modello, Begotto sembra gareggiare in alessandrinismo con Ariosto. Ecco l'ottava XXXV, che descrive il *locus amoenus* guadagnato da Angelica dopo tanto affannoso girovagare:

Quel dì e la notte e mezo l'altro dì
 l'anè tavanezando in qua e in là;
 int'un boscatto al fin la s'artegnì
 ch'el g'orezava un ventesel da instà,
 e 'l ghe correva i pì biegi scorri
 d'un acquezzuola, che tegnìa sguazzà
 l'erbà lialò co un sì bon scroccolare,
 ch'arae fatto dromire anche el Vegiare

Non solo manca qui ogni tentativo di ribasso – s'è visto invece quanto capitava agli stessi versi in B0 – ma l'ottava appare anzi costruita con estrema raffinatezza: sicuro dominio del rapporto metro/sintassi, pennellate lessicali utili alla connotazione rustica ma prive d'intenzioni dissacranti nei confronti del modello (*tavanezando* e *scroccolare*, che ravvivano *aggirando* e *tenero contento* dell'originale), studiato addensamento di diminutivi (*boscatto*, *ventesel*, *acquezzuola*), ribattuto in crescendo su laterale e velare sorda a mimare il rumore dell'acqua (e 'l ghe correva i pì biegi scorri/ d'un acquezzuola, che tegnìa sguazzà/ l'erbà lialò co un sì bon scroccolare) e soprattutto, a segno di uno scavalcamento culto del modello stesso, l'introduzione di una figura retorica di tono sostenuto come la prosopopea del *Vegiare* all'ultimo verso. Bastano queste osservazioni ad additare un impiego squisito e sperimentale del dialetto, di tutt'altro tipo rispetto a quello vivace ma prevalentemente ridanciano che dominava i travestimenti bergamaschi.

* * *

Accanto ai casi rapidamente discussi e a quelli solo ricordati alla nota 6, resterebbe da esaminare una messe di episodi più stravaganti: Vittorio Rossi segnalò tra le altre una bizzarria come *L'Ariosto in purga per il mal francese, poema in ottava rima d'incerto autore* (nel ms. Marc. It. IX 364), che traveste «francescanamente le quarantasei mirabili ottave, con cui rispettivamente cominciano i canti dell'*Orlando*». ⁴¹ Testi simili ci conducono nel fitto di quella *fungaia* cui Luzio guardava con curiosità e degnazione: in molte testimonianze – anche dialettali – del pieno e dell'ultimo Cinquecento il *Fu-*

40 RUZANTE, *Teatro*, a c. di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1967, p. 875 e nota 56 a p. 1478.

41 Vittorio Rossi, *Di un motivo della poesia burlesca Italiana nel secolo XVI*, in Andrea CALMO, *Lettere*, a c. di V. Rossi, Torino, Loescher, 1888, pp. 371-397: 392.

rioso appare infatti ormai come il pretesto per un'infinita serie di esercizi in bilico tra il centone, il non-senso e il gioco di società. C'è che versi notissimi del poema vengano usati come *tibicina* per sconclusionate riscritture: in una stampa non datata, la *Barzelletta de' falliti, dove si contiene molti belli e utili documenti. Con alcune stanze dove s'imita & si traduce l'Ariosto* (London, British Library, 1071.c.63.32), s'incontrano alcune scolorite ottave costruite impiegando costantemente come primo e ultimo endecasillabo due versi ariosteschi, che compaiono di nuovo nell'ottava successiva con ordine invertito. Qualcosa di simile accade in *Alcune ottave composte in dichiarazione di tutto L'Ariosto. Et la trasmutatione di esse alla Bergamascha fatta da Zan Capella [...]* (London, British Library, 1071.c.63.50), dove ad esempio la riscrittura bergamasca della prima ottava si presenta così (c. Aiv):⁴²

Cant'ol romor le guerre e le ruine
de lasagn macarù torte e fritade,
che fu in dol temp che su le colline
de Berghem vene tante zent armade,
per provar ch'el formai e le puine
tra tutte le vivande è delicade,
perché i è quelle che ghe dà ul savur.
Le donne i cavalieri i armi e i amur

Il gioco è esausto, e l'allusione al testo di Ariosto è affidata all'ultimo verso, non effettivamente incorporato nell'ottava ma accodato con funzione di richiamo. Per il resto gli ingredienti sono quelli già visti: le battaglie dei paladini sono trasformate in battaglie culinarie, interessanti quasi solo per lo Zanni affamato che declama.

Al culmine di questo progressivo svuotamento varrà la pena di segnalare un caso di letterale non-senso, nel quale la netta prevalenza del significante sul significato sembra tanto più degna di rilievo perché rispecchia una generale tendenza evolutiva del linguaggio comico italiano.⁴³ Nelle *Stanze dell'Ariost tramudade per il dottor Partesanon da Francolin in Lingua Gratiana* attribuibili a Giulio Cesare Croce, a c. Aiiir si legge tra le altre stanze:⁴⁴

La Verginella è simile alla rosa

La verza bella simia gh'ha na rosa

⁴² Dello stesso tipo sono le ottave 'alla birresca' che si trovano in calce al già citato esemplare di *LE VALOROSE PROVE / DE GLI ARCIBRAVI PALADINI*, cit. (cfr. *supra*, nota 13), a c. Aiiiv.

⁴³ Maria Luisa ALTIERI BIAGI, *Dal comico del «significato» al comico del «significante»*, in EAD., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 1-57.

⁴⁴ *Stanze dell'Ariost tramudade per il dottor Partesanon da Francolin in Lingua Gratiana. Con una Vilanella, duoi secreti medicinalli e due Canzoni della Simona. Cosa bella e ridiculosa*, Venezia, in Frezzaria al segno della Regina, 1594 (London, British Library, 11431.b.2).

de Bernardin dalla cattiva spina;
 mentr'el sord se sgura, el puorch reposa,
 un Gregh con un piston ghe dà in la schina.
 L'arpa sonava in l'alba alla morosa,
 l'acqua la cera ha el so savor in tina:
 zovo da vache e done innamorbade,
 dria primavera vien sempre l'istade.

Si può terminare sintomaticamente con questi versi, nei quali una delle ottave più celebri e ironiche del primo canto è ridotta a una sorta di riconoscibile rumore di fondo, mentre dei suoi originari contenuti non resta traccia.⁴⁵ Al suo livello più modesto e meno esplorato, la canonizzazione di Ariosto passa anche da qui.

45 Sul riuso di Ariosto presso Croce cfr. Bruna BADINI, *Fortuna bolognese del «Furioso»*, in Boiardo, *Ariosto e i libri di battaglia*, a c. di A. Canova e P. Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 489-509: 494-506, in particolare alle pp. 499-500 e nota 30, con l'edizione di altre due stanze travestite alla graziana; più in generale Marina ROGGERO, *Ariosto e Tasso: le letture dei grandi poemi*, in EAD., *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 91-119: 105-107. Un calco dell'ottava della rosa si legge anche in Giulio Cesare CROCE, *I parenti godevoli*, in ID., *L'Eccellenza e Trionfo del Porco e altre opere in prosa*, a c. di M. Rouch, Bologna, Pendragon, 2006, pp. 251-294: 291: «Come la rosa l'è la Franceschina, / odorosa, zentil e delicada, / che quand se leva l'alba matutina / la sta in dol bottonzè tutta serrada. / Po quant che l'è passat meza mattina / l'avr'ol buttù es mostra a la brigada / la so rara bellezza e ol so valor, / dond che fi a i galavrù cor a l'odur».