

V&R unipress

Super alta perennis
Studien zur Wirkung der Klassischen Antike

Band 13

Herausgegeben von

Uwe Baumann, Marc Laureys und Winfried Schmitz



Katharina Hartmann

I Cantici di Fidenzio di Camillo Scroffa e la pluralità dei mondi

Il canone classico, l'eredità del Petrarca
e la tradizione giocosa

V&R unipress

Bonn University Press



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-89971-977-2

ISBN 978-3-86234-977-7 (E-Book)

**Veröffentlichungen der Bonn University Press
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

Als Dissertation mit dem Titel »I Cantici di Fidenzio Glottochryso Ludimagistro di Camillo Scroffa. Studi sul gioco intertestuale e parodistico con il Canzoniere di Petrarca e alcuni testi di autori classici latini« vorgelegt an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 2010.

© 2013, V&R unipress in Göttingen / www.vr-unipress.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: Frontispiz der ersten Cantici-Ausgabe von 1562. Zur Verfügung gestellt von der Biblioteca Nazionale Centrale Roma.

Druck und Bindung: CPI Buch Bücher.de GmbH, Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Vorwort und Danksagungen	7
Prologo e ringraziamenti	9
1 Introduzione	11
1.1 Presentazione de I Cantici di Fidenzio	16
1.2 Storia e stato della ricerca	20
2 Livelli storico-situativi	43
2.1 Personaggi storici	43
2.1.1 Camillo Scroffa	43
2.1.2 Pietro Fidenzio Giunteo di Montagnana	51
2.1.3 Camillo Strozzi	53
2.2 Contesti storici	54
2.2.1 La scuola nell'area veneta del Cinquecento	54
2.2.2 L'omosessualità nel Cinquecento	58
2.2.3 I precursori: l'omosessualità presso gli antichi greci e romani	66
2.2.3.1 I greci	66
2.2.3.2 I romani	68
2.2.3.3 La giustificazione in Socrate: come gli umanisti vedevano gli antichi	70
3 Livelli ibridi: tra storicità e testualità	77
3.1 Letteratura e il mondo extratestuale	78
3.2 Le psicologie di Fidenzio	80
3.3 Il messaggio dell'autore e il messaggio del narratore	84
3.4 Modelli testuale-discorsivi	86
3.4.1 Il petrarchismo del Cinquecento	87
3.4.2 L'antipetrarchismo del Cinquecento	91

3.4.3 Il classicismo del Cinquecento	94
3.4.4 L'anticlassicismo del Cinquecento	95
3.5 La satira	96
3.5.1 La figura del pedante cinquecentesco	98
3.5.2 Il pedante come figura letteraria nel Cinquecento	102
3.5.3 Fidenzio, gli stereotipi e gli altri pedanti letterari	106
4 Livello testuale-trasformatore	111
4.1 Analisi e commento in chiave tradizionale	111
4.2 Riassunto: La pervasività conflittuale e il gioco con la tradizione	205
5 Il livello sottostante: il messaggio osceno	213
5.1 Il testo in chiave equivoca	221
5.2 Il racconto secondario nelle successive poesie	233
6 Conclusione	237
7 Bibliografia	249
Glossario	269

Vorwort und Danksagungen

Die vorliegende Arbeit entstand im Rahmen der Internationalen Doktorschule »Italianistik« der Universitäten Bonn, Florenz und Paris-Sorbonne (Paris IV) und wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn im Sommersemester 2010 zur Promotion angenommen. Sie wurde zur Publikation nur unwesentlich bearbeitet.

Die Abfassung der Arbeit in italienischer Sprache ist durch ihre Entstehung innerhalb der italianistischen Doktorandenschule bedingt, allerdings ohne des weiteren auf italienische Textlinguistik Rücksicht zu nehmen: ist die Sprache auch Italienisch, so ist die Form durch und durch in der deutschen Wissenschaftstradition verwurzelt – und mag so manchem Italiener ungewöhnlich erscheinen.

Geschuldet ist diese Arbeit in erster Linie Herrn Prof. Luca Curti, mit dessen Lehre an der Universität Pisa im Jahr 2000 alles seinen Anfang nahm. Ermöglicht wurde sie durch ein Rektoratstipendium der Universität Bonn sowie durch die Förderung der Auslandsaufenthalte in Form eines Aufstockungstipendiums des DAAD.

Zu verdanken ist sie hingegen vor allem Herrn Prof. Dr. Paul Geyer, dessen großzügige Förderung und Unterstützung mich über viele Jahre hinweg begleitet haben und dessen Lehre mich in der Italianistik ebenso geprägt hat wie die Lehre von Herrn Prof. Dr. Uwe Baumann in meinen anglistischen Studien. Herrn Prof. Riccardo Bruscelli möchte ich für die Betreuung der Arbeit von Seiten der Universität Florenz danken.

Prof. Dr. Paul Geyer, Prof. Dr. Uwe Baumann, Prof. Gino Tellini und Prof. François Livi sei außerdem für die äußerst kurzweilige und fruchtbare Disputation im Juni 2010 gedankt.

Den Herausgebern der Reihe des Bonner Center for Classical Tradition (CCT) »Super alta perennis. Studien zur Wirkung der klassischen Antike« sei für die Aufnahme der Arbeit gedankt. Die Arbeit hier zu publizieren bedeutet, sie »zu Hause« ankommen zu lassen.

Zu Dank verpflichtet bin ich auch den Mitgliedern des Arbeitskreises Re-

naissance der Universität Bonn (besonders Imke Lichterfeld, Tim Dautzenberg, Christoph Pieper und Nicolas Wiater) für den wissenschaftlichen Austausch, die interdisziplinären Einblicke und viele fruchtbare Diskussionen; diesen Dank möchte ich ebenso meinen italienischen und französischen Kollegen der Doktorschule aussprechen.

In den Räumen des Deutschen Historischen Instituts in Rom durfte ich viele produktive Stunden verbringen und konnte feststellen, wie fruchtbar die Bibliothek des Instituts für die vorliegende Arbeit war.

Zu danken habe ich außerdem vor allem der Bibliothek der Scuola Normale Superiore di Pisa sowie der Biblioteca Civica Bertoliana in Vicenza für die uneingeschränkte Bereitstellung ihrer Bestände. Frau dott.ssa Maria Luigia Di Gregorio vom Archivio di Stato in Vicenza und Herrn Prof. Mariano Nardello, Direktor der Bibliothek der Accademia Olimpica, sei gedankt für ihre bereitwillige Unterstützung und die Durchforstung ihrer Bestände.

Des weiteren sei Miriam Achenbach, Eva Becker, Eva Scholz und Ursula Träger für ihre Korrekturen gedankt, sowie natürlich der unermüdlichen Simona Bulgarelli für ihr muttersprachliches Lektorat.

Herrn Dr. Florian Hartmann möchte ich danken für unzählige Stunden des wissenschaftlichen Austausches, der inhaltlichen Anregungen, philologischen Beratungen, Kritiken, Verbesserungen, Überlegungen und nicht zuletzt für die persönliche Betreuung und unsere wunderbaren Kinder.

Prologo e ringraziamenti

Questo lavoro nacque all'interno della Scuola di dottorato internazionale in Italianistica delle università di Bonn, Firenze e Parigi-Sorbona (Paris IV) e fu discusso nel giugno del 2010 all'università di Bonn. Non è stato modificato per la pubblicazione.

La stesura del libro in lingua italiana è dovuta all'appartenenza alla detta Scuola, anche se la macrostruttura del testo è radicata nella tradizione tedesca e può sembrare inusuale al lettore italiano.

Gli studi sullo Scroffa iniziarono all'Università di Pisa nell'anno accademico 2000/2001 in un seminario del prof. Luca Curti che mi infettò con il virus scroffiano. Il lavoro è stato reso possibile grazie ad una borsa del rettore dell'Università di Bonn e un finanziamento degli studi all'estero da parte del DAAD.

Il Prof. Paul Geyer (Università di Bonn) mi ha offerto, nel percorso degli anni, delle opportunità straordinarie e mi ha permesso di proseguire il mio progetto in piena libertà e con l'assoluta fiducia nelle mie capacità. Il suo pensiero accademico ha notevolmente influito sulla mia *forma mentis* nell'ambito della letteratura italiana – alquanto l'insegnamento del prof. Uwe Baumann (Università di Bonn) lo ha fatto negli studi anglistici. Al prof. Riccardo Brusagli devo un ringraziamento per avermi seguito da parte dell'Università di Firenze.

Vorrei ringraziare i professori Paul Geyer (Università di Bonn), Uwe Baumann (Università di Bonn), Gino Tellini (Università di Firenze) e François Livi (Università di Parigi-Sorbona, Paris IV) per la piacevole e produttiva *disputatio*.

Esprimo la mia gratitudine verso gli editori, i professori Uwe Baumann, Marc Laureys e Winfried Schmitz, per aver accettato il mio lavoro nella collana »Super alta perennis« del Center for Classical Tradition (CCT) – poter pubblicare questo lavoro proprio qui è come farlo »tornare a casa«.

Ai membri del Circolo studentesco di Studi rinascimentali dell'Università di Bonn (soprattutto a Imke Lichterfeld, Tim Dautzenberg, Christoph Pieper e Nicolas Wiater) è dovuta la riconoscenza dello scambio continuo, la prospettiva multidimensionale e numerose e fruttuose discussioni amichevoli. Lo stesso

riconoscimento vorrei inoltrare ai miei colleghi italiani e francesi della Scuola di dottorato.

Nelle sale dell'Istituto storico germanico di Roma mi è stato permesso di passare innumerevoli ore di studio e la sua biblioteca ha contribuito considerevolmente a questo libro.

Inoltre vorrei ringraziare la Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa e la Biblioteca Civica Bertoliana a Vicenza per il loro sostegno. La dott.ssa Maria Luigia Di Gregorio dell'Archivio di Stato a Vicenza e il prof. Mariano Nardello, direttore della biblioteca dell'Accademia Olimpica a Vicenza mi hanno aiutato in modo del tutto inaspettato – anche a loro è dovuto un profondo ringraziamento.

Miriam Achenbach, Eva Becker, Eva Scholz e Ursula Tröger hanno curato le correzioni generali del manoscritto e la instancabile Simona Bulgarelli si è presa cura del lettorato italiano.

Al dott. Florian Hartmann spetta gratitudine per ore e ore di scambio intellettuale, stimoli mentali, consulenza filologica, critica generale, proposte alternative, considerazioni acute e soprattutto per l'accudimento personale e i nostri meravigliosi bambini.

1 Introduzione

Questo studio si pone il compito di presentare un testo quasi sconosciuto del tardo Rinascimento italiano: *I Cantici di Fidenzio Glottochrysis Ludimagistro* di Camillo SCROFFA, scritti in Veneto intorno alla metà del Cinquecento, che raccontano in venti poesie la storia dell'innamoramento infelice da parte dell'insegnante di latino Fidenzio per il suo alunno Camillo. *I Cantici* si presentano come un testo non facilmente abordabile per due motivi.

Il primo motivo è la difficoltà linguistica: le venti poesie sono scritte in una lingua curiosa e artificiale, metà italiano e metà latino¹, propria dei pedanti del Cinquecento² e di conseguenza chiamata anche pedantesco. Se da un lato il linguaggio ostacola la comprensione del testo, dall'altro però dona ad esso un'espressività straordinaria.

L'ultimo grande studio su *I Cantici* dello SCROFFA è l'edizione critica curata da Pietro TRIFONE quasi trent'anni fa, il cui saggio introduttivo³ si occupa approfonditamente del lato linguistico del testo, perciò non sembra necessario approfondire le ricerche in questa direzione.

Il secondo motivo che rende difficile la comprensione l'opera è la sua ricchezza semantica: *I Cantici* pullulano di riferimenti ad altri testi letterari che apportano ulteriori significati. Alcuni di questi testi sono più facilmente riconoscibili anche per un lettore medio moderno (per esempio il *Canzoniere* di PETRARCA che tuttora fa parte del nostro patrimonio culturale), altri invece sono di più difficoltosa riconoscibilità (per esempio gli *Heroides* di OVIDIO, conosciuti ormai solo in ambiti specializzati). Le edizioni del passato sono

1 La ricerca distingue tra la lingua pedantesca o fidenziana e la lingua maccheronica: »Non c'è bisogno di ricordare che nella latinità maccheronica il sapore comico è dato dalla intrusione di parole dialettali in un contesto correttamente latino; e invece nel pedantesco s'intercalano in un contesto italiano latinismi in abbondanza.« Bruno MIGLIORINI: *Storia della lingua italiana*. Milano: Bompiani, 2000 [1960], p. 296 s.

2 Cfr. cap. 3.4.1.

3 Cfr. Pietro TRIFONE: »Introduzione«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*. A cura di Pietro TRIFONE. Roma: Salerno, 1981, pp. IX–XLVI.

sempre state dotate di commenti al testo⁴, di varia lunghezza. Essi ne facilitano la lettura tramite la spiegazione di singole parole difficili, segnalano anche dei passi paralleli, ma non agevolano la comprensione del testo in quanto non esplicitano le funzioni di questi passi e non ne offrono una chiave di lettura. Il testo presenta di conseguenza sempre molti passi morti o comunque di difficile accesso.

Lo scopo del presente studio è di colmare questo vuoto interpretativo e rendere il testo de *I Cantici* più accessibile. Un primo modo per raggiungere questo scopo è quello di presentare il testo nella sua storicità per offrire un ponte tra il nostro mondo e la nostra cultura (*mundus significans* nei termini di GREENE⁵) e il *mundus significans* del Cinquecento. Si spera che una maggiore conoscenza del contesto storico porti a una maggiore comprensione dell'opera, rianimando in questo modo tanti dei passi morti. Un secondo modo per rendere il testo più accessibile è costituito dalla trattazione delle singole poesie, che include una parafrasi di ciascun componimento e propone le possibili funzioni dei passi paralleli individuati.

La prima parte del primo capitolo è dedicata a una presentazione generale de *I Cantici* in chiave tradizionale e petrarchesca: vista la vicinanza della prima poesia dello SCROFFA al proemio del *Canzoniere* di PETRARCA, *I Cantici* sono stati recepiti nel passato soprattutto come parodia pedantesca di quest'ultimo⁶, per cui anche il presente studio parte da quest'interpretazione. Segue la presentazione dello stato della ricerca intorno al testo e al suo autore. Nonostante la lunga storia dell'opera, la gamma degli studi è in realtà piuttosto limitata e può di conseguenza essere esposta in modo pressoché completo nel capitolo. Si vedrà che la limitatezza della ricerca non è solo quantitativa, ma anche qualitativa perché i contenuti espressi sono estremamente ripetitivi⁷: con poche eccezioni, si tratta di una catena di citazioni dei medesimi testi di base, per cui risultano

4 Da nominare in questo luogo, perché finora molto citati dai ricercatori, i commenti di Giovanni DA SCHIO in: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidenzio con illustrazioni*. Venezia: Alvisopoli, 1832; Giambattista CROVATO: *Camillo Scroffa e la poesia pedantesca*. Parma: Battei, 1891 e Silvia LONGHI: »Fidenzio«. In: *Poeti del Cinquecento*. Tomo 1: *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*. A cura di Guglielmo GORNI, Massimo DANZI e Silvia LONGHI. Milano, Napoli: Ricciardi, 2001, pp. 1139–1143 (edizione dei primi tredici componimenti soli).

5 Thomas M. GREENE: *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven, London: Yale UP, 1982.

6 Cfr. l'inclusione di articoli su *I Cantici* in volumi quali Klaus HEMPFER und Gerhard REGN (Hrsg.): *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Stuttgart: Steiner, 1993; Cristina MONTAGNANI (a cura di): *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*. Atti del Convegno *Petrarca, Petrarchismi. Modelli di poesia per l'Europa*. Roma: Bulzoni, 2005 e il trattamento del testo in Gino TELLINI: *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*. Milano: Mondadori, 2008.

7 Cfr. cap. 1.2 per un'approfondita analisi della genealogia e critica delle fonti.

pochissimi gli studi originali. Uno di questi è il lavoro di DA SCHIO⁸, finora ritenuto fondamentale per le informazioni su *I Cantici* e sulla persona dello SCROFFA. Ma, a prescindere dalle tante informazioni offerte nella pubblicazione, bisogna costatare che il lavoro dello studioso ottocentesco non è all'altezza della ricerca moderna in quanto le sue fonti non sono affatto trasparenti o verificabili. È necessaria dunque una revisione degli studi biografici sul nostro autore, che finora si appoggiano per la maggior parte sul lavoro di DA SCHIO. Tale lavoro è inoltre segnato da un altro limite frequente nelle ricerche intorno a *I Cantici*: a causa delle norme morali e per questioni di decoro, la natura del testo, al minimo erotica se non ben altro, non è mai stata trattata per quella che è. L'edizione curata da DA SCHIO per esempio fu redatta all'inizio dell'800 in occasione di uno spotalizio tra nobili, discendenti di casa Scroffa, per cui non sarebbe stato decoroso da parte di DA SCHIO presentare un testo indecente e parlare dell'autore se non in termini altamente elogiativi.

Il secondo capitolo, dedicato alle fondamenta storiche del testo, inizia di conseguenza con la riscrittura della biografia dello SCROFFA e tenta una revisione critica dei due personaggi principali per i quali si è pensato di aver trovato una corrispondenza storica: per l'amante Fidenzio il *ludimagister* Pietro Fidenzio di Montagnana e per l'amato Camillo il giovane Camillo Strozzi, del ramo mantovano dell'illustre famiglia degli Strozzi.

La seconda parte del secondo capitolo vuole aprire il ponte culturale verso il *mundus significans* de *I Cantici*. Il testo è segnato da due temi principali: l'insegnamento, visto che il protagonista e narratore Fidenzio è un insegnante, e l'omosessualità. Una parte del secondo capitolo sarà quindi dedicato a introdurre il lettore nel mondo cinquecentesco della scuola; le domande guida riguardano la posizione sociale degli insegnanti, la loro situazione economica e il funzionamento della scuola nell'area veneta all'epoca dello SCROFFA, sia dal punto di vista organizzativo che dei contenuti didattici. La ricerca degli studiosi circa l'ambito dell'educazione e della scuola italiana in età umanistica gode di una lunga tradizione⁹, ma negli ultimi anni sono stati pubblicati dei lavori che offrono degli spunti nuovi e interessanti per l'interpretazione dell'opera¹⁰. Gli sviluppi che riguardano il secondo campo di ricerca sono stati ancora più no-

8 Soprattutto il testo introduttivo della sua edizione de *I Cantici*, cfr. Giovanni DA SCHIO: »Memorie intorno a Camillo Scroffa«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidenzio con illustrazioni*. Venezia: Alvisopoli, 1832, pp. 15 – 47.

9 Si cfr. per esempio l'ormai classico studio di Eugenio GARIN: *L'educazione in Europa: 1400 – 1600*. Bari: Laterza, 1957.

10 Pioniere è stato Paul F. GRENDLER, cfr. per esempio il suo *Books and Schools in the Italian Renaissance*. Aldershot, Brookfield: Variorum, 1995 e anche *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning, 1300 – 1600*. Baltimore, London: The Johns Hopkins UP, 1989.

tevoli: l'ambito degli studi sull'omosessualità¹¹ ha avuto una grande fortuna negli anni seguenti alla pubblicazione dell'edizione critica di TRIFONE, per cui si dispone ormai di strumenti nuovi per delucidare l'innamoramento del protagonista Fidenzio verso il suo alunno Camillo e si riesce a leggere l'amore nel contesto cinquecentesco, molto diverso dalla situazione dei rapporti omosessuali nell'Europa occidentale di oggi.

Il terzo capitolo inserisce il testo nel quadro storico stabilito nel capitolo precedente. Inizia con una descrizione del rapporto circolare tra la letteratura e la società circostante per sottolineare il valore di testi agitatori come *I Cantici*. Nonostante il testo sia di natura comunicativa unilaterale, in cui Fidenzio monopolizza il messaggio, sarà utile inquadrarlo come un discorso sociale¹², un processo di rinegoziazione tra il protagonista e i suoi lettori diegetici, rappresentanti della massa e della norma. Segue la descrizione del protagonista-narratore Fidenzio, sempre inserito nel contesto storico in capitolo 2: si distingue tra il suo io privato, il suo io ideale e l'io pubblico¹³ per comprendere la differenza tra il modo in cui il personaggio si autopercepisce, la sua coscienza e il modo in cui si presenta al lettore a livello diegetico. Ai diversi discorsi fin qui differenziati si aggiunge la discussione la notevole presenza nel testo della voce dell'autore SCROFFA: vedremo che la ricezione dell'opera da parte del lettore esterno, extradiegetico, è segnata da ambivalenze nel messaggio che sono spiegabili tramite l'applicazione di un modello di ironia al testo. Le coscienze delle persone coinvolte, dell'autore e dei lettori extradiegetici a lui contemporanei, e ipoteticamente anche quelle di Fidenzio e dei suoi lettori diegetici, si formano all'interno del *mundus significans* del XVI secolo, per cui il capitolo prosegue con l'esposizione dei modelli discorsivi letterari preponderanti nel Cinquecento: il classicismo e il petrarchismo. Essi servono da copione attraverso il quale *I Cantici* vanno letti. In ultimo verrà effettuata l'analisi della satira del pedante cinquecentesco¹⁴ in quanto trattamento letterario della figura che unisce in sé il campo

11 Sono soprattutto fertili in ambito anglo-sassone (che riguardano quasi esclusivamente l'amore tra uomini tralasciando la questione lesbica) i *Gay Studies*. Mi limito qui a nominare solo tre dei tanti lavori: cfr. per esempio per la questione nell'Antichità Kenneth J. DOVER: *Greek Homosexuality*. London: Duckworth, 1978; per il Rinascimento Jonathan GOLDBERG (ed.): *Queering the Renaissance*. Durham, London: Duke UP, 1994 e per la situazione in Italia, da una prospettiva che include anche la modernità Gary P. CESTARO (ed.): *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*. New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

12 Cfr. soprattutto il molto utile studio di Roger FOWLER: *Literature as Social Discourse. The Practice of Linguistic Criticism*. London: Batsford, 1981, pp. 7 s.

13 Cfr. le teorie moderne della psicologia sociale, per esempio nel volume di Klaus JONAS, Wolfgang STROEBE, Miles HEWSTONE (Hrsg.): *Sozialpsychologie*. 5., vollständig überarbeitete Auflage. Heidelberg: Springer Medizin, 2007.

14 Cfr. soprattutto l'ottimo studio di Antonio STÄUBLE: »Parlar per lettera«. *Il pedante nella*

scolastico e il campo dell'omosessualità. Dal confronto tra i modelli storici, i modelli letterari e lo specifico personaggio di Fidenzio, gli stereotipi e le invenzioni, si deducono infine le particolarità del pedante de *I Cantici*.

Il quarto capitolo sarà dedicato all'analisi delle singole poesie. Verano riportate tutte le poesie secondo l'edizione di TRIFONE e forniti dei riassunti in parafrasi, nei quali sarà data particolare attenzione alla funzione dei passi intertestuali. La riattivazione di certi versi, morti per un lettore medio e finora non delucidati dai commentatori, si svolge tramite il ricorso all'*mundus significans* cinquecentesco: l'individuazione dei passi paralleli classici si svolge grazie alla banca dati della *Bibliotheca Teubneriana Latina (BTL)*¹⁵, quella dei versi italiani grazie alle versioni digitali dei loro testi¹⁶. Il racconto e il contesto di questi brani hanno spesso un significato che implica una determinata lettura dei relativi versi scroffiani. Vorrei sottolineare che lo scopo della presente ricerca non è evidenziare le genealogie testuali di determinati passi o il modo in cui certi testi hanno influenzato la scrittura de *I Cantici*, ma sfruttare brani di alta diffusione nel Cinquecento per un'interpretazione del testo: poiché che tali testi erano conosciuti dal pubblico, si deve presumere che certe risonanze venissero notate dai lettori contemporanei e influenzassero conseguentemente la ricezione dell'opera. Le discussioni dei singoli componimenti prendono in considerazione dunque anche un'analisi della metrica se sembra opportuno e se porta a nozioni nuove. Segue un capitolo riassuntivo dell'analisi dettagliata che riporta in modo analitico e conciso i risultati delle discussioni esaustive dei singoli componimenti.

Il quinto capitolo è il tentativo di applicare a *I Cantici* una chiave di lettura secondaria, riconosciuta finora solo per una parte della letteratura giocosa e bernesca¹⁷. Insospettata da certi passi in alcune poesie de *I Cantici*¹⁸ e dal commento da parte di un censore ad essi contemporaneo. Infatti, l'inquisitore di Modena, Arcangelo Calbetti, si lamentò in una lettera:

commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale. Roma: Bulzoni, 1991. Cfr. anche cap. 3.5.2.

15 *Bibliotheca Teubneriana Latina*. Moderante Paul TOMBEUR. Turnhout: Brepols, ³2004, versione messa a disposizione dalla biblioteca universitaria di Bonn; fonte in rete protetta: http://rzblx10.uni-regensburg.de/dbinfo/detail.php?bib_id=ulbb&colors=&ocolors=&lett=fs&titel_id=152

16 Soprattutto grazie al Progetto Manuzio, cfr. <http://www.liberliber.it> e al sito <http://www.classicitaliani.it>.

17 Cfr. Jean TOSCAN: *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello a Marino (XV^e-XVII^e siècles)*. Lille: Presses universitaires de Lille, 1981. Per i doppi sensi nella letteratura rinascimentale in generale cfr. Raffaele NIGRO: «Nonsense, doppi sensi e dissensi nei giocosi del Rinascimento». In: IDEM (a cura di): *Burchiello e burleschi*. Roma: Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 2002, pp. III - XXXI.

18 Cfr. cap. 5.1.

[M]entre io m'affatico qua da levar via i libri che contengono oscenità e possono corrompere i buoni costumi, in Vicenza ad altro non s'attende che a ristampare a punto quei libri che per esser molto lascivi mille volte sono stati prohibiti, come le opere del Bernia, la Ficheide del Molza, i Cantici sporchissimi di Fidentio e simili, quali, se bene sotto titoli di corretti vengon fuori, non di meno ritengono le medesme oscenità.¹⁹

Il presente studio è stato condotto alla ricerca di un messaggio nascosto nel testo che possa dare un senso, sia ai passi incomprensibili che all'affermazione dell'inquisitore. Effettivamente si è scoperto un secondo strato di significati alternativi che riguarda non solo singoli componimenti, ma che percorre tutte le poesie della raccolta. A questo livello, il testo non racconta più la storia innocente dell'invaghito pedante Fidentio, ma le sue avventure e fantasie erotiche in modo piuttosto esplicito. Nel capitolo vengono quindi discusse in modo esemplare cinque poesie nella chiave del sottocodice – vista la natura ripetitiva del secondo livello, verrà fornito un riassunto generale del racconto osceno, non ritenendo necessaria la parafrasi di ogni singola poesia.

Il presente lavoro è dunque un tentativo di avvicinare il lettore moderno al testo e ai suoi temi; nello stesso momento però si svela una complessità dell'opera finora sconosciuta e si mette in luce i diversi livelli significativi che ne ostacolano la comprensione.

1.1 Presentazione de I Cantici di Fidentio

In poche parole, *I Cantici di Fidentio Glottochrysis Ludimagistro* di Camillo SCROFFA raccontano la storia d'amore infelice da parte di un io di nome Fidentio per il giovane Camillo. Fidentio è un insegnante di latino, Camillo un giovane alunno²⁰ che non ricambia il suo amore.

L'opera è formalmente composta da 20 poesie nella seguente ordine: 13 sonetti, una sestina, due sonetti, un capitolo in terza rima di 187 versi, un sonetto²¹, un altro capitolo in terza rima di 202 versi e l'epitaffio di quattro versi per un totale di 656 versi²². I componimenti sono scritti in una lingua ormai conosciuta

19 Citato secondo Gigliola FRAGNITO: »Li libri non zò rrobba da christiano«. In: *Schifanoia*, 19 (1999), pp. 123 – 135. Qui p. 128.

20 *CdF V*, 9 – 10: »così il mio amplo ludo litterario, | poi che il mio bel Camillo non lo frequenta«. Bisogna dire, però, che in nessun punto de *I Cantici* viene detto esplicitamente che Camillo è l'alunno di Fidentio. Il testo dice solo che Camillo non c'è (*CdF V*), che Fidentio lo vorrebbe avere nella sua scuola (*CdF VI*) e che gli manca (*CdF XVII*). Teoricamente, Camillo potrebbe anche essere un giovane, o anche non-giovane, che non fa parte della scuola di Fidentio.

21 La somma è dunque di 16 sonetti.

22 Un diciassettesimo sonetto è incluso nell'edizione di Trifone con il numero XXI, questo però non viene analizzato qui in quanto assente nell'edizione del 1562 probabilmente autorizzata dallo stesso autore (cfr. Severino FERRARI: »Camillo Scroffa e la poesia pedantesca«. In:

sotto il nome di lingua fidenziana²³: un curioso e molto espressivo codice di italiano latineggiante²⁴.

Per i nomi di alcune figure dell'opera che sono modellate su personaggi storici²⁵ si deduce come luogo de *I Cantici* la Padova rinascimentale. La data di composizione si aggira intorno alla metà del Cinquecento: generalmente si pone l'anno 1545 come data *ante quam non*²⁶ e si considera la composizione definitivamente terminata nel 1562²⁷, anno in cui fu pubblicata l'edizione di probabile autorizzazione dell'autore²⁸. Come autore de *I Cantici* è ormai accertato un certo Camillo SCROFFA²⁹, figlio di una grande famiglia vicentina, che nacque nel 1527 e

GSLI, XIX (1892), pp. 304–334. Qui p. 316 e Pietro TRIFONE: »Nota al testo«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*. A cura di Pietro TRIFONE. Roma: Salerno, 1981, pp. 109–147. Qui p. 119).

23 Secondo Wolf-Dieter LANGE, il linguaggio aveva già una lunga tradizione medievale prima di ricadere sotto il nome di Fidenzio. Cfr. Wolf-Dieter LANGE: »Stilmanier und Parodie – Zum Wandel der mehrsprachigen Dichtung des Mittelalters«. In: Alf ÖNNERFORS, Johannes RATHOFER, Fritz WAGNER (Hrsg.): *Literatur und Sprache im europäischen Mittelalter. Festschrift für Karl Langosch zum 70. Geburtstag*. Darmstadt: WBG, 1973, pp. 398–416. Su SCROFFA e la lingua fidenziana p. 414.

24 Per un'approfondita analisi cfr. Pietro TRIFONE: »Introduzione«. Soprattutto pp. X–XXIX.

25 Cfr. cap. 2.1.1, 2.1.2 e 2.1.3 e il commento a *CdF XVII* in cap. 4.

26 Data della seconda e molto diffusa edizione dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco COLONNA, stabilitasi come tale per l'esplicito riferimento fattoci in *CdF III*, 12 s: »Non fu nel nostro lepido Polifilo | di Polia sua tanta concupiscentia | quanta in me di sí rare alte divitie.« Ritengo comunque una data tardiva più probabile in quanto lo SCROFFA nel 1545 aveva solo 18 anni – età forse troppo giovane per generare un'opera complessa quanto *I Cantici*.

27 Scrive il CROVATO di un codice della Marciana (cl. 9a) scritto a Firenze nel 1557, che secondo lui è »prova che già da parecchio tempo le rime dello SCROFFA fossero non solo note, ma, sebbene non ancora stampate, certo raccolte e divulgate.« Cfr. CROVATO, p. 25. PACCAGNELLA rileva che sia in ms. Laurenziano Ashburn. 436 (L nello stemma di TRIFONE) e ms. Marciano it. IX 136 (M¹ secondo lo stemma di TRIFONE) sono presenti alcune composizioni di Alfonso de' Pazzi vicine a quelle dello Scroffa, datate 20 settembre del 1557. Cfr. Ivano PACCAGNELLA: »I francolini di Marco Polo. Fonte, citazione, parodia«. In: Costanzo DI GIROLAMO e Ivano PACCAGNELLA (a cura di): *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*. Palermo: Sellerio, 1982, pp. 160–178. Qui p. 167, n. 17.

28 Cfr. (in accordo con DA SCHIO e FERRARI) TRIFONE: »Nota al testo«. Qui p. 118 s. Esiste una stampa anteriore al 1562, ma sembra essere un'edizione »pirata« e poco affidabile.

29 Cfr. Pietro TRIFONE: »Nota biografica«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*. A cura di Pietro TRIFONE. Roma: Salerno, 1981, pp. XLVII–XLIX. Qui p. XLVIII. Lo SCROFFA ha anche lasciato un capitolo in dialetto veneto sotto lo pseudonimo di Barba Griso Trogiatto, cfr. Francesco BANDINI: »La letteratura in dialetto dal Cinquecento al Settecento«. In: *Storia di Vicenza. III: L'età della repubblica veneta (1404–1797)*. A cura di Franco BARBIERI e Paolo PRETO. Vicenza: Neri Pozza, 1990, pp. 15–26, qui p. 20; Fernando BANDINI: »La letteratura pavana dopo il Ruzante tra manierismo e barocco.« In: *Storia della cultura veneta. Tomo 4/I: Il Seicento*. Vicenza: Neri Pozza, 1983, pp. 327–352, Trogiatto a p. 358; Scroffa a p. 347; e cfr. anche Giovanni Battista MAGANZA: *La prima (-terza) parte de le rime di Magagnò, Menon, e Begotto. In lingua rustica padouana: con molte additioni di nuouo aggiuntoui; corrette, et ristampate. Et co'l primo canto di m. Lodouico Ariosto nuouamente tradotto*. In Venetia: appresso Gregorio Donati, 1584.

probabilmente morì a soli 36 anni nel 1565. Sembra possibile che l'opera fosse composta come satira e beffa personale, «una delle tante che giravano nell'ambiente universitario e di cui, non molti anni prima, le macaronee padovane (...) avevano costituito un precedente assurdo a forma letteraria (...)»³⁰.

Le numerose ristampe³¹ danno prova del grande successo de *I Cantici di Fidenzio* all'epoca, successo che viene sottolineato dalla formazione di una scuola fidenziana³². In oltre un indizio indiretto del grande impatto che *I Cantici* ebbero al loro tempo è il fatto che il libro finì sull'*Indice* del 1590/93 due volte: una volta tra i libri italiani e una seconda nella sezione di libri in lingua latina.³³

Il libello, nei primi 17 componimenti, narra una prima fase dell'amore di Fidenzio, lunga più di tre anni³⁴. Il primo sonetto funge da proemio in cui l'io Fidenzio introduce al lettore l'argomento del suo poetare, ovvero un amore infelice. Già dal primo verso risuona il richiamo ai *Rerum vulgarium fragmenta* di Francesco PETRARCA: «Voi ch'auribus arrectis auscultate» suscita «Petrarch's liminal sonnet, a sacred cow if ever there was one (...)»³⁵. I richiami a poesie del PETRARCA³⁶ sono molto frequenti anche nelle poesie seguenti (cfr. capitolo 4).

Nel secondo sonetto l'io Fidenzio informa il lettore (in modo non molto modesto³⁷) di aver scritto questo libro di poesie per Camillo, a cui dedica e regala l'opera. I versi 2, 3, 6 e 7 sono sdrucchioli, tutti quanti in -usculo, e per la loro scorrevolezza fanno inciampare il lettore.

Il terzo sonetto è un elenco delle bellezze di Camillo in sintonia con il canone di bellezza dell'epoca: gli occhi neri, la pelle bianca, ecc.. Ma in netta opposizione alla normatività del canone, il sonetto ha, come quello precedente, una metrica non a norma: è scritto per intero in versi sdrucchioli³⁸.

30 PACCAGNELLA: «I francolini di Marco Polo». Qui p. 167, n. 18.

31 Cfr. TRIFONE: «Nota al testo». Soprattutto pp. 109–128.

32 Vedi AAVV: «Appendice di poeti fidenziani». In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*. A cura di Pietro TRIFONE. Roma: Salerno, 1981, pp. 41–106.

33 Cfr. Jésus MARTÍNEZ DE BUJANDA: *Index des livres interdits, vol. IX: Index de Rome. 1590, 1593, 1596. Avec des études des index de Parme 1580 et Munich 1582*. s.l.: Centre d'Études de la Renaissance, 1994, p. 318: «Des sept condamnations en latin qui sont propres à Rome 1590 e 1593 (ns 0254–0260), deux, la *Monarchia* de G. A. Pantèra (n. 0255) et les *Cantici* de C. Scroffa (n. 0256) figurent aussi dans la section des livres en italien.»

34 *CdF* IX, 5s: «Lapso è un triennio ch'io deficio et pereò | tui gratia (...)»

35 Peter BRAND and Lino PERTILE (eds.): *Cambridge History of Italian Literature*. Cambridge: Cambridge UP, revised edition 1999 [1996], p. 275.

36 SCROFFA intreccia anche riferimenti ad altri autori nel testo. Anche essi verranno individualizzati e analizzati nell'indicato capitolo.

37 Fidenzio definisce il libro «un elegante e molto dotto opuscolo» (*CdF* II, 2) e si vanta che siano stati in molti ad averglielo chiesto: «ben ch'altri assai me l'habbia dimandato» (*CdF* II, 4)

38 Silvia LONGHI sostiene nel suo commento che siano «i sonetti dell'amore aspro» ad essere

Nel quarto sonetto Fidenzio si rivolge direttamente a Camillo³⁹ e lo implora di dar retta al suo amore, ma sembra non trovare ascolto in quanto nel sonetto V l'io Fidenzio lamenta⁴⁰ l'assenza di Camillo dalla sua scuola; il componimento VI è di nuovo un'implorazione di Fidenzio che richiede la sua presenza.

Nel sonetto VII Fidenzio descrive la grandezza e la disperazione del suo amore; nel sonetto VIII sostiene che potrebbe poetare ancora meglio se solo Camillo lo ascoltasse. Nel sonetto IX piange la risolutezza di Camillo, che anche dopo tre anni non cede alle proposte del *ludimagister*, e si intravede la malattia di Fidenzio.

Nel sonetto X Fidenzio è malato: si rivolge a Camillo e si lamenta che il giovane gioisce per la sua morte, causata dall'amore infelice. Se qui Fidenzio si dice certo della sua fine imminente, il sonetto XI celebra il giorno di guarigione: Fidenzio ha visto Camillo (il lettore non viene informato del come e dove) e si è ripreso. Anche i seguenti sonetti XII e XIII hanno contenuti felici: Nel XII Fidenzio celebra dei peli che trova sul suo vestito come regalo fattogli da Camillo e li prende come un buon segno per le cose a venire; nel sonetto XIII Fidenzio è felice a causa di un altro (presunto) regalo di Camillo.

Il componimento XIV è una sestina in cui, sfruttando la gravità e la grandezza di tale forma metrica per accentuare il pathos del suo amore, Fidenzio fornisce un riassunto di ciò che prova per Camillo: è una lamentela intrecciata alla rivendicazione del merito di aver fatto conoscere la bellezza di Camillo al mondo. Insolita la forma metrica: la metà delle rime sono parole sdruciole e creano un'aritmicità che funge da contrappunto alla solita armonia e melodia della sestina.

I due sonetti seguenti, XV e XVI, sono gli unici della raccolta a non parlare dell'amore di Fidenzio e non sono attribuibili con sicurezza alla sua voce-narrante: sono infatti due poesie in versi sdruciolli che lodano la grande abilità poetica di Bernardino Trinagio, contemporaneo vicentino dello SCROFFA e cofondatore dell'Accademia Olimpica di Vicenza⁴¹.

Il componimento successivo è un capitolo in terza rima, di 187 versi. In sintonia con la forma metrica scelta, la poesia è più narrativa rispetto ai sonetti: racconta una notte insonne e infelice e il giorno seguente nella vita di Fidenzio. Dopo una notte piena di tormenti e dubbi Fidenzio, al sorgere del sole, va verso l'abitazione di Camillo nella speranza di vederlo e di potergli parlare. Camillo si affaccia, ma alle parole rivoltegli da Fidenzio, stordito dalla bellezza dell'amato,

segnati dalle rime sdruciole. Cfr. LONGHI: »Fidenzio«. Qui p. 1141. Offrirò un tentativo di spiegazione alternativa più avanti, cfr. cap. 4.

39 Anche qui l'intero componimento è in versi sdruciolli.

40 Sempre in versi sdruciolli.

41 Per maggiori informazioni su Bernardino Trinagio rimando alla discussione approfondita dei componimenti *CdF XV e XVI* in cap. 4.

lo guarda sdegnato e non risponde. Fidenzio torna a casa talmente scoraggiato che si mette a letto a piangere invece di andare a insegnare. Le sue lamentele fanno accorrere degli amici che cercano di incoraggiarlo, invano. Successivamente arriva il ripetitore di Fidenzio, Messer Blasio, per compiangersi degli alunni indisciplinati e chiedergli aiuto, ma questi è talmente sopraffatto dal suo dolore che non riesce a far altro che piangere. Dall'ultima terzina si evince che il componimento è rivolto a Camillo con lo scopo di fargli capire le sofferenze d'amore che Fidenzio subisce per colpa sua. Termina qui la prima parte, che si potrebbe intitolare »In Amore«, del piccolo canzoniere.

Con il sonetto XVIII finisce un silenzio di tre anni in cui Fidenzio dice di essersi dedicato esclusivamente allo studio degli autori classici; ma ora il poeta-*amator* ha intenzione di riprendere i canti d'amore per Camillo.

Nel capitolo seguente in terza rima si comprende che l'amore è però ormai finito⁴² e l'uso del passato remoto sottolinea la situazione narrativa *ex post*: al momento della scrittura (o del canto, se si vuole rimanere nella tradizione orale) l'amore è superato⁴³. Il capitolo narra il viaggio verso Mantova che Fidenzio intraprese tempo addietro per rivedere Camillo: affitta un cavallo, passa una giornata in sella leggendo Virgilio; verso sera arriva in un'osteria affollata in cui viene beffato e maltrattato e poi dorme malissimo a causa della sporcizia e dei pidocchi che lo infastidiscono. Dopo una notte da incubo vuole rimettersi in viaggio all'alba, è dolente per gli sforzi di equitazione inusitata, e di nuovo viene per l'ultima volta sbeffeggiato dall'oste. Il cavallo inoltre si mette a fare le bizze prima che Fidenzio possa portare a termine il suo viaggio. A due giorni dalla partenza raggiunge Mantova, ma a questo punto, il racconto si interrompe: la voce narrante promette di raccontare gli eventi seguenti in un'altra composizione, che però risulta assente.

L'ultimo componimento della piccola raccolta è un epitaffio sulla morte di Fidenzio, ucciso da Camillo. I quattro versi rappresentano dunque, volendo, una terza fase, brevissima, »In Morte«: qui si tratta però della morte dell'amante e non dell'amata, come proporrebbe il modello di PETRARCA.

1.2 Storia e stato della ricerca

Il panorama degli studi su *I Cantici di Fidenzio* è relativamente limitato; si tratta per la maggior parte di introduzioni alle varie edizioni, di articoli di pochissime pagine o addirittura di singole frasi sparse qua e là in studi su altri argomenti. Il

42 CdF XIX, 11: »passato igne«.

43 CdF XIX, 12 - 15: »et sucitate i già sopiti igniculi, | tanto ch'io possa il mantovan itinere, | ch'io feci al del tempo del mio grave incendio, | al suon de la testudine concinere.«

cerchio delle ricerche rilevanti si restringe ancora di più per il fatto che solo pochi studiosi aggiungono nuove informazioni; la maggior parte si limita a riciclare il materiale esistente. Data tale limitatezza, possiamo qui tentare di darne un quadro completo segnalando anche le origini delle informazioni che puntualmente ritornano in tali lavori. Molte delle fonti più anziane risultano difficili da reperire nelle biblioteche (o si sono addirittura perse, come per esempio gli esemplari del *Supplemento al Giornale de' Letterati d'Italia* con l'articolo dello ZORZI, mancanti nelle Biblioteche Nazionali di Roma e di Firenze), ma sono consultabili grazie a google books⁴⁴; ho deciso quindi di citare in esteso tali fonti, in modo da fornire una raccolta completa dei brani rilevanti per maggior comodità del lettore.

Il primo testo importante, in ordine cronologico, sembra essere la »Lettera Del Pierio Repetitore della Scola Fidentiaca ALL'URBANO LETTORE La quale si vede impresse solamente nell'Edizioni Vicentine«⁴⁵, apparsa per la prima volta nell'edizione del GRECO⁴⁶, pubblicata secondo TRIFONE tra il 1600 e il 1610⁴⁷, ma secondo me prima del 1603⁴⁸. La »Lettera Del Pierio Repetitore« è la prima testimonianza che fa dell'autore de *I Cantici* un giureconsulto, ma non dà il suo nome:

Hora chi questi si fusse che sotto finto e fuctato nome ha dato origine a questo nuovo genere di poesia, se molto importasse il riferire, direi uom' egli era Patrizio Vicentino della nobilissima stirpe⁴⁹di costumi integerrimo, di professione Jurisconsulto. (p. 19)

Per legittimare la pubblicazione dei versi, espone poi il motivo per cui »questo autore si sia posto à scrivere in materia di amor puerile, che à prima facie pare

44 <http://books.google.com>

45 ANONIMO: »Lettera Del Pierio Repetitore della Scola Fidentiaca ALL'URBANO LETTORE La quale si vede impresse solamente nell'Edizioni Vicentine«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidentio. A i quali con l'auxilio del prelo si sono aggiunti altri Cantici e Rithmi di molti celeberrimi ludimagistri e professori della prisca favella*. Vicenza: Giorgio Greco, s.a. [ma prima del 1603]. Senza paginazione e per comodità qui contati da p. 18 a p. 20. Titolo da ora in poi abbreviato in »Lettera Del Pierio Repetitore«.

46 SCROFFA: *I Cantici*. Greco.

47 Cfr. TRIFONE: »Nota al testo«. Qui p. 123.

48 Datazione basata su una lettera del dicembre 1603 dell'inquisitore di Modena, Arcangelo Calbetti, al cardinale Simone Tagliavia, in cui questi si lamenta che »mentre io m'affatico qua di levar via i libri che contengono oscenità e possono corrompere i buoni costumi, in Vincenza ad altro non s'attende che a ristampare a punto quei libri che per esser molto lascivi mille volte sono stati prohibiti, come le opere del Bernia, la Ficheide del Molza, i Cantici sporchissimi di Fidentio e simili, quali, se bene sotto titoli di corretti vengon fuori, non di meno ritengono le medesme oscenità.« Citato secondo FRAGNITO, p. 128. Per una simile datazione cfr. Ugo Rozzo: *La letteratura italiana negli »Indici« del Cinquecento*. Udine: Forum, 2005, p. 293.

49 Così nella stampa.

obsceno, turpe, e scandaloso⁵⁰: avrebbe voluto scrivere in una lingua nuova, mista di italiano e latino. Quindi si sarebbe scelto il ludimagistro come personaggio e, cercando una materia adatta, si sarebbe deciso sull'argomento dell'amore.

Ma forse per dimostrar come dall'amor volgare e da tutti decantato si sequestrava, volse lasciar l'amor femineo, come quello che per lo più prende origine da carnale concupiscentia, et appigliarsi a quello il quale nella pulchritudine corporale investigando una più recondita e sublime pulchritudine spirituale dell'anima e de' costumi, si va sensim et sensim appropinquando à quel supreme et infinito bello.⁵¹

A proposito dell'identità dell'amato fanciullo scrive:

così questo nostro savio e lepido Poeta amò un suo illustre coetaneo, di Patria Mantovana, di stirpe⁵² di costumi santissimo, di valore prestantissimo, di vita innocua et exemplare.⁵³

Gli studi di natura non paratestuale su *I Cantici di Fidenzio* prendono inizio nel 1634 con l'opera di Niccolò VILLANI, detto l'ALDEANO, sulla poesia giocosa. Presso l'ALDEANO troviamo solo il breve, ma molto influente brano:

Ma la mescolanza delle volgari, Latine e Greche parole costituisce un'altra sorte di poesia, che dalle persone, a cui per lo più si attribuisce; ha sortito il nome di Pedantesca; molti hanno scritto in questo mostro di linguaggio; ma eccellentemente Camillo Scrofa, gentil'huomo Vicentino; celebrò i Socratici amori di Fidentio Glottocrisio ludimagistro da Montagnana, verso Camillo Strozzi suo discepolo.⁵⁴

A mio avviso è questa l'origine dell'informazione, ovunque ripetuta e mai messa in dubbio nella letteratura secondaria su *I Cantici*, che il Camillo-personaggio sia da identificare con la persona reale di Camillo Strozzi.

Giovan Mario CRESCIMBENI incluse lo SCROFFA e *I Cantici* nella sua *Istoria della volgar poesia*, stampata per la prima volta nel 1698 e rivista e ristampata nel 1731. Scrive a pagina 73 del primo volume:

E né meno lasceremo quell'altra [lingua] in tutto simile alla nostra Volgare, ma mescolata di parole Latine toscaneggiate, e appellata Pedantesca, della quale fu inventore Camillo Scrofa Gentiluomo Vicentino; e sotto nome di Fidenzio Glottocrisio Ludi-

50 ANONIMO: »Lettera Del Pierio Repetitore«, p. 19.

51 ANONIMO: »Lettera Del Pierio Repetitore«, p. 19. Per i concetti dell'amor volgare vs. l'amor sublime cfr. Marsilio FICINO: *El libro dell'amore*. A cura di Sandra NICCOLO. Firenze: Olshki, 1987 [1544]. FICINO stese la versione in volgare contemporaneamente, o solo poco dopo, la versione originale latina. Cfr. prefazione alla citata opera e anche cap. 2.2.3.3.

52 Così nella stampa.

53 ANONIMO: »Lettera Del Pierio Repetitore«, p. 20.

54 Niccolò VILLANI (detto l'ALDEANO): *Ragionamento dello Academico Aldeano sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini, e de' Toscani. Con alcune poesie piacevoli del medesimo autore*. In Venetia: Appresso Gio. Pietro Pinelli, 1634, p. 85.

magistro ne diede fuori un Volumetto intitolato *Cantici*, de' quali porrem qui il seguente esempio [segue il proemio].⁵⁵

Poi, discutendo la parola ›Cantici‹, scrive:

Ma Camillo Scroffa Vicentino prese in altro senso questo vocabolo, allorché l'usò nelle sue Rime Pedantesche, che si veggono impresse con titolo di *Cantici di Fidenzio Glottocrisio Ludimagistro*; sebbene noi crediamo, che egli non già al significato di questa voce avesse riguardo, ma solamente all' essergli paruta più adattevole al suo pensiero d'uccellare a' Pedanti, che favellano italianamente nella lingua Latina, e latinamente nella Italiana.⁵⁶

Più avanti nell'opera si trova il capitolo »Della Poesia Pedantesca, o Macheronica; e d'altre simili« in cui si legge sullo SCROFFA:

Ma da Camillo Scroffa Vicentino prese ella il vero essere, come dicemmo nella nostra Istoria il quale tanto eccellentemente cantò con esse i Socratici amori di Fidenzio Glottocrisio Ludimagistro da Montagnana verso Camillo Strozzi suo discepolo, che tutti gli altri e suoi Coetanei, e venuto dopo lui, sono rimasti a lui inferiori, comechè Gio. Batista Livien, e Monsignor Antonio Querengo, ed altri nobili ingegni de' due ultimi secoli riferiti dell'Aldeano e molti più, che si potrebbero riferire, assai egre-giamente abbiano in esse adoperato.⁵⁷

Fino a questo punto nella storia della ricerca de *I Cantici* si sono dunque toccate le identità dell'autore e di Camillo-personaggio, si è stabilito lo SCROFFA come inventore del genere di poesia pedantesca, si sono dati alcuni fatti biografici sull'autore e si è iniziata la discussione sulla natura dell'amore, ovvero se si tratti di un amore socratico o platonico oppure no. Sin dall'inizio degli scritti su *I Cantici* troviamo infatti diverse opinioni sulla moralità e sulla presunta o meno oscenità dell'opera.

Per avere informazioni più dettagliate bisogna attendere gli anni 20 del Settecento: in questo periodo escono due articoli, uno nel *Giornale de' Letterati d'Italia* e l'altro nel *Supplemento* allo stesso giornale, che aggiungono ulteriori novità e individuano anche le loro fonti, ciò consente di poterli valutare criticamente.

L'articolo di Michelangelo ZORZI⁵⁸ è il primo e molto influente tentativo di parlare in modo approfondito de *I Cantici* e del loro autore, per cui viene trattato qui in esteso. Lo studio inizia con una difesa dell'opera dall'accusa di eresia o di

55 Giovan Mario CRESCIMBENI: *L'Istoria della volgar poesia. Seconda Impressione fatta l'anno 1714*. Volume 1. Venezia: Basegio, 1731.

56 CRESCIMBENI, p. 242.

57 CRESCIMBENI, p. 366 s.

58 Michelangelo ZORZI: »Articolo X. Notizie storiche, e letterarie intorno a Fidenzio Glottocrisio, indirizzate dal sic. Cavalier Michelangelo ZORZI, Vicentino, al Sig. Abate Conte Girolamo Lioni«. In: *Supplementi al Giornale de' Letterati d'Italia*, II (1722), pp. 438 – 472.

lascivia da parte di alcuni autori (BEMBO, DELLA CASA⁵⁹, diversi papi, ecc., pp. 438–441). Poi stabilisce Camillo SCROFFA quale scrittore de *I Cantici*⁶⁰: Come prova viene citata l'opera *Biblioteca Aprosiana* di Angelico Aprosio VENTIMIGLIA [Cornelio Aspasio ANTIVIGILMI]⁶¹, che però a sua volta verosimilmente prende le informazioni sull'autore dall'ALDEANO. Seguono alcune pagine⁶² in cui vengono riportate notizie sull'altro libro, rarissimo, di Angelico Aprosio VENTIMIGLIA per poi citarne a lungo il brano inerente lo SCROFFA.⁶³

Nelle pagine seguenti lo ZORZI parla dell'identità di un altro poeta, Latantio Calliopeo⁶⁴, cita il brano di pagina 75 di CRESCIMBENI⁶⁵ e altri numeri della rivista dei Giornalisti d'Italia sempre con lo scopo di provare che lo SCROFFA è

59 Il nominato *Capitolo del forno* è decisamente lascivo, anche se lo ZORZI sostiene diversamente. Cfr. i riferimenti al componimento di DELLA CASA a p. 2111 di TOSCAN.

60 ZORZI, pp. 441–455.

61 Cfr. ZORZI, p. 442 s. Cita p. Angelico Aprosio VENTIMIGLIA [Cornelio Aspasio ANTIVIGILMI]: *Biblioteca Aprosiana*, p. 639, n. 37.

62 Cfr. ZORZI, pp. 443–449.

63 Cfr. ZORZI, pp. 449–451. Siccome il libro del VENTIMIGLIA è irripetibile, cito qui in esteso il passo come riportato nell'articolo dello ZORZI: »*Fidentio Glottochrisio*. Favello di questi per soddisfare alla curiosità de' Letterati Ultramontani, li quali male informasi dalle voci del volgo si danno ad intendere esserne autori soggetti, che furono lontani, quanto è dal Cielo la Terra, dal comporre simili isthifallagini. Di questi in tutto il corso di mia vita non vidi, che due editioni, ed eccone i titoli.

I. Cantici di Fidentio Glottochrisio Ludimagistro | con aggiunta d'alcune varie composizioni nel medesimo genere, di nuovo ristampati. In Fiorenza. 8. Manca l'anno della stampa; però dal fine della dedicataria di Pier Francesco Mutia al M. Mag. & Virtuossiss. M. Gherardo Spini si cava essere del XIII Aprile MDLXV.

*II. Cantici di Fidentio Glottochrisio, e d'altri celeberrimi Ludimagistri. Nuovamente impressi, e locupletati. In Vicenza appr. F. Grossi. 1611. in 12. Messer Blasio Ripetitore della scola Fidentiana nella lettera all'urbano Lettore in principio della edit. di Vicenza, che può servire per Apologia: Hora chi questo si fosse, che sotto finto nome ha dato origine a questo nuovo genere di Poesia, se molto importasse il riferire, direi, com'egli era Patricio Vicentino della nobilissima stirpe di costumi intergerrimo, di professione Jurisconsulto. Ma quando mi credo di scoprire l'Autore, invece del nome, e del cognome, ci mette alcuni punti. E pure importava, che egli li dicesse, per togliere l'occasione a nugivendoli d'afferire esser del S. P. Clemente Ottavo un Libro, in cui, come dice Alessandro Zilioli nell' *Historia de' Poeti Italiani* M.S. Fol. 208, l'Autore dimostrasi scopertamente di qual vizio fosse professore. Lo scuopre in parte, non in tutto, mentre nel fol. seguente scrive: *Fu questo Gentiluomo, & Jurisconsulto Vicentino; suprimendo il suo nome vero, ciò era N. Scrova [sic], s'intitolò nel frontespizio di queste rime Fidentio Glottochrisio Ludimagistro*. Se però si consiglieremo con l' *Accademico Aldeano*, che è Nicola Villani di Pistoia nel discorso sopra la Poesia Giocosa, in proposito della Pedantesca ritroveremo: *molti hanno scritto in questo mostri di linguaggio; ma eccellentemente Camillo Scrofa, Gentiluomo Vicentino, che celebrò i Socratici Amori di Fidentio Glottochrisio Ludimagistro da Montagnana verso di Camillo Strozzi suo discepolo.(...)*» ZORZI cita da Gio. Pietro Giacomo VILLANI [ma Angelico Aprosio VENTIMIGLIA]: *Visiera alzata*. Parma: eredi del Vigna, 1689, c. 49, num. 36.*

64 Cfr. ZORZI, p. 451.

65 Cfr. ZORZI, p. 452 s. Vedi sopra per il brano.

l'autore de *I Cantici*⁶⁶, a tal fine riprende anche una fonte straniera⁶⁷ (la quale sarebbe di conseguenza imparziale, secondo lo ZORZI stesso⁶⁸) che sostiene anch'essa che sotto il nome di Fidenzio Glottocrisio si nasconda lo SCROFFA. Come ultima prova dell'identità dello scrittore de *I Cantici* porta a testimonianza un'iscrizione sotto un ritratto che si trova in suo possesso: *Comes a Scropha cognomento Fidentius*⁶⁹, della cui provenienza e autenticità però non fa menzione.

ZORZI si sofferma poi, primo fra gli studiosi, su un'opera del vero Fidenzio Glottocrisio, *Ad Marcum Antonium Venerium*, per dimostrare che questi era realmente esistito »e volle forse lo Scrofa deridere in tal guisa l'affettata maniera, che nello scrivere teneva il pedante Fidenzio.«⁷⁰ In seguito si trovano poche notizie su alcuni imitatori dello SCROFFA. A pagina 457 lo ZORZI afferma che Fidenzio »fu Avvocato (...)« senza esplicitare le sue fonti e procede con la discussione intorno al fatto che lo SCROFFA, secondo lui e diversamente da CRESCIMBENI, fu imitatore, non inventore del genere pedantesco. Le seguenti quattro pagine⁷¹ sono quindi dedicate a Francesco COLONNA e alla sua *Hypnerotomachia Polifili*, al suo linguaggio, predecessore della lingua fidenziana, e alla *princeps* dell'opera. ZORZI nota la grande differenza tra i due testi: mentre Polifilo (sic!) scrive in quel suo modo sul serio, SCROFFA lo fa per beffa:

e tale fu veramente lo stile d'una gran parte degli Scrittori del Secolo XV. A cui s'uniforma il linguaggio di molti sciocchi pedanti, che parlando volgare affettatamente latinizzano, il qual abuso volendo metter in ridicolo il nostro Cammillo Scrofa.⁷²

Lo ZORZI fornisce pochissime notizie biografiche dello SCROFFA⁷³, che estrapola sia dal libro di MARZARI⁷⁴ sia dal brano su SCROFFA del *Tractatus de inventario haeredis* di Sebastiano MONTECCHIO⁷⁵. A pagina 465 sostiene che lo SCROFFA

66 Cfr. ZORZI, p. 454.

67 *Auteurs deguisés*. Parigi: chez Antoine Dezallier, 1690.

68 Cfr. ZORZI, p. 455.

69 Ma il nostro Camillo SCROFFA non portava ancora nessun titolo nobile, il quale fu conferito alla famiglia solo all'inizio del '600. Cfr. cap. 2.1.1.

70 ZORZI, p. 456.

71 Cfr. ZORZI, p. 458–462.

72 ZORZI, p. 462 s.

73 Cfr. ZORZI, p. 463.

74 Iacopo [Giacomo, Giacompo] MARZARI: *La Historia di Vicenza divisa in due libri*. Venezia: Arnaldo Forni, 1951. [Ristampa fotomeccanica dell'edizione¹ 1604 in Vicenza presso Giorgio Greco].

75 Sebastiano MONTECCHIO [Sebastiani Monticuli]: *Tractatus De inventario haeredis. Secunda hac editione, ultrà duplum auctus, ac locupletatus. In quo praeter omnes huiuscè rei traditiones ad hanc usque diem extantes, multi sunt Articuli, Termini, Quæstiones, Regulæ, Declarationes, mirè utiles, & sententiosae. Adiecta sunt, Alterum glossema ad Auth. De Haered. & Falcidia non sine soenore prioris glossematis: Adeò qp ambae IUSTINIANI Constitutiones, loquentes de Inventario: videlicet, lex ult. C. de iur. delib. & supradictum auth. sua dote*

venne ucciso da uno sconosciuto, notizia ricavata dall'epitaffio del testo come stampato nella versione del GRECO:

Glottocrisio Fidentio eruditissimo
Ludimagistro è in questo gran sarcophago.
Un fiero, o un crudo più d'un antropophago
L'uccise: O caso a i buoni damnosissimo!

Segue un elenco delle edizioni dell'opera conosciute all'autore⁷⁶.

ZORZI torna poi all'argomento della lascivia con cui aveva iniziato l'articolo⁷⁷ e scrive riguardo a *I Cantici*:

Ciò però non sia da me detto, perché creda, che il nostro Scrofa fosse imbrattato d'alcuna sozzatura, come han mostrato di credere il Zilioli, e il p. Aprosio, essendo questo loro giudizio troppo ingiurioso alla fama di un letterato sì degno, e troppo lontano dalla cristiana carità, ed a niuna prova appoggiato.⁷⁸

A pagina 470 riprende la data di morte dello Scroffa trovata in MARZARI. Alla fine dell'articolo si trova la bibliografia delle opere usate da ZORZI⁷⁹.

NEL 1724 ZENO⁸⁰ approfondisce le ricerche biografiche sulla persona storica di Pietro Fidenzio Giunteo di Montagnana⁸¹, ripete l'opinione dell'ALDEANO che il Camillo dell'opera sia da identificarsi con Camillo Strozzi⁸², si sofferma sui legami tra *I Cantici* e l'*Hypnerotomachia Poliphili* e l'identità del suo autore Francesco COLONNA⁸³. ZENO smaschera la notizia della morte violenta dello SCROFFA, data dallo ZORZI, come finzione poetica e invita a distinguere nettamente tra SCROFFA-autore e Fidenzio-personaggio⁸⁴. Conclude con un più ampio elenco delle edizioni da lui conosciute⁸⁵.

Nel 1743 esce a Vicenza l'edizione de *I Cantici* curata da Paolo TAVOLA⁸⁶ con

decente cohonestatae in lucem prodeunt. Venetiis, apud Franciscum Ziletum MDLXXIII, p. 164, n. 538. L'edizione del trattato di Montecchio del 1571 non include il citato brano. Per le informazioni date da MARZARI e MONTECCHIO cfr. cap. 2.1.1.

76 Cfr. ZORZI, pp. 465–467. Considerando il buon lavoro di TRIFONE, mi astengo da un paragone delle bibliografie dei singoli autori.

77 Cfr. ZORZI, pp. 467–470.

78 ZORZI, p. 467.

79 Cfr. ZORZI, pp. 470–472.

80 L'articolo dello ZENO è un esplicito ampliamento di quello dello ZORZI, presentando nuovi risultati di ricerca. Pier Caterino ZENO: »X: Notizie istoriche, e letterarie intorno a Fidenzio Glottocrisio (...)«. In: *Giornale de' Letterati d'Italia*, XXXV (1724), pp. 293–309. L'articolo non è, come citato tra l'altro anche da DA SCHIO, del più famoso fratello Apostolo, che affidò la rivista al fratello Pier Caterino dal 1718–1729 mentre impegnato alla corte di Vienna.

81 Cfr. ZENO, pp. 294–298. Cfr. cap. 2.1.2 per le informazioni fornite.

82 Cfr. ZENO, pp. 298 s.

83 Cfr. ZENO, pp. 300–302.

84 Cfr. ZENO, p. 302 s.

85 Cfr. ZENO, pp. 303–309.

86 Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidentio Glottochrysis Ludimagistro. Con aggiunta di poche*

un'introduzione informativa⁸⁷ e la »Lettera Del Pierio Repetitore«⁸⁸, apparsa già nell'edizione del GRECO. TAVOLA affronta prima la problematica della paternità de *I Cantici* e si unisce poi alle menzionate opinioni di CRESCIMBENI e ZORZI che riconoscono nello SCROFFA lo scrittore dell'opera⁸⁹. Per comprovare tale identità cita anch'egli come fonti le testimonianze di Iacopo MARZARI⁹⁰ e Sebastiano MONTECCHIO⁹¹, inoltre fa riferimento anche a Domenico MELLINI⁹², autore di un commento in un esemplare dell'edizione de *I Cantici* curata dal PADOVANI nel 1575⁹³ che recita:

L'autore di questi Cantici & di tutta la prima parte di queste composizioni *Pedantesche* fu MESSER CAMILLO SCROFFA gentiluomo Vicentino, dotto, modesto, & buono, & da me conosciuto in Vicenza l'anno 1563.⁹⁴

Poi riprende brevemente l'opinione di ZENO, avversa a quella di ZORZI, sulla morte non violenta di SCROFFA⁹⁵. In seguito si dedica alla discussione se SCROFFA fu l'inventore del genere o piuttosto imitatore⁹⁶; anche TAVOLA nota il legame tra *I Cantici* e l'*Hypnerotomachia Poliphili*⁹⁷. Dedicò le pagine seguenti alla »ragione per cui abbia egli dato a se stesso il nome di Fidentio Glottochrysis«⁹⁸, tocca »l'argomento vero« – la satira del pedante⁹⁹ – ed elenca le edizioni anteriori a lui conosciute¹⁰⁰. Infine spiega la scelta degli autori inclusi nell'edizione da lui curata¹⁰¹.

vaghe composizioni nel medesimo genere, Alcune delle quali ora solamente sono date in luce. Vicenza: Pierantonio Berno, 1743.

- 87 Paolo TAVOLA: »A' lettori«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidentio Glottochrysis Ludimagistro. Con aggiunta di poche vaghe composizioni nel medesimo genere, Alcune delle quali ora solamente sono date in luce.* Vicenza: Pierantonio Berno, 1743. Senza paginazione, ma per convenienza qui contate da p. 1 a p. 17.
- 88 ANONIMO: »Lettera del Pierio Ripetitore della Scola Fidentiacca all'urbano lettore la quale si vede impressa solamente nell'edizioni vicentine«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidentio Glottochrysis Ludimagistro. Con aggiunta di poche vaghe composizioni nel medesimo genere, Alcune delle quali ora solamente sono date in luce.* Vicenza: Pierantonio Berno, 1743. Anche questa senza paginazione e per comodità qui contate da p. 18 a p. 20.
- 89 Cfr. TAVOLA, pp. 1 – 4.
- 90 Cfr. MARZARI. Per le informazioni fornite da MARZARI cfr. cap. 2.1.1. Basandosi sulle informazioni di MARZARI, il TAVOLA dà una data di morte dello SCROFFA forse sbagliata.
- 91 Cfr. MONTECCHIO, p. 164, n. 538. Per la discussione sul passo di MONTECCHIO su Camillo SCROFFA nell'opera cfr. cap. 2.1.1.
- 92 Cfr. TAVOLA, pp. 4 – 6.
- 93 Edizione siglata Fi² da TRIFONE.
- 94 TAVOLA, p. 6.
- 95 Cfr. TAVOLA, p. 7.
- 96 Cfr. TAVOLA, pp. 7 – 9.
- 97 Cfr. TAVOLA, p. 9.
- 98 TAVOLA, p. 10 s.
- 99 Cfr. TAVOLA, p. 11 s.
- 100 Cfr. TAVOLA, p. 12 s.
- 101 Cfr. TAVOLA, p. 14 – 17

Nel 1759 esce il Trattato della Satira Italiana con una dissertazione dell'ipocrisia de' Letterati di Giuseppe BIANCHINI¹⁰². A SCROFFA e a I Cantici è dedicata solo la pagina 58:

Dopo la poesia burchiellesca mi si para avanti la Pedantesca, Autore della quale è Cammillo Scrofa, Vicentino, avendone egli prima d' ogni altro, per uccellare alcuni prosontuosi Pedanti, pubblicato un piccolo Libretto, intitolato *I Cantici di Fidenzio Glottochrysis Ludimagistro*. Così questa Poesia lo Scrofa ritrovò una nuova spezie di ridicolo, e talmente singolare, che la nostra Lingua dee con veruna altra dividerne la gloria, essendo ella sola ad avere una sì fatta spezie di Poesia. Se vi fosse chi desiderasse comporre alla Fidenziana, ovvero alla Pedantesca, dee per mio avviso avere dell' Italiano, e del Latino Linguaggio buona intelligenza, ed unire bene questi due Idiomi, sicchè rimanga dipinto il costume stomachevole di alcuni Pedanti, il quale principalmente consiste, oltre a mille spiacevolezze, assai ben note a chiunque considera la loro maniera di conversare, nel sempre andare con grave supercilio mescolando ne' loro discorsi le voci Latine colle Toscane. Cammillo Scrofa fu veramente singolare, e non ebbe forse veruno, che lo paragonasse di nulla dimeno altri ancora si sono adoperati lodevolmente nella Fidenziana Poesia (...).

Del 1777 è la prima edizione del *Dizionario* di Ireneo AFFÒ¹⁰³ che scrive sotto la voce »Pedantesca poesia«:

Questa non differisce dalla comune [poesia] fuorchè nello stile mezzo toscano e mezzo latino e talvolta latino toscanizzato ordinariamente poi si aggira intorno soggetti ginnastici, e chi la tratta prende sempre l'aria d'un precettor di gramatica latina. Ritrovata ella fu da' nostri Italiani propriamente per uccellare i pedanti, ed il primo che si esercitasse, per attestazione del Ruscelli fu Domenico Veniero (...). Onde si deve credere che questi due precedessero il conte Camillo Scrofa, Vicentino, che si tiene pel primo di tutti. Imperciocchè, giusta quello che scrive Michel Angelo ZORZI Vicentino nelle Notizie Storiche e Letterarie che dello Scrofa ci diede, inserite nel secondo tomo de' Supplementi al Giornale de' Letterati d'Italia, non si pose lo Scrofa a poetar in tal modo se non per deridere certo cotale, che sotto nome di *Glottochrysis Petri Fidentii Junctaei Montagnanensis*, pubblicò un Panegirico in versi latini in Padova nel 1552, dopo il qual tempo ei dovette porsi lavoro dei suoi versi pedanteschi, e sembra assicurarcene il nome stesso di Fidenzio Glottocrisio ch'egli si addossò. La prima edizione delle poesie costui, intitolate: *Cantici di Fidenzio Glottochrysis Ludimagistro*, per qualunque diligenza, non s'è fin or veduta. La seconda bensì, la quale è pur capitata sotto i miei occhi, ed ha la data di Fiorenza, 1565 in 8, senza nome di stampatore, con la dedicatoria di Pier Francesco Mutii a M Gherardo Spini, scritta a' 14 di aprile dell'anno stesso, e nel fine si veggono aggiunte poesie di stil uguale di *Jano Argiroglotto*. Se però lo Scrofa non precedette altri nel tempo, li superò bensì nel numero delle rime, che di proposito scrisse, e nella fama che si acquistò per esse. Stabili egli per antesignano di

102 Giuseppe BIANCHINI: *Trattato della Satira Italiana con una dissertazione dell'ipocrisia de' Letterati*. Terza Edizione. Firenze: Marchesani, 1759 [1714].

103 Ireneo AFFÒ: *Dizionario precettivo, critico, ed istorico della poesia volgare*. Seconda edizione. Milano: Silvestri, 1824 [1777 a Roma presso Carmignani].

questo stile Polifilo, sotto il qual nome vuolsi nascosto Francesco Colonna, da alcuni creduto domenicano, da altro canonico regolare, che l'anno 1467 in Trevigi diede componimento al suo curioso e misterioso Romanzo in press, intitolato: *Hypnerotomachia*, in cui fece pompa d'una lingua, parte toscana, parte latina, parte greca, onde scrisse di lui Leonardo Crasso, dedicando quest'opera a Guido, duca d'Urbino: *Res una in eo miranda est, quod cum nostrati lingua loquatur, non minus ad eum cognoscendum opus sit graeca et romana, quam thusca et vernacula*. Che il conte Scroffa si fosse proposto Polifilo, chiaro si scorge dal terzo dei suoi sonetti, ove scrive:

Non fu nel nostro lepido Poliphilo
Per Polia sua tanta concupiscentia,
Quanta in me di sì rare alte divitie.

Ebbe tosto seguaci questo nuovo modo di verseggiare, e tutti coloro che vi s'impegnarono, sotto nomi strani si nascosero.¹⁰⁴

Seguono notizie sui seguaci.

Nel 1779 esce il quinto volume della Biblioteca e storia di que' 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 di Paolo CALVI¹⁰⁵ che dedica nove pagine a I Cantici di Fidenzio. Il libro del CALVI è tutt'ora l'opera guida per quanto concerne le informazioni su quei scrittori vicentini fino al '700. Per le informazioni su I Cantici, CALVI si rifà al testo del TAVOLA, del quale elogia l'autorevolezza. Le prime tre pagine sono dedicate all'individuazione dell'autore de I Cantici in Camillo SCROFFA¹⁰⁶, segue poi la discussione de »Il vero soggetto« dell'opera: secondo CALVI la questione sull'amor socraticus o l'interrogativo su chi tra Fidentio Giunteo e SCROFFA-autore abbia inclinazioni omosessuali non sono affatto centrali, centrale è la satira contro i pedanti e la loro lingua, idea presente già nell'*Hypnerotomachia*¹⁰⁷. Anche CALVI risolve la questione se lo SCROFFA sia inventore o imitatore del genere a favore dell'invenzione¹⁰⁸. Sostiene che SCROFFA abbia saputo bene »le lettere amene sé greche, e latine, come toscane«¹⁰⁹ ma che abbia scelto conscientemente di creare una cosa nuova. Sostiene che alla base del pedantesco stia il latino classico e infatti scrive che le composizioni dello SCROFFA »non sono

104 AFFÒ, pp. 353 – 357.

105 Paolo CALVI: »Camillo Scroffa o sia Fidentio Glottochrysis Ludimagistro.« In: Paolo CALVI [Angiolgabriello di Santa Maria]: *Biblioteca e storia di que' 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*. Volume Quinto. Vicenza: Gio. Battista Vendramini Mosca, 1779, pp. LIV – LXV.

106 Cfr. CALVI, pp. LIV – LVII.

107 Cfr. CALVI, pp. LVII – LVIII.

108 Cfr. CALVI, pp. LVIII – LIX.

109 CALVI, p. LX.

nate dal Latino guasto, e barbaro de' Legghisti»¹¹⁰. Segue una bibliografia delle edizioni da lui conosciute¹¹¹. L'articolo si conclude prendendo in considerazione le diverse date di morte dello SCROFFA, proposte da MARZARI (1576) e MONTECCHIO (dopo il 1574), per stabilire che »non vivea certamente del 1578, come par che pretenda il Signor Tavola, volendo che l' Edizione dei di Lui Cantici seguita in Firenze del 1578, si facesse vivendo ancora – Fidenzio.«¹¹²

Molto preziose per informazioni biografiche sullo SCROFFA si ritengono generalmente le »Memorie intorno a Camillo Scroffa« nell'edizione de *I Cantici di Fidenzio con illustrazioni* curata da Giovanni DA SCHIO¹¹³ e pubblicata nel 1832¹¹⁴. DA SCHIO cita le sue fonti nel »Proemio«: »Nicola Villani detto l'Aldeano, Giuseppe Bianchini, il Quadrio¹¹⁵, l'Affo, e soprattutto Apostolo Zeno«¹¹⁶. Avendo analizzato le opere dei suddetti autori in esteso sopra, si può notare come, a parte lo ZENO che però DA SCHIO scambia con il fratello, le fonti citate nel »Proemio« in realtà non diano tante notizie circa lo SCROFFA e la sua opera. Va aggiunto inoltre il fatto che DA SCHIO nomina le sue fonti *en bloc* all'inizio del suo lavoro, senza poi esplicitare i precisi riferimenti delle singole informazioni riportate nel testo, tutto ciò crea numerose difficoltà circa l'autorevolezza dello studio. Oltre che su queste fonti, DA SCHIO sostiene di basarsi su informazioni trovate nel proprio archivio familiare, nel quale è confluito anche l'archivio della famiglia Scroffa. Ammettendo che un tale archivio sia molto prezioso per la ricerca, è necessario sottolineare che i dati reperiti in questo modo da DA SCHIO sono effettivamente inverificabili e non affatto intersoggettivi. Visto inoltre che

110 CALVI, p. LX.

111 Cfr. CALVI, p. LXI – LXIV.

112 CALVI, p. LXIVs. La notizia si trova a p. 12 dell'introduzione del TAVOLA, seguendo la nostra paginazione.

113 Cfr. DA SCHIO: »Memorie«.

114 Anteriore e di poco posteriore all'opera di DA SCHIO sono due opere di lingua tedesca, che a parte la curiosità non hanno valore per i presenti studi. Nel 1784 Karl Friedrich FLÖGEL pubblica la sua *Geschichte der komischen Litteratur* in cui dedica poche righe alla poesia pedantesca e fidenziana e cita il proemio. Ma FLÖGEL non conosceva il vero nome dell'autore e attribuisce il proemio a »Querrenge« (cfr. CRESCIMBENI sopra). Karl Friedrich FLÖGEL: *Geschichte der komischen Litteratur*. Liegnitz, Leipzig: Siebert, 1784 [Anastatischer Nachdruck Hildesheim, New York: Olms, 1976], p. 83 s. Più spazio dedica GENTHE nella sua *Geschichte der macaronischen Poesie, und Sammlung ihrer vorzüglichsten Denkmale* del 1836 alle poesie dello SCROFFA, sotto il quale nome stampa ben 27 sonetti, una sestina e due capitoli nell'appendice. Friedrich Wilhelm GENTHE: *Geschichte der macaronischen Poesie, und Sammlung ihrer vorzüglichsten Denkmale*. Wiesbaden: Sändig, 1966 [Unveränderter Neudruck der Ausgabe von 1836]. Su *I Cantici* cfr. p. 88.

115 Il tomo rilevante dell'opera di Francesco Saverio QUADRIO, tomo 2, parte 2 Della storia e della ragione d'ogni poesia nell'edizione veneziana è rarissimo e non sono riuscita a consultarlo. L'OPAC italiano elenca sole tre copie, di cui una mutila. Nelle ristampe bolognesi e milanesi il capitolo non risulta più.

116 Giovanni DA SCHIO: »Proemio«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidenzio con illustrazioni*. A cura di Giovanni DA SCHIO. Venezia: Alvisopoli, 1832, pp. V – XI. Qui p. X.

egli riporta alcune notizie comprovatamente errate (cfr. FERRARI sotto) e che le sue fonti non sono trasparenti, il suo lavoro è da considerare con la dovuta cautela.

Le »Memorie« iniziano con una breve storia della casata Scroffa a Vicenza a partire dal 1190 e con la questione della data di nascita di Camillo SCROFFA¹¹⁷. Segue la problematica circa l'autore de *I Cantici*, che DA SCHIO identifica con Camillo SCROFFA¹¹⁸, facendo riferimento a MELLINI (come riportato da TAVOLA), a MARZARI e a MONTECCHIO, a un capitolo del MAGANZA, all'edizione vicentina del 1561 e all'ALDEANO. Torna poi alla biografia di Camillo SCROFFA, parlando del suo essere giureconsulto e della frequentazione dell'ateneo patavino, luogo dell'incontro con Pietro Fidenzio Giunteo e punto iniziale dei suoi *Cantici* satirici. Le pagine 20 – 23 sono dedicate alla persona di Pietro Fidenzio Giunteo, seguite dalle considerazioni sulla natura dell'amore che questi provò per il suo alunno Camillo Strozzi – amore puro secondo DA SCHIO, che ipotizza così la motivazione dello SCROFFA a scrivere *I Cantici*:

Anzi chi sa ch'egli [Camillo Scroffa] non fosse un condiscipolo invidioso dello Strozzi, e che punto dalle carezze praticategli di preferenza, si desse a motteggiare il maestro ponendogli in bocca quel gergo che la ciarlataneria del suo mestiere gli suggeriva sovente?¹¹⁹

DA SCHIO prende poi in considerazione la presunta prima edizione de *I Cantici*¹²⁰, la natura della lingua fidenziana collegata alla lingua di Polifilo¹²¹ e la figura del pedante Fidenzio, particolare rispetto ad altri pedanti letterari¹²². Si sofferma poi a lungo sulla questione che riguarda SCROFFA inventore o imitatore dello stile pedantesco, sostenendo che ne sia l'inventore¹²³. Conclude infine in poche parole la biografia dello SCROFFA¹²⁴. Le »Memorie« si chiudono con un aggiornamento della lista delle edizioni de *I Cantici*¹²⁵.

Nel 1891 esce un'edizione de *I Cantici* curata da Giambattista CROVATO, dotata di un'ampia introduzione¹²⁶. Nonostante il fatto che l'autore sottolinei più di una volta di aver adoperato dei metodi »accademici«¹²⁷, bisogna dire che la parte biografica dell'introduzione e i commenti delle singole poesie sono in gran parte

117 Cfr. DA SCHIO: »Memorie«, pp. 15 s.

118 Cfr. DA SCHIO: »Memorie«, p. 16 – 19.

119 DA SCHIO: »Memorie«, p. 23.

120 Cfr. DA SCHIO: »Memorie«, pp. 24 s.

121 Cfr. DA SCHIO: »Memorie«, pp. 25 – 28.

122 Cfr. DA SCHIO: »Memorie«, p. 28.

123 Cfr. DA SCHIO: »Memorie«, p. 28 – 39.

124 Cfr. DA SCHIO: »Memorie«, pp. 39 s.

125 Cfr. DA SCHIO: »Memorie«, pp. 41 – 47.

126 Cfr. CROVATO: *Camillo Scroffa*. L'introduzione si trova alle pp. 7 – 82.

127 CROVATO, p. 14.

una riscrittura dell'opera di DA SCHIO, tale da aver suscitato l'accusa di plagio da parte del figlio, Almerico.¹²⁸ Spesso il CROVATO sembra inoltre aver malinteso l'opera di DA SCHIO, sbagliando titoli, ecc.¹²⁹, la qual cosa suscita un certo sospetto circa l'affidabilità dell'opera. A prescindere da tali dubbi, CROVATO ha il merito di essere il primo a mettere in rilievo nel testo introduttivo la natura petrarchesca de *I Cantici* – menzionata prima solo nelle note di commento e non approfondita dagli altri studiosi forse perché considerata un'osservazione troppo banale. In effetti, anche CROVATO liquida l'argomento in poche parole, dicendo che i pedanti »non potevano sottrarsi alle tendenze del loro tempo, in cui il petrarchismo fu nel massimo fiore.«¹³⁰ Nell'introduzione CROVATO si occupa della situazione culturale del Rinascimento in generale e della Vicenza contemporanea in particolare¹³¹, dell'identificazione dello pseudonimo di Fidenzio Glottocrisio Ludimagistro con la persona dello SCROFFA e della vita di Pietro Fidenzio Giunteo¹³², dei pedanti¹³³, del linguaggio pedantesco legato alla questione della lingua e al macaronico¹³⁴, della sodomia e dell'amore pedofilo¹³⁵, delle forme metriche de *I Cantici* e del petrarchismo¹³⁶, dei precursori dello SCROFFA, incluso l'*Hypernotomachia* del COLONNA¹³⁷, e degli imitatori dello SCROFFA¹³⁸. Conclude anche lui con un elenco delle edizioni de *I Cantici*¹³⁹ da lui conosciute.

Nel 1892 esce un articolo intitolato »Camillo Scroffa e la poesia pedantesca«¹⁴⁰. Il suo autore, Severino FERRARI, sostiene di voler apportare ulteriori informazioni rispetto all'opera di CROVATO e di adottare come riferimenti soprattutto gli articoli di ZORZI, ZENO (individuato giustamente come Caterino e non come il fratello Apostolo), l'introduzione »A' Lettori« dell'edizione vicentina del 1743 di Paolo TAVOLA e le »Memorie« di DA SCHIO. Inoltre, cita anche

128 Per la polemica e l'accusa di plagio cfr. Almerico DA SCHIO: *Del libro: I Cantici di Fidenzio con illustrazioni* (Venezia, Alvisopoli, 1832), autore Giovanni da Schio: *A proposito di una nuova pubblicazione (Camillo Scroffa e la poesia pedantesca, autore G.B. Crovato)*. Vicenza: Gio. Galla, 1892. Per la difesa da parte del CROVATO cfr. Giambattista CROVATO: *Poche parole ad Almerico da Schio in mia difesa*. Ascoli Piceno: Cesari, 1892.

129 Cfr. l'opera di Almerico DA SCHIO per un confronto dettagliato.

130 CROVATO: *Camillo Scroffa*, p. 57.

131 Cfr. CROVATO: *Camillo Scroffa*, pp. 3 – 22.

132 Cfr. CROVATO: *Camillo Scroffa*, pp. 22 – 40.

133 Cfr. CROVATO: *Camillo Scroffa*, pp. 41 – 44, molto vicino allo studio di Arturo GRAF: »I Pedanti«. In: IDEM: *Attraverso il Cinquecento*. Torino: Chiantore, 1926 (1888), pp. 139 – 173.

134 Cfr. CROVATO: *Camillo Scroffa*, pp. 45 – 54.

135 Cfr. CROVATO: *Camillo Scroffa*, pp. 54 s.

136 Cfr. CROVATO: *Camillo Scroffa*, pp. 56ss.

137 Cfr. CROVATO: *Camillo Scroffa*, pp. 58 – 72.

138 Cfr. CROVATO: *Camillo Scroffa*, pp. 72 ss.

139 Cfr. CROVATO: *Camillo Scroffa*, pp. 74 – 82.

140 Cfr. FERRARI.

l'ALDEANO, l'autografo del MELLINI nell'esemplare dell'edizione del 1572, MARZARI e MONTECCHIO. L'articolo sembra elaborato con molta prudenza, quasi secondo gli standard scientifici odierni, riporta molto scrupolosamente le sue fonti e mette in evidenza le incongruenze nelle opere degli autori citati. L'articolo inizia con una bibliografia delle stampe de *I Cantici*¹⁴¹; seguita da un capitolo intitolato »L'autore dei carmi di Fidentio e il ritrovatore della poesia pedantesca«¹⁴² che inizia fornendo un riassunto generico dei dati biografici più basilari:

È ormai cosa risaputa che i carmi pubblicati sotto il nome di Fidentio furono opera di Camillo Scroffa, gentiluomo vicentino, nato il 1526 o l'anno di poi, laureatosi; come dev'essere certo, a Padova dottore in legge, morto in patria il 1565.¹⁴³

Prosegue con la discussione intorno all'identità lungamente oscura dell'autore. Si ferma brevemente sulla presunta o meno lascivia del testo che risulta anche

dall'indole stessa di queste rime; perché erano di tal sorta che da'mali intenzionati potevano essere tratte in cattivo senso e porgevano loro buon gioco a tacciare come uomo di cattivo costume lui che di quelle si potesse far passare per il probabile autore.¹⁴⁴

A pagina 318 cita »La Lettera Del Pierio Repetitore« per le informazioni biografiche su SCROFFA e scrive: »Adunque vicentino, nobile, giureconsulto; notizie preziose ancora se il nome è lasciato in bianco, perché date in tempi prossimi all'autore e da concittadini.« Non nota quindi che la »Lettera« potrebbe presentare dei dati falsi. Citando sempre dalla stessa »Lettera« la parte su Camillo mantovano scrive: »Ove, per altro, a mio credere, è errore. Poichè da quanto dice l'Aldeano (...) non lo Scroffa amò il suo coetaneo, bensì Fidentio amò il suo discepolo G. B. Strozzi (sic!); onde la satire.«¹⁴⁵ Approfondisce le fonti per l'identità dello SCROFFA come autore de *I Cantici* per poi ritoccare brevemente l'argomento amoroso:

Quel Pierio Ripetitore che ho più volte citato, in quella sua prefazione del principio del Seicento, temendo che, come poi accade, e forse era già accaduto, non quell'amore del pedante fosse tirato in cattivo senso, aveva fin d'allora voluto soffermarsi a mostrarne la purezza. »Forse per dimostrare - scrive - come dall'amore volgare e da tutti decantato si sequestrava, (...)«.¹⁴⁶

141 Cfr. FERRARI, pp. 305-316.

142 Cfr. FERRARI, pp. 317-325.

143 FERRARI, p. 317.

144 FERRARI, p. 317.

145 FERRARI, p. 318.

146 FERRARI, p. 320. Vedi citazione completa sopra.

Riferisce inoltre le polemiche sull'autore-papa¹⁴⁷ e su SCROFFA inventore o imitatore dello stile pedantesco¹⁴⁸. A pagina 324 rintraccia un filone di citazioni sbagliate riguardo al Verniero come presunto primo autore di lingua pedantesca e dimostra come errate le conclusioni di DA SCHIO e CRESCIMBENI. Il capitolo successivo s'intitola »I precursori dello Scroffa in prosa«¹⁴⁹: FERRARI parla soprattutto del *Pedante* di BELO e analizza quanto sia diverso Fidentio-personaggio da Prudentio, il pedante nell'opera del BELO, e dal pedante del *Marescalco* dell'ARETINO. A FERRARI sembra che sia soprattutto la qualità amorosa di Fidenzio a distinguerlo dagli altri pedanti:

Ma per avvertire alcun che ancora di ciò che è particolare allo Scroffa, dirò che il suo Fidentio si distingue dagli altri pedanti per la sua passione amorosa verso il fanciullo. Prima di lui il pedante era satireggiato, se lo si riguardava dal lato amoroso; ma nello Scroffa il pedante – e credo che egli satireggiasse un fatto vero ma meno comune – l'amore è maschile, e quello che più importa, sembra per metà o in tutto platonico. Ciò non iscema, accresce la satira, perché lo Scroffa sapeva bene che a questo platonismo pochi avrebbero badato (...).¹⁵⁰

L'articolo conclude con un discorso sul petrarchismo e il rifacimento dei petrarcheschi per arrivare ai possibili precursori del capitolo sul viaggio burlesco (BERNI, ecc.).

Sulla passione amorosa di Fidenzio si concentra anche il breve articolo di Benedetto CROCE, pubblicato nel 1931¹⁵¹. Inizia con un giudizio molto positivo sull'opera:

(...) i cantici di Fidenzio – che, com'è noto, furono composti tra il 1540 e il 1545¹⁵² da un Camillo Scroffa, gentiluomo vicentino, per mettere in iscena un insegnante di Padova, Pietro Fidenzio Giunteo da Montagnana, e l'affetto di lui per un suo scolaro, Camillo Strozzi – è un libriccino a suo modo geniale (...).¹⁵³

CROCE è il primo a inserire il testo in un quadro storico-culturale, anche se con un'ottica valoriale:

Lasciamo andare che nacque come frutto spontaneo di quei tempi, quando si sentiva il bisogno di reagire contro l'umanesimo pedantesco, ricorrente non solo nella letteratura

147 Cfr. FERRARI, pp. 320–323.

148 FERRARI va a favore dell'invenzione, cfr. pp. 323–325.

149 Cfr. FERRARI, pp. 325–334.

150 FERRARI, p. 332.

151 Benedetto CROCE: »Gli »endecasillabi« di Essione Partico e la poesia di Fidenzio«. In: Benedetto CROCE: *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari: Laterza, 1931, pp. 75–81.

152 CROCE cita all'inizio dell'articolo a piè di pagina genericamente le opere di DA SCHIO e CROVATO, senza indicare poi precisamente le sue fonti. Rimane dunque oscuro dove abbia reperito queste date.

153 CROCE: »Gli »endecasillabi«, p. 75.

ma nella vita quotidiana (...). Ciò basterebbe a conferirgli il valore di una protesta efficace in favore del buon gusto; (...).¹⁵⁴

La maggior parte dell'articolo è una rivendicazione della passione innocente e candida di Fidenzio, il quale è

un pedante in buona fede, martire e vittima della pedanteria, pio erede in quelle forme pedantesche e insieme buono, candido, di retto e ragionevole sentire, dignitoso, rispettoso della sua professione che è intesa a insegnare «i bei costumi e la via del parlare e dello scrivere elegante», orgoglioso della sua scuola che è un pubblico ufficio (...): un pedante che non si è potuto sottrarre alle saette di Amore, e geme la sua tormentosa passione come un messer Francesco Petrarca che sia passato attraverso lo stile di *Polifilo*; ma con quanto smarrimento, con quanta timidezza, con quanta verecondia, con quanto smarrimento di povera creatura piagata! È sconcio fraintendimento prendere quest'amore in senso disonesto, laddove esso è da rassomigliare ai cosiddetti «amori» o «amicizie di collegio», affatto casti, naturali nella convivenza di giovinetti con giovinetti, amori innocenti e privi di ogni malizia, tessuti di fantasia, propri di chi, come Fidenzio, vanta la sua «continentia».¹⁵⁵

Nelle pagine seguenti cita alcuni componimenti de *I Cantici* per dar prova del genio del libricino e poi chiude l'articolo con un giudizio negativo sulle qualità degli imitatori fidenziani, che secondo CROCE non sono all'altezza dello SCROFFA.

Nonostante il giudizio positivo dalla parte dell'autorità di CROCE, figura eminente nell'ambito degli studi della letteratura italiana, troviamo che in seguito *I Cantici* vengono presi in considerazione solo da antologie o da storie di letteratura¹⁵⁶ – fatta eccezione per un breve articolo di natura riassuntiva e senza riportare alcuna novità, pubblicato dalla figlia di Benedetto CROCE¹⁵⁷ nel 1950.

Nel 1981 esce l'edizione critica, in senso moderno, de *I Cantici* a cura di Pietro TRIFONE¹⁵⁸. L'opera fu accolta positivamente¹⁵⁹, e valutata come ottimo lavoro

154 CROCE: «Gli »endecasillabi«, p. 76.

155 CROCE: «Gli »endecasillabi«, p. 76 s.

156 Si vede per esempio Francesco FLORA: *Storia della letteratura italiana. Volume II: Il Cinquecento, il Seicento, il Settecento*. Verona: Mondadori, 1941, pp. 451–453; Salvatore BATTAGLIA: *Le epoche della letteratura italiana: Medioevo, Umanesimo, Rinascimento, Barocco*. Napoli: Liguori, s.a. (ma 1968), pp. 831 s. Ma anche l'opera di Giulio FERRONI, ancora molto in uso, non attualizza le informazioni su SCROFFA e *I Cantici*, cfr. Giulio FERRONI: *Storia della letteratura italiana. II: Dal Cinquecento al Settecento*. Milano: Einaudi scuola, 1991, p. 126.

157 Cfr. Alda CROCE: «I »Cantici di Fidenzio«. In: *Letterature moderne*, I (1950), pp. 347–354.

158 SCROFFA: *I Cantici*, 1981.

159 Fatta eccezione dell'articolo di Massimo SCORSONE: «Adnotatiunculae Fidentianae». In: *Lo stracciafoglio. Rassegna semestrale di italianistica esclusivamente edita in rete e interamente dedicata alla edizione di testi letterari e documenti storici*. Numero 2 – nuova serie (2007), pp. 35–50, articolo estremamente polemico e a mio avviso non fondato nelle sue critiche. Alcune delle considerazioni di SCORSONE sono da considerare addirittura errate, vedi discussione di *CdF VII* e *CdF XV* in cap. 6. Per i giudizi positivi cfr. le recensioni di Luca

filologico e linguistico. Nell'»Introduzione«¹⁶⁰ TRIFONE si occupa dell'*Hypnerotomachia* in quanto precursore linguistico de *I Cantici*¹⁶¹, dello sfondo culturale della Questione della Lingua¹⁶²; analizza acutamente i latinismi quasi sovversivi dell'opera¹⁶³, getta uno sguardo sulla funzione del linguaggio pedantesco¹⁶⁴ e scrive sul *topos* dell'omosessualità¹⁶⁵. Infine dedica una lunga parte al lato petrarchesco e ironico dell'opera e alle loro funzione¹⁶⁶. Tutte queste analisi vengono effettuate a partire da un'ottica linguistica, tralasciando completamente altri aspetti, come per esempio un'aggiornamento biografica, un'analisi approfondita dei singoli componenti e dell'opera come insieme (con la problematica delle insolite forme metriche), un'indagine della carica culturale a prescindere dalla *parole* del testo¹⁶⁷. A più di vent'anni dalla pubblicazione, l'edizione critica non è tutt'ora stata utilizzata per approfondire gli studi del testo fidenziano.

Un articolo di Ivano PACCAGNELLA, del 1982 ma scritto prima della pubblicazione dell'edizione di TRIFONE, si trova in un'opera dedicata all'intertestualità letteraria e si sofferma di conseguenza soprattutto sulla questione parodistica del testo¹⁶⁸. Secondo PACCAGNELLA, la parodia de *I Cantici* si rifà molto di più all'*Hypnerotomachia* di quanto sia stato messo in evidenza fino ad allora¹⁶⁹ e lo prova sulla base di un dettagliato confronto linguistico¹⁷⁰. Segnala anche la dipendenza de *I Cantici* dall'*Arcadia* di Iacopo SANNAZARO

E la dipendenza è particolarmente esplicitata dal termine-chiave *munusculo*, di cui non è irrilevante segnalare la presenza anche in Sannazaro, *Arcadia* 118, perché ci pare che la poesia bucolica sia una delle fonti linguistiche più presenti nello Scroffa.¹⁷¹

SERIANNI: »Recensione di CAMILLO SCROFFA, *I Cantici* di Fidenzio. (...)«. In: *Lingua Nostra*, XLIII (1982), pp. 85 s; Edoardo FUMAGALLI: »Recensione di CAMILLO SCROFFA, *I Cantici* di Fidenzio. (...)«. In: *Aevum. Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche*, LVI (1982), pp. 553 s; Luca CURTI: »Recensione di CAMILLO SCROFFA, *I Cantici* di Fidenzio. (...)«. In: *Rivista di letteratura italiana*, I (1983), pp. 651–656; Mario MARTI: »Recensione di CAMILLO SCROFFA, *I Cantici* di Fidenzio. (...)«. In: *GSLI*, 509 (1983), pp. 139–145 e Fabio MARRI: »Recensione di CAMILLO SCROFFA, *I Cantici* di Fidenzio. (...)«. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 33 (1986), pp. 225–227.

160 Cfr. TRIFONE: »Introduzione«.

161 Cfr. TRIFONE: »Introduzione«, pp. IXs.

162 Cfr. TRIFONE: »Introduzione«, pp. X–XXI.

163 Cfr. TRIFONE: »Introduzione«, pp. XXI–XXIX.

164 Cfr. TRIFONE: »Introduzione«, pp. XXIX–XXXIII.

165 Cfr. TRIFONE: »Introduzione«, pp. XXXIV ss.

166 Cfr. TRIFONE: »Introduzione«, pp. XXVI–XLVI.

167 Possibilità di ricerca notate in parte anche da FUMAGALLI.

168 Cfr. PACCAGNELLA: »I francolini di Marco Polo«, su *I Cantici* le pp. 167–174.

169 Cfr. PACCAGNELLA: »I francolini di Marco Polo«, pp. 167–173.

170 Cfr. PACCAGNELLA: »I francolini di Marco Polo«, pp. 172 ss.

171 PACCAGNELLA: »I francolini di Marco Polo«, p. 169.

Alla fine di quelle pagine dell'articolo che sono dedicate al testo dello SCROFFA, PACCAGNELLA affronta brevemente l'argomento della diffusione del fidenziano nelle commedie e nota come il linguaggio fidenziano costituisca il genere, produttivo fino al settecento, della poesia fidenziana o pedantesca¹⁷².

Al ruolo di tale linguaggio nelle commedie del '500 è dedicato l'articolo di Antonio STÄUBLE¹⁷³, che si presenta in realtà come un'estesa recensione dell'edizione di TRIFONE. Egli sottolinea che il pedante che parla il pedantesco è una figura molto frequente nelle commedie del '500. Ma tale figura nasce indipendentemente e anteriormente allo SCROFFA, nonostante sia poi Fidenzio ad influenzare i pedanti delle commedie in modo notevole¹⁷⁴. STÄUBLE analizza le particolarità del pedante di SCROFFA, che diversamente dagli altri pedanti delle commedie è una figura con uno spessore psicologico, creata non solo per suscitare le risate del pubblico; dall'altro conto Fidenzio e i pedanti delle commedie hanno in comune di essere allo stesso tempo sia narratori che commentatori delle loro vicende. Anche STÄUBLE indaga la relazione tra *I Cantici* e *l'Hypnerotomachia*, soprattutto da un punto di vista sociolinguistico¹⁷⁵. Segue una critica del repertorio della lingua fidenziana¹⁷⁶ eseguita da TRIFONE per passare poi all'»Appendice di poeti fidenziani« sempre dallo stesso curatore¹⁷⁷.

Nel quarto tomo della *Storia della Letteratura Italiana* (Garzanti), Ettore BONORA dedica quattro pagine a Camillo SCROFFA e a *I Cantici di Fidenzio*¹⁷⁸. Nonostante la data di pubblicazione sia il 1988, BONORA evidentemente non utilizzò l'edizione critica di TRIFONE. L'unica fonte rilevata è l'articolo del CROCE, per cui il testo è piuttosto un saggio interpretativo che non un articolo scientifico. BONORA ha comunque il merito di aggiungere l'idea dell'umorismo, anche se non dichiaratamente,¹⁷⁹ alla discussione intorno a *I Cantici*, di intro-

172 Cfr. PACCAGNELLA: »I francolini di Marco Polo«, pp. 172 – 174.

173 Antonio STÄUBLE: »Appunti sul linguaggio ›pedantesco‹ (in margine a due recenti edizioni critiche)«. In: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. XLVII, 3 (1985), pp. 627 – 636. Sull'opera dello SCROFFA le pp. 627 – 633. Sei anni dopo la pubblicazione del breve articolo, STÄUBLE pubblica un'indagine molto più approfondita sull'argomento del pedante nelle commedie del Cinquecento, cfr. Antonio STÄUBLE: »Parlar per lettera: il pedante nella commedia del Cinquecento«. In: IDEM: »Parlar per lettera«. *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*. Roma: Bulzoni, 1991, pp. 9 – 130. Cfr. anche cap. 3.5.2.

174 Cfr. STÄUBLE: »Appunti«, pp. 627 – 629.

175 Cfr. STÄUBLE: »Appunti«, p. 629.

176 Cfr. STÄUBLE: »Appunti«, p. 630.

177 Cfr. STÄUBLE: »Appunti«, pp. 630 – 633.

178 Ettore BONORA: »Il classicismo dal Bembo al Guarini. Capitolo ventunesimo: Camillo Scroffa e ›I Cantici di Fidenzio‹«. In: *Storia della Letteratura Italiana*. Diretta da Emilio CECCHI e Natalino SAPEGNO. Volume IV: *Il Cinquecento*. Milano: Garzanti, 1988, pp. 516 – 520.

179 Cfr. BONORA: »Il classicismo dal Bembo al Guarini«, p. 518.

durre il paragone con Don Chisciotte¹⁸⁰ e di evidenziare il ruolo della voce interiore per l'opera dello SCROFFA, senza indicarne però l'importanza già nel *Canzoniere* del PETRARCA¹⁸¹. Per ciò che concerne il petrarchismo, BONORA descrive l'opera dello SCROFFA come un »piccolo canzoniere, che al Petrarca s'ispirava non per ripeterlo pedestremente ma per risaggarlo in un impensato gioco ironico, che è tutt'altro che parodia o caricatura.«¹⁸²

Lucia BRESTOLINI analizza *I Cantici* dal punto di vista del pedante nel suo articolo »Folengo, Scroffa e il comico nelle parole: la parodia e la satira della pedanteria«, pubblicato nel 2000¹⁸³. Inquadra l'opera in un contesto interessante, ma non riporta informazioni utili alla presente ricerca.

Nel primo tomo dell'antologia *Poeti del Cinquecento* un intero capitolo è dedicato a Fidenzio¹⁸⁴. Nella nota introduttiva Silvia LONGHI individua due livelli di parodia (contenuto e forma) e definisce il testo de *I Cantici* come autoparodia »che il povero Fidenzio è obbligato a gestire parlando in prima persona, (...)«¹⁸⁵. Si dedica successivamente ai modelli del pedante, al linguaggio del testo, a Polifilo precursore, a PETRARCA, alla struttura e all'*histoire*. Seguono una pagina di bibliografia essenziale (le »voci bibliografiche fondamentali«, secondo lei, sono DA SCHIO, FERRARI, TRIFONE, GRAF, CROCE e, su Pietro Fidenzio Giunteo, VEDOVA) e i primi XII componimenti, in base all'edizione critica di TRIFONE. Nei commenti delle singole poesie si trovano delle informazioni interessanti da me riprese nel capitolo 4.

Il posto particolare che *I Cantici* hanno all'interno della citata antologia *Poeti del Cinquecento* è sottolineato anche da Alessandro CAPATA:

«Che ci sia un'autonomia del fidenziano è del resto evidente anche dall'ultima, imponente antologia della poesia cinquecentesca curata da Guglielmo Gorni per la collana Ricciardi, che assegna ai *Cantici di Fidenzio* un ruolo del tutto autonomo, né all'interno della lirica d'amore, né all'interno della poesia comica o satirica ma in un'apposita sezione intitolata semplicemente »Fidenzio«. Come dire: un mondo a parte.»¹⁸⁶

180 Cfr. BONORA: »Il classicismo dal Bembo al Guarini«, p. 520.

181 Cfr. BONORA: »Il classicismo dal Bembo al Guarini«, p. 519.

182 BONORA: »Il classicismo dal Bembo al Guarini«, p. 518.

183 Lucia BRESTOLINI: »Folengo, Scroffa e il comico nelle parole: la parodia e la satira della pedanteria«. In: Paolo ORVIETO e Lucia BRESTOLINI: *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*. Roma: Carocci, 2000, pp. 257 – 268.

184 Cfr. LONGHI: »Fidenzio«.

185 LONGHI: »Fidenzio«, p. 1139.

186 Alessandro CAPATA: »Il petrarchismo degli anticlassicisti: Il caso di Camillo Scroffa e del fidenziano«. In: Cristina MONTAGNANI (a cura di): *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*. Atti del Convegno *Petrarca, Petrarchismi. Modelli di poesia per l'Europa*. Roma: Bulzoni, 2005, pp. 153 – 169. Qui p. 164 s.

L'articolo del CAPATA si offre come il primo studio nuovo dopo tanti anni indagando il tipo di petrarchismo e anticlassicismo presente nel testo dello SCROFFA. Secondo lui,

(...) ci troviamo sull'«autostrada» del petrarchismo presa contro-mano: sia nel senso di un ritorno al passato attraverso un petrarchismo latinizzatore che ingloba stilemi e calchi letterari da Virgilio e Catullo, sia nel senso dell'infrazione parodistica, sia in senso sessuale: contro-mano come segno di un percorso contrario, di una inversione di marcia rispetto alla tradizionale direzione eterosessuale della lirica d'amore.¹⁸⁷

Anche per CAPATA il testo è una «forma di una auto-parodia fittizia»¹⁸⁸, con due grandi spinte derisorie: la lingua e i costumi sessuali¹⁸⁹. Più avanti precisa che il testo sia piuttosto una contraffazione (termine introdotto da TRIFONE) che non una parodia, termine secondo lui «portato avanti un po' pigramente da alcuni studiosi»¹⁹⁰, visto che manca il necessario abbassamento, ed anzi ci si trova davanti a un «impresiosimento»¹⁹¹. L'istanza parodica, di abbassamento, si può salvare solo mettendo in gioco l'*Hypnerotomachia*: per CAPATA lo SCROFFA petrarchizza il testo del COLONNA: «Possiamo quindi dire che l'istanza parodica nei Cantici di Fidenzio si rivolge contro il linguaggio latineggiante e inservibile di Polifilo nel nome di Petrarca e non contro Petrarca, (...)».¹⁹²

Ma l'ipotesi più significativa per il presente studio è il fatto che secondo CAPATA il testo dello SCROFFA non fa ridere e non è osceno:

I testi dello Scroffa non fanno ridere, a differenza della *Macaronea* folenghiana. Non fanno ridere perché non vi è il tradizionale repertorio del comico, della deformazione parodistica di primo grado, quella cioè che dà vita alla coerente derisione di un genere, non vi è poi la componente oscena che tradizionalmente accompagna i componimenti a tematica omosessuale, né l'elemento della falsa comprensione del linguaggio, ovvero del bisticcio di parole, sempre presente nella topica comica cinquecentesca.¹⁹³

A prescindere da eventuali gusti personali bisogna dire che il testo è stato percepito come comico dai contemporanei, come testimonia il passo dall'*Ercolano* di Benedetto VARCHI in cui si parla dell'opera dello SCROFFA¹⁹⁴. Rinvio al ca-

187 CAPATA, p. 155 s.

188 CAPATA, p. 156.

189 Cfr. CAPATA, p. 157.

190 CAPATA, p. 158.

191 CAPATA, p. 159.

192 CAPATA, p. 166.

193 CAPATA, p. 160.

194 Dice il VARCHI nella sua opera: «Ma le lingue mescolate, e bastarde, che non hanno parole, nè favellari proprj non sono lingue, e non sene dee far conto, nè stima nessuna, e chi vi scrivesse dentro sarebbe uccellato, e deriso, se già nol facesse per uccellare egli, e deridere altri; come fece quel nuovo pesce che scrisse ingegnosissimamente in lingua Pedantesca, che non è nè Greca, nè Latina, nè Italiana, la Glottocrisia contra Messer Fidenzio.

[risposta di] C.: Quando io la lessi, fui per ismascellare delle risa. (...)» Benedetto VARCHI:

pitolo 5 per delle testimonianze, ben contrarie all'idea di CAPATA, che provano che il testo è altamente comico e decisamente osceno.

Alla fine dell'articolo, CAPATA mette *I Cantici* vicini al manierismo:

C'è un culto della forma che non si può sottovalutare. L'exasperazione degli aspetti formali e la potenza della parola come portatrice di messaggi disgiunti dalla realtà appaiono in linea con il gusto e la sensibilità dei manieristi.¹⁹⁵

Ma l'autore confonde qui il livello diegetico-personale con quello extratestuale-comune: per i pedanti della realtà cinquecentesca, come anche per Fidenzio-personaggio, tale lingua è la loro realtà vissuta¹⁹⁶. Lo SCROFFA, come autore, non esprime automaticamente valori personali, ma mimetizza l'una nell'altra la sua creatura, Fidenzio-personaggio, e il modello extratestuale, Pietro Fidenzio Giunteo. La situazione è dunque molto diversa da quella degli autori manieristi che scelgono il loro modo d'espressione per conto proprio.

Gli ultimi paragrafi dell'articolo di CAPATA sono dedicati ai seguaci fidenziani, che secondo lui non sono più satirici, omosessuali, petrarcheschi e/o neanche comici. Questa impressione (secondo me errata) è forse dovuta al fatto che i seguaci dello SCROFFA affidano molto, e non tanto abilmente, al livello del sottocodice: raccontano storie d'amore »normali« in superficie e avventure erotiche sia omo- che eterosessuali al livello sottostante, come vedremo in capitolo 5¹⁹⁷. Senza l'abilità dello SCROFFA a far combaciare i due livelli, le poesie dei seguaci sembrano però poco interessanti.

L'ultima pubblicazione che nomina *I Cantici*, con »una segnalazione di riguardo«¹⁹⁸, è l'opera sulla parodia a mano di Gino TELLINI, pubblicata nel 2008.

Abbiamo visto come la letteratura su *I Cantici* e Camillo SCROFFA si aggira da tanti anni intorno alle medesime informazioni, con poche novità in un numero limitato di studi più validi. L'ultima pubblicazione sostanziosa sul testo scroffiano, il lavoro di CAPATA in occasione del settecentenario petrarchesco, presenta delle novità e alcuni interessanti spunti su cui riflettere. Ma certe sue ipotesi, quali per esempio la natura non-oscena e non-comica del testo, suscitano una certa perplessità. Inoltre sembrano insufficienti lo stato delle informazioni

L'Ercolano. Dialogo nel quale si ragiona delle lingue ed in particolare della toscana e della fiorentina. Volume secondo. Milano: Tipografia Classici Italiani, 1804 [1570], p. 387.

195 CAPATA, p. 166.

196 Cfr. Tommaso GARZONI: »De' grammatici, et pedanti«. In: IDEM: *La piazza universale di tutte le professioni del mondo.* A cura di Giovanni Battista BRONZINI. Firenze: Olschki, 1996 [1587], pp. 120–128 e anche cap. 3.5.1.

197 L'esempio riportato dal CAPATA della poesia di Giambattista DAL GORGO (p. 168s) racconta, per esempio, a livello sottostante come l'io cerca in vano un uomo disposto a penetrarlo e quando torna a casa frustrato non può neanche rimediare facendo l'amore con la moglie perché questa ha le mestruazioni e si rifiuta.

198 Gino TELLINI: *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana.* Milano: Mondadori, 2008.

biografiche sulle persone storiche coinvolte e le indagini sul contesto culturale, quasi completamente assenti.

2 Livelli storico-situativi

Questo capitolo sui livelli storico-situativi del testo pone dei quesiti su due piani diversi: il primo livello riguarda certi personaggi storici la cui realtà extratestuale ha influito sul significato specifico del testo nel passato; il secondo riguarda certi temi presenti nel testo, la cui localizzazione storica implica certe conoscenze situativo-culturali che possono cambiarne il significato.

Nel capitolo seguente ci proponiamo dunque di indagare i »fatti storici« rilevanti per una lettura del testo.

2.1 Personaggi storici

A parte la consueta domanda circa la persona dell'autore, Camillo SCROFFA, vengono indagati anche i modelli storici di Fidenzio-personaggio e del suo amato, Camillo-personaggio, per i quali un certo filone di ricerca ha trovato dei corrispondenti nella realtà extratestuale.

2.1.1 Camillo Scroffa

L'identificazione dell'autore de *I Cantici* con Camillo SCROFFA, dell'antica famiglia di Vicenza¹⁹⁹, può essere considerata ormai un fatto acquisito, anche se vi furono controversie nel passato.²⁰⁰ Della sua vita si hanno scarse notizie²⁰¹, di cui la maggior parte suscita, come vedremo, una certa perplessità.

199 La famiglia si trova nominata già a partire del 1190. Cfr. Francesco SCHRÖDER: *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolari nobili esistenti nelle provincie venete*. Volume 2. Venezia: Alvisopoli, 1830, p. 487. [Ristampa anastatica, Bologna: Forni Editore, s.a.]. È errato il titolo di conte per Camillo SCROFFA: il titolo fu della famiglia solo dopo il 1609, cfr. anche DA SCHIO: »Memorie«, p. 41.

200 Cfr. TRIFONE: »Nota biografica«. Qui p. XLVIII.

Nella letteratura su Camillo SCROFFA si trovano due date di nascita diverse, 1526²⁰² o 1527²⁰³. L'incertezza è causata dal fatto che non si sa se Camillo sia nato come secondo o terzo genito del padre Francesco e della madre Margherita Bissari²⁰⁴, sposatisi nel 1524. Il primogenito è sicuramente Niccolò, visto che Niccolò Vernia, bisavolo adottivo di Camillo Scroffa, decretò nel suo testamento del 1499 che il primogenito delle future generazioni avrebbe portato il suo nome²⁰⁵. Sembra però probabile che Camillo fosse il terzo figlio vista l'usanza di chiamare i figli con i nomi dei nonni (per primo quello paterno, poi quello materno): il padre di Francesco fu un certo Pietro Antonio, nome questo di un altro fratello di Camillo. Seguendo questa logica e il testamento del Vernia, il primo figlio di Francesco e Margherita si dovette chiamare Niccolò, il secondo Pietro Antonio la qual cosa lascerebbe supporre Camillo come terzo figlio²⁰⁶. Di conseguenza, dovremmo assumere come anno di nascita il 1527.

Sulla prima gioventù di Camillo SCROFFA non si hanno notizie certe: TRIFONE sostiene che abbia frequentato la scuola del precettore Bernardino Trinagio a Vicenza²⁰⁷, considerandone una prova i due sonetti dello SCROFFA dedicati a Trinagio (*CdF XV* e *CdF XVI*). Ma dal 1533 al 1542, anni in cui lo SCROFFA avrebbe dovuto frequentare la scuola primaria, insegnarono nella scuola pubblica di Vicenza Fulvio Pellegrino Morato (1532–1539) e Bernardino Donati

201 La fonte più ricca di notizie biografiche, ma non senza problemi metodologici, è DA SCHIO: »Memorie«, pp. 15–47.

202 Citano esclusivamente l'anno 1526 per esempio Vincenzo CAPUTO: *I poeti italiani dall'antichità ad oggi. Dizionario biografico*. Milano: Gastaldi Editore, s.a. [ma 1960]; *Dizionario enciclopedico italiano*. A cura di Umberto BOSCO. Vol. XII Sci – Tat (1960). Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1955–1963; BONORA: »Il Classicismo dal Bembo al Guarini«. Qui p. 516; LONGHI: »Fidenzio«. Qui p. 1139 e anche la scheda d'autore del progetto »edit16« (http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm; 10.06.2009).

203 Citano entrambe le possibili date di nascita TRIFONE: »Nota biografica«. Qui p. XLVII e Antonio DANIELE: »Attività letteraria«. In: *Storia di Vicenza. III: L'età della repubblica veneta (1404–1797)*. A cura di Franco BARBIERI e Paolo PRETO. Vicenza: Neri Pozza, 1990, pp. 39–68 (su SCROFFA vedi pp. 52 s).

204 Altra famiglia antica vicentina: »Consta dalla storia che sin dal 1110 era in molta considerazione. Nel 1292 fu investita dal feudo Costafabbrica nel territorio vicentino, cui andava annesso il titolo di Conte con speciosi onori e giurisdizioni.« SCHRÖDER, p. 126.

205 Cfr. Stefania VILLANI: »Un testamento inedito di Nicoletto Vernia e le vicende dei suoi libri«. In: *Quaderni per la storia dell'università di Padova*, 34 (2001), pp. 337–350.

206 La madre Margherita fu figlia di Giacomo figlio di Bartolomeo. Il nome Camillo non deriva dunque neanche dalla sua parte della famiglia. Cfr. il ms di Giovanni DA SCHIO: *Persone memorabili in Vicenza, Vol. XI, Lett. Sca – Su* [ms 3397 Biblioteca Bertoliana Vicenza], p. 143v. La logica dei nomi che saltano una generazione trova un sostegno generale nell'albero genealogico della famiglia Scroffa come descritto di DA SCHIO nell'articolo dedicato agli Scroffa, cfr. pp. 125v–158v. La stesura del ms è posteriore al libro, ma non dà novità biografiche sul nostro autore.

207 Cfr. TRIFONE: »Nota biografica«. Qui p. XLVII.

(1539 – 1542)²⁰⁸. Bernardino Trinagio insegnò invece come precettore privato a Vicenza solo per due anni, dopo il 1532, e occupò la cattedra pubblica a Feltre dal 1534 al 1538. Dopo quell'anno tornò a Schio o a Vicenza, dove però non ottenne mai la cattedra²⁰⁹. Trinagio²¹⁰ fu uno dei fondatori dell'Accademia Olimpica di Vicenza nel 1555, e assunse anche l'incarico di Principe, una specie di presidente, dell'Accademia nel 1558²¹¹. Si afferma che anche Camillo SCROFFA fu socio dell'accademia²¹² per cui sarebbe certo che i due si conoscessero di persona e che lo SCROFFA, almeno durante le attività accademiche, poté constatare le abilità letterarie del Trinagio²¹³. Che da giovane lo SCROFFA abbia frequentato la scuola privata di Trinagio sembra, diversamente da quanto sostenuto da TRIFONE, inverosimile: è da presumere che i parenti dei membri del Consiglio comunale che diede la cattedra pubblica al Morato nel 1532²¹⁴ abbiano avuto il diritto di frequentare la scuola pubblica²¹⁵; siccome uno zio di Camillo fece parte di detto Consiglio²¹⁶, possiamo ipotizzare che anche il nostro Camillo abbia frequentato la scuola pubblica a Vicenza. Ad ogni modo, i due sonetti dedicati al Trinagio nella raccolta dello SCROFFA non costituiscono una prova che da giovane il poeta abbia frequentato la sua scuola²¹⁷.

Bisogna aggiungere che l'Accademia Olimpica era un'istituzione che favoriva letture e idee progressiste e che stimolava »la ricerca scientifica e la precisa volontà di indagare i misteri della natura.«²¹⁸ Tale attività suscitò ripetutamente il sospetto dell'Inquisizione, che intervenne con la censura e le proibizioni²¹⁹. Anche l'ambito famigliare dello SCROFFA e la Vicenza della metà del Cinquecento in generale furono luoghi di dissidenza: il medico e filosofo patavino

208 Cfr. Ignazio SAVI: *Memorie antiche e moderne intorno alle pubbliche scuole in Vicenza*. Vicenza: Arnaldo Forni, 1978 [ristampa anastatica del 1815], pp. 55 – 58.

209 Cfr. Giovanni PELLIZZARI: »Continuità e trasformazioni di un sistema scolastico cittadino«. In: *Storia di Vicenza. III: L'età della repubblica veneta (1404 – 1797)*. A cura di Franco BARBIERI e Paolo PRETO. Vicenza: Neri Pozza, 1990, pp. 69 – 87.

210 Trinagio fu tra i 21 fondatori storici del 1555, cfr. Enrico NICCOLINI: »Le Accademie«. In: *Storia di Vicenza. III: L'età della repubblica veneta (1404 – 1797)*. A cura di Franco BARBIERI e Paolo PRETO. Vicenza: Neri Pozza, 1990, pp. 89 – 108. Qui p. 96.

211 Cfr. Michele MAYLENDER: *Storia delle Accademie d'Italia. Vol. IV*. Bologna: Arnaldo Forni, 1976 [Ripr. facs. dell'edizione: Bologna, 1926 – 1930], p. 113.

212 Non sono riuscita a trovare la data di adesione del nostro Camillo SCROFFA, neanche con il gentilissimo aiuto del prof. Mariano Nardello, direttore della biblioteca dell'Accademia Olimpica.

213 Cfr. Lucio PUTTIN: »Introduzione«. In: IDEM: *L'elogio del territorio vicentino dell'umanista Bernardino Trinagio da Schio*. Schio: Menin, 1972, pp. 7 – 13.

214 Cfr. SAVI, p. 124.

215 Cfr. GRENDLER: *Schooling in Renaissance Italy*, p. 21.

216 Cfr. SAVI, p. 124.

217 Cfr. cap. 4 per l'analisi dei due componenti, a mio parere molto ironici.

218 NICCOLINI, p. 96.

219 NICCOLINI, p. 98.

Niccolò Vernia, il già citato nonno adottivo di Camillo SCROFFA, sostenne opinioni contrastanti la dottrina cattolica²²⁰. Al Vernia seguì sulla cattedra di Filosofia naturale dello Studio di Padova Pietro Pomponazzi, accusato di eresia per aver argomentato che l'immortalità dell'anima non può essere dimostrata razionalmente. Pomponazzi sposò una zia di Camillo²²¹. La Vicenza dell'epoca era inoltre un centro dei movimenti calvinisti e anabattisti²²² e a Padova, polo universitario con un gran numero di studenti tedeschi²²³, molti dei quali protestanti, circolavano libri generalmente proibiti²²⁴.

Nel 1553 SCROFFA, all'età di 26 anni, era probabilmente ancora studente: con la data di »1553 dec. 14.« risulta nelle *Acta graduum* come testimone alla laurea nelle Arti e medicina di un certo »d[ominus]. Blasius Turoccius Veronensis q[uondam]. d[omini]. Bartholomei«²²⁵. Era consuetudine infatti che i testimoni fossero colleghi, spesso della stessa nazione studentesca del laureando²²⁶. In tutte le *Acta graduum* dell'Ateneo padovano pubblicate per gli anni in questione, non si trova una laurea di un Camillo SCROFFA. Inoltre, nei due casi in cui un certo Camillo SCROFFA²²⁷ risulta come testimone delle lauree altrui, viene archiviato sempre come studente di Arti e medicina²²⁸, oppure solamente come studente

220 Cfr. Ludovico ARIOSTO: *Satira VI*, 43ss: »Se Nicoletto o fra Martin fan segno | d'infedele o d'eretico, ne accuso |il saper troppo, e men con lor mi sdegno:«. Fonte in rete: <http://www.liberliber.it/biblioteca/a/ariosto/index.htm>

221 Cfr. Bruno NARDI: *Studi su Pietro Pomponazzi*. Firenze: Le Monnier, 1965, pp. 213–215 e anche Paul Oskar KRISTELLER: *Acht Philosophen der italienischen Renaissance*. Weinheim: Acta Humaniora, 1986.

222 Cfr. Emilio FRANZINA: *Vicenza: Storia di una città*. Vicenza: Pozzi Neri, 1980, soprattutto pp. 462ss.

223 Cfr. Paul F. GRENDLER: *The Universities of the Italian Renaissance*. Baltimore, London: Johns Hopkins UP, 2002, p. 37.

224 Cfr. Paul F. GRENDLER: »IX: The Roman Inquisition and the Venetian Press 1540–1605«. In: IDEM: *Culture and Censorship in late Renaissance Italy and France*. London: Variorum, 1981, pp. 48–65 [¹*Journal of Modern History* 47 (1975)].

225 *Acta graduum academicorum gymnasii patavini. Tomo 4,1: Ab anno 1551 ad annum 1565*. A cura di Elisabetta DELLA FRANCESCA ed Emilia VERONESE. Roma, Padova: Antenore, 2001, p. 103, no. 296, del 14 dicembre 1553.

226 Cfr. GRENDLER: *The Universities*, p. 177.

227 Non è scontato si tratti davvero del nostro Camillo SCROFFA. Ma nell'albero della famiglia non ho trovato degli altri Camilli contemporanei e sostiene DA SCHIO che non ci fossero. Intorno al 1640 vive un altro Camillo SCROFFA che scrive e pubblica poesie, cfr. Vincenzo GONZATI: *Catalogo degli scrittori vicentini. Tomo V: P, Q, R, S* [ms 1851 Biblioteca Bertoliana Vicenza], p. 215v, voce »Camillo Scroffa giuniore« (scritto dopo l'edizione de *I Cantici* curata da DA SCHIO, che viene citata nel ms).

228 *Acta graduum academicorum gymnasii patavini. Tomo 3,3: Ab anno 1538 ad annum 1550*. A cura di Elda MARTELLOZZO. Padova: Antenore, 1971, p. 400 f, no. 3832, del 10 giugno 1550: »d. Camilus Scrofa Vicentinus art. et med.« Nello stesso documento risulta come testimone anche un fratello di Camillo: »d. Fabius Scrofa Vicentinus legum scol.«

delle Arti²²⁹, e mai come studente delle Leggi. TRIFONE non rivela la fonte per la sua asserzione che Camillo SCROFFA »si laureò dottore in legge«²³⁰, come non lo rivelano gli altri studiosi che lo vogliono o laureato in legge o giureconsulto²³¹. Tale contraddizione tra le fonti universitarie consultate e la letteratura secondaria suscita una certa perplessità e pone l'interrogativo sul motivo per cui la presunta professione giuridica dello SCROFFA circoli nella letteratura.

Purtroppo le *matricolae* dei giudici e dei notai conservate nell'Archivio Torre della Biblioteca Bertoliana a Vicenza finiscono nell'anno 1497 (i notai già alla fine del Trecento) ed è dunque impossibile verificare la professione giuridica del nostro autore e sapere da quelle fonti se il nostro Camillo SCROFFA fosse iscritto in una delle due. Neanche l'Archivio di Stato di Vicenza, in cui sono conservati gli atti notarili della città, offre informazioni a riguardo. Inoltre, alcuni anni fa Lucien Faggion²³² si occupò del Collegio dei giuristi di Vicenza e dalle sue ricerche si evince che in tale Collegio, dalla fine del Trecento fino al 1670 circa, non risulta iscritto nessun Camillo SCROFFA.²³³

Un indizio indiretto a conferma della mia ipotesi che lo SCROFFA non sia affatto stato giureconsulto si trova in CALVI: il vecchio bibliotecario vicentino dice che le poesie in lingua pedantesca inventata dallo SCROFFA »non sono nate dal Latino guasto, e barbaro de' Legghisti«²³⁴. Ma solo perché il latino dei »legghisti« contemporanei allo SCROFFA aveva la fama di essere distante dal latino ciceroniano, non implica che chi avesse studiato legge non fosse poi in grado di scrivere un testo come *I Cantici* o in generale un latino più elegante²³⁵.

Azzardo l'ipotesi che la notizia dello SCROFFA-giureconsulto sia riconducibile a un equivoco intorno a un brano dell'opera del giurista vicentino Sebastiano MONTECCHIO, nella versione del libro pubblicata nel 1574. Il brano in questione, citato anche nell'edizione vicentina de *I Cantici* del 1743 e usato come fonte da ZORZI²³⁶, CALVI²³⁷ e CROVATO²³⁸, è il seguente:

229 *Acta graduum academicorum gymnasii patavini. Tomo 4,1.*, p. 103, no. 296, del 14 dicembre 1553: »d. Camilus a Scrofa Vicentinus art.«

230 TRIFONE: »Nota biografica«, qui p. XLVII.

231 Per esempio DA SCHIO: »Memorie«, p. 19; CROVATO: *Camillo Scroffa*, p. 9; FERRARI, p. 317; BONORA: »Il Classicismo dal Bembo al Guarini«, p. 516; LONGHI: »Fidenzio«, p. 1139.

232 Ormai Maître de Conférences all'Università de Provence.

233 Cfr. la lettera scritta a me dalla dottoressa Maria Luigia Di Gregorio dell'Archivio di Stato di Vicenza in prot. n. 2526 del 9 giugno 2009.

234 CALVI, p. LX.

235 Cfr. la differenza tra il latino delle lezioni e delle prose del profesor Carlo Sigonio, analizzata da William McCUAIG: »Carlo Sigonio's Lectures on Aristoteles' Poetics«. In: *Quaderni per la storia dell'università di Padova*, 16 (1983), pp. 43 - 69.

236 ZORZI, p. 464. La versione data dallo ZORZI è però quella corretta e Scroffa non risulta giureconsulto nell'articolo.

237 CALVI riferisce il testo di MONTECCHIO tra le sue fonti e non afferma che SCROFFA sia giureconsulto nel suo articolo. CALVI, p. LVI.

- Thomæ Zanechino non est absilimis alter Thomas Scrophæ morum suavitate
 P peritia juris equiparandus Gregorio Scrophæ legum acutissimo, tempore
 Scaligerorum; quam morum & ingenii præstantiam diebus elapsis vidimus in
 CAMILLO SCROPHA, non illo quidem, ut alii, juri scientiæ particulariter addicto,
 sed tam feliciter per litterarum latifundia vagante, præsertim per
 M Musarum vireta, ut voces auresq; Principum & Imperatorum oblectentur ejus
 carminibus ad iocum compositis.²³⁹

Tommaso Zanechino, Tommaso e Gregorio Scroffa furono famosi giuristi, per cui l'interpretazione del brano a favore della professione giuridica di Camillo dipende dalle parole »ut alii« e »particulariter«: sembra che in passato il brano sia stato letto nel senso di »Camillo, che non fu, come gli altri, in modo particolare dedicato allo studio delle leggi«, intendendo che però vi si dedicò in modo generale. Fatto sta che il TAVOLA, nella sua introduzione all'edizione del 1743, ha copiato male il brano di MONTECCHIO. L'originale recita:

- Thomæ Zanechino non absilimis est alter Thomas Scrophæ, morum suavitate, &
 peritia † juris equiparandus Gregorio Scrophæ legum acutissimo interpreti
 tempore Scaligerorum: Quam morum, & ingenij præstantiam diebus elapsis
 vidimus in Camillo Scrophæ, non illo quidem Iuri, aut alij scientiæ particulariter
 addicto, sed tam feliciter per literarum Latifundia vagante, præsertim per Musarum
 Vireta, ut voces, auresque Principum, & Imperatorum
 o oblectentur eius carminibus ad iocum cõpositis.²⁴⁰

In questa versione si legge che Camillo non si dedicò né allo studio delle leggi né a nessun'altra »scientia« e l'attenzione si sposta sull'affermazione che fu un letterato e uno scrittore: »feliciter per literarum Latifundia vagante«. Il paragone »ut alii«, »come gli altri« famosi studiosi delle leggi, manca, per cui si deduce dal testo che anche Camillo fu giureconsulto solo analogicamente.

La successiva data accertata, secondo DA SCHIO, nella vita di Camillo SCROFFA riguarda un atto notarile del 2 maggio 1556, tre anni dopo l'ultima attestata presenza all'università di Padova. Per DA SCHIO l'atto notarile fornisce una prova della professione giuridica dello SCROFFA e non si stupisce del fatto che si trovino »nel domestico archivio Scroffa molte contrattazioni fatte da' suoi fratelli in suo nome, e solo nel MDLVI egli viene a trattar per essi col Monistero vicentino di s. Pietro«²⁴¹. Per DA SCHIO i contratti stipulati dai fratelli testimoniano la prolungata assenza di Camillo da Vicenza; invece sembra probabile che questi semplicemente non lo ritenessero idoneo a occuparsi degli affari di famiglia e che di conseguenza non venivano a lui affidati. Ad ogni modo, l'atto notarile del 2 maggio 1556 riportato da DA SCHIO nomina il »magnificus do-

238 Cfr. CROVATO: *Camillo Scroffa*, p. 9.

239 Così citato in SCROFFA: *I Cantici*, 1743, s. p. ma p. 4 dell'avviso »A' Lettori«.

240 MONTECCHIO, p. 164v, no. 538. *Corsivo* aggiunto da me.

241 DA SCHIO: »Memorie«, p. 24.

*minus Camilus filius quondama (sic) prefati domini Francisci*²⁴², senza attribuirgli alcun titolo di studio: un atto ufficiale di questo tipo avrebbe senza dubbio indicato una qualsiasi qualifica giuridica o verosimilmente un altro titolo di studio universitario se ne fosse stato in possesso²⁴³.

DA SCHIO suppone che lo SCROFFA abbia vissuto soprattutto a Venezia, considerando come prova di ciò alcune composizioni poetiche, di materia amorosa e rivolte a una donna che, in realtà non sono attribuibili con certezza allo SCROFFA:

Noi supponiamo che lo Scroffa dopo compiti gli studi non venisse tosto a Vicenza, e se sono di lui que' pochi sonetti che si leggono presso a' pedanteschi in un codice della Marciana, scritto a Firenze nel MDLVII creder puossi ch'egli s'avesse scelto domicilio a Venezia (...) ²⁴⁴.

L'affermazione del domicilio veneziano deve rimanere, in assoluta mancanza di altri riscontri, supposizione molto incerta. Al contrario, sembra un fatto alquanto inverosimile che Camillo SCROFFA fosse stato assente da Vicenza dopo gli anni degli studi universitari, anche per ciò che lo stesso DA SCHIO scrive: »L'archivio municipale [di Vicenza] lo annovera tra i suoi Consoli, ossia Giudici criminali²⁴⁵, l'anno MDLXIII (...)«²⁴⁶. Purtroppo, i documenti sulle elezioni agli incarichi municipali del 1563 sono andati persi, ma mi sembra inverosimile che i Vicentini abbiano eletto, e anche ripetutamente come sostiene DA SCHIO, un non-residente a uno dei più alti incarichi civili della città.

Inoltre, l'elezione dello SCROFFA a console non costituisce minimamente una prova del suo essere giurista: gli Statuti del Comune di Vicenza del 1264, riformati nel 1567, prevedevano infatti non solo quattro *consules iudices*²⁴⁷, ma pure otto *consules milites laici*²⁴⁸, i quali »venivano eletti dal *Maggior Consiglio*

242 La segnatura dell'atto all'Archivio di Stato di Vicenza è: ASVi, Notarile, Valeriano Valle fu Giovanni Filippo, b. 6818, alla data del 1556 maggio 2.

243 Opinione sostenuta anche dalla dott.ssa Maria Luigia De Gregorio dell'Archivio di Stato di Vicenza e comunicatomi in prot. n. 2526 del 9 giugno 2009.

244 DA SCHIO: »Memorie«, p. 23 s.

245 Un incarico dal titolo »giudice criminale« non è previsto negli Statuti del Comune di Vicenza. Presumo che tale specificazione sia un'interpretazione del termine »console« fatta da DA SCHIO stesso. Cfr. *Statuti del Comune di Vicenza MCCLXIV*. A cura di Fedele LAMPRETTO. Venezia: R. Deputazione Veneta di Storia Patria, 1886 e *Ius municipale vicentinum. Cum additione Partium Illustrissimo Domonij. Venetiis, MDLXVII. Ad instantiam Bartholomei Contrini*.

246 DA SCHIO: »Memorie«, p. 40.

247 I quattro consoli giudici dovevano appartenere al Sacro Collegio dei Nobili Dottori o Giudici ed erano dunque di formazione giuridica. Questi quattro giudici presiedevano alle quattro corti del comune, cfr. *Ius municipale vicentinum*, p. 16v e *Magistrati della spettabile città di Vicenza e del suo territorio a' tempi della Repubblica*. Vicenza: Paroni, 1881, p. 19.

248 Gli otto consoli laici non avevano una formazione giuridica, anche se si occupavano di omicidi. Il loro compito era di girare per la città e il territorio, cogliere indizi e testimo-

fra que' 24 cittadini, che i *Sapienti Deputati alle Cose Utili* eleggevano a questo fine nel principio dell'anno.«²⁴⁹ I *Sapienti* elesgevano al polo dei 24 »i più prestanti cittadini«²⁵⁰, di professione indifferente. La sola elezione a console non è dunque un'indicazione per la professione giuridica dello SCROFFA, e visto che i più rinomati cittadini costituivano il polo per i consoli laici, una prolungata assenza dello SCROFFA dalla città mi sembra improbabile.

Che lo SCROFFA fosse stato a Vicenza nel anno 1563 viene anche sostenuto dall'autorità del commento autografo in un'edizione de *I Cantici* del 1572, firmato da un certo Domenico Mellini di Guido, sempre locata a Firenze, che riporta alla pagina del primo sonetto la seguente testimonianza:

L'Autore di questi *Cantici* & di tutta la prima parte di queste composizioni Pedantesche fu MESSER CAMILLO SCROFA gentiluomo Vicentino, dotto, modesto, & buono, & da me conosciuto in Vicenza l'anno 1563.²⁵¹

Giovanni MANTESE fece delle indagini sul nostro autore a Vicenza, ma senza esito, per cui consiglia di spostare la ricerca altrove:

Per comprendere e spiegare la fortuna di questa produzione poetica [sc. dello SCROFFA] sarebbe necessaria una dettagliata conoscenza biografica dell'autore e della sua cultura. Si ha invece che, dai documenti che ho potuto vedere, il suo nome non emerge affatto, tanto che mi viene il dubbio che sia vissuto fuori di Vicenza: a Padova, forse.²⁵²

MANTESE ipotizza dunque che SCROFFA abbia vissuto a Padova, ma senza alcuna prova non si può affermare nulla di preciso. Forse sarebbe opportuno svolgere delle ricerche negli archivi di Padova e Venezia, sperando di trovare lì qualche informazione.

Non solo sulla data di nascita e su numerosi eventi della sua vita, ma anche sulla data di morte di Camillo SCROFFA esistono incertezze. DA SCHIO riporta:

L'archivio domestico²⁵³, oltre alle notizie che si valsero più sopra, ci dà quest'ultima scritta di mano di un suo fratello. – *Camillo, il quale disponeva di buona parte della nostra facoltà, s'infermò l'anno MDLXIV, e morì li cinque gennaio MDLXV.*²⁵⁴

nianze e partecipare poi al processo sotto la presidenza di uno dei consoli giudici, cfr. *Ius municipale vicentinum*, p. 17v e *Magistrati*, p. 20.

249 *Magistrati*, p. 20.

250 *Magistrati*, p. 17 s.

251 Citato da CALVI, p. LVI e usato anche da ZENO, DA SCHIO basandosi su TAVOLA, p. 17 e FERRARI.

252 Giovanni MANTESE: *Memorie storiche della chiesa vicentina. Volume quarto, parte prima, tomo 2 (dal 1563 al 1700)*. Vicenza: Accademia Olimpica, 1993 (1974), p. 984.

253 L'archivio domestico di casa Scroffa è passato ormai nel patrimonio della Biblioteca Bertoliana di Vicenza, ma i documenti conservatisi iniziano sfortunatamente solo nel Settecento. La notizia data qui non è quindi verificabile.

254 DA SCHIO: »Memorie«, p. 40.

MARZARI invece scrive sotto l'annata del 1576:

Camillo Scroffa, diede questi dì fine à sua vita, lassatosi dietro nome & fama di non eßere stato meno ben'erudito delle greche, latine, & volgari lettere, che destißimo, & eccellentissimo in poesia.²⁵⁵

La carta citata da DA SCHIO non è stata archiviata e non è mai stata vista da nessun altro studioso; né se conosce la fonte sulla quale si basa MARZARI non si sa, ma ricordiamo a suo favore che fu quasi contemporaneo dello SCROFFA.

Dopo l'esame e la critica delle fonti recuperabili e consultabili, si forma il seguente quadro sulla vita di Camillo SCROFFA: nato come terzo figlio nel 1527, studia le Libere arti e medicina all'università di Padova, almeno dal 1550 al 1553, probabilmente senza mai terminare gli studi, vista l'assenza di atti ufficiali. Nel 1556 torna a Vicenza, dove però non risulta che abbia mai esercitato il lavoro di giureconsulto: la falsa notizia sembra essere sorta da una citazione errata tramandata da studioso in studioso. Finora non si trova neanche una prova a conferma dell'ipotesi che abbia vissuto a Venezia o a Padova.

DA SCHIO ritiene che nel 1563 lo SCROFFA fosse comunque a Vicenza e che lì fosse morto, dopo una lunga malattia, il 5 gennaio 1565, a soli 36 anni – o, secondo MARZARI, a 47 anni nel 1576.

2.1.2 Pietro Fidenzio Giunteo di Montagnana

Su Pietro Fidenzio Giunteo di Montagnana, il prototipo storico per il Fidenzio-personaggio, si hanno ancora meno notizie.

Il primo a parlarne più estesamente è ZENO, che riporta un elenco delle opere scritte da Pietro Fidenzio GIUNTEO²⁵⁶ e ricava da queste alcune notizie biografiche: che era »maestro di scolari numerosi, e da gli stessi ne trae stipendio«, che »teneva in Padova però la sua scuola«, che egli »duolsi d'aver poco barba, parendo a lui che allora sol buoni si stimassero que' poeti che eran bene barbuti« e che aveva due fratelli, Jacopo e Bartholomeo²⁵⁷. ZENO sostiene di aver fatto ulteriori ricerche anche a Montagnana senza aver »potuto trovare né pur vestigio«²⁵⁸.

255 MARZARI, p. 199v.

256 ZENO, tutto p. 294s.

257 Cfr. le apposite composizioni dei fratelli nell'opera di Pietro: GLOTTOCHRYSI Petri Fidentii Iunctaei Montagnanensis: *Ad M. Antonium genuam philosophum Patavinum undequaque doctissimum carmen panegyricum*. Venetii MDXLVII e GLOTTOCHRYSI Petri Fidentii Iunctaei Montagnanensis: *Ad Marcum Antonium Venerium Patricium Venetum, ac Patorem Patavinum dignissimum praetorio munere egregie functum, versus Panegyrici coram ipso, & omni nobilitate Patavina, presso omnium pollice, decantati*. Patavii: Iacobus Fabianus & Ioannes Baptista Amicus excudebant sumptibus Petri Antonij Alciati, MDLII. Vedi anche

Anche DA SCHIO parla del grammaticus-prototipo di Fidenzio-personaggio:

Pietro Fidenzio Giunteo da Montagnana era un letterato di vaglia, che datosi per mestiere all'insegnare, aveva in Padova scuola di grammatica, stipendiato dal pubblico consuetamente, e dai discepoli per lezioni fuori del debito suo. Panegirici, epigrammi, epicedii piovevano dalla sua penna per cantare magistrati che andavano, o venivano, od altri avvenimenti dolorosi o lieti d'amici e di mecenati. Fioriva egli tra gli anni MDXL e MDLII, lasso di tempo in cui si riviene la traccia delle opere sue.²⁵⁹

Poco avanti dà pure una descrizione fisica della persona:

E di fatto troviamo nelle sue [Pietro Giunteo] opere ch'egli non aveva barba, ed un certo Giovanni Tinnoli da Perugia, o perché l'ebbe conosciuto, o perché così gliel dipinse il suo concittadino Ippolito Fantozzi amico de Grammatico, ce lo descrisse, caricandone al certo il ritratto, tale sì d'animo che di corpo, da trarre le risa a chiunque non solo con esso lui conversasse ma s'abbatasse a vederlo. *Ecco un omicciatolo* (dic'egli parlando del suo prototipo nel Dialogo intitolato *Glottochrysius*) *guercio, giallo, ricciuto, simo, panciuto, sbilenco, gobbo, al quale dimandando io se forse egli era Esopo, mi rispose d'essere il sapientissimo Fidentio Glottochrysius maestro di lingua greca, latina, toscana.* La disdetta della bruttezza e dell'arroganza non gli nocque però tanto al cospetto della posterità, quanto la predilezione ch'ebbe per uno de' suoi discepoli, Camillo de' marchesi Strozzi mantovani.²⁶⁰

CROVATO ritiene di aver capito dai panegirici scritti dallo stesso GIUNTEO che egli, contrariamente a ciò che dice il sonetto V de *I Cantici*, non fu pagato dal comune, ma tenne una scuola privata.

Nel 1962 esce un articolo dedicato esclusivamente a Fidenzio, ma si tratta piuttosto di un elogio e di un'interpretazione del testo de *I Cantici* con allegato un appello a leggerli. L'autore dell'articolo è un professore di liceo che si identifica apertamente con Fidenzio, un «collega del '500»²⁶¹. A parte alcuni spunti interpretativi, che si riporteranno nelle apposite analisi dei singoli componenti nel capitolo 4, il testo è di scarso valore per le ricerche su Fidenzio.

Se ci limitiamo a prendere in considerazione fonti extraletterarie su Pietro

ZENO, p. 295 f e Giuseppe VEDOVA: *Biografia degli scrittori padovani. Volume 1.* Padova: Tipografia della Minerva, 1832, p. 120.

258 ZENO, p. 297.

259 DA SCHIO: «Memorie», p. 20.

260 DA SCHIO: «Memorie», p. 22 s. L'originale latino della descrizione di Fidenzio scritto da Tinnoli si trova in ZENO, p. 297 s. Lo ZENO ci informa anche che Giovanni Tinnoli fu «professore insigne di filosofia nell'università di Perugia (...) dove fiori dopo la metà del secolo sedicesimo». Lo ZENO relativizza il ritratto negativo dato di Fidenzio alla pagina seguente: «Noi però vogliam credere, che non da esso Glottocrisio, cui forse il Tinnoli mai non vide, ma piu tosto egli abbia preso questo ritratto dalla sua fantasia.»

261 Tullio MOGNO: *Fidenzio Glottocrisio*. Estratto dell'Annuario 1961-62 del Liceo Ginnasio Statale »F. Petrarca« di Arezzo. Arezzo: Badiali, s.a., p. 3. A parte alcuni spunti interpretativi, che si riporteranno nelle apposite analisi dei singoli componenti nel cap. 6, il testo è di scarso valore per le ricerche su Fidenzio.

Fidenzio Giunteo, si può constatare che tra il 1547 e il 1552 pubblicò tre libri di poesie di tipo panegirico nei quali scrissero anche i suoi fratelli²⁶². Secondo le *Acta graduum* dell'Università di Padova il fratello di Pietro, Bartholomeo, si laureò il 27 ottobre 1552 in Legge civile all'ateneo patavino²⁶³. Questo non sarebbe notevole se non per il fatto che ottenne sia la *Probatione pauperis* sia la *Gratia gratis*²⁶⁴, il che significa che la famiglia fu riconosciuta come talmente bisognosa da non poter pagare neanche in minima parte le spese della laurea²⁶⁵.

2.1.3 Camillo Strozzi

La notizia, riportata da tante fonti secondarie²⁶⁶, che il prototipo storico del Camillo-personaggio sia un certo Camillo Strozzi da Mantova sembra prendere origine nell'opera di Nicola VILLANI, detto l'ALDEANO²⁶⁷. Non sono riuscite però a individuare le fonti dell'ALDEANO, né a trovarne testimonianze parallele che assecondassero l'informazione; essa deve dunque essere considerata entro i dovuti limiti.

Se Camillo Strozzi, della linea mantovana dell'illustre stirpe degli Strozzi, fosse veramente il modello storico dell'alunno per cui il Fidenzio-personaggio scrive le sue poesie, è verosimile che si tratti di Camillo Strozzi, Conte di Montalto, figlio di Ottaviano e Damigella Gonzaga²⁶⁸.

Se fosse vero, renderebbe gli amori di Fidenzio-personaggio doppiamente

262 GLOTTOCHRYSII: *Ad M. Antonium genuam*; IDEM: *Glottochrysi Petri Fidentii Iunctaei Bernardo Naugerio pro praetura egregie gesta ... carmen*. Patauii: Iacobus Fabrianus excudebat, MDIL e IDEM: *Ad Marcum Antonium Venerium*.

263 Cfr. *Acta graduum academicorum*. Tomo 4,1., p. 78, no. 197: »1552 oct. 27. Pro d. Bartholomeo Giunteo – D. Bartholomeus Giuntheus Montagnanensis fuit – examinatus et approbatus in i. civ. nem. pen. diss. fueruntque sibi privatim tradita insignia doctoratus in dicta facultate, optenta prius dispensatione de publica. (...).«

1551 dec. 7. Probationes paupertatis (...).«

1551 dec. 24. Gratia gratis (...).«

264 *Acta graduum academicorum*. Tomo 4,1., p. 78.

265 Le spese per una laurea all'ateneo padovano in *iuris civilis* nel 1552 erano: 156 lire e 16 soldi al collegio, 2 ducati al rettore, 4 ducati all'università, 2 ducati al bidello, 3 ducati al vescovado. In più il laureando doveva comprare dei guanti a tutti i suoi professori promotori. Vedi *Acta graduum academicorum*. Tomo 4,1., p. XIII e XVI. Per avere un'idea sul valore del denaro si può prendere in considerazione che i »maestri premari grammaticus« a Venezia nel 1551 guadagnarono 60 ducati *per annum*, cfr. Paul F. GRENDLER: »The Organization of Primary and Secondary Education in the Italian Renaissance«. In: IDEM: *Books and Schools in the Italian Renaissance*. Aldershot, Brookfield: Variorum, 1995, pp. 185 – 205 (part VI). Qui p. 202.

266 Tra cui CALVI, ZENO, DA SCHIO, CROVATO, TRIFONE.

267 Cfr. VILLANI: *Ragionamento*, p. 85.

268 Vedi <http://www.sardimpex.com/strozzi/strozzi-mantova.htm> (23.05.2006).

attaccabili: non solo Fidenzio ama contro natura e pubblica il racconto di tale amore omosessuale, ma ama anche molto al disopra delle sue possibilità sociali²⁶⁹.

Dal testo stesso non si può ricavare quasi nessuna notizia. Non è neanche chiaro se Camillo sia veramente un giovane alunno della scuola di Fidenzio: in *CdF V* Fidenzio si lamenta che Camillo non venga alla sua scuola, ma non è esplicitato in nessuna parte che ne fosse alunno prima. In *CdF XIX* si rivolge a una persona di «illustre alta propagine» (3), quindi di nobile discendenza, ma si può solo presumere che queste parole intendano Camillo (chi altro potrebbe essere alla fine?) e non è detto che l'apostrofe non abbia la funzione di nobilitare l'amato moralmente, piuttosto che descrivere la sua posizione sociale reale.

2.2 Contesti storici

Due sono i contesti storici che hanno una forte influenza sulla comprensione del testo. Il primo riguarda la scuola nel Cinquecento, più esattamente, la scuola nell'area veneta nel Cinquecento. Non si può ancora parlare infatti di un «sistema scolastico» a livello proto-nazionale: il funzionamento delle scuole dimostrava considerevoli variazioni a seconda dell'area geografica e soprattutto del ceto sociale e delle possibilità economiche dei genitori degli alunni²⁷⁰.

Il secondo contesto riguarda la tematica omosessuale de *I Cantici*. Vedremo che partendo da una comprensione moderna del fenomeno, si corre il rischio di sottovalutare la carica sociale del testo e di non cogliere la sua esplosività.

2.2.1 La scuola nell'area veneta del Cinquecento

Per capire meglio la figura di Fidenzio-personaggio è necessario approfondire le conoscenze sulla scuola²⁷¹ nell'area veneta nel Cinquecento. Il testo stesso de *I Cantici* fornisce al lettore alcune informazioni a riguardo: Fidenzio è un ludi-

269 Troviamo nella novella II, 7 de *Le Cene* di Antonio Francesco GRAZZINI, detto il LASCA e contemporaneo allo SCROFFA, un crudele esempio della punizione di un insegnante che si innamora, nel Cinquecento, oltre le sue possibilità, anche se in quel caso si tratta di un amore eterosessuale. Cfr. Antonfrancesco GRAZZINI (Il LASCA): *Le cene*. A cura di Riccardo BRUSCAGLI. Roma: Salerno, s.a. (1977), pp. 271 – 287.

270 Cfr. a riguardo soprattutto gli studi di GRENDLER: *Schooling in the Italian Renaissance*; IDEM: *Books and Schools* e anche IDEM: *The Universities*; Robert BLACK: *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Traditions and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.

271 Sulla semiotica della parola «scuola» nel Rinascimento cfr. Silvia MARCUCCI: *La scuola tra*

magistro, ovvero il principale insegnante di una scuola, insegna latino di base prima che gli allievi proseguano i loro studi all'università²⁷². Dal sonetto V si può dedurre che la sua è una scuola comunale: »L'esser pagato dal pubblico aerario | e ogni giorno nuovo lucro fare« (CdF V, 12 s). In più veniamo a sapere che Fidenzio ha incaricato un certo Messer Blasio come ripetitore (CdF XI, 12; CdF XVII, 145ss), e che si può quindi permettere, in termini economici, di impiegare un dipendente.

All'epoca, l'insegnante faceva parte della classe professionista, la quale »included lawyers, notaries, governmental secretaries, university professors, physicians, and teachers in no clear order except for teachers at the bottom.«²⁷³ L'opinione pubblica sugli insegnanti era molto ambigua: da un lato pesava il riconoscimento dell'alto valore civico dell'educazione e dunque anche degli educatori, dall'altro i coetanei consideravano l'insegnante un pignolo insopportabile e sodomita²⁷⁴ persistente.

Both communal council and individual parent viewed education personally. Each took a direct interest in the hiring of an individual teacher of academic excellence and good character who would, they hoped, implant these qualities on their sons.²⁷⁵

Il proemio de *I Cantici*, con la sua funzione apogetica, deve quindi essere letto sullo sfondo dell'importanza della buona reputazione morale («good character») dell'insegnante: da essa non dipende solamente la sua accettazione sociale, ma anche la propria sopravvivenza economica – se il »pubblico aerario« non lo ritenesse più degno di impartire lezioni ai giovani del comune poiché moralmente insostenibile, la sua condotta verrebbe sciolta e Fidenzio, se fosse una persona reale, si ritroverebbe senza reddito.

Le scuole comunali non offrivano il loro servizio a tutti i giovani del comune, e solo alcuni posti erano riservati ad alunni intellettualmente dotati benché economicamente poveri; ma siccome le scuole pubbliche si finanziavano con denaro pubblico, in esse venivano educati per la maggior parte i famigliari di esponenti del consiglio comunale²⁷⁶. È quindi probabile che Fidenzio, nella sua

XIII e XV secolo. *Figure esemplari di maestri*. Pisa, Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2002. Soprattutto cap. 1, pp. 11 – 33.

272 Di solito gli alunni si iscrivevano all'università a un'età tra i 16 e i 18 anni. Cfr. GRENDLER: »The Organization«. Qui p. 186.

273 GRENDLER: *Schooling in Renaissance Italy*, p. 37.

274 »(...) a broad charge that included homosexuality and any unnatural sex act.« GRENDLER: »The Organization«, p. 197. Vedi anche Satira VI, 25 – 33 di ARIOSTO: »Senza quel vizio son pochi umanisti | che fe' a Dio forza, non che persüase | di far Gomorra a I suoi vicini tristi | (...) | Ride il volgo, se sente un ch'abbia vena | di poesia, e dice: – è gran perielio | a dormir seco e volgerli la schiena«. Fonte in rete: <http://www.liberliber.it/biblioteca/a/ariosto/index.htm> (10.04.2007)

275 GRENDLER: *Schooling in Renaissance Italy*, p. 15.

276 In effetti, nel 1532 e dunque in un anno rilevante per l'educazione primaria dello Scroffa,

scuola fittizia ma modellata secondo i parametri dell'epoca, non insegna semplicemente ai giovani del comune, ma alla futura classe dirigente di essa, e conseguentemente si può dedurre che ancora più attenzione venisse prestata a un'immacolata reputazione morale dell'insegnante. Per questo leggendo *I Cantici* si deve tener conto che, a livello diegetico, il testo ha una forte funzione apologetica: Fidenzio, con il suo innamoramento di dubbia moralità, si sta giocando la sopravvivenza economica e se non dovesse riuscire a convincere il pubblico, e soprattutto i dirigenti del comune, del carattere serio e innocente del suo amore e a discolarsi dall'accusa di corruzione morale, non sarebbe semplicemente ridicolizzato agli occhi della società, ma anche inaccettabile come educatore, a maggior ragione se della futura élite cittadina.

Per quanto riguarda il lato economico, per avere un'idea dello stipendio di un insegnante come Fidenzio, si possono prendere in considerazione le figure professionali presenti nelle condotte fra lo Stato di Venezia e gli insegnanti delle scuole statali del 1551: i maestri secondari ovvero umanisti ricevevano 200 ducati *per annum*, maestri primari ovvero grammatici invece 60 ducati *per annum*²⁷⁷. Anche se nel caso della fonte citata non viene specificato, era consueto che anche gli alunni contribuissero allo stipendio dell'insegnante pagando delle tasse, il tetto delle quali era fissato nelle condotte generali con lo Stato²⁷⁸. A Vicenza, tra il 1532 e il 1545, i lettori pubblici, dunque gli insegnanti di livello avanzato, ottennero uno stipendio annuo tra i 100 e i 200 ducati. Per lo stipendio di 200 ducati, Bernardino Donati, lettore pubblico nel 1539 – 42, aveva i seguenti doveri:

[H]ac tamen lege, ut singulis diebus consuetis binas lectiones authorum Latinorum, et unam literarum Graecarum bis in hebdomada publice interpretetur; et privatim docere²⁷⁹ debeat graece et latine.²⁸⁰

Il nostro Fidenzio è un semplice *grammaticus*, con lo stipendio e la stima sociale che ne compete, che però si diverte in studi superiori sui maggiori autori classici (*CdF* XVIII, 11 – 14 e *CdF* XIX, 115 – 117). Anche se non conosciamo la retribuzione esatta di Fidenzio-personaggio, questa sarà decisamente più alta rispetto a quella di Messer Blasio, appartenente al grado più bassa della sua

»faceva parte del Consiglio comunale che sceglieva gli insegnanti« per la scuola pubblica di Vicenza un certo »Jo. Baptista Scropho«. Vedi SAVI, p. 124. È dunque molto probabile che Camillo SCROFFA frequentasse questa scuola perché i parenti di Giovanni Battista Scroffa consigliere avranno avuto il privilegio di frequentare la scuola comunale.

277 GRENDLER: »The Organization«, p. 202.

278 Vedi GRENDLER: *Schooling in Renaissance Italy*, p. 16.

279 GRENDLER ci informa che il termine *docere* era riservato agli insegnanti scolastici, *legere* invece ai professori di livello universitario o comunque secondario. Cfr. GRENDLER: *Schooling in Renaissance Italy*, p. 24.

280 Documento X, 1539, 24 settembre, Ex Archivio Turris Lib. I. Citato in SAVI, p. 124.

professione²⁸¹, a cui affida il compito delle ripetizioni delle sue lezioni e che lo sostituisce, anche se senza notevole successo didattico, nel caso della sua indisponibilità in *CdF XVII* (cfr. 145 ss).

L'analisi del contesto storico ci permette anche di figurare Camillo-personaggio più precisamente: l'età di scolarizzazione nello Stato di Venezia era dai 6 ai 15 anni o poco di più²⁸². Dopodiché i giovani delle scuole latine proseguivano all'università, quelli delle scuole di abbachio a fare l'apprendista presso un maestro. Ciò significa che Camillo-personaggio può avere 15 o, al massimo, 16 anni, ma non è escluso che possa essere anche considerevolmente più giovane.

Dopo l'acquisizione della lingua latina con l'aiuto di una grammatica basilare, nella maggior parte dei casi il cosiddetto *Donatus*²⁸³, e la lettura di alcuni testi elementari come i *Disticha Catonis*, implicitamente citati ne *I Cantici*²⁸⁴, il curriculum delle scuole latine procedeva con la lettura dei classici. La gamma dei testi trattati era piuttosto ristretta, ma in compenso venivano studiati alla lettera e approfonditamente. In linea generale erano studiati VIRGILIO, ORAZIO e OVIDIO per la poesia, TERENCE per la commedia, CICERONE per la retorica e CESARE e VALERIO MASSIMO per la storiografia²⁸⁵. Non deve quindi sorprendere che gli studenti fossero in grado di citare a memoria, anche molti anni dopo, i testi studiati a scuola²⁸⁶ – un fatto importante per la lettura del nostro testo, visto che tale affermazione vale sia per l'autore de *I Cantici*, Camillo SCROFFA, che

281 »The humblest member of the teaching profession was the *repetitor* (also called *affirmator* or *refirmator* in Latin and *ripetitore* in Italian), an assistant teacher or coach who drilled the children in the material presented by the master.« GRENDLER: »The Organization«, p. 198.

282 GRENDLER: »The Organization«, p. 204.

283 Effettivamente, nell'Italia rinascimentale, la grammatica elementare conosciuta sotto il nome di *Donatus* non era, come nel resto d'Europa, la *Ars minor* di Aelius Donatus (grammaticus tardoantico del 4° secolo), ma una grammatica elementare d'origine italiana medievale. Cfr. la discussione in GRENDLER: *Schooling in Renaissance Italy*, p. 175 s e sul testo del pseudo-Donatus, generalmente chiamato *Ianua* cfr. BLACK, p. 44–63.

284 Cfr. commento del Sonetto XVI del TRIFONE, p. 19, n. 9, che riporta il commento allo stesso componimento di DA SCHIO, p. 70, n. 1.

285 Sul canone in generale cfr. Paul F. GRENDLER: »The Rejection of Learning in Mid-Cinquecento Italy«. In: IDEM: *Culture and Censorship in late Renaissance Italy and France*. London: Variorum, 1981, pp. 230–249 [*Studies in the Renaissance* 13 (1966)], soprattutto p. 230 e BLACK, soprattutto p. 238. Per una dettagliata dimostrazione degli autori qui citati e anche altri nel testo de *I Cantici*, cfr. cap. 4 e 5.

286 »Teachers compensated for this small number of texts by teaching them so thoroughly that students probably could never forget passages. We can be pretty certain that every Latin-educated person could comprehend instantly quotations from and allusions to books studied in school.« Paul F. GRENDLER: »Schooling in Western Europe«. In: IDEM: *Books and Schools in the Italian Renaissance*. Aldershot, Brookfield: Variorum, 1995, pp. 775–788 (Part V), p. 782.

inserisce in essi citazioni e allusioni a testi della classicità latina, sia per i suoi lettori contemporanei, in grado di riconoscere tali parallelismi²⁸⁷.

In questo modo l'analisi del contesto storico scolastico del Cinquecento influisce sull'analisi del testo de *I Cantici*: tale conoscenza permette di valorizzare le numerose citazioni e allusioni a quei testi classici che furono all'epoca le classiche letture. Inoltre le informazioni sul mondo della scuola consentono una migliore comprensione della situazione sociale di Fidenzio-personaggio e della localizzazione funzionale de *I Cantici* a livello diegetico.

2.2.2 L'omosessualità nel Cinquecento

Avendo accostato il termine «omosessualità» all'epoca del Rinascimento nel titolo del capitolo, si deve subito ammettere l'inesattezza di tale abbinamento: la dicotomia «eterosessualità / omosessualità» è un concetto piuttosto recente²⁸⁸ e il termine risulta per la prima volta in un testo di lingua italiana solo nell'anno 1900²⁸⁹. La divisione terminologica della specie umana in una parte aderente alla norma, che desidera fisicamente e psichicamente persone dell'altro sesso biologico, e in una parte che trasgredisce la norma, desiderando una persona del loro medesimo sesso, non fu funzionale nel Cinquecento²⁹⁰. L'organizzazione

287 Visto che il nostro autore ha proseguito gli studi letterari anche all'università (cfr. cap. 2.1.1), si può presumere che il suo canone personale sia più ampio di quello scolastico. Ma anche all'università i metodi didattici non differivano molto da quelli della scuola: si può dunque desumere che anche quei testi furono conosciuti in gran parte a memoria. Cfr. per il caso degli studi superiori di CATULLO Julia HAIG GAISSER: *Catullus and his Renaissance Readers*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

288 Mi riferisco qui strettamente all'«invenzione» dei significanti e all'organizzazione semantica intorno a essi, non ai significati. Sembra palese, ma è necessario ricordare che diverse epoche denominano le cose nel mondo in modo diverso. Con questo, non intendo di intromettermi nel dibattito detto *inventionism*, anche se mi sembra che sia stato argomentato in modo convincente che persone con l'inclinazione di amare persone del loro stesso sesso esistevano ben prima del termine. Per la discussione a proposito vedi Joseph CADY: «Masculine Love, Renaissance Writing, and the »New Invention« of Homosexuality». In: Claude J. SUMMERS (ed.): *Homosexuality in Renaissance and Enlightenment England: Literary Representations in Historical Context*. New York, London, Norwood: Harrington Park Press, 1992, pp. 9–40 e Giovanni DALL'ORTO: «La fenice di Sodoma». In: *SODOMA 4* (1988). Fonte in rete: <http://www.neurolinguistic.com/proxima/articoli/art-33.htm> (10.10.2006).

289 L'aggettivo «omosessuale» invece è attestato solo dal 1908, con precursori in lingua tedesca (1869) e inglese (1897). Vedi voce «omosessualità» in *DELI e Etimologico. I grandi dizionari Garzanti*. A cura di Tullio DE MAURO e Marco MANCINI. Milano: Garzanti, 2000. Nel *DEI* manca il lemma.

290 Cfr. Jonathan GOLDBERG: «Introduction». In: IDEM (ed.): *Queering the Renaissance*. Durham, London: Duke UP, 1994, pp. 1–14. A p. 5 GOLDBERG scrive esplicitamente riferendosi ai termini di omosessualità / eterosessualità: «(...) the essays in this volume work within

semiotica coeva, sotto i precetti della moralità cristiana e l'autorevolezza di TOMMASO d'Aquino²⁹¹, distingueva tra atti sessuali »naturali« e atti »contro natura«, essendo quelli »naturali« esclusivamente gli atti coniugali al fine di procreare e quelli »contro natura« tutti gli altri²⁹². La gamma degli atti »contro natura« era dunque vastissima e comprendeva anche il caso dell'omosessuale, nei termini dell'epoca: il caso del sodomita²⁹³.

In linea generale, il termine »sodomia« è di coniazione medievale, le prime apparizioni risalgono al secolo VI²⁹⁴. Per la lingua italiana, la parola è registrata per la prima volta nel XIII secolo²⁹⁵. Il significato della parola durante il Rinascimento sembra essere stato piuttosto ampio:

(...) the word *sodomy* was used to refer to such disparate activities as bestiality, heterosexual anal intercourse, *both* priestly celibacy and clerical concubine-keeping, an adult man's sexual abuse of a young girl, sexual intercourse between Christians and Jews, masturbation, coitus interruptus, birth control, pederasty, and luxurious consumption (...).²⁹⁶

La parola »sodomia« poteva dunque avere un'ampia varietà di referenze. Riferendoci però alle legislazioni secolari in proposito²⁹⁷ e tenendo conto che la

and through the complex terrain of a period that does not know those organizing terms. Indeed, to follow Foucault à la lettre, the Renaissance comes before the regimes of sexuality, and to speak of sexuality in the period is a misnomer.«

- 291 Essendo la *Summa theologiae* di TOMMASO d'Aquino un testo centrale nell'insegnamento teologico rinascimentale. Fu anche fondamentale per le argomentazioni del Consiglio di Trento. Vedi Mark D. JORDAN: *The Invention of Sodomy in Christian Theology*. Chicago, London: Chicago UP, 1997, p. 136 e GRENDLER: *The Universities*, p. 391.
- 292 L'argomentazione *contro naturam* è un *locus classicus* già usato da CICERONE, PLINIO, SENECA, ecc., ma per la finalità del nostro discorso è preferibile riferirsi a TOMMASO d'Aquino. Vedi per esempio John BOSWELL: *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality. Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*. Chicago, London: Chicago UP, 1980, pp. 318–332; JORDAN, pp. 136–158 e Craig A. WILLIAMS: *Roman Homosexuality. Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*. New York, Oxford: Oxford UP, 1999.
- 293 Per la semantica dei termini »sodomia« e »omosessualità« nella Firenze cinquecentesca vedi Michael ROCKE: *Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*. New York, Oxford: Oxford UP, 1996, p. 11 s.
- 294 Secondo JORDAN, il termine fu inventato dal teologo Pietro Damiani nel secolo XI. Cfr. JORDAN, p. 29. Ma secondo le mie indagini, il termine fu già usato ai tempi di Gregorio Magno (590–603), cfr. voce »Sodomita« in Jan Frederik NIERMEYER: *Mediae latinitas lexicon minus*. Leiden: Brill, 1984, p. 975.
- 295 Cfr. voce nel *DEI*. Il *DELI* invece registra il 1305–06 e la parola »sodomita« per il XIII secolo, ovvero per l'anno 1294.
- 296 Margaret HUNT: »Afterword«. In: Jonathan GOLDBERG (ed.): *Queering the Renaissance*. Durham, London: Duke UP, 1994, pp. 359–377. Qui p. 360.
- 297 Le legislazioni studiate in modo più esaustivo a riguardo sono per Venezia Guido RUGGIERO: *The Boundaries of Eros. Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice*. New York, Oxford: Oxford UP, 1985 e per Firenze ROCKE. Lo studio di RUGGIERO ci riguarda in modo

sodomia era vista come un crimine estremamente grave che prevedeva anche nell'ambito della *ius civilis* delle pene molto severe²⁹⁸, si evince che i contemporanei dovevano sapere con precisione cosa si denotava con il termine »sodomia«²⁹⁹.

Since at least the late thirteenth century – the century when growing hostility toward homosexual activity was being codified across Europe – sodomy had shared the legal status of murder, repeated theft, and counterfeiting as an »atrocious crime« (*enorme delictum*).³⁰⁰

Tale stato particolare del crimine sessuale della sodomia era legato al fatto che anche nell'ambito della giurisdizione civile era considerato, diversamente da altri crimini sessuali, un »peccato contro natura«:

(...) »sin against nature«, however, was a label largely restricted to sodomy. There it was an enduring theme, while for other sex crimes even the concept of sin was seldom mentioned.³⁰¹

Due sono i significati del termine »natura« in questo caso. Il primo, in seguito all'eminente autorità di TOMMASO D'AQUINO³⁰², è teologico:

While the rhetoric of sex crimes against God stressed that God was close to man and could be hurt by human sexuality, the rhetoric of sodomy emphasized a different vision. God had become an immensely powerful and potentially destructive entity. He had moved from victim to vindictive omnipotence. (...) the nobles of the Ten consi-

particolare poiché il luogo de *I Cantici* appartenne al dominio veneziano. Lo studio di ROCKE viene usato per porre un confronto coevo.

298 L'esercitazione delle pene severe sempre previste dalla legislazione era maneggiata diversamente: a Firenze l'applicazione sembra essere stata più flessibile (vedi ROCKE), a Venezia invece più rigida (Capitolo VI di RUGGIERO).

299 Allo stesso risultato giunge CADY, in particolare n. 5, p. 34.

300 ROCKE, p. 20.

301 RUGGIERO, p. 111.

302 Secondo TOMMASO, il vizio, o peccato, contro natura è uno dei sei modi del vizio di *luxuria*, ovvero eccesso di piaceri sessuali, di cui rappresenta quello più grave. *Luxuria* a sua volta non è il peccato più grave dei vizi cardinali, che è invece la superbia. Atti che costituiscono il peccato contro natura sono, tradotto in parole e in parte anche in concetti moderni: masturbazione, relazioni sessuali con un'altra specie, relazioni con il sesso non appropriato e relazioni in modo non naturale, ovvero facendo uso di strumenti e attrezzi o penetrando in modo »mostruoso« e »bestiale«. Vedi JORDAN, p. 144 s. Si noti lo stato ambiguo del peccato sodomitico in TOMMASO: da una parte i rapporti omosessuali o sodomiti sono classificati sotto *luxuria*, che non è il vizio più grave, di cui è solo uno dei quattro modi del peccato subordinato contro natura, e neanche il più grave tra questi (vedi JORDAN, p. 145). Dall'altra parte viene abbinato agli atti più terribili, come all'omicidio, perché peccare contro natura esclude la procreazione e conseguentemente nega il destino dell'uomo voluto da Dio (JORDAN, p. 147). BOSWELL nota che Tommaso però non dà spiegazioni della parola »natura« in questo contesto, anche se ne troviamo diverse e a volte conflittuali spiegazioni in altri luoghi della *Summa teologica*. Vedi BOSWELL, p. 323.

dered the Flood and other biblical events historical proof that God was violently against sodomy.³⁰³

Secondo il pensiero dell'epoca, Dio aveva punito già in passato delle società in cui il vizio contro natura si era manifestato, come nelle città di Sodoma e Gomorra³⁰⁴, di conseguenza, sia a Venezia che a Firenze, si notano un maggior numero di condanne per sodomia e una maggiore sensibilità pubblica in generale a riguardo dopo ondate di peste o altre calamità³⁰⁵, facendo dei sodomiti i capri espiatori dei flagelli divini.

Il secondo significato del termine »natura« è forse più vicino al pensiero dei giorni nostri e può essere interpretato in senso sociologico come il »naturale« ordine sociale che deve essere protetto da potenziali minacce sovversive:

Sodomy threatened to undermine the basic organizational units of society – family, male-female bonding, reproduction – which struck at the heart of social self-representation.³⁰⁶

Vedremo più avanti che i sodomiti sfidavano l'ordine sociale non solo per concerne le unità organizzative, ma anche i tradizionali ruoli del maschio all'interno della società.

Nell'area geografica specifica de *I Cantici*, la nobiltà reggente considerò il problema della sodomia talmente importante che istituì un organo particolare per occuparsi dei casi sospetti.

What did the term *sodomy* mean to Venetian nobility³⁰⁷? As noted previously, it referred to certain sexual practices that were perceived as a sin against nature. But history and anthropology agree that one man's sin is another man's norm. (...) Especially in the fourteenth century the Signori di Notte recorded detailed physical descriptions of the crimes they prosecuted as sodomy. Most of those acts would fall under the modern rubric of homosexuality. The primary exceptions were »unnatural acts« with women³⁰⁸,

303 RUGGIERO, p. 109. »The nobles of the Ten«, ovvero il Consiglio dei Dieci fu il corpo giudiziario più potente della città di Venezia dell'epoca, cfr. RUGGIERO, p. 5.

304 Cfr. Salvatore POLITO: »Rapporti »tra generi«. Scorsi storici e sociali di »altra natura«. In: *Intersezioni*. XXVI, 3 (2006), pp. 415 – 430. Qui p. 416.

305 Scrive ROCKE a proposito: »(...) it is suggestive that laws and public discourse on sodomy often followed close on the plague. (...) [Bernardino of Siena] not only blamed sodomites for causing the plague, which he claimed God's retribution for their sin, but also attributed local population losses to sodomites' alleged erotic apathy toward women, reluctance to marry, hatred of children, and sterile sexual practices.« ROCKE, p. 28. Il primo registro sopravvissuto dei Signori di Notte a Venezia, il corpo speciale incaricato a vegliare sui buoni costumi e soprattutto a perseguire atti sodomiti, porta la data suggestiva 1348, anno della grande ondata della peste del *Decamerone* di Boccaccio. Cfr. RUGGIERO, p. 110.

306 RUGGIERO, p. 109. Michael ROCKE pone simile evidenza, vedi ROCKE, p. 98.

307 RUGGIERO parla di nobiltà in quanto legislatori del territorio.

308 A Venezia, atti di sodomia erano considerati un reato e proseguiti anche se commessi da una coppia sposata. Cfr. RUGGIERO, p. 121.

mainly anal intercourse, and »unnatural acts« with animals, examples of the latter being quite rare in Venice's urban environment. Prosecution for homosexuality [sic!] focused on two themes: anal intercourse and its external simulation between the thighs of the passive partner.³⁰⁹

La punizione prevista dalla giurisdizione di Venezia per atti di sodomia³¹⁰ era il rogo³¹¹. Tale punizione non rispondeva solamente a degli scrupoli religiosi, temendo l'ira di Dio, ma teneva anche conto della possibilità di salvezza delle anime dei condannati pentitisi: »so that if the body is burned up by the fire the flight of their souls is not damned.«³¹²

La logica di tale punizione diventa più intellegibile se considerata dal punto di vista del *gendering* sociale: l'atto sessuale passivo era riservato alla donna, suddita dell'uomo ed essere di secondo ordine. L'uomo invece, colonna della società, *homo faber*, e protagonista della vita pubblica, aveva l'obbligo di attivismo. Gli uomini sodomiti, trasgredendo con le loro pratiche sessuali gli ammissibili limiti di passività e attività legati al ruolo del maschio, minacciavano non solo le unità organizzative della società, ma tutta l'idea del maschio come generatore, creatore e amministratore della società stessa. I sodomiti passivi, anche se di sesso biologico maschile, rappresentavano il *gender* femminile:

309 RUGGIERO, p. 114.

310 Si ricorda che anche il luogo de *I Cantici* faceva parte della Repubblica Veneta a partire dal primo Quattrocento. Mantova, luogo di *CdF* XIX, non era veneziana. Vedi Aldo MAZZACANE: »Lo Stato e il dominio nei giuristi veneti durante il secolo della terraferma«. In: *Storia della cultura veneta. Tomo 3/1: Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*. Vicenza: Neri Pozza, 1980, pp. 577–650. Per la questione della sovranità giuridica e i rispettivi rapporti tra terraferma e dominio, si può riferire che le cause di sodomia in quanto crimini contro Dio furono condotti sotto la presidenza giuridica veneziana, anche se in linea generale la Serenissima lasciava una grande autonomia sia giuridica che legislativa ai comuni dominati e lasciava in vigore anche le rispettive leggi e gli statuti comunali, creando in tal modo una situazione giuridico-legislativa di non facile comprensione. Cfr. Antonio MENNITI IPPOLITO: »La fedeltà vicentina e Venezia. La dedizione del 1404«. In: *Storia di Vicenza. III: L'età della repubblica veneta (1404–1797)*. A cura di Franco BARBIERI e Paolo PRETO. Vicenza: Neri Pozza, 1990, pp. 29–43; James S. GRUBB: »Comune privilegiato e comune dei privilegiati«. In: *Storia di Vicenza. III: L'età della repubblica veneta (1404–1797)*. A cura di Franco BARBIERI e Paolo PRETO. Vicenza: Neri Pozza, 1990, pp. 45–65. Per vedere un esempio di un processo per sodomia nella terraferma, presieduta da magistrati veneti, si cfr. Giovanni DALL'ORTO: »Adora più presto un putto, che Domenedio«. Il processo a un libertino omosessuale: Francesco Calcagno [1550]«. In: *SODOMA*, 5 (1993), pp. 43–55.

311 Cfr. RUGGIERO, p. 110.

312 Traduzione in inglese di Guido RUGGIERO di un registro del Consiglio dei Dieci del 1445, cfr. RUGGIERO, p. 112.

Male's assumption of the subordinate position in sexual relations signified for many people a deviation from gendered norms of behavior, the surrender of one's masculine identity and the unseemly adoption of a »feminine« role.³¹³

Forse da questo fatto, dal legame fra la partecipazione passiva all'atto sodomita e la disfatta della propria identità sociale, risulta anche la predilezione di apostrofare come sodomita l'avversario nelle vituperazioni poetiche: dando del sodomita al nemico si distruggeva il suo essere uomo e si colpiva la sua identità come membro valoroso e autonomo all'interno della società³¹⁴.

I sodomiti attivi a loro volta venivano incolpati di degradare un loro prossimo e di privare la società di un valido uomo. Forse per il fatto che il partner attivo manteneva il suo status di homo faber e dunque non risultava bisognoso di particolare protezione, la società rinascimentale puniva il sodomita attivo più severamente: agiva da uomo e poteva anche essere punito da uomo³¹⁵. Secondo la logica dell'epoca, il partner passivo aveva arreso insieme al suo corpo anche la sua identità sociale, aveva dunque perso insieme all'atto di farsi sodomizzare anche, almeno in parte, la sua responsabilità legale. Al partner attivo invece, mantenendo il ruolo maschile, si attribuiva gran parte della responsabilità³¹⁶, a maggior ragione se il partner non era di età legale³¹⁷, in realtà il caso più frequente: dei 110 casi elencati da Ruggiero per il periodo che va dal 1476 al 1500, ben 33 riguardano giovani »clearly identified as puer, or under fourteen years of age«³¹⁸. E Iustitia non era cieca di fronte a differenze sociali neanche nella Venezia del Cinquecento: »(...) most prosecutions were for an assault by a man on a boy, many made on a noble boy by a man of low social status.«³¹⁹ È probabile

313 ROCKE, p. 109.

314 Cfr. Lauro MARTINES: *Strong Words. Writing and Social Strain in the Italian Renaissance*. Baltimore, London: Johns Hopkins UP, 2001, p. 25 s e p. 205.

315 Cfr. Michael GOODICH: *The Unmentionable Vice*. Oxford: Clio Press, 1979, p. xiii e RUGGIERO, p. 160. Tale logica è cambiata radicalmente ai giorni d'oggi: »Mediterranean homosexuality is characterized by a sharp dichotomy between active and passive partners, with only the passive partner in sexual relationships ascribed a homosexual identity (and stigmatized) (...).« Claude J. SUMMERS (ed.): »Introduction«. In: *The Gay and Lesbian Literary Heritage. A Reader's Companion to the Writers and their Works, from Antiquity to the Present*. New York: Henry Holt, 1995, pp. IX-xiv. Qui p. xii. Sembra invece sempre valida la nozione di *gender distinction* secondo attivo=maschio e passivo=femmina/non-maschio e la seguente stigmatizzazione sociale se il *gender* di una persona non rispetta il suo sesso biologico.

316 Cfr. ROCKE.

317 L'età legale a Venezia e nella terraferma era 14 anni compiuti. Cfr. RUGGIERO, p. 123.

318 RUGGIERO, p. 128.

319 Randolph TRUMBACH: »Book Review of *The Boundaries of Eros: Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice*. Guido RUGGIERO. (New York: Oxford UP, 1985, 223 pp.)«. In: Kent GERARD and Gert HEKMA (eds.): *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*. New York, London: Harrington Park Press, 1989,

che gli assalti da parte di uomini nobili verso ragazzi di stato sociale inferiore non arrivassero quasi mai di fronte a un giudice perché i diritti dei non-possenti non venivano tutelati in egual modo³²⁰.

Ma, come per tanti altri argomenti, anche sotto l'aspetto delle moralità sessuali il Rinascimento non presenta un quadro omogeneo. Le suddette costruzioni sociali, piuttosto rigide e schematiche, erano contrastate da un movimento che inizia a prendere forma in Italia già nel Quattrocento ed è in pieno vigore in alcuni centri del Veneto proprio nella prima metà del Cinquecento³²¹: il libertinismo. Il libertinismo era una corrente che postulava la naturalità del corpo umano, si presentava come scetticismo radicale verso le opinioni comuni e proponeva un approccio materialistico per l'interpretazione del mondo, di conseguenza considerava gli istinti umani, e quindi anche l'attrazione tra uomini, come legittimi. È un aneddoto divertente legare l'opera dello SCROFFA al libertinismo del Cinquecento tramite un fatto biografico: Pietro Pomponazzi, marito della zia di primo grado Adriana di Camillo SCROFFA³²² e professore all'università di Padova, fu uno dei maggiori rappresentanti del pensiero libertino dell'epoca³²³. Certo è che Vicenza e Padova, quali luoghi formativi dello SCROFFA e che hanno in tal senso e senza alcun dubbio influenzato il nostro autore, possono essere considerate come dei centri di movimenti »sovversivi«: entrambe furono importanti poli del movimento evangelico, presumibilmente anche per la forte presenza di studenti di origini tedesche³²⁴. Intanto, i rappresentanti dell'ordine sociale non differenziavano bene tra blasfemia protestante e blasfemia libertina, come si evince da una lettera indirizzata al veneziano Consiglio dei Dieci dai rettori di Brescia dopo il processo contro il prete cattolico Francesco Calcagno:

il primo adonque retenuto fu p. Francesco Calcagno homo non solamente luterano ma sceleratissimo nemico del nostro signor Jesu Christo, <il> qual ha ditto parole e biasteme che quando le signorie vostre le aldirano [udranno] con le sue castissime

pp. 506 – 510. Qui p. 508. [Il volume fu pubblicato anche come numero speciale di *Journal of Homosexuality*, Volume 16, Numbers 1/2 (1988).]

320 Cfr. anche il *topos* del ricco sodomita in cap. 5.

321 Cfr. Giovanni DALL'ORTO: »Nature is a Mother Most Sweet«: Homosexuality in Sixteenth- and Seventeenth-Century Italian Libertinism«. In: Gary P. CESTARO (ed.): *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*. New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004, pp. 83 – 104. Qui p. 83.

322 Cfr. TRIFONE: »Nota biografica«, p. XLVII. Per correttezza si deve specificare che Adriana fu l'ultima delle tre mogli di Pomponazzi, cfr. Jürgen WONDE: *Subjekt und Unsterblichkeit bei Pietro Pomponazzi*. Stuttgart, Leipzig: Teubner, 1994, p. 1 e NARDI, 1965, p. 213ss.

323 Cfr. DALL'ORTO: »Nature is a Mother Most Sweet«, n. 10, p. 99. Per Pietro Pomponazzi vedi WONDE e KRISTELLER: *Acht Philosophen*, pp. 63 – 78.

324 Cfr. FRANZINA, soprattutto pp. 462ss e Aldo STELLA: »Movimenti di riforma nel Veneto nel Cinque-Seicento«. In: *Storia della cultura veneta. Tomo 4/1: Il Seicento*. Vicenza: Neri Pozza, pp. 1 – 21.

orechie non potrà esser che non li facino grandissimo orrore, parole così neffande e turpissime del Nostro Signor e de San Zuàn Battista [sic: in realtà San Giovanni Apostolo] che mai né turco né hebreo <e> neanche j demoni non solamente non le hanno mai dite, <ma> neanche imagnate.³²⁵

Le »parole così neffande e turpissime del Nostro Signor e de San Zuan Battista« si riferiscono all'opinione, diffusa un po' in tutta Europa³²⁶, che Gesù avesse avuto una relazione sodomita con il suo compagno S. Giovanni Apostolo. Il mito si basa sul *Vangelo secondo Giovanni* 13:23 – 25³²⁷.

Anche a prescindere dal libertinismo e dal ruolo che questo movimento avrebbe svolto in Veneto al tempo dello SCROFFA, bisogna tenere a mente che la serie di riferimenti legali sulla sodomia in età rinascimentale è segno di un'attività viva e praticata – altrimenti che senso avrebbe pronunciare ripetutamente dei divieti? Il lato giuridico sopra riportato rappresenta il punto di vista ufficiale, legislativo e conservatore che serve per mantenere e conservare lo *status quo* della società. Ciò non significa che dal punto di vista della massa popolare, delle élite letterarie e di altri gruppi sociali ben individuabili la sodomia non fosse vista e trattata in modo ben diverso. Così, atti sodomitici quali pratiche anali tra uomo e donna erano considerati un efficace metodo di contraccezione³²⁸. A favore della sodomia argomentavano anche certi medici: la pratica sodomita non solo proteggeva dalle malattie veneree³²⁹, ma era anche ottima per prevenire le emorroidi, le irritazioni intestinali e per la salute in generale perché »spurga gli umori nocivi dal corpo«³³⁰. Quindi da un lato esistevano una legislazione severa e l'ira di Dio, dall'altro la vita quotidiana, in cui le pratiche sodomitiche prendevano disinvoltamente il loro posto.

325 Cfr. l'epilogo al *Processo a Francesco Calcagno [Brescia, 1550]*, pubblicato da Giovanni DALL'ORTO. Fonte in rete: <http://www.giovanidallorto.com/saggistoria/calca/calca2.html> (20.06.2009).

326 Per la diffusione paneuropea della leggenda di Cristo amante di S. Giovanni Apostolo cfr. DALL'ORTO: »Nature is a Mother Most Sweet«, p. 86 s.

327 23 Erat recumbens unus ex discipulis eius in sinu Iesu, quem diligebat Iesus. 24 Innuat ergo huic Simon Petrus, ut interrogaret: »Quis est, de quo dicit?«. 25 Cum ergo recumberet ille ita supra pectus Iesu, dicit ei: »Domine, quis est?«

328 Cfr. TOSCAN, p. 247.

329 Alessandro LUZIO e Rodolfo RENIER: »Contributo alla storia del malfrancese ne' costumi e nella letteratura italiana del sec. XVI«. In: *GSLI*, V (1885), pp. 408 – 423.

330 DALL'ORTO: »La fenice di Sodoma«, soprattutto parte quarta »Le giustificazioni: L'ho fatto per chiarir la vista«.

2.2.3 I precursori: l'omosessualità presso gli antichi greci e romani

Per l'analisi di un testo che tratta contenuti ›omosessuali‹ dell'epoca rinascimentale sembra necessario indicare brevemente come tale concetto venne trattato nelle epoche tanto stimate dai letterati rinascimentali: com'era la situazione, legale e letteraria, per gli amori tra uomini³³¹ nell'antichità?

Qui di seguito vorrei illustrare in maniera molto breve e riduttiva la condizione greca e romana dalla prospettiva della ricerca moderna, prospettiva che naturalmente c'entra ben poco con la coscienza rinascimentale ma che influenza la nostra lettura del testo perché fino ad un certo punto fa parte del nostro *mundus significans*. Intanto ritengo alquanto utile dare testimonianza di quanto diversa sembra la percezione dell'omosessualità antica rispetto a quella che risulta dalla ricerca moderna.

Bisogna aggiungere che il concetto della dicotomia ›eterosessuale/omosessuale‹ è, evidentemente, ugualmente inesatto per una rassegna delle pratiche sessuali dei greci e romani come lo è per l'età rinascimentale, per ovvi motivi. Comunque, poiché né per i greci né per i romani esisteva un termine, come ›sodomia‹ nel Rinascimento, che potrebbe quantunque inesattamente sostituire la nostra parola ›omosessualità‹, mi trovo costretta a utilizzare quest'ultima³³².

2.2.3.1 I greci

Le pratiche omosessuali degli antichi greci sono dominio di opinioni comuni e di altrettanti stereotipi e convinzioni inesatti. L'idea generale è che l'omosessualità degli antichi greci era ›predominantly – though by no means exclusively – pederastic and incorporated a socially valorized educational function (...).‹³³³

In realtà, le fonti scritte sono assai rare³³⁴. Gli studiosi hanno preso in considerazione anche la pittura vascolare, ma bisogna sottolineare che quasi tutte le testimonianze rimasteci sono di origine ateniese. Per esattezza si dovrebbe dunque parlare di ateniesi, non di greci, anche se qui per pura convenzione, valida anche durante il Rinascimento, mantengo il termine ›greci‹.

I punti che distinguono l'omosessualità dell'antica Atene, ma che sono altrettanto utili per discutere sull'omosessualità dell'antica Roma e del Rinascimento, girano intorno ai termini di attività *vs.* passività, *gender vs.* sesso bio-

331 Visto il particolare contesto de *I Cantici*, l'omosessualità femminile non ha importanza qui.

332 Vedi WILLIAMS per una discussione del problema, soprattutto, p. 4–8.

333 SUMMERS: ›Introduction‹, p. xii.

334 Cfr. il lavoro fondamentale di DOVER.

logico e al concetto di virilità. L'omosessualità era vista anzi come più virile, e faceva del partner più giovane un uomo iniziato³³⁵.

In linea generale, il rapporto tra amante e amato nell'antica Grecia era asimmetrico: l'amante era un uomo (e dunque adulto, libero e soggetto del desiderio d'amore), l'amato era un ragazzo (e dunque un giovane prima della crescita della barba, libero e oggetto del desiderio d'amore).³³⁶

Tout comme dans l'arène politique et sociale, la passivité ne convenait pas au citoyen, mais relevait du coup des jeunes garçons, des femmes et des esclaves. Infériorité sociale et passivité allant de pair, c'est la transgression de cet ordre qui provoquait l'indignation et la satire.³³⁷

All'amante, detto *erastes*, era concessa la manifestazione di amore sentimentale e godimento sessuale, al giovane amato, detto *eromenos*, tali manifestazioni erano assolutamente vietate e viste come socialmente inaccettabili.³³⁸ Il ruolo assegnato all'*erastes* era quello attivo, unica possibilità di agire per un uomo degno di funzioni pubbliche – in caso contrario perdeva la sua virilità, e quindi il diritto di voto, e poteva essere chiamato in causa e punito³³⁹. Di conseguenza, a tutti i non-aventi il diritto di voto, a tutti i non-maschi, era assegnato il ruolo passivo: giovani, stranieri, donne, schiavi, ecc.³⁴⁰. Ma siccome i giovani maschi sarebbero diventati uomini, dovevano aderire a un codice di comportamento particolare:

Whatever a boy might do in bed, it was crucial that he not seem to be motivated by passionate sexual desire for his lover, because sexual desire for an adult man signified the desire to be penetrated, to be subordinate – to be like a woman, whose pleasure in sexual submissiveness disqualified her from assuming a position of social and political mastery.³⁴¹

Chi era uomo doveva dunque essere attivo. Chi era passivo non era uomo, ma entrava nel dominio del *gender* femminile. E il *gender* femminile era in conflitto con il concetto di virilità.

335 Cfr. Bernard SERGENT: *L'homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne*. Paris: Payot, 1986.

336 Cfr. David M. HALPERIN: »Homosexuality«. In: *The Oxford Companion to Classical Civilization*. Eds. Simon HORNBLOWER and Antony SPAWFORTH. Oxford UP, 1998. Fonte in rete: *Oxford Reference Online*. Oxford UP. <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t133.e323> (25.03.2009).

337 Guy POIRIER: *L'homosexualité dans l'imaginaire de la Renaissance*. Paris: Honoré Champion, 1996, p. 7.

338 Cfr. DOVER, pp. 49 – 52.

339 Cfr. DOVER, pp. 27 – 29

340 Cfr. DOVER, p. 67.

341 HALPERIN: »Homosexuality«.

2.2.3.2 I romani

La situazione delle fonti migliora considerevolmente se si passa all'antica Roma. Prendendo in considerazione il lato legislativo, Boswell sostiene in modo convincente che nella Roma antica i rapporti sessuali tra due uomini non erano illegali³⁴², anzi: esistono documenti di matrimoni tra due persone dello stesso sesso³⁴³, in età imperiale vigeva una tassa sulla prostituzione maschile, gli esercenti di tale mestiere avevano un loro giorno di festa³⁴⁴ e anche Cicerone sostiene: »Quod [la prostituzione maschile] non crimen est«³⁴⁵. Il problema si pone sotto un altro punto di vista:

Legislation was never the main source of social coercion in the massive institution of Roman law, which relied heavily on custom, family-supervision based on the power of the *pater familias*, and civil rather than criminal process.³⁴⁶

Secondo l'argomentazione di Amy RICHLIN, l'eventuale esistenza o meno di una legge contro i rapporti omosessuali non si può prendere come prova di una relativa tolleranza di tali rapporti da parte della società romana. Secondo lei, la chiave sta nei concetti di sdegno e onore come correttivi sociali. La questione si pone dunque in una prospettiva di *dignitas*, di esercizio del potere sociale e di problematizzazione dei *gender*.

Mentre adulti senza cittadinanza (stranieri, schiavi, ecc.) e giovani romani non perdevano necessariamente *dignitas* se l'atto era disinteressato e di propria volontà³⁴⁷, un adulto libero romano invece perdeva stima sociale, e conseguentemente potere civico, se rivestiva la parte passiva³⁴⁸. Anche coloro che agivano attivamente potevano essere il bersaglio di sanzioni sia pubbliche³⁴⁹ sia private³⁵⁰ se perdevano la moderazione: l'indulgenza sessuale, indistintamente se con maschi o con femmine, in età repubblicana era mal considerata, come anche l'indulgenza nel mangiare, nel bere, nell'attrezzare la casa, nel vestirsi,

342 Cfr. BOSWELL, chapter 3: »Rome: The Foundations«, pp. 61 – 87.

343 Cfr. BOSWELL, p. 82 e WILLIAMS, »Appendix 2: Marriage between males«, pp. 245 – 252.

344 BOSWELL, p. 77.

345 CICERONE: *Pro Cnaeo Plancio* XII, 30.

346 Amy RICHLIN: »Not Before Homosexuality: The Materiality of the *Cinaedus* and the Roman Law against Love between Men«. In: *Journal of the History of Sexuality*, III, 4 (1993), pp. 523 – 573. Qui p. 554.

347 Cfr. BOSWELL, p. 74.

348 Cfr. BOSWELL, p. 74.

349 Cfr. RICHLIN, p. 562.

350 Parlando degli antichi romani bisogna sempre tenere a mente il potere virtualmente illimitato del *pater familias* sui suoi familiari: un padre poteva certamente uccidere il proprio figlio se riteneva il comportamento di questi inaccettabile, così come aveva il diritto di uccidere una figlia incasta. Cfr. RICHLIN, p. 566.

ecc., perché segnalava la mancanza di autocontrollo e sobrietà necessari al modello virile.

Many Roman writers stigmatize behaviour which they consider inappropriate to the gender of the party under discussion, but such characterizations must be read with caution. Sexual-object choice is almost never the issue. Words translated as »effeminacy« imply »unmanliness« in the sense of weakness or self-indulgence rather than gender roles or sexual behaviour.³⁵¹

BOSWELL vede il motivo per la sanzione del ruolo passivo nell'associazione di passività sessuale e impotenza politica, poiché i tradizionali *patientes* erano donne, giovani e schiavi: tutti esclusi dal potere³⁵².

Mentre in Grecia era la prassi accettabile quella tra l'uomo adulto libero e il giovane bello, imberbe e libero, tale prassi era sdegnata a Roma: »(...) the public courtship of free boys (which the Romans thought of as ›Greek love‹) was discountenanced as severely as was the seduction of free girls; (...)«.³⁵³ Pur non esistendo una legislazione generale contro i rapporti omosessuali, WILLIAMS sostiene che se tali rapporti si verificavano tra due romani nati liberi potevano essere classificati come *stuprum*³⁵⁴ (e particolarmente se uno dei partner era minore, categoria che godeva di una tutela speciale nella società romana): la penetrazione ovvero violazione della virilità di un *cives* romano costituiva un reato. Ma anche se i romani disprezzavano l'amore greco, in un certo senso le due civiltà erano abbastanza simili:

[A]s in Greece so in Rome did masculinity consist not in the refusal of all sexual contact with males but in the retention of an insertive sexual role³⁵⁵ and in the preservation of bodily (particularly anal) inviolability.³⁵⁶

Inoltre, certi comportamenti omosessuali, anche se pubblicamente conosciuti, non interferivano necessariamente con la *dignitas* se l'uomo in questione era abbastanza potente dal punto di vista sociale: uomini come Silla e Adriano³⁵⁷ erano riconosciuti come amanti di uomini e Giulio Cesare era mal considerato solo per i casi in cui si sospettava che avesse rivestito la parte passiva, come nel rapporto con Nicomede³⁵⁸.

351 BOSWELL, p. 76.

352 Cfr. BOSWELL, p. 74.

353 HALPERIN: »Homosexuality«.

354 Vedi WILLIAMS, p. 63.

355 I termini positivi, perché di natura insertivi, sono *futuere*, *pedicare* e *irrumare*. Provocavano sdegno perché di natura ricettiva invece: *crisare*, *cevere*, *fellare*. Cfr. WILLIAMS, p. 161.

356 HALPERIN: »Homosexuality«.

357 Vedi BOSWELL. Per Adriano e Antinoo p. 84 s. Per Adriano e Silla cfr. anche le discussioni di CdF IV e XVIII in cap. 4.

358 Cfr. CATULLO *Carmina* XXIX e SUTTONIO *Vita di Cesare* 49; cfr. anche Eugenia SALZA

La questione centrale della *dignitas* nella valutazione degli atti omosessuali in epoca romana è utile da tener in mente anche per l'analisi de *I Cantici*.

2.2.3.3 La giustificazione in Socrate: come gli umanisti vedevano gli antichi

Finora abbiamo descritto la visione del fenomeno ›omosessuale‹ dal punto di vista odierno: come la storiografia di oggi descrive il fenomeno all'epoca rinascimentale e come lo descrive per l'epoca classica. Ciò che importa però maggiormente per la lettura de *I Cantici* è come le rappresentazioni dell'›omosessualità‹ dell'antichità venissero percepite e interpretate dai contemporanei dello SCROFFA: conoscendo la loro visione del mondo è forse possibile costruire una legittimazione morale del racconto de *I Cantici di Fidenzio*³⁵⁹. Nonostante le particolari difficoltà di natura metodologica³⁶⁰, sembrano esserci certe costanti che valgono anche per il Rinascimento italiano:

For centuries, educated and literate homosexuals living in eras that condemned homosexuality have looked to other ages and other societies in order to find cultural permission for homosexual behavior, to experience some relief from the incessant attacks on their self-esteem, and to penetrate the barriers of censorship that precluded open discussion of the love that dares not speak its name.³⁶¹

La riscoperta e la diffusione di alcuni testi della tradizione antica, non per ultima la fortuna degli scritti di CATULLO³⁶² o LUCIANO³⁶³, avranno sicuramente dato

PRINA RICOTTI: »Nicomede«. In: EADEM: *Amori e amanti a Roma tra repubblica e impero*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1992, pp. 129 – 136.

359 Visto che Fidenzio non nasconde il suo amore (cfr. cap. 3.2 e le discussioni delle singole poesie in cap. 4), qualche senso di legittimità ci deve pur essere nella percezione rinascimentale – la domanda è se tale legittimità esiste solo nella coscienza di Fidenzio o se anche i suoi contemporanei condividevano tali idee.

360 »Nos lectures de femmes et d'hommes du XXe siècle ne repèrent évidemment que les images et les signifiés qui sont déjà présents dans notre imaginaire. Notre étude de la discursivité de la Renaissance laisse du côté, en plus des aspects qui nous échappent désormais, les manœuvres sémantiques ou stylistiques qui étaient, dans l'ordre de la dénonciation ou de la condamnation, hautement productrices de sens«. POIRIER, p. 16.

361 SUMMERS: »Introduction«, pp. ix.

362 Cfr. HAIG GAISSER: *Catullus*.

363 »Lucian's satirical perspective on Socratic love helped to offset the Renaissance emphasis on Platonic purity. (Lucian's *Dialogues of the Hetairai* also influenced Aretino and subsequent adaptors of the woman-to-woman dialogue, after they were translated as *Piacevoli ragionamenti* in 1527.)«. James Grantham TURNER: *Schooling Sex. Libertine Literature and Erotic Education in Italy, France, and England 1534 – 1685*. Oxford: Oxford UP, 2003, p. 15. Lo stesso discorso vale anche per la letteratura Greca in generale: »For many individuals in the early modern and modern eras, Ancient Greek literature and philosophy helped counter the negative attitudes toward same-sex eroticism fostered by Christian culture. Ancient Greek literature has provided readers and writers of subsequent centuries a pantheon of heroes, a catalogue of images, and a set of references by which homosexual desire could be

conforto a chi lo cercava, qualunque sia stata l'interpretazione o percezione generalizzata del fenomeno di amori omosessuali presso gli antichi romani all'epoca: »The Renaissance recuperation of ancient mores opens a significant cultural space for the realization and inscription of same-sex desire.«³⁶⁴

Forse sorprendentemente, non esiste uno studio monografico che indaghi la percezione della questione ›omosessuale‹ classica al tempo dell'Italia rinascimentale in ambito letterario. Non posso quindi richiamarmi a un apposito studio che spieghi come l'autore de *I Cantici*, sia a livello diegetico sia extra-testuale, possa legittimare i desideri di Fidenzio.

Nonostante il fatto che in area anglo-sassone gli studi sull'omosessualità³⁶⁵ godano già da tempo di una certa fortuna anche tra gli esperti del Rinascimento, in ambito italiano studi del genere mancano quasi completamente³⁶⁶: gli unici lavori che si occupano del panorama italiano rinascimentale in modo utile sono quelli di SASLOW³⁶⁷ e BARKAN³⁶⁸. Ma essi cercano di avvicinare l'argomento analizzando la figurazione e la descrizione del mito di Ganimede³⁶⁹ nelle opere d'arte figurativa del Rinascimento italiano e non da un punto di vista letterario.

Per la prospettiva letteraria sembra utile l'opera di Guy POIRIER, il quale ha analizzato testi »letterari« (di varia natura: scritti religiosi, giuridici, medici, descrizioni di viaggio, ecc.) per comprendere l'idea dell'omosessualità durante il Rinascimento francese. Ma come afferma egli stesso, il fenomeno si presenta con determinanti ben diversi in Francia:

La Renaissance italienne, s'étant développée avant les Réformes – protestante et tridentine –, ne fut pas en quelque sorte gênée par un souci de pureté morale et spirituelle comme le fut la Renaissance française. (...) Les études historico-judiciaires pour la

encoded into their own literatures and through which they could interpret their own experience.« SUMMERS: »Introduction«, pp. xiii.

364 Gary P. CESTARO: »Introduction«. In: IDEM (ed.): *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*. New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004, pp. 1 – 17. Qui p. 5.

365 Sotto varia titolatura: gay studies, lesbian studies, queer studies, ecc..

366 Basta fare una breve ricerca nell'OPAC Sbn Italia con i soggetti »omosessualità« e »Rinascimento« e una con i soggetti »homosexuality« e »renaissance« nella banca dati della Modern Language Association (MLA) per vedere la differenza di quantità.

367 James M. SASLOW: *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*. New Haven and London: Yale UP, 1986.

368 Leonard BARKAN: *Transuming Passion. Ganymede and the Erotics of Humanism*. Stanford: Stanford UP, 1991.

369 »Most Renaissance erotica adopted subjects from the literature of classical mythology. Legends concerning the loves of the heroes, stories of the Olympian deities' entangled affairs, and the amorous exploits of Jupiter in particular, provided numerous possibilities for descriptions of erotic situations.« Bette TALVACCHIA: »Classical Paradigms and Renaissance Antiquarianism in Giulio Romano's ›I Modi‹«. In: *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, 7 (1997), pp. 81 – 118. Qui p. 83.

France du XVI^e siècle n'ont pas, jusqu'à maintenant, laisser croire à l'émergence de «sous-cultures» homosexuelles en territoire français comme ce fut le cas pour l'Italie.³⁷⁰

Ma almeno a partire dalla metà del secolo e sotto l'influenza del Concilio di Trento neanche l'Italia è più priva dell'imbarazzo, e la purezza morale e spirituale influiscono molto sulla produzione letteraria. La censura, oltre alla soppressione, provoca anche eversione e invenzione di metodi di svelamento: «(...) certo è che ovunque ci sia doppio senso, qui ci sarà anche censura (subìta) e insieme eversione (tentata).»³⁷¹

Il punto è pure che almeno dal Medioevo, se non già dall'Antichità, esiste un nesso stretto tra il vizio della sodomia e il *grammaticus* e le altre professioni di lettere³⁷²:

Humanism does not cause homosexuality, nor homosexuality humanism; nor again can we use the one as sociological sign testifying to the real-life presence of the other. What we can do is to observe how a medieval humanistic revival of both literary and erotic antiquity is linked to cultural self-consciousness. (...) The otherness of pederastic practices is more than analogous to the otherness of antiquity; these practices also characterize antiquity. One can see how by Alanus' time humanism derives its origins partly from the high heuristic culture ascribed to the Socratic milieu. That myth of origins will for several centuries provide an alternative metaphoric for humanism – involving erotic rather than procreative relations among master and pupils, between the past and the present.³⁷³

Il *topos* del letterato omosessuale, ovvero sodomita, si trova nella letteratura italiana in posizione prominente già da Dante, il quale manda i sodomiti non pentiti sì all'inferno, ma li tratta pur sempre con aperta simpatia³⁷⁴. Significativamente il nesso letterato/sodomia è già tale ai suoi tempi che si può usarlo come sistema referenziale trasparente:

370 POIRIER, p. 22.

371 Federico DELLA CORTE: «Vent'anni dopo. Appunti in margine a »Le carnaval du langage«». In: *Lingua e stile*, XXXIX, 2 (2004), pp. 227–248. Qui p. 241.

372 Cfr. Ernst Robert CURTIUS: «Grammatisch-rhetorische Kunstausdrücke als Metaphern». In: IDEM: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, München: Francke, 1967, pp. 416–418.

373 BARKAN, p. 53.

374 Vedi Dante ALIGHIERI, *Inf.* XV e XVI; Renzo PARIS e Antonio VENEZIANI (a cura di): *L'amicizia amorosa. Antologia della poesia omosessuale italiana dal XIII secolo a oggi*. Milano: Gammalibri, 1982, pp. 24ff; Gabriele MURESU: «Tra violenza e lussuria. Dante e la »sodomia«». In: *Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca*. Nuova Serie no. 14, anno XL (1999), pp. 7–17 e Giovanni DALL'ORTO: «Appuntamento all'inferno: Dante Alighieri e i sodomiti» (Inedito, 18.09.2002). Fonte in rete: <http://www.giovannidallorto.com/saggiatoria/alighieri/alighieri.html> (20.06.2009). DALL'ORTO fornisce anche un'estesa bibliografia in proposito.

The figure that Dante uses, particularly in the first of the two cantos, is the status of the principal sinners as humanists, grammarians, and rhetoricians – as it happens, the professions of figura itself. Alanus' metaphor³⁷⁵, in other words, has such a high »re-cognition factor« that Dante can use the professional activities of Brunetto Latini and Priscian – grammar, lexicography, and poetic innovation – as a code for homosexuality.³⁷⁶

Jean TOSCAN conferma il pedante come sodomita tra le *idées reçues* della letteratura del Cinquecento³⁷⁷ e qualche anno dopo la pubblicazione de *I Cantici* vediamo pubblicato un' opera curiosa come *Alcibiade, fanciullo a scola* di ANTONIO ROCCO³⁷⁸ (opera che narra la seduzione di un giovane allievo, significativamente chiamato Alcibiade come l'allievo di Socrate, da parte del suo pedagogo Filotimo). Nel Quattrocento a Venezia, il Consiglio dei Dieci riteneva che certe scuole fossero tra i luoghi più sospetti in quanto ad attività sodomitiche, ma nomina solo scuole di musica, ginnastica, abacco e scherma, tralasciando le scuole umanistiche.³⁷⁹

Rimarrà pura ipotesi se la classe professionale degli umanisti in senso largo

375 Si riferisce a una metafora grammaticale usata nel *De planctu naturae* di ALANUS de Insulis: »Activi generis sexus, se turpiter horret | [0431B] Sic in passivum degenerare genus. | Femina vir factus, sexus denigrat honorem, | Ars magicae Veneris hermaphroditat eum. | Praedicat et subjicit, fit duplex terminus idem, | Grammaticae leges ampliat ille nimis. | Se negat esse virum, naturae factus in arte | Barbarus. Ars illi non placet, imo, tropus. | Non tamen ista tropus poterit translatio dici; | In vitium melius ista figura cadit.« Citato secondo <http://www.thelatinlibrary.com/alanus/alanus1.html> (11.01.2010). BARKAN stampa la versione inglese a p. 50: »The active sex shudders in disgrace as it sees itself degenerate into the passive sex. A man turned woman blackens the fair name of his sex. The witchcraft of Venus turns him into a hermaphrodite. He is subject and predicate: one and the same term is given a double application. Man here extends too far the laws of grammar. Becoming a barbarian in grammar, he disclaims the manhood given him by nature. Grammar does not find favour with him but rather a trope. This transportation, however, cannot be called a trope. The figure here more correctly falls into the category of defects.«

376 BARKAN, p. 55.

377 Cfr. TOSCAN, p. 187 s. Tra le sue fonti il teologo Tomaso De Vio, la lettera di Carlo Sigonio citata nel capitolo 3.3.1, una parte del componimento *Commento di Ser Agresto* di Annibale CARO e l'opera, citata già in capitolo 1.2, di Giambattista CROVATO sul Nostro. Si deve avvertire che già CROVATO segnala la lettera di Carlo Sigonio, pubblicata di Vittorio CIAN l'anno precedente nel *GSLI* (Vittorio CIAN: »Una lettera di Carlo Sigonio contro i pedanti«. In: *GSLI*, XV (1890), pp. 459 – 461. Cfr. anche cap. 3.3.1), e che CROVATO a sua volta sembra indebitato oltre misura al lavoro sui pedanti pubblicato dal GRAF nel 1888 (cfr. cap. 3.5.1). In ogni caso si potrebbero continuare gli esempi dati da TOSCAN all'infinito, dalla Satira VI dell'ARIOSTO e dai pedanti analizzati nell'opera dello STÄUBLE (cfr. cap. 3.5.2) fino alla poesia fidenziana e altro.

378 L'opera fu scritta prima del 1630, vedi Laura Coci: »Nota al testo«. In: Antonio ROCCO: *Alcibiade fanciullo a scola*. A cura di Laura COCI. Roma: Salerno, s.a. [11650 *more veneto*, ovvero 1651], pp. 103 – 107.

379 Vedi RUGGIERO, p. 138.

era effettivamente portata maggiormente alle pratiche omosessuali³⁸⁰, oppure se si distingueva semplicemente per un'elevata tolleranza e maggiori possibilità di esprimere tale tolleranza³⁸¹, la qual cosa significherebbe che gli umanisti sodomiti erano semplicemente più visibili e non necessariamente più numerosi che in altri gruppi. Ma l'idea dell'intellettuale che minaccia l'integrità sessuale dei suoi alunni non è effettivamente un'idea rinascimentale. Già nell'antica Roma le scuole come luoghi e i grammatici come persone venivano considerati pericolosi per eventuali rapporti sessuali con gli alunni:

Good-looking boys of a vulnerable age are to be put in a well-chaperoned school (Plin. *Ep.* 3.3.4); schools were a source of worry and schoolmasters not to be trusted – even the most famous professors, such as Remmius Palaemon (Suetonius *Gramm.* 23).³⁸²

Visto che i rapporti proverbiali degli umanisti con i loro alunni erano rapporti tra due persone dello stesso sesso, entrambi nati liberi cittadini e con una grande differenza d'età tra loro, gli umanisti rinascimentali potevano «legittimare» il desiderio per i rapporti con i loro alunni o altri giovani solo facendo riferimento al sistema greco. Il sistema in cui vivevano, quello rinascimentale, forse tollerava a volte in pratica, ma non legittimava o consentiva legalmente tali desideri e rapporti. Il sistema romano, conosciuto dagli umanisti tramite le rappresentazioni³⁸³ dei testi romani, proibiva tali rapporti solo se praticati con minori, ma non li tollerava in generale tra uomini liberi a causa di una particolare tutela dei cittadini romani.

Il testo di maggior impatto sulle idee dei contemporanei e più importante per la rappresentazione delle idee dell'Antichità nel Rinascimento è l'adattamento del *Simposio* di PLATONE di Marsilio FICINO³⁸⁴. La versione latina del testo è del

380 Sembra che per i vicini europei e per tutto il Rinascimento, la penisola italiana in generale e la Toscana in particolare, con il comune della Firenze umanistica in capo alla classifica, abbiano avuto la reputazione di essere capoluoghi della sodomia, al punto che nella stessa Italia, a Genova, esisteva una legislazione che vietava ai Toscani di esercitare il mestiere di insegnante per la loro pessima reputazione, cfr. David HERLIHY: «Vieillir à Florence au Quattrocento». In: *Annales*, XXIV, 6 (1969), pp. 1338–1352. Qui p. 1349, n. 2. Per l'Italia capoluogo della sodomia nella percezione dei contemporanei cfr. CESTARO: «Introduction», p. 15, n. 27; ROCKE, p. 3 and 5.

381 Giovanni DALL'ORTO esprime l'impressione che «gran parte della generazione di intellettuali formatasi prima della Controriforma, (...) condivideva un atteggiamento distaccato e tollerante nei confronti dell'amore fra persone dello stesso sesso.» Giovanni DALL'ORTO: «Giovanni Della Casa (1503–1556) e il presunto scritto *In laudem pederastiae seu sodomiae*». Fonte in rete: <http://www.giovannidallorto.com/saggistoria/dellacasa/dellacasa.html> (13.03.2007).

382 RICHLIN, p. 538s.

383 Per una discussione della differenza tra rappresentazione e realtà vedi WILLIAMS, p. 9–11.

384 Cfr. FICINO. Scrive TOSCAN a riguardo: «(...) il convient d'ajouter l'acquiescement inconditionnel de certains humanistes aux doctrines de l'Antiquité, dont les poètes ne s'étaient point fait scrupule de célébrer l'homosexualité. S'il est difficile d'affirmer que l'admiration

1469, ma FICINO curò quasi contemporaneamente, o almeno poco successivamente, anche la versione in volgare, stampata per la prima volta nel 1544 a Firenze³⁸⁵ e quindi di poco anteriore a *I Cantici*³⁸⁶. Interessante per il nostro contesto è soprattutto la seconda orazione, in cui Giovanni Cavalcanti racconta il discorso di Pausania: il discorso attesta una predilezione per l'amore tra due uomini come amore superiore e di natura esclusivamente contemplativa, sotto il segno della Venere celeste – in opposizione alla Venere volgare dell'amore tra uomo e donna. L'amore di Venere celeste si distingue per la contemplazione, la bellezza dell'anima (che però si manifesta in un corpo bello), la considerazione della bellezza celeste e il principio maschile³⁸⁷. La Venere volgare a sua volta è padrona della generazione, della bellezza del corpo (che non si estende alla bellezza dell'anima), della creazione della bellezza e del principio femminile. Ma FICINO parla di amore tra uomini, dell'*amor socraticus*, quale amore di qualità sempre contemplativa, non dice mai che l'amore in sé superiore tra uomini comporti azioni³⁸⁸ – l'agire farebbe parte del secondo amore nel segno di Venere volgare e tradirebbe l'idea dell'*amor socraticus*.

The history of the concept of Socratic love became a struggle against the identification of same-sex love with same-sex behaviour. The efforts of the philosophers notwithstanding, the two concepts became intertwined (...).³⁸⁹

La confusione dell'*amor socraticus* con un comportamento ›omosessuale‹ viene testimoniato in modo molto chiaro dal protagonista del dialogo educativo nominato sopra: Alcibiade si chiama il fanciullo che viene sedotto dal maestro a scuola, come l'allunno di Socrate – come per dire che certamente anche tra Socrate e il suo allievo era esistito un effettivo rapporto erotico. Qualunque sia stata originalmente la natura dell'amore socratico, ai tempi dello SCROFFA ve-

pour l'ancienne Grèce et pour l'ancienne Rome entraîna une recrudescence des mœurs socratiques, il est certain qu'elle aida à l'établissement d'un climat qui leur était propice. Climat que devaient maintenir et renforcer, un peu plus tard, la diffusion des doctrines platoniciennes et une interprétation laxiste de la pensée de Ficin.» TOSCAN, p. 188.

385 Cfr. la prefazione all'edizione citata.

386 Ricordiamo che la prima stampa è del 1562 o poco anteriore, cfr. cap. 1.1.

387 Il testo di FICINO non connette la Venere celeste con il principio maschile, né la Venere volgare con il principio femminile. Ma il legame faceva parte del bagaglio culturale dell'epoca, per cui nella ricezione del testo il collegamento fu quasi sempre fatto.

388 FICINO personalmente attribuiva l'inclinazione verso un erotismo ›omosessuale‹ all'influenza astrologica: distinti relazioni tra Marte e Venere nel momento della nascita determinavano la preferenza sessuale dello stesso sesso. BOSWELL porta anche diverse testimonianze per la convinzione che l'influenza delle stelle determina certe inclinazioni sessuali, già per la tarda antichità, ma lì certe costellazioni tra Marte e Venere erano viste come cause dell'inclinazione ›eterosessuale‹. Vedi BOSWELL, p. 52.

389 DALL'ORTO: »Socratic Love«, p. 39.

niva intesa come un rapporto sodomitico³⁹⁰. Allo stesso tempo il termine *amor socraticus* dava di per sé una legittimazione quasi autorevole a tale comportamento: se innamorarsi di un proprio suo bellissimo alunno e vivere tale amore non era indegno del famoso filosofo greco, non poteva certo essere indegno di un semplice insegnante di latino del Cinquecento.

390 »But if Socratic love could not, by definition, include sexual intercourse between men, why were these two so thoroughly confused by 1550?«, DALL'ORTO: »Socratic Love«, p. 60.

3 Livelli ibridi: tra storicità e testualità

Questo capitolo lascia il livello del contesto puramente storico de *I Cantici* e indaga l'intreccio tra la realtà storica extratestuale e la letteratura. Nella convinzione che siano le persone ciò che importa in fondo, si parte dalla questione del nesso funzionale tra l'identità sociale e il ruolo che ha, oppure: può avere, la letteratura nella figurazione identitaria, sia nel mondo extratestuale (relativamente a una persona) sia in quello testuale (relativamente a un personaggio). All'inquadramento della società segue l'inquadramento dell'individuo, l'io Fidenzio e la figurazione della sua identità, per proseguire alla questione dei livelli comunicativi del testo e la loro funzione. Questi tre punti sono altamente interdipendenti e la loro trattazione in sottocapitoli separati va interpretata semplicemente come chiarimento strutturale e non in senso logico.

Due fenomeni tipici del Cinquecento, entrambi radicati sia nel sociale sia nel letterario, giocano un ruolo importante ne *I Cantici*: il petrarchismo e il classicismo, i quali sono sì mode letterarie, ma sarebbe troppo riduttivo limitarne le implicazioni al solo ambito letterario. Petrarchismo e classicismo potevano anche essere, per così dire, stili di vita durante il Cinquecento.

Il genere letterario qui rilevante, nella sua qualità di critica a un fenomeno del mondo extratestuale portato in letteratura, è quello della satira. Nel nostro caso si tratta più specificamente della satira del pedante. Si raccolgono dunque i tratti distintivi della figura del pedante, guardando agli stereotipi dei contemporanei che a loro volta influenzavano la manifestazione della figura del pedante come personaggio letterario. Per capire come si localizza il nostro personaggio Fidenzio in questo quadro, esso è posto in relazione con altri suoi colleghi letterari del Cinquecento.

3.1 Letteratura e il mondo extratestuale

La letteratura non è la somma dei caratteri stampati sulla carta. La letteratura non succede in uno spazio vuoto, ma si scrive con una certa motivazione, per un certo pubblico o almeno per un certo idealizzato destinatario e, anche, con una più o meno determinata funzione. Seppure per il lettore, a distanza di magari centinaia d'anni, tali tratti intersoggettivi dell'atto comunicativo presenti nel fenomeno letterario non siano più trasparenti, rimane il fatto che la letteratura è pur sempre:

like all language, interaction between people and between institutions and people. To regard it as social discourse is to stress its interpersonal and institutional dimensions, concentrating on those parts of textual structure which reflect and influence relations within society.³⁹¹

Guardando la letteratura da questa prospettiva discorsiva, la cultura e le funzioni sociali implicate nei testi non hanno più sostanza effimera ma si materializzano e divengono identificabili:

To treat literature as discourse is to see the text as mediating relationships between language users: not only relationships of speech, but also of consciousness, ideology, role and class. The text ceases to be an object and becomes an action or progress.³⁹²

L'interazione letteraria è dunque circolare: il testo nasce da esperienze vivibili nel mondo extratestuale e genera a sua volta risonanze in quel mondo da cui ha preso origine, cambiandolo in un certo senso o, almeno, rinegoziandone certe posizioni. Se la definizione di «discorso» è «a language activity within a social structure»³⁹³ ciò significa che è estremamente rilevante dare uno sguardo alla struttura sociale di un dato testo, a maggior ragione se il testo porta una così grande carica sociale come lo fanno *I Cantici*.

La carica sociale del nostro testo opera a diversi livelli: a livello diegetico consta nel fatto che l'amore di un maestro di scuola per il suo alunno³⁹⁴ è socialmente inaccettabile – sempre presumendo che il mondo diegetico de *I Cantici* sia congruente con il mondo contemporaneo al di fuori della diegesi. Fidenzio, quale personaggio-autore del testo, è consapevole dell'inaccettabilità

391 Roger FOWLER: »Preface«. In: IDEM: *Literature as Social Discourse. The Practice of Linguistic Criticism*. London: Batsford, 1981, pp. 7 s. Qui p. 7.

392 Roger FOWLER: »Literature as Discourse«. In: IDEM: *Literature as Social Discourse. The Practice of Linguistic Criticism*. London: Batsford, 1981, pp. 80 – 95. Qui p. 80.

393 FOWLER: »Preface«, p. 7.

394 Che Camillo-personaggio sia un nobile viene dalla sua identificazione, fatta dall'ALDEANO, con Camillo Strozzi, figlio della nobile stirpe degli Strozzi del ramo mantovano. Se ammettessimo che Camillo-personaggio è davvero nobile, l'inaccettabilità dell'amore sarebbe ancora maggiore.

del suo amore all'interno delle norme del mondo circostante (cfr. *CdF I*), di conseguenza è quasi costretto a redimere il suo amore di fronte al pubblico, per salvare la sua dignità di maestro scolastico. E il tentativo di salvare la sua reputazione non si limita al livello sociale, ma coinvolge anche gli aspetti economico ed esistenziale: esso comporta la sua sopravvivenza economica perché se perde la stima dei genitori dei suoi alunni, a causa dell'amore indecente, perde anche il suo reddito; e se le accuse si dovessero intensificare, Fidenzio potrebbe inoltre essere messo sul rogo (cfr. capitolo 2.2.2, sempre ammesso che si vogliono applicare al mondo diegetico de *I Cantici* le stesse regole del mondo ad essi contemporaneo). Socialmente rilevante nel testo è anche il fatto che il rapporto tra Fidenzio e Camillo, come descritto nell'opera, non è un rapporto paritario: Fidenzio esercita un potere totale, lasciando Camillo (e in fin dei conti anche i Voi, i destinatari a livello diegetico) senza voce³⁹⁵. Applicando le regole del mondo extratestuale, possiamo immaginare quali conseguenze la pubblicazione di un testo quale *I Cantici* comporterebbe per un giovane: difficile immaginare come la reputazione di Camillo ne potrebbe uscire indenne.

Anche al livello extratestuale *I Cantici* esprimono una certa carica sociale: portare il *topos* dell'omosessualità nell'ambito quasi sacro del petrarchismo è una violazione delle regole e una trasgressione del genere. Vedremo più avanti in capitolo 3.2 come il petrarchismo nel Cinquecento era molto di più di un mero fenomeno letterario. Un'ulteriore trasgressione delle regole dell'epoca avviene a livello dei contenuti, analizzata in capitolo 5: lì la carica è talmente alta e trasgressiva che *I Cantici* finirono tra i libri proibiti dell'*Indice* del 1590/93³⁹⁶.

Per capire più approfonditamente la struttura sociale di cui un testo fa parte, bisogna individuare le diverse posizioni della struttura che conferiscono importanza al testo. Nel caso de *I Cantici* il primo livello di posizioni, quello personale-diegetico, è facilmente riconoscibile: abbiamo l'opposizione tra l'Io, Fidenzio-personaggio quale pedante innamorato, e il Voi, il pubblico per cui il Fidenzio-personaggio nel suo mondo diegetico ha scritto le poesie³⁹⁷. A un secondo livello, de-personalizzato e con rilevanza extratestuale, l'Io rappresenta

395 Troviamo la stessa situazione in quasi tutta la lirica d'amore, generalmente scritta alla prima persona, e così anche nel *Canzoniere* di Petrarca: Laura è *voicelless*, un essere effimero, senza diritti d'espressione, costretta a subire tutte le azioni verbali del personaggio-autore. Il primo a prestare voce a delle donne precedentemente senza voce è stato OVIDIO nelle sue *Heroides*, raccolta di lettere di donne mitologiche che rispondono ai destini subiti, e in modo simile più recentemente Christine BRÜCKNER: *Se tu avessi parlato Desdemona. Discorsi immaginari di donne arrabbiate*. Milano: TEA, 2001. (Originale tedesco: *Wenn Du geredet hättest, Desdemona. Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen*. München: DTV, 1983)

396 Cfr. MARTÍNEZ DE BUJANDA.

397 Per non complicare ulteriormente l'argomentazione, trascuro qui il pubblico extratestuale, i lettori sia cinquecenteschi sia odierni.

il soggetto deviante, anormale, il poeta-*amator contra naturam*; il Voi è il normale, la massa rappresentante le posizioni e istituzioni ufficiali. L'Io prende voce direttamente ed esercita il potere assoluto del discorso, visto che le poesie sono scritte in prima persona. Ma anche il Voi, nonostante non partecipi al potere discorsivo, si esprime: tramite gli argomenti che Fidenzio propone a sua difesa si lascia ricostruire la determinata – purché ipotetica – accusa rivoltagli dalla società (cfr. l'accusa di »intemperantia« nel verso 4 del primo sonetto).³⁹⁸

Per poter proseguire questo ragionamento, bisogna stabilire dettagliatamente chi è l'Io – chi è Fidenzio-personaggio?

3.2 Le psicologie di Fidenzio

Dal primo sonetto, componimento con il quale si presenta al suo pubblico, Fidenzio emerge come un uomo molto suscettibile alla bellezza (di cui si vede vittima), innamorato disperatamente (ma ancora non si sa di chi), preoccupato per la propria dignità (ancora non specificata, v. 10) e con un certo senso del pudore (v. 11). Inoltre conosce il *Canzoniere* di PETRARCA (molto facile dedurlo dal primo verso) e sembra sapere il latino e conoscere gli autori classici (vv. 8 e 9, per la citazione della locuzione e l'allusione alle *Ecloghe* di VIRGILIO). Il secondo sonetto, rivolto direttamente a Camillo, dà l'impressione che Fidenzio sia molto convinto di sé e delle sue abilità poetiche (vv. 2, 4, 6). Apprendiamo qui il nome, Fidenzio (v. 9), del personaggio-autore e anche quello del personaggio-amato, Camillo (v. 3). In più incontriamo qui per la prima volta una terza istanza (Amor? La Ragione?) che cerca di convincerlo dell'inutilità del suo sforzo. Dal terzo sonetto si può evincere che Fidenzio conosce l'*Hypnerotomachia Poliphili*, che egli frequenta dunque anche la cultura coeva oltre che il PETRARCA e gli autori classici. Dal sonetto V il lettore viene a sapere che Fidenzio è l'insegnante di numerosi alunni in una scuola pubblica e Camillo sembra essere uno di questi. I componimenti dal VI al XIV danno testimonianza della costanza, nonostante i contraccolpi, e della grandezza dell'amore per Camillo. Il capitolo XVII, per la sua natura più narrativa rispetto al sonetto, consente di farsi un'idea più chiara di Fidenzio: il modo estremo in cui vive la sua sofferenza, la sua sensibilità e

398 Nel caso del testo de *I Cantici* abbiamo anche una terza istanza discorsiva: quella di Camillo, ma l'amato rimane senza potere discorsivo e non ha quasi voce individuabile: anche quando Camillo si mette in comunicazione con Fidenzio, a volte non-verbalmente (cfr. il prugno essiccato del sonetto XIII), a volte con un diretto rifiuto di comunicazione verbale (*CdF* XVII, 99), i suoi atti subiscono sempre un'interpretazione interessata e parziale da parte di Fidenzio-personaggio, narratore assoluto. Della posizione di Camillo è individuabile solamente la sua negazione alle *avance* del suo maestro, ma il significato con cui egli incarica le sue azioni non viene alla luce.

vulnerabilità che portano all'uso delle iperbole, e gli amici, che sono tutti della sua stessa professione, fatto che rispecchia la ristretta rete sociale della società cinquecentesca. Ma a prescindere dalle proposizioni del testo, è proprio la lingua usata da Fidenzio, quell'italiano latineggiante che si firma ormai sotto il nome di lingua fidenziana, il fattore forse più significativo per la sua personalità, ciò che rende maggiormente la sua visione del mondo.³⁹⁹ Scrive il TRIFONE a proposito:

Senza forzare troppo i termini reali del fenomeno, si potrebbe definire il linguaggio fidenziano come l'espressione psicopatologica di uno straniamento dalla realtà. Un individuo frustrato (rappresentativo, sia pure in forma caricaturale, di tutto un gruppo: i »pedanti«) tenta di rimuovere la sua frustrazione chiudendosi in una sorta di mondo fittizio, nel quale finalmente soddisfa, al prezzo di una rassicurante menzogna con se stesso, le proprie ambizioni sociali, culturali e linguistiche. In questa luce particolare, il latinismo si presenta quasi come una solenne maschera verbale attraverso cui egli introietta e sublima un obiettivo stato di emarginazione.⁴⁰⁰

Un individuo frustrato ed emarginato quindi, che si rifugia in un fittizio mondo passato appropriandosi della sua lingua, il latino, che adatta a uno strano ideoletto, tenendo per compagnia »Tullio, Ovidio, Maron, Flacco et Terentio« (*CdF* XVIII, 14) e avendo per amici altri dotti con nomi classicizzanti (»Vien il Vulpian di costumi integerrimi | il Grisolpho, il Panthago, il Parthenio | e il Leporino, amici miei veterrimi«, *CdF* XVII, 127ss) che parlano nello stesso suo modo (o almeno così vengono riportati da Fidenzio, cfr. *CdF* XVII, 136–141). Soprattutto un individuo emarginato che ha bisogno di difendere il proprio modo di vivere di fronte a un mondo ostile (cfr. *CdF* I).

Ma quali sarebbero le »ambizioni sociali, culturali e linguistiche« che Fidenzio vuole soddisfare, secondo la citazione di TRIFONE? Quali sono i sogni di Fidenzio? Per tentare una risposta, bisogna scendere più a fondo nell'identità di Fidenzio-personaggio.

Anche se il termine »identità« implica un'entità o un'unità, derivando dal latino »idem«, la psicologia moderna⁴⁰¹ ha lasciato da tempo l'idea d'identità

399 »I view the varieties of language found in different literary texts as not simply reflecting the texts' location in culture (though they do so), but also embodying versions of the world, interpretations or analyses of ›reality‹. (...) Speaking or writing in a variety articulates its own view of the world, and that articulation is a social practice, a conscious or unconscious intervention in the organization of society.« FOWLER: »Preface«, p. 7.

400 TRIFONE: »Introduzione«, p. XXIXs.

401 Seguo qui le nozioni generali della psicologia moderna come dicritte da Klaus JONAS, Wolfgang STROEBE, Miles HEWSTONE (Hrsg.): *Sozialpsychologie*. 5., vollständig überarbeitete Auflage. Heidelberg: Springer Medizin, 2007 o anche James T. TEDESCHI: »Private and Public Experiences and the Self«. In: Roy F. BAUMEISTER (ed.): *Public Self and Private Self*. New York, Berlin, Heidelberg, London, Paris, Tokyo: Springer, 1986, pp. 1–20 e Robert A. BARON and Donn BYRNE: *Social Psychology*. Boston, Londo, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Allyn and Bacon, ⁸1997.

come concetto monolitico, congruente e stabile. L'identità umana si compone di diversi costituenti, i quali sono: il corpo, l'identità sociale (composta da nome, stato sociale, stato civile, appartenenza a un gruppo, ecc.) e la struttura cognitiva di un individuo (i valori, le memorie e convenzioni che permettono all'individuo di agire nel mondo, di prendere decisioni, ecc.). In più, la psicologia sociale distingue tra

- identità privata (l'autopercezione dell'io: Fidenzio è per se stesso l'amante infelice e ingiustamente respinto dall'amato Camillo, frainteso dalla società (*CdF I*), ludimagistro dotto, capace »del parlar e del scrivere elegante« (*CdF V*, 4), conoscitore degli autori classici, superiore al volgo (*CdF XIX*)),
- identità pubblica (la percezione degli altri. Come Fidenzio è visto dagli altri lo possiamo solo presumere: l'arrogante secchione che parla in modo strano ed è buono per essere preso in giro (punto di vista degli altri ospiti in *CdF XIX*), il pedante che molesta gli alunni (punto di vista degli accusatori in *CdF I*, presumibilmente gli stessi genitori dei suoi alunni), il maestro che dà fastidio e che non bisogna prendere troppo sul serio (Camillo con il nocciolo di prugna in *CdF XIII*)),
- identità collettiva (la percezione che lega l'individuo a tratti collettivi, a tratti di certi gruppi a cui appartiene: Fidenzio visto come sodomita perché insegnante).

In più si parla della molteplicità dell'identità privata: qui si distingue tra io reale, io indesiderato e io ideale – è proprio questo io ideale che corrisponde alle ambizioni sociali, culturali e linguistiche di cui parla TRIFONE, il Fidenzio che Fidenzio vorrebbe essere idealmente: amante realizzato di Camillo, grande umanista e commentatore degli autori classici, ben accettato dai critici e dal Voi che lo accusa di intemperanza.

A questo punto bisogna anche tenere presente che l'identità è sottoposta al fattore culturale: culture diverse attribuiscono valore e importanza diversi ai tre diversi elementi d'identità: nelle società individualistiche, come le società occidentali moderne, viene accentuata l'identità privata, in società orientali l'io collettivo è più importante e l'interdipendenza dei singoli individui viene maggiormente riconosciuta. Nonostante queste varianti, tutti i tre tipi principali d'identità sono sempre interdipendenti e coesistenti. L'impatto dell'identità collettiva era molto più forte nelle piccole società rinascimentali rispetto al mondo più individualizzato e »largo« di oggi. Le società settentrionali del Cinquecento avevano una struttura relativamente collettiva, in essa gli individui non si definivano piuttosto indipendentemente secondo parametri cognitivi interni, ma la percezione dell'io era fortemente interdipendente: l'io coevo era un'entità sociale fortemente legata e definita da rapporti con le entità circostanti,

dalle aspettative esterne e dai ruoli sociali da rispettare.⁴⁰² L'estremo di tale definizione dell'io tramite gli altri si può vedere nella *Novella del Grasso Legnaiuolo* di Antonio MANETTI⁴⁰³: per burla, un cerchio di amici fa finta che il legnaiuolo sia un altro, assegnandogli un'altra identità, facendogli credere di essere veramente diventato un'altra persona.

The historical lessons of this story reside in the ways and the extent to which personal identity in Italian Renaissance cities was a continuing function, and purely a function, of the society and transactions that circumscribed the individual, meaning chiefly his trade, family, and everyday street and shop routines. Take away the mirror of society, or let that mirror reflect another you, and in fact you become someone else.⁴⁰⁴

Detto questo, *I Cantici di Fidenzio* possono anche essere letti, a livello non solo diegetico ma anche extratestuale, come tentativo da parte di un individuo di rivendicare il diritto di autodefinizione, di esercitare il potere di dire agli altri chi si è e chi si vuole essere. L'io, che di fronte alla massa è »deviante«, non lo è più nel momento in cui prende la parola per raccontare in prima persona il suo punto di vista, stabilendo nuovi valori e motivazioni valide. L'esercizio del potere narrativo permette di determinare anche il mondo che circonda Fidenzio, rendendo ciò che prima era considerato deviante una cosa normale. Di conseguenza, per rendere la sua versione dei fatti più valida, Fidenzio non permette al Voi di esprimersi e di contraffare così la propria versione. Il Voi, in realtà, ha un certo ruolo solo nel primo sonetto, e anche lì lo conosciamo soltanto tramite le parole di Fidenzio: possiamo dedurre solo indirettamente, e avendo colto informazioni anche oltre il primo componimento, che il Voi abbia detto qualcosa come: »Ma vergognati, non è degno di una persona come te di amare un tuo alunno. Tu, che dovresti essere un buon esempio per i giovani, metti la testa sulle spalle e ragiona un po'! Frena o almeno governa i tuoi appetiti!« Nel resto delle poesie, il Voi non sembra comparire più, serve solo per ricevere il messaggio che Fidenzio inventa e manda: la propria versione del suo amore (mimetizzando apposto l'amore petrarchesco per renderlo candido), in cui lui è vittima delle forze di Amor, per cui non c'è nulla di strano o anormale e nessun motivo per vergognarsi.

Vorrei sottolineare che anche se i parametri sopracitati della psicologia moderna sono strumenti sviluppati per le persone del mondo extratestuale moderno, essi sono comunque validi anche per le non-persone o i personaggi in

402 Per il concetto d'identità interdependente cfr. Bernd SIMON und Roman TRÖTSCHEL: »Das Selbst und soziale Identität«. In: Klaus JONAS, Wolfgang STROEBE, Miles HEWSTONE (Hrsg.): *Sozialpsychologie*. 5., vollständig überarbeitete Auflage. Heidelberg: Springer Medizin, 2007, pp. 147 - 185, p. 182.

403 Cfr. fonte in rete: http://www.classicitaliani.it/grasso_legnaiuolo/grasso_legnaiuolo.htm (26.08.2009).

404 MARTINES, p. 176.

quanto inventati e modellati sulla base del mondo extratestuale. Entro i limiti dello spessore psicologico di un dato personaggio e con la cautela richiesta dalle differenze del *mundus significans*⁴⁰⁵ di determinate epoche, si possono dunque applicare le classificazioni della psicologia moderna come strumenti descrittivi.

3.3 Il messaggio dell'autore e il messaggio del narratore

Utilizzando le classificazioni della psicologia moderna è stata sopra descritta, sulla base dei componimenti de *I Cantici*, la concezione dell'identità dell'io che Fidenzio ha di se stesso. Siccome il testo de *I Cantici* è scritto, anche a livello diegetico, per un pubblico, si deve specificare tale concezione dell'identità dell'io che Fidenzio vuole promuovere nel senso che si tratta della sua autorappresentazione di fronte a un pubblico il quale lui sospetta essere piuttosto ostile nei suoi confronti (cfr. *CdF* I, 4). Dobbiamo quindi presumere che il quadro che Fidenzio dà di se sia più vicino all'io ideale che non a quello reale, ideato a servire il suo scopo di giustificazione e perdono⁴⁰⁶. Il problema è che tale scopo non viene efficacemente eseguito: il Fidenzio ideale descritto a livello denotativo viene contraffatto dall'ironia del testo, dovuta soprattutto alle connotazioni della lingua fidenziana quale registro latineggiante-elevato. L'ironia⁴⁰⁷, il doppio discorso, viene segnalato dall'inadeguatezza tra contenuto e registro usato: Fidenzio deve farsi capire dal lettore di livello diegetico per promuovere la sua causa, ma ostacola la comprensione della sua autodifesa con un registro difficile, colmo di latinismi e di neologismi-latineggianti⁴⁰⁸. Lo scopo di giustificazione del suo amore può avvenire solo se l'atto comunicativo ha successo, se convince i lettori diegetici, ma l'autore-personaggio si complica da solo la vita scrivendo in un registro non a norma. Tutto ciò avviene con la massima naturalezza: scrive come parla e come pensa, senza rendersi conto che anche il suo linguaggio è »deviante«.

Vorrei sottolineare che il meccanismo funzionante ne *I Cantici* non è la classica ironia retorica pervenutaci dall'Antichità⁴⁰⁹, ovvero »ironia« semplice-

405 Per il termine cfr. GREENE, p. 20: »I want to argue that the meaning of each verbal work of art has to be sought within its unique semiotic matrix, what might be called a *mundus significans*, a signifying universe, which is to say a rhetorical and symbolic vocabulary, a storehouse of signifying capacities potentially available to each member of a given culture.«

406 Tutto questo vale per il livello primario del testo. Vedremo in capitolo 5 che tutti gli argomenti a suo favore vengono contraffatti al livello secondario e che l'ironia sparisce.

407 Vedi sull'ironia anche Guido GUGLIELMI: »L'ironia«. In: *Letteratura italiana. Volume 5: Le Questioni*. Direttore Alberto ASOR ROSA. Torino: Einaudi, 1986, pp. 489–512 e Linda HUTCHESON: *Irony's Edge*. London: Routledge, 1994.

408 Cfr. TRIFONE per l'analisi del linguaggio usato: »Introduzione«, pp. XXI–XXIX

409 A meno che non si voglia adattare il concetto di ironia drammatica delle tragedie greche. Per

mente come espressione che significa il suo contrario. Purtroppo, »ironia« è un concetto ormai molto confuso⁴¹⁰:

Despite its unwieldy complexity, irony has a frequent and common definition: saying what is contrary to what is meant, a definition that is usually attributed to the first-century Roman orator Quintilian who was already looking back to Socrates and Ancient Greek literature. But this definition is so simple that it covers everything from simple figures of speech to entire historical epochs. Irony can mean as little as saying, »Another day in paradise«, when the weather is appalling. It can also refer to the huge problems of postmodernity; our very historical context is ironic because today nothing really means what it says.⁴¹¹

Ne *I Cantici* si tratta di una forma marginale di ironia, largamente definita come »doppio registro discorsivo«⁴¹². Per capirne i meccanismi è molto utile ricorrere alle teorie sul motto di spirito e sulla Terza persona di FREUD⁴¹³: nella presente forma di ironia la Prima persona è il narratore esterno, nel nostro caso Scroffa, la Seconda persona il narratore-interno Fidenzio, e la Terza persona sono sia il Voi a cui Fidenzio si rivolge, sia il lettore esterno. L'ironia linguistica del testo funziona solo tra l'autore SCROFFA (Prima persona) e il lettore (Terza persona) a livello primario del testo⁴¹⁴: Fidenzio (Seconda persona e rappresentante di un'intera classe sociale, quali i pedanti) deve rimanerne inconsapevole affinché non ci si trovi in una situazione di incoerenza narrativa⁴¹⁵: per dare valore al suo

una definizione classica cfr. Heinrich LAUSBERG: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart: Steiner, ³1990, §§582–587 e §§902–904.

410 Cfr. per sempio i lavori nel volume di Wolfgang PREISENDANZ und Rainer WARNING (Hrsg.): *Das Komische* sull'argomento: Wolf-Dieter STEMPPEL: »Ironie als Sprechakt«. In: Wolfgang PREISENDANZ und Rainer WARNING (Hrsg.): *Das Komische*. München: Fink, 1976, pp. 205–235. Cfr. p. 216. Vedi anche nello stesso compendio Rainer WARNING: »Ironiesignale und ironische Solidarisierung«, pp. 416–423 e Dieter WELLERSHOFF: »Schöpferische und mechanische Ironie«, pp. 423ss.

411 Claire COLEBROOK: *Irony*. London, New York: Routledge, 2003, p. 1.

412 Franco MUSARRA: »Il comico e l'ironico nel teatro del Cinquecento«. In: *Satira e beffa nelle commedie europee del rinascimento*. XXV. convegno internazionale, Roma 6–9 settembre 2001, a cura di M. CHAIBÒ e F. DOGLIO. Roma: Torre D'Orfeo, 2002, pp. 65–89. Qui p. 65

413 Sigmund FREUD: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Frankfurt/Main: Fischer, 1986 (¹1905). Il concetto mi sembra più adatto e applicabile rispetto al concetto confuso altamente discutibile dell'autore implicito. Il concetto del motto di spirito mi sembra, per la sua semplicità, anche più adatto rispetto alle teorizzazioni complesse del narratore inaffidabile, cfr. Ansgar NÜNNING et al. (Hrsg.): *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis des unglaubwürdigen Erzählers in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT, 1998.

414 Al livello secondario, come descritto in capitolo 5, l'ironia sparisce: lì, anche Fidenzio fa parte dell'intesa tra autore e lettore, questa volta affrontando i non-iniziati al linguaggio secondario e la censura.

415 Per l'argomentazione appena proposta trovo infondati e anche ingiustificabili i giudizi di CAPATA e LONGHI (cfr. cap. 1.2) che vedono ne *I Cantici* l'autoparodia di Fidenzio – termine che secondo me implica la confusione dei livelli comunicativi coinvolti.

discorso, Fidenzio deve parlare in assoluta sincerità e buona fede, deve essere convinto di dare il meglio per giustificare il suo amore di fronte al mondo che lo circonda. Siamo noi che giudichiamo la frase »Qui circum circa expectabundo incipio | deambular, excogitando interea | di salutarti qualche bel principio.« (CdF XVII, 79ss) inadatta per il contesto volgare e ne cogliamo la comicità, anche se il *paraklaysithyron* è una figura standardizzata della poesia classica: l'amante infelice che si lamenta fuori dalla porta dell'amato⁴¹⁶. La giudichiamo inadatta e comica perché il linguaggio »alto« si scontra con la figura misera che è Fidenzio in questa situazione, ma per Fidenzio quelle parole sono il modo naturale di esprimersi e gli permettono di dare al suo amore la necessaria importanza e il dovuto merito.

3.4 Modelli testuale-discorsivi

Al margine tra storicità e testualità si localizzano i fenomeni culturali del petrarchismo e del classicismo cinquecentesco, nel senso che entrambi sono di natura sia sociologica sia letteraria. Anche se in certi aspetti simili tra di loro, esiste una grande differenza tra i due: il petrarchismo è fondamentalmente un fenomeno »moderno« e volgare e, dopo la sua codificazione per l'opera del BEMBO⁴¹⁷, poco stimato da certi esponenti della cultura intellettuale dell'epoca. Il classicismo è, al contrario, generalmente ben stimato dalle élite culturali, ma di natura »passatista«. Anche se rappresentano due idee divergenti, costituiscono comunque due forze complementari. Li accomuna il fatto che rappresentano le due correnti più influenti della cultura, e in particolare della lirica italiana del Cinquecento. Scrive LARIVAILLE che nel Cinquecento troviamo:

- une société où les nouveaux venus de la culture, dépourvus de la solide formation classique et de la sûreté de goût de l'élite des »lettrés«, sont plus sensibles aux recettes linguistico-littéraires vulgarisées par les versificateurs à la mode qu'aux raffinements des maîtres du passé dont l'orthodoxie érudite prêche une imitation pointilleuse;
- une culture où tend ainsi à s'instaurer une fracture croissante entre une frange en voie de marginalisation de »puristes« érudits, garants de modèles et de comportements culturels traditionnels sur lesquels ils sont eux-mêmes divisés, et une masse en expansion d'auteurs et de lecteurs – et spectateurs – avides de nouveauté en même temps que rivés à leur époque et tentés de

416 Per il motivo nelle elegie di TIBULLO, OVIDIO e PROPERZIO cfr. Niklas HOLZBERG: *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG, völlig überarbeitete 2. Auflage 2001 [1990], p. 8 s.

417 Già dopo la pubblicazione degli *Asolani* (1505), ma soprattutto dopo le *Prose della volgar lingua* (1525) e delle *Rime* (1530).

rejeter les admonestations rigoristes des »lettrés« comme de ridicules et abstraites survivances d'un autre âge.⁴¹⁸

Sullo sfondo di queste due »mode dell'epoca«, si riesce a localizzare meglio anche il testo de *I Cantici* nell'ambito letterario coevo.

Vista la grande gamma di opere che i due termini abbracciano sotto il profilo temporale e contenutistico, non sembra essere questa la sede per fornire il quadro completo delle possibili definizioni e funzioni, spesso contrastanti a seconda del punto di vista dell'obbiettivo di ricerca che le caratterizzano. Mi vorrei limitare dunque a un'esposizione generale, senza scendere nei particolari e, di conseguenza, nei problemi dettagliati che la ricerca a riguardo offre.⁴¹⁹

3.4.1 Il petrarchismo del Cinquecento

Importante per il presente studio sembra la distinzione fatta da HEMPFER tra un Petrarca quale »modello di lingua« e un Petrarca quale »modello di poesia«⁴²⁰. È da notare che grazie al Petrarca come modello linguistico, canonizzato nel

418 Paul LARIVAILLE: »La grande difference entre les imitateurs et les voleurs«: à propos de la parodie des amours de Didon et d'Énée dans les *Ragionamenti* de l'Arete. In: *Réécritures I. Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la renaissance*. Paris: Université de la Sorbonne nouvelle, 1983, pp. 41 – 100. Qui p. 78.

419 Nonostante il quadro semplificato offerto in questo capitolo, sono ben consapevole che si potrebbe scendere infinitamente nei dettagli, soprattutto se si considerano i fenomeni del petrarchismo e del classicismo sia dal lato letterario che sociale. Cfr. per il petrarchismo in linea generale Klaus W. HEMPFER (Hrsg.): *Petrarkismus-Bibliographie 1972–2000*. Stuttgart: Steiner, 2005. Sono tuttora interessanti, anche se già datati e in parte superati, le letture di Arturo GRAF: »Petrarchismo e antipetrarchismo«. In: IDEM: *Attraverso il Cinquecento*. Torino: Chiantore, 1926 (1888), pp. 1–70; Carlo CALCATERRA: »Il Petrarca e il petrarchismo«. In: Umberto BOSCO et al. (a cura di): *Questioni e correnti di storia letteraria*. Milano: Marzorati, 1949, pp. 167–273; Luigi BALDACCINI: *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*. Napoli: Ricciardi, 1957; Leonard Wilson FOSTER: *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*. Cambridge: Cambridge UP, 1969; Roberto GIGLIUCCI: *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento: per un repertorio*. Roma: Bulzoni, 2004; Cristina MONTAGNANI (a cura di): *Territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*. Roma: Bulzoni, 2005. Per l'argomento del classicismo in linea generale: Michele FEO: »Strutture del classico«. In: *Letteratura italiana. Volume 5: Le Questioni*. Diretto da Alberto ASOR ROSA. Torino: Einaudi, 1986, pp. 311–408; Pietro FLORIANI: *Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1976; Roberto GIGLIUCCI (a cura di): *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*. Roma: Bulzoni, 1998; Amadeo QUONDAM: *Rinascimento e Classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di antico regime*. Roma: Bulzoni, 1999.

420 Klaus W. HEMPFER: »Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand«. In: Wolf-Dieter STEMPPEL und Karlheinz STIERLE (Hrsg.): *Die Pluralität der Welten – Aspekte der Renaissance in der Romania*. München: Fink, 1987, pp. 253–277. Qui p. 257.

Cinquecento da Pietro Bembo si deve, tutt'ora, la standardizzazione, sia grammaticale che lessicale, della lingua (letteraria) italiana.⁴²¹ Benché si parli di petrarchismo, sarebbe forse più esatto dire »bembismo«, visto che la ricezione di Petrarca durante il Cinquecento viene condizionata soprattutto dalla percezione che Pietro BEMBO aveva dell'autore trecentesco:

Bembo's Petrarch was not exactly the historical Petrarca we know today, but rather a biographically exemplary Augustinian Petrarch reinterpreted in the light of fifteenth-century Florentine Platonism.⁴²²

Fu ancora il BEMBO a curare la *princeps* del *Canzoniere*, nel 1501 presso Aldo⁴²³, e di conseguenza a condizionare non solo la figura dell'autore, ma anche la ricezione dell'opera. Il BEMBO preferiva le parole con »gravità« e »piacevolezza«, tra cui anche gli stilemi forse più tipici, già criticati nel '500: gli arcaismi usati da PETRARCA e abusati dai petrarchisti, quali per esempio unquanco, guari, mai sempre, sovente, ecc. e un lessico idilliaco come fiori, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi, ecc.⁴²⁴ Più specificamente del lessico in generale si è notato che »[e]ssere petrarchisti, nella nostra tradizione, ha comportato anzitutto l'adozione di un certo rimario.«⁴²⁵ Per la scelta delle rime da usare, i poeti a modo di Petrarca dell'epoca si potevano comodamente servire di opere quali il *Rimario de tutte le cadentie di Dante, e Petrarca, raccolte per Pellegrino Morato mantovano* di Fulvio Pellegrino MORATO⁴²⁶ o l'opera di Girolamo RUSCELLI⁴²⁷, corredata quest'ultima anche di statistiche di frequenza che consentivano l'impiego delle rime più tipiche del grande maestro. Al cuore del petrarchismo sta dunque l'imitazione della prassi di PETRARCA in chiave platonica secondo i principi retorici della *variatio* e dell'*imitatio*⁴²⁸, già presenti nell'opera dello stesso PETRARCA:

421 Per i presupposti culturali della codificazione bembesca cfr. Claudio MUTINI: »Un capitolo di storia della cultura: il petrarchismo«. In: IDEM: *L'autore e l'opera. Saggi sulla letteratura del Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1973, pp. 158 – 190.

422 BRAND and PERTILE, p. 253.

423 Portando il titolo *Cose volgari*, l'edizione è ben diversa da quelle che si trovano normalmente in commercio oggi e le quali si basano sull'autografo conservato alla Biblioteca Vaticana.

424 Ulrich SCHULZ-BUSCHHAUS: »Spielarten des Antipetrarkismus bei Francesco Berni«. In: Klaus HEMPFER und Gerhard REGN (Hrsg.): *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Stuttgart: Steiner, 1993, pp. 281 – 331. Qui p. 285.

425 Guglielmo GORNI: »Per una storia del petrarchismo metrico in Italia«. In: *Studi petrarcheschi*, n.s. IV, (1987), pp. 219 – 228. Qui p. 220.

426 Fulvio Pellegrino MORATO: *Rimario de tutte le cadentie di Dante, e Petrarca, raccolte per Pellegrino Morato mantovano*. In Vinegia per Nicolo d'Aristotele detto Zoppino, 1529.

427 Girolamo RUSCELLI: *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*. In Venetia: Sessa fratelli, 1559.

428 »Andererseits ist natürlich der Bezug auf Petrarca bzw. das *imitatio*-Prinzip generell ein für

Petrarca selbst ist schon in seinen lyrischen Variationen, in der Ökonomie seiner sprachlichen Permutationen ein Petrarkist. Der Petrarkismus, der im 16. Jahrhundert zuerst in Italien selbst, dann in ganz Europa sich verbreitete, ist die extensive Ausschöpfung eines poetischen Prinzips der Variation, das im *Canzoniere* selbst angelegt ist.⁴²⁹

Che tale *variatio* sullo sfondo di opere quali quelle citate di MORATO e RUSCELLI diventasse pura riproduzione meccanica non sorprende.

Ma la scelta linguistica è solo un lato del fenomeno ed è pura semplificazione illustrativa la netta distinzione tra i diversi modelli: fenomeni come il »concettismo verbale« o la »sintassi delle immagini« comportano una certa scelta lessicale ma vanno ben oltre il concetto di modello di lingua e modello poetico:

Quando si parla di petrarchismo, s'intende sopra tutto l'imitazione delle rime e dei Trionfi nel concettismo verbale, nel modulo linguistico, nella sintassi delle immagini e in caratteristiche cadenze ritmiche. Ma, anche in questo caso, è un errore il ridurre il petrarchismo a un fascino d'imitazione formale. È necessario distinguere un'interiorità lirica, che il Petrarca ha insegnato a scoprire ed esprimere con parola originale, e il convenzionalismo degli imitatori *ab extra*, che con i primi non hanno a che fare.⁴³⁰

Tale »interiorità lirica« però non si può apprendere da un manuale e di conseguenza sfugge ai petrarchisti che si limitavano alla (re)produzione meccanica.

Per quanto riguarda il modello poetico, caratterizzato più genericamente da un determinato concetto amoroso, esso vale anche oltre i confini italiani, tanto che si può parlare di un petrarchismo europeo, pur sempre sottoposto a varianti geografiche. In tale modello il sonetto assume un ruolo preponderante in quanto forma più frequente nel *Canzoniere* e sul quale di conseguenza ricade la scelta preferita dei petrarchisti. Come stilemi tipici del petrarchismo a questo livello si possono nominare generalmente: »antithèses, construction plurales et autres procédés stylistique à Pétrarque«⁴³¹ quali »accumulations, parallélismes et antithèses, métaphores et similitudes, sentences, maximes et autre chutes proverbiales«⁴³².

Il concetto amoroso diffuso dal modello del

Canzoniere is characterized by frustration and displacement; the lover can neither attain physical consummation, nor forget his beloved. His unattainable desire is obsessively reiterated, in an attempt to achieve satisfaction through literary representa-

die petrarkistische Dichtung konstitutives Verfahren (...)«. HEMPFER: »Probleme der Bestimmung«, p. 256.

429 Karlheinz STIERLE: »Vom Petrarkismus zu Petrarca. Castelvetro's *Rime del Petrarca, brevemente sposte*«. In: Klaus HEMPFER und Gerhard REGN (Hrsg.): *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Stuttgart: Steiner, 1993, pp. 147 – 163. Qui p. 147.

430 CALCATERRA, p. 199.

431 LARIVAILLE, p. 65.

432 LARIVAILLE, p. 66.

tion of the absent Laura, to describe comprehensively his experience in verse, and hence the repeated descriptions of her beauty in the *Canzoniere*.⁴³³

Tale frustrazione non nasce dall'amata o a causa di un'istanza esterna, quale Amor, per quanto anche nel *Canzoniere* venga ripresa ancora in modo concettuale, ma principalmente ed essenzialmente dal sé stesso.⁴³⁴

Oltre alla distinzione fatta tra petrarchismo linguistico e petrarchismo poetico, bisogna estendere il concetto: il petrarchismo nel '500 è anche un modello comunicativo, un discorso a parte con tutte le sue regole⁴³⁵. Secondo SCHULZ-BUSCHHAUS, il petrarchismo lirico conquista la posizione dello stile alto entro il sistema canonizzato della lirica amorosa del Cinquecento⁴³⁶: chi scrive alla petrarchesca, dà automaticamente un alto valore al suo innamoramento, riconoscibile dai lettori già dal codice comunicativo scelto. Nel suo estremo, la «mania» del PETRARCA ha portato alla composizione di centoni petrarcheschi⁴³⁷ dal lato linguistico-poetico e alla diffusione dei «petrarchini», piccole e maneggevoli

433 Rosemary TRIPPE: »The *Hypnerotomachia Poliphili*. Image, Text, and Vernacular Poetics«. In: *Renaissance Quarterly*, 55, 4 (2002), pp. 1222 – 1258. Qui p. 1238.

434 Già notato da CALCATERRA sessant'anni fa: »Il Petrarca, come ho messo in evidenza, è il primo grande poeta moderno in cui apparisca integralmente e a fondo che l'amore e in ultima analisi ogni altro sentimento umano sono in perenne conflitto con se stessi. Questo nuovo e acuto senso lirico, che prende mille volti in modi consimili e pur cangianti, è l'anima vera e propria del petrarchismo, non solo nella letteratura italiana, ma in tutte le letterature (...). Pel Petrarca l'introspezione lirica, che dell'amore e del dolore fa l'inesausta melopea dell'anima, ha raggiunto l'universale (...).« CALCATERRA, p. 200. La questione è stata recentemente analizzata approfonditamente da Paul GEYER: »Petrarcas *Canzoniere* ist der erste moderne Bewusstseinsroman. (...) An die Stelle der traditionellen Allegorien, Mythen und Psychomachien, die psychische Phänomene auf überpersönliche Mächte zurückführt, tritt die psychologische Selbstanalyse, die das Selbst nunmehr erst seiner eigenen Verantwortung ausliefert, da es über allgemeinverbindliche Kriterien der Selbst-Sorge nicht mehr verfügt.« Paul GEYER: »Petrarcas *Canzoniere* als Bewusstseinsroman«. In: Paul GEYER und Kerstin THORWARTH (Hrsg.): *Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts*. Göttingen: V&R unipress Bonn UP, 2008, pp. 109 – 154. Qui p. 150. Per altre interpretazioni »moderne« del *Canzoniere* cfr. anche Marco SANTAGATA: *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Mulino, 2004 (1992) e Karlheinz STIERLE: *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*. München, Wien: Hanser, 2003.

435 Cfr. Ettore BONORA: *Critica e letteratura nel '500*. Torino: Giappichelli, 1964, p. 22, che riporta l'esempio dello stesso BEMBO. Come si vede dall'esempio di Vittoria COLONNA e altre donne che scrivono a modo di PETRARCA, il modello comunicativo permette anche la prospettiva femminile, cfr. anche William J. KENNEDY: »Petrarchan Textuality: Commentaries and Gender Revisions«. In: Kevin BROWNLEE and Walter STEPHENS (eds.): *Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*. Hanover, London: UP of New England, 1989, pp. 151 – 168. Ciò che non sembra prevedere il modello è la prospettiva omosessuale.

436 Cfr. SCHULZ-BUSCHHAUS, p. 323.

437 Cfr. Christoph HOCH: *Apollo Centonarius. Studien und Texte zur Centodichtung der italienischen Renaissance*. Tübingen: Stauffenberg, 1997.

edizioni del *Canzoniere* di Petrarca da portare con sé e consultare nella quotidianità⁴³⁸, e alla produzione di un'opera curiosa quale *Il Petrarchista* di Nicolò FRANCO⁴³⁹ dal lato più generalmente culturale. Quest'opera del FRANCO è un dialogo in cui Sannio, grande ammiratore del PETRARCA, racconta al suo amico Coccio, uomo distante e scettico, un viaggio, quasi un pellegrinaggio, fatto sulle orme del grande poeta: è andato ad Avignone dove ha avuto la grande fortuna di incontrare Messer Roberto, conoscente intimo di PETRARCA e di Laura che gli ha rivelato grandi segreti, l'esistenza di opere sconosciute e gli ha mostrato un ritratto della donna amata, ecc. (evidentemente tutti dei falsi). Sannio ha visitato la tomba di Laura e altri luoghi significativi, non senza scoprire nuove informazioni sul poeta venerato e vivere momenti quasi trascendenti in cui gli sembra essersi rivelata l'anima vera del poeta e di Laura. Pubblicato nel 1539, il testo è una satira contro il petrarchismo, ma documenta allo stesso tempo molto bene la mania dei petrarchisti – Petrarca come il grande idolo del Cinquecento, quasi una pop star rinascimentale.

3.4.2 L'antipetrarchismo del Cinquecento

Dove esiste un petrarchismo tanto forte, non può mancare il suo contrario, l'antipetrarchismo. BALDACCI riesce a individuarne 3 grandi filoni⁴⁴⁰:

1. antipetrarchismo aneddotico, scandalistico (di cui fa parte *Il Petrarchista* e che per certi aspetti comprende tutta la poesia burlesca⁴⁴¹);
2. antipetrarchismo legato alla prima metà del secolo, al momento della polemica sull'imitazione (problema dell'*inventio* e dell'*imitatio*, forse si dovrebbe piuttosto chiamare antibembismo, vista la posizione eclettica dello stesso PETRARCA, che probabilmente non sarebbe stato d'accordo con BEMBO⁴⁴²);
3. antipetrarchismo inteso come crisi del petrarchismo come modello comunicativo, cronologicamente più tardi.

438 Cfr. FERRONI, p. 103.

439 Nicolò FRANCO: *Il Petrarchista*, a cura di Roberto L. Bruni. s.l.: University of Exeter, 1979 [1539].

440 Cfr. BALDACCI, p. 40.

441 Cfr. GRAF: »Petrarchismo e antipetrarchismo« e Raffaele NIGRO (a cura di): *Burchiello e burleschi*. Roma: Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 2002.

442 Cfr. Hermann GMELIN: »Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance«. In: *Romanische Forschungen*, XLVI (1932), pp. 83 – 360. Per PETRARCA cfr. pp. 98 – 172.

L'indifferenziata mescolanza di poesia antipetrarchista e poesia burlesca, per quanto riguarda il primo filone, è ormai superata⁴⁴³: è stato dimostrato ampiamente che la poesia burlesca ha una tradizione ben più lunga e variegata e non si fondò affatto come reazione a PETRARCA e ai petrarchisti, anche se uno dei suoi tratti è la presa in giro di testi classici, tra i quali rientrano anche i testi del PETRARCA (in modo che qui antipetrarchismo e anticlassicismo sono identici). In quanto la presa in giro delle opere altrui è il dominio sia dell'antipetrarchismo sia dell'anticlassicismo, non sorprende la loro comune predilezione per la forma della parodia⁴⁴⁴. Sembra comunque utile ricordare che la parodia è un metodo per attualizzare la cultura: la parodia

n'est pas tant une satire de l'œuvre sérieuse elle-même et de ce qu'elle représente dans son temps et dans l'histoire de la culture, que l'expression d'un refus de l'utilisation anachronique qu'en font les »pédants«. A la fidélité servile de ceux qui lisent, interprètent et à la limite vivent anachronistiquement leur temps à travers le filtre inadapté et déformant d'un passé plus ou moins mythifié, elle oppose, par un anachronisme à rebours – un post-chronisme –, une lecture forcément démystificatrice du passé à la lumière et à la manière du présent. En ce-la, la parodie des œuvres du passé n'est qu'un des instruments privilégiés d'une poétique: d'une mimésis du présent qui, dans la perspective polémique et satirique que lui assigne l'Arétin en particulier, prend souvent la forme d'une parodie généralisée.⁴⁴⁵

Nella maggior parte dei casi, la critica degli antipetrarchisti si rivolge contro il meccanismo della *variatio petrarche*, che viene considerata un poetare inanimato e vuoto o addirittura come un furto⁴⁴⁶ e non »vera poesia«. La questione viene messa in luce molto bene da un capitolo in terza rima di Cornelio CASTALDI DA FELTRE:

Udite, imitatori del Petrarca,
 Udite, servi di vane parole,
 Che più stimate i remi che la barca:
 (...)
 Ma non so darvi poetica vanto
 Però che mai non mi parrà poeta
 Chi sol l'orecchie mi pasce col canto,
 Se non s'aggiunge una vampa secreta

443 Cfr. Silvia LONGHI: *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*. Padova: Antenore, 1983 e anche SCHULZ-BUSCHHAUS.

444 Non vorrei scendere qui nel campo minato degli studi sulla parodia, ma limitarmi a dare una definizione funzionale per il presente capitolo, per cui importa solamente che la parodia è il rifacimento letterario di un altro testo letterario.

445 LARIVAILLE, p. 84.

446 Cfr. HOCH, particolarmente pp. 143–154; LARIVAILLE; GRAF: »Petrarchismo e antipetrarchismo«.

Che dilettaudo mi discenda al cuore
Co' i raggi a guisa di cometa.⁴⁴⁷

La critica non si rivolge dunque a Petrarca stesso, poeta ben in grado di toccare il cuore, ma contro i tanti suoi imitatori che si limitano a coinvolgere »sol l'orecchie«. Sembra anzi ironia storica che PETRARCA stesso avesse un'idea dell'*imitatio* piuttosto eclettica e che non amasse le citazioni alla lettera⁴⁴⁸.

Nel passato *I Cantici* furono visti sia come un testo petrarchista, sia come un testo antipetrarchista, sia come un testo misto – perché in fondo l'antipetrarchismo non può esistere se non sulla matrice del petrarchismo:

Malgrado la sua prepotente carica innovativa e polemica, anche la lirica fidenziana (...) in fondo confermava lo stato di buona salute di cui il canone petrarchesco continuava, almeno in apparenza, a godere: gli scarti dalla norma, è chiaro, hanno un senso solo finché la legge che si propongono di infrangere esiste ed è comunemente osservata.⁴⁴⁹

Ma la confusa attribuzione del testo risulta anche dal fatto che lo SCROFFA sovrappone diversi modelli comunicativi, diversi script discorsivi che in contrasto tra loro creano equivoci⁴⁵⁰. Si possono comunque differenziare nettamente i diversi livelli comunicativi per ottenere un quadro più chiaro: il messaggio petrarchista si limita al livello diegetico, a Fidenzio narratore, che utilizza il codice standardizzato della lirica petrarchista quale lirica d'amore alta per dare il dovuto merito al suo amore. Fidenzio non è consapevole del fatto che la tematica omosessuale della sua narrazione rappresenta una crepa nella maschera del petrarchismo: per lui è la forma idonea da impegnare per il suo racconto. Coloro invece che sono consapevoli della trasgressione e di conseguenza attribuiscono un valore antipetrarchesco al testo, sono i lettori, sia diegetici che extratestuali, e l'autore esterno, Camillo SCROFFA. Così, poiché Fidenzio narra in tutta onestà petrarchesca e poiché esiste una complicità antipetrarchista tra lettori e autore esterno, il testo è comico. Abbiamo dunque una forma di umorismo pirandelliano⁴⁵¹: a livello del patto tra autore e lettore il testo è comico, a livello del patto tra protagonista e lettore⁴⁵² invece, scatta il meccanismo dell'avvertimento del contrario che suscita il sentimento del contrario –

447 vv. 1 – 3 e 22 – 27, citati secondo fonte in rete: www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/castaldi/capitolo.pdf (24. 5. 2009); CASTALDI visse tra il 1463 e il 1537.

448 Cfr. GMELIN. Per PETRARCA cfr. pp. 98 – 172.

449 Francesco ESPARMER: »Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento«. In: *Storia della cultura veneta. Tomo 4/I: Il Seicento*. Vicenza: Neri Pozza, 1983, pp. 189 – 222. Qui p. 204.

450 Per il concetto degli script sovrapposti cfr. capitolo 6 di James Paul GEE: *An Introduction to Discourse Analysis. Theory and Method*. New York, London: Routledge, 2005, pp. 71 – 93.

451 Luigi PIRANDELLO: *L'umorismo*. Milano: Garzanti, 2001 (1908).

452 Philippe LEJEUNE: *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

Fidenzio non è ridicolo, in fin dei conti, e il lettore simpatizza, fino a un certo punto, anche con lui⁴⁵³.

3.4.3 Il classicismo del Cinquecento

In realtà, il petrarchismo di chiave bembiana fa parte dell'altro fenomeno qui presentato, del classicismo: è la sua idea di classicismo che induce il Bembo a stabilire e standardizzare il petrarchismo. Se »classicismo« in generale significa l'amore per l'arte e la cultura dell'antichità, il classicismo di Bembo è qualcosa di ibrido: fondato su un'educazione »classicista« e la lettura degli autori classici, egli lascia ai suoi coevi un'idea di »classicismo volgare« che si richiama ai primi autori italiani, all'inizio della letteratura moderna: Petrarca e Boccaccio quali esempi della classicità, dell'armonia e piacevolezza all'italiana, per dare alla produzione letteraria in volgare un modello assoluto e perfetto che perduri nel tempo.

Il classicismo »classico« è essenzialmente un fenomeno anteriore, del Quattrocento, un'idea di classicismo »characterized by a single-minded, even militant dedication to antiquity such as had been unknown to earlier centuries.«⁴⁵⁴ Nel momento della scrittura de *I Cantici*, intorno alla metà del Cinquecento, esso rappresenta un fenomeno già superato e quindi un atteggiamento »passatista«⁴⁵⁵ per la profonda cultura che esso esigeva così come era richiesto dai suoi esponenti, in opposizione alla »cultura« superficiale delle rimerie alla PETRARCA, e nella forma erudito-attualizzata come vissuta per esempio da un Giovan Giorgio TRISSINO e suo protetto Andrea Palladio⁴⁵⁶, il classicismo »classico« era ancora ben stimato dalle élite del tempo. L'opera di riferimento del classicismo letterario è la poetica⁴⁵⁷ di Giulio Cesare SCALIGERO (1484–1558), che si dedica

453 Per un approfondimento del discorso riguardo a protagonista e lettore cfr. cap. 3.3.

454 Hans BARON: *The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*. Princeton, N. J.: Princeton UP, 1966, p. 4.

455 »We imagine ourselves able to revive the past through this [classical] art, to perpetuate it by continuing to work within its conventions. For this illusion of reliving history, the style must be prevented from becoming truly alive once again. The conventions must remain conventional, the forms lose their original significance in order to take on their new responsibility of evoking the past. This process of ossification is a guarantee of respectability.« Charles ROSEN: *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. London: Faber & Faber, 1972, p. 460.

456 TRISSINO (1478–1550) era vicentino e contemporaneo dello SCROFFA. L'architetto Andrea Palladio (1508–1580) trasformò, a partire del 1531, l'aspetto di Vicenza radicalmente in chiave classicista.

457 Iulii Caesaris SCALIGERI: *Poetices libri septem*. S.l. [ma Lione]: apud Antonium Vicentinum, 1561. Anche se sembra che il lavoro monumentale di SCALIGERO non abbia avuto la stragrande importanza finora sostenuta dalla ricerca, cfr. Luc DEITZ: »Zur Wirkungsge-

esclusivamente alla letteratura in lingua latina, nonostante la *princeps* sia del 1561:

Scaliger verkannte offenbar, daß seine Zeit eher von der Frage nach der Legitimation und dem Wert der volkssprachlichen Dichtung bewegt wurde, während die normative Geltung der antiken Vorbilder immer schwächer wurde und schließlich ganz in den Hintergrund rückte.⁴⁵⁸

3.4.4 L'anticlassicismo del Cinquecento

Nonostante il classicismo cerchi di ristabilire l'estetica dell'equilibrio attribuita all'Antichità, sia nei generi letterari sia nella lingua letteraria, esso viene contemporaneamente completato non solo dal classicismo-toscano di chiave bembesca, ma anche da un anticlassicismo che sperimenta con il plurilinguismo⁴⁵⁹ (es. FRANCESCO COLONNA e l'*Hypnerotomachia Poliphili*, Teofilo FOLENGO e la letteratura macaronica), l'uso dei dialetti e delle tradizioni letterarie rustiche (es. RUZZANTE, la letteratura pavana), ma anche con una produzione letteraria a prescindere dal fondamentale concetto dell'*imitatio*, una letteratura generata principalmente dal genio individuale del produttore (voluta per esempio da Pietro ARETINO).

La critica dell'anticlassicismo verso il classicismo è in parte parallela alla critica rivolta dall'antipetrarchismo al petrarchismo, rivolgendosi contro la produzione meccanica e svuotata e l'invarianza di formule prescritte. Ma la critica va anche oltre: gli anticlassicisti mettono in dubbio la validità dei modelli per tutta la gamma della produzione letteraria⁴⁶⁰. Al nucleo della questione è la percezione e l'interpretazione divergente del concetto d'*imitatio*: se imitazione »is one of the principal forms in which a belated culture manages its relationship to its cultural predecessors«⁴⁶¹, e all'inizio del Rinascimento, essa »assigned the Renaissance creator a convenient and flexible stance toward a past that threatened to overwhelm him«⁴⁶², allora gli scrittori anticlassicisti sono i »non-be-

schichte«. In: Iulius Caesar SCALIGER: *Poetices libri septem / Sieben Bücher über die Dichtkunst. Band I: Buch 1 und 2*. Herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Luc Deitz. Stuttgart-Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1994, pp. XXXII – LXIII. Per l'Italia cfr. pp. LVII – LIX.

458 DEITZ, p. XXXIIs.

459 Cfr. Ivano PACCAGNELLA: »Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi«. In: *Letteratura italiana. Volume 2: Produzione e consumo*. Direttore Alberto ASOR ROSA. Torino: Einaudi, 1983, pp. 103 – 167; *Letteratura italiana Laterza. Volume 20: Gli anticlassicisti del Cinquecento*. A cura di Nino BORSELLINO. Bari: Laterza, 1973.

460 Cfr. per l'esempio di ARETINO l'articolo di LARIVAILLE.

461 SIMON DENTITH: *Parody*. London, New York: Routledge, 2000, p. 29.

462 GREENE, p. 2.

lated», l'avanguardia dell'epoca, coloro che non si sentono più »overwhelmed« ma aprono nuove prospettive.

Vedremo più avanti come i descritti fenomeni sociali si concretizzino nel testo dello SCROFFA.

3.5 La satira

È generalmente accettato che la forma letteraria che critichi un fenomeno del mondo extratestuale attraverso la letteratura sia la satira. La critica ha definito la satira un genere letterario moralista, dello sdegno, che può assumere varie forme. Nella sua copiosa opera dedicata alla satira scrive Vittorio CIAN:

La satira è, in fondo, l'espressione multiforme d'uno stato, d'un atteggiamento e d'un'attività dello spirito, *che può variare quasi indefinitamente* a seconda dei tempi, degli individui, delle condizioni storiche, sociali, cioè, politiche e morali; espressione multiforme, ma essenzialmente negativa [...].⁴⁶³

E nella *Storia della letteratura italiana* di Giulio FERRONI si legge: »Satira – Genere letterario che nella letteratura latina si avvaleva di temi e di strutture assai diverse«⁴⁶⁴. Ci si chiede allora come un concetto talmente multiforme possa essere classificato come genere. Sembra cogliere molto bene il problema GRIFFIN all'inizio del suo studio sulla satira inglese:

Typically the theorist establishes his model – Horace, say, or Juvenal – and urges that all satires follow this pattern. More generally, satiric theory may be seen as a series of attempts to deny one or both of two elements that have long clung to a satire and challenged its claim to morality and artistic unity – *satyr* (the half man – half beast, suggesting that satire is lawless, wild, and threatening) and *lanx satura* (the »mixed« or »full platter«, suggesting that satire is a formless miscellany, and food for thought). Theorists have long sought to repress or domesticate the shaggy, obscene, and transgressive satyr that ranges through satire's long history, lurking in dark corners, and to make it into the model of a moral citizen. Or they have resisted satire's traditionally farraginous nature and insisted that every satire must display thematic unity and formal clarity. When theorists happen also to be practitioners of satire (as in the case of Horace and Dryden), they are likely to be propagandizing for their own particular way of writing satire. And not infrequently their theory fails to account for their own practice. To recognize the unacknowledged limitations of earlier theories helps us see more clearly that modern theory has inherited the same limitations.⁴⁶⁵

463 Vittorio CIAN: *La Satira. Dal medioevo al Pontano*. Milano: Vallardi, 1940, p. 1s. Enfasi inserita da me.

464 FERRONI, p. 70s.

465 Dustin GRIFFIN: *Satire. A Critical Reintroduction*. Lexington: Kentucky UP, 1994, p. 6.

Bisogna dunque rivolgersi altrove per trovare degli strumenti adatti. Sembra utile in proposito lo studio di Simpson che definisce la satira come pratica discorsiva: «(...) satire is not a genre of discourse but a discursive practice that does things to and with genres of discourse.»⁴⁶⁶ La satira come presentata da Simpson rinegozia le pretese universali di validità proposte da Habermas: verità, adeguatezza e sincerità. La satira, se è riuscita, »comprises a suspension of the claim to truth, a ratification of the claim to appropriateness and a recognition of a rescinded claim to sincerity«⁴⁶⁷. Ciò significa che a differenza di un enunciato non-marcato, la satira non riporta le »cose« come sono »davvero« ma le esagera o le modifica (pretesa di verità), non sceglie il modo o il registro più adatto per esprimere gli eventi, come lo Scroffa quando sceglie un registro molto elevato per il suo personaggio, riferendosi però alle cose più banali (pretesa di adeguatezza), e infine l'enunciatore/autore del messaggio è consapevole di non riportare le »cose« fedelmente (pretesa di sincerità)⁴⁶⁸. In quanto al modello discorsivo, la satira è, similmente allo schema del motto di spirito freudiano esposto in capitolo 3.3, »in essence a triadic discursive event, with three principle subject positions, two of which are ratified within the discursive event.«⁴⁶⁹ Sono presenti la posizione A, il satirista ovvero Scroffa-autore, e la posizione B, il destinatario ovvero lettore. La posizione C spetterebbe al satirizzato, Fidenzio-personaggio. Ma anche secondo il modello di Simpson la satira comunica sempre sdegno ed esprime negatività e opposizione rispetto a una data proposizione⁴⁷⁰. Questo giudizio, fondato sulla metodologia della linguistica, non è molto lontano da ciò che scrive, in chiave letteraria, Davico Bonino:

È significativo che il comico satirico, a differenza di quello giocoso e parodico, che si possono realizzare tra due referenti (lo scrittore e il lettore, restando il tramite del loro rapporto preesistente e, per così dire, muto – una norma, un genere una lingua [intende dire: non un essere umano, una persona]), la satira non si può realizzare se non a tre: lo scrittore, il lettore e la vittima, cioè la persona (l'essere umano) che, volontariamente o no, suscita lo sdegno, e dunque l'ostilità comica del primo, il quale a sua volta è in qualche modo decolpabilizzato della sua aggressività dal riso, più o meno amaro, del secondo.⁴⁷¹

466 Paul SIMPSON: *On the Discourse of Satire. Towards a Stylistic Model of Satirical Humour*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2003, p. 76.

467 SIMPSON, p. 10.

468 Questo aspetto della satira si rispecchia nei diversi livelli comunicativi de *I Cantici*, discussi nel cap. 3.3.

469 SIMPSON, p. 88.

470 Cfr. SIMPSON, p. 123.

471 Guido DAVICO BONINO: *Così per gioco. Sette secoli di poesia giocosa, parodia e satirica*. Torino: Einaudi, 2001, p. VIII.

L'essere umano che suscita lo sdegno è, nel nostro caso, Fidenzio; ma egli non è biasimato solo come individuo, ma anche come rappresentante dell'intera classe dei pedanti contemporanei. Per capire come ciò avvenga, ovvero che un membro di una classe ne diventi quasi automaticamente rappresentante significativo, bisogna considerare il pedante in generale e specificamente come figura letteraria nel Cinquecento. Tramite tali coordinate si potrà poi inquadrare Fidenzio per mettere in rilievo le sue peculiarità.

3.5.1 La figura del pedante cinquecentesco

Il classico *Dizionario della lingua italiana* di TOMMASEO definisce «Pedante»: «Colui che guida i fanciulli ed insegna loro; ed è per lo più vocabolo di dispregio. (...) Dicesi anche di Uomo di poco valore, che affetta di mostrarsi saputo.» Tale giudizio negativo accompagna la parola sin dall'inizio⁴⁷² e che i contemporanei dello SCROFFA considerassero male i pedanti si può evincere attraverso una vasta gamma di testi. Carlo Sigonio, futuro professore dello studio di Padova, scrisse così in una lettera da studente a suo padre, nel 1536:

Manifesto è che Pedante, in qual significato pigliar lo vogliamo, non è a buon conto dal volgo havuto, le quali ragioni, il più breve che potrò, intendo di raccontar. Dicesi, che quel che vuole altrui insegnar ogni cosa convien sappi far; le quali parole profondissimi sensi sotto sè contenenti brevemente a voi, et a che Persona si voglia mi sforzerò di chiarir. Nel Pedante adunque dico regnar non pur somma scientia di tutte le cose, ma anchor in esso ogni fece di sceleragini, et ridotto d'ogni vitio, il che non pur (*a me*), ma anchor a tutti gli huomini è manifestissimo; direbbemi per caso alcuno, tu serra (*sic*) de buoni sì, che di te ciò mai si dirrà (*sic*), a cui dicendo gli rispondo, esser così divulgato il lor vitio, che come si dica Pedante s'intenda un huomo pieno di virtù, et di infiniti vitii, et che qualunque di queste continuamente usa, a questo, poi che ciò con non pocca (*sic*) ingiuria d'alcuni si dice, si bisognano essempli, delli quali quanto più penso, tanti più alla mente mi soccorrono manifestissimi, et d'antiqui, et di moderni, et di gravi, et di leggieri, et di savi, et d'ignoranti huomini, li quali al presente per più lor honore lasceremo da parte, ma al numero degli lor vitii con il parlare nostro discenderemo. Dico adunque, lascio che tutti dal volgo notati sono dishonestissimamente peccare in lussuria, et non pur nella natural, ma eziandio nella sodomitica senza alcun rimorso di coscienza, o di vergogna, del qual vitio niun altro esser può maggiore, ch'egli tutti di superbia et vana persuasion così s'inalzano, che pocchi (*sic*) ne veggiamo al perfetto fin pervenire.⁴⁷³

In breve, i pedanti sono ignoranti, pieni di vizi e sodomiti. Lo sdegno è maggiore perché i pedanti, essendo insegnanti, dovrebbero esser tutt'altro: «quel che

472 Il *DELI* segnala la prima apparizione della parola nel 1499 in Burchiello.

473 CIAN: «Una lettera di Carlo Sigonio contro i pedanti», p. 460 s. Inserzioni da CIAN.

vuole altrui insegnar ogni cosa convien sappi far«. Ma i pedanti non sono all'altezza del loro mestiere. Cinquant'anni dopo la lettera del Sigonio, Tommaso GARZONI descrive la professione del *grammaticus* nel suo trattato dei mestieri contemporanei:

Hor che cosa è la grammatica veramente, se non una scienza, la quale aperta tutte s'aprono, et la quale chiusa tutte si chiudono? (...) Perché ordinarono gli antichi Romani pubblici stipendii ai grammatici, facendo loro uno editto, che l'insegnassero per fin ne'crosari delle strade, se non per darli meritato, et dovuto honore?⁴⁷⁴

La grammatica, dunque, quale scienza importante perché fondamentale, è da stimare e onorare. La differenza tra il lodevole *grammaticus* e l'abbominevole pedante è meramente di qualità:

Meritano certamente sommo honore i grammatici, perché insegnano d'isprimere quanto habbiamo nell'animo con parole proprie (...); di scriver puntatamene (...); di dettare epistole (...); di poetare (...); di trovar gli epithetti veri delle cose (...); di comporre historie (...); di fare orazioni (...); di leggere, et isporre (...): et così quelli ch'insegnano le lettere, le sillabe, i nomi, i pronomi, i verbi, l'orationi, le preposizioni, gli avverbii, l'interiectioni, le congionzioni, i tempi, i casi, le figure, i punti, et simili altre cose grammaticali. Ma per l'opposito non so che dir di buono di certi puri grammatici, anzi meri pedanti, i quali stan tutto il giorno su le piazze, et dentro alle botteghe nel consortio de' letterati, a litigar frivolamente di certe minutie loro, che rendon nausea perfino ai ciavattini, contendendo alla disperata, con gettar la toga labile da parte, et con chiamare in testimonio il dio Polluca, et Hercole a ogni tratto, se l'*ypsilon*, et il *z* si scrivono nelle dittioni greche, o anco nelle latine; se l'anima d'Aristotile si scrive *endelechia* per *delta*, o *entelechia* per *tita*; se l'*h* è lettera, overamente nota d'aspirazione, se l'*x* è necessaria (...)⁴⁷⁵

Il tipico pedante si è quindi dimenticato il suo onorevole compito di aprire le porte delle scienze agli alunni insegnando loro la grammatica: invece di allargare le conoscenze, si limita a discussioni iperspecializzate, futili e senza esito; invece di servire il bene comune, si perde nei dettagli. E questo non avviene nello studio privato, come passatempo privato, ma a vista e con lo sdegno di tutti perché il pedante chiacchiera »tutto il giorno su le piazze, et dentro alle botteghe«, come scrive il GARZONI, pur essendo, dipendente e stipendiato da altri.

Più avanti GARZONI descrive il pedante tipico anche fisicamente: si dà l'aria grave, porta una bacchetta in mano, veste una toga bianca vecchia e sporca e fa comunque il pavone, si circonda di giovani che vuole attirare nel vizio, parla una lingua bastardamente latina e trascura il suo compito di formare ed educare i giovani prendendo solo i soldi.⁴⁷⁶ Vedremo dagli esempi riportati che tale opi-

474 GARZONI: »De' grammatici, et pedanti«, p. 121.

475 GARZONI: »De' grammatici, et pedanti«, p. 123.

476 »Che dirò della sciocca gravità pedantesca d'alcuni con quel baculo magistrale in mano, con

nione fu condivisa comunemente: ciò che descrive GARZONI si può dire il prototipo del pedante cinquecentesco.

A partire dalle polemiche di Pietro ARETINO, il pedante non è semplicemente il *grammaticus* un po' limitato cognitivamente, ma anche un attributo agli imitatori meccanici di PETRARCA:

Fu pure strano umore mio, in non aver voluto usare il sermon de la patria; e ciò è stato per le notorie che ogni pedante fa su la favella toscana. Se l'anima del Petrarca e del BOCCACCIO nel mondo suo è tormentata come son le loro opere nel nostro, debbono rinegare il battesimo.⁴⁷⁷

Pur sempre, anche l'ARETINO usa la parola con scherno nel senso di «insegnante delle lingue classiche», in risposta alle accuse rivolte a lui di essere illetterato e ignorante:

Ma io mi rido de i pedanti, i quali si credano che la dottrina consista ne la lingua greca e latina, affermando che chi non l'intende non può sapere aprirci bocca, dando tutta la riputazione a lo *in bus e in bas* de la grammatica.⁴⁷⁸

L'antipedantismo per così dire «moderno» dell' ARETINO nasce dalla convinzione che un uomo può scrivere anche liberamente, senza avere una profonda conoscenza delle letterature e grammatiche classiche. Dall'altro lato esiste anche un antipedantismo restaurativo, influenzato fortemente dalla controriforma, come ideologia contro il libero sapere, l'intelletto attivo, la cognizione indipendente:

quella toga pelata, che non ha visto manco di cinque giubilei, con quel modo di cantar così le prose, come i versi, con quella comitiva di putti per ogni cantone, con quei saluti in latino: «Avete domini, et salvete», con quelle riverenze strafoggiate, con quel star su la sua che paiono tanti Tullii in cathedra, con quel leggere affettatamente come fanno, con quel passeggiar per scola a guisa di tanti pavoni, con quel chieder di norme terribile, et impaurire i putti col grido strepitoso, con quelle suasive ai giovani di seguir le pedate di sier Pisciano, et di barba Diomede, et caricarsi le braccia d'un buon Cornucopia, né lasciar per bezzi il Catholicon, e Papia, e il Mamotretto insieme? Che dirò delle corruttele, che molte volte per lor difetto son nelle scuole causate? Che dirò delle negligenze intorno ai scolari? Che cosa dell'avaritie in sorbir tanti salarii, e tante spese si communi? Che cosa della scempietà d'alcuni particolari, come di quel pedante di Bologna, che volendo dare una nova nella patria sua erano molti banditi, et che portava pericolo, che un dì non uccidessero il governatore di quella città, disse pedantesamente: «Io vereo che per la copia di questi esuli un giorno non venga necato l'Antistite? Che dirò di quell'altro, che indirizzando una lettera in Padoa, in su la piazza del vino, alla Speziera della Luna, scrisse: «Nella città Antenorea, in sul for di Baccho, all'Aromataria della Dea Triforme?« GARZONI: »De' grammatici, et pedanti«, p. 125 s.

477 *Lettere scritte a Pietro Aretino*. A cura di Teodorico LANDONI. Bologna: Romagnoli, 1873. Vol. I, 24, p. 34. [Ristampa anastatica. Bologna: Commissione per i testi di Lingua, 1968].

478 *Lettere scritte a Pietro Aretino*. Vol. I, 298, p. 373. [Ristampa anastatica. Bologna: Commissione per i testi di Lingua, 1968].

(...) l'antipedantismo fu il tramite e insieme la manifestazione più immediata ed evidente di quella crisi della cultura umanistica destinata a risolversi (...) per un verso nella negazione del valore stesso dell'attività intellettuale e conoscitiva dell'uomo (...) e nell'elaborazione di una nuova concezione del sapere per l'altro.⁴⁷⁹

Secondo questa posizione, la conoscenza delle lingue e culture classiche, dominio degli studi umanistici, non serve per arrivare alla Verità: la Verità si può solo raggiungere tramite la fede e la rivelazione divina.⁴⁸⁰ Di conseguenza, gli studi umanistici e con questi gli studi fondamentali della grammatica devono essere controllati da un'istanza adeguata – a questo punto l'educazione dei giovani passa nuovamente nelle mani della chiesa, il più delle volte nelle mani dei gesuiti⁴⁸¹. Ciò non significa che i testi classici spariscano dall'agenda, ma che vengano utilizzati per insegnare la buona lingua e lo stile, non per illustrare l'essenza poetica, e che siano controllati da chi possiede la *veritas*⁴⁸²:

(...) Saint Ignace dit qu'il faut entendre par Lettres d'Humanités la grammaire et la rhétorique; la poésie a donc disparu, du moins certains poètes qui, par suite de leurs mœurs trop faciles, étaient dangereux pour la jeunesse.⁴⁸³

Visto che il pedantismo era un fenomeno tanto diffuso, non sorprende affatto che venisse riportato nella letteratura dell'epoca.

479 Giandomenico FALCONE: »Pensiero religioso, scetticismo e satira contro il pedante nella letteratura del Cinquecento«. In: *Rassegna della letteratura italiana*, 88, VIII (1984), pp. 80 – 116. Qui p. 80.

480 Per approfondire il discorso si cfr. FALCONE.

481 Cfr. Paul Oskar KRISTELLER: »The Contribution of Religious Order to Renaissance Thought and Learning«. In: *Medieval Aspects of Renaissance Learning. Three essays by P. O. Kristeller*. Edited and translated by Edward P. MAHONEY. New York: Columbia UP, 1992, pp. 93 – 163 [Revised version of the article published in: *American Benedictine Review* 21 (1970), pp. 1 – 55]; Paul F. GRENDLER: »The Schools of Christian Doctrine in sixteenth-century Italy«. In: IDEM: *Books and Schools in the Italian Renaissance*. Aldershot, Brookfield: Variorum, 1995, pp. 319 – 331 (Part X); GRENDLER: *Schooling in Renaissance Italy*, spec. »Part IV. The Schools of the Catholic Reformation«, pp. 333 – 402; Manfred HINZ, Roberto RIGHI e Danilo ZARDIN (a cura di): *I gesuiti e la ratio studiorum*. Roma: Bulzoni, 2004.

482 »L'adesione all'umanesimo si configura perciò, fin dall'inizio, come funzionale a uno scopo ben preciso: educare alle tattiche di controllo e alla loro riproducibilità.« Gian-Mario ANSELMINI: »Per un'archeologia della *Ratio*: dalla »pedagogia« al »governo«. In: Gian Paolo BRIZZI (a cura di): *La »Ratio Studiorum«. Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*. Roma: Bulzoni, 1981, pp. 11 – 42. Qui p. 17.

483 Révérend Père DE DAINVILLE: »L'explication des poètes grecs et latins du XVIème siècle«. In: *Pédagogues et Juristes. Congrès du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours*. Paris: Vrin, 1963, pp. 173 – 188.

3.5.2 Il pedante come figura letteraria nel Cinquecento

La figura satirica del pedante letterario è un'invenzione del Cinquecento italiano⁴⁸⁴ e rievoca personaggi realistici in vista nelle comunità dell'epoca quali descritti da Sigonio e GARZONI:

Il pedante, il maestro di scuola presuntuosamente fiero delle sue cognizioni e portato a parlare una lingua infarcita di latinismi, quale prodotto tardivo e scadente dell'Umanesimo fu invenzione non peregrina, e se Francesco Belo prima, poi l'Aretino nel Marescalco e altri, dal Bruno del Candelaio al Della Porta, fecero del pedante un personaggio di commedia, ciò avvenne per quel rispetto del vero che è uno dei migliori requisiti del teatro comico cinquecentesco.⁴⁸⁵

Troviamo la figura del pedante in vari generi della letteratura cinquecentesca, dalla poesia, alle novelle e alle commedie⁴⁸⁶. Il pedante del genere poetico è soprattutto quello della poesia burlesca e bernesca⁴⁸⁷, biasimato e burlato come per esempio nel capitolo, in due parti, intitolato *Il Pedante* di Cesare CAPORALI. Il pedante qui è un educatore privato che insegna e convive nella casa dei padroni, è bruttissimo, sporco, mal vestito, non ha gusto, maltratta gli alunni, ecc., ma ha stranamente comunque «universale» successo erotico:

E in men d' un' anno s' avea colto sotto
La disciplina sua la Madre, e il Figlio,
E quasi il Padre ancor vi avea ridotto.⁴⁸⁸

Anche il pedante delle novelle del Cinquecento è solitamente non l'eroe della storia, ma fa da bersaglio alle beffe più dure. Oltre la novella, molto violenta, del LASCA citata sopra (capitolo 2.1), è notevole la novella V di Pietro FORTINI⁴⁸⁹ in cui il pedante Giovambatista, innamorato di una donna ricca molto al di sopra

484 Cfr. Florian NEUMANN: »Pedanten«. Grundzüge der Pedantensatire im Cinquecento«. In: Winfried MÜLLER, Wolfgang J. SMOLKA, Helmut ZEDELMAIER (Hrsg.): *Universität und Bildung. Festschrift für Laetitia Boehm zum 60. Geburtstag*. München: PS-Serviceleistung- en für Geisteswissenschaften und Medien, 1991, pp. 115–128.

485 BONORA: »Il classicismo dal Bembo al Guarini«, p. 516.

486 Forse sorprendentemente, vista la sua particolarità per l'epoca, mancano fondamentali monografie sulla figura del pedante nella poesia e anche nella novella del Cinquecento. Il GRAF ha dedicato alcune pagine ai pedanti di tutti i generi, le quali rappresentano sempre una ricca raccolta di informazioni, anche se sono superate dal punto di vista metodologico (GRAF: »I Pedanti«). Solo per la commedia possiamo far uso dell'ottimo studio di Antonio STÄUBLE, vedi sotto (STÄUBLE: »Parlar per lettera«, pp. 9–130).

487 Cfr. gli esempi riportati da TOSCAN, §217.

488 vv. 196–198 di Cesare CAPORALI: »Il Pedante. Parte Seconda«. In: IDEM: *Rime di Cesare Caporali Perugino*. In Perugia: Stamperia Augusta di Mario Grimaldi, 1770, pp. 414–422.

489 Pietro FORTINI: »Novella V«. In: *Raccolta de' Novellieri Italiani. Con alcuni ritratti. Volume decimoquarto: Novelle di autori senesi. Vol. 1*. Milano: Per Giovanni Silvestri, 1815, pp. 252–284.

delle sue possibilità, viene beffato dal marito di lei e da un altro pedante. Se però Giovambatista è brutto, povero, ignorante e presuntuoso, il suo collega, un prete che insegna ai figli della donna, è un pedante »buono« di cui FORTINI scrive:

Era il prete molto accorto e saputo, né mai un simile si dovrebbe dire pedante, se ben che l'arte pedantesca facesse: solo faceva tal cosa per l'obbligo grande quale teneva con il padrone, perché assai tempo fino da piccolo se l'era allevato e fattogli insegnare le virtù, e finalmente datogli un beneficio quale teneva.⁴⁹⁰

Il personaggio ha dunque bisogno di essere giustificato e difeso dalla macchia di pedante, per cui diviene necessario spiegare esplicitamente ai lettori che il prete è un pedante »buono«.

Nel suo articolo, datato ma ricco di materiale e tuttora unico studio sostanziale sul genere, il GRAF analizza i vari testi e tira le conclusioni sulla risibilità dei pedanti:

Gli è assai raro che in quelle raccolte di facezie e di motti di cui ebbe tanta copia il Cinquecento, si trovino detti arguti posti in bocca a pedanti; mentre è frequentissimo il caso che si narrino esempi incredibili della lor grulleria.⁴⁹¹

Il pedante come descritto da GRAF è in linea generale tanto brutto fisicamente (p. 140) quanto brutto moralmente (p. 141), »non parla mai facile« (p. 142), ma solo il pedantesco (p. 144); è probabile che »[s]appia pochissimo, come d'ordinario, o sappia malamente assai cose inutili« (p. 145), è colpevole di superbia e insolenza (p. 145 s) e pecca di sodomia (p. 146).

Il pedante delle commedie del Cinquecento è stato studiato approfonditamente da STÄUBLE⁴⁹², il quale ha preso in considerazione ben 47 commedie cinquecentesche. STÄUBLE sostiene che »[c]ontrariamente alla maggior parte dei personaggi della commedia rinascimentale, il pedante non ha praticamente antenati nel teatro classico«⁴⁹³: i suoi precursori non sono ridicoli in quanto insegnanti e non rappresentano la »caricatura dell'intellettuale« come invece il pedante introdotto nel panorama della commedia da Francesco BELO ne *Il pedante* (pubblicato nel 1529) e dall'ARETINO ne *Il Marescalco* (pubblicato nel 1533). I diversi pedanti presi in considerazione

sono sufficientemente costanti attraverso tutto il secolo perché si possa parlare di un ritratto abbastanza unitario ed omogeneo: il pedante diventa presto, fin dal Belo e dall'Aretino, un tipo chiaramente definito, che parla e si comporta in una determinata maniera: un linguaggio ed un comportamento familiari al pubblico, per cui la semplice

490 FORTINI, p. 270.

491 GRAF: »I Pedanti«, p. 141.

492 STÄUBLE: »Parlar per lettera«.

493 STÄUBLE: »Parlar per lettera«, p. 14.

menzione della professione del pedante basta a predisporre gli spettatori al riso e ad annunciare l'intenzione satirica dell'autore.⁴⁹⁴

Secondo gli studi dello STÄUBLE, si trovano tre diversi tipi di pedante: il pedante per lingua, il pedante per intreccio e i finti pedanti. Tra i pedanti per lingua ci sono quelli geniali, che parlano un pedantesco inventivo ed espressivo; quelli qualsiasi che danno un'«impressione fredda e ripetitiva» perché «offrono una formalizzazione asettica del linguaggio»⁴⁹⁵ e quelli che non usano affatto il codice ibrido del pedantesco, ma una forma di *code switching*: parlano in volgare ma inseriscono qua e là qualche citazione latina. STÄUBLE distingue però tra lingua pedantesca da un lato e altri linguaggi artificiali quali il fidenziano e il poliflesco dell'*Hypnerotomachia Poliphili* dall'altro. Questi sono

creazione linguistica di *un* solo autore (imitatori messi a parte) e quindi [ha] unità stilistica, sono lo stile del Colonna, dello Scroffa, mentre il pedantesco è usato da numerosi scrittori, senza che si possa veramente parlare di un capostipite, di un inventore, cui gli altri si sarebbero uniformati (...).⁴⁹⁶

Il pedante per intreccio può essere positivo (se appartiene ai «vinicatori») o, molto più diffuso, negativo (viene sconfitto, bastonato, burlato, ecc.). Sottolinea lo STÄUBLE che tanti dei pedanti delle commedie non sono affatto indispensabili alla trama: spesso il loro personaggio potrebbe anche essere tolto dalla commedia e lasciarla comunque intatta. Essi servono solo per suscitare qualche risata in più.

Poi ci sono i «finti pedanti»: personaggi che per cattiva sorte si trovano a dover fare il pedante per un certo tempo.

Quando il tradizionale procedimento dell'agnizione permette ai finti pedanti di recuperare la propria identità, essi cessano di «fare il pedante» e parlano in maniera normale.⁴⁹⁷

STÄUBLE individua nei pedanti studiati degli «echi della vita intellettuale cinquecentesca»⁴⁹⁸, come il petrarchismo e il neoplatonismo, sottolinea l'usanza dei pedanti di comporre versi, spesso d'amore e spesso di forma o metrica anormale, tra i quali non manca un componimento in chiave omosessuale⁴⁹⁹. Trova anche l'eco di certi scritti di CICERONE, quali il *De officiis* e l'*Oratore* in quanto tanti dei pedanti sono preoccupati per il «decoro», preoccupazione che comprende non solo il loro comportamento ma anche il loro linguaggio. Amano le

494 STÄUBLE: «Parlar per lettera», p. 61.

495 STÄUBLE: «Parlar per lettera», p. 62.

496 STÄUBLE: «Parlar per lettera», p. 76.

497 STÄUBLE: «Parlar per lettera», p. 68.

498 STÄUBLE: «Parlar per lettera», p. 79.

499 STÄUBLE: «Parlar per lettera», p. 88.

citazioni classiche (STÄUBLE nomina CICERONE, ORAZIO, TERENCEIO e VIRGILIO) e petrarchesche, parlano con sentenze e frasi fatte. Insomma: il pedante »fa prova di un'affettazione che si situa agli antipodi del nuovo ideale della »sprezzatura« teorizzato dal Castiglione»⁵⁰⁰. Per la dinamica delle commedie studiate, si possono individuare due trasgressioni del pedante: la prima scatena l'azione intorno al personaggio ridicolo (sempre se egli è personaggio che partecipa attivamente all'intreccio) e

consisterebbe nell'innamorarsi di una persona da cui lo separerebbe un divieto di tipo sessuale o sociale, a causa dell'età (fanciulla), del sesso (maschile) o della condizione sociale troppo bassa (cortigiana o domestica) o troppo alta (gran dama o ragazza di buona famiglia).⁵⁰¹

Per questo tipo di trasgressione il pedante viene solitamente punito severamente.

La seconda trasgressione è forse più difficile da punire, ma più fondamentale, in quanto è simbolo dell'»*indignitas hominis* di fronte alla *dignitas hominis*«⁵⁰². Essa consiste nel »degradare la cultura umanistica a puro gioco verbale«⁵⁰³, nella meccanizzazione del principio d'imitazione e nel ridicolizzare e rendere sterili gli studi dei classici consacrati. Essa è difficilmente punibile perché rappresenta il trauma del secolo: la fine della fiducia nelle possibilità dell'uomo, il brutto risveglio dopo il sacco di Roma dal sogno di poter trasformare il mondo educando gli uomini alla virtù tramite le bellezze classiche. Il gioco vuoto del pedante è sintomo della sua alienazione e dunque simbolo della sconfitta degli ideali dell'umanesimo.

Nell'Italia del Cinquecento avanzato, il letterato è posto dinanzi ad un'alternativa: o adattarsi alla situazione e mettersi al servizio del potere (politico o editoriale), o rinchiudersi in una concezione sclerotizzata della cultura umanistica, avulsa dalla realtà e divenuta puro gioco formale.⁵⁰⁴

500 STÄUBLE: »Parlar per lettera«, p. 111.

501 STÄUBLE: »Parlar per lettera«, p. 121.

502 STÄUBLE: »Parlar per lettera«, p. 122.

503 STÄUBLE: »Parlar per lettera«, p. 121.

504 STÄUBLE: »Parlar per lettera«, p. 115. Il tema dell'estraniamento è tema ricorrente anche in altri studi sui pedanti del Cinquecento, cfr. gli studi di Patrizia DI CAPITANO: »Da »pedante« a »poeta«: La figura dell'uomo di lettere nei Dialoghi piacevoli di Nicolò Franco tradotti da Gabriel Chappuys«. In: *Studi di letteratura francese*. XIX: Cinquecento visionario tra Italia e Francia. Olschki: 1992, pp. 199 – 214. Qui p. 199: »Il »pedante« è dal suo [di Nicolò Franco nei *Dialoghi piacevoli*] punto di vista colui che trova nell'esercizio delle lettere una scusa per estraniarsi dai problemi dell'epoca. Il termine »poeta« (...) ha una coloritura provocatoria. Il modello d'intellettuale che risulta dalla lettura dei *Dialoghi*, nonché dalla biografia e dalle altre opere di Franco, è quello del »poeta« in quanto possiede le caratteristiche del ribelle e del sognatore. Come tale, egli unisce facoltà di analizzare con particolare lucidità e penetrazione i problemi coevi, una certa incapacità ad adattarsi al

Vedremo come i giochi di Fidenzio sono tutt'altro che puramente formali, nonostante il fatto che il senso di alienazione, come già attestato da TRIFONE⁵⁰⁵, sia molto forte ne *I Cantici* e Fidenzio sembri rinchiudersi in un mondo a parte.

3.5.3 Fidenzio, gli stereotipi e gli altri pedanti letterari

Abbiamo visto sopra che il pedante, per tutta la letteratura del Cinquecento, era il personaggio schernito per antonomasia. Lo SCROFFA scelse dunque «l'antipaticone» come protagonista delle sue poesie. Prima di Fidenzio, il pedante del genere poetico era soprattutto quello disprezzato e schernito della poesia burlesca e bernesca⁵⁰⁶. Ma poiché il pedante di stampo fidenziano, a differenza degli altri pedanti letterari, è di solito la voce narrante, si distingue di conseguenza notevolmente da essi. Scrive BONORA a proposito:

Il merito dello Scroffa consistette nel dare senso e colore nuovi a un'invenzione fortunata, nello scoprire una delicatezza sentimentale che approfondì la vivace invenzione comica.⁵⁰⁷

Tale delicatezza è dovuta soprattutto alla prospettiva narrativa: Fidenzio ci racconta la sua storia in prima persona; nella terminologia narrativa di stampo genetteiano, Fidenzio è un narratore autodiegetico, cioè un narratore protagonista, il racconto funziona a focalizzazione interna, ciò significa che la storia, in linea generale, viene raccontata attraverso la percezione di Fidenzio-narratore che sa quanto sa Fidenzio-personaggio: non sorprende allora che vengano trasmessi più sentimenti personali e sfumature psicologiche che fanno appello all'empatia dei lettori. Così, anche quando *I Cantici* prendono la strada della burla e dell'apparente satira del pedante nel viaggio di Fidenzio a Mantova per rivedere Camillo (*CdF* XIX), la qualità è ben diversa da quella del pedante letterario contemporaneo, ridicolizzato nelle commedie o beffato nelle novelle. Di solito il pedante cinquecentesco è l'oggetto di un narratore etero- o extra-diegetico, cioè al di fuori dall'interno della storia raccontata, e i racconti funzionano o a focalizzazione zero (novelle: il narratore sa più del personaggio perché non è legato al punto di vista di un unico personaggio) o a focalizzazione esterna (commedie: si sa solo quello che viene pronunciato, lo stato interiore è invisibile). *I Cantici di Fidenzio* ci offrono, invece, la prospettiva interiore del

presente, la quale si traduce in un vero e proprio disagio esistenziale che trova sfogo nella critica e nella deformazione satirica del reale.»

505 Cfr. cap. 3.2.

506 Raffaele NIGRO (a cura di): *Burchiello e burleschi*. Roma: Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 2002.

507 BONORA: «Il classicismo dal Bembo al Guarini», p. 516.

pedante, o almeno quello che Fidenzio-personaggio sceglie di farci vedere e che è, come abbiamo visto sopra, più che altro l'io ideale (cfr. capitolo 3.2).

Il tenore dei giudizi moderni sul pedante dello SCROFFA, è completamente diverso da quello dei giudizi, negativi, sul pedante cinquecentesco in generale visti sopra. Qui Fidenzio non è affatto un personaggio antipatico o negativo:

Il pedante dello Scroffa è un uomo erudito, buono, scavo, che parla un gergo colto e affabile, né già com'altri il compone grossolanamente di una parola latina ed altra italiana a vicenda. Egli non s'intrattiene di trivialità, ma di amore purissimo. Le sue immagini hanno l'impronta delle classiche venustà, e le sue esclamazioni, le sue abitudini, i suoi desideri vengono tutti consolati dal soccorso dei Numi, dall'intervento dei riti, dagli auspicii fasti o nefandi che le reminiscenza dell'istoria greca o romana gli suggeriscono ad ogni tratto.⁵⁰⁸

Questo il giudizio di DA SCHIO, decisamente romantico e ben lontano da una fondata analisi delle prospettive narrative o linguistiche. Similmente si esprime BONORA, trattando il momento buffo nella personalità di Fidenzio:

Il pedante [Fidenzio] è, a suo modo, un uomo che vive di puri ideali, a cominciare da quel suo linguaggio del quale gli altri hanno ragione di prendersi gioco: un personaggio perciò destinato ad urtarsi con la realtà, ad illudersi e a restare continuamente deluso: personaggio tutt'altro che buffonesco dunque, tale anzi da guadagnarsi la simpatia d'un lettore privo di pregiudizi.⁵⁰⁹

Ma non è semplicemente così: anche se Fidenzio ispira simpatia e suscita pietà, è pur sempre buffonesco. Sono importante, ancora una volta, i diversi livelli de *I Cantici*⁵¹⁰: per alcuni dei personaggi nel racconto, Fidenzio è il solito pedante ridicolo di cui burlarsi (nell'osteria in *CdF XIX*), per altri invece un erudito tragico (colleghi in *CdF XVII*), ma va sottolineato che nessuno di questi personaggi è soggetto alla prospettiva narrativa e che i loro giudizi su Fidenzio non si formano tramite la sua focalizzazione. I lettori contemporanei dovevano prima superare il proprio bagaglio culturale a cui appartiene l'idea fissa del »pedante« = »buffone da burlare« per provare la simpatia di cui parla BONORA. A tale superamento è finalizzata la prospettiva narrativa autodiegetica a focalizzazione interna di Fidenzio. Il lettore moderno a sua volta è più portato a vedere invece il lato tragico della vicenda di Fidenzio, appunto perché manca l'idea fissa sul pedante. Tale idea è anche responsabile della percezione di Fidenzio come sodomita: che non ci sia »[n]ulla di turpe (...) in questo pedante«⁵¹¹ è un giudizio che appartiene decisamente alla modernità: per quanto abbiamo detto sopra

508 DA SCHIO: »Memorie«, p. 28 s.

509 BONORA: »Il classicismo dal Bembo al Guarini«, p. 518.

510 Vorrei richiamare il fatto importante che in questo capitolo si tratta di Fidenzio-personaggio-narratore e non di SCROFFA-autore-narratore.

511 BONORA: »Il classicismo dal Bembo al Guarini«, p. 516.

sembra evidente che Fidenzio, per i suoi contemporanei, è in effetti un sodomita e che, per loro, *I Cantici* dovevano esprimere desiderio sessuale ed erotismo (cfr. capitolo 5).

Il grado di simpatia dipende dunque dalla disposizione del lettore a farsi trascinare dalla prospettiva narrativa. A chi riesce a provare simpatia per Fidenzio, il testo si presenta dal suo lato umoristico: in certi momenti in cui la focalizzazione interna è meno presente o quando il contrasto tra vita e forma è particolarmente notevole, scatta il riso comico, ma nei momenti in cui ci immedesimiamo di più in Fidenzio, il riso cede all'empatia e alla compassione. PIRANDELLO definì il comico come «avvertimento del contrario», l'avvertimento della differenza tra forma (l'idea, lo stereotipo, la proposizione, come qualcuno o qualcosa dovrebbe essere) e vita (come si manifestano realmente, la realtà attuale) che provoca il riso; l'umorismo è invece «sentimento del contrario»⁵¹², un sentimento che nasce dalla riflessione sulle differenze tra la vita e la forma e da cui scaturisce un sorriso di compassione. All'origine della riflessione sta la realizzazione dell'universale fragilità umana e della debolezza altrui, che sono anche le proprie. L'alienazione e l'emarginazione di Fidenzio, la sconfitta degli ideali dell'epoca umanistica e la sfiducia nell'uomo contemporaneo diventano così debolezze universalmente condivise.

Confrontare Fidenzio con il catalogo delle caratterizzazioni dei pedanti dell'epoca e della raccolta del GRAF, citato sopra, porta ai seguenti risultati: una descrizione fisica di Fidenzio manca nel testo, e ciò è dovuto alla tipologia narrativa del testo. Veniamo comunque a sapere che Fidenzio indossa un indumento da egli stesso chiamato «toga» (*CdF* XII, 4; XVII, 53), che non ha barba, in quanto non ne fa menzione, mentre parla dei suoi capelli (*CdF* XVII, 61) e che sembra avere una bacchetta magistrale che porta sempre con sé (*CdF* XIX, 47⁵¹³). Il fatto che Fidenzio si dia l'aria grave, parli il pedantesco e trascuri l'insegnamento dei suoi alunni, anche se a causa di un innamoramento e non per discussioni in piazza, lo accomuna agli altri pedanti.

Fidenzio è un pedante tipico anche per suo timore circa il decoro, da lui chiamato «dignità» (*CdF* I, 10), e per il suo innamorarsi di una persona non adatta, trasgredendo maggiormente la norma nello scegliersi una persona del suo stesso sesso, un fanciullo affidatogli e che si trova sotto la sua particolare tutela. Di fronte a se stesso, Fidenzio può legittimare il suo desiderio per Camillo solo riferendosi ai greci (vedi capitolo 2.2.3.1), visto che i romani non tolleravano rapporti tra un adulto e un adolescente libero tanto meno se di uno strato sociale superiore (nell'ipotesi che se Camillo sia veramente Camillo Strozzi, egli

512 PIRANDELLO, cfr. «Parte II, 2», pp. 171 – 180.

513 Il componimento XIX è però diverso dagli altri componimenti per il distacco temporale che distanzia la poesia dalle altre e merita dunque una particolare attenzione interpretativa.

sarebbe nobile e in ogni caso apparterebbe a una famiglia benestante se frequenta una scuola come quella di Fidenzio) e ancora di meno perché Fidenzio dovrebbe tutelare anziché »minacciare« Camillo, essendo il suo *paedagogus*. È probabile che Fidenzio non si renda conto che i suoi amati autori romani non sono adatti a legittimare il suo amore (vedi capitolo 2.2.3.3).

La seconda trasgressione individuata da STÄUBLE nei pedanti delle commedie, il degrado della cultura umanistica a pura forma e la meccanizzazione del principio di imitazione, rappresenta in Fidenzio un paradosso. Per Pietro ARETINO »*pédant et voleur ne font qu'un*«⁵¹⁴. Fidenzio, essendo pedante, è dunque *voleur*. Ma egli crea una cosa nuova, estremamente espressiva e lontana dai modelli imitati, non si limita affatto a pura forma mentre Fidenzio stesso è un modello antiquato, il sintomo di una cultura non più all'altezza del suo tempo, quasi un estraneo o essere esotico nel suo stesso Paese. Fidenzio, tramite il suo linguaggio e i modelli scelti, vive in un passato fittizio, scappando dal presente. Il paradosso è che egli attualizzi il passato, che riesca a creare del nuovo rubando dai vecchi, ma egli non vive affatto nel presente, rifugiandosi in questa cultura del passato. Riesce a creare dunque una cosa moderna, quasi d'avanguardia, pur essendo egli stesso completamente passatista⁵¹⁵.

Avendo inquadrato Fidenzio come personaggio e *I Cantici di Fidenzio* come discorso nel contesto storico-letterario e culturale e avendo tracciato i lineamenti del protagonista in modo approssimativo, ci possiamo ora rivolgere all'analisi dettagliata dei singoli componimenti.

514 LARIVAILLE, p. 77.

515 Il paradosso esiste, naturalmente, solo a livello diegetico. Al livello extradiegetico il presunto paradosso si spiega facilmente con il doppio livello comunicativo: l'autore e creatore reale, SCROFFA, non si può certo accusare di essere stato passatista.

4 Livello testuale-trasformativo

Il seguente capitolo si divide in due parti: nella prima parte si esaminerà il testo de *I Cantici* e verrà analizzato ogni singolo componimento. Una particolare attenzione verrà data ai riferimenti intertestuali e alle citazioni di altri testi, i quali saranno interpretati come »Leitreminiszenzen«⁵¹⁶: indizi che guidano la ricezione, poiché l'eco degli ipotesti guida le aspettative che i lettori hanno verso l'ipertesto; indizi che aggiungono una carica significativa, poiché il significato del testo anteriore risuona con il testo in lettura.

La seconda parte del capitolo costituisce l'astrazione dell'analisi testuale. Si indagherà il modo in cui *I Cantici* fanno uso dei testi individuati nei singoli componimenti e si cercherà di stabilire alcuni meccanismi generali. Le domande guida riguarderanno il modo in cui il nostro testo usufruisce di certi elementi costitutivi degli ipotesti, come lo SCROFFA modifichi il significato di questi testi, e quale ruolo abbiano sia l'uso degli specifici ipotesti sia la modificazione del loro »messaggio« all'interno del funzionamento de *I Cantici*.

4.1 Analisi e commento in chiave tradizionale

Le più recenti edizioni de *I Cantici* includono sempre un ampio apparato di commento per ogni singola poesia⁵¹⁷, in cui vengono segnalati significati particolari di singole parole e anche eventuali passi paralleli. Ciò che finora non è stato fatto è analizzare la funzione che hanno le citazioni e le allusioni nel e per il testo, il ruolo delle segnalate analogie e quali implicazioni porta lo specifico lessico usato:

516 Cfr. HOCH, p. 81.

517 Cfr. le edizioni di TRIFONE e LONGHI, quest'ultima però include solo le prime tredici composizioni. CROVATO e DA SCHIO commentano solo occasionalmente.

To read a text, we have to know not so much what as how the words mean, and this how depends on experience which is lost to us.⁵¹⁸

Bisogna costatare che l'esperienza completa, decisiva e autentica è sicuramente persa, ma si può sempre provare a recuperarla in parte e per piccoli frammenti, rassegnandosi al fatto che una verifica ulteriore non è possibile: non si potrà mai sapere con certezza se la versione ricostruita sia quella »vera«, anzi: non lo sarà sicuramente. Credo comunque che un metodo (ri-)costruttivista possa portare a esiti interessanti e considerevoli e penso che la produttività e l'utilità di tale lavoro si potrà notare dai risultati del presente capitolo.

Per quanto riguarda il recupero dei significati, è facile consultare il dizionario per capire il significato di una certa parola, ma coglierne il senso è tutt'altra cosa: in passato i commenti a *I Cantici di Fidenzio* segnalavano le tante parole insolite e i brani paralleli, ma di quest'ultimi non ne spiegavano la specifica carica significativa e la sua funzione⁵¹⁹. Infatti, l'uso intertestuale fidenziano di certe frasi e parole è spesso distorto semanticamente: così il verso »fu forza al fin la patientia abutere« (*CdF* XIX, 174) fa evidentemente risuonare la famosa frase introduttiva »Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra« della prima orazione contro Catilina di CICERONE. Ma CICERONE usa il verbo nel senso di abusare della pazienza altrui, SCROFFA invece nel senso di perdere la pazienza⁵²⁰. Tale contorsione a livello semantico del verbo e del suo referente – Catilina che corrisponde a un cavallo preso a nolo – doveva essere stato un cambiamento trasparente per il lettore contemporaneo: la frase ciceroniana faceva parte infatti del bagaglio culturale dell'epoca, ancora più di quanto essa non lo faccia ai giorni nostri. Che le modificazioni di questo genere abbiano avuto e abbiano tutt'ora una notevole forza comica ci sembra evidente.

L'esempio del cavallo e Catilina ci porta all'argomento del principio dell'*imitatio*⁵²¹, fondamentale per la scrittura, e la cultura in generale, del Ri-

518 GREENE, p. 21 s.

519 TRIFONE ha svolto un ottimo lavoro invece sulla funzione del linguaggio fidenziano in generale. Cfr. TRIFONE: »Introduzione« e »Glossario«. A cura di Pietro TRIFONE. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*. A cura di Pietro TRIFONE. Roma: Salerno, 1981, pp. 163–210.

520 Fatto notato anche da CURTI, p. 654.

521 Evito qui di scendere in una discussione sui concetti di *imitatio*, parola sotto la quale sono stati racchiusi concetti diversi nel corso della storia, che non aggiungerebbe informazioni sostanziali al nostro discorso. Segnalo solo alcuni dei più recenti studi: Giancarlo ALFANO: »Il racconto e la voce: Mimesi ed imitatio nel dibattito aristotelico cinquecentesco sul dialogo«. In: *Filologia e critica*, 2 (2004), pp. 161–200; Maria ELEFANTE: *Infedeltà creativa: imitatio aemulatio*. Genova: Il melangolo, 2004; Jan-Dirk MÜLLER (Hrsg.): *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*. Berlin: Lit, 2007 e il molto utile panorama storico di Jürgen H. PETERSEN: *Mimesis, Imitatio, Nachahmung*. München: Fink, 2000. Sempre molto informativo è l'esautivo e già citato studio di GMELIN.

nascimento; ma già dagli inizi del Cinquecento, la vecchia *imitatio* quale dotta *forma mentis* che condiziona la scrittura in modo più o meno indiretto, è messa in crisi (cfr. anche capitolo 3.4):

Dal 1530 in poi si pone il problema della »topica«, cioè dei procedimenti retorici che automaticamente garantiscono equivalenze tra modelli e nuove scritture: la tematica dei *luoghi* serve a sviluppare possibilità di *inventio* che restano implicite nei modelli, e permettono la *novità* nelle scritture progettate. Si indagano insomma i meccanismi di ritrovamento del nuovo, con un legame ferreo che lega ancora ai modelli. La novità viene congiunta teoricamente all'invarianza di procedimenti inventivi riconosciuti e autorizzati. È questo ciò che io chiamo un atteggiamento manieristico, nel senso che esso prevede il rispetto rigoroso di una serie delimitata di procedimenti inventivi autorizzati teoricamente dalla riflessione sulla poetica. Si tratta in realtà di un restringimento degli orizzonti teorici, che deriva paradossalmente dalla registrazione di una necessità di dire e fare scrittura nuova: la vecchia *imitatio* umanistica appare invece, in questa ottica, procedimento troppo difficile, che richiede tecniche troppo individualizzate ed espone ad un rischio di insuccesso. Prima del '30 in effetti il discorso della riscrittura è ancora discorso umanistico, in questo preciso senso: che la novità è frutto, ben oltre il puro e semplice esercizio applicativo di abilità, di una difficile re-identificazione con condizioni spirituali e culturali criticamente riassunte a specchio del tempo presente.⁵²²

Il fenomeno della presenza effettiva di un certo testo in un altro è stato recentemente indagato soprattutto sotto l'etichetta dell'intertestualità⁵²³, ma per l'ambito dell'intertestualità rinascimentale vale tenere a mente le parole di Thomas GREENE:

522 Piero FLORIANI: »Come riscrivere le satire antiche (un ›caso‹ di imitazione creativa)«. In: Emanuela SCARANO e Donatella DIAMANTI (a cura di): *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione*. Pisa: Tipografia editrice pisana, 1992, pp. 63 – 79. Qui p. 64.

523 Vorrei evitare di scendere qui nel campo sconcertante della ricerca intertestuale, moltiplicata quasi all'infinito a partire dall'articolo fondamentale di Julia KRISTEVA («Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman». In: *Critique: Revue Generale des Publications Françaises et Etrangères*, 23 (1967), pp. 438 – 465); resto inoltre fedele al termine che mi sembra il più riconoscibile, tralasciando gli sviluppi più recenti quale »Dialogizität«, »eco« o »transtestualità«. Il problema è che la maggior parte degli studi intertestuali ci sembrano o troppo specifici o poco strumentali al nostro scopo, cfr. Antoine COMPAGNON: *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979; Gérard GENETTE: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982; Ulrich BROICH und Manfred PFISTER (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985; Jay CLAYTON and Eric ROTHSTEIN (eds.): *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison: Wisconsin UP, 1991; Graham ALLAN: *Intertextuality*. London, New York: Routledge, 2000. Evito di scendere in una dettagliatissima classificazione, come proposta da Jörg HELBIG nel suo *Intertextualität und Markierung. Untersuchung zur Systematisierung und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg: Winter, 1996, in quanto mi sembra che la nostra discussione sia comprensibile anche senza lunghi discorsi teorici.

In the literature of the Renaissance, intertextuality has to be analyzed as an interplay between stabilizing etiologies and a destabilizing perception of disjuncture.⁵²⁴

Intertestualità per il Cinquecento (ma non solo) è quindi sempre lo scontro tra norme stabilizzanti⁵²⁵, forse non più condivise, e invenzioni trasgressive. L'*imitatio* dello SCROFFA ci sembra proprio giocare con questo: attinge all'arsenale di *topoi* stabiliti e testi canonici, ma li inserisce in un altro contesto: poesia d'amore sì, ma di natura omosessuale; citazione di autorevoli classici sì, ma non con lo scopo di nobilitare il testo⁵²⁶, anziché di aggiungere una carica comica.

Restando al livello intertestuale, già TRIFONE e anche LONGHI segnalano la ripresa di frasi virgiliane, soprattutto dall'*Eneide*, e di altri testi classici del canone rinascimentale. Ma i due si limitano a segnalarne il luogo di ricorrenza senza approfondirne il contesto e tralasciano il fatto che le parole messe in bocca a Fidenzio dallo SCROFFA si riferiscono il più delle volte alla prospettiva di una donna: »di Camillo il mio cor fia saettario | ch'essendo in lui l'arundine letale | fixa« (CdF VII, 12 s) riprende per esempio *Eneide* IV, 68 – 73:

Uritur infelix Dido totaque vagatur
 urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,
 quam procul incautam remora inter Cresia fixit
 pastora gens telis liquitque volatile ferrum
 nescius: illa fugat silvas saltusque peregrat
 Dictaeos, haeret lateri letalis harundo.

Nell'*Eneide* la frase, citata già da PETRARCA nel *Canzoniere* CCIX⁵²⁷, si riferisce a Didone, ferita a morte come una cerva. Vedremo in seguito che Fidenzio viene più volte allineato a una figura femminile e tenderemo a fornirne una spiegazione⁵²⁸.

In seguito vorrei dunque discutere uno dopo l'altro ogni singolo componimento de *I Cantici*⁵²⁹. Userò il termine poeta-*amator*, proveniente dalla tradizione della filologia classica, per l'istanza narrativa di Fidenzio-personaggio: mi sembra più adatto per descrivere il doppio ruolo che Fidenzio svolge per e nelle poesie rispetto ad altri termini, quali »io«, »io lirico« o altro⁵³⁰. Il termine ri-

524 GREENE, p. 30.

525 Per il testo dello SCROFFA abbiamo già stabilito una referenza sistemica con il petrarchismo e antipetrarchismo contemporaneo, cfr. cap. 3.4. Qui invece ci occupiamo di rintracciare l'intertestualità a livello di referenti testuali specifici.

526 Sembra evidente che dal punto di vista di Fidenzio tali testi invece servono sì per nobilitare le sue poesie e non per renderle comiche.

527 Vedi la discussione della poesia CdF VII più avanti.

528 Cfr. anche cap. 5.

529 Cito il testo de *I Cantici* secondo l'edizione di TRIFONE.

530 Per la discussione di termini concorrenti cfr. Carolin FISCHER: *Der poetische Pakt. Rolle*

specchia anche molto bene il doppio livello comunicativo tra l'autore-reale, SCROFFA, e il lettore da un lato e il lettore e l'autore fittizio, Fidenzio, dall'altro:

Das poetische Ich ist eine Figur des Autors, die sich in einem Gedicht in der ersten Person Singular äußert und damit gemäß der Logik des Textes diesen produziert; d. h. sie tritt implizit grundsätzlich als Verfasser von Poesie in Erscheinung. Damit soll in keiner Weise suggeriert oder sogar unterstellt werden, dass sich solche Texte im Hinblick auf ihre Entstehung von andern unterscheiden, etwa der Subjektivität oder dem Empfinden ihrer Verfasser näher stünden. Lediglich für den Rezipienten heben sich solche Gedichte von anderen Texten ab, da das poetische Ich als Aussagesubjekt die Tätigkeit des Autors beim Verfertigen von Versen eigenständig auszuführen scheint, indem er sich in der vorliegenden poetischen Form äußert. Folglich hat das poetische Ich – unabhängig vom Inhalt der von ihm als Aussagesubjekt hervorgebrachten Verse – grundsätzlich die Funktion des *poeta* inne.

Diese essentielle Struktur, die sich in allen Gedichten mit einem Ich als Aussagesubjekt daraus ergibt, dass dieses Ich implizit als Produzent des Textes, also von der Textlogik her als mit dem Autor identisch erscheint, diese Struktur soll als impliziter poetischer Pakt bezeichnet werden.⁵³¹

Sembra che *I Cantici di Fidenzio*, a differenza di tante altre raccolte di poesie amoroze del genere, si distinguano proprio per la rottura del patto poetico, per l'evidente differenziazione tra autore reale e autore fittizio, grazie ai segnali di ironia presenti nel testo (cfr. capitolo 3.3).

Visto che *I Cantici di Fidenzio* non sono un testo facilmente comprensibile dal punto di vista lessicale, ancora meno per un pubblico non madre lingua, ho optato per un'ampia parafrasi del testo⁵³². Per individuare i passi paralleli non ho fatto uso della conoscenza mnemonica e personale delle lettere classiche, come sembrano aver fatto i miei precursori, ma ho usufruito delle banche dati⁵³³. Pare evidente che in questo modo si ottengano allo stesso tempo sia più che meno

und Funktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire. Heidelberg: Winter, 2007, soprattutto cap. 4.2.2.3 e 4.2.3.3.

531 FISCHER, p. 71.

532 Per l'italiano mi sono servita soprattutto del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* del 1612, fonte in rete: http://vocabolario.signum.sns.it/_s_index2.html (11.03.2010), del *Dizionario della lingua italiana* a cura di Niccolò TOMMASEO e Bernardo BELLINI (Torino: Società l'unione tipografica, 1865–1879) e dello ZINGARELLI (*Vocabolario della lingua italiana*. A cura di Nicola ZINGARELLI. Bologna: Zanichelli, 2008). Per i significati latini ho fatto uso del dizionario latino-tedesco a cura di Karl Ernst GEORGES (*Ausführliches Handwörterbuch Lateinisch-Deutsch*. Elektronische Version der 8. Aufl. (1913/1918). Berlin: Directmedia Publishing GmbH, 2002) e il *Mediae latinitas lexicon minus* a cura di NIEMMEYER (Leiden: Brill, 1984). Tale scelta è stata motivata anche dall'accessibilità delle edizioni messe in rete dalla biblioteca universitaria di Bonn.

533 Soprattutto dell'edizione della *Bibliotheca Teubneriana Latina*. Moderante Paul TOMBEUR. Turnhout: Brepols, ³2004 messa in rete protetta dalla biblioteca universitaria di Bonn; http://rzblx10.uni-regensburg.de/dbinfo/detail.php?bib_id=ulbb&colors=&ocolors=&lett=fs&titel_id=152 (11.03.2010)

risultati rispetto al metodo mnemonico: di più perché le banche dati listano ogni singolo brano corrispondente, di meno perché il programma computerizzato non riconosce sinonimi, parafrasi, ecc.. Di conseguenza, ogni possibile mancanza è da attribuire alle mie limitate capacità di parafrasare in latino. A parte il discorso che chiaramente non si possono trovare tutti i brani paralleli facendo uso di un metodo puramente »meccanico« quale l'inserimento di parole chiave in un motore di ricerca, bisogna sottolineare che l'apparato non pretende la completezza: si tratta piuttosto di segnalare dei casi sintomatici per illustrare le differenze del *mundus significans*⁵³⁴ cinquecentesco, di mostrare la strada per il recupero delle possibili esperienze perse e di mettere in luce le differenze ermeneutiche coinvolte. Il *mundus significans* rilevante per la lettura de *I Cantici* fa riferimento da una parte almeno al canone dei testi classici (cfr. capitolo 2.2.1, vedremo però che ci sono anche altri testi autorevoli latini⁵³⁵), dall'altra al *Canzoniere* di PETRARCA⁵³⁶ e alla sua interpretazione contemporanea.

Nelle discussioni delle singole poesie segnalerò anche i commenti al testo fatti nel passato, ma solo i passi importanti per la presente trattazione – argomento del resto valido anche riguardo ai brani paralleli. Vorrei sottolineare che non tutti i brani paralleli individuati sono per di sé altamente significativi a prima vista, spesso è la somma di una serie di passi paralleli ad essere rilevante: un caso isolato in cui Fidenzio viene messo in parallelo a una donna non mette in discussione il suo *gender* maschile, ma se i casi sono dieci o più, la questione di *gender* si fa eminente.

I

Voi ch'auribus arrectis auscultate
in lingua etrusca il fremito e il rumore
de' miei sospiri pieni di stupore
forse d'intemperantia m'accusate.

Se vedeste l'eximia alta beltate
de l'acerbo lanista del mio core

5

534 *Mundus significans* inteso come »a signifying universe, which is to say a rhetorical and symbolical vocabulary, a storehouse of signifying capacities potentially available to each member of a given culture.« GREENE, p. 20.

535 È evidente che non si può supporre che i lettori rinascimentali conoscessero gli stessi testi dei giorni nostri (in senso della critica testuale e filologica). Per evitare grossi errori o confondere lo stato testuale moderno con quello rinascimentale dei testi classici ho fatto uso di Leighton D. REYNOLDS (ed.): *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*. Oxford: Clarendon Press, 1990 [1983].

536 Del *Canzoniere* cito, per comodità, dalla fonte del Progetto Manuzio in rete (http://www.liberliber.it/biblioteca/p/petrarca/canzoniere/pdf/canzon_p.pdf; 24.04.2006), verificandola con la seguente edizione Francesco PETRARCA: *Canzoniere*. A cura di Marco SANTAGATA. Milano: Mondadori, 1996.

non sol dareste venia al nostro errore,
ma di me havreste, ut aequum est, pietate.

Hei mihi, io veggio bene apertamente
ch'a la mia dignità non si conviene
perditamente amare, et n'erubesco;

10

ma la beltà antedicta mi ritiene
con tal violentia che continuamente
opto uscir di prigion, et mai non esco.

Che *I Cantici* richiamino la *Canzoniere* di PETRARCA è evidente dai primi versi dei rispettivi proemi: »Voi ch'auribus arrectis auscultate« de *I Cantici* rievoca l'originario »Voi ch'ascoltate in rime sparse« del *Canzoniere*. Il parallelismo tra i due componimenti è talmente evidente che diventa impossibile non ricordare PETRARCA:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovanile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,

del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.

5

Ma ben veggio or sí come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesimo meco mi vergogno;

10

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

Una notevole quantità del materiale linguistico nel sonetto di SCROFFA deriva direttamente dal sonetto di PETRARCA. Alcune delle parole riprendono proprio il lessico scelto dal poeta trecentesco:

- »Voi ch' [...] auscultate«: CdF 1 e *Canzoniere* 1;
- »sospiri«: CdF 2 e *Canzoniere* 2;
- »core«: CdF 6 e *Canzoniere* 2;
- »errore«: CdF 7 e *Canzoniere* 3;
- »pietate«: CdF 8 e *Canzoniere* 8;
- »io veggio bene«: CdF 9 e *Canzoniere* 9.

Altre richiamano il campo semantico:

- »in lingua etrusca« (CdF 2) – »in rime sparse« (*Canzoniere* 1);

- «il fremito e il rumore» (CdF 2) – «suono» (Canzoniere 1);
- «forse d'intemperantia m'accusate» (CdF 4) – «come al popol tutto favola fui gran tempo» (Canzoniere 9/10);
- «daresto venia» (CdF 7) – «perdono» (Canzoniere 8);
- «erubesco» (CdF 11) – «mi vergogno» (Canzoniere 11).

Il primo componimento de *I Cantici* ha, come quello di PETRARCA, valore proemiale. Fidenzio-narratore-personaggio si rivolge ai lettori, in un tempo cronologicamente posteriore rispetto ai fatti narrati, per difendere il proprio amore di fronte al presunto («forse d'intemperantia m'accusate», CdF 4) rimprovero del mondo. Mentre Fidenzio riferisce un'accusa specifica, «intemperantia»⁵³⁷ (CdF 4), PETRARCA rimane più vago e spera di trovare generalmente «pietà» (Canzoniere 8) per il suo «vaneggiar» (Canzoniere 12). La grande differenza tra i due sonetti sta nel fatto che l'Io di PETRARCA, diversamente da Fidenzio, ammette di aver errato e si pente del vizio del suo amare; chiede umilmente pietà sia a coloro che hanno amato e che quindi possono essere in grado di capire il suo agire, sia indirettamente – tramite la connotazione cristiana della parola «pentersi» (Canzoniere 13) – a Dio per il fatto di aver peccato nell'amare in quel modo mondano. Per l'Io del *Canzoniere*, anche se già cambiato⁵³⁸ rispetto al tempo del «vaneggiar», la penitenza persiste e lo porta alla convinzione di non dedicarsi più alle cose terrene, ma di rivolgersi all'amore divino. Fidenzio invece non si pente, si distanzia anzi dal rimprovero: non chiede pietà per il «mio [...] errore» (Canzoniere 3), ma la chiede per «nostro errore» (CdF 7) e l'attributo sottolinea un certo distacco già per il fatto che si contrappone nettamente al «mio primo giovanil errore» del PETRARCA (Canzoniere 3)⁵³⁹. D'altronde Fidenzio non indirizza la sua difesa né a quelli che hanno amato come lui né a Dio e dunque a due istanze di per sé benevoli e la sua è una difesa generale del proprio amore nei confronti di coloro che lo accusano di «intemperantia».

L'assenza di penitenza rende, in un certo senso, il suo amore per Camillo più candido dell'amore dell'Io di PETRARCA: Fidenzio ama con una tale sincerità e convinzione che nessuno può persuaderlo che si tratti di un errore. Dall'altro

537 Nella prima edizione del *Vocabolario della Crusca* si legge sotto la voce «Lascivia»: «Movimento disonesto di corpo, e d' animo dissoluto, procedente da intemperanza carnale».

538 «quand'era in parte altr'uomo da quel ch'isono» (Canzoniere 4)

539 Il pronomo personale della prima persona plurale è frequente anche in PETRARCA. Ma guardando i diversi contesti, si può notare che esiste sempre la possibilità di includere un'altra «persona» nel pronomo: CXL e CL, per esempio, include altre due istanze della coscienza dell'Io poeta, rispettivamente amor e alma. In altri casi include l'umanità intera di fronte a Dio (e.g. CLIII e CLIV). Tale interpretazione non è possibile per il primo sonetto de *I Cantici di Fidenzio*, se non si vuole includere anche Camillo – ipotesi che comporterebbe ben altre implicazioni ancora.

conto si può constatare in Fidenzio un forte egocentrismo: a lui non interessano i dubbi, validi o meno che siano, che gli altri avanzano in merito. Inoltre, il Dio cristiano non è un'istanza di giudizio etico-morale ne *I Cantici* che si svolgono esclusivamente nell'«aldiquà» degli uomini: Giove (*CdF* VIII, XIV, XVII, XIX), Apollo (*CdF* XVII) e le Muse (*CdF* XV, XVIII, XIX) fanno parte del mondo di Fidenzio, ma del Dio cristiano si fa cenno solo in *CdF* XVII (cfr. discussione più avanti). Tale preferenza per gli dei mitologici è notevole, perché anche se gli dei antichi giocano un importante ruolo nell'arte del Cinquecento, si prende cura di lasciare il primo posto alla fede cristiana, anzi, alla *veritas* cattolica, vista anche la crescente minaccia di eresia, fortemente presente nell'area veneta contemporanea (cfr. anche capitolo 2.2.2).

The Cinquecento saw the sway of mythology irreversibly established both in art and literature. At the same time, however, the indignation and the threats of the censors explain the precautions taken by contemporary mythographers, as by their predecessors, in approaching the subject, and their care to defend themselves from the charge of giving offense to the ›true religion‹.⁵⁴⁰

Ne *I Cantici di Fidenzio* tale «care to defend themselves from the charge of giving offense» non si trova. TRIFONE definisce «il linguaggio fidenziano come l'espressione psicopatologica di uno straniamento dalla realtà»⁵⁴¹ e la realtà qui richiederebbe una certa cautela. Sembra che Fidenzio si sia estraniato dalla realtà anche dal punto di vista religioso: il Dio cristiano non conforta e Fidenzio riscuote il panteon dell'Antichità per trovarvi un rifugio spirituale.

La fine della poesia proemiale de *I Cantici* è un'autodifesa di Fidenzio dall'accusa di «intemperantia» (*CdF* 4) e il tentativo di ripristinare la sua «dignità» (*CdF* 10), nel momento in cui questa venga proprio a mancare: il suo comportamento non segue infatti le regole del decoro; non agisce come i suoi coetanei si aspetterebbero da un *grammaticus* (cfr. capitolo 3.5.1 e 3.5.3). È da notare che «dignità», secondo Enrico MUSACCHIO e Sandro CORDESCHI, è la parola chiave della concezione del comico all'epoca dello SCROFFA, come testimoniano i trattati del Cinquecento proprio contemporanei al nostro testo:

›Ci fanno ridere i vicii dell'animo o veri o finti, negli atti e nelle parole‹ dice il Minturno nella sua *Arte Poetica* del 1564 (per citarne uno fra tanti), concordando così con l'opinione generale che nel riso manifestiamo un giudizio negativo sulla dignità dell'altro.⁵⁴²

540 Jean SEZNEC: *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*. Princeton: Princeton UP, 1981 [¹1940: *La survivance des Dieux antiques*], p. 264.

541 TRIFONE: «Introduzione», p. XXIX., cfr. Anche cap. 3.2.

542 Enrico MUSACCHIO e Sandro CORDESCHI: «Il comico nella letteratura del '500». In: IDEM (a cura di): *Il riso nelle poetiche rinascimentali*. Bologna: Cappelli, 1985, pp. 5–13. Qui p. 8.

Possiamo quindi constatare che Fidenzio, tematizzando la sua dignità, ha colto proprio le fondamenta del suo problema, sia a livello sociale che economico. In più, essendo affrontata la questione della sua dignità nella poesia proemiale, si annuncia ai lettori contemporanei il valore comico del piccolo canzoniere.

La svolta dei due sonetti qui in discussione avviene con la congiunzione avversativa »ma«, rispettivamente all'inizio della prima (*Canzoniere*) o seconda terzina (*CdF*). Ma mentre l'io di PETRARCA è inquieto, in pena d'anima e cerca la pietà divina, Fidenzio teme che non gli vengano più affidati alunni in »virtù« dell'accusa di pederastia⁵⁴³ rivoltagli: deve dunque convincere il pubblico che il suo sia un amore vero, valido nel senso neoplatonico (cfr. capitolo 2.2.3.3) e che Camillo sia di una tale »eximia alta beltate«⁵⁴⁴ (*CdF* 5) che egli ne è semplicemente l'innocente e passiva vittima.

Nell'ultima terzina del proemio, PETRARCA accenna a una progressione, un cambiamento quale possibile soluzione per le sofferenze del poeta-*amator*; nella corrispettiva Fidenzio nega ogni progressione o miglioramento: »opto uscir di prigion, et mai non esco« (*CdF* 14). Fidenzio dice di voler uscire dalla »prigione dell'amore«, ma non per motivi virtuosi personali come il poeta-*amator* del *Canzoniere*: a Fidenzio conviene presentare la disponibilità teorica a un cambiamento per persuadere il suo pubblico della sua idoneità, è un semplice elemento rettorico. Il verso deve quindi essere letto come una testimonianza del suo non essere sincero, ma narratore che propone un'immagine di se stesso che non corrisponde al quadro generale disegnato nel testo. Il lettore dovrebbe di conseguenza stare all'erta: Fidenzio racconta una versione dei »fatti« volutamente a sé favorevole perché insegue un determinato scopo. La sua inaffidabilità si svela al lettore tramite versi come quello qui citato⁵⁴⁵, ma anche e soprattutto grazie ai doppi messaggi del testo, alla differenza tra i significati inviati dal narratore e dall'autore (cfr. capitolo 3.3 e 5).

A prescindere dalla carica significativa legata al lessico di PETRARCA, il proemio de *I Cantici* dà anche un esempio sintomatico dell'uso di citazioni e di frasi dei classici latini applicato da Fidenzio. L'ablativo assoluto »auribus arrectis« nel primo verso è una citazione dell'*Eneide* di VIRGILIO. Già Silvia

543 Abbiamo visto sopra (cap. 3.5.1) che per i coetanei il pedante fu una figura di forti appetiti sessuali, anche e soprattutto verso i suoi alunni, dobbiamo di conseguenza presumere che l'accusa rivolta a Fidenzio comprenda anche l'accusa di pederastia.

544 Fidenzio mescola abilmente le due lingue del suo codice: mentre »beltate« è parola petrarchesca, »eximia«, nel senso di »straordinaria«, è parola latina frequente in un altro modello del testo fidenziano, nell'*Hypnerotomachia*, ma lì non viene mai abbinata alla parola »bellezza«. Nel latino classico invece si trova »eximia pulchritudine«, tra l'altro anche più volte nel *Verrem* di CICERONE.

545 Un altro esempio, tra i tanti, si trova in *CdF* XIII: Fidenzio non può pensare sinceramente che un nocciolo di prugna sputato da Camillo possa sul serio essere un regalo, un segno di voler cedere alle *avance* del ludimagistro.

LONGHI nota a proposito *Eneide* I, 151⁵⁴⁶, dove la flotta di Enea viene colta da una tempesta evocata da Giunone alle sponde della Sicilia e ascolta ›con orecchie drizzate‹ le grida arrabbiate di Nettuno, che riesce a coprire il frastuono della tempesta e fa tornare la quiete. Mai stata segnalata in precedenza invece è l'espressione in *Eneide* II, 303 (›Excutor somno et summi fastigia tecti | ascensu supero atque arrectis auribus adsto‹): Enea sale sul tetto della casa di suo padre Anchise per ascoltare ›con orecchie drizzate‹ il fragore della guerra di Troia. In entrambi i casi la frase si riferisce dunque non all'ascolto di suoni poetici o almeno piacevoli, come induce il contesto delle parole nella prima poesia di Fidenzio, ma a dei rumori assordanti e a fracassi terribili. Siccome possiamo ritenere che il lettore contemporaneo dello SCROFFA conoscesse molto bene e in gran parte anche a memoria l'*Eneide*⁵⁴⁷, non gli sarà sfuggita quest'analogia che connota ›il fremito e il rumore‹ (*CdF* 2) del poetare di Fidenzio con rumori di battaglia, di tempesta marina e di un dio adirato che urla contro quest'ultima. L'inadeguatezza della progressione iperbolica (dai ›suoni‹ di PETRARCA e il ›fremito‹ e ›rumore‹ di Fidenzio all'inferno acustico dell'*Eneide*) costituisce un elemento comico fondamentale de *I Cantici*.

Un simile fenomeno, il cambiamento della carica significativa delle parole di un dato ipotesto, lo troviamo anche riguardo ai richiami di campo semantico del testo di PETRARCA citati sopra. Le frasi che alludono a PETRARCA a livello semantico non sono delle semplici parafrasi, ma dimostrano spesso un certo slittamento ›di tendenza‹ del significato: così il neutrale ›suono‹ del primo verso di PETRARCA diventa ›il fremito e il rumore‹ (*CdF* 2), con uno slittamento verso il negativo e lo spiacevole che si amplifica ulteriormente, anche attraverso il contesto originario virgiliano degli ›auribus arrectis‹, in frastuoni. Troviamo uno slittamento semantico anche per la voce ›venia‹ (*CdF* 7), corrispondente al ›perdono‹ di PETRARCA (*Canzoniere* 8): se lo ZINGARELLI sotto la voce ›venia‹ nota ›perdono per una colpa leggera‹, ›grazia‹, consultando il GEORGES troviamo invece ›grazia o favore concesso dagli dei‹. Se la parola viene dunque letta sullo sfondo italiano presente nel testo, essa può significare semplicemente perdono, magari per una colpa leggera. Se invece essa viene letta sullo sfondo latino co-presente nel testo, la parola guadagna di impatto e diventa un favore divino. Il discorso doppiato, già descritto nella sua funzione di macrostrategia discorsiva a livello ibrido storico-testuale (cfr. capitolo 3.3), si ritrova dunque anche qui, a livello microtestuale, e si dovrà di conseguenza considerare come argomento continuo de *I Cantici*: tra i diversi significati contrastanti non bisogna scegliere

546 Secondo lei il passo significherebbe ›la rivolta dell'ignobile vulgus‹ calmata dall'apparizione di un uomo autorevole«. Cfr. LONGHI nel suo commento della poesia in ›Fidenzio«.

547 Cfr. cap. 2.2.1.

uno e scartare l'altro, ma bisogna essere in grado di gestire la loro co-esistenza anche se sembrano veementemente contrapposti.

Rimangono da discutere due occorrenze latine. Nel verso 6 de *I Cantici* troviamo la parola »lanista«. TRIFONE la commenta con »eccitatore, istigatore«, LONGHI invece con »carnifex«. Il primo si rifà al significato dato alla parola dai dizionari di latino che spiegano che »lanista« è il maestro dei gladiatori e di conseguenza li spinge a combattersi con più forza e dedizione. Il commento di Silvia LONGHI invece è riconducibile al significato attribuito alla parola da ISIDORO DI SIVIGLIA⁵⁴⁸ e usato successivamente, per il quale significa proprio »carnifex«, ovvero boia o torturatore. È però da notare che non solo da ISIDORO ma anche in latino classico la parola in realtà ha una connotazione altamente negativa, diversamente da quello che forse si coglie dal commento di TRIFONE (cfr. MARZIALE, *Epigrammata* VI, 82, 2 e XI, 66, 3. Rimando a capitolo 5 per la discussione dei due componimenti con riguardo al loro significato per *I Cantici*). Ivano PACCAGNELLA⁵⁴⁹ nota come la parola sia già stata usata in un contesto amoroso anteriore a *I Cantici*: Polifilo chiama Polia la »lanista dolcissima dell'anima mia«⁵⁵⁰. Abbiamo dunque già nel primo componimento fidenziano un rinvio all'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco COLONNA, prima che siano nominati Polifilo e Polia esplicitamente nel terzo sonetto.

Il »hei mihi« del verso 9 è un'interiezione latina non molto rara. Tenendo a mente però anche l'ipotesto del PETRARCA, troviamo, poco prima del passo già citato sopra degli »auribus arrectis«, il seguente passo dell'*Eneide*: »Hei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo« (*Eneide* II, 273). Ma mentre nei due testi italiani l'eventuale mutamento si svolge da uno stato negativo, dall'errore, a uno stato positivo, la trascendenza di PETRARCA e l'amore socialmente accettato di Fidenzio, nell'*Eneide* il cambiamento va dal positivo al negativo: infatti è Enea che racconta come Ettore gli apparve in sogno, trascinato da una biga e quindi non più eroico ma sconfitto. Volendo, la citazione del brano nel testo fidenziano si potrebbe quindi interpretare come la voce del narratore-autore SCROFFA che allude alla fine de *I Cantici* e alla morte di Fidenzio⁵⁵¹, ironizzando sugli »atti eroici« da questo compiuti prima della morte.

II

Ne i preteriti giorni ho compilato
un elegante et molto dotto opusculo

548 Cfr. il riferimento in GEORGES a ISIDORO *Origines* X, 159.

549 PACCAGNELLA: »I francolini di Marco Polo«, p. 172.

550 Cito dalla seguente edizione: Francesco COLONNA: *Hypnerotomachia Poliphili*. A cura di Marco ARIANI e Mino GABRIELE. Milano: Adelphi, 1998 [1499] [Riproduzione dell'edizione aldina del 1499]. Qui p. 390.

551 Visto che Fidenzio-narratore non può alludere alla propria morte per logica interna, dovendo esserne per forza inconsapevole.

di cui, Camillo, a te faccio un munuscolo,
ben ch'altri assai me l'abbia dimandato.

Leggilo, et se ti fia proficuo et grato,
come io so certo, fa' ch'il tuo pettusculo,
pur troppo, hoimè, pur troppo duriusculo,
di qualche humanità sia riscaldato.

5

Hei, hei Fidentio, hei Fidentio misello,
che dementia t'inganna? ancora ignori
ch'il tuo Camil munusculi non cura?

10

Non sai ch'in vano il suo adiutorio implori,
perché è una mente in quel corpo tenello
d'una cote caucasea assai più dura?

Nel secondo sonetto, che è anche la dedica dell'opera all'amato, troviamo per la prima volta i nomi dei protagonisti: l'amato Camillo, al quale li' poeta-*amator* si rivolge direttamente: »Camillo, a te faccio un munuscolo« (3) e l'amante Fidentio, apostrofato nel verso 9: »Hei, hei Fidentio«. La frase è il rimprovero da parte di un'istanza ragionevole dell'io (nel senso psicologico) che parla a un'altra istanza, irragionevole perché innamorata. Il sonetto allude così all'opposizione tra diverse istanze della coscienza dell'amante e alla frammentazione dell'io presente nel *Canzoniere*⁵⁵². Ma in realtà ne *I Cantici di Fidentio* non troviamo tali contrasti come linea portante dell'opera, anche se in alcuni componimenti dello SCROFFA, come in questo secondo sonetto, se ne trovano tracce.

Nel precedente proemio, l'errore commesso non veniva specificato e si poteva dedurre solo in base all'ipotesi del *Canzoniere* che si trattasse di un innamoramento inopportuno. Ora il lettore viene a sapere, magari con un certo stupore, che si tratta di un amore di natura omosessuale⁵⁵³. A parte la natura dell'amore fuori dal canone, il sonetto è colmo di classici motivi letterari:

- la dedica al soggetto amato (»Camillo, a te faccio un munuscolo« 3),
- l'esaltazione delle abilità del poeta-*amator*, se ignorate dall'amato almeno riconosciute da altri (»ben ch'altri assai me l'abbia dimandato« 4),
- la speranza che l'amato accoglierà infine l'amante perché grazie alla forza persuasiva dei componimenti poetici il suo cuore si accenderà d'amore per lui (»Leggilo, et se ti fia proficuo et grato, | come io so certo, fa' che tuo pettusculo, | (...) pur troppo duriusculo, | di qualche humanità sia riscaldato.« 5–8),
- l'ulteriore irraggiungibilità dell'amato secondo una tradizione che in lingua italiana inizia sin dal Dolce Stil Nuovo (»Non sai ch'in vano il suo adiutorio implori« 12).

552 Cfr. GEYER: »Petarcas *Canzoniere* als Bewusstseinsroman«.

553 Rinvio a cap. 2.2.2 per la dovuta cautela circa l'utilizzo del termine »omosessuale« nel contesto cinquecentesco.

Le quartine, in voce dell'amante Fidenzio che si rivolge a Camillo⁵⁵⁴, rimandano fortemente all'*Hypnerotomachia Poliphili*. La rima »munusculo« (CdF 3) si trova nella dedica dell'opera all'amata Polia⁵⁵⁵ e il verso: »Leggilo, et se ti fia proficuo et grato« corrisponde alla frase: »Il quale dono sotto poscia al tuo solerte et ingenioso iudicio« (*Hypnerotomachia* 10) e anche nella speranza condivisa di essere gratificato con l'amore del soggetto amato.⁵⁵⁶

Silvia LONGHI vede nei primi due versi una ricorrenza di testi di ORAZIO. Commenta così la parola »compilato« (1): »Trattandosi di un pedante è sicuramente presente l'allusione al significato classico di compilare ›derubare le opere altrui‹, con cui il termine è presente in ORAZIO *Sermones* I 1, 120 – 121: ›Nemine Crispini scrinia lippii | compilasse putes‹. La parola »opusculo« (2) rimanderebbe a ORAZIO *Epistolae* I 19, 35: »mea... opuscula«⁵⁵⁷. I versi 3 e 4 invece abbinerebbero il testo dello SCROFFA alle *Ecloghe* di VIRGILIO: »munusculo«(3) »è vocabolo virgiliano delle *Ecloghe* (IV 18⁵⁵⁸)« e per il quarto verso annota: »Il vanto del dono, concupito anche da altri, è motivo bucolico (*Ecloghe* II 40 – 3⁵⁵⁹, V 88 – 9⁵⁶⁰)«.

Le terzine passano poi dalla voce di Fidenzio alla voce di un'altra istanza, non definita specificamente: potrebbe essere la Ragione o anche l'Esperienza. Qui il testo continua a citare opere virgiliane: secondo TRIFONE nei versi 9 – 11 l'*Ecloga* II⁵⁶¹ e in verso 14 l'*Eneide*⁵⁶². LONGHI vede in Fidenzio addirittura un »novello Corydon« per le frequenti citazioni delle *Ecloghe* virgiliane e commenta i versi 9 e 10 con:

554 Ma a causa della situazione stabilita dal sonetto proemiale, in cui il poeta-*amator* si rivolge a VOI per poter essere discolpato, anche questo sonetto, a un secondo livello, si rivolge alla gente che forse lo accusa di intemperanza. Abbiamo quindi per tutti *I Cantici* una situazione comunicativa doppia, come nel dramma: l'attore che parla a un'altra persona in scena e contestualmente anche al pubblico in platea. Tale »pubblico« come seconda istanza comunicativa è sempre presente ne *I Cantici*.

555 Ricorrenza già segnalata da TRIFONE e LONGHI, ma la somiglianza tra le due dediche va oltre la semplice ricorrenza della parola. »Recevi dunque di bellecie diffuso splendore, et di omni venustate decoramento, et di inlyto aspecto conspicua, questo munusculo.« (COLONNA *Hypnerotomachia*, p. 10)

556 »(...) ch' il tuo pettusculo | (...) | di qualche humanità sia riscaldato.« (CdF 6ss) e »Il praemio dunque di maggiore talento et pretio, non altro specialmente aestimo et opto, che il tuo amore gratioso, et ad questo il tuo benigno favore.« (COLONNA *Hypnerotomachia*, p. 10)

557 »Scire velis, mea cur ingratus opuscula lectos | laudet ametque domi, premat extra limen iniquus:«

558 »At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu | errantis hederas passim cum baccare tellus | mixtaque ridenti colocasia fundet acantho.«

559 »quos tibi servo. | iam pridem a me illos abducere Thestylis orat«

560 »At tu sume pedum, quod me cum saepe rogaret | non tulit Antigones, et erat tunc dignus amari«

561 I versi 69: »A, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit?« e 6: »O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?«

562 VIRGILIO *Eneide* IV, 367: »duris genuit te cautibus horrens | Caucasus«

L'esclamazione ricalca quella della secondo ecloga virgiliana: »A, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit!« (69), incrociandola con l'altra, della stessa ecloga, »Heu heu, quid volui misero mihi?« (58)

E Camillo che »munusculi non cura« (11) rimanderebbe a tre passi diversi della seconda delle *Ecloghe*⁵⁶³. Ma in realtà troviamo »dementia cepit« quattro volte in testi di VIRGILIO e solo in un caso si riferisce a Corydone⁵⁶⁴ e il rifiuto di un dono d'amore indesiderato è un motivo frequente nella letteratura, non indicando necessariamente le *Ecloghe*.

Con la stessa ragione della frequente citazione potremmo chiamare Fidenzio una novella Didone: in *CdF* 12 abbiamo »adiutorio implori«. La locuzione latina è in realtà »auxilium implorare« e la troviamo in *Eneide* IV, 617: »auxilium imploret videatque indigna suorum | funera«. Qui, Didone delusa e arrabbiata maledice Enea, augurandogli che un giorno possa implorare aiuto in vano e vedere la morte indegna dei suoi compagni. Il passo del verso 14, »cote caucasea« già individuato da TRIFONE come corrispondente a un brano del quarto libro dell'*Eneide*, sono di nuovo parole di Didone arrabbiata: urla contro Enea che non vuole lasciar perdere il sogno di raggiungere l'Italia per rimanere da lei, dicendogli che è un mostro disumano⁵⁶⁵.

Rimangono da discutere i versi sdrucchioli di questo sonetto, un componimento di versi misti: le rime dei versi 2, 3, 6 e 7 sono tutte in -usculo. In effetti, l'endecasillabo sdrucchiolo è il verso di norma ne *I Cantici*: solo sei dei 20 componimenti sono scritti in endecasillabi piani, altri due componimenti hanno sia versi sdrucchioli che piani, lasciando la maggioranza all'uso esclusivo degli endecasillabi sdrucchioli. Visto che il sonetto a norma prevede l'uso di versi piani, l'uso di versi sdrucchioli si potrebbe interpretare quale semplice frecciata contro il petrarchismo tradizionale. Le parole in rima sdrucchiole sono spesso delle parole latine o latinizzate, in modo da rafforzare il legame con la tradizione classica. In altro luogo, LONGHI⁵⁶⁶ ha teorizzato che i versi sdrucchioli de *I Cantici* caratte-

563 VIRGILIO *Ecloghe* II, 6: »O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?«, II, 44: »sordent tibi munera nostra«, II, 56: »nec munera curat Alexis«.

564 VIRGILIO *Ecloghe* VI, 47: »A virgo infelix, quae te dementia cepit!« La virgo infelix è Pasifae, madre del Minotauro.

VIRGILIO *Eneide* V, 461: »Infelix, quae tanta animum dementia cepit?« Enea che si rivolge a Darete, un pugile.

VIRGILIO *Georgiche* IV, 488: »cum subita incautum dementia cepit amantem | ignoscenda quidem, scirent si ignoscere manes: |« Orfeo si gira, poco prima dell'uscita dall'Orco.

565 VIRGILIO *Eneide* IV, 365 »Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor, | perfide, sed duris genuit te cautibus horrens | Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.« Il Caucaso ispira mostruosità in quanto luogo della terribile punizione inflitta da Giove a Prometeo.

566 LONGHI: *Lusus*, p. 226.

rizzino i componimenti dell'amore infelice⁵⁶⁷, mentre i componimenti felici⁵⁶⁸ sarebbero scritti nei tradizionali versi piani. Ma tale ipotesi lascia aperta la domanda sul perché *CdF* I, il proemio, sia felice, *CdF* III invece, con la descrizione delle bellezze fisiche di Camillo, sia infelice e non spiega neanche l'uso degli sdruccioli nei due componimenti misti⁵⁶⁹. Secondo FUMAGALLI i versi sdruccioli rimandano a una quarta tradizione della letteratura citata⁵⁷⁰ ne *I Cantici*: »l'uso quasi ossessivo dell'endecasillabo sdrucchiolo [...] ci riporta al clima della poesia tardo-cinquecentesca fra Poliziano e Sannazaro (...)«⁵⁷¹

III

Le tumidule genule, i nigerrimi
occhi, il viso peralbo et candidissimo,
l'exigua bocca, il naso decentissimo,
il mento che mi dà dolori acerrimi,

il lacteo collo, i crinuli, i dexterrimi
membri, il bel corpo simmetriatissimo
del mio Camillo, il lepor venustissimo,
i costumi modesti et integerrimi,

5

d'houra in hora mi fan sí camillifilo
ch'io non ho altro ben, altre letitie,
che la soave lor reminiscentia.

10

Non fu nel nostro lepido Polifilo
di Polia sua tanta concupiscentia
quanta in me di sí rare alte divitie.

Il terzo sonetto descrive in rime sdrucchiole a modo di inventario la bellezza di Camillo: con guance rotonde, occhi neri (1), viso bianco (2), piccola bocca, naso grazioso (3), un mento talmente bello che fa male (4); il collo color latte, i capelli e svelte membra (5 s), le maniere cortesi, quasi di una bellezza ideale (7), e i costumi umili (8), Camillo rappresenta per Fidenzio tutto ciò che desidera e lequisitezze descritte rendono il pedante pazzo per lui (9) in modo da non conoscere altre gioie (10) che queste bellezze (11). Il sonetto chiude con una terzina in cui Fidenzio paragona il suo desiderio per Camillo al desiderio (13) che Polio (12), protagonista dell'*Hypnerotomachia*, sente verso la sua amata Polia (13).

Da notare è che i tratti fisici di Camillo descritti corrispondono solo quasi a

567 LONGHI: »Fidenzio« nomina l'incipit di *CdF* XVII e gli attribuisce »valore di emblema«. Ma *CdF* XVII è un capitolo, già di norma e di per sé scritto in versi sdrucchioli. Bisognerebbe invece spiegare i versi sdrucchioli nei sonetti.

568 Secondo lei i componimenti XI, XII e XIII. Non fa menzione degli altri che fanno uso di versi piani (I, II, V, VII, VIII e XIV).

569 Oltre il sonetto qui in discussione, anche la sestina ha tre rime in versi sdrucchioli.

570 Le prime tre sono la tradizione classica, l'*Hypnerotomachia* e la tradizione del PETRARCA.

571 FUMAGALLI, p. 554.

quelli del modello di bellezza costruito da PETRARCA per Laura: gli occhi neri, il viso e il collo bianchi, la leggiadria, ecc.⁵⁷². Solo che lo SCROFFA descrive anche tratti fisici che non figurano in PETRARCA, come il naso e il mento. A parte il trasferimento del canone a un oggetto d'amore maschile che colpisce il lettore e fa scattare la comicità, il ritratto di Camillo rompe anche le norme della *descriptio* dell'amata persona secondo il canone dei petrarchisti, come stabilito nel sonetto «Crin d'oro crespo» di Pietro BEMBO⁵⁷³. Il sonetto del BEMBO inizia con un tratto fisico, i capelli, di cui nel sonetto dello SCROFFA manca il colore, di solito un tratto importante⁵⁷⁴. Rivolgendosi alla letteratura classica, si nota che una descrizione dettagliata dell'amata persona non fa parte di tale tradizione: gli autori di solito dicono semplicemente le persone belle⁵⁷⁵ e solo molto raramente scendono nella discussione dei particolari⁵⁷⁶.

La regola generale per la *descriptio* nella trattatistica è l'ordine dall'alto in basso, dal *vultus* alle *plantae*⁵⁷⁷. In SCROFFA invece troviamo una successione curiosamente quasi circolare: dalle guance insù agli occhi al contesto più largo del viso intorno, dalla bocca insù al naso e giù al mento, dal collo insù ai crinuli alla somma delle membra, per finire con la lode generale del corpo, del garbo e dei costumi. Nonostante la *variatio* dell'ordine, è da notare che in linea generale la descrizione di Camillo è piuttosto tradizionale⁵⁷⁸: descrive comunque soprattutto il volto dell'amato, non inizia provocatoriamente dai piedi e usa i colori tradizionali⁵⁷⁹.

Una forte trasgressione contro la norma consiste comunque nell'uso dei versi sdrucchioli per una descrizione piuttosto canonica. Ma rivolgendosi a uno dei testi di riferimento de *I Cantici*, l'*Hypnerotomachia*, si nota l'affinità tra i due testi. Nota Silvia LONGHI a proposito:

572 A parte il fatto che Laura non è descritta in un unico componimento, la sua descrizione fisica è sparsa in oltre per tutto il *Canzoniere* in maniera non omogenea.

573 Bembo stabilisce il seguente ordine: capelli, occhi, sorriso, denti, linguaggio / voce, mani e finisce con il petto.

574 Veniamo a sapere solo in *CdF* XII che Camillo, forse, ha i capelli rossi.

575 Cfr. VIRGILIO *Eneide*, I, 496: «forma pulcherrima Dido»

576 Una delle rare eccezioni è ORAZIO, *Carmina* I, 32, 11 – 12: «Et Lycum nigris oculis nigroque | Crine decorum.»

577 Willi HIRDT: «Descriptio superficialis – Zum Frauenportrait in der italienischen Epik». In: *Arcadia*, V, 1 (1970), pp. 39 – 57.

578 Per una *descriptio* originale si rinvia a BERNI: *Rime XXXI* «Alla sua donna» (fonte in rete: http://www.liberliber.it/biblioteca/b/berni/rime/pdf/rime_p.pdf) in cui i moduli canonici della descrizione vengono riarrangiati in modo da capovolgere il ritratto classico.

579 Anche se veniamo a sapere in *CdF* XII che Camillo ha forse i capelli rossi e non biondi.

L'esuberante, maniacale descrizione delle bellezze di Polia ha certo funzionato da modello cui seguenti particolari anatomici: »lactea cute«, »gallateo collo«, »tumidulo pecto«, »crinuli«, »nigerrimi ciglie«, »piciola bocca«.⁵⁸⁰

I versi sdrucchioli rimandano dunque nuovamente al lessico latineggiante in comune con l'*Hypnerotomachia*. Inoltre, le rime delle quartine sono sdrucchiole perché sono tutte dei superlativi – infatti, una delle strategie retoriche più frequenti nei versi di Fidenzio è l'iperbole.

L'ultima terzina rimanda direttamente all'*Hypnerotomachia*, nominando i due protagonisti, Polifilo e Polia. Secondo LONGHI, il verso 13

allude alle reazioni di Polifilo alla vista di Polia (»lascivi et violenti appetiti«⁵⁸¹, »ardente concupiscentie«⁵⁸², »voluptici et disconvenevoli desii«⁵⁸³ (...)): l'amore di Fidenzio è dunque della stessa lega.

Ma l'ultima terzina di *CdF* III recita

*Non fu nel nostro lepidò Polifilo
di Polia sua tanta concupiscentia
quanta in me di sì rare alte divitie.*⁵⁸⁴

Fidenzio non è quindi uguale a Polifilo: se in Polifilo sono già forti i desideri per la sua Polia, i desideri di Fidenzio per Camillo sono più forti – Fidenzio supera l'»anhelante et voluptabondo desio«⁵⁸⁵ di Polifilo.

IV

Con humile et demesso supercilio,
con flebil voce et gesto miserabile
al mio tormento ingente e incomparabile,
Camillo, imploro il tuo benigno auxilio.

L'incendio de l'antico et superbo Ilio
fu veramente magno et memorabile,
ma foco, heu me, maggiore et implacabile
nel cor mi ha acceso di Venere il filio. 5

S'in te sol ritrovar posso rimedio
a tanto duol che notte et dí mi stimula
et il mele mi fa parere assentio, 10

580 Così LONGHI nel suo commento alla poesia. La descrizione di Polia si trova in COLONNA *Hypnerotomachia*, p. 143ss.

581 COLONNA *Hypnerotomachia*, p. 151.

582 COLONNA *Hypnerotomachia*, p. 152.

583 COLONNA *Hypnerotomachia*, p. 153.

584 Enfasi aggiunta per scopo illustrativo.

585 COLONNA *Hypnerotomachia*, p. 152.

suaviolo mio, non ti sia tedio
trarmi di pena: aiuta, o cara animula,
lo tuo svisceratissimo Fidentio.

Nel quarto sonetto, sempre in versi sdrucchioli, Fidentio si rivolge a Camillo chiedendogli soccorso per placare il proprio »incendio« amoroso. La prima quartina descrive l'atteggiamento umile (1 s) con cui Fidentio si rivolge a Camillo e introduce l'argomento del sonetto: la richiesta d'aiuto (4) da parte di Fidentio, tormentato dal grande amore (3) che prova per lui. La seconda quartina descrive l'enormità dell'amore fidenziano (7 s), comparandolo all'incendio che incenerirà la città di Troia (5 s). La prima terzina descrive il dolore terribile provocato dall'amore che Fidentio continuamente prova (10) e che gli rende amara la vita (11) – solo Camillo può alleggerirlo (9). Infine, apostrofandolo con i vezzeggiativi »suaviolo mio« (12) e »cara animula« (13), Fidentio rinnova la sua richiesta d'aiuto.

L'atteggiamento umile con cui si apre il sonetto (»Con humile et demesso supercilio, | (...) | Camillo, imploro il tuo benigno auxilio«, 1 e 4) ha due precursori: da un lato ritroviamo le parole di *Canzoniere* CLXX, 3 s: »d'assalir con parole hon este accorte | la mia nemica in atto umile et piano.« Solo che l'umiltà non è, come nel *Canzoniere*, l'atteggiamento rispettoso e normato, adatto per avvicinarsi alla donna amata. Ne *I Cantici di Fidentio* l'umiltà pronunciata viene contraffatta, e non solo in questo componimento, dal frequente uso delle espressioni iperboliche. Il secondo passo parallelo è *Eneide* XII, 930: »ille humilis supplex oculos dextramque precantem | protendens (...)«. »Ille« è Burnus, che è stato ferito da Enea in duello. Egli chiede pietà per sé e la consegna del corpo del padre morto, ma Enea, inclemente, lo uccide ed è così libero di prendere in moglie Lavinia. Essendo in questo caso Fidentio che prende il posto di Burnus, si potrebbe leggere il passo come avviso della successiva morte e dunque sconfitta di Fidentio. Camillo prende qui la parte di Enea crudele e inclemente.⁵⁸⁶

Nel 4 si ripete l'espressione »imploro (...) auxilio«, già citata sopra in *CdF* II, 12; attraverso la quale viene attribuito a Fidentio il ruolo di Didone, molto adirata con Enea⁵⁸⁷.

In linea generale è da notare che l'atteggiamento lamentoso, messo in atto qui da Fidentio, è un criterio base dell'elegia latina, per cui la parola »flebil« (2) gioca un ruolo fondamentale, come illustrano i seguenti versi di OVIDIO:

586 L'atto crudele di Enea è posto comunque all'inizio della grande storia di Roma, visto che la città eterna prende origine dalle sue nozze con Lavinia. Manca una simile legittimazione per la crudeltà di Camillo verso Fidentio.

587 VIRGILIO *Eneide* IV, 617: »auxilium imploret videatque indigna suorum | funera«.

Memnona si mater, mater ploravit Achillem,
et tangunt magnas tristia fata deas,
flebilis indignos, Elegia, solve capillos!⁵⁸⁸

Secondo LONGHI, l'incendio di Fidenzio nella seconda quartina contiene un altro riferimento all'*Hypnerotomachia*:

Il fuoco amoroso di Fidenzio si ispira ancora all'accensione di Polifilo quando per la prima volta vede Polia: »O delicata et diva damigella, qualunque sei, meno che così valide facole usa ad arderme et di consumare il mio tristo core; hora mai per tuto arde da indesinente et stimoloso incendio«.⁵⁸⁹

Ma un fuoco piccolo come la fiaccola di Polifilo si abbina malamente all'incendio terribile »con cui fu distrutta dai greci la città di Troia«⁵⁹⁰ e che serve qui da comparativo all'incendio amoroso di Fidenzio.

Nel verso 7 Fidenzio usa l'interiezione »heu me«, molto frequente in latino. Ma esiste una sua occorrenza interessante per il nostro contesto. In ORAZIO *Epodon liber XI*, 7ss si legge:

heu me, per urbem (nam pudet tanti mali)
fabula quanta fui! conviviorum et paenitet
in quis amantem languor et silentium
arguit et latere petitus imo spiritus.

Si racconta qui il motivo dell'amore errato ma passato, l'essere chiacchierato dalla gente e i sospiri e le pene d'amore tanto presenti sia ne *I Cantici* sia nel suo ipotesto petrarchesco.

Un altro riferimento all'opera di PETRARCA si trova nel verso 11 di questo sonetto fidenziano: »et il mele mi fa parere assentio«, che si rifà all'ultimo verso del CCCV del *Canzoniere*: »e 'l mèl amaro, et adolcir l'assentio«⁵⁹¹. Ma il significato dei due passi è molto diverso: contraddittoriamente, PETRARCA usa l'antitesi per descrivere una cosa meravigliosa, cioè gli occhi incantevoli di Laura, che sono in grado di rendere il miele amaro o adolcire l'assentio, basta quindi uno sguardo di Laura per capovolgere il mondo. Fidenzio invece parla con gli stessi termini di una cosa negativa: è il proprio dolore amoroso che gli fa sembrare il miele amaro, esprimendo che è l'amore non contraccambiato che gli rende la vita amara. LONGHI nota che qui e in *CdF XIX* la parola »assentio« fa rima con Fidenzio, ma non spiega perché questo possa essere particolarmente interessante.

588 OVIDIO *Amores* III, 9, 3. L'elegia fu scritta per compiangere la morte di TIBULLO. Scrive HOLZBERG a proposito: »Doch in der römischen Liebeselegie spielt die Klage eine beherrschende Rolle, da die Gedichte oft von leidvollen Erfahrungen des Ich-Sprechers mit der Person, die er liebt, ihren Ausgang nehmen.« HOLZBERG, p. 5.

589 COLONNA *Hypnerotomachia*, p. 151.

590 Così il commento di TRIFONE alla voce »incendio« del verso 5.

591 Già segnalato da TRIFONE e LONGHI, ma senza notare la carica ironica.

I già menzionati vezzeggiativi per Camillo, »suaviolo mio« (12) e »cara animula« (13), sono citazioni di testi latini. Il primo rimanda a due passi di un componimento di CATULLO (*Carmina* IC, versi 2 e 14): il poeta-*amator* ruba un bacio al giovane amato, viene punito da questo per la sua trasgressione e giura quindi di non rubare mai più baci contro la volontà altrui. Il verso 2 è la semplice ricorrenza del termine in funzione appellativa⁵⁹²; più interessante sono il verso 14 e il suo contesto: a causa delle brutte conseguenze subite per il furto, il dolce bacio viene mutato in una cosa amara, »ut mi ex ambrosia mutatum iam foret illud | suaviolum tristi tristius elleboro« (CATULLO IC, 13 s). Ritroviamo in CATULLO quindi sia la situazione omosessuale sia il motivo del dolce-amaro, entrambi presenti ne *I Cantici*.

Il secondo vezzeggiativo è una citazione delle ultime parole dell'imperatore Adriano⁵⁹³ prima della sua morte, come riferite dall'*Historia Augusta*⁵⁹⁴. Il passo può quindi aggiungere urgenza all'appello d'aiuto di Fidenzio, implicando che sia vicino alla morte a causa dell'amore per Camillo⁵⁹⁵. In più, Adriano era ed è tutt'ora un'icona dell'omosessualità, di cui si dice che abbia sposato il suo amante ufficiale, Antinoo, che fu deificato per volontà dell'imperatore dopo la propria morte nel 130 a. C.

V

Cento fanciulli d'indole prestante
sotto l'egregia disciplina mia
i bei costumi imparano et la via
del parlar et del scrivere elegante.

Ma come il ciel, benché di tante et tante
stelle al tempo notturno ornato sia,
non può la luce dar che si desia
perché è absente il pianeta radiante,

5

così il mio ampio ludo letterario,
poi che il mio bel Camil non lo frequenta,
non mi può un sol tantillo soddisfare.

10

L'esser pagato dal publico aerario
et ogni giorno novo lucro fare,
heu me, che senza lui non mi contenta.

592 »suaviolum dulci dulcis ambrosia.«

593 »Animula vagula, blandula«. Che il verso è di Adriano lo dice anche già TRIFONE, ma non dice da dove proviene (*Scriptores Historiae Augustae, Hadrianus*, c. 25, 9. Una buona versione della *Historia Augusta* si trova in rete sotto <http://www.thelatinlibrary.com/sha.html>).

594 *Editio princeps* in Italia nel 1475.

595 Che, come sappiamo, si avverrà alla fine de *I Cantici*.

Il sonetto V è il primo componimento dopo *CdF* I in versi piani e non è specificato il destinatario a cui è rivolto. Il lettore ora viene a sapere qualcosa in più su Fidenzio (di cui sostanzialmente fino a ora conosce solo il nome): è l'insegnante pubblico (12) di retorica (4) di tanti alunni (1). Si deve forse attribuire al modo non tanto modesto di Fidenzio che tutti gli alunni siano di eccellente disposizione (1) e che il suo insegnamento sia altrettanto eccellente (2). La seconda quartina riprende la metafora petrarchesca dell'amato quale «pianeta radiante» (8), e quindi come sole, che gli illumina le giornate e la vita in generale. Solo che Fidenzio usa la metafora in un contesto notturno⁵⁹⁶: anche se ci sono tante stelle di notte (6) (le stelle, e quindi luci meno brillanti, sarebbero gli altri alunni), il cielo (5) non dà la luce che si vorrebbe (7) perché manca «il pianeta radiante».⁵⁹⁷ Nella prima terzina è Fidenzio stesso che risolve la similitudine, iniziata nel verso 5 «Ma come ...» – «Così [senza la luce grande]» la sua scuola (9) non lo soddisfa affatto perché (11) Camillo è assente (10). Nella seconda terzina viene introdotto l'argomento economico: essere ricompensato per il suo lavoro dal pubblico tesoro (12) e guadagnare quotidianamente (13) non realizza comunque Fidenzio se Camillo non c'è (14). Dopo il tono relativamente alto dei versi precedenti, stupisce l'abbassamento dell'argomento verso la fine del sonetto. Ma il legame tra l'innamoramento di Fidenzio e l'aspetto economico del suo mestiere si poteva già sospettare dal proemio circa la carica semantica della parola «dignità» (*CdF* I, 10). Qui il nesso viene esplicitato.

Il sonetto lascia aperta la domanda sul perché Camillo non ci sia, ed effettivamente non viene detto che Camillo sia un suo alunno, è scritto solo che «non lo frequenta» il «ludo litterario», ovvero la scuola di Fidenzio. Se non la frequenta perché marina la scuola, perché è malato o diversamente impedito o semplicemente perché va in un'altra scuola o gode di lezioni private, non viene specificato.

Volendo, si potrebbe prendere la parola «tantillo» (11) come aiuto per una spiegazione: il latino «tantillum» è un termine presente nel già citato componimento IC di CATULLO⁵⁹⁸, in cui il poeta-*amator* viene respinto dall'amato per un bacio rubato. Riferirsi al componimento catulliano come chiave interpretativa porterebbe a pensare che Camillo non c'è per punire qualche trasgressione, magari erotica, da parte di Fidenzio. Un sostegno alla carica erotica dell'allusione catulliana si potrebbe trovare poi nella parola «desia», usata da Fidenzio nel verso 7 come rima. Il termine significa originariamente, secondo il dizionario dello ZINGARELLI: «desiderio erotico», considerato come incentivo alla

596 Letta in questo modo, la metafora fa scattare la comicità per l'opposizione al modello.

597 Volendo, si potrebbe dunque anche vedere la luna nella metafora.

598 CATULLO IC, 5s: «dum tibi me purgo nec possum fletibus ullis | tantillum vestrae demere saevitiae.»

lussuria», ma ci sembra esagerato attribuire un significato così forte a una sola parola, anche se essa non è molto frequente in latino, e che inoltre nei versi di Fidenzio non si trova neanche in posizione esaltata.

VI

Camillo mio, plenissimo inventario
d'ogni egregia et notabil pulchritudine,
deh, non mi dar cotanta amaritudine
non venendo al mio ludo litterario;

deh, vien, se non per altro almen precario, 5
ch'io poi per non usarti ingratitude
teco sarò l'istessa mansuetudine
et crearotti mio cubiculario.

Io ti do la mia fede inviolabile,
benché a questo obsti il mio costume vetere, 10
di non ti far mai recitar il venere

et di lasciarti, senza venia petere,
ir sempre a spasso. Ohimè, che s'exorabile
non sei mi sento convertir in cenere.

Il sonetto è un canto d'amore con il quale Fidenzio spera di trovare l'ascolto di Camillo e di farlo venire alla sua scuola. Appellandosi a Camillo con la prima parola del componimento, Fidenzio ricorda poi il contenuto di due sonetti precedenti, ovvero nel verso 2 l'inventario delle bellezze di Camillo (*CdF* III) e nei versi 3 e 4 il fatto che egli che non vada alla sua scuola (*CdF* V). Nella seconda quartina Fidenzio gli chiede poi di andare⁵⁹⁹ e gli promette di ricompensarlo (6) trattandolo con particolare mitezza (7) e facendone il suo »cubiculario« (8, vedi sotto per la discussione del termine).

Le terzine proseguono con le ricompense che Fidenzio promette a Camillo purché questi venga a scuola: promette di non fargli mai le ripetizioni il venerdì (11), anche se tale è la sua abitudine (10), e di lasciarlo andare »sempre a spasso« (13), senza il bisogno di chiederne il particolare permesso. Il sonetto finisce con la possibile conseguenza nel caso che la richiesta gli venga negata: con evidente riferimento all'incendio amoroso già nominato in *CdF* IV, Fidenzio teme di »convertir in cenere« (14) se Camillo non gli presta ascolto.

Il sonetto colpisce, come quello seguente, per la forte presenza di referenti del poeta-*amator*: l'uso frequente di parole quali »mio« o »mia« (1, 4, 8, 9, 10), »mi« (3, 14), »io« (6, 9) mostrano di nuovo Fidenzio come personaggio egocentrico.

Assumendo che la dieresi sia la norma nella metrica italiana⁶⁰⁰, il sonetto è

599 Nb: non dice »tornare«, ma »venire«.

600 Cfr. per esempio Pietro G. BELTRAMI: *Gli strumenti della poesia. Guida alla metrica italiana*. Bologna: Il Mulino, 1996, p. 35: »I nessi di vocale tonica + atona in fine di parola (...)

tutto in versi sdruciolati, ma nonostante la teorica regolarità metrica, il lettore inciampa leggendolo per i diversi valori delle rime: le rime dei versi 2, 3, 6 e 7, tutte in -tudine, hanno il suono completamente sdruciolato, mentre le rime dei versi 1, 4, 5 e 8, tutte in -ario, hanno la pur sempre teorica possibilità di avere valore, tramite la sineresi, di rime piane e bisogna dire che viene naturale leggerle in quel senso; invece di aggiungere armonia alla poesia, le rime fanno barcollare il ritmo e ci si inceppa alla fine dei versi. Volendo, questo componimento si potrebbe dunque interpretare come componimento di versi misti (simile ai casi di versi misti, *CdF* II e XIV). In realtà, tale possibilità vale per la maggior parte delle poesie dello SCROFFA, che siano dei componimenti presumibilmente sdruciolati⁶⁰¹ o piani⁶⁰².

Lasciando la possibilità della »libera valorizzazione«, gli unici sonetti decisamente piani sarebbero il proemio e le poesie XI, XII e XIII, la sequenza »felice« secondo LONGHI, mentre per gli altri si apre la possibilità di una versificazione mista. Non vorrei scendere in una discussione dettagliata dei problemi specifici della metrica italiana, qui è sufficiente applicare il tema del doppio, ricorrente e costante ne *I Cantici*, per trovare una spiegazione soddisfacente: il testo è colmo di ambiguità, non solo a livello semantico o intertestuale, ma anche a livello metrico. Per alcuni componimenti rimane sempre almeno il dubbio della determinata attribuzione metrica. Tale ambiguità si può interpretare come un'altra beffa al pedante, autore-narratore-personaggio delle poesie il cui mestiere – secondo lo stereotipo contemporaneo, cfr. capitolo 3.5.1 – consiste in gran parte di analisi metriche e altri lavori qualificativi, da parte dell'autore-reale, Camillo SCROFFA.

Il sonetto rappresenta anche qualche problema a livello semantico. Nel verso 5 abbiamo la parola »precario«. Secondo il commento di TRIFONE essa significa semplicemente »per favore«. Consultando il dizionario dello ZINGARELLI si trova invece che essa appartiene alla sfera del diritto significando »[r]elativo al godimento di un bene la cui restituzione può essere richiesta in qualunque momento dal titolare«. Vorrebbe dire dunque che Camillo può venire a scuola e se ne può andare senza preavviso, se non gli piace. LONGHI condivide tale interpretazione commentando la parola del testo con: »»Provvisoriamente, temporaneamente«, come per un beneficio gratuito e revocabile«. Nonostante la parola crei un legame con il presunto mestiere di giureconsulto dello SCROFFA, il suo impiego non rinvia necessariamente ad un contesto giuridico. A mio parere, non

valgono due sillabe alla fine del verso, una sillaba all'interno. (...) Tuttavia in tutta la tradizione italiana i versi terminanti in questo modo sono stati usati come versi piani in tutti i casi in cui l'uscita del verso non fosse indifferente.«

601 e.g. *CdF* IV con sineresi invece delle dieresi nei versi 1, 4, 5, 8, 9, 11, 12 e 14.

602 e.g. *CdF* VII con dieresi invece delle sineresi nei versi 1, 4, 5, 8, 9 e 12.

bisogna avere una particolare formazione giuridica per usare determinate parole, nonostante ciò venga implicato da alcuni commentatori⁶⁰³.

La parola »cubiculario« (8) è stata già discussa in passato. DA SCHIO scrive un lungo commento a proposito:

Qual ricompensa puot'esser questa per lo scolare di essere fatto cubiculario del suo maestro? [...] Cubiculario, dicono i Lessici, tanto nel buon latino che in italiano vale per quel cameriere che rifà il letto. Noi non crediamo che questa fosse la ricompensa che volesse il maestro dare ad uno Strozzi. [...] Qui il poeta intende per cubiculario uno che sta con gli altri nel cubicolo; gode degli agi del padron del cubicolo, e dorme con lui nel letto stesso da cui si denomina la stanza *cubiculo*. Il dormire insieme fra gli uomini era un costume decente e solito nel secolo XVI, e di rado i fanciulli dormiano soli [...]. Osserveremo che un tutore bramoso di ben vegliare il suo pupillo, dormiva con lui; ed eccone un testimonio tratto da un cartabello che s'hanno a mano i nostri eruditi di cose patrie: »anno 14... Nacque Mario Thiene celebre poeta che morì nel 153... Girolamo Thiene suo zio se lo tolse in protezione, talché dormite con lui in letto finché andò in istudio«. [...] Da tutto ciò vogliamo inferire che ne' tempi ne' quali scriveva il poeta era lontanissimo supporre turpitudine nel dormire con un fanciullo, e che forse non deve fidarsi del suo giudizio colui che sospettava volere lo SCROFFA con questa voce mordere gli appetiti del Giunteo.⁶⁰⁴

Discorso quindi lunghissimo per dare alla parola un senso »pulito« e allontanare ogni dubbio di una relazione omosessuale. CROVATO⁶⁰⁵ commenta la parola semplicemente con: »cubiculario nel senso di compagno di stanza«. Anche Benedetto CROCE sembra sentire la necessità di difendere la purezza dell'amore del pedante:

È sconcio fraintendimento prendere quest'amore in senso disonesto, laddove esso è da rassomigliare ai cosiddetti »amori« o »amicizie di collegio«, affatto casti, naturali nella convivenza di giovinetti con giovinetti, amori innocenti e privi di ogni malizia, tessuti di fantasia, proprî di chi, come Fidenzio, vanta la sua »continentia«.⁶⁰⁶

MOGNO segue l'opinione di CROCE sulla natura dell'amore tra Fidenzio e Camillo: si tratti semplicemente di una normale »amicizia di collegio«⁶⁰⁷. TRIFONE parla a lungo della parola e cita in esteso anche le parole di DA SCHIO, per riassumere poi:

603 Vedi anche il »mero et mixto imperio« di *CdF XVII*, 16.

604 Commento di DA SCHIO nella sua edizione de *I Cantici di Fidenzio*, pp. 56 – 58.

605 Cfr. CROVATO: *Camillo Scroffa*.

606 CROCE: »Gli »endecasillabi«, p. 76 s.

607 MOGNO, p. 5.

Appare tuttavia difficile non riconoscere una sfumatura allusiva nelle parole del poeta: un'allusione che egli celava appunto sotto il velo delle consuetudini evocate con sfoggio d'erudizione dal Da Schio. Si noti pure, in questo senso, che il termine cubiculario è usato dal Bruno in un'accezione fortemente negativa, alla stregua di un vero e proprio insulto: (...).⁶⁰⁸

Anche Silvia LONGHI commenta la parola, notando che: »Nessuno dei significati attestati dai dizionari (...) si adatta al contesto.« Lei segue poi la lettura di DA SCHIO, guardandosi però dal darne un giudizio morale: »Fidenzio promette a Camillo che dormiranno nella stessa stanza, come era costume a un tutore e al suo pupillo.« Rimane la domanda sul perché Camillo dovrebbe valorizzare tale »premio«: dove dorme di solito se dormire insieme al maestro è gratificante? Perché lo dovrebbe interpretare come incitazione per andare a scuola? Alla questione non esiste risposta, ma è chiaro che da parte di Fidenzio l'offerta di condividere il suo letto è un bene molto desiderabile. E nonostante il lungo discorso fatto di DA SCHIO⁶⁰⁹, troviamo all'epoca dello SCROFFA e senz'altro tutt'ora quella »sfumatura allusiva« di cui parla TRIFONE. Bisogna forse anche qui distinguere tra la voce di Fidenzio e la voce di SCROFFA: è da presumere che Fidenzio abbia pronunciato la parola in piena ingenuità, visto che fa leggere i suoi componimenti a un pubblico per difendersi dall'accusa di »intemperantia« (cfr. *CdF* I). È ugualmente da presumere che SCROFFA gli abbia messo in bocca tale parola con una certa malizia, essendo ben consapevole della »sfumatura allusiva«. Anzi, vediamo nel capitolo 5 che c'è ben altro nel testo per cui anche alla parola »cubiculario« sarebbe, almeno a un certo livello di lettura, da attribuire un senso ben definito.

L'espressione »venia⁶¹⁰ petere« (12) si trova già in latino, dove di solito si chiede perdono per »error«. Ma qui non sembra adatto usare la parola con questo significato, ha più senso infatti alleggerirlo interpretandolo semplicemente con »chiedere permesso«⁶¹¹. Rimane tuttavia il riferimento agli errori o peccati da farsi perdonare⁶¹², per cui la frase assume un valore ridicolo: Fidenzio paragona l'andar via dalla sua scuola a errori e peccati per i quali è necessario

608 Così nel suo commento del componimento.

609 Le parole di DA SCHIO si devono poi leggere tenendo in mente le circostanze di pubblicazione del testo: scrisse il suo libro in occasione di un matrimonio tra due nobili vicentini, entrambi legati alla ormai estinta casa Scroffa. Conveniva quindi mettere il poeta Camillo SCROFFA in una luce la più positiva possibile e si vietava di conseguenza di ammettere nozioni di dubbia moralità.

610 Confronta anche sopra il commento della parola nel primo sonetto.

611 Con quel senso anche da TRIFONE.

612 Ricordiamo quanto detto prima a proposito dell'occorrenza della parola in *CdF* I: »se il dizionario italiano sotto la voce »venia« nota »perdono per una colpa leggera«, »grazia«, consultando il dizionario latino troviamo invece »grazia o favore concesso dagli dei«.

farsi perdonare dagli dei, mimetizzandosi in questo modo da dio in grado di concedere »venia«.

Un altro caso interessante è l'ultima frase: »Ohimè, che s' exorabile | non sei mi sento convertir in cenere.« (13 s). La parola »exorabile« è usata qui nel senso di »clemente«⁶¹³. Ma il significato originale latino è »facilmente ottenibile tramite richiesta, indulgente«, che aggiunge un senso di leggerezza alla richiesta di Fidenzio che sta in netto contrasto con l'eventuale conseguenza di convertirsi in cenere se non viene ascoltato. La radice ORA, »pregare«, conferisce al termine però una connotazione religiosa e comunica quindi pesantezza: il senso sarebbe dunque opposto rispetto a quello precedentemente notato.

E diventa ancora più pesante: la metafora dell'incendio amoroso che converte in cenere l'amante se l'amato non gli dà ascolto, avendo pure un suo lato divertente per il valore iperbolico, perde ogni sua facezia e diventa puro cinismo se si richiama alla mente che all'epoca dello SCROFFA i sodomiti venivano messi sul rogo per le loro trasgressioni. In questo modo è pure lecito prendere le parole di Fidenzio in senso letterale: se Camillo non è clemente con Fidenzio (intendendo non solo il dare ascolto ai suoi canti amorosi, ma soprattutto il non accusarlo di sodomia in pubblico, di essere quindi »clemente« in senso giuridico), il pedante innamorato corre il rischio di sentirsi convertire in cenere sul serio, bruciando sul rogo.

VII

Mandami in Syria, mandami in Cilicia,
mandami ne la Gallia ulteriore,
nel mar Rubeo c'ha i flutti di cruore,
in Paphlagonia, in Bitinia, in Fenicia;

fammi paupere o dammi gran divicia, 5
fa il mio gymnasio vacuo a tutte l'hore,
fal locuplete con mio grande honore,
fa ch'io sia mesto, o sia pien di leticia;

fammi san, fammi valetudinario, 10
fammi di questo globo mondiale
monarca o fammi in carcere penare:

di Camillo il mio cor fia saettario,
ch'essendo in lui l'arundine letale
fixa, non val latibuli cercare.

Il sonetto VII è un altro canto d'amore nel quale Fidenzio si rivolge a un destinatario non specificato⁶¹⁴. Anche questo sonetto dimostra una forte presenza

613 Così anche TRIFONE.

614 Mentre il sonetto precedente, per esempio, era rivolto direttamente a Camillo, qui Fidenzio parla di Camillo solo nella terza persona.

di referenti del poeta-*amator*: »mio« (6, 7, 12), »mi« (2x1, 2, 2x4, 2x9, 10, 11), »io« (8), sottolineando ancora la personalità immodesta di Fidenzio. Il sonetto elenca in modo antitetico diversi e lontani eventi e possibilità la cui realizzazione però non sarebbe in grado di cambiare lo stato di innamoramento di Fidenzio: anche se fosse mandato in paesi lontani e province remote (prima quartina), anche se fosse molto povero o molto ricco (5), anche se non avesse nessun successo professionale (6) o ne avesse tanto (7), se fosse triste o felice (8), se fosse sano o malato (9), se fosse re del mondo (10s) o incarcerato (11), Fidenzio rimarrebbe comunque innamorato di Camillo (12) perché la freccia amorosa è fissata in lui in modo tale (13) che non serve a niente volersi nascondere (14).

È stato segnalato da tanti⁶¹⁵ che il componimento si rifà il sonetto CXLV del *Canzoniere* di PETRARCA:

Ponmi ove 'l sol occide i fiori et l'erba,
o dove vince lui il ghiaccio et la neve;
ponmi ov'è 'l carro suo temperato et leve,
et ove'è chi ce 'l rende, o chi ce 'l serba;

ponmi ove in humil fortuna, od in superba, 5
al dolce aere sereno, al fosco et greve;
ponmi a la notte, al dì lungo ed al breve,
a la matura etate od a l'acerba;

ponmi in cielo, od in terra, od in abisso, 10
in alto poggio, in valle ima et palustre,
libero spirito, od a' suoi membri affisso;

ponmi con fama oscura, o con illustre.
Sarò qual fui, vivrò com'io son visso,
continuando il mio sospir trilustre.

Anche se gli esempi portati da PETRARCA sono altri, l'esito della poesia è, forse sorprendentemente vista la tipica *variatio fidenziana*, lo stesso: lo stato esterno non influisce sullo stato interno, amoroso. Solo che in PETRARCA abbiamo un senso di responsabilità del poeta-*amator*: a causa dell'uso dei verbi in prima persona (»sarò«, »fui« 13) e il pronominale »mio« (14) l'io assume a sé la colpa per il suo errore amoroso. Nel sonetto di Fidenzio troviamo introdotta l'istanza del cuore nel verso 12, ed è »lui« (13) in cui è fissata la freccia di Amor (14) – Fidenzio riesce quindi a distanziarsi dalla colpa e si fa di nuovo vittima di forze

615 A parte TRIFONE e LONGHI segnalò qui per importanza solo FERRARI e BONORA. LONGHI commenta: »Il sonetto CXLV di PETRARCA (...) offre l'ordito su cui lo SCROFFA intendesse una serie di variazioni »comiche«: tale l'enumerazione dei paesi immaginati a 1-4, tutte remote province romane; tali anche le eventualità estremistiche di diversi destini possibili (...)«.

più grandi di lui (cfr. *CdF* I, dove Fidenzio è la vittima delle bellezze di Camillo, troppo evidenti per poter resistere).

Ma già il componimento di PETRARCA si rifaceva a ORAZIO *Carmina* I, 22⁶¹⁶:

Integer vitae scelerisque purus
Non eget Mauris iaculis neque arcu
Nec venenatis gravida sagittis,
Fusce, pharetra,

Sive per Syrtis iter aestuosas 5
Sive facturus per inhospitalem
Caucasum vel quae loca fabulosus
Lambit Hydaspes.

Nacque me silva lupus in Sabina 10
Dum meam canto Lalage net ultra
Terminum curis vagor expeditis,
Fugit inermem:

Quale portentum neque militaris 15
Daunias latis alit aesculetis
Nec Iube tellus generat, leonum
Arida nutrix.

Pone me pigris ubi nulla campis
Arbor aestiva recreatur aura,
Quad latus mundi nebulare malusque
Iuppiter urget; 20

Pone sub curru nimium propinqui
Solis, in terra domibus negata:
Dulce rindentem Lalagen amabo,
Dulce loquentem.

Comunque sia per il poeta-*amator* di PETRARCA, per quanto riguarda Fidenzio si può constatare che non valgono nel suo caso la vita integra e lo stato privo di scelleratezza che sono la premessa per la beatitudine del poeta-*amator* nel canto di ORAZIO. Può darsi che si tratti di un'altra beffa fatta dall'autore SCROFFA nei confronti del suo personaggio: la voce di Fidenzio cita in tutta sincerità il

616 BONORA menziona ORAZIO, ma non dice quale componimento. TRIFONE e LONGHI taccono ORAZIO. Secondo Thomas GREENE il sonetto del PETRARCA è uno dei suoi sonetti meno riusciti: »What remains hard to know and discuss is the humanist poet's grasp of the classical text that initiated the creative process. We cannot expect that his reading approximate that of the text's original audience in order to produce a successful imitation. But we can expect that his response to his subtext recognize an organic complexity. There is no lack of impoverished imitations that act out a historical passage only hazily defined, imitations whose subtext is slackly and vaguely apprehended. One of Petrarch's most wooden sonnets – »Ponmi ove 'l sol...« (145) – appears to fail because he mistook the tone of his Horatian model.« GREENE, p. 43.

componimento di ORAZIO, attribuendo il primo verso a sé, mentre la voce di SCROFFA, contestualmente, ironizza tale purità: il lettore sa o sospetta che Fidenzio non è »integer« e »purus«.

Secondo SCORSONE⁶¹⁷, risuonerebbe anche CATULLO XI, ma lì è il poeta-*amator* che vuole cambiare lo stato esterno per cambiare lo stato interno: propone a due amici di accompagnarlo in paesi lontani e realmente esistenti, perché è stato deluso dalla donna amata. Questi luoghi hanno effettivamente una certa somiglianza ai luoghi nominati da Fidenzio, ma vedremo nel capitolo 5 che la scelta non è motivata dall'ipotesi catulliano ma da un altro principio⁶¹⁸. Il senso è dunque opposto a quello esposto dalle poesie di ORAZIO, PETRARCA e SCROFFA. Sempre secondo SCORSONE, ci vorrebbe una virgola prima di »saettario« nel verso 12, in modo che diventi un'apostrofe: Fidenzio chiederebbe in quel caso a Cupido di fissare la freccia d'amore per Camillo nel proprio cuore, assumendo così un ruolo attivo nella relazione. In quel caso si perderebbe dunque l'intento di disculparsi per passività, come già visto nel primo componimento. Sembra più adatto quindi leggere »saettario« in modo passivo, come risulta anche nei commenti di TRIFONE⁶¹⁹ e LONGHI, la quale aggiunge: »Dall'altra parte, ancora nel Polifilo, il cuore dell'amante è assimilato a una faretra⁶²⁰ piena di frecce«. Il mutare di senso, da attivo a passivo, e quindi il cuore da contenitore di frecce, come nell'*Hypnerotomachia* segnalata da LONGHI, a bersaglio della freccia, sembra in linea con le strategie lessicali dello SCROFFA.

Infine, »l'arundine letale« del verso 13 è preso da un passo dell'*Eneide*: »haeret lateri letalis harundo.«⁶²¹ Sono parole del narratore su Didone⁶²² che nel suo dolore viene paragonata a una cerva ferita dalla freccia mortale durante la caccia. Una situazione in parte simile a quella di Didone, in parte a quella di Fidenzio si può trovare anche nel *Canzoniere* CCIX, 9–14:

Et qual cervo ferito di saetta,
col ferro avvelenato dentr'al fianco,
fugge, et più duolsi quanto più s'affretta.

10

617 Cfr. SCORSONE.

618 A meno che già la scelta di CATULLO non sia stata motivata dallo stesso principio.

619 TRIFONE dà come significato »colpito dalle saette amorose«.

620 Annotiamo che »pharetra« è anche parola del citato componimento di ORAZIO.

621 Passo segnalato già da TRIFONE e LONGHI ma senza spiegarne il significato. VIRGILIO *Eneide* IV, 68–73: »Uritur infelix Dido totaque vagatur | urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta, | quam procul incautam nemora inter Cresia fixit | pastora gens telis liquitque volatile ferrum | nescius: illa fugat silvas saltusque peregrat | Dictaeos, haeret lateri letalis harundo.«

622 Di nuovo Fidenzio viene quindi collegato alla donna infelicamente innamorata di Enea.

tal io, con quello stral dal lato manco,
che mi consuma, et parte mi diletta,
di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco.

Nella poesia di PETRARCA è il poeta-*amator* che viene paragonato al cervo ferito ed è lui che porta il peso del »ferro avvelenato«⁶²³. Come in Fidenzio, troviamo anche in questo componimento di PETRARCA il motivo dei »latibuli« desiderati, della tana sicura e confortante in cui il riposo possa essere possibile perché si è stanchi di fuggire.

Interessante per il nostro contesto sembra essere il significato originale della parola latina »(h)arundo, -inis«: nel significato di base è una canna, anche la canna con cui si scrive. La terzina si potrebbe di conseguenza anche leggere in chiave meta poetica – la scrittura di Fidenzio è fissata su Camillo per cui non trova conforto scrivendo su altre cose o persone.

VIII

Io cantarei tanto melifluamente
ch'io farei parer ansera un olore
et extrarrei da l'obdurato core
mille sospir quotidianamente,

et vedrei permutar molto sovente
quell'ampia fronte ove ha il vexillo Amore,
et gli ocelli, contriti del suo errore,
dar pharmaco al mio cor humanamente,

5

e il nome ch'ogn'hor invoco et disio
assai piú sublimipeta farei
che l'alite non è del sommo Giove,

10

s'il mio Camil, le cui bellezze nove
s'han pedissequi fatti i pensier miei,
grate aure un dí prestasse al cantar mio.

Mentre il sonetto precedente riprende il sonetto CXLV del *Canzoniere*, questo si rifà a *Canzoniere* CXXI⁶²⁴:

Io canterei d'amor sí novamente
ch'al duro fiancho il dí mille sospiri
trarrei per forza, et mille alti desiri
raccenderei ne la gelata mente;

e 'l bel viso vedrei cangiar sovente,
et bagnar gli occhi, et piú pietosi giri

5

623 Cfr. anche il verso 3 del citato componimento di ORAZIO: »Nec venenatis gravida sagittis«.

624 Segnalato anche da FERRARI, TRIFONE e LONGHI e anche STÄUBLE, ma senza spiegare le differenze.

far, come suol chi de gli altrui martiri
et del suo error quando non val si pente;

et le rose vermiglie in fra le neve
mover da l'òra, et discovrir l'avorio
che fa di marmo chi da presso 'l guarda;

10

e tutto quel per che nel viver breve
non rinresco a me stesso, anzi mi glorio
d'esser servato a la stagion piú tarda.

Il tema comune dei due sonetti è la possibilità, purtroppo solo ipotetica perché messa al condizionale, di cantare / scrivere versi in una maniera talmente nuova, bella e convincente che la persona amata reagisca in modo positivo (*Canzoniere* 1 – 11 e *CdF* 1 – 8). Ma mentre le condizioni di canto in PETRARCA dipendono solo dal poeta-*amator* stesso (*Canzoniere* 12 – 14), in SCROFFA invece viene trasferita l'istanza attiva a Camillo (*CdF* 12 – 14): se Camillo prestasse ascolto alle poesie di Fidenzio, allora egli potrebbe cantare ancora meglio. Si stabilisce così un circolo chiuso: se Camillo desse ascolto, Fidenzio potrebbe cantare in modo più convincente e sarebbe in grado di farsi sentire e di esaltare Camillo ancora di più. A Fidenzio è riservato, come abbiamo già visto in passato, un ruolo passivo: ha bisogno di un'azione dell'amato per poter reagire con il canto migliore.

Scendendo nei dettagli della poesia di Fidenzio, troviamo che egli inserisce le sue capacità retoriche, fedele all'immodestia per cui l'abbiamo conosciuto, nella tradizione di Omero e Nestore, entrambi considerati »melliflui«⁶²⁵ o »mellifluens«⁶²⁶.

Se nel verso 2 Fidenzio descrive come, in un senso, riuscirebbe con le sue capacità retoriche a far sembrare un'oca un cigno, letto in senso metapoetico invece, riuscirebbe a spacciare una poesia priapesca e salace per una poesia scritta in segno di Apollo e dunque petrarchesca. Infatti, »ansere« è sia il nome di un poeta salace nominato da OVIDIO⁶²⁷, sia l'uccello di Priapo. Il cigno invece è l'uccello di Apollo. Sembra chiaro a questo punto che dietro la poesia si nasconde un significato particolare: invece di analizzare qui il testo nei particolari, vorrei rinviare al capitolo 5 per un'interpretazione della poesia. L'opposizione tra il canto delle oche e dei cigni si trova anche nella letteratura latina: LONGHI segnala VIRGILIO, *Ecloge* IX, 35 f (»nam neque adhuc Vario videor nec dicere Cinna | digna, sed argutos inter strepere anser olores.«) e nelle *Elegie* di PRO-

625 Cfr. BOETHIUS *De Consolatione Philosophiae* V, 2, 2: »melliflui canit oris Homerus«.

626 Cfr. AUSONIUS *Epistulae* X, 14: »mel effluentem Nestora | concinnat ore Tulli;«

627 Cfr. OVIDIO *Tristia* II, 433 – 36: »Per fuit exigui similisque licentia Calvi | detexit variis qui sua furta modis | Cinna quoque his comes est, Cinnaque procacior Anser | et leve Cornifici parque Catonis opus.«

PERZIO possiamo trovare il verso: »nec minor hic animis, [a]ut sit minor ore, canorus | anseris indocto carmine cessit olor.« (II, 34)

»L'obdurato core« del verso 3 è invece uno stilema biblico, come fa notare LONGHI: »induratum« è il cuore del Faraone in *Exodus* VII, 13⁶²⁸. Camillo viene in questo modo paragonato a uno degli esempi di inclemenza più crudeli della storia umana, con evidente valore iperbolico.

Il verso 6 fa risuonare un altro verso del PETRARCA⁶²⁹: »[Amor] talor armato ne la fronte vène, | ivi si loca, et ivi pon sua insegna« (*Canzoniere* CXL, 3 s). Ma in PETRARCA Amor sale dal cuore alla fronte del poeta-*amator*, in Fidenzio invece è la fronte dell'amato Camillo a essere segnata e la semplice insegna di PETRARCA diventa sulla fronte di Camillo un simbolo bellico, il *vexillo* di origine latina, come per marcare trionfalmente un terreno duramente conquistato.

Tra i commentatori non c'è unanimità riguardo alla parola »pharmaco« (8). LONGHI la rende con »medicina, rimedio«. Secondo STÄUBLE⁶³⁰ significa invece »capro espiatorio« in ARISTOFANE (nelle *Rane*, 733), ma anche »scellerato« (nei *Cavalieri*, 1405), ma non è chiaro come tali significati possano avere qui valore.

TRIFONE commenta la parola »alite« (11) semplicemente con »uccello«, ma l'espressione completa del verso è »l'alite (...) del sommo Giove«, e quindi l'aquila⁶³¹. Il riferimento all'uccello di Giove dà anche sostegno alla lettura erotica della poesia, visto che con esso si richiama la storia di Ganimede, rapito da Giove sotto forma di aquila.

La chiave metapoetica viene in parte contraffatta dall'ultima terzina del sonetto, perché in teoria in base a quanto detto sulla poesia dell'oca in confronto alla poesia del cigno dovrebbe valere solo »s' il mio Camil« (12) un giorno prestasse »grate aure« (14) a Fidenzio. Ma la frase condizionale alla fine della poesia non può più disfare l'impressione della lettura dei primi versi e cancellare del tutto il discorso priapesco.

IX

Non da l'Olimpo al centro infimo tereo
né da l'orto phebeo fino a l'interito
exta, per qualche ingente mio demerito,
un cor del tuo piú adamantino et fereo.

Lapso è un triennio ch'io deficio et pereò
tùí gratia, né però d'exiguo merito
doni il mio famulitio, onde sí terito,
sí afflitto son ch'io gesto aspetto cereo.

5

628 Segnala anche il passo da *Psalmi* 94, 8: »nolite obdurare corda vestra«.

629 Anche notato da LONGHI.

630 STÄUBLE: »Parlar per lettera«, p. 120.

631 Cfr. anche LONGHI.

Et se ignoto mi fosse che l'adagio
dice ch'il marmo e ogn'aspra cote rigida
fracta riman da diuturna gutula,

10

so che, non prestolando altro suffragio,
humata già saria la carne et frigida,
et la voce, ove hor clama, inane et mutula.

Nel sonetto IX, di nuovo interamente in versi sdruccioli, il lettore apprende che sono ormai tre anni che Fidenzio pena per Camillo (5) e che è malato fisicamente (8). Nella prima quartina Fidenzio espone il motivo della sua malattia: in nessun posto (1) e a nessun'ora (2) esiste un cuore più duro e quindi più inclemente di quello di Camillo (4). In questi tre anni Camillo non è stato mai riconoscente del servizio che Fidenzio gli ha reso (6s) e ormai si vede che Fidenzio non è più in salute. Le terzine dimostrano un tono appena più positivo: è solo per la conoscenza consolatoria del proverbio che costante goccia cava la pietra (9–11), e dunque per la convinzione che alla fine la pazienza porterà frutto, che Fidenzio non si è ancora disperato completamente (12), che non è già morto da tempo (13) e la sua voce, che continua a lamentarsi, non ha smesso di alzarsi (14).

L'usanza di dare indicazioni temporali rimanda a PETRARCA, anche se nel *Canzoniere* viene fornita in diverse poesie una data esatta dell'innamoramento – cosa che non accade ne *I Cantici*. Per Fidenzio sappiamo solo che qui sono passati tre anni e che dopo un tempo non specificato l'innamoramento finisce (cfr. *CdF XIX*).

Anche i primi due versi richiamano PETRARCA: *Canzoniere CCX* inizia con i versi⁶³²:

Non da l'hispano Hiberno a l'indo Ydaspe
ricercando del mar ogni pendice,
né dal lito vermiglio a l'onde caspe,
né 'n ciel né 'n terra è più d'una fenice.

In entrambi i casi si tratta di cose rare che non si trovano, ma mentre in PETRARCA almeno una fenice esiste in qualche modo, la cosa ricercata da Fidenzio, un cuore più inclemente di quello di Camillo, non esiste. Secondo TRIFONE e anche CAPATA il secondo verso fidenziano ha, come i versi del PETRARCA, valore geografico: né nell'oriente dove il sole sorge né nell'occidente dove il sole tramonta si trova un cuore più duro. Forse ha inciso la conoscenza del testo di PETRARCA su tale interpretazione, perché sembra lecito interpretare il verso di Fidenzio anche in senso temporale: dall'alba al tramonto non si trova un cuore quale quello di Camillo.

Il presente sonetto è anche notevole per i frequenti rinvii a diverse opere di

632 Rinvio già segnalato da TRIFONE e FERRARI.

OVIDIO. Così il citato secondo verso fidenziano richiama un passo delle *Heroides* che dà sostegno anche all'interpretazione temporale del passo fidenziano: in *Heroides* XIII parla l'infelice Laodamia a suo marito Protesilao. Lui è assente e lei si consuma per la sua mancanza, lamentandosi:

Sive latet Phoebus seu terris altior exstat,
 Tu mihi dolor, tu mihi nocte venis,
 Nocte tamen quam luce magis; nox grata puellis,
 Quarum suppositus colla lacertus habet.⁶³³

Anche il quarto verso del sonetto fa riferimento a un brano ovidiano, questa volta delle *Metamorfosi*. La storia racconta di Biblide, ragazza che si innamorò illecitamente di suo fratello Cauno che però la rifiutò. Cauno scappò dalla sorella che lo inseguì in tanti paesi, ma alla fine perse le speranze e si mise a piangere. A quel punto gli dei ebbero pietà e posero fine ai tormenti della ragazza, trasformandola in fontana. Biblide si lamenta del fratello crudele:

nec enim est de tigride natus
 nec rigidas silices solidumve in pectore ferrum
 aut adamanta gerit nec lac bibit ille leaenae.⁶³⁴

Quindi anche in questi casi SCROFFA mette in bocca a Fidenzio le espressioni di una donna mitologica.

La successiva allusione a un testo ovidiano si trova nel verso 5, »deficio et pereo« richiama »credite: deficio, nostrisque, a corpore quantum | auguror, accedent tempora parva malis.«⁶³⁵ L'argomento di OVIDIO è il tempo che passa e che di solito porta miglioramento, ma nel poeta produce solo nuove sofferenze e infine lo conduce alla morte. Si abbina dunque molto bene alle sofferenze di Fidenzio, ma a differenza dei tre anni di sofferenza amorosa provata da Fidenzio, in OVIDIO sono passati solo due anni da quando è andato in esilio.

Il proverbio della prima terzina, come segnato già da LONGHI, è stato coniato anch'esso da OVIDIO: »Gutta cavat lapidem«⁶³⁶.

Questo sonetto evidenzia la predilezione di espressioni tautologiche del testo – stilema del ricorrente motivo del doppio. Gli elementi dei versi 4 (»adamantino et fereo«), 5 (»deficio et pereo«) e 14 (»inane et mutula«) non sono i primi del genere⁶³⁷, ma in questo luogo il fenomeno è ben visibile.

633 OVIDIO *Heroides* XIII, 101 – 104.

634 OVIDIO *Metamorfosi* IX, 613 – 615.

635 OVIDIO *Tristia* IV, 6, 39.

636 OVIDIO *Ex Ponto* IV, 10, 5.

637 Cfr. *CdF* III: »peralbo et candidissimo«(2) e VIII: »invoco et disio« (9), in seguito anche soprattutto in *CdF* XVII: »dolor et displicentia« (21); »exclamo et vocifero«(23); »mi lacera et mi stratia« (30); »mi dissipio et stratio« (63); »in malam cruce mandi e in precipitio« (78); »Ecco intorno il ciel ride, et l'aura etherea« (82); »egro et invalido«(114) – secondo

X

Empio immite Camil, poi che con studio
 hai sempre ricercato intento e assiduo
 di far con la mia morte orbatò et viduo
 de le lettere humane l'aureo studio,

non perder hora cosí bel tripudio, 5
 vien, non procrastinar, ché piú residuo
 homai non ho di vita integro un biduo,
 et già Morte comincia il suo preludio.

Vien, ché cibo ti fia dolce et lautissimo 10
 vedermi in questo lectulo languescere,
 magro, pallido, afflito et semianime;

et s'hai timor ch'il tuo advento optatissimo
 mi faccia aliquantisper convallescere,
 porta teco un pugno et fammi exanime.

In questo sonetto Fidenzio dichiara di star per morire e chiama Camillo per rivederlo un'ultima volta. LONGHI fa notare »il gioco di inversione vocalica nelle rime delle quartine: -udio / -iduo«. Nella prima quartina Fidenzio si rivolge a Camillo, accusandolo di aver da sempre (2) progettato (1) di farlo morire (3) e di privare in quel modo gli *studia humanitatis* del suo contributo (3 s). La seconda quartina adopera un tono sarcastico che anche durante il resto del sonetto si mantiene: Fidenzio invita Camillo a non perdersi la lieta occasione⁶³⁸ (5) e a venire subito (6) perché è sicuro che ormai non gli restano più di due giorni di vita (7). Infatti, la morte ha già iniziato a produrre i suoi primi segni (8). La prima terzina incita di nuovo Camillo a venire, immaginando che gli farà tanto piacere (9) vedere Fidenzio che giace a letto (10) in uno stato pietoso (11). Per paura che Camillo penserà che la malattia sia un trucco, nella seconda terzina Fidenzio gli offre un patto: se Camillo non vuole agire benevolmente verso il suo insegnante e ha paura che la sua desideratissima visita (12) potrebbe fare star meglio il ludimagistro per un breve momento (13), allora può portare un pugnale con sé e uccidere Fidenzio con le sue stesse mani (14). Tale veemenza verbale sembra inverosimile per un moribondo e fa sospettare che in verità Fidenzio non stia tanto male e che forse la malattia sia veramente solo un modo, disperato, per far venire Camillo. Il sonetto ha dunque un'aria melodrammatica, in cui la diva Fidenzio si mette in scena per essere commiserato (commiserata?) in modo adeguato e se dovesse essere veramente consapevole del fatto che

TRIFONE »egro« significa »malato«, ma attenzione: se si considera il senso latino della parola, la coppia non è più tautologica perché in latino »aegre« significa »contro voglia«, »a stento«; »quando in un prato florido grandissimi | e ingenti acervi di frondi inglutiscono« (173 s); »i suoi desir di lagrime avidissimi.« (177); »Ond'io, per non parlar oscuro e ambiguo« (178); »macero e affligo, né lieto o tranquillulo« (182); »aspra duritie« (187).

638 »tripudio«, secondo il dizionario di latino, è una danza per celebrare una vittoria.

Camillo trae piacere dalle sue sofferenze, quella sfumatura di autocastigo o masochismo aumenta ancora di più la suspense del melodramma.

Anche questo sonetto dimostra una predilezione per le espressioni doppie⁶³⁹, infatti inizia addirittura con una tale espressione: »Empio immite Camillo«. Secondo LONGHI la parola »immitte« rimanda all'*Hypnerotomachia*: il passo rilevante recita: »Et cum animo immitte et efferato, spreta et stupefacta omni pietate, in grande odio in lui convertiti l'animo mio.«⁶⁴⁰ L'essere »immitte« in questo caso è Amor; ma nel passo dell'*Hypnerotomachia* è sia l'amata Polia, sia l'amante Polifilo che sono malati, mentre Camillo non condivide il malore di Fidenzio. »Inpius« è invece Enea, cfr. per esempio *Eneide* IV, 496.

Il »cibo« nel senso di »nutrimento dello spirito« nel verso 9 richiama invece di nuovo PETRARCA, *Canzoniere* CCCXLII, 1 – 4:

Del cibo onde ò signor mio sempre abonda,
lagrime e doglia, il cor lasso nudrisco,
et spesso tremo et spesso impallidisco,
pensando a la sua piaga aspra et profonda.

Allo stesso componimento del PETRARCA allude anche l'espressione »lectulo languescere« nel verso 10⁶⁴¹:

Ma chi né prima simil né seconda
ebbe al suo tempo, al lecto in ch'io languisco
vien tal ch'a pena a rimirar l'ardisco,
et pietosa s'asside in su la sponda.⁶⁴²

È Laura⁶⁴³ a sedersi così accanto al poeta-*amator*. Troviamo dunque proprio la situazione che Fidenzio desidera, ma in chiave seria e contemplativa e non nel modo cinico e melodrammatico che determina il sonetto fidenziano: che venga accanto al suo letto la persona amata per dargli conforto. Sapendo che la donna amata, anche se già morta, riesce a confortare il poeta-*amator* di PETRARCA e che ciò non accade per Fidenzio da una persona tuttora viva, rende lo stato del pedante ancora più misero.

Ma l'espressione »languire a letto« ha anche un precursore classico: sono parole usate da OVIDIO per esprimere le sue sofferenze in esilio ed esprimere la sua paura di morire lontano dalla patria in un letto estraneo, senza essere compianto da nessuno: »nec mea consueto languescunt corpora lecto, | depo-

639 »hai sempre ricercato intento e assiduo« (2); »di far con la mia morte orfano et vedovo« (3) e »Vien, ché cibo ti fia dolce et lautissimo« (9)

640 COLONNA *Hypnerotomachia*, p. 389.

641 Già segnalato anche da TRIFONE.

642 *Canzoniere* CCCXLII, 5 – 8.

643 O meglio una sua apparizione, un suo spettro, visto che è già morta. Si noti anche l'ultimo verso del sonetto: »Ch'or fostù vivo, com'io non son morta!«

situm nec me qui fleat, ullus erit»⁶⁴⁴. La ripresa delle parole ovidiane nel sonetto dello SCROFFA toglie ogni speranza alla situazione di Fidenzio: si sa che le lamentele di OVIDIO non portarono frutto e che effettivamente morì solo a Tomi.

XI

O giorno con lapillo albo signando,
giorno al mio gaudio et al mio ben fatale,
aureo, felice et piú del mio natale
da me perpetuamente celebrando!

Quando io credea migrar del secul, quando 5
credea proxima haver l' hora letale,
tu, propitio, da me scacci ogni male
et mi vai tutto dentro exhilarando.

Tu santo dí, tu luce amata et cara,
dopo absentia sí ria, pene sí dure, 10
rendi a questi occhi il suo Camillo adorno.

Drizzate tosto, messer Blasio, un' ara,
datemi plectro, portate igne et thure,
ch'io vo' far sacrificio a sí bel giorno.

Dopo la malattia del sonetto precedente assistiamo qui al giorno di allegra guarigione, scritta indubitatamente in versi piani (cfr. sopra la disamina di *CdF* VI per la discussione della versificazione de *I Cantici*). La prima quartina esalta la felicità del giorno, interpretato da Fidenzio come decisivo per la sua felicità (2) e più felice del giorno della sua nascita (3) per cui lo vuole celebrare continuamente (4). La seconda quartina ci informa del motivo di tanto gaudio: quando Fidenzio pensava di dover morire (5 e 6) è arrivato un »tu« che gli ha tolto »ogni male« (7) e lo ha riempito di gioia (8). Solo che quel »tu« non è la persona di Camillo, come si potrebbe pensare, l'apostrofe viene completata nel verso 9 con: »Tu santo dí« ed è quindi l'arrivo di un determinato giorno che rende felice Fidenzio.

La parola intorno alla quale ruota il significato della poesia, si trova nel verso 11: l'ambiguità della forma verbale »rendi« non ci permette affatto di decidere se Fidenzio ha già visto Camillo (»rendi« dunque nella forma dell'indicativo presente con valore di passato) o se Fidenzio spera di vedere Camillo quel giorno (»rendi« nella forma dell'indicativo presente con valore di futuro). La prima terzina attribuisce quindi la causa per tanta felicità o all'aver già visto Camillo o al poterlo vedere quel giorno, comunque sia, dopo un'assenza pesante e tante sofferenze subite (10). Nella seconda terzina Fidenzio si rivolge a Messer Bla-

644 OVIDIO *Tristia* III, 3, 39.

sio⁶⁴⁵, generalmente riconosciuto come il ripetitore della scuola di Fidenzio (cfr. *CdF* XVII) e quindi un suo dipendente, a cui chiede di portare un altare (12), di porgli la lira e di portare fuoco e incenso (13) perché vorrebbe fare un sacrificio alla giornata (14).

Il sonetto inizia con un incipit di PETRARCA: »O giorno, o hora, o ultimo momento« è il primo verso di *Canzoniere* CCCIXXX. Il componimento di PETRARCA racconta come il poeta-*amator* non si rese conto che sarebbe stata l'ultima volta in cui avrebbe visto Laura quando la salutò l'ultima volta prima della sua morte. La poesia piange la morte di Laura ed è quindi tutt'altro che un gioioso componimento di guarigione. I versi 12–13 della detta poesia del *Canzoniere* mettono in esplicito l'autoinganno di Fidenzio: »ma 'nnanzi agli occhi m'era post' un velo | che non mi fea veder quel ch'ì' vedea«. Il poeta-*amator* del *Canzoniere* si rende conto in questo sonetto che al momento non percepiva ciò che sarebbe veramente accaduto, e conoscendo il testo di PETRARCA il lettore contemporaneo si rendeva dunque conto che questo era anche il caso di Fidenzio. Anche questi non valuta la situazione in modo adeguato e attribuisce al giorno celebrato un significato sbagliato.

Silvia LONGHI commenta il primo verso di questa poesia fidenziana scrivendo: »L'incipit è derivato da un epigramma di MARZIALE, IX 52, 4–5: ›Felix utraque lux diesque nobis | signandi melioribus lapillis!« Nell'epigramma si parla del giorno natale del poeta e di quello dell'amico a cui si rivolge. I versi di Fidenzio superano di conseguenza i versi di MARZIALE, visto che nel verso 3 viene specificato che il giorno viene celebrato »più del mio natale«. TRIFONE commenta il »lapillo albo«:

lat. *dies albo signando lapillo* ›giorno da segnare con pietruzza bianca«. La formula, usata da vari autori⁶⁴⁶, allude al costume dei Romani di segnare i giorni felici (fasti) con un sassolino bianco, quelli infelici (nefasti) con uno nero.

Interessante a proposito della pietra bianca sembra anche essere un brano de *Il Petrarchista* di Nicolò FRANCO, un testo che raccoglieva le idee cardine del petrarchismo del Cinquecento e che circolava in area veneta negli anni prima della stesura de *I Cantici*:

645 Cfr. anche *CdF* XIX, 145ss.

646 In realtà, non sono riuscita a trovare questi »vari autori«. Nella BTL non si trova nessuna ricorrenza della frase nella forma citata da TRIFONE. Una ricorrenza di »lapis albus« si trova in OVIDIO (*Metam.* II, 832), ma si tratta di una persona che viene trasformata in pietra. In CATULLO LXVIII, 148 troviamo »quem lapide illa dies candidiore notat.« I giorni in questione sono quelli in cui la sua amante riesce a vederlo clandestinamente. Ma CATULLO circola in versioni molto corrotte durante il Cinquecento e non è affatto chiaro in quale stato lo SCROFFA potesse conoscere il testo. Cfr. HAIG GAISSER: *Catullus*.

E quel che più commenda il suo amoroso incendio, et il fa degno di maggior meraviglia, è il notabil giorno, nel qual egli s'innamorò, poiché per rara sorte fu il sesto d'Aprile, il quale gli antichi (specialmente i Greci) con candida pietra segnarono, come quello, che apo loro fu le più volte di felice ventura, perché a li sei d'Aprile essi notarono essere nato Socrate il più saggio degli uomini, a li sei d'Aprile essere stato afflito in Grecia il podere de' Persiani due volte, prima a Maratona, poi a Piatea, a li sei d'Aprile aver li Atenesi con non picciola gloria vinto a Micale, a li sei d'Aprile aver di Dario il Grande Alessandro vittoria riportato, et ali sei d'Aprile Alessandro esser morto.⁶⁴⁷

È dunque possibile interpretare il testo dello SCROFFA in modo tale che Fidenzio si rallegri semplicemente perché quel giorno è il 6 aprile, segnato con una pietra bianca già dai greci per tutti gli eventi lieti in esso avvenuti. Per i petrarchisti sarà bastato che il 6 aprile fosse il giorno in cui il poeta-*amator* si innamorò di Laura – Fidenzio dunque spera forse di incontrare Camillo per il semplice fatto che in una giornata tanto fortunata gli sarà possibile avverare le sue speranze.

Anche il verso 13 del sonetto fidenziano indica l'opera del FRANCO: il »plectro« viene spiegato così ne *Il Petrarchista*:

In alcune [composizioni] con sì forte sdegno, e con tanta veemenza, biasimava i viziosi costumi de la età sua, che leggendo sì fatte silve [tipo dei componimenti], mi pareva leggere quello Alceo, che per avere fervidamente ripreso i tiranni, in duono ebbe quella verga d'oro sì bestiale, la quale grecamente chiamano plectro, perché battendo fa risonare la lira, ovvero Stesicoro, che ne la grandezza de le cose eroice, non avea pari.⁶⁴⁸

Fidenzio non si accinge dunque a suonare una canzoncina qualsiasi in celebrazione della giornata, ma un canto eroico.

Il sonetto allude anche a CCLII del *Canzoniere*⁶⁴⁹: »Or fia già mai che quel bel viso santo | renda a quest'occhi le lor luci prime« (v. 5 – 6). Ma PETRARCA usa »luce« come metafora, SCROFFA la mette in bocca a Fidenzio in senso letterale. Mentre questo sonetto fa parte del *Canzoniere* in vita⁶⁵⁰ di Laura, troviamo un'espressione simile in *Canzoniere* CCLXX, 41⁶⁵¹, e dunque nella parte in morte (il poeta-*amator* prega Amor): »rendi agli occhi, agli orecchi il proprio oggetto«. SCROFFA gioca quindi con un'espressione che lascia incerto se il suo desiderio sarà realizzato o meno, perché mentre in CCLII, componimento in vita, sarebbe

647 FRANCO, p. 29 [13v]. *La princeps* e anche le prime ristampe, rispettivamente del 1541 e del 1543, furono pubblicate da Gioliti a Venezia.

648 FRANCO, p. 55 [26v].

649 Come annota anche TRIFONE.

650 La divisione del testo in fasi »in vita« e »in morte« potrebbe qui ingannare. L'ordine delle edizioni moderne, basate sull'autografo di PETRARCA, non era lo standard delle edizioni del *Canzoniere* durante il Cinquecento. Anche se l'edizione aldina basata sull'autografo, curata da BEMBO, è del 1501, il testo del *Canzoniere* era ancora lontano dall'essere standardizzato e circolavano tante edizioni con ordine dei componimenti diversi. Parlare di »Il *Canzoniere*« come una cosa organica è dunque, almeno per il XVI secolo, errato.

651 Passo segnalato anche da TRIFONE.

ancora possibile rendere l'oggetto amato agli occhi, in CCLXX, composizione in morte, non lo è più. Ma, come sappiamo, è paradossalmente (ma tipico per il *Canzoniere*) nella parte in morte che Laura appare e dona conforto, come abbiamo visto nella discussione del sonetto fidenziano precedente, facendo riferimento a *Canzoniere* CCCXLII.

L'ultima terzina⁶⁵² mette Fidenzio in luce come eretico: invece di lodare il dio cristiano, si serve di riti antichi e pagani per dare espressione maggiore alla sua gioia. Si può sicuramente sostenere che così facendo, Fidenzio trasgredisca i limiti del tollerabile del mondo extradiegetico: *I Cantici* furono composti durante il periodo del Concilio di Trento (1545–1563) e l'appello di Fidenzio a Messer Blasio di preparare l'altare, il fuoco e l'incenso in tale periodo di rielaborazione e soppressione cattolico-cristiana è estremamente sospetto, se non pienamente eretico. E anche se i riferimenti al paganesimo nell'arte del secolo erano molto frequenti ed era soprattutto il clero a sponsorizzarli⁶⁵³, bisogna distinguere bene però tra la descrizione di preparativi per un rito religioso pagano e la decorativa rappresentazione di miti antichi, già allegorizzati nel Medioevo. La situazione in generale era paradossale: »The Gods, officially consecrated as elements of rhetoric that it would be a disgrace not to know, became the indispensable ornaments of formal discourse (...).«⁶⁵⁴ In Fidenzio il discorso sembra però andare ben oltre il formale e dunque il tollerabile, considerando anche il fatto che la religione cattolica non giochi un ruolo in nessuno dei componimenti fidenziani. A differenza di tanti altri umanisti suoi coetanei, Fidenzio sembra non avere problemi di conflitto culturale tra l'amore per il

652 LONGHI commenta il penultimo verso segnalando un riscontro con un altro testo delle *Eclodge* di VIRGILIO: »Datemi... portate: si vedano a riscontro, nell'ecloga ottava di Virgilio, le esortazioni che la donna innamorata rivolge all'ancella che l'assiste nei riti magici: »Effer aquam et molli cinge haec altaria vitta, | verbenasque adole pinguis et mascula tura (64–5)«. Ma secondo me i due testi non sono abbastanza vicini e la situazione descritta presumibilmente troppo comune per poter costatare un legame significativo tra i due testi in questo caso.

653 Nel suo studio sulla sopravvivenza degli dei antichi durante il Rinascimento, SEZNEC nota: »(...) at the end, as at the beginning of the century [il Cinquecento], the most important pagan decorations were executed for cardinals.« e più avanti si legge: »The situation is paradoxical only in appearance, and it would be an error to attribute this laxity solely to the Epicureanism, want of conscience, and impiety of the clergy. In reality, the same conflict had existed since the first centuries of Christianity; it was part and parcel of the very culture of the men of the Church. Nurtured upon ancient letters, the most scrupulous among them cannot rid themselves of their classical memories and ways of thinking; as humanists they continue to love what they condemn, or should condemn, as theologians.« SEZNEC, p. 265 e 265 s.

654 SEZNEC, p. 276.

passato e il vivere nel presente⁶⁵⁵: egli vive completamente nel passato, anche spiritualmente.

Per rimanere fedele al discorso del doppio anche in questo contesto, si notino le connotazioni cristiane di alcuni vocaboli usati nel sonetto: nel verso 4 abbiamo »perpetuamente« e per »perpetue« il dizionario neolatino dà »continuelement« nel senso »fino all'eternità«. Per »migrar del secul« (5), consultando »migrare« il lessico dà »mourir« nel senso di »lasciare la terra per entrare nella vita celeste«.

XII

Villi a l'intuito mio formosi et grati,
che del mio bel Camil lasciato havete
le dolci exuvie et per contacto sete
in questa toga mia conglutinati;

villi che foste un tempo sí beati 5
che ben invidia a i lincei far potete,
vulpei villi che da me sarete
con piú di mille cantici honorati,

se ben a calefacer la natura 10
vi insegna et io mi senta ogn'hor nel core
per lo dominio vostro ardente foco,

state immobili pure in questo loco,
perché il mio incendio è sí fuor di misura
che non può farsi un atomo maggiore.

Questo sonetto, in endecasillabi piani, ha un evidente carattere feticistico⁶⁵⁶: è un omaggio ad alcuni peli di Camillo che Fidenzio ha ritrovato sui propri vestiti. Fidenzio è quindi per la prima volta riuscito a ottenere un oggetto che appartiene a Camillo – in questo il sonetto richiama *Canzoniere* CIC e il guanto di Laura. La poesia sembra quindi dare una prova del fatto che Fidenzio ha visto Camillo. Senza rivolgersi a un interlocutore determinato, nella prima quartina il poeta-*amator* racconta dei bellissimi peli (1) che da Camillo (2 s) si sono attaccati »per contacto« (3) alla toga di Fidenzio (4). La seconda quartina esalta la beatitudine dei peli (5), tanta da far invidiosi »i lincei« (6), li descrive di natura volpina (7) e riporta la promessa di Fidenzio di onorarli debitamente in »mille cantici« (8). Nella prima terzina inizia una frase al condizionale, che si conclude nella seconda: se i peli di solito riscaldano (9 s) e Fidenzio arde d'amore per Camillo

655 Vedi citazione di SEZNEC qui sopra: »as humanists they continue to love what they condemn, or should condemn, as theologians.«

656 John FRECCERO definisce l'oggetto del feticismo come »an erotic signifier of a referent whose absence the lover refuses to acknowledge.« John FRECCERO: »The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics«. In: *Diacritics*, V, 1 (1975), pp. 34 – 40. Qui p. 39.

(10 s), allora restino pure attaccati alla toga di Fidenzio (12), visto che è già talmente infuocato d'amore (13) che è impossibile ingrandire ulteriormente il fuoco, si intende: il fuoco d'amore (14). Il sonetto gioca dunque con i sensi di riscaldare/del fuoco come metafore per l'innamoramento. A prima vista l'interpretazione del sonetto sembra facile: Fidenzio ha trovato dei capelli di Camillo sui suoi vestiti, attaccatisi magari perché gli è passato vicino o altro. Camillo ha i capelli rossi, per ciò sono »vulpei« (7), e riscaldano perché proteggono il cranio di Camillo.

Poi iniziano i dubbi: la parola »villi« sembra una scelta insolita per descrivere i capelli dell'amato⁶⁵⁷. La scelta lessicale si potrebbe interpretare come la latinizzazione infelice della parola »pelo«, usata da PETRARCA in *Canzoniere* CCLXII, 8: »perch'à' i costumi variati, e 'l pelo.« Ma a parte il fatto che in PETRARCA la parola è una metonimia e ha lo scopo di comunicare che il poeta-*amator* è invecchiato ed è quindi diventato più saggio – non indicando banalmente dei peli cutanei – sembra troppo facile ritenere la scelta non intenzionale.

E i dubbi sulla natura dei villi persistono anche se si guardano altre parole che potrebbero fornire ulteriori indicazioni interpretative, come »le dolci exuviae« (3), luogo della provenienza dei villi. TRIFONE e LONGHI commentano »exuvie« in modo insoddisfacente con »spoglie«⁶⁵⁸. Ma »spoglie« potrebbe significare tante cose, dagli abiti fino al cadavere di Camillo. In *Eneide* IV, 651 troviamo »dulces exuviae«: sono le prime parole del monologo di Didone prima di suicidarsi, gettandosi sul letto su cui aveva dormito Enea. Il letto sta in cima alla pira che Anna, la sorella di Didone, ha costruito con le altre cose lasciate indietro da Enea, tra cui anche »Iliacas vestes«⁶⁵⁹. Dalla testimonianza del brano dell'*Eneide*, i peli trovati da Fidenzio proverrebbero dunque dai vestiti di Camillo; e Fidenzio parla ancora una volta con le parole della regina infelice.

Un altro significato di »exuviae« dato dal dizionario di latino è »pelliccia«⁶⁶⁰. Sarebbero dunque dei peli di una pelliccia di volpe, che riscalda Camillo, e non un suo capello rosso. Il dizionario di neolatino a cura di NIERMEYER cita sotto la

657 Lo ZINGARELLI definisce »villo«, da latino »villum«, come »pelo lungo e morbido di alcuni vegetali« e rimanda ai villi intestinali. Il TOMMASEO BELLINI aggiunge il senso a base latina »pelo«. Il dizionario latino-tedesco del GEORGES dà come significato »das zottige Haar der Tiere«.

658 Riprendono in quel modo l'ultima parola del sonetto sul guanto di Laura citato prima, ma in Fidenzio la parola ha valore nominale, in PETRARCA verbale.

659 VIRGILIO *Eneide* IV, 648. Anche SERVIUS GRAMMATICUS glossa il verso delle »dulces exuviae« con »vestes«, cfr. il suo *Commentarius* al verso IV, 651.

660 Alla pelliccia rimandano anche LONGHI (commento alla parola »villi«) e DA SCHIO. FERRARI dà testimonianza di un MS del 1557 in cui il componimento ha la seguente intestazione: »Sopra certi peli della pelliccia di Cam. appiccatisi adosso a Fidentio«. FERRARI, p. 307. Anche CROVATO annota il sonetto così: »Scritto sopra certi peli della pelliccia di Camillo, attaccatisi adosso a Fidenzio.« TRIFONE invece parla di semplici »peli«.

voce »exuviae« anche il significato »reliquia« che aggiunge una bella sfumatura alla parola: sottolinea l'importanza che i peli trovati hanno per Fidenzio, per lui sono un oggetto da venerare. Il dizionario latino del GEORGES dà come significato della parola »exuviae« oltre a »Fell« anche »Haar« e nutre di conseguenza l'equivoco. Ma i »villi« venerati da Fidenzio potrebbero essere quelli di una pelliccia di volpe con cui si riscalda Camillo come riscaldano i villi di un mantello pesante in un'epigramma di MARZIALE:

Laena

Tempore brumali non multum levia prosunt:

Calfaciunt villi pallia vestra mei.⁶⁶¹

Fidenzio si sarebbe quindi messo in contatto con una pelliccia che riscalda Camillo, se in forma di mantello o di pelliccia da letto o altro non si può dire, come è anche incerto se lo abbia fatto a conoscenza di Camillo o in sua assenza e di nascosto. Ma visto che Fidenzio ammette nel verso 11 che »per lo dominio vostro« gli si riscalda il cuore, sembra probabile che li abbia presi con il consenso di Camillo, visto che »dominium« in latino significa »possesso legittimo« e sembra di conseguenza escludere un furto.

La prima quartina rimanda quindi all'*Eneide* e la prima terzina a MARZIALE. Il riferimento alle linci invidiose nel verso 6 si può interpretare in senso diretto, significando che la pelliccia – o il pelo cutaneo – di Camillo è molto morbida – o morbido – visto che fa invidia alla lince, animale conosciuto per un pelo morbido⁶⁶². Ma leggendo il testo de *I Cantici* di fronte al canone degli autori classici, troviamo nella *Historia Naturalis* di PLINIO la descrizione del lyncurium che aggiunge un possibile significato. Il lyncurium è una pietra preziosa, l'urina cristallizzata delle linci, frequentemente identificata coll'ambra:

lynxum umor ita redditus, ubi gignuntur, glaciatur arescit in gemmas carbunculis similes et igneo colore fulgentes, lyncurium vocatas atque ob id sucino a plerisque ita generari prodito. novere hoc sciuntque lynces et invidentes urinam terra operiunt, eoque celerius solidatur illa.⁶⁶³

La lince è quindi invidiosa della sua urina pietrificata, che diventa una pietra molto ricercata dai ceti ricchi romani e un oggetto di lusso. In altro luogo della *Historia Naturalis* troviamo che Nerone si riferì alla pietra in una poesia per lodare i bei capelli di Poppea:

661 MARZIALE *Epigrammata* XIV »Apophoreta«, CXXXVIII.

662 Così anche nel dizionario dello ZINGARELLI.

663 PLINIO *Historia Naturalis* VIII, 52.

Domitius Nero in ceteris vitae suae portentis capillos quoque Poppaeae coniugis suae in hoc nomen adoptaverat quodam etiam carmine sucinos appellando, quoniam nullis vitiis desunt pretiosa nomina.⁶⁶⁴

Preso in questo senso, Camillo avrebbe dei bellissimi capelli color ambra o – letto in modo alternativo, capelli color urina lincea.

XIII

Venite hendecasyllabi, venite
lepidi versi et voi soavi accenti;
et voi elegie querule et dolenti,
gridi, pianti, sospir, tutti fugite.

Il mio Camillo ha le mie pene udite 5
et vuol dar fine a' miei gravi lamenti,
vuole il mio bel Camil ch'i miei tormenti
et le mie pene sian tutte finite.

Di ciò mi manda per presagio chiaro 10
questo intestino di prune exiccato,
reliquia de la sua bocca docente:

volendo dir ch'egli ha il duro et l'amaro
expulso, et sol il dolce reservato.
O inventiva callida et prudente!

Il sonetto XIII è il terzo e ultimo componimento del nucleo scritto in versi piani. È un canto di gioia perché Camillo ha spedito un regalo a Fidenzio: il poeta-*amator* invita gli endecasillabi, i versi adatti alla poesia amorosa, a farsi avanti (1–2) e i versi aspri adatti alle lamentele a ritirarsi (3–4) perché Camillo gli ha dato ascolto (5) e intende finalmente porre fine ai lamenti (6) e ai tormenti (7) di Fidenzio. Almeno così Fidenzio interpreta il recupero (9) di un nocciolo secco di una prugna (10) che Camillo, dopo aver mangiato, ha poi sputato (11). Significa che Camillo ha abbandonati i comportamenti duri (12), essendo ora tutto dolce (13). Con l'ultimo verso loda la buona idea che Camillo ha avuto nel fargli avere un regalo.

Come annotano anche i commentatori, il primo verso richiama il componimento XLII di CATULLO in cui anche questi invoca degli endecasillabi⁶⁶⁵:

Adeste, hendecasyllabi, quot estis
Omnes undique, quotquot estis omnes.
Iocum me putat esse moecha turpis

664 PLINIO *Historia Naturalis* XXXVII, 50.

665 »The hendecasyllable is the Catullan metre *par excellence*, and the one for which later generations would remember him best.« HAIG GAISSER: *Catullus*, p. 4.

Et negat mihi vestra reddituram Pugillaria, si pati potestis. Persequamur eam, et reflagitemus, Quae sit quaeritis. Illa, quam videtis Turpe incedere, mimice ac moleste Ridentem catuli ore Gallicani. Circumsistite eam et reflagitate;	5
»Moecha putida, redde codicillos; Redde, putida moecha, codicillos.« Non assis facis? O lutum, lupanar, Aut si perditus potes quid esse. Sed non est tamen hoc satis putandum.	10
Quod si non aliud potest, ruborem Ferreo canis exprimamus ore. Conclamate iterum altiore voce »Moecha putida, redde codicillos; Redde, putida moecha, codicillos.« Sed nil proficimus, nihil movetur. Mutanda est ratio modusque nobis, Siquid proficere amplius potestis; »Pudica et proba, redde codicillos.«	15 20

Ma mentre il sonetto fidenziano è una composizione di felicità per un presunto dono ricevuto dall'amato, una composizione in cui gli endecasillabi vengono chiamati per dare espressione alla gioia del poeta-*amator*, nel caso di CATULLO si tratta di una *flagellatio*⁶⁶⁶ in cui il poeta-*amator* chiama gli endecasillabi per dargli una mano a strappare il libro con i suoi versi dalle mani di una prostituta. In più, Fidenzio chiama gli endecasillabi per poter esprimere la sua gioia in modo adeguato e anche se li invoca, essi restano pur sempre dei versi. In CATULLO invece abbiamo una personificazione completa: attribuisce ai versi una forza persuasiva tale da trattarli come delle persone chiamate in soccorso, come un branco di bravi che inseguono la donna e la mettono sotto pressione.

Anche il secondo verso richiama CATULLO: i »lepidi versi« si ritrovano in CATULLO VI, 17⁶⁶⁷: il poeta promette a un certo Flavio di scrivere »lepidi versi« su di lui e i suoi amori se solo gli raccontasse con chi passa le sue notti. Letti così, i »lepidi versi« non saranno sicuramente di natura casta.

I »soavi accenti« abbinati ai »lepidi versi« dallo SCROFFA (2) riprendono invece *Canzoniere CCLXXXIII*⁶⁶⁸:

Discolorato ài, Morte, il piú bel volto
che mai si vide, e i piú begli occhi spenti;

666 »Bashing« sarebbe il neologismo pervenuto dall'inglese in uso per una tale azione ai giorni di oggi.

667 VI, 16 s: »dic nobis: volo te ac tuos amores | ad caelum lepido vocare versu«.

668 Così anche TRIFONE.

spirto piú acceso di vertuti ardenti
del piú leggiadro et più bel nodo ài sciolto.

In un momento ogni mio ben m'ài tolto, 5
post'ài silenzio a' piú soavi accenti
che mai s'udiro, et me pien di lamenti:
quant'io veggio m'è noia, et quand'io ascolto.

Ben torna a consolar tanto dolore
madonna, ove Pietà la riconduce: 10
né trovo in questa vita altro soccorso.

Et se come ella parla, et come luce,
ridir potessi, accenderei d'amore,
non dirò d'uom, un cor di tigre o d'orso.

Qui il poeta-*amator* piange sconsolatamente Laura per cui i »soavi accenti« con cui cantava il suo amore per lei in momenti felici sono troncati. Mentre in Fidenzio i lamenti cedono ai »soavi accenti«, in PETRARCA troviamo il percorso contrario, dal felice al pianto.

Nello stesso modo è capovolto il senso del »presagio« (9): la parola fa parte del lessico del *Canzoniere*, ma a differenza dell'uso fattone nel sonetto fidenziano, nel *Canzoniere* un presagio non è mai un evento positivo⁶⁶⁹. Tale conoscenza intertestuale dà sostegno all'ipotesi che il presunto regalo non abbia in realtà il felice significato attribuitogli da Fidenzio.

I »soavi accenti«, presi come lessema petrarchesco, si possono dunque percepire come sinonimo di versi d'amore casti, visto che tale era l'interpretazione dei versi di PETRARCA nel *Canzoniere* da parte dei petrarchisti contemporanei. Interpretati in tal modo, essi costituiscono un'opposizione ai versi lepidi di CATULLO, che contestualizzato mostrano una natura lasciva⁶⁷⁰. Fidenzio si richiamerebbe dunque sia ai versi lascivi catulliani sia ai versi casti petrarcheschi per l'era »post regalo« che dovrebbe iniziare da questo componimento in poi.

XIV

Dal primiero incunabulo del mondo
fin a questo presente nostro seculo
non fu mai visto in individuo alcuno
tanto lepor et tanta pulchritudine
quanta al mio venustissimo Camillo 5
n'ha conceduto Giove optimo maximo.

669 Cfr. *Canzoniere* CI, 12ss: »La voglia et la ragion combattuto àno | sette et sette anni; et vincerà il migliore, |s'anime son qua giù del ben presaghe.«; CCXLII, 8: »o del mio mal partecipe et presago.«; CCCXIV, 1: »Mente mia, che presaga de' tuoi damni«; CCCXXVIII, 4: »forse presago de di tristi et negri.«

670 Cfr. discussione di *CdF* VIII.

Ma ohimè, che se in bellezza egli è ter maximo,
 in sevitia non trova pari al mondo:
 sordo, ingrato et crudele è il bel Camillo,
 tal che un dí mi farà migrar del seculo; 10
 praeterea egli è de la sua pulchritudine
 tanto superbo ch'ei non stima alcuno.

Non è certo, credo io, nel mondo alcuno
 il qual non mi tenesse obbligo maximo
 s'io decantassi la sua pulchritudine, 15
 facendola perspicua a tutto il mondo;
 et pur il canto mio ch'in ogni seculo
 celebre lo può far spregia Camillo.

Deh, o mio spetiosissimo Camillo,
 se de' miei versi non fai conto alcuno 20
 né viver brami nel venturo seculo,
 habbi pietà del mio tormento maximo
 per honor tuo, ché, s'io morissi, il mondo
 blasphemarebbe la tua pulchritudine,

dicendo: »Con la gran sua pulchritudine 25
 valeat l'atrocissimo Camillo,
 c'ha ucciso senza aver rispetto alcuno
 il piú erudito e il piú dotto huom del mondo,
 il qual lo prosequia d'un amor maximo
 et lo facea perenne in ogni seculo« 30

Deh, s'in te si conservi intero un seculo
 la tua prestante et nobil pulchritudine,
 tal che con meraviglia et stupor maximo
 si nomini per tutto il bel Camillo,
 da poi che non vuoi darmi premio alcuno 35
 cacciami prestamente fuor del mondo,

ché star al mondo e ogn'hor chiamar Camillo
 ch'alcun non stima per sua pulchritudine
 è il maximo dolor di questo seculo.

Dopo l'allegria dei tre sonetti precedenti, nella presente sestina Fidenzio ha compreso che Camillo non ha cambiato idea e ancora non vuole saperne di lui. Sfruttando la gravità e la grandezza della forma della sestina per rilevare il pathos del suo amore⁶⁷¹, Fidenzio dà un riassunto dell'ingratitude di Camillo: sin dalle origini del mondo (1) fino a oggi (2) non c'è mai stato nessuno (3) tanto bello (4) quanto Camillo con la sua bellezza (5) concessagli da Giove (6). Ma se in bellezza egli è il triplo del possibile (7), anche in crudeltà è unico (8): non sente, è

671 Scrive TRIFONE a proposito nel suo commento della poesia: »Non è senza significato il ricorso alle sestina, una tra le forme classiche del petrarchismo, celebrata dal Bembo per il suo »gravissimo suono« e per la sua »dignità e grandezza« (BEMBO, *Prose*, pp. 154 e 156).«

ingrato e crudele (9) al punto da essere, un giorno, la causa della morte di Fidenzio (10). Inoltre è tanto arrogante (11) da non stimare nessuno (12). Fidenzio è sicuro che non c'è nessun altro nel mondo (13) che non gli sarebbe estremamente grato (14) se venisse cantata la sua bellezza (15) raccontandola a tutto il mondo (16). Ma a Camillo non interessano le poesie di Fidenzio (18), nonostante queste gli potrebbero assicurare fama eterna (17). Mentre finora non ha parlato a nessun interlocutore in particolare, nella quarta strofa si rivolge direttamente al bel Camillo (19): se non tiene in considerazione i versi di Fidenzio (20) e non desidera vivere per sempre in poesia (21), almeno dovrebbe prestargli ascolto (22) per tutelare il proprio onore, perché se Fidenzio dovesse morire (23) il mondo darebbe la colpa a Camillo e alla sua bellezza (24). La quinta strofa riporta i pettegolezzi che si direbbero: «Via il crudele Camillo (26) con tutte le sue bellezze (25) che ha ucciso senza considerazione (27) il più colto uomo del mondo (28) che era tanto dedito a lui (29) e che gli faceva ottenere fama eterna (30).» Torna la voce di Fidenzio, rivolgendosi ancora a Camillo: anche se in lui si realizza l'idea di bellezza d'un'intera generazione (31 s), per cui con tanta ammirazione (33) il nome Camillo circola ovunque (34) e visto ch'egli non concede nessun ringraziamento a Fidenzio per tutto questo (35), allora lo può anche uccidere (36). Perché vivere e sempre chiamare Camillo (37) che è tanto arrogante da non apprezzare nessuno (38), fa troppo male (39).

La poesia è dunque una lamentela intrecciata vanitosamente alla rivendicazione del merito di aver fatto conoscere la bellezza di Camillo al mondo. Essa testimonia anche quanto Fidenzio creda nella forza poetica di perdurare i tempi e di immortalare le persone. Mentre il poeta-*amator* del *Canzoniere* lega la sua capacità di poetare a Laura anche per immortalare se stesso e i due personaggi si rendono dunque eterni a vicenda, Fidenzio mette Camillo nella posizione dell'ingrato a cui viene data tutta la fama poetica senza riservare niente a sé. Solo che Fidenzio insiste, offeso, sul fatto che Camillo dovrebbe ringraziarlo per il suo impegno.

Il discorso dell'ingratitude è anche legato alla particolare spiritualità di Fidenzio: la bellezza di Camillo è una *gratia dei*, ma il dio in questione è «Giove ottimo maximo» (6) e non il Dio cristiano.

Se la sestina di solito è una composizione molto armoniosa e lirica, la sestina fidenziana è quasi cacofonica da un punto di vista metrico: le rime A (mondo), C (alcuno) ed E (Camillo) sono parole piane, le rime B (seculo), D (pulchritudine) e F (maximo) sono sdruciole, per cui non si stabilisce mai un ritmo armonioso nelle strofe. TRIFONE presume un doppio messaggio:

Ma soprattutto va sottolineato il «doppio senso» che assume qui anche l'uso della sestina, nel contesto della fondamentale ambiguità propria dei *Cantici* nel loro insieme: dal punto di vista di Fidenzio, la gravità, la dignità, la grandezza attribuite dal Bembo

alla sestina si coniugano perfettamente con la gravità, la dignità, la grandezza del linguaggio pedantesco; dal punto di vista dello SCROFFA, l'esasperata artificialità di questo tipo di composizione (...) si fa per di sé strumento d'ironia antipedantesca.⁶⁷²

Se questo fornisce una spiegazione per la presenza della sestina come forma metrica nella raccolta, non dà purtroppo nessun motivo per la scelta delle rime. Potrebbero però valere gli stessi motivi per la scelta delle rime sdruciole nei sonetti, ovvero la frecciata contro il petrarchismo, la vicinanza alla tradizione classica e classicista e il semplice divertimento di rompere l'armonia tradizionale (cfr. discussione di *CdF* II sopra).

Il doppio gioco tra autore e livello diegetico si estende anche al gioco con i nomi dell'autore-reale e il personaggio amato: l'autore Camillo SCROFFA, mettendo in bocca al personaggio Fidenzio una descrizione del personaggio amato Camillo, per quanto parziale e inaffidabile, fornisce quasi un'autorappresentazione, essendo in omonimia con il personaggio descritto come ingrato e arrogante.

XV

Quando il Trinagio, honor de l'human genere,
apre le labra a i carmi suoi dottissimi,
coron le Muse et Phebo velocissimi,
le Gratie, i Salij, et Cupidine, et Venere;

et poi ch'odono il canto non degenerare
da quel che celebrò con versi altissimi
le ville, i pascui e i duci famosissimi
che già lasciaro Ilio converso in cenere, 5

sfrondano i lauri, sbarbicano l'hedere,
e alternamente a lui facendo omaggio
mille corone al sacro capo annectono; 10

poi gridan: »Venga ogni poeta a cedere,
peroché in van syllabe et piedi inflectono
gli emuli del grandissimo Trinagio«.

Questo sonetto e quello seguente, entrambi in versi sdruciole, non fanno parte della storia d'amore tra Fidenzio e Camillo. Qui, Fidenzio non canta per Camillo, infatti non è neanche chiaro se la voce narrante appartenga a Fidenzio. Comunque sia, il sonetto è una celebrazione delle capacità poetiche di un certo Trinagio.

Secondo la voce narrante, che forse è quella di Fidenzio, Trinagio è un esempio tanto onorevole della specie umana (1) e un poeta tanto dotato che, non appena si mette a poetare (2), le muse e altre figure della mitologia e della

672 Commento della sestina di TRIFONE.

spiritualità antica, tutte legate alla poesia in un modo o l'altro, accorrono (3–4) e quando sentono il canto suo (5) che è degno dei diversi versi di Virgilio (6–8)⁶⁷³, sfogliano lauro ed edera (9) per tesserne delle corone da mettergli in testa (11) e onorarlo una di seguito l'altra (10). Poi esprimono il giudizio che ogni altro poeta è solo secondo a Trinagio (12) e tutti coloro che seguono il suo esempio (14) sprecano le loro parole.

Trinagio è, come Pietro Fidenzio Giunteo da Montagnana, una persona storica e come il precursore reale di Fidenzio-personaggio, era *grammaticus* a Vicenza, ed è stato considerato nel passato maestro della prima istruzione di Camillo SCROFFA⁶⁷⁴.

Nell'edizione de *I Cantici* di CROVATO il componimento ha un titolo: »In Lode del Trinagio« e il commento recita: »Bernardino Trinagio, illustre letterato nato a Schio insegnò a Vicenza dal 1532 al 1560 e per le sue benemerienze ebbe la cittadinanza vicentina.«

Bernardino Trinagio⁶⁷⁵ fu un umanista coevo dello SCROFFA, attivo a Vicenza, dove nel 1532 concorse alla cattedra di lettore pubblico, che però vinse un altro. Trinagio insegnò comunque nella città, privatamente, e dal 1534 al 1538 a Feltre. Successivamente tornò a Vicenza e dintorni e nel 1555 fu tra i fondatori dell'Accademia Olimpica e, secondo PUTTIN, fu lì che conobbe anche lo SCROFFA⁶⁷⁶. Nel 1560 chiese la cittadinanza vicentina, sostenendo di abitarvi da ormai 28 anni. Morì a causa della peste a Vicenza nel 1577.

Secondo PUTTIN, i due sonetti sono un omaggio a Trinagio: »L'affetto e la stima che Camillo SCROFFA (...) ebbe per il nostro Trinagio furono tali e tanti, che a lui solo dedicò ben due sonetti della sua celebre raccolta: (...).«⁶⁷⁷ Del Trinagio ci è pervenuta un'orazione pubblica, *De Caroli V. Imperatoris donatione et apoteosi*, tenuta in una sessione dell'Accademia Olimpica »alla presenza del futuro papa Urbano VII, dell'ambasciatore del Re di Spagna a Venezia e due vescovi Priuli (tutti rifugiatisi in Vicenza per evitare il contagio che andava dilagando) e delle massime autorità cittadine«⁶⁷⁸. Secondo PUTTIN, nonostante sembri generalmente intento a tessere le lodi del dotto vicentino, »non si può che concordare col Morsolin, quando riteneva questi esametri latini ben poca cosa« non senza aggiungere che »[f]ortunatamente altri testi poetici sono rimasti a

673 Cfr. anche l'epitaffio di VIRGILIO: »Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc | Parthenope: cecini pascua, rura, duces.« Segnalato anche da DA SCHIO e TRIFONE.

674 Cfr. TRIFONE: »Nota biografica«, p. XLVII e anche cap. 2.1.1.

675 Le informazioni seguenti provengono da PUTTIN: »Introduzione«.

676 Solo che non è del tutto certo se Camillo SCROFFA frequentasse l'accademia o ne fosse socio, cfr. cap. 2.1.1.

677 PUTTIN: »Introduzione«, p. 9 s.

678 PUTTIN: »Introduzione«, p. 11.

documentare ben più validamente le capacità letterarie del nostro (...).⁶⁷⁹ Ma Trinagio stesso non sembra aver condiviso tale giudizio negativo, visto che tenne l'orazione di fronte a un pubblico illustrissimo. PUTTIN è anche del parere che *I Cantici* »tendevano a mettere in burla il linguaggio dei dotti«⁶⁸⁰ ed è quindi da chiedersi perché i due sonetti scroffiani sul Trinagio dovrebbero essere un segno di »affetto e stima« (cfr. sopra) e non una presa in giro.

L'ipotesi della burla si appoggia su evidenze del testo, in cui non mancano i segnali d'ironia come per esempio il valore iperbolico dei superlativi »dottissimi« (2) e »velocissimi« (3). Il gruppo dei personaggi mitologici che accorrono per lodare il poeta è poi molto ampio: le nove Muse e Febo / Apollo in persona, le tre Grazie, Cupido con la madre Venere, già ben quindici personaggi a cui va aggiunto il gruppo dei Salii. TRIFONE annota i »Salij« come »antichi sacerdoti romani consacrati al culto di Marte, che celebravano con danze e canti (tra cui il *carmen saliare*, un inno caratterizzato dalla lingua arcaica).« Secondo Massimo SCORSONE invece, ironizzando sull'interpretazione di TRIFONE, non si tratterebbe dei sacerdoti di Marte, ma degli »arguti, sfrontati *Sales*⁶⁸¹, salutati con favore dagli antichi epuloni quali compagni fedeli di *Risus*, complici di *Facetiae* e di *Cachinni*, corifei del corteggio di *Iocus* (...)«⁶⁸². Ma cosa ci farebbero delle barzellette, anche se personificate, tra illustri dei e semidei che vengono a incoronare il »sacro capo« (11) del poeta? Sembra più adatta la spiegazione del TRIFONE, anche perché in questo modo si aggiungerebbero altri trentadue personaggi (tra i dodici *Salii Palatini* e i venti *Salii Quirinales*) ai quindici già citati, in modo che un gruppo di quasi cinquanta persone correrebbe a fare di Trinagio un poeta coronato.

L'ironia delle lodi si fa più diretta nel paragone tra Trinagio e VIRGILIO: i versi del primo non sarebbero indegni del più grande poeta in lingua latina, non solo delle *Ecloghe* e delle *Georgiche*, ma anche dell'*Eneide*. Anche il valore espressivo ed esagerato dei verbi »sfrondare« e »sradicare« per cogliere le foglie per la

679 PUTTIN: »Introduzione«, p. 11.

680 PUTTIN: »Introduzione«, p. 9.

681 Cfr. GEORGES: »feiner, aber scharfer Witz«.

682 Per rendere l'acerba e polemica ironia di SCORSONE, riporto qui l'intero passo: »Ma si rimane quantomeno perplessi leggendo, alla nota in calce al v. 4, che per i *Salij* del nostro testo dovranno intendersi non già gli arguti, sfrontati *Sales*, salutati con favore dagli antichi epuloni quali compagni fedeli di *Risus*, complici di *Facetiae* e di *Cachinni*, corifei del corteggio di *Iocus*, bensì nientemeno che gli »antichi sacerdoti romani consacrati al culto di Marte, che celebravano con danze e canti«; e a buon motivo dunque, temprati alle assidue loro *saltationes*, »coron« anch'essi »velocissimi«, unici mortali fra tanti numi. Proprio il *collegium*, insomma, ricordato in esordio a ogni manuale di storia della letteratura latina in grazia del rimaneggiatissimo *Carmen* serbatoci dall'antiquaria varroniana sul quale glottologi e filologi classici si arrabattano (senza troppo costruito, a onor del vero) sin dall'epoca dei Bergk e degli Zander: gente del tempo di Numa. Ma quale ninfa Egeria avrà mai potuto ispirare al chiosatore una postilla del genere?« SCORSONE, p. 41.

corona e la scelta stessa delle erbe indicano l'intenzione ironica: mentre il lauro quale pianta di Apollo non ha bisogno di altre spiegazioni, l'edera, oltre a essere pianta di Apollo e delle muse, è anche la pianta del dio del vino e i baccanti e i bevitori si incoronano dunque con questa.

Anche l'ultima terzina ha un doppio senso: »in van syllabe et piedi inflectono« (13) può significare semplicemente che i seguaci del Trinagio sprecano le loro forze perché non saranno mai tanto abili quanto quello. Ma il verso può anche significare che sprechino sillabe perché inseguire Trinagio e imitare il suo modo di comporre versi è in sé uno spreco in quanto modo inferiore e non degno di imitazione. Il presunto elogio diventerebbe in questo modo un vituperio. La somma dei valori iperbolici che si trovano nella poesia sembra indicare piuttosto uno scherzo che non un elogio. E tale giudizio si convalida ancora di più se si prende in considerazione anche il seguente sonetto.

XVI

Poi che Fidentio stupido e attentissimo
del gran Trinagio udí l'alta excellentia,
a i discipuli suoi diede licentia
et chiuse l'ostio al suo gymnasio amplissimo,

exclamando: »O poeta eminentissimo
repleto di mirifica scientia,
o orator di piú rara eloquentia
che l'Arpinate nostro facondissimo!

5

O emulo di quel che morí a Utica,
ben son, ben son felici quei discipuli,
che la tua diligentia ha da corrigere!

10

Degnati d'aggregarmi a i lor manipuli,
ch'io vo' un subsellio nel tuo ludo erigere,
lasciando qui la magistral mia scutica«.

A differenza del sonetto precedente, troviamo ora l'affermata presenza di Fidenzio anche se non da poeta-*amator* perché qui chiaramente non è sua la voce narrante. Il sonetto racconta come Fidenzio sia talmente stupefatto e impressionato (1) dalla grandezza poetica del Trinagio (2) che manda a casa i suoi studenti (3) e chiude la scuola (4). Dalla seconda quartina in poi il sonetto riporta le parole di Fidenzio in discorso diretto: Fidenzio fa un appello a Trinagio, che definisce illustre poeta (5) di straordinaria conoscenza (6), oratore di migliore abilità (7) di Cicerone (8), seguace di Catone Uticense (9) i cui alunni sono tanto privilegiati (10) da poter usufruire dello zelo (11) del maestro; egli lo prega di ammetterlo al gruppo dei suoi alunni (12) perché preferirebbe avere un posto insignificante nella scuola del Trinagio (13) piuttosto che il potere di maestro già in suo possesso (14).

Se nel sonetto precedente Trinagio è migliore di VIRGILIO, in questo sonetto è detto migliore di CICERONE nella sua qualità di oratore (7 s), e grande seguace di CATONE⁶⁸³, quindi di un'etica incorruttibile (9). Fidenzio, che abbiamo conosciuto come un personaggio tutt'altro che modesto, chiede di cedere il suo posto di precettore per diventare un alunno insignificante e umile del Trinagio, persona più valida di quanto non lo siano i modelli per la poesia (VIRGILIO), per la prosa (CICERONE) e per l'integrità morale (CATONE).

A questo punto non ci sembrano essere più dubbi sul fatto che i due sonetti sono effettivamente scritti per burlare e che lo SCROFFA non dedicò due poesie della sua »celebre raccolta«⁶⁸⁴ a Trinagio per la grande stima che gli portò, ma perché questi faceva da buon bersaglio per uno scherzo del genere.

XVII

O d'un alpestre scopulo più rigido,
 più del pelago sordo e inexprabile,
 più ch'orsa crudo et più che glacie frigido,
 o Camillo superbo e inexorable
 a cui pabulo dan grato et dolcissimo 5
 le mie angustie e il mio mal inenarrabile,
 audi, ch'io vo' explicarti l'ardentissimo
 mio amor, ch'il dì, la notte e al gallicinio
 et al vespro mi dà tormento amplissimo,
 tal che – Dio voglia ch'il mio vaticinio 10
 sia vano – finalmente egli ha da essere
 la mia fatal ruina e il mio exterminio.
 Quando veggio a l'ocaso il sol nigrescere
 et paulatine nel nostro hemisperio
 il bel splendor d'Apolline evanescere, 15
 Amor, c'ha di me il mero et mixto imperio
 et nel mio cor fa la sua residentia
 et ha di trucidarmi desiderio,
 accende in me tanta concupiscentia
 di vederti ch'io tutto dentro sentomi 20
 consumar di dolor et displicentia,
 onde gemendo de i fati lamentomi
 ad alta voce et exclamo et vocifero
 et del fruir de le dolci aure pentomi.
 Ma poi ch'intorno il suo carro stellifero 25
 mena la notte et per lo mondo spatia

683 Cfr. commento di DA SCHIO: »Egli è vero che Catone Uticenze compose un libro di massime morali ad uso di suo figlio, ma qui il Poeta (imitato da' suoi seguaci in questo errore) lo cita credendolo autore dei Distici Morali attribuiti ad un Catone Dionisio, che leggevansi nel Secolo XVI sempre congiunti al libro del Donato, cardine allora di tutte le grammatiche.«
 Brano citato anche da CROVATO (ma non indica DA SCHIO come fonte) e TRIFONE. Alla fine però sembra irrilevante di quale Cato si tratti, è importante la sua qualità di autore di testi moralistici.

684 PUTTIN: »Introduzione«, p. 10.

Morpheo spargendo il suo liquor somnifero, quel rio, che del mio mal mai non si satia, fa contra il somno un forte propugnaculo e a modo suo mi lacera et mi stratia.	30
Pur se quello expugnando il fatto obstaculo un tantillo talhor mi soporifica, il che certo appellar si può miraculo, con diri insomnij il crudel mi terrifica, adeo ch' il somno breve et momentaneo il mio tormento et la mia pena amplifica.	35
Ma quando poi, sì come è consentaneo, la bella aurora fa il ciel roseo et glauco et Phebo torna dal paese extraneo, tal c' homai resta al giorno tempo pauco, onde gli augelli cantan di letitia, altri in suon dolce, altri in garrito rauco, la speme alquanto a expergefarsi initia et dice dentro il cor, ch'io ben la sentio, per imbuirmi di nova tristitia:	40
»Surge, age, rumpe moras, o Fidentio, va' pur, ritrova il tuo Camil pulcherrimo, ch'egli ha cangiato in mel l'amaro assentio. L'assiduo famulitio, il tuo miserrimo tormento, i carmi et la pena terribile han mollefatto il suo cor duro e asperrimo«.	45
Con velocità alhor certo incredibile lascio il cubile et la mia toga rapio pien di dolcezza vana et irrisibile. Heu me, heu me, qual dolor poi capio, che ferite crudeli il cor m'offendono - da exterrefare Hippocrate e Esculapio! quando io veggio ch' in ciel ancor risplendono le stelle et ch' il residuo è lungo spatium a l'hore ch' il mio bel Camil m'ostendono.	50
La culta coma alhor dissipato et stratio, et per battermi meglio il petto spogliami, et nel mio stesso mal mai non mi satio. Ad alta voce poi di Phebo dogliami, increpo et damno la sua lentitudine et con le mie man proprie uccider vogliami.	55
Al fin, dopo cotanta amaritudine, dopo tanto clamare et tanto gemere, dopo tanta et sì acerba inquietudine, quando finito ha pur il sol di demere le tenebre col santo luminario, onde l'aratro il bue comincia a temere, già non vado al mio ludo litterario, già, ohimè, non vado più al divino offitio, sì come era il costume mio antiquario,	60
ma corro recto tramite al tuo hospitio, o inhuman, ch'un sì fedel mancipio in malam cruce mandati e in precipitio.	65
	70
	75

Qui circum circa expectabundo incipio deambular, excogitando interea di salutarti qualche bel principio.	80
Ecco intorno il ciel ride, et l'aura etherea, Venere lascia il bel cacume idalio et s'adorna di fior la massa terea.	
Tu su la ianua col decoro palio sei giunto, a un dio, a un dio certo simillimo, tanto in beltà ti lasci adietro ogni alio.	85
Io vengo alhora riverente e humillimo, in croce al petto ambe le braccia postomi, atto a la dignità mia dissimillimo;	90
a te tremante et tutto curvo accostomi et t'impartio con voce pietosissima le saluti c'ho pria fra me compostomi.	
O cielo, o terra, o mar, o mente asprissima, o cor marmoreo, o crudeltà biasmevole, o anima superba et ingrattissima!	95
Tu stando in atto crudo et spaventevole guardature mi dai torve et viperee et nieghi la risposta convenevole.	
S'a questa glottochrisia mille altre aeree lingue e tante altre bocche s'aggiungessero che desser voci risonanti et feree, non credo ch'in un seculo esprimessero de' miei tormenti una sola particula, ben ch'altro mai di et notte non facessero.	100
Heu me, ch'alhor non resta in me una micula ch'il dolor non exarda, onde il mio incendio supera quel de la montagna sicula.	105
Recito qui il mio mal come in compendio, poi che pur d'adombrarlo non son valido s'io vi facessi ben d'un lustro impendio.	110
Ne gli occhi rubeo et ne la faccia palido con testudineo gresso il domicilio repeto tremebundo, egro et invalido.	
Qui senza più sperar alcun auxilio mi procumbo nel thoro, et sento un flumine nascermi sotto l'uno et l'altro cilio, perché, mentre Amor fa che meco i' rumine il vilipendio et la collata iniuria, ascendo d'ogni mal, lasso, il cacumine.	115
Di gridi et di sospir non fo penuria, anzi in ciel gli ululati faccio ascendere al sommo Giove e a la celeste curia.	120
Ognun si meraviglia, ognun intendere cerca che duri casi empì et deterrimi il forte animo mio possan sì offendere.	125
Vien il Vulpian di costumi integerrimi, il Grisolpho, il Pantagatho, il Parthenio e il Leporino, amici miei veterrimi; vien il Iuntheo, il qual tanto al mio genio	130

- s'assimiglia, et seco ha il dotto Trinagio,
e il nostro Viola pien di salso ingenio.
- Et vedendo il mio misero naufragio
humanamente tutti con pronto animo
m'offron ogni loro opra, ogni suffragio, 135
dicendo: »Ohimè, tu ch'eri sì magnanimo,
Fidentio, hor lasci ch'il duol ti suppediti?
Deh, non esser cotanto pusillanimo,
ché noi siam tutti ad aiutarti dediti,
se ti possiamo trar di questo tedio... 140
Ché non rispondi a noi? che fai? che mediti?«.
- Al fine io così paucis gli expedio:
»Amici, andate, ch'Apollo quasi, o
Giove, al mio mal non potrian dar rimedio«.
- In questo l'erudito messer Blasio 145
vien anhelando, et narra ch'i discipuli
di tumulti referto hanno il gymnasio:
»Pugnano insieme le classi e i manipuli
- dice egli -, tal che si potrebbe ambigere
se sian nimici o pur sian condiscipuli. 150
- Io volea pur in ordine redigere
il tutto, dar l'epistola et poi leggere,
ma voluto m'han quasi crucifigere!
Onde, vedendo non li poter reggere,
son venuto a chiamarvi, ma mi dubito 155
ch'a pena voi li potrete correggere«.
- »Heu, messer Blasio – alhor rispondo io subito
s'al ciel cadente io potessi subsidio
dar, non mi moverei di qui un sol cubito,
perché quei che son già defunti invidio, 160
ma ben presto sarò, presto, lor sotto:
guardate ove venite per presidio«.
- Non voglio hora narrar, ch'io non ho otio,
quanto ei stupisca et qual a fargli credere
ch'io dica il ver sia alhora il mio negotio. 165
- Interim giunta è l'hora del comedere;
io per dar cibo al corpo che n'ha inopia
già non mi posso dal planto discedere.
- Amor et le capelle hanno una propria
natura, che di quel ch'essi appetiscono 170
non son mai satij, se ben n'han gran copia:
le petulce capelle più exuriscono
quando in un prato florido grandissimi
e ingenti acervi di frondi inglutiscono;
- Amor, se ben da gli occhi fonti amplissimi 175
mi trahe, giamai non satura un exiguo
i suoi desir di lagrime avidissimi.
- Ond'io, per non parlar obscuro e ambiguo,
dal matutino al vespertin crepusculo
faccio il mio volto di lagrime irriguo, 180
et questo mio languidulo corpusculo
macero e affligo, né lieto o tranquillulo

gli concedo giamai pur un puntusculo.
 Questi, o fidenticida empio Camillulo,
 sono i tormenti miei, che ben far piangere
 i sassi pon, ma non sol un tantillulo
 l'aspra durtie, ohimè, del tuo cor frangere.

185

La diciassettesima sezione dell'opera è un capitolo in terza rima composto in versi sdruciolli. Qui il narratore è nuovamente Fidenzio-personaggio che torna a raccontare l'amore per Camillo, descrivendo una notte e un giorno delle sue sofferenze: l'insonnia dovuta all'amore infelice, l'impossibilità di svolgere la sua professione d'insegnante, il sentirsi costretto ad andare a trovare Camillo anche se questi non prova mai pietà per lui e l'incomprensione che incontra nei suoi colleghi e amici. La storia è raccontata al presente, ma troviamo una voce che commenta le azioni di Fidenzio con la consapevolezza del futuro.⁶⁸⁵

La poesia apre con una terzina per descrivere Camillo che richiama un passo preso dal tredicesimo libro delle *Metamorfosi* di OVIDIO⁶⁸⁶:

(...) his immobilior scopulis, violentior amne,
 laudato pavone superbior, acriori igni,
 asperior tribulis, feta truculentior ursa,
 surdior aequoribus, calcato inmitior hydro (...)

Sono parole pronunciate dal ciclope Polifemo, mostro pastore già presente nell'*Odissea*. Le parole sono dirette all'amata Galatea che non vuole saperne di lui, proprio come Camillo non vuole saperne di Fidenzio. SCROFFA mette queste parole in bocca a suo personaggio Fidenzio, ma le contorce leggermente: nel nostro testo la cima è rigida e non immobile (1), da OVIDIO la parola per il mare sordo non è pelago (2) e l'orsa è puzzolente e non crudele (3). Ma in entrambi i casi il discorso serve per stabilire che sia Galatea sia Camillo sono di una crudeltà inaudita. In questo caso Fidenzio non riprende le parole di una donna, ma di un mostro mitologico innamorato.

«Piú che glacie frigido» (3) riprende invece un'espressione ovidiana, usata due volte: la prima occorrenza si trova nelle parole dell'infelice Arianna che vede la nave dell'amato Teseo sparire, in un atto meschino, rimanendo sola a Nasso:

Inde ego (nam ventis quoque sum crudelibus usa)
 Vidi precipiti carbasa tenta Noto:
 Aut vidi aut tamquam quae me ridisse putarem
 Frigidior glacie semianimis fui.⁶⁸⁷

685 Cfr. »pien di dolcezza vana et irrisibile« (54) – la voce narrante qui è consapevole dell'inutilità dell'azione e quindi dell'esito futuro.

686 OVIDIO *Metamorfosi* XIII, 789ss. Passo già indicato da TRIFONE, che però non ne spiega il significato per il nostro testo.

687 OVIDIO *Heroides* X, 29ss.

La seconda occorrenza è nei *Remedia amoris*:

Quod siquid praecepta valent mea, siquid Apollo
 Utile mortales perdocet ore meo,
 Quamvis infelix media torreberis Aetna,
 Frigidior glacie fac videre tuae;
 Et sanum simula, ne, siquid forte dolebis,
 Sentiatur, et ride, cum tibi flendus eris.⁶⁸⁸

Il messaggio di questi versi (il consiglio di darsi un'aria fredda di fronte all'amata anche se in verità si arde d'amore, per evitare di farsi prendere in giro) si addice bene al nostro Fidenzio a cui manca proprio la capacità di distanziarsi e che dimostra le sue emozioni all'amato Camillo e anche al pubblico in continuazione – con l'effetto di rendersi effettivamente ridicolo. Ma il testo delle *Heroides* è più in linea con la coscienza di Fidenzio, per cui è da presumere che il testo scroffiano, al meno a livello del poeta-*amator*, rinvii piuttosto all'infelice Arianna. In questo modo troviamo ancora una volta Fidenzio a esprimersi con le parole di una donna.

Il verso 4 è una parafrasi di un verso della canzone CXXVII, »In quella parte dove Amor mi sprona« di PETRARCA. La seconda strofa inizia:

Poi che la dispietata mia ventura
 m'ha dilungato dal maggior mio bene,
 noiosa, inexorabile et superba,
 Amor col rimembrar sol mi mantene.⁶⁸⁹

I rinvii ad amori infelici e tragici (Polifemo e Galatea, Arianna e Teseo, la ventura del poeta-*amator* di PETRARCA) nei primi 4 versi hanno la funzione di assegnare autorevolmente a Camillo il ruolo del meschino.

Il quinto verso è uno dei casi in cui riusciamo a cogliere un legame diretto tra *I Cantici* e *L'Asino d'oro* di APULEIO: il »pabulo ... grato« riprende il motivo del nutrirsi delle sofferenze dell'amante (cfr. *CdF X*) e fa risuonare il »vulteriiis gratissimum pabulum«⁶⁹⁰: Lucius, già trasformato in asino, è minacciato di morte dai banditi che l'hanno rapito perché è zoppo, non lavora abbastanza bene e sembra portar loro sfortuna⁶⁹¹.

688 OVIDIO *Remedia amoris* IV, 486ss.

689 PETRARCA *Canzoniere* CXXVII, 15ss.

690 APULEIO *L'asino d'oro* VI, 26.

691 Ma a parte il fatto che il brano parallelo potrebbe alludere ancora una volta alla morte finale di Fidenzio, non riesco a individuare un legame semantico definitivo tra i due brani. Spesso infatti ci sembra esistere un rapporto tra i due testi (per le scelte lessicali e la carica comica legata a tale scelte, ecc.), ma solo in rari casi è individuabile e denotabile, nella maggior parte rimane un'impressione. Sarebbero forse da svolgere ulteriori indagini per capire la natura del legame tra i due testi, che però conducono oltre lo scopo dei presenti studi.

Nei versi 4 e 7 («o Camillo (...) | audi, ch'io vo' explicarti (...)») il lettore viene a sapere che Fidenzio si rivolge all'amato Camillo. La forma del capitolo, più narrativo rispetto al sonetto e alla sestina, gli permette di «explicare» le sue sofferenze in modo più approfondito. Con la scelta delle parole («audi, ch'io vo' explicarti l'ardentissimo | mio amor, ch'il dí, la notte, e al gallicino | et al vespro mi dà tormento amplissimo», 7ss) si mette al seguito di Polifilo, che si rivolge similmente all'amata Polia⁶⁹²:

Heu me misero amante, per tuo amore Polia mia audi, continuamente nel vespero me accendo, nel crepuscolo me tuto infiammo, me cremabondo nel conticio ardo, nello intempesto me consumo, et nel gallicinio como cosa cinerea me sento.⁶⁹³

La lunga frase iniziale finisce con l'augurio che il presagio⁶⁹⁴ di Fidenzio non si avveri e che Camillo non finirà coll'essere la «ruina» e l' «exterminio» (12) del poeta. Le due parole non si possono leggere solamente come motivo standard della poesia amorosa, ma si possono anche considerare in senso letterale, se si tengono in mente le possibili conseguenze di una relazione di natura omosessuale nel Cinquecento: un certo comportamento da parte di Camillo potrebbe ben portare alla rovina di Fidenzio, in senso sociale ed economico, e alla sua espulsione dalla società civile. Il verso 10 è l'unica occorrenza di un «Dio» che sembra essere quello cristiano.⁶⁹⁵

Il periodo successivo (13 – 24) racconta come Amor, che esercita tutti i poteri su Fidenzio⁶⁹⁶ e risiede nel suo cuore intento a ucciderlo, suscita in lui tanta voglia di vedere Camillo⁶⁹⁷ quando viene il tramonto e lo scuro della notte, tanto che Fidenzio si mette a piangere e a lamentarsi ad alta voce. La frase «et del fruir de le dolci aure pentomi» (24) significa secondo TRIFONE «mi dolgo di vivere» per cui «aure» qui ha il senso di «respiro». L'attributo «dolci» legato ad «aure» nel senso di «respiro» fa pensare che abbia a che fare con il respiro di Camillo. Ma anche nella famosa storia di Amor e Psiche come raccontata nell'*Asino d'oro* troviamo

692 Passo segnalato da PACCAGNELLA: «I francolini di Marco Polo», p. 172 s.

693 COLONNA *Hypnerotomachia*, p. 393.

694 «vacticinio» (10) da lat. vaticinatio, «presagio, profezia». La parola occorre anche nell'*Hypnerotomachia* (p. 73) ma lì sembra significare mirtillo da lat. vaccinium, visto che fa parte di un elenco di frutti ed erbe.

695 In verso 74 sembra che troviamo una referenza alla messa cristiana («divino offitio»), ma in entrambi i casi il riferimento al cristianesimo si fonda solo sulla mancanza di indizi che provano il contrario: in tutti gli altri casi ne *I Cantici* viene detto che non si tratta del Dio cristiano e della messa cristiana, qui mancano tali specificazioni – per cui non è detto che siano indubbiamente richiami al cristianesimo. Del resto, rimangono due casi isolati.

696 Venezia aveva «mero et mixto imperio» su Vicenza all'epoca dello SCROFFA, cfr. GRUBB. TRIFONE riconduce l'uso della parola agli studi giuridici dello SCROFFA, ma per usare il termine ai tempi dello SCROFFA, quando Vicenza ne è soggetta e esprimeva ripetutamente di avere problemi con il dominio della Serenissima, non era necessario essere un giurista.

697 E non solo di vederlo, come implica la parola «concupiscentia» (19), cfr. anche *CdF* III, 13.

l'espressione: »sed inde de fluvio musicae suavis nutricula leni crepitu dulcis aurae divinitus inspirata sic vaticinatur harundo viridis: (...)«. Anche Psiche ha passato una notte terribile e deve superare dure prove. Qui va al fiume per suicidarsi, quando la canna le fa coraggio con un canto di ispirazione divina.

Mentre nel racconto di Fidenzio per il mondo si stende la notte (25 s) e Morfeo fa dormire tutti profondamente (27), il nostro ludimagister non riesce a prendere sonno, non trova pace⁶⁹⁸ e si tormenta dolorosamente per colpa di Amor malvagio e insaziabile⁶⁹⁹ (28ss). Lo stesso motivo lo troviamo anche nell'*Eneide*: tutti dormono e trovano il meritato riposo, solo l'infelice Didone è sveglia e tormentata dell'amore:

Nox erat et placidum carpebant fessa sorporem
 corpora per terras silvaeque et saeva quierant
 aequora, cum medio volvontur sidera lapsu,
 cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres,
 quaeque lacus lat liquidos quaeque aspera dumis
 rura tenent, somno positae sub nocte silenti
 [lenibant curas et corda oblita laborum].
 At non infelix animi Phoenissa (...).⁷⁰⁰

L'insonnia di Didone è ancora più ingiusta perché l'infedele Enea dorme beatamente:

Aeneas celsa in puppi, iam certus eundi,
 carpebat somnos rebus iam rite paratis.⁷⁰¹

E se, miracolosamente, Fidenzio riesce ad assopirsi leggermente (31ss), Amor gli procura sogni tanto terribili (34) che quei brevi momenti di sonno (35) aumentano ancora di più la sua sofferenza (36).

Poi ritorna la luce, come nell'ordine naturale delle cose (37). La parola usata di Fidenzio è »consentaneo« la quale, secondo il dizionario neolatino, ha anche il significato di »complice«, accennando che il giorno non porta proprio sollievo ma si fa complice di Amor e porta nuove sofferenze⁷⁰². Quando si è quasi già rifatto giorno (40), all'ora del canto degli uccelli⁷⁰³ (41), la Speranza inizia a

698 Il contesto bellico tanto diffuso nella poesia amorosa, viene qui evocato dalle parole »propugnacolo« (29), nel senso di »fortezza, bastione« e »expungnando«, »conquistare« (31).

699 Cfr. anche vv. 169 ss.

700 VIRGILIO *Eneide* IV, 522 ss.

701 VIRGILIO *Eneide* IV, 554 s.

702 La menzione di »aurora« (38) e »Phebo« (39) in due versi consecutivi evoca *Eneide* IV, 6 s: »postera Phoebea lustrabat lampade terras | umentemquem Aurora polo dimoverat umbram«.

703 Il »garrito rauco« del verso 42 rimanda ad un passo delle *Metamorfosi* di OVIDIO, V 678 »raucaque garrulitas«, segnato già da TRIFONE: Le sorelle pieriede hanno perso il concorso di canto contro le muse e vengono trasformate in gazze. Il richiamo serve per temperare la

svegliarsi (43) e parla in modo tale che Fidenzio si tufferà di nuovo nella tristezza (45):

»Surge, age, rumpe moras, o Fidentio,
va' pur, ritrova il tuo Camil pulcherrimo,
ch'egli ha cangiato in mel l'amaro assentio.

L'assiduo famulatio, il tuo miserrimo
tormento, i carmi et la pena terribile
han mollefatto il suo cor duro e asperrimo«. ⁷⁰⁴

Così la speranza incita Fidenzio ad andare a trovare Camillo, assicurando che i servizi resi, il suo tormento, le poesie d'amore e la pena subita hanno finalmente avuto effetto e che Camillo lo accoglierà. Tornando nuovamente all'*Eneide* si possono leggere le parole dette da Mercurio a Enea, che lo incita a lasciar perdere Didone, a fuggire dalla donna e mettersi in viaggio:

Non fugis hinc praeceps dum praecipitare potestas?
iam mare turbare trabibus saevas quor videbis
conlucere faces, iam fervere litora flammis
si te his attigerit terris Aurora mantem.
Heia age, rumpe moras! Varium et mutabile semper
femina. (...) ⁷⁰⁵

Tenendo in mente che finora il ruolo di Didone era sempre stato assegnato a Fidenzio e quello di Enea a Camillo, sembra derisorio che la Speranza usi proprio quelle parole che nell'*Eneide* spingono l'amato a scappare decisamente.

A tali parole Fidenzio salta giù dal letto e si veste subito (53), ma l'istanza che commenta a posteriori e consapevole della narrazione sa che l'azione è vana (54).

Quando Fidenzio guarda fuori e si accorge che mancano ancora tante ore prima di poter vedere Camillo (60), si dispera di nuovo (55) e si sente ferito al cuore (56) in modo da sconvolgere anche Ippocrate, il famoso medico antico, e Esculapio, figlio di Apollo e dio della medicina (57) ⁷⁰⁶.

Per la disperazione si arruffa i capelli, a sua parola ben pettinati (61): se ci possiamo fidare qui delle parole di Fidenzio, egli andrebbe contro lo stereotipo del pedante, di solito ritenuto un uomo sporco e non ben curato (cfr. capitolo 3.3.1). Per la grande sofferenza si spoglia il petto e se lo batte – quasi come una donna in lutto – e ammette di prenderne gusto: »et nel mio stesso mal mai non mi satio.« (63). Anche Didone si batte il petto e si mette le mani nei capelli:

speranza; anche il canto degli uccelli non è un segnale del tutto positivo, ma ci risuonano anche delle note sgradevoli tra il »suon dolce« (42).

704 vv. 46 – 51.

705 VIRGILIO *Eneide* IV, 565 ss.

706 È da notare che nel quarto libro dell'*Eneide* Didone fa finta di farsi curare da un medico, in questo caso da una maga-sacerdotessa, cfr. VIRGILIO *Eneide* IV, 478 – 521.

terque quaterque manu pectus percussa decorum
flaventisque abscissa comas: (...) ⁷⁰⁷

Fidenzio prosegue lamentandosi ad alta voce (64), rimprovera il sole della lentezza a sorgere (65) e, per l'impazienza, si vuole uccidere con le sue stesse mani (66) – per porre fine al tormento dell'attesa – proprio quello che Didone, la compagna in spirito di Fidenzio, farà: si suiciderà, non aspettando che il tempo della sua morte giunga come previsto dal destino, ma anticipandone il momento per il furore del suo amore infelice ⁷⁰⁸.

Segue un lungo periodo (vv. 67 – 78) che rende molto bene l'impaziente attesa di Fidenzio: inizia con »Al fin« per interrompere poi la frase con quattro momenti ritardanti. La frase iniziata viene portata avanti nel verso 73 ex negativo: non va a scuola e non va a messa com'è la sua abitudine, ma corre direttamente (76) a casa di Camillo, l'inumano che manda un tanto fedele schiavo suo ⁷⁰⁹ qual'è Fidenzio dal boia ⁷¹⁰ e in rovina (77 s). La stilizzazione dell'amante come schiavo è una delle costanti dell'elegia amorosa romana:

Wie ein Sklave ordnet sich der *poeta / amator* dem Willen der *puella* als seiner *domina* (Herrin) unter, obwohl die römische Geschlechterordnung ihm in der Beziehung zu seiner Frau die dominierende Rolle zuweist. ⁷¹¹

Come la società romana prevedeva il ruolo dominante per il *poeta / amator*, così tale ruolo è anche previsto nell'ordine sociale del Rinascimento. Ma la sottomissione dell'amante è un *topos* della letteratura in generale, che si pone in tal modo al di sopra delle regole della vita »normale« e identifica lo stato amoroso fuori dalle regole sociali.

La terzina:

quando finito ha pur il sol di demere
le tenebre col santo luminario,
onde l'aratro il bue comincia a temere, ⁷¹²

riprendono un passo di ORAZIO:

(...) sol ubi montium
Mutaret umbras et iuga demeret

707 VIRGILIO *Eneide* IV, 589.

708 Cfr. VIRGILIO *Eneide* IV, 696 s: »nam quia nec fato merita nec morte peribat, | sed misera ante diem subitoque accensa furore«.

709 »mancipio«, la parola usata da SCROFFA, significa originalmente l'acquisto di un oggetto, o di uno schiavo, tramite l'appoggio della mano.

710 »in malam crucem« sarebbe letteralmente mandare qualcuno sulla croce (usato spesso nelle commedie di PLAUTO), equivale al mandare qualcuno in »quel paese« dei giorni d'oggi.

711 HOLZBERG, p. 16.

712 vv. 70 – 73.

Bobus fatigatis amicum
Tempus agens abeunte curru⁷¹³

Solo che qui il sole muta le ombre e il bue scende. Un altro sole che cala con il verbo »demere« si trova invece in OVIDIO *Heroides*:

Demere purpureis sol iuga vellet equis;
Quos idem solitos postquam revocavit ad ortus⁷¹⁴

La ventunesima lettera delle *Heroides* racconta la triste storia di Cidippe che contro la sua volontà è obbligata a sposare Aconzio. Nel verso 75 colpisce la scelta lessicale: significa »sí come era il costume mio antiquario« che Fidenzio ha già smesso da tempo di andare a messa? Che cosa significa »costume antiquario«⁷¹⁵ – che era sua abitudine prima dell'innamoramento, quando aveva ancora la testa per seguire una funzione religiosa, quindi nel senso di »tanto tempo fa«? O significa invece che era stata la sua abitudine per lungo tempo?

A questo punto il capitolo riprende un *topos* della poesia amorosa classica: la lamentela dell'amante fuori dalla porta (chiusa, si capisce) della persona amata, detto *paraklausithyron* o *exclusus amator*:

(...) ein für die *Amores*-Dichtung besonders wichtiges Motiv aufzuweisen: die Situation der Trennung des elegischen Ich von der Person, die es liebt. Bei Properz, Tibull und Ovid kann der *poeta/amator* von der *puella* z. B. dadurch getrennt sein, daß sie ihm ein Rendezvous bei sich zu Hause verwehrt und er deshalb, auf der Schwelle vor ihrer Tür liegend, als *exclusus amator* seine Klage in Form eines *Paraklausithyron* (griech. für »Klage an der Tür«) ertönen lässt (...).⁷¹⁶

Di fronte alla casa di Camillo, Fidenzio inizia a camminare avanti e indietro, aspettando che esca e pensando a un buon saluto da rivolgergli: si comporta dunque come un adolescente innamorato per la prima volta. Ma l'immaturità del comportamento viene contraffatta dal registro molto latinizzato, e di conseguenza alto, con cui viene raccontato l'episodio. Infatti, nei primi due versi della terzina (vv. 79 – 81) è utilizzata più il latino che l'italiano:

Qui circum circa expectabundo incipio
deambular, excogitando interea
di salutarti qualche bel principio.

Fidenzio nota dei segnali positivi intorno a lui: il cielo sembra ridere (82), Venere – la stella mattutina ma anche madre di Enea – tramonta e Fidenzio vede dei fiori sbocciati (84): tutti segnali che ormai il giorno è giunto e che quindi l'attesa è

713 ORAZIO *Carmina* III, 6, 41 – 44.

714 OVIDIO *Heroides* XXI, 85 s.

715 Cfr. anche il »costume vetere« di *CdF* VI, 10.

716 HOLZBERG, p. 8 s. Cfr. PROPERZIO *Elegia* I, 16.

finita. Poi Camillo compare sulla soglia, vestito in un bel mantello⁷¹⁷ (85), tanto bello da assomigliare un dio (86).

Fidenzio si fa avanti in modo molto umile e modesto, con le braccia incrociate sul petto⁷¹⁸ in segno di massima reverenza (89) cosa che non lo dovrebbe assolutamente fare per rispetto della sua dignità di insegnante (90), trema di paura (91) e con voce flebile (92) recita il premeditato saluto (93).

La seguente terzina con le ripetizioni dell'interiezione »o« fa risuonare l'incipit del capitolo ed effettivamente anche questa terzina descrive la crudeltà di Camillo. Solo che non evoca solo dei testi classici⁷¹⁹, ma anche un testo umanistico in voga nel primo Cinquecento: »O cielo, o terra, o mar« (94) è preso dalla *Fabula di Orfeo* di Angelo POLIZIANO⁷²⁰:

Dunque piangiamo, o sconsolata lira,
Chè più non si convien l' usato canto.
Piangiam mentre che 'l ciel ne' poli aggira,
E Filomena ceda al nostro pianto.
O cielo, o terra, o mare, o sorte dira!
Come potrò soffrir mai dolor tanto?
Euridice mia bella, o vita mia,
Sanza te non convien che al mondo stia.⁷²¹

Ma Camillo non riceve il saluto come Fidenzio aveva sperato: invece di accoglierlo felicemente, lancia degli sguardi sgomenti (97), da vipera (98) e va via senza aprire bocca (99).

Dal racconto della vicenda la voce narrante passa qui al commento dell'accaduto per esprimere l'indicibilità della sofferenza di Fidenzio: se alla lingua d'oro, propria di Fidenzio detto Glottochrysis, si aggiungessero anche mille lingue di rame (100) e altre bocche (101) con voci forti e risonanti (102), non

717 »decoro palio«, cfr. la pallia nei versi di MARZIALE notati nella discussione di *CdF* XII.

718 Nell'iconologia sacra le braccia incrociate significano massima riverenza: l'arcangelo Gabriele, angelo capo degli ambasciatori e dei rivelatori, è dipinto in ginocchio con le braccia incrociate sul petto di fronte a Maria sui quadri dell'Annunciazione. Cfr. Marcus MRASS: *Gesten und Gebärden. Begriffsbestimmung und -verwendung im Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen*. Regensburg: Schnell & Steiner 2005.

719 »cor marmoreo« fa risuonare »cote caucasea« in *CdF* II, 14 e l'apposito commento, »anima superba et ingrattissima« invece *CdF* XIV, 9 e 12 e gli appositi commenti.

720 Il dramma ha suscitato il sospetto della censura durante la Controriforma per i contenuti pederastici del finale di cui riporto una strofa: »Fanne di questo Giove intera fede, | Che dal dolce amoroso nodo avvinto | Si gode in cielo il suo bel Ganimede; | E Febo in terra si godea iacinto: | A questo santo amore Ercole cede, | Che vinse il mondo e dal bell' Ila è vinto. | Conforto e' maritati a far divorzio, | E ciascun fugga il femminil consorzio.« Angelo POLIZIANO: »La favola d'Orfeo«. In: IDEM: *Le stanze, l'Orfeo e le rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano*. A cura di Giosuè CARDUCCI. Firenze: Barbera, 1863, pp. 97 - 112. Qui p. 110, vv. 546 - 553.

721 POLIZIANO: »La favola d'Orfeo«, p. 104, vv. 198 - 207.

sarebbero capaci di esprimere in cent'anni (103) neanche una minima parte dei tormenti suoi (104), anche se non facessero altro giorno e notte (105). Il *topos* dell'indicibilità si trova molto simile in due passi di VIRGILIO; il primo nelle *Georgiche* II, 42 s:

non ego cuncta meis amplecti versibus opto
 (...)

 non mihi si linguae centum sint oraque centum
 ferrea vox

Il secondo, quasi identico, nell'*Eneide* VI, 625 – 627⁷²²:

non mihi si linguae centum sint oraque centum
 ferrea vox, omnis scelerum comprehendere formas
 omnia poenarum percurrere nomina possim.

Le «aeree lingue» (100 s) al posto della voce ferrea si trovano anche in LUCREZIO e quindi anteriormente ai testi virgiliani:

non ego cuncta meis amplecti versibus opto.
 Non,
 mihi si linguae centum sint ora que centum, aerea vox⁷²³

A proposito dell'occorrenza in LUCREZIO⁷²⁴ ci informa SERVIUS GRAMMATICUS nel suo *Commentarius in Vergilii Aeneidos libros* 2,6 che si tratta di un'espressione presa e modificata da OMERO: »625. NON MIHI SI LINGVAE CENTUM SINT Lucretii versus sublatus de Homero, sed aerea vox dixit.« A proposito dell'occorrenza in VIRGILIO, si legge nel *Comentarius in Vergilii Georgicon libros* 2: »42. NON EGO CUNCTA MEIS Lucretii versus; sed ille aerea vox ait, non »ferrea.« Fidenzio invoca quindi l'aiuto di voci molto autorevoli – ma neanche quelle potrebbero rendere i suoi tormenti in modo adatto.

La terzina dei versi 106 – 108 è di nuovo un tentativo di descrivere le sofferenze di Fidenzio: visto che in lui non c'è particella⁷²⁵ che non arda di dolore, allora il

722 Passo già segnalato da TRIFONE, ma è uno dei tanti casi di autocitazione di VIRGILIO.

723 Titus LUCRETIVS Carus: *De Rerum Natura (fragmenta in aliis scriptis servata)* 1.

724 LUCREZIO e il suo *De Rerum Natura* andava molto di moda tra gli umanisti (Leto, Giraldis, ecc.), cfr. Giuseppe SOLARO: *Lucrezio. Biografie umanistiche*. Bari: Dedalo, 2000.

725 Visto che alcuni commentatori hanno interpretato l'uso di certi vocaboli giuridici come prova per la professione di giurista dello SCROFFA, si potrebbe fare lo stesso qui e interpretare la parola »micula« usata dallo SCROFFA per sostenere che fosse stato studente di medicina: infatti la parola »micula« è molto rara e si trova solo nell'*Epistularium Frontonis*, opera insignificante per noi, e in Aulus Cornelius CELSUS: *De rerum natura* II, 5: »Protinus tamen signa quaedam sunt, ex quibus colligere possimus, morbum, etsi non interemerit, longius tempus habiturum: (...); item, si urina modo liquida et ura est, modo habet quaedam subsidentia; si laevia atque alba rubrave sunt, quae in ea subsidunt; aut si quasdam quasi miculas representat; aut si bullulas excitat (cf. Progn. § 12).« Opera stampata per la prima volta nel 1478 e usata come manuale nelle università contemporanee.

suo incendio è più grande del fuoco dell'Etna. Segue un'altra terzina⁷²⁶ che sembra come un inserto fuori luogo perché ripete il motivo dell'indicibilità, ma in modo molto più debole rispetto alla terzina che invoca LUCREZIO e VIRGILIO: anche se Fidenzio ora espone le sue »sofferenze in modo sommario«⁷²⁷, in realtà non riuscirebbe a delinearle neanche »se ci spendessi cinque anni«⁷²⁸ – rispetto alle autorità e i cent'anni evocati prima, sembra una sciocchezza.

La voce narrante poi torna al racconto della storia: con gli occhi rossi, il viso pallido (112) e a passo lentissimo e incurvato, come una tartaruga, Fidenzio torna a casa (113) tremante, debole⁷²⁹ e malato (114). Svuotato di tutte le speranze (115) si butta sul letto e sente un fiume (116) di lacrime nascergli negli occhi (117). Ma il letto sul quale si butta è un »thoro« e quindi un letto funebre come quello su cui si butta Didone, avendo già finito le lacrime, prima di dare fuoco alla pira. Infatti, tutto il passo ricorda l'infelice regina:

at trepida et coeptis inmanibus efferat Dido,
sanguineam volvens aciem maculisque tremantis
interfusa genas et pallida morte futura,
interiora domus inrumpit limina et altos
conscendit furibunda rogos ensemque recludit
Dardanium, non hos quaesitum munus in usus.
hic, postquam Iliacas vestes notumque cubile
conspexit, paulum lacrimis et mente morata
incubuitque toro (...)⁷³⁰

Un'altra donna che piange su un letto detto »toro« è Ermione, rapita da Pirro, che si rivolge al marito Oreste nell'ottava lettera delle *Heriodes*:

Cum tamen altus equis Titan radiantibus instat,
Perfruor infelix liberiore malo;
Nox ubi me thalamis ululantem et acerba gementem
Condidit in maesto procubuique toro,
Pro somno lacrimis oculi funguntur obortis,
Quaque licet, fugio sicut ab hoste viro.⁷³¹

In entrambi i casi Fidenzio riprende dunque le parole di donne.

Disteso così a piangere sul letto, perché di ogni sofferenza a lui infelice tocca il massimo (120), Fidenzio riconsidera⁷³², per colpa di Amor (118), il disprezzo

726 vv. 109–111.

727 Così il commento di TRIFONE.

728 Così il commento di TRIFONE.

729 lat. »aegre«: »doloroso«, »sensibile«, »a stento«.

730 VIRGILIO *Eneide* IV, 642–650.

731 OVIDIO *Heriodes* VIII, 104ss.

732 La parola usata, »rumine«, significa letteralmente »rimasticare« come le mucche. Oggi si

offensivo e la contestuale ingiuria subita (119). Fidenzio grida e sospira tanto (121), e ulula (122) con una voce tanto forte da raggiungere anche Giove in cielo⁷³³ (gli ululati e i sospiri echeggiano sempre Ermione, cfr. il verso ovidiano citato). Tutti si meravigliano e cercano di capire (124) come devono essere andate le cose (125) che riescono a commuovere tanto un animo forte quale quello di Fidenzio (126), segue un lungo elenco delle persone che vengono a trovarlo e a commiserarlo. Qui inizia un discorso il cui pieno significato non è più ricostruibile: ha senso inserire questi personaggi, tutti modellati su persone storiche, solo se i lettori contemporanei li conoscevano in qualche modo e riuscivano a cogliere il messaggio che lo SCROFFA intendeva mandare.

Il primo è il »Vulpian« (127): DA SCHIO annota »che il Vulpian era nel 1561 maestro in Padova, come gli risultò da un processo Porto contro Capra in Archivio Ferramosca.« e CROVATO scrive a proposito:

La famiglia Volpe era allora notissima in Vicenza. Qui non si sa a quale Volpe il poeta voglia alludere; il più celebre fu Enea, illustre letterato fiorito sulla fine del Quattrocento e chiamato il Tullio di Portogallo per la sua dottrina. Vedi Vicenza illustre per Lettere del Zorzi. Mss. citato.

MANTESE⁷³⁴ non sa quale membro della famiglia Volpe lo SCROFFA intenda qui, nomina il medico Niccolò Volpe e »negli anni 1560-'70 viveva Giulio »quondam iuris utrisque doctoris domini Hieronimi a Volpe««. TRIFONE si differenzia da MANTESE e commenta il »Vulpian« così:

Ma a noi sembra più probabile che il »Vulpian di costumi integerrimi« citato dallo SCROFFA sia Volpiano Volpini di Bernardino, che il 7 agosto del 1539 fu nominato precettore nella »schola grammaticae« di Vicenza. Nel presentarlo, Antonio della Motta ne garantiva la »sufficiencia et integritas«. Nient'altro si sa della sua vita.

Sarebbero dunque »integerrimi« i costumi del Vulpian perché così vennero definiti nella nomina ufficiale. Rimane però un dubbio su come lo SCROFFA potesse conoscere le parole di presentazione del della Motta, pronunciate nel 1539 quando lo SCROFFA aveva solo 12 anni.

Nel verso 128 Fidenzio cita poi un certo »Grisolpho«. Il primo a commentare tale presenza è CROVATO che scrive: »Bernardino Grisolfo di Schio allora, quanto pare, residente in Padova⁷³⁵«. TRIFONE aggiunge alcune informazioni:

dice anche »rimangiarsi« e in tedesco esiste la bella espressione del »Kopfkino« per rivivere immaginariamente dei ricordi.

733 Solo che Giove non sta in cielo ma sull'Olimpo e non ha una »celestes curia« (123), ovvero una corte fatta di angeli. Si vede qui la commistione di cariche religiose antiche e cristiane: Giove sta in mezzo a una curia come lo fa il papa.

734 Cfr. MANTESE, p. 954, nota.

735 CROVATO non esplicita la fonte di tale informazione. È dunque non improbabile che la estrapoli direttamente dal testo, visto che Padova è il presunto luogo de *I Cantici*. In questo caso non sarebbe un'informazione attendibile visto che è un'argomentazione circolare.

Bernardino Crisolfo, poeta laureato nato a Schio e vissuto approssimativamente tra il 1520 e il 1580. A lui si deve un volgarizzamento dell'orazione d'Isocrate a Demonico, stampato a Venezia nel 1548. (...)

Anche MANTESE lo ricorda soprattutto per le »sue composizioni poetiche«⁷³⁶.

Nello stesso verso troviamo anche »il Pantagatho«, che secondo DA SCHIO e CROVATO sarebbe un certo Giovanni Angelo Pantagato, da Arzignano nella provincia di Vicenza, che ebbe la cittadinanza vicentina nel 1558. MANTESE aggiunge che si tratta di »il »Iudimagister« Giovanni padre di Oliviero d'Arzignano«⁷³⁷. Secondo TRIFONE »vi è molta incertezza intorno a questo personaggio« e ripete le informazioni date da DA SCHIO.

Del »Parthenio« (sempre 128) ci informa Ignazio SAVI: un certo Bernardino Partenio ebbe la cattedra pubblica di Vicenza dal 1549 al 1556 e fu cofondatore dell'Accademia Olimpica.⁷³⁸ CROVATO sa che un Bernardino Partenio fu professore di lettere a Vicenza nel 1555 e TRIFONE approfondisce le informazioni:

Bernadino Partenio, originario di Spilimbergo nel Friuli, nel 1549, su presentazione del Trissino e di Giovita Rapicio, ebbe il posto di pubblico lettore in Vicenza. È autore di composizioni poetiche latine, di orazioni, di commenti ai classici. Nel 1560 si trasferì a Venezia, dove rimase fino alla morte, sopraggiunta nel 1589.

CROVATO commenta »Leporini« del verso 129 con: »Francesco Leporino insegnò molti anni a Padova e morì in quella città nel 1559. Vedi Calvi. Biblioteca e storia degli scrittori vicentini. – Vicenza 1778 – 82 in 4. – volume 4. pagina 88.« In quel luogo il CALVI scrive che il Leporini, vicentino, scrisse una grammatica pubblicata a Venezia nel 1551 e che fu insegnante di latino e greco. TRIFONE nota che fu di origine vicentina ma insegnò a lungo a Padova, dove redasse anche il suo testamento nel 1558 e aggiunge: »sul Leporini si veda anche, in appendice, la sezione riservata allo pseudo-SCROFFA.«

Nel verso 130 viene nominato »Iuncteo«, sull'identità del quale DA SCHIO e TRIFONE esprimono qualche dubbio⁷³⁹:

Di quale dei tre fratelli Giuntei qui si parli noi nol sapremmo decidere. Bartolommeo è quegli che più si assomiglia a Pietro Fidenzio, se diam occhio alle opere loro; ma potrebbe essere che qui lo SCROFFA, immedesimandosi nel suo prototipo, chiamasse lo stesso Pietro Fidenzio come un altro lui.

736 Cfr. MANTESE, p. 954.

737 Cfr. MANTESE, p. 954, nota.

738 Cfr. SAVI, p. 63 s.

739 TRIFONE cita le parole di DA SCHIO, aggiungendo solo che il terzo fratello Giunteo si chiamava Iacopo.

Per CROVATO e PACCAGNELLA⁷⁴⁰ invece è certamente Bartolomeo.

Il successivo a esser nominato è il Trinagio (131), di cui abbiamo già scritto sopra.⁷⁴¹

L'ultimo nell'elenco è il »Viola« (132) di cui scrive TRIFONE:

Pietro Viola, nato a Vicenza da padre bolognese, ebbe la cittadinanza vicentina nel 1540. Da semplice »grammaticae professor« divenne intorno al 1545–50 »artium et medicinae doctor«⁷⁴², cioè dottore in filosofia, fisica e medicina. Insegnò appunto filosofia nell'università di Padova, e nel 1573 fu nominato lettore nella pubblica scuola vicentina. Non si conosce la data di morte, che dovrebbe essere posteriore al 1576. Cfr. Da Schio, pp. 76–77 n. 8, e soprattutto Mantese, III 2 pp. 769–71 e IV I pp. 810–814.

Sono dunque tutti personaggi storici, che furono insegnanti di latino o greco e poeti e sono o nati o hanno vissuto a Vicenza – fatta forse solo eccezione delle persone di »Grisolpho«, del quale effettivamente non si conosce il luogo in cui visse e lavorò⁷⁴³, e di »Iuncteo«: il Pietro Fidenzio storico insegnava a Padova e la famiglia veniva da Montagnana. È quindi da chiedersi quali legami i fratelli Giunteo avessero con Vicenza. Sembra anche che in questo capitolo il luogo in cui *I Cantici* si situano venga confuso: il »vero« Fidenzio fu insegnante a Padova e si è di conseguenza sempre presunto che quella città fosse anche il luogo in cui situare il testo, tuttavia nel testo non sono presenti ulteriori informazioni a sostegno di tale tesi. Ma se tutte le persone nominate in questi versi del capitolo sono vicentini è da chiedersi se *I Cantici* non si situino piuttosto nella città nativa dello SCROFFA e di tutti questi ludimagistri. Sembra almeno sostenibile che lo SCROFFA scrisse tali versi in un primo tempo per un pubblico vicentino, visto che il leggerli avrà avuto una certa carica comica solo se le persone nominate erano conosciute ai lettori e facevano parte della loro vita quotidiana.

Comunque sia, tutte queste persone vengono a trovare Fidenzio e, vedendo le sue sofferenze (133) cercano subito, da buoni amici (134), di aiutarlo (135).

Seguono 26 versi che riportano in discorso diretto la conversazione che ha luogo tra gli amici e Fidenzio. A questo punto cambia dunque la tecnica narrativa: dalla voce poetica di Fidenzio passiamo ora a un succedersi di discorsi diretti, come in una scena di teatro. Per primo si possono leggere le parole di sostegno degli amici che si meravigliano che una persona con l'animo forte (136) quanto Fidenzio si lasci travolgere ora dal dolore (137) e lo incitano a non perdere la speranza, (138) visto che loro sono tutti lì per aiutarlo a tirarsi fuori dal suo affanno (139).

740 Cfr. PACCAGNELLA: »I francolini di Marco Polo«, p. 167.

741 Cfr. le discussioni di *CdF* XV e XVI.

742 Sarebbero dunque gli stessi anni universitari e gli stessi studi dello SCROFFA.

743 Visto che la presenza nel testo de *I Cantici* non fornisce alcuna prova, anche se così la interpreta il CROVATO.

Fidenzio risponde con poche parole e (142) li manda via dicendo che ormai è irrecuperabile, che né Apollo (dio della medicina e della lirica) né Giove (dio «optimo maximo», cfr. *CdF* XIV, 6) lo possono salvare (143 s).

In quel momento arriva anche Messer Blasio, l'aiutante di Fidenzio nella sua scuola, di cui non si hanno evidenze storiche. Messer Blasio arriva ansimante (145 s), perché agli allievi sono in rivolta (146 s). Racconta che i diversi gruppi si prendono a pugni (148) in modo tale che non si capisce più se sono compagni o nemici (149 s). Dice di aver voluto procedere con ordine (151), di aver voluto prima dettare la lettera e poi fare la lezione (152), ma che non gli hanno lasciato fare il suo lavoro, anzi, è stato aggredito (153). Quindi, visto che non è riuscito a ristabilire l'ordine (154), è venuto da Fidenzio per chiedere aiuto, ma si dubita⁷⁴⁴ (155) che il ludimagister stesso sia in grado di controllarli (156). Messer Blasio riveste qui il ruolo dell'inetto, dell'insegnante incapace che gli alunni non prendono sul serio e che per risolvere i problemi ha bisogno di rivolgersi a una vera autorità; in questo caso il nostro Fidenzio, per opposizione a Messer Blasio, figurerà come l'insegnante bravo e autorevole mentre il ripetitore corrisponde al pedante antipatico degli stereotipi.

Fidenzio però gli risponde che non lo aiuterà: anche se potesse soccorrere il cielo che sta per cadere (158) non si muoverebbe (159) perché tanto invidia coloro che sono già morti⁷⁴⁵ (160) e nel giro di poco lo sarà anche lui (161), per cui Messer Blasio dovrà rivolgersi altrove per ottenere aiuto (162).

A questo punto finisce il discorso diretto e riprende la narrazione indiretta: Fidenzio dice di non voler più narrare, per mancanza di tempo o voglia (163), com'è finita la storia, come Messer Blasio si è meravigliato alle parole del suo capo e quanto Fidenzio ci ha impiegato per fargli credere (164) che ciò che aveva detto era vero (165), intanto si è fatta ora di mangiare (166). La parola usata, «comeder» colpisce per il registro inadeguato perché basso e colloquiale, significando secondo il GEORGES «sbranare», «divorare», «banchettare». Nutre dunque lo stereotipo dei pedanti quali grandi mangiatori⁷⁴⁶. Solo che Fidenzio non riesce a smettere a piangere⁷⁴⁷ (168) per nutrire l'affamato corpo (167).

Segue un parallelismo dotto che abbina la fame d'amore alla fame concreta: Amor e le capre hanno in comune (169 s) che non si saziano mai delle cose che

744 In confronto agli amici e Fidenzio stesso, Messer Blasio parla male: «dubitarsi» è registro basso e colloquiale e non ha corrispondenza in latino.

745 Per il verso «perché quei che son già defunti invidio» TRIFONE segnala PETRARCA *Canzoniere* CXXIV 2–4: «Amor, Fortuna et la mia mente (...) | m'affligon sí ch'io porto alcuna volta | invidia a quei che son su l'altra riva» e anche CCXCVIII 10: «ch'i' porto invidia ad ogni extrema sorte».

746 Cfr. cap. 3.5.1.

747 La locuzione «dal planto discedere», nel senso di «cessare di piangere» è un'espressione strana visto che in latino il verbo *discedere* non sta mai con emozioni, solo cose e persone, cfr. voce «discedo» nel GEORGES.

desiderano (170 s), anche se ne hanno a disposizione una grande quantità (171). Le capre desiderano di più (172) quando stanno in mezzo a un prato pieno di fiori (173) e mangiano tanto⁷⁴⁸ (174). Amor, anche se strappa tante lacrime a Fidenzio (175 s), non placa mai (176) il suo grande desiderio di lacrime (177). L'esempio delle capre e di Amor è preso da VIRGILIO:

Amor non talia curat.
nec lacrimis crudelis Amor nec gramina rivis
nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae.⁷⁴⁹

Le »petulce capelle« (172) che non si saziano si trovano anche nell'*Hypnerotomachia*:

Dil quale intuito non poteva saturarme, né più né meno, che le susurante ape dil olente Thimo et Amello, et le petulce capelle dil florente Cythiso, et dille tenelle fronde non se saturano.⁷⁵⁰

TRIFONE non traduce la parola »petulce« semplicemente con »sguaiate« o »giocose« ma con »lascivo« – l'espressione »lasciva capella« la troviamo però già in un'altra delle *Ecloghe*:

Pallas quas condidit arces
ipsa colat; nobis placeant ante omnia silvae.
torva leaena lupum sequitur, lupus ipse capellam,
florentem cytisum sequitur lasciva capella,
te Corydon, o Alexi: trahit sua quemque voluptas.⁷⁵¹

È comunque per l'insaziabilità di Amor che Fidenzio, per parlar chiaro (178) piange (180) dalla mattina alla sera (179), non è mai allegro e tormenta (182) il suo corpo afflitto (181) senza concedergli neanche una piccola tregua⁷⁵² (183).

Il capitolo finisce col rivolgersi un'ultima volta a Camillo, apostrofato »fidentida« (184): tali sono i tormenti di Fidenzio, che magari riescono a commuovere i sassi (185 s) ma non commuovono per niente il duro cuore di Camillo (186 s). L'espressione »far piangere i sassi« (185 s) è estrapolata da OVIDIO, »saxa moves gemitu«⁷⁵³. Colui che commuove i sassi con le sue lamentele è Filoctete: morso da un serpente mentre navigava verso Troia, a causa delle grida generate

748 L'espressione »ingenti acervi« si trova per l'italiano per la prima volta nell'*Hypnerotomachia*, ma è originariamente espressione tipica di VIRGILIO, per esempio in VIRGILIO *Eneide* IV, 401; X, 244 e 507; XI, 203 e VIRGILIO *Georgiche* I, 185.

749 VIRGILIO *Ecloghe* IX, 28.

750 COLONNA *Hypnerotomachia*, p. 287.

751 VIRGILIO *Ecloghe* II, 63.

752 La parola »punctusculo« viene commentata da TRIFONE con »puncicino, piccola parte«. Sembra invece alquanto lecito di prendere la parola in senso latino »breve momento«, cfr. »punctum« in GEORGES.

753 OVIDIO *Metamorfosi* XIII, 43.

dal forte dolore e del lezzo emanato dalla sua ferita, fu abbandonato dai suoi compagni sull'isola di Lemnos, dove resta pieno di rabbia e commuove i sassi con i suoi lamenti.⁷⁵⁴ A parte la straordinaria capacità persuasiva che Fidenzio attribuisce dunque ai suoi versi, egli attribuisce a se stesso anche l'eroismo, mettendosi sullo stesso piano di uno degli eroi greci.

Il capitolo rinforza il legame tra Fidenzio e Didone, richiamando diverse volte alcuni passi dell'*Eneide* al punto che le tappe delle due storie si leggono, in modo fidenziano e drammatizzante, quasi parallelamente: l'amore infelice, la mancanza di pietà dell'amato, le dure prove, fino alla morte precoce. Colpisce anche il fatto che quando il testo richiama altri testi classici, riferisce sempre parole di donne, con l'eccezione fatta per le parole di Polifemo riprese nell'incipit. Nel capitolo si ritrovano spesso le *Heroides* di OVIDIO, un testo di particolare rilevanza perché in esso prendono voce alcune donne della mitologia che fino ad allora erano rimaste *voiceless*. Potrebbe dunque essere interessante approfondire in altra sede la lettura de *I Cantici* sotto la chiave dei *gender studies*.

La poesia è anche ricca di rinvii interni: «exorabile» (4) lo troviamo anche in *CdF* VI, 13 e Camillo che si nutre delle sofferenze di Fidenzio (5 s) è anche in *CdF* X, 9. La «concupiscentia» (19) gioca un ruolo importante in *CdF* III, 13 dove gli appetiti di Fidenzio vengono paragonati a quelli di Polifilo, il «famulitio» (49) lo troviamo anche in *CdF* IX, 7; il «costume antiquario» (74) fa risuonare il «costume vetere» di *CdF* VI, 10, il «cor marmoreo» (95) fa riferimento alla «cote caucasea» di *CdF* II, 4 e l'«anima superba et ingrattissima» (96) rinvia a due versi della sestina (*CdF* XIV, 9 e 12). Tali rinvii servono per creare una coerenza interna, ma servono anche per ricordare certi tratti della personalità di Fidenzio o di Camillo che aggiungono un ulteriore senso alle parole. Tale arco significativo si stende fino all'ultimo componimento: che Camillo sia un «antropophago» (*CdF* XX, 3) lo sappiamo sin dal terzo sonetto, in cui l'amato si nutre delle sofferenze dell'amante – solo che la parola «antropophago» dà una connotazione molto fisica al concetto metaforico del nutrirsi dell'altro, diffuso nella poesia amorosa e usato anche da PETRARCA⁷⁵⁵. Il gioco dello svelare e dell'esplicitare, del dire e non dire per poi affermare in modo diverso e inaspettato è tipico del nostro testo, e non solo a livello lessicale come qui evidenziato a proposito dell'esempio «nutrirsi/antropophago». Il testo in sé contiene un doppio discorso, come si vedrà in capitolo 5.

XVIII

Poi ch'io son fatto victima e holocausto,
o regia stirpe, ne l'humil sacrario

754 Rimane sull'isola finché non servono le armi di Eracle in suo possesso per vincere la guerra di Troia. A quel punto i greci tornano a prenderlo.

755 Cfr. la discussione di *CdF* X.

ch'io t'ho erecto nel vaso atramentario
– il che sempre ti sia felice et fausto –,

canterò il foco ardente et inexhausto
ch'il mio Camillo, anzi Silla, anzi Mario,
più duro et freddo assai che marmo pario,
nel cor m'accese con auspicio infausto.

5

Comato Cynthio et voi Muse pierie
scendete di Parnaso velocissimi,
et rompiam hoggi il triennal silentio.

10

Ceda la cura de le cose serie
et voi cedete, studi miei gravissimi,
Tullio, Ovidio, Maron, Flacco et Terentio.

L'opera a questo punto riprende la forma del sonetto in versi sdruccioli: nelle quartine del sonetto la voce narrante, da identificare con Fidenzio, si rivolge alla »regia stirpe« (2): chi sia questa stirpe rimane per ora incerto, potrebbe essere una nobilitazione di Camillo. La voce narrante prosegue spiegando che è la vittima e il sacrificio (1) nel modesto santuario (2) che ha eretto in onore della detta regia stirpe nel vaso d'inchiostro⁷⁵⁶ o, letto diversamente, avendo fatto uso dell'inchiostro (3). Augura che l'inchiostro sia sempre favorevole alla stirpe (4).

La seconda quartina continua la frase causale iniziata dalla prima: siccome Fidenzio è vittima, canterà l'amore sempre vivo e mai esausto (4) che Camillo, peggio di Silla o Mario (6) e più duro del marmo pario (7), malauguratamente ha acceso nel suo cuore (8).

Nelle terzine del sonetto, Fidenzio invoca Apollo e le muse (9) a scendere dalla loro sede sul Parnaso, e quindi ad abbandonare il loro riposo (10), per comporre dei nuovi canti d'amore per Camillo, dopo una pausa di tre anni (11) in cui si era dedicato a cose serie (12) e studi importanti (13) su Cicerone, Ovidio, Virgilio, Orazio e Terenzio (14).

La »regia stirpe« del verso 2 è quindi da identificarsi con Apollo e le Muse, e non con Camillo, anche se l'appellativo nella seconda persona singolare nei versi 3 e 4 (»ch'io t'ho erecto«; »che sempre ti sia«⁷⁵⁷) a prima vista ha fatto pensare all'amato. Fidenzio ha dunque eretto ad Apollo e le Muse (e dunque alla poesia) un luogo di venerazione nel vaso d'inchiostro (e dunque nei suoi scritti). L'aggettivo »humil« (2) è naturalmente da considerare come topos d'umiltà e non significa che sia d'avvero modesto – anzi, visto quali sono le implicazioni del »sacrario« discusse in questo paragrafo, l'aggettivo significa proprio il suo contrario. Fidenzio si dice dunque vittima di quel sacrario, anzi »holocausto«: è

756 La parola latina »atramentarium« significa »vaso d'inchiostro«, il doppiaggio con »vaso« quindi non è strettamente necessario. Si tratta quindi di un'altra espressione tautologica.

757 *Corsivo* inserito da me.

dunque stato sacrificato attraverso il fuoco, bruciato, evocando in quel modo il fuoco d'amore per Camillo – oppure è bruciato per venerazione della poesia. La prima quartina porta dunque un doppio significato: da un lato Fidenzio è stato consumato per colpa dell'amore ardente che prova per Camillo, dall'altro però è stato lui stesso a sacrificarsi così, indirettamente, visto che è stato lui stesso a erigere il sacrario e a scrivere le poesie. In un certo senso si potrebbe anche dire che Fidenzio è costretto a continuare a cantare perché le sue poesie d'amore per Camillo hanno avuto tanto successo – è vittima della sua scrittura. In tutte queste possibili interpretazioni del verso è comunque da notare che, di nuovo, a Fidenzio non spetta un ruolo attivo: è solo la vittima, e non il padrone, delle circostanze, cfr. la discussione di *CdF* III sopra.

In ogni caso, continuerà a scrivere le sue poesie, come dice la seconda quartina. I versi inducono la domanda su cosa significhino Silla e Mario (6) in questo contesto. I due personaggi della storia antica si trovano anche nel *Canzoniere*, il secondo in *Canzoniere* CXXVIII⁷⁵⁸:

Ben provide Natura al nostro stato, quando de l'Alpi schermo pose fra noi et la tedesca rabbia;	35
ma 'l desir cieco, e 'ncontr'al suo ben fermo, s'è poi tanto ingegnato, ch'al corpo sano à procurato scabbia. Or dentro ad una gabbia fiere selvagge et mansüete gregge	40
s'annidan sí che sempre il miglior geme: et è questo del seme, per piú dolor, del popol senza legge, al qual, come si legge, Mario aperse sí 'l fianco,	45
che memoria de l'opra ancho non langue, quando assetato et stanco non piú bevve del fiume acqua che sangue.	

Mario è connotato qui positivamente, quale difensore della patria contro la minaccia transalpina.

Silla invece è in *Canzoniere* CCXXXII, componimento anche detto »Sull'ira«:

Vincitore Alexandro l'ira vinse,
et fe' 'l minore in parte che Philippo:
che li val se Pyrgotile et Lysippo
l'intagliâr solo et Appelle il depinse?

758 È la terza strofa della canzone »Italia mia«.

L'ira Tydëo a tal rabbia sospinse,
che, morendo ei, si róse Menalippo;
l'ira cieco del tutto, non pur lippo,
fatto avea Silla: a l'ultimo l'extinse. 5

Sa 'l Valentinián, ch'a simil pena
ira conduce: et sa 'l quei che ne more, 10
Aiace in molti, et poi in se stesso forte.,

Ira è breve furore, et chi nol frena,
è furor lungo, che 'l suo possessore
spesso a vergogna, et talor mena a morte.

Mentre Mario è dunque un personaggio positivo nel *Canzoniere*, Silla è uno degli esempi di ira e dunque un personaggio negativo. Dalla lettura parallela del *Canzoniere* l'interpretazione di Mario e Silla è ambigua, ma visto che ne *I Cantici* entrambi sono introdotti con la stessa congiunzione, »anzi« (6), devono anche avere un significato simile.

Dalla testimonianza dell'*Orlando furioso*, testo quasi contemporaneo a *I Cantici*, possiamo trarre che i due romani potevano servire per illustrare dei tiranni per eccellenza.

Il giusto Dio, quando i peccati nostri
hanno di remission passato il segno,
acciò che la giustizia sua dimostri
uguale alla pietà, spesso dà regno
a tiranni atrocissimi ed a mostri,
e dà lor forza e di mal fare ingegno.
Per questo Mario e Silla pose al mondo,
e duo Neroni e Caio furibondo,⁷⁵⁹

Silla e Mario avevano dunque una reputazione paragonabile a quella che Nerone ha ancora oggi. Attraverso l'avverbio »anzi«⁷⁶⁰ (6) Camillo viene presentato come peggiore dei due tiranni romani che si sono macchiati di colpe imperdonabili: sia Silla che Mario hanno fatto una marcia su Roma (anche se della marcia di Mario era responsabile, almeno sulla carta, il console L. L. Cinna), introdotto illecitamente i loro soldati nel sacro pomerio e versato il sangue dei romani, compiendo dei massacri e infliggendo delle *conscriptioes*. Nell' 88 a. C. si registra inoltre un grande incendio entro le mura di Roma, causato dalla lite per la supremazia nella città tra Silla e Mario, lite definitivamente terminata solo con la morte di Mario due anni dopo⁷⁶¹. Interessante per il nostro contesto è che

759 ARIOSTO *Orlando Furioso* XVII, 1.

760 Parola definita dal *Vocabolario della Crusca* (1612) come »avverb. e vale, più tosto. L. imo, potius.«

761 La fonte di tali informazioni, conosciuta dai contemporanei dello SCROFFA, è *Vite di*

si dice che Silla abbia avuto interessi omosessuali; mentre Mario, incensurato da questo punto di vista, in un noto processo assolse un certo Trebonius, accusato di aver ucciso un suo superiore dell'esercito a causa delle *avance* omosessuali di quest'ultimo. Mario lo assolse nonostante il centurione ucciso fosse suo parente.

Nel verso 7 Camillo viene ancora paragonato a una pietra (cfr. *CdF* II, 14 e IX, 10), in questo caso al »marmo pario«. TRIFONE ricorda in proposito *Georgiche* III, 34 s:

stabunt et Parii lapides, spirantia signa,
Assaraci proles demissaeque ab Ioue gentis
nomina, Trosque parens et Troiae Cynthus auctor.

Si tratta di un monumento, durevole perché fatto di »Parii lapides«⁷⁶², ma sembra più adatto OVIDIO *Metamorfosi* III, 419:

adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem
haeret, ut e Pario formatum marmore signum;

Lì si parla della bellezza di Narciso che si vede nella fonte e rimane come una statua fatta di marmo pario. Camillo è dunque non solo duro e freddo come una pietra, ma allo stesso tempo anche più bello e più arrogante di Narciso.

Il fuoco d'amore acceso nel cuore di Fidenzio per Camillo porta »auspici infausti« (8): è quindi l'ennesimo avvertimento, qui molto esplicito, che la sua passione per Camillo finirà male.

L'attributo »comato« (9) di Apollo ha anch'esso un doppio significato: da una parte, i bei capelli folti e la lira sono i segni individuali del dio nell'iconografia; ma presso i greci, tanti capelli erano anche un segno di forza e potenza virile⁷⁶³. Parallelamente anche l'attributo delle Muse ha un significato palese e uno più sottile e leggermente malizioso: »pierie« (9) è da un lato un sinonimo di muse. TRIFONE commenta la parola con »del monte Pierio, sede delle muse« e anche ESODO usa la parola al posto delle Muse nell'incipit di *Opere e giorni*.⁷⁶⁴ Ma le Pieride sono anche nove sorelle che sfidano nel canto le Muse sul monte Elicona: perdono e vengono trasformate in gazze⁷⁶⁵. Raccontando la loro storia OVIDIO usa l'espressione »rauca garrulitas«⁷⁶⁶, richiamata in precedenza nel verso 42 di *CdF* XVII. Da un lato, »comato« e »pierie« sono dunque attributi normali e

PLUTARCO, cfr. *Vita di Silla*, abbinata alla vita di Lisandro (soprattutto III, 33, VI, 2 e il VII, 1 – 7) e *Vita di Mario*, abbinata alla vita di Pirro.

762 TRIFONE annota anche OVIDIO *Ex Ponto* IV 8, 31, dove il poeta dice di essere rimasto senza soldi, ma sembra c'entrare in realtà poco o niente con il nostro testo.

763 Cfr. la voce »chioma« del *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* di Ottorino PIANIGIANI, cfr. fonte in rete: <http://www.etimo.it>.

764 Il primo verso, tradotto in italiano, sarebbe: »O Muse Pierie, che date la gloria col canto«, cfr. ESODO: *Opere e giorni*. A cura di Graziano Arrighetti. Milano: Garzanti, 2008.

765 OVIDIO *Metamorfosi* V, 294 fino alla fine del libro.

766 OVIDIO *Metamorfosi* V, 678.

insospetti, dall'altro richiamano dei significati diversi: Apollo come dio di forte potenza virile e le Muse come muse di seconda classe, trasformate in gazze.

In fine, CICERONE, OVIDIO, ORAZIO, VIRGILIO e TERENCE (14) sono tutti autori compresi nel canone del Cinquecento e per la maggior parte presenti nel testo de *I Cantici*. Il richiamo a CICERONE si dovrebbe poter considerare scontato per la sua grande importanza stilistica, testimoniata anche dal BEMBO, nonostante si trovino solo pochi passi che inconfondibilmente rimandano a testi ciceroniani (cfr. *CdF* XIX, 174 e XX, 4). Di OVIDIO, ORAZIO e VIRGILIO abbiamo già visto numerose citazioni ne *I Cantici*. TERENCE rappresenta un caso problematico: oltre a qui anche in *CdF* XIX, 117 si nomina l'autore romano esplicitamente, ma chiari rinvii all'autore a livello intertestuale non si trovano. Da una parte ciò potrebbe essere dovuto a differenze generiche: all'innamorato Fidenzio si correla meglio l'infelice Didone che non le commedie terenziane. Dall'altra le difficoltà di rintracciare TERENCE possono anche essere dovute allo stile delle sue commedie: la massima concisione e il rapido seguirsi di battute rende più difficoltoso il riconoscimento. Ritengo comunque molto probabile che uno studio più approfondito sui legami tra *I Cantici di Fidenzio* e le sei commedie di TERENCE possa portare frutti.

XIX

O da me celebrando in mille pagine,
 d'ogni virtù mirabilmente predito,
 spirto reale, illustre alta propagine,
 ecco ch'io canto, ecco ch'io scrivo et medito
 gli elegi imposti: vegga l'human genere 5
 che ne gli obsequij tuoi tutto son dedito.
 Vien nel mio petto col tuo figlio, o Venere,
 mena i parvuli tuoi nati dulciculi
 et col patente sen le Gratie tenere;
 cercate tutti insieme i diverticuli 10
 ove del passato igne è il caldo cinere
 et suscite a già sopiti igniculi,
 tanto ch'io possa il mantovan itinere,
 ch'io feci al tempo del mio grave incendio,
 al suon de la testudine concinere. 15
 Quanta iactura, ohimè, quanto dispendio
 feci alhor del mio nome celeberrimo
 lasso, ch'io fui del vulgo vilipendio!
 Vide già Theseo il regno empio et miserrimo
 ove han la mulcta i perpetrati crimini 20
 et fu nel vero il suo viaggio asperrimo;
 ma a più evidenti casi e a più discrimini
 exposi io alhor questo mio corpo impavido
 prima ch'io entrassi i mantovani limini.
 Sì di veder il mio Camillo ero avido 25
 ch'i fasci, le secure e al fin la ingloria
 cruce imminente non mi fer mai pavido.

Muse, reggete voi la mia memoria, sì ch'io deduca al fin col vostro auxilio de le fatiche mie la lunga historia.	30
Havea già Phebo in Scorpio il domicilio, onde le come a gli arbori cadevano e i dolci giorni andavano in exilio, quando i mei spirti che vita prendevano dal mio Camil per la sua longa absentia exurienti a duro fin correvano.	35
Non poté la mia innata continentia far che giamai mutassero proposito, perch'Amor lor faceva troppo violentia; ond'io di subvenirli al fin disposito audace asceti un equo conductitio, ogni timor de gli emuli postposito, e il camin presi con sinistro auspitio, il camin sempre acerbo et memorabile che fu quasi cagion del nostro exitio.	40
Pendea da i lati la mia toga labile, et io vibrando il magistral mio baculo equitava con gaudio incomparabile; indi trahendo il mio Maron del saculo passai quel giorno honestamente il tedio, né cosa al mio piacer mai fece obstaculo.	45
O quanto fu diverso il fine e il medio dal bel principio! o gaudio transitorio! o duol più longo del troiano assedio!	50
Cedea già Phebo al bel lume sororio, quando io per l'aere noxio de i crepusculi giunsi defesso a un empio diversorio.	55
Il caupon con atti blandiusculi prese la staphia et m'aiutò a descendere, coprendo fel con meliti verbusculi.	60
Cominciario i vapori al capo ascendere, fremeva l'alvo, honusto era il ventriculo, né i freddi piè potea né i brachij extendere; pur pedetentim giunsi ad un cubiculo sordido, inelegante, ove molti hospiti facean corona a un semimortuo igniculo.	65
»Salvete – dissì –, et Giove lieti et sospiti vi riconduca a i vostri dolci hospitij«; ma responso non hebbi: o rudi, o inhospiti!	70
Io che tra viri equestri et tra patritij soglio seder mi vidi alhor negligere da quegli huomini novi et adventitij.	75
Non sapea quasi indignabundo eligere partito; pur al fin fu necessario tra lor per calefarmi un scamno erigere.	75
Che colloquio, o dij boni, empio et nefario pervenne a l'aure nostre purgatissime, da mover nausea a un lenone, a un sicario!	
Io con reprehensioni modestissime	

prima cercai quel rio sermon distrahere, poi question proposi lepidissime; né mai li puoti a le proposte attrahere, anzi, fecer da un puero scelestissimo con fraude il scamno a me erecto subtrahere, tanto che quasi – o seculo immanissimo!	80
volendo io poi seder, mi ruppi un cubito nel precipitio mio grave et altissimo. Prorupper tutti in un cachino subito, che mostrò del mio mal gaudio incredibile, ond'io che fosser fiere ancor mi dubito.	85
Tu che nel ciel con murmure terribile scuoti le nubi, o regnator de l'ethere, perché inulto lasciasti il caso horribile? Fu sempre questo mio istituto vetere, dissimular la ricevuta ingiuria e a i malfactori miei bontate expetere:	90
però frenando alhor l'ardente furia del sangue che fremea circa i precordij taciturno lasciai l'improba curia. Vennero in tanto i mal frugali exordij de la cena futura, ma a compescere la fame mia bastar soli i primordij, perché tutto sentendomi languescere, essendo ancor dal sdegno inflato et tumido, più che cibo appetiva di quiescere.	95
Menòmi un puero a un loco incompto et fumido, ove tra mille et più rime et foramini un lectulo giacea sul terreno humido. Poi ch'io fui ne gli illoti linteamini trovai più duro stare et più spiacevole che su la terra, sopra i nudi gramini.	100
Prevalse alhor la parte più laudevole, ond'io, poco mel visto in tanto assentio, damnai pentito il senso trabocchevole, tra me dicendo: »O Fidentio, Fidentio, quanto più honor sariati et gloria et utile finir il semiexposito Terentio!	105
Deh stolto, non voler per cagion futile una tale ignominia al tuo nome adere! Ritorna, et lascia il rio camino inutile«.	110
Vennermi in tanto legioni a invadere d'animali multiplici et deterrimi, tal ch'io non credea mai poterne evadere. Hor, mentre io deplorava i morsi asperrimi, exclamò Amor: »Per sì varie tristitie, per tanti casi flebili et miserrimi, ti meno a riveder le tue delitie, la tua ambrosia, il suavio, il refrigerio. Servati forte a cose sì propitie«.	115
Tanto in me alhor s'accese il desiderio ch'io parvipesi gl'importuni aculei,	120
	125
	130

lieto adorando il cupidineo imperio. Patito havrei tutti i labori herculei et per l'ombra veder del ben pollicito ito sarei fino a i colli romulei.	135
Sol mi dolea d'esser nel letto implicito et che senza una morula interponere d'ascender l'equo non mi fosse licito. Non puoti al somno mai gli occhi disporre, tal che invocando il giorno e il flavo Cynthio mi posi hendecasyllabi a componere.	140
Ma la notte in cui nacque il gran Tirynthio a rispetto di quella fu brevissima: notte crudel piena di dolce absynthio! O quante volte a l'aria frigidissima uscì? a veder l'antelucana albedine, et sol vidi nel ciel ombra obscurissima!	145
Al fin con infinita mia dulcedine l'aureo splendor ch'al novo giorno è previo iscacciò la noturna atra nigredine.	150
Io, come un giovinetto imberbe et devio, mi succingo la toga et corro al stabulo e ascendo l'equo et ogni mora abbrevio. L'hospite, che fu rio ne l'incunabulo, per far d'ingiusto lucro gravi i loculi gli havea subtracto il patuito pabulo; poi disse in voce irata et con truci oculi a me che predea venia per discedere ch'io persolvessi i non libati poculi.	155
Et fu al fin forza al temerario cedere, perché l'habene in atti crudo et horido prese e il partir non mi volea concedere. Dal freddo clima al sempre adusto et torido non vede il sol altro huom sì in vitij excellere, né da l'ocaso a l'orient florido.	160
Hor volendomi al fin indi divellere et del cepto camin la meta tangere cominciai l'equo alacrememente a impellere; il quale, hoimè, poi che dal stimulo angere sentissi in modo cominciò a succutere che m'hebbe quasi gli intestini a frangere.	170
Io sentia il splen et l'hepate concutere con tal dolor che, vinta la constantia, fu forza al fin la patientia abutere; pur, revocata ancor la tolerantia, provava s'io il potea gradario efficere, col freno obstando a tanta petulantia.	175
Ma l'empia bellua hor si volea conijcere in una fovea, hor ergeasi, hor voltavasi hor calcitrando mi volea deijcere, talhor del tutto immobile fermavasi, et s'io adoprava, benché parco, il stimulo, al succussar indocile tornavasi.	180

In fine, et nulla per iactantia simulo, in tanta adversità fatto magnanimo	185
a me stesso il mio mal mento et dissimulo, dicendo: »Ah impatiente et pusillanimo è questo così grave e acerbo stratio che supportar nol possi con forte animo?«.	
Indi m'accinse a superar lo spatio ch'al mio viaggio ancora era residuo, né mai di stimular mi vidi satio.	190
Hor, per finir, sì fui nel corso assiduo ch'io cominciai scoprir gli alti pinnaculi al fin del sempre memorabil biduo;	195
poi, postergati gli interposti obstaculi, vidi con incredibil mia letitia le menie optate e i forti propugnaculi.	
Ma perché un mio maggior martir qui initia darò del tutto altrove contitudine, se mi sarà Terpsicore propitia.	200
In tanto appendo il plectro et la testudine.	

In questo capitolo Fidenzio racconta un viaggio a Mantova, fatto per rivedere Camillo. Il capitolo inizia con due terzine in cui vengono evocate le passate, numerose poesie scritte (1) ed elogiato qualcuno, presumibilmente Camillo, come dotato di ogni virtù (2), di anima nobile e discendenza illustre (3). Dice che il canto è la continuazione di altri con la funzione di far vedere a tutti quanto Fidenzio sia dedicato fino in fondo a una persona (6), sempre presumibilmente Camillo. La terzina richiama così il compito imposto nel proemio: se solo tutti vedessero quanto è sincero l'amore di Fidenzio per Camillo, avrebbero pietà di lui e non lo accuserebbero più (cfr. *CdF* I, 6–8).

Ma il capitolo è diverso dagli altri componimenti della raccolta: se nel componimento precedente abbiamo saputo di una pausa poetica, anche se non amorosa, di tre anni, veniamo a sapere qui che l'amore di Fidenzio è ormai finito definitivamente: nelle tre terzine seguenti⁷⁶⁷, Fidenzio invoca Venere e suo figlio⁷⁶⁸ (7), gli amorini e le Grazie (9) a cercare nei nascondigli⁷⁶⁹ (10) le ceneri ancora calde del »passato igne« (11) e di riaccendere il fuoco, si intende: d'amore (12). Perché senza la sensazione di quel fuoco Fidenzio non è in grado di cantare

767 vv. 7–15.

768 Si interpreta Cupido qui. Ma ricordiamo che anche Enea, lo spirito gemello di Camillo, è figlio di Venere.

769 La parola »diverticuli« si usa anche nell'*Hyperotomachia*, cfr. »Conciosia cosa che ad gli ochii mei quivi non si concedeva vestigio alcuno di videre, né diverticulo.« (13) e anche: »Sopra tutto intentamente dava urgente opera di potere evadere il pertimescendo pericolo et campare la contaminata breve et exigua vita, o per questa violentia sencia rimedio alcuno dolorosamente ispasmando morire, et senza hogi mai diferrire, che io non sapea confusissimo che me fare vagabondo, perfugo, et discolo per incerti lochi et devii diverticuli.« (64s). Anche segnalati da PACCAGNELLA: »I francolini di Marco Polo«, p. 172.

in modo adatto il suo viaggio a Mantova (13), fatto al tempo dell'innamoramento (14): si ha bisogno della sensazione dell'amore appassionato e infelice per scrivere bene di quell'amore. Ricordiamo la triade della poesia amorosa come già descritta, nella canzone »Di pensier in pensier«, da PETRARCA⁷⁷⁰:

Poi quando il vero sgombra
 quel dolce error, pur lí medesimo assido 50
 me freddo, pietra morta in pietra viva,
 in guisa d'uom che pensi et pianga et scriva⁷⁷¹

Dunque, prima pensare e poi piangere e poi scrivere. Che lo stato amoroso sia ormai passato e che Fidenzio abbia bisogno di ripensare per evocare il suo amore⁷⁷² viene sottolineato anche dal ripetuto uso del passato remoto (14, 17, 19, 21)⁷⁷³.

Fidenzio ricorda con rimorso i tempi passati, quando non faceva onore al suo nome famoso (16s) e fu deriso della gente (18). La narrazione di questo capitolo prende dunque atto successivamente al proemio, in cui Fidenzio non si era ancora distanziato dall'amore e si sentiva ancora accusato.

Segue un paragone tra i pericoli incontrati durante il viaggio di Fidenzio e quelle di un personaggio mitologico: Teseo (19) passò il mondo dei morti sei volte ed ebbe un viaggio durissimo (21), conosciuto sotto il nome di »Sei fatiche di Teseo«⁷⁷⁴. Ma secondo Fidenzio le fatiche sue sarebbero state maggiori (23s) prima di arrivare a Mantova (24). TRIFONE segnala a proposito un passo dell'*Eneide*, che mette le avventure del viaggio di Fidenzio vicine a quelle subite dalla squadra di Enea:

per varios casus, per tot discrimina rerum
 tendimus in Latium⁷⁷⁵

Ma Fidenzio dice di essere stato talmente desideroso di rivedere Camillo, il cui nome si fa in verso 25, che non ha temuto niente e nessuno (26s). Le parole adoperate qui (»i fasci, le secure e al fin la ingloria | cruce imminente«) esortano un contesto giuridico:

[A]nche qui (come già in XVII 16: »il mero et mixto imperio«) è possibile scorgere un riflesso della cultura giuridica del poeta: nell'antica Roma, infatti, il fascio littorio e la scure (lat. securis) in esso inserita erano rispettivamente il simbolo del potere coer-

770 E prima di PETRARCA già da PROPERZIO: il distacco dall'amata è legato automaticamente al distacco della composizione di poesia amorosa, cfr. HOLZBERG, p. 55.

771 PETRARCA *Canzoniere* CCXXIX, 49–52.

772 Pure notato da Silvia LONGHI nel suo commento della poesia: »In questa riesumazione di un amore già perento, la dimensione temporale muta, diviene quella della memoria.«

773 Il tempo verbale del racconto cambia tra presente e tempi passati.

774 Cfr. PLUTARCO *Vita di Teseo*, abbinata a quella di Romolo.

775 VIRGILIO *Eneide* I, 204–5.

citivo e del potere punitivo dei magistrati, mentre la croce era lo strumento stesso della massima pena.⁷⁷⁶

Ma perché Fidenzio sostiene di non avere paura dei magistrati e della pena di morte? Forse non aveva il diritto di andare a Mantova? Nel senso generale di non temere nessun pericolo purché possa rivedere Camillo la frase sembra chiara. Ma osservata più da vicino non lo è affatto: allude alla possibilità di arresto, processo e pena capitale, forse per sodomia? Manca forse per qualche motivo nel racconto l'informazione su un'accusa rivolta contro il nostro pedante? Esisteva magari all'epoca un'accusa indirizzata al Fidenzio-storico della quale i contemporanei dello SCROFFA erano al corrente e sullo sfondo della quale sapevano interpretare il presente capitolo? Comunque sia, Fidenzio intraprende eroicamente il viaggio anche se esistono forti impedimenti e su di lui incombono tanti pericoli, i quali però egli non teme (27).

Segue un'invocazione alle Muse per aiutarlo a ricordare bene (28), affinché sia possibile raccontare, con il loro aiuto (29), le turbolenze della lunga vicenda (30).

Poi entriamo nella storia: siamo in autunno come svela la descrizione della costellazione stellare: »Havea già Phebo in Scorpio il domicilio« (31) significa che »il sole si trovava già nella costellazione dello Scorpione (23 ottobre – 21 novembre)«, quindi »era già autunno« come ci informa TRIFONE. DA SCHIO riconosce in questo passo un riferimento ai versi del BURCHIELLO: »Quod bonum est in domicilius / quando »gli è il sole in segno di Scarpione«⁷⁷⁷ – l'autunno quindi come tempo per rimanere a casa, non proficuo per fare dei viaggi; stagione in cui cadono le foglie dagli alberi (32) e le giornate estive finiscono (33). Sembra inoltre marginalmente interessante per il nostro contesto che Febo abbia preferito Iacinto a Dafne e che si inserisca dunque nel contesto omosessuale.⁷⁷⁸

Fidenzio racconta che in quel momento le sue energie vitali, che prendevano le loro forze (34) da Camillo, generarono un grande desiderio di rivederlo dopo tanto tempo (35) e lo spingevano a perseguire l'obiettivo difficile (36). Si noti a questo punto, che non è Fidenzio che vuole rivederlo, ma i suoi »spirti« (34) ne hanno assolutamente bisogno perché si stanno esaurendo.

Il periodo successivo si estende per tre terzine e narra che nonostante la naturale temperanza di Fidenzio (37), egli non riuscì a convincere le forze vitali a cambiare idea (38), perché Amor le dominava completamente (39). Infine si

776 Cfr. commento del verso in TRIFONE.

777 BURCHIELLO *Rime* XLVIII, vv. 3–4. Fonte in rete: http://www.liberliber.it/biblioteca/b/burchiello/sonetti/pdf/sonett_p.pdf (11.03.2010). Ma DA SCHIO cita »Quod bonum est domicilius | quando già il sole è in segno di Scorpione«.

778 cfr. MARZIALE *Epigrammata* XI, 43, 7 s: »torquebat Phoebum Daphne fugitiva: sed illas | Oebalium flammis iussit abire puer.«; POLIZIANO: »La favola di Orfeo«, v. 549: »E Febo in terra si godea Iacinto:«.

decise a soccorrerle (40), coraggiosamente salì su un cavallo noleggiato⁷⁷⁹ (41), allontanò ogni paura dei rivali (42)⁷⁸⁰ e si avviò verso la sua meta – non senza evocare il più noto viaggio della letteratura italiana, usando la parola »camin«⁷⁸¹ – nonostante tutti i presagi fossero avversi (43). Il »camin« è difficile e leggendario (44) e Fidenzio, che è quasi morto nel percorso (45), non lo fa per sé, ma per soccorrere i poveri, esauriti »spirti« (34). Questo tipo di informazioni dovrebbe stimolare la curiosità dei lettori e serve per mettere Fidenzio in una luce eroica e positiva: il viaggio lo compie come atto altruistico e caritativo, quasi controvolgia.

Il viaggio, intrapreso nel pieno *furor amoris*, rappresenta il nostro pedante in modo estremamente stereotipato, e non sorprende che Fidenzio non sembri essere molto preparato: effettivamente, il cavallo non era suo ma un »equo conductitio« (41), Fidenzio viaggiava nella sua solita toga, invece di scegliere un abbigliamento più adatto, (46) e aveva in mano sempre la sua bacchetta magistrale (47). All'inizio del viaggio comunque si divertì molto cavalcando (48), poi tirò fuori dai suoi bagagli una copia di VIRGILIO⁷⁸² e lesse (49), vincendo l'inerzia della giornata con un passatempo onorevole (50) e senza incontrare fastidi (51).

Nella terzina successiva, i versi 52–54 sono delle esclamazioni di disgrazia, con le tre ripetizioni dell'interiezione »o« e il valore iperbolico nella solita chiave drammatica che ormai ci aspettiamo da Fidenzio: sarebbero state molto diverse la fine e la parte media (52) dal piacevole inizio del viaggio. Il piacere è fugace (53) e il dolore a venire più lungo dell'assedio di Troia (54) che, come si sa, durò dieci anni.

Arrivò di sera⁷⁸³ (55) molto stanco, per colpa dell'aria nociva del crepuscolo⁷⁸⁴ (56), a un'insospitabile taverna⁷⁸⁵ (57) dove volle trascorrere la notte. L'oste lo accolse con gesti adulatori (58), gli tenne la staffa e lo aiutò a scendere dal cavallo (59). Nel seguente verso si avverte di nuovo l'istanza commentatrice, secondo la

779 TOMMASO d'Aquino è dello stesso parere di Aristotele, che il vizio contro natura, la sodomia, può essere causato da troppo cavalcare: »Thomas seems to agree with the *Politics* that the vice accompanies warlikeness and that it can be caused or exacerbated by the physiological effects of too much horseback riding.« Cfr. JORDAN, p. 151.

780 SCROFFA usa qui la parola »emuli« e non la specifica. Quindi non è chiaro se si tratta di rivali per Camillo che Fidenzio teme di incontrare o se sono rivali o anche imitatori che gli possano prendere il posto nella sua scuola o nei suoi lavori poetici – insomma, non rivali che teme di incontrare durante il viaggio ma rivali »domestici«.

781 Parola usata in verso 42 e ripetuta in verso 43. Si riferisce, naturalmente, a DANTE e al viaggio della *Divina Commedia*.

782 Chiamato con il cognomen, »Maron«, da Publius Vergilius Maro.

783 Febo, il sole, e Diana, la luna, sono fratelli secondo la mitologia greco-romana.

784 Il momento del crepuscolo era ritenuto dannoso per la salute in quanto ci sarebbero stati umori cattivi in giro.

785 Di fronte all'»impio diversorio« di Fidenzio troviamo alcune volte »delizioso diversorio« nell'*Hypnerotomachia*, cfr. PACCAGNELLA: »I francolini di Marco Polo«, p. 172.

quale l'oste copri con parole mielose la sua sottostante malizia (60). Fidenzio ormai non si sentiva più tanto bene: i vapori serali gli salivano alla testa, anche se non si sa se gli procurarono dolori o solo stanchezza (61), il basso ventre gli rumoreggiava e si sentiva appesantito (62). Il significato esatto del periodo non è affatto chiaro: il latino »alvus« può essere sia lo stomaco, sia il canale intestinale, sia il basso ventre in generale e »ventriculus« è anche lo stomaco, mentre »onustus« significa »carico« (cfr. GEORGES). Da un lato i budelli rumoreggiano dunque a Fidenzio (per la fame?), ma dall'altra ha lo stomaco pesante – sembra una descrizione paradossale. Il *Vocabolario* della Crusca del 1612 non aiuta molto, scrivendo sotto la voce »alvo« solo »ventre«. Il dizionario di TOMMASEO e BELLINI scrive sotto la voce »alvo«: »Prendesi ancora in significato degli escrementi che vengono emessi dal bassoventre.« Sarebbero dunque gli escrementi a rumoreggiare e la pancia a essere gonfia. Comunque sia, Fidenzio non riusciva neanche a muovere né i piedi freddi né le braccia (63).

Ma, lentamente, passo dopo passo, Fidenzio riuscì a raggiungere una stanza (64) sporca e rozza, con tante persone (65) che si trovavano in semicerchio intorno a un piccolo fuoco (66). Il capitolo a questo punto prosegue al discorso diretto. Fidenzio salutò i presenti nella sua parlata pedantesca (67 s) ma questi non risposero, per cui li ritenne tutti dei maleducati (68)⁷⁸⁶ – si tratta di un motivo tipico: l'incomunicabilità tra il pedante e il mondo circostante (cfr. capitolo 3.5.2). Fidenzio si sentì umiliato: lui, che di solito godeva della compagnia di ceti sociali molto elevati (70 s) si vide trascurato in tal modo da quella gentaccia. Le parole usate provengono dal mondo della Roma antica: »viri equestri« e »patritij« (70) costituivano la seconda e la prima classe sociale. Gli »huomini novi« erano persone che riuscivano ad accedere al senato e ai più alti incarichi dello stato esclusivamente tramite merito personale, senza potersi appoggiare sull'autorità di avi illustri. Erano considerati degli arricchiti e disprezzati dai cerchi conservatori. Gaio Mario era un *homo novus*. La parola »adventitij« è forse la peggiore dell'elenco: il latino »adventicius« significa »straniero« ed era dunque un uomo senza diritti civili. Ironicamente, Fidenzio non si trova nella sua terra ed è dunque da considerare egli stesso »adventitio«.

Sgomento com'era Fidenzio non sapeva neanche dove sistemarsi (73 s), ma infine l'esigenza di riscaldarsi lo costrinse a mettere uno sgabello tra tali personaggi (74), vicino al fuoco. La loro conversazione, secondo lui scellerata (76), avrebbe fatto ribrezzo a ruffiani e assassini (78) – figuriamoci a lui, che dice di avere orecchie »purgatissime« e dunque pulite e innocenti (77). Fidenzio iniziò dunque con dei rimproveri (79), un tentativo di guidare la pessima conversazione (80) ad argomenti più piacevoli (81) – piacevoli per lui, si intende. Detto in

786 Sembra invece molto probabile che non abbiano neanche capito cosa disse Fidenzio o che, se hanno capito, lo ritengano uno scemo a parlare così.

altri termini: arrivato da pochissimo Fidenzio si mette già a fare l'antipatico. Non sorprende di conseguenza che non riuscisse a interessare nessuno al suo discorso (82) e che un ragazzo birbante (83) gli spostasse lo sgabello dal suo posto di nascosto (84) in modo che Fidenzio, volendosi sedere, cadde in terra e si ruppe quasi un gomito (85) nel suo tonfo »grave et altissimo« (87). Tutti i vicini si misero a ridere (88) e si dimostrarono molto divertiti

dalla sfortuna di Fidenzio (89) tanto ch'egli dubitò di nuovo il loro esser umani e non bestie (90). Sembra che il pedante senta ancora l'umiliazione e provi del rancore perché si rivolge, nel momento della narrazione dell'accaduto, direttamente a Giove, colui che ha il potere di scuotere le nuvole (92), con un familiare »tu« (91) e gli chiede perché abbia lasciata impunita la sua terribile caduta (93), sottintendendo che sarebbe stata degna della punizione di un dio.

Dopo l'invocazione del dio mitologico, Fidenzio ricambia con una lezione di carità cristiana: dice che egli insegnava da sempre (94) di mostrarsi indifferenti alle offese ricevute (95) e di augurare solo del bene agli avversari (96), ma in quel momento non ci riuscì: placando la grande rabbia (97) che sentiva intorno al cuore, la sede degli affetti, (98) lasciò la malvagia assemblea senza pronunciare una parola (99), senza ricambiare l'offesa con un atto di bontà come vorrebbe l'insegnamento cristiano⁷⁸⁷. Come al solito, Fidenzio esagera: come ha esagerato la gravità della caduta, così esagera ora la reazione pretesa: sembra inverosimile e sovraumano ricambiare una beffa come quella subita con un atto di benevolenza. Sembra altrettanto inverosimile che Fidenzio ci riuscisse in altre occasioni e che fallisse solo in questo momento perché l'insulto è stato troppo grande, come lascia intendere: »Fu sempre (...), però (...) alhor (...)« (94, 97).

Un posto vicino al fuoco non ce l'aveva più, ma almeno veniva servito l'antipasto. Tuttavia, erano pietanze non gradite a Fidenzio (100) e dopo alcuni morsi non volle più mangiare (101 s), perché si sentiva spossato (103) e sempre offeso (104), avrebbe voluto piuttosto dormire (105). Qui Fidenzio si dimostra diverso dallo stereotipo del pedante, famoso per essere un gran mangiatore (cfr. capitolo 3.5.1).

Un ragazzo lo condusse nella camera da letto, trasandata e fumosa (106) dove in mezzo a tante fessure e crepe⁷⁸⁸ (107) si trovava un lettino sul pavimento umido (108). Si noti il capovolgimento dell'ordine visuale: invece di vedere prima il letto e poi le crepe, quest'ultime sono talmente prominenti che attirano immediatamente l'attenzione, come se in mezzo ad esse il piccolo letto si potesse a malapena vedere.

787 Cfr. il *Vangelo secondo Luca* 6:27: »Sed vobis dico, qui auditis: Diligite inimicos vestros, bene facite his, qui vos oderunt.«

788 I vocaboli usati dallo SCROFFA, »rime« e »foramini«, si trovano soprattutto in CELSUS *De medicina* e sono dunque termini tecnici della medicina, riferendosi a delle fessure anatomiche.

Una volta tra le lenzuola sporche⁷⁸⁹ (109) Fidenzio ebbe difficoltà a restarci e trovò il dormire sul letto più sgradevole (110) che non mettersi in terra, sul pavimento nudo (111). La menzione dei »nudi gramini« (111), in opposizione alle lenzuola lorde, non sembra forse una brutta alternativa, ma ricordiamo che il pavimento era stato descritto umido (108) e di conseguenza anche il fieno o la paglia saranno stato sporchi.

In quel momento si fece sentire in Fidenzio la voce ragionevole della sua coscienza (112); avendo sperimentato tante cose brutte (113), si pentì e maledisse l'aver avuto l'idea avventata di mettersi in viaggio (114); iniziò dunque a rimproverarsi (in discorso diretto) che sarebbe stato meglio e più onorevole (116) finire il lavoro di commento della commedia di Terenzio (117). Si dava dello stolto e si chiedeva se veramente volesse disonorarsi per una cosa tanto sciocca (118s), per lui sarebbe stato molto meglio tornare a casa subito e lasciar perdere il »rio camino« che non conduce mai a niente (120). Fidenzio aggiunge quindi al suo viaggio una connotazione morale: il »rio camin« non è un semplice viaggio, ma un percorso peccaminoso, un »camin« che richiama una conversione spirituale, come quella di DANTE o anche il PETRARCA sul Mont Ventoux, sulle orme di S. Agostino.

Tale nota alta e autorevole, il riferirsi alle autorità di DANTE e PETRARCA, viene contraffatto dalla terzina seguente: Fidenzio torna *in loco* della narrazione e ci dice di essere stato invaso da migliaia di insetti (121s) da cui non riuscì a sottrarsi (122). L'episodio dell'invasione dei pidocchi fa eco a un testo della tradizione bassa e burlesca⁷⁹⁰: il capitolo del prete di Povigliano del BERNI, in cui il narratore passa anch'egli una notte da incubo, tra lenzuola sporche, in un luogo inospitale, combattendo degli animaletti schifosi:

Non menò tanta gente in Grecia Serse,
né tanto il popol fu de' Mirmidòni,
quanta sopra di me se ne scoperse:
una turba crudel di cimicioni,
dalla qual, poveretto, io mi schermia,
alternando a me stesso i mostaccioni. 155
Altra rissa, altra zuffa era la mia,

789 Le parole usate dallo SCROFFA, »illoti linteamenti«, si trovano capovolte nell'*Hypnerotomomachia*: »bianchissimi linteamini« (79) e »candidi linteamini« (408), cfr. anche PACCAGNELLA: »I francolini di Marco Polo«, p. 172.

790 »Tragicomiche disavventure che si condensano in *topoi*. Innanzi tutto quello della »malanotte« e del »malalloggio« nelle più lerce osterie: di Burchiello e poi di Matteo Franco e di Bernardo Bellincioni; e poi, tramite il Berni (si pensi alla disastrosa nottata descritta nel *Prete di Povigliano*), il *topos* raggiunge anche la Francia (...).« Cfr. Paolo ORVIETO: »Poeta comico, poeta disgraziato e maledetto. L'autocaricatura comica. Omosessualità e parodia religiosa«. In: Paolo ORVIETO e Lucia BRESTOLINI: *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*. Roma: Carocci, 2000, pp. 127–146. Qui p. 136.

di quella tua che tu, Properzio, scrivi
 in non so qual, del secondo, elegia.
 Altro che la tua Cinzia aveva io quivi! 160
 Er'io un torso di pera diventato
 o un di questi bachi mezzi vivi
 che di formiche adosso abbia un mercato,
 tante bocche mi avevan, tanti denti
 trafitto, punto, morso e scorticato. 165
 Credo che v'era ancor dell'altre genti,
 come dir pulci, piattole e pidocchi,
 non men di lor animose e valenti.⁷⁹¹

Scrive Ettore BONORA a proposito:

Qualcuno⁷⁹² ha voluto accostare il capitolo dello SCROFFA a quello del Berni sul prete di Povigliano; ma le somiglianze sono del tutto esteriori e insignificanti, in quanto i contrattempi qui descritti ad altro non portano che a dare risalto al carattere del pedante Fidenzio, uomo assurdo sì, ma tutto preso dal suo nobile sentire, e perciò destinato ad urtarsi con la realtà prosaica: in un ambito di esperienze più limitate, eppure interpretate con sentimento di poesia, quasi una prefigurazione del grande don Chisciotte.⁷⁹³

In un certo senso BONORA ha ragione: lo sfortunato viaggio di Fidenzio serve molto bene a mostrarlo come un essere alieno alla »realtà prosaica«. Ma le somiglianze al capitolo del BERNI sono più che solo superficiali. A parte l'invasione dei pidocchi citata sopra, troviamo anche l'oste, nel BERNI il prete del titolo, che pronuncia belle parole per coprire una disposizione malevole (*CdF* 60): »dentro non so, ma fuor tutto ridente«⁷⁹⁴; ed in più anche le lenzuola sporche:

(...) quei poveri lenzuoli
 che pure a mezzo al fin fecion venigli.
 Egli eran bianchi come duo paiuoli,
 dipinti di marzocchi alla divisa:
 parevan cotti in broda di fagioli;⁷⁹⁵ 135

In entrambi i testi abbiamo un personaggio che cerca di dominare la conversazione altrui: ne *I Cantici* è Fidenzio stesso a infastidire le persone, nella poesia del BERNI è il prete:

791 BERNI *Rime* LI, 151 – 168.

792 Questo »qualcuno« è DA SCHIO, si noti anche la polemica fattagli a proposito da CROVATO: »Camillo Scroffa«, p. 62.

793 BONORA: »Il classicismo dal Bembo al Guarini«, p. 520.

794 BERNI *Rime* LI, 12.

795 BERNI *Rime* LI, 131 – 135.

costui faceva a tutti il contrabasso.
 Tutto Vergilio et Omero ci espose,
 disse di voi, parlò del Sannazaro, 35
 nelle bilancie tutti dua vi pose.
 »Non son«, diceva, »di lettere ignaro;
 son bene in arte metrica erudito«. ⁷⁹⁶

Anche la camera nella poesia del BERNI è piena di crepe:

Eran nel palco certe assaccie fesse 190
 sopra la testa mia fra trave e trave,
 onde calcina pareva che cadesse: ⁷⁹⁷

e gli ambienti sono fumosi e puzzolenti:

ove aria rotto il collo ogni destr'orso. 160
 Salita quella, ci trovammo in sala,
 che non era, Dio grazia, amattonata,
 ond'il fumo di sotto in essa essala. ⁷⁹⁸

In questo modo l'uso del testo bernesco serve come contrappeso comico in opposizione ai testi autorevoli della tradizione classica e italiana (cfr. il riferimento ai viaggi di DANTE e PETRARCA proprio nel verso antecedente). Ma più importante è la funzione testuale della notevole vicinanza tra *I Cantici* e il testo del BERNI per indirizzare il lettore verso una certa interpretazione de *I Cantici*, come indizio che consente di leggerli anche in tutt'altra chiave, come si discuterà approfonditamente in capitolo 5.

Nella storia raccontata da Fidenzio è arrivato il momento in cui si fa sentire Amor (anch'egli in discorso diretto). Fidenzio stava esaminando i morsi subiti (che allo stesso tempo sono anche i ri-morsi della sua coscienza) (124) quando Amor gli spiegò che le prove tristi (125) e degne di commiserazione (126) avrebbero guidato Fidenzio a rivedere tutto ciò che potesse desiderare (127 s). Amor è dunque lo spirito guida, sullo stesso piano delle guide di Dante, e lo porterà a raggiungere, alla fine del viaggio, il »refrigerio« (128) ovvero il paradiso ⁷⁹⁹. L'ultima frase del discorso di Amor, la promessa di cose favorevoli se solo Fidenzio persevera (129), è una parafrasi di un passo dell'*Eneide*: »Durate et vosmet rebus servate secundis« ⁸⁰⁰. L'incoraggiamento di Amor riuscì a capovolgere l'umore di Fidenzio: da disperato, volendo tornare a casa, in questo momento era desiderosissimo di continuare il viaggio (130) e poco importavano

796 BERNI *Rime* LI, 33 – 38.

797 BERNI *Rime* LI, 190 – 192.

798 BERNI *Rime* LI, 160 – 163.

799 Cfr. il significato della parola in ZINGARELLI e NIERMEYER. Ma il *Vocabolario della Crusca* (1612) nota semplicemente »rinfrescamento, conforto«.

800 VIRGILIO *Eneide* I, 207. Anche segnalato da TRIFONE e MOGNO.

ormai le fastidiose punture (131). Fidenzio si meravigliò del regno, e dunque del potere, di Amor (132)⁸⁰¹: dopo essersi disperato così tanto per la cattiva sorte, in quel momento avrebbe sofferto anche le fatiche di Ercole (133) e per vedere solo l'ombra del bene promesso (134) avrebbe camminato fino a Roma (135). In quel momento gli dispiacque essere incastrato a letto (136) e avrebbe voluto che gli fosse stato possibile, senza ritardare (137), salire in cavallo (138), per partire subito si intende.

Nelle terzine che seguono si ripete la situazione già conosciuta nel capitolo XVII: Fidenzio insonne (139) che aspetta impazientemente l'arrivo del giorno e del sole (140) per poter mettersi in viaggio. Per passatempo si mise a comporre dei versi (141), ma la notte gli sembrò più lunga di quella in cui nacque Ercole (142 s). TRIFONE commenta il verso 142 s:

»il gran Tiryntio« è Ercole, l'eroe della mitologia greca figlio di Giove e di Alcmena, allevato a Tirinto, nell'Argolide. Fidenzio si riferisce qui alla nota leggenda secondo la quale Giunone, ingelosita dal tradimento di Giove, fece ritardare il parto di Alcmena.

Il verso 144 conserva uno dei pochi ossimori: »dolce absynthio«, stilema molto usato da PETRARCA. Inaspettatamente, la figura è molto rara nel testo dello SCROFFA⁸⁰², anche se il concetto antitetico, a livello lessicale proprio dell'ossimoro, è molto presente nel nostro testo. Ma le antitesi in questo specifico componimento riguardano il livello della narrazione, dell'umore di Fidenzio, che cambia da un momento all'altro. Il concetto antitetico de *I Cantici* è quindi, da questo punto di vista, di ordine successivo e non contemporaneo.

Nell'attesa del giorno Fidenzio uscì fuori al freddo ripetutamente (145) per controllare lo stato del sole e magari vedere il biancore che precede il chiaro del giorno (146) ma vide solo oscurità nel cielo (147). Finalmente, dopo tanta pazienza (148), la luce d'oro che annuncia la nuova giornata (149) sostituì il nero della notte (150).

Dopo il rallentamento per l'attesa delle terzine antecedenti, i tre versi successivi vedono un'accelerazione della narrazione: Fidenzio raccolse il vestito e corse alla stalla (152), salì sul cavallo, deciso a non perdere un altro attimo (153). È un comportamento da adolescente (151) e quindi, si intende, indegno della sua posizione. In ORAZIO si può trovare una buona descrizione del personaggio del »giovinetto imberbe« (151) che si addice anche a Fidenzio:

imberbis iuvenis, tandem custode remoto,
gaudet equis canibusque et aperici gramine campi,

801 Ma le parole usate, »cupidino imperio« (132) hanno un doppio senso: da un lato Cupido è il dio dell'amore, dall'altro la formazione aggettivale si può anche ricondurre all'aggettivo »cùpido«, significando »desideroso«, »lascivo«, »concupiscente« e indicando così il secondo livello di lettura del testo, cfr. cap. 5.

802 Oltre qui si trova ancora in *CdF* IV, 11: »et il mele mi fa parere assentio«.

cereus in vitium flecti, monitoribus asper,
 utilium tardus provisor, prodigus aeris,
 sublimis cupidusque et amata relinquere pernix.⁸⁰³

Soprattutto l'ultimo verso di ORAZIO sembra una buona descrizione di Fidenzio, pieno di desideri passionali e svelto nel cambiare idea – solo l'idea dell'amato Camillo persiste.

Fuori, già salito sul cavallo, Fidenzio incontrò l'oste, che era tanto antipatico già la sera prima (154). Il taverniere voleva riempire ingiustamente con qualche soldo in più il cassetto del denaro (155), per cui non aveva dato al cavallo il concordato cibo (156). In più, in quel momento si rivolse con voce adirata e sguardo minaccioso (157) a Fidenzio che stava per partire (158), chiedendo di essere pagato per delle bevande mai consumate (159). Fidenzio alla fine dovette soddisfare le sue pretese (160), visto che lo sfrontato aveva preso le briglie in un atto violento (161) e non faceva partire il pedante (162).

La voce narrante inserisce un altro commento, sostenendo che dai poli ai deserti (163) il sole non incontra un altro uomo tanto pieno di vizi (164), né da ovest e dal tramonto all'est fiorente (165) – si noti anche qui la differenza dall'ordinario »da est e dalla levata del sole fino a ovest e al tramonto«, cambiando l'ordine naturale con un ordine contro natura.

Lasciando il livello del commento e tornando alla storia, Fidenzio racconta che, siccome desiderava finalmente lasciare quel luogo (166) e raggiungere la meta del suo viaggio (167), iniziò a spronare il cavallo (168) che però, inquietandosi⁸⁰⁴ (169), cominciò a fare le bizzie (170) tanto da quasi rompere i budelli a Fidenzio (171). Il pedante sentiva la milza e il fegato percossi tanto dolorosamente (172s) (il che secondo la teoria rinascimentale può anche significare »arrabbiarsi«) che non riuscì a mantenere la calma, la »constantia« (173), che è allo stesso tempo lo stato d'animo desiderato dagli stoici (in opposizione alla *perturbatio*). Fidenzio si dovette dar vinto a perdere la pazienza; il verso »fu forza al fin la patientia abutere« (174) richiama il famoso incipit della prima orazione ciceroniana contro Catilina: »Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quam diu etiam furor iste tuus nos eludet?«⁸⁰⁵ Ma Fidenzio si

803 ORAZIO *De arte poetica* 161 – 165.

804 »Il topos della »rozza scalcinata« – anche nei poeti quattrocenteschi Mariotto Davanzati, Rosello Roselli, Bernardo Belloncioni e Antonio Cammelli – si costituisce come mirata parodia del *topos* positivo, della descrizione del cavallo perfetto, in cui, ad esempio, si cimentarono Lorenzo de' Medici nel *Comento*, XII e Poliziano nella selva *Rusticus*, vv. 266ss.« ORVIETO: »Poeta comico«, p. 137.

805 CICERONE *In L. Sergium Catilinam orationes* I, 1. Il rinvio all'orazione contro Catilina si trova anche in CURTI, p. 654, ma citato in modo incorretto: »Quousque tandem, Catilina, abutere patientia nostra?« Spiega poi, sempre a p. 654: »In questo caso Cicerone, benché evidentemente spazientito, non parlava di »perdere la pazienza«; avere messo sotto la penna di Fidenzio una parafrasi delle sue parole con questo significato grossolanamente ap-

riprese subito e ritrovò immediatamente la »capacità di sopportazione«⁸⁰⁶ (175), provando a costringere il cavallo a mettersi in cammino (176)⁸⁰⁷, adoperando il morso e le briglie contro l'atteggiamento di questo (177). Ma il cattivo animale voleva buttarsi in un fosso (178 s), si agitava e si girava (179), e provava a far cadere Fidenzio tirando calci (180), poi si fermò del tutto (181) e quando Fidenzio usava, anche solo dolcemente, il frustino (182) ricominciava a ribellarsi (183). Questa sequenza – il racconto della notte da incubo, lo scappare via all'alba e le viscere percosse – fa eco a un passo dell'*Asino d'oro* di APULEIO in cui anche il protagonista Lucius scappa da un'osteria:

Hae ego accepi, sudore frigidus miser perfluo, tremore viscera quatuor, ut grattubulus etiam succussu meo inquietus super dorsum meum plapitando saltaret.⁸⁰⁸

Alla fine, e senza inventare nulla per vantarsi (184), si fece coraggio di fronte a tanta ostinazione (185) e represses e nascose a sé stesso la sofferenza (186) chiedendosi (torna il discorso diretto) se la situazione veramente sia tanto dura e ardua (188) e lui tanto insofferente e vigliacco (187) da non poter sopportarla con un po' di determinazione (189). Quindi si rimise in cammino per proseguire il tragitto (190) che rimaneva ancora da attraversare (191), mai stancandosi d'incitare il cavallo (192) – ma non dice come sia riuscito a convincere la bestia a ubbidirgli, se sia veramente bastata una buona dose di determinazione. Così, procedendo costantemente (193), Fidenzio, alla fine dei due indimenticabili giorni in viaggio (195) cominciò a intravedere il merlo di Mantova (194), e lasciandosi alle spalle gli ultimi chilometri (196) vide con grande gioia (197) le desiderate mura e i bastioni della città (198).

Invece di concludere il racconto col lieto fine dell'incontro tra Fidenzio e Camillo, la narrazione si tronca qui con un brutto *cliffhanger*: Fidenzio annuncia che, poiché a questo punto inizia un martirio ancora maggiore (199), lo vorrebbe raccontare in un'altra occasione (200), se Terpsicore, la musa della danza, rappresentata sempre con lira e plectro, gli sarà favorevole (201). Per il momento dunque interrompe il suo canto (202), a cui però non segue il racconto così annunciato. Se sia mai stato scritto o se si sia perso, non si sa e in ogni caso non fa parte della raccolta.

Formalmente questo capitolo condivide con gli altri componimenti la pre-

prossimativo (e indubitabile per il contesto) costituisce un'allusione alla sostanziale incultura di questo »eruditissimo« pedante (cfr., per lo stesso tipo di allusione, la confusione tra l'autorità culturale della grammatica di Donato e l'autorità tutta pratica del rettore di Vicenza Niccolò Donato che si ritrova nel primo sonetto del Girolodi, p. 68)«.

806 Così TRIFONE nel commento della parola usata, »tolerantia« (175).

807 Ma »gradario« può anche significare il passo portante di un cavallo, cfr. il lemma in NIERMEYER.

808 APULEIO *L'asino d'oro* I, 13.

ferenza di figure tautologiche⁸⁰⁹, ma per il resto è notevolmente diverso. A parte la situazione narrativa cambiata, l'amore estinto – già tematizzato all'inizio di questa discussione – il capitolo cita altre autorità testuali: non più il poeta-*amator* di PETRARCA e lo stretto legame con l'*Hypnerotomachia* – testo incontrato qui solo con i sensi capovolti – ma i motivi della tradizione burlesca e il testo del BERNI. La ripetizione della parola «camin» evoca DANTE e quando il componimento fa eco a testi classici, come per esempio all'*Eneide*, non riprende il famoso quarto libro, incontrato spesso nell'altro capitolo, ma un passo dell'undicesimo.

Tutto ciò suscita degli interrogativi, senza voler minimamente mettere in discussione il lavoro filologico svolto da TRIFONE, sull'attribuzione del testo allo SCROFFA. Mancano forse dei componimenti che riescono a riempire i vuoti narrativi succitati dal presente capitolo? O appartiene a un altro ciclo di poesie fidenziane? Fatto sta che il filone temporale del livello diegetico vedrebbe messi in linea i componimenti dal II al XVIII (tralasciando i due sonetti sul Trinagio, *CdF XV e XVI*), poi il proemio, poi il XIX e infine l'epitaffio XX, già scritto da una mano diversa da quella di Fidenzio poeta-*amator*.

Sembra anche probabile che manchino una o più poesie che a un certo punto sarebbero state in grado di dare risposta a varie domande: chi sono «gli elegi imposti» del verso 5? Che senso hanno «i fasci, le secure e al fina la ingloria cruce imminente» nel verso 26 s? La «longa absentia» (35) di Camillo da quanto dura e a che cosa è dovuta? Dov'è finita, se mai fu scritta, la «contitudine» (200) del seguente martirio? Il capitolo XIX lascia tante domande aperte.

XX

Glottocrisio Fidentio eruditissimo
 ludimagistro è in questo gran sarcophago.
 Camillo crudo più d'un antropophago
 l'uccise. O caso a i buoni damnosissimo!

La quartina XX, un epitaffio, è di nuovo in versi sdrucchioli. Evidentemente, la voce narrante qui non corrisponde all'amante Fidenzio, ormai morto. Veniamo a sapere che il molto dotto Fidenzio dalla lingua d'oro (1), maestro di scuola, è in questa grande tomba (2). È stato ucciso da Camillo, più crudele di un cannibale (3 s). L'ultima frase, «O caso a i buoni damnosissimo!» (4), riprende un'esclamazione estrapolata dalle famose orazioni Verrine di CICERONE:

809 «Quanta iactura, ohimè, quanto spendio» (16); «Che colloquio, o dij boni, empio e nefario» (76); «essendo ancor dal sdegno inflato et tumido» (103); «ove tra mille et più rime et foramini» (107); «atra nigredine» (150); «adusto et torido» (163); «mento et dissimulo» (186); «impaciente et pussilanimò» (187); «grave et acerbo stratio» (188); «menie optate»; «forti propugnaculi» (198).

O tempus miserum atque acerbum provinciae Siciliae! o casum illum multis innocentibus calamitosum atque funestum! o istius nequitiam ac turpitudinem singulariorem! Una atque eadem nox erat qua praetor amoris turpissimi flamma, classis populi Romani praedonum incendio conflagrabat.⁸¹⁰

Il passo permette di allineare Camillo con Gaio Licinio Verre, l'ex-proprietario della Sicilia processato per corruzione nel 70 a.C. con Cicerone nella parte di accusatore. Nelle sue orazioni Cicerone lo descrive come un uomo corrotto e estremamente crudele, colpevole di ogni crimine immaginabile. La morte di Fidenzio viene così paragonata al saccheggio della Sicilia e quindi stilizzata come una vera tragedia umana.

La poesia gioca molto con il campo del cannibalismo: »sarcophago« non significa semplicemente »tomba«, ma tradotto letteralmente dal greco »carnivore«, perché i sarcofagi erano fatti di una pietra che rinsecchiva la carne del cadavere; »crudo« (3) significa anche »non cotto« oppure »grezzo« e »antropophago« (3) significa proprio »mangiatore d'uomo«. Questo aspetto della poesia aggiunge un lato molto fisico al genere dell'epitaffio.

Il componimento può essere interpretato su vari livelli. Uno è narrativo, ovvero l'oggetto d'amore Camillo-personaggio ha portato alla morte: o Camillo ha attivamente ucciso Fidenzio, magari snervato dai continui inseguimenti, o passivamente, portandolo al suicidio per disperazione. L'altro livello è meta-narrativo: l'autore reale de *I Cantici*, che risponde anch'egli al nome Camillo (SCROFFA) ha »ucciso« Fidenzio-personaggio avendo deciso di non comporre più canti incentrati su di lui – uccide così il personaggio da lui creato. Come al solito ne *I Cantici*, tutte le letture coesistono, tessendo una rete di significati plurimi.

4.2 Riassunto: La pervasività conflittuale e il gioco con la tradizione

Le antecedenti trattazioni delle poesie de *I Cantici* con l'attenzione rivolta ai legami significativi con i testi della tradizione classica e del *Canzoniere* di PETRARCA, sicuramente non costituiscono l'unica strada interpretativa. Non intendo dire che i lettori contemporanei abbiano letto il testo proprio così – sono una possibilità di lettura tra varie altre; possibilità però che permette di andare oltre il semplice livello testuale e che osa azzardarsi sul *mundus significans* coevo come sistema di significati. Vorrei infatti ricordare che le interpretazioni qui proposte non pretendono di essere »la verità«, ma soltanto un modo per riem-

810 CICERONE *In C. Verrem orationes sex, actio secunda*, V, 92.

pire il vuoto lasciato dai commentatori antecedenti con un qualcosa di significante.

Volendo tirare le somme delle discussioni fatte, si potrebbe iniziare con l'elenco di alcuni elementi del repertorio classico della poesia amorosa che ne *I Cantici* sono assenti. Il primo aspetto mancante sono le donne: fatta eccezione per le invocazioni a Venere e alle Muse, non si trova una sola donna nella raccolta, neanche nella scena all'osteria in *CdF XIX*. Sembra che il mondo di Fidenzio sia un mondo esclusivamente al maschile. Mancano inoltre un *locus amoenus* e tante delle metafore tradizionali, e.g. l'amante come la barca in tempesta in cerca del porto dell'amato; e se il mondo di Fidenzio è un mondo di uomini, è da notare la scarsa presenza della metafora dell'amore come battaglia: »vexillo« (*CdF VIII*, 6) e »tripudio« (*CdF X*, 5) sono forse gli unici esempi, ma già il dizionario neolatino definisce il primo come »étendard symbolisant l'ensemble des terres, droits régaliens et revenus concédés par l'empereur aux villes, notamment aux villes italiennes« e quindi in senso generale come segno di potere; e il TOMMASEO BELLINI definisce la parola come semplice bandiera⁸¹¹. »Tripudio« invece è già definito dal *Vocabolario della Crusca* semplicemente come »ballo, che giri in tondo« tacendo l'origine bellica. I »manipuli« in *CdF XVII*, 148 è un termine dell'esercito, ma è Messer Blasio che parla degli alunni e il vocabolo non riguarda il discorso amoroso della raccolta. Infine, il riferimento alla guerra di Troia (*CdF IV*, 5) si qualifica più come riferimento a gesta eroiche e a grandi tragedie o viene utilizzato come indicatore temporale, che non a un contesto bellico.

Il mondo di Fidenzio è dunque un mondo amoroso di solo uomini, che però non si mostra »virile«, nel senso del maschio come principio aggressivo e attivo (cfr. il concetto di virilità in capitolo 2.2.3) – anzi, non mancano gli esempi in cui Fidenzio viene presentato marcatamente come passivo⁸¹²: Fidenzio si dice vittima della bellezza di Camillo (*CdF I* e *III*), come poeta-*amator* canterebbe molto meglio se Camillo facesse qualcosa (*CdF VIII*) e il viaggio a Mantova non è veramente una sua iniziativa, ma sono gli »spirti« che lo spingono alla trasferta, di cui lui si pente velocemente (*CdF XIX*).

Il discorso amoroso de *I Cantici* non si basa dunque sul possibile repertorio virile-attivo della poesia amorosa, ma sul lato lamentoso. Non è mai stato notato prima quanto il Fidenzio che canta »con flebil voce« (*CdF IV*) si ricollegli alla

811 Nel *Vocabolario della Crusca* si trova la voce »vessillo«, ma solo con il passo di DANTE (*Par.*, 27), senza definizione.

812 C'è chi vede anche nel poeta-*amator* di PETRARCA un essere passivo: »(...) Petrarca è sempre un voyeur e non partecipante.« Jo Ann CAVALLO: »Croce e delizia: la donna »sotto« la penna di Petrarca«. In: Silvano VINCENTI (a cura di): *L'attualità del Petrarca*. Roma: Armando, 2004, pp. 49–66. Qui p. 55.

tradizione amorosa delle elegie latine⁸¹³. HOLZBERG individua tre linee guida per l'elegia latina, tutte e tre valide anche per *I Cantici* di Fidenzio:

Liebe wird als Dauerzustand, als Lebensform in Konkurrenz zur normalen römischen Lebensform und als Sklavendienst gesehen. Dazu nur kurz das Wichtigste:

1. Liebe als Dauerzustand (*foedus aeternum*): Analog zur Institution der Ehe, die auf Lebenszeit geschlossen wird, soll die Bindung des *poeta/amator* an seine *puella*, mit der er in freier Liebe zusammen sein möchte, nach seinem Wunsch bis zu seinem Tode wahren. (...)

2. Liebe als Lebensform in Konkurrenz zur normalen römischen Lebensform: Der *poeta/amator* findet keine Erfüllung in den üblichen beruflichen Tätigkeiten, die in der römischen Oberschicht, also bei den Senatoren und Rittern besonderes Ansehen genießen – z.B. der des Soldaten oder des Kaufmanns –, sondern unterzieht sich Mühen, wie sie sonst von einer Alltagsbeschäftigung gefordert werden, ausschließlich im Bereich der Liebe (...)

3. Liebe als Sklavendienst (*servitium amoris*): Wie ein Sklave ordnet sich der *poeta/amator* dem Willen der *puella* als seiner *domina* (Herrin) unter, obwohl die römische Geschlechterordnung ihm in der Beziehung zu seiner Frau die dominierende Rolle zuweist. (...)⁸¹⁴

L'amore ha dunque una posizione e un valore uguali a quelli di un matrimonio legale, non viene visto come un capriccio o un episodio fuggente – proprio ciò che Fidenzio prova a comunicare già nel proemio: il suo amore è «vero» e rispettabile. E come i poeti latini che si rifugiano in una vita dedicata tutta all'amore, essendo considerati dei fannulloni dalla società, così anche Fidenzio non trova più soddisfazione nel suo mestiere (*CdF V*) o non lo esercita neanche più (*CdF XVII*) perché è stravolto dal dolore amoroso e per questo viene accusato. Infine, anche Fidenzio si vorrebbe sottoporre completamente a Camillo, nonostante il ruolo non sia previsto nell'ordine sociale, solo che Camillo non sta al gioco e non gli dà neanche la soddisfazione di rispondere ai suoi appelli. Come i famosi poeti elegiaci latini, anche Fidenzio sembra avere successo con le sue poesie come poeta (cfr. *CdF XVIII*) ma non come *amator*.⁸¹⁵ Ma se nelle elegie è accettabile anche un amato al posto dell'amata, la persona amata dell'elegia è comunque più che altro una civetta che gioca con il povero amante – Camillo

813 »In einer Serie von Gedichten sprach ein elegisches Ich, das sich als Verfasser dieser Poesie ausgab, von seinen überwiegend leidvollen Liebeserfahrungen (...) und verwendete dabei immer wieder ganz bestimmte Topoi, die seine Grundhaltung gegenüber der geliebten Person zum Ausdruck brachten.« HOLZBERG, p. 1. Già presso i poeti latini la persona amata poteva essere di sesso maschile, cfr. il *poeta-amator* di TIBULLO e il suo Marathus.

814 HOLZBERG, p. 15 s.

815 »Bei allen drei Elegikern [Tibull, Ovid, Propert] werden ein junger Mann aus gutem Hause, der als Dichter, nicht jedoch als Liebhaber erfolgreich ist, und eine schöne junge Frau, die die Züge einer Hetäre trägt und dem *poeta/amator* immer wieder untreu ist, miteinander konfrontiert.« Holzberg, p. 2.

invece si sottrae in assoluto, simile alla Laura di PETRARCA: egli è inaccessibile rispetto agli amati delle elegie, Camillo non c'è. Il massimo che concede sono sguardi malevoli (*CdF XVII*) e scarti alimentari (*CdF XIII*). Ma Fidenzio evoca la sua presenza nelle poesie: in sei delle diciassette poesie amorose della raccolta⁸¹⁶ Fidenzio si appella a Camillo nella seconda persona singolare, lo finge il suo interlocutore, gli dà del tu – senza che questo significhi che Camillo, nella situazione narrativa, sia presente di persona.

La Laura di PETRARCA rappresenta la bellezza ideale, la natura stessa, la figurazione della *vanitas vanitatis*, una tentazione a cui bisogna resistere, la donna angelica, la madonna salvatrice e, forse soprattutto, la spinta del poeta a ripetuti esami di autocoscienza⁸¹⁷. Camillo è semplicemente bello ed è il motivo per le sofferenze amorose di Fidenzio e per il suo poetare. I due amati hanno in comune il fatto di rimanere senza possibilità di esprimere le loro posizioni, senza voce. Il concetto d'amore sottostante è unilaterale, non uno scambio paritario tra due partner. Per una parte degli studi letterari di stampo femminista, la lirica della tradizione petrarchesca si distingue proprio per questo motivo: »the male poet is seen to fetishize and exploit his female beloved in order to advance his own poetic fame with his male audience«⁸¹⁸. Una prospettiva femminista è però lontana dal *mundus significans* de *I Cantici*, un mondo gerarchizzato in chiave maschile, in cui era considerato necessario avere una persona guida anche nei rapporti amorosi. Fa parte della lirica amorosa, dalle elegie latine all'amore cortese, a PETRARCA e altri, di fingere una sottomissione alla donna amata – viene definita sovrana e regina, in opposizione all'ordine sociale »normale«, ma è un gioco a cui l'amante deve saper sottrarsi al momento giusto per non perdere la sua virilità. Anche Fidenzio si dice schiavo di Camillo, ma il nostro testo va oltre il gioco, trattando un amore omosessuale: i ripetuti richiami alla realtà legale extratestuale (*CdF VI* e *XIX*, cfr. anche capitolo 2.2.2) ricordano il pericolo che Fidenzio corre. Fidenzio dovrebbe essere il principio attivo, maschile, la persona guida che ama una persona più debole, femminile. Ma non è così.

Che Fidenzio-personaggio abbia una larga conoscenza sia delle poesie di PETRARCA sia dei testi classici e della lingua latina in generale, emerge chiaramente dal testo. Ma spesso stupiscono certe »leggerezze«: il termine »presagio«

816 *CdF II, IV, VI, IX* (niente nomina di Camillo, ma un »tu« che può solo essere lui), *X* e *XVII* (versi 4 e 7: »o Camillo« e »audi«). Due delle venti poesie, *CdF XV* e *XVI*, trattano di Trinagio e non fanno parte del discorso amoroso e *CdF XX* presenta sia Camillo sia Fidenzio alla terza persona singolare e visto che Fidenzio è morto non fa neanche strettamente parte del discorso amoroso.

817 CAVALLO, p. 51 s.

818 Marilyn MIGUEL: »Gender Studies and the Italian Renaissance«. In: Antonio TOSCANO (ed.): *Interpreting the Italian Renaissance. Literary Perspectives*. New York: Forum Italicum/Field Library, 1991, pp. 29–41. Qui p. 31.

da PETRARCA è sempre negativo, ma per Fidenzio è positivo (cfr. discussione di *CdF XIII*); gli »auribus arrectis« del modello classico si riferiscono a una cosa negativa e non piacevole (cfr. discussione di *CdF I*); »surge, age, rumpe moras« in *CdF XVII*, 46 si riferisce alle parole di Mercurio rivolte a Enea per distanziarlo da Didone, non per avvicinarlo a lei (cfr. discussione di *CdF XVII*) e la »patientia« si ha con un cavallo, non con un avversario politico (cfr. discussione di *CdF XIX*). Le »leggerezze« si trovano anche a livello lessicale: in latino non si usa »adiutorium implorare« ma »auxilium implorare« (cfr. *CdF II e IV*), non »eximia beltade« ma »eximia pulchritudine« (cfr. *CdF I*) e in latino il verbo »discedere« non accompagna emozioni, come lo usa Fidenzio (»dal planto discedere« *CdF XVII*, 168), ma cose e persone⁸¹⁹. Certo che a questo punto incide il discorso teorico sulla natura dell'*imitatio* e il livello di fedeltà al modello necessario, polemica molto vigente durante il Rinascimento⁸²⁰. Comunque sia, tenendo conto del presumibile *mundus significans* dei suoi contemporanei, lo scarto tra il modello e la versione fidenziana avrà avuto una decisa forza comica⁸²¹. Assumendo che lo SCROFFA abbia fatto queste scelte consapevolmente, la »colpa« è da attribuire a Fidenzio: l'insegnante di latino che usa locuzioni errate e cita inadeguatamente un testo come l'*Eneide* si espone in questo modo allo sdegno del suo pubblico. Le dubbiose capacità letterarie del ludimagistro vengono anche messe alla luce dalla frequenza di figure tautologiche (cfr. discussione di *CdF IX*): se di per sé la tautologia è una figura retorica valida e ne *I Cantici* ha anche la funzione di sottolineare il discorso del doppio, essa corre il rischio di manierismo e può assumere un valore iperbolico-ironizzante. Anche qui vale il doppio discorso: Fidenzio usa le espressioni in buona fede, sono segno positivo della sua abilità retorica e dimostrano che egli ha a disposizione più di una parola per esprimere un concetto. Al livello comunicativo tra lo SCROFFA e il lettore, il frequente uso è invece una ripetizione meccanica e manieristica che per il valore del »troppo« ha funzione iperbolica e dunque ironizzante.

Il pedante Fidenzio non conosce la misura del giusto, il giusto mezzo dell'etica aristotelica: il suo umore oscilla tra massima depressione o minaccia di morte come in *CdF X* e spiriti giubilanti per una sciocchezza quale il nocciolo di prugno in *CdF XII*, usa superlativi e diminutivi in abbondanza e meglio se di forma

819 Cfr. voce »discedo« nel GEORGES.

820 Cfr. emblematicamente le epistole tra Gianfrancesco PICO DELLA MIRANDOLO e Pietro BEMBO *De imitatione*.

821 Ricordo le parole di Alessandro CAPATA: »I testi dello Scroffa non fanno ridere, a differenza della *Macaronea* folenghiana. Non fanno ridere perché non vi è il tradizionale repertorio del comico, della deformazione parodistica di primo grado, quella cioè che dà vita alla coerente derisione di un genere, non vi è poi la componente oscena che tradizionalmente accompagna i componimenti a tematica omosessuale, né l'elemento della falsa comprensione del linguaggio, ovvero del bisticcio di parole, sempre presente nella topica comica cinquecentesca.« CAPATA, p. 160.

latineggiante (cfr. *CdF* II i diminutivi in -uscolo e i superlativi in *CdF* III in -errimi). Dalla bocca di Fidenzio, tutto è sempre »di più«: il giorno è più felice di quello della poesia di MARZIALE (*CdF* XI), Camillo è più crudele di Silla e Mario (*CdF* XVIII), le *res gesta* di Fidenzio sono più eroiche di quelle di Teseo (*CdF* XIX) e i suoi desideri più concupiscenti di Polifilo (*CdF* III). Non sembra dunque vero che Fidenzio sia »prima di tutto un ›Glottocrisio [...] eruditissimo ludimagistro«, (...) che nell'orgoglioso riconoscimento di tale ruolo sociale esaurisce tutta la sua personalità.«⁸²²: il suo innamoramento infelice ha di gran lunga la meglio sul suo essere ludimagistro e non sappiamo affatto se le preferenze retoriche sono dovute al furore dell'amore o se il Fidenzio »normale« avrebbe fatto altre scelte.

Il tipo di erudizione del maestro si può evincere dai testi di cui si trovano tracce nelle sue poesie: gli autori citati sono più di 20⁸²³, tra cui un terzo della tradizione italiana⁸²⁴ e il resto di tradizione classica⁸²⁵. PETRARCA è in assoluto l'autore quantitativamente più presente, ma a prescindere dalla base petrarchesca generale del linguaggio fidenziano, sono comunque ben otto i componenti della raccolta che non hanno una specifica citazione lessicale dal *Canzoniere*⁸²⁶. I due autori classici più presenti sono OVIDIO e VIRGILIO. OVIDIO compare con dei testi diversi⁸²⁷, ma soprattutto con storie prese dalle *Metamorfosi*⁸²⁸ e dalle *Heroides*⁸²⁹ – storie e parole di donne innamorate infelicamente. Vista la canonicità delle *Metamorfosi*, la loro presenza non sorprende, non mi sarei aspettata con questa frequenza invece le *Heroides*.

Le citazioni o allusioni a VIRGILIO sono soprattutto dal quarto libro dell'*Eneide*⁸³⁰, il libro che racconta la storia dell'amore tra Didone ed Enea. I riferimenti appaiono nei momenti in cui Fidenzio riprende le parole dell'infelice

822 BRESTOLINI, p. 259 e cfr. anche cap. 3.2.

823 Ho evitato coscientemente una classificazione delle diverse forme di presenza intertestuale, dalla citazione all'allusione e altro, come proposta per esempio da HELBIG. Una minuta classificazione mi è sembrata di scarso valore per i presenti studi. E non vorrei pretendere di aver trovato tutti i riferimenti del testo, come ad esempio quelli la cui presenza sospettavo e di cui non ho conseguito riscontro – come detto sopra, sono convinta che per esempio TRENZIO dovrebbe essere presente, ma non sono riuscita a individuarlo.

824 Per esempio BERNI, BURCHIELLO, COLONNA, DANTE, FRANCO, PETRARCA, POLIZIANO.

825 Soprattutto OVIDIO e VIRGILIO. Ma anche APULEIO, CATULLO, CICERONE, LUCREZIO, MARZIALE, ORAZIO, PLINIO e PLUTARCO, che servono anche per recuperare le conoscenze »scientifiche« dei contemporanei. Leggere allusioni o riferimenti si trovano anche ad AUSONIO, BOEZIO, CELSUS e PROPERZIO e, naturalmente, anche alla bibbia.

826 *CdF* II, III, V, VI, XVI, XV, XVI e XX.

827 *Amores*, *Remedia amores*, *Ex Ponto*, *Tristia*, *Heroides* e *Metamorfosi*.

828 In *CdF* IX, XVII e XVIII.

829 In *CdF* IX e tre diverse volte in *CdF* XVII.

830 Sono 22 presenze individuabili, di cui dieci dall'*Eneide* (due dal libro I, quattro dal IV, e una dal II, VI, X, XI e XII rispettivamente), otto dalle *Ecloghe* (due volte II e IX, una volta IV, V, VI e VIII rispettivamente) e tre dalle *Georgiche* (una presenza di I, II e III rispettivamente).

Didone, raggiungendo il culmine del parallelismo in *CdF XVII*, in cui Fidenzio rivive quasi la storia della regina tradita dall'eroe dardano: la notte insonne, la delusione al risveglio, il buttarsi sul »thoro« (*CdF XVII*, 116), la malattia, ecc..

TRIFONE ha già chiarito il legame tra *I Cantici* e l'*Hypnerotomachia Poliphili*⁸³¹ dal punto di vista linguistico⁸³² e PACCAGNELLA ha approfondito l'argomento e mostrato il legame tra i due testi anche a livello strutturale⁸³³. Nelle analisi fatte abbiamo potuto confermare la presenza effettiva del sogno di Polifilo soprattutto all'inizio della raccolta⁸³⁴. Ci sembra che i riferimenti al testo servano soprattutto per indirizzare i lettori su una certa scia – se Fidenzio si dice più concupiscente di Polifilo (*CdF III*), il lettore contemporaneo avrà saputo interpretare il paragone⁸³⁵. Ma anche se il linguaggio di Fidenzio si rifà fortemente a quello di Polifilo, i due testi seguono comunque due strade diverse: il testo del COLONNA, scritto per primo in un certo linguaggio, stabilisce la norma contro la quale si misura il testo dello SCROFFA. Mentre il COLONNA scrive in un certo contesto storico-linguistico nel Quattrocento, la situazione intorno a *I Cantici* è linguisticamente ben diversa per cui è ormai impossibile scrivere in modo latineggiante sul serio: la norma della lingua toscana è stata stabilita dal BEMBO ed è sancita dal mondo letterario. Nonostante le somiglianze tra i due linguaggi, il primo sembra farlo in tutta onestà quasi incoscientemente, per sperimentare una nuova forma d'espressione, forma »il qual abuso volendo metter in ridicolo il nostro Cammillo Scrofa«⁸³⁶.

I Cantici sono dunque, in modo eclettico e contraddittorio, in parte elegiaci, in parte petrarchisti, in parte polifileschi, in parte una cosa nuova e propria: rivelano sia dal punto di vista del sistema letterario sia dal punto di vista linguistico sia dal punto di vista »sociale« (la figura dell'amante, la persona amata e il loro rapporto) un conflitto interno: mettono in gioco »stabilizing etiologies«⁸³⁷ di diversa provenienza, che si destabilizzano e ristabilizzano a vicenda in modo dialettico.

(...) dialectical imitation, when it truly engages two eras or two civilizations at a profound level, involves a conflict between two *mundi significantes*. (...) The text is the locus of a struggle between two rhetorical and semiotic systems that are vulnerable to one another and whose conflict cannot easily be resolved.⁸³⁸

831 Testo citato in *CdF I*, II, III, X, XVII e XIX, ma nell'ultima alla rovescia, cfr. discussione di *CdF XIX* sopra.

832 Cfr. TRIFONE: »Introduzione«, soprattutto pp. IXs.

833 Cfr. PACCAGNELLA, soprattutto pp. 167 – 173.

834 *CdF I*, II e III, poi anche in X e XVII. In XIX l'*Hypnerotomachia* è presente, ma alla rovescia, cfr. discussione della poesia sopra.

835 Cfr. cap. 5.

836 ZORZI, p. 463.

837 Cfr. citazione fatta sopra di GREENE, p. 30.

838 GREENE, p. 46.

Secondo GREENE, la differenza tra imitazione dialettica e parodia⁸³⁹ sta nella componente ironica:

One boundary of dialectical imitation is that complex form of assimilation we call parody. It is a moral style which Petrarch himself could not give us. His humanist piety was too devout and his makeup too humourless to permit any open gestures of ironic disrespect. But parody may well issue from creative imitation, and superior parody always engages a subtext in a dialectic of affectionate malice. Parody proper is intensely time-conscious and culture-conscious, and could be absorbed without strain by a poet with humanist training like Ariosto.⁸⁴⁰

Secondo la nostra percezione, *I Cantici* sono dunque allo stesso tempo imitazione dialettica (al livello comunicativo di Fidenzio, fatta in tutta sincerità) e parodia (al livello dell'autore SCROFFA, che aggiunge la componente ironica). Sembra che risultino da questo conflitto interno le diverse opinioni sulla funzione del testo: »Bürgersatire« (SCHULZ-BUSCHHAUS), parodia (TELLINI), autoparodia (LONGHI) – a seconda della tradizione letteraria in cui si pongono *I Cantici* e del livello comunicativo considerato, cambia anche la visuale del testo.

La pervasività conflittuale di diversi modelli, con i loro valori e le loro regole a volte contraddittori, fanno del testo una testimonianza insolita all'interno della letteratura del tardo Rinascimento, stereotipicamente soggetta a una normatività spesso descritta come monolitica, che tende verso il manierismo. Ne *I Cantici di Fidenzio*, le diverse autorità, invece di consolidarsi, si relativizzano:

The extreme relativisation of all languages – the refusal to grant final authority to any one way of speaking over another – which is a characteristic of contemporary popular culture⁸⁴¹, is evidenced in the pervasiveness of parody, and is testimony to its effect in dissolving the fixed supports of linguistic and cultural authority.⁸⁴²

La sfida de *I Cantici* va dunque ben oltre il soggetto omosessuale e le sue implicazioni sociali: essi contestano profondamente e a un livello strutturale la possibilità di un'autorità ulteriore.

839 Vorrei ricordare che per parodia qui intendo semplicemente il rifacimento letterario di un altro testo letterario. A differenza della satira, la parodia non fa riferimento ad una persona o una situazione extratestuale, ma si riferisce a un altro testo che prende come bersaglio (cfr. cap. 3.3 e 3.5).

840 GREENE, p. 46.

841 Si deve aggiungere qui: Ma assolutamente non della cultura del '500!

842 DENTITH, p. 23 s.

5 Il livello sottostante: il messaggio osceno

Questo capitolo indagherà un lato del testo mai osservato prima dagli studiosi: Sostengo che il testo de *I Cantici* contenga un livello di lettura sottostante erotico, se non addirittura pornografico. Tale lettura non contraddice la lettura tradizionale fatta nel capitolo precedente, ma rappresenta semplicemente un piano di lettura in più.

Una possibile carica erotica del testo fu messa in discussione già molto presto. Scrive lo ZORZI:

Ciò però non sia da me detto, perché creda, che il nostro Scrofa fosse imbrattato d'alcuna sozzatura, come han mostrato di credere il Zilioli, e il p. Aprosio, essendo questo loro giudizio troppo ingiurioso alla fama di un letterato sì degno, e troppo lontano dalla cristiana carità, ed a niuna prova appoggiato.⁸⁴³

Dalle sue parole si può evincere che sia lo ZILIOLI che anche p. Aprosio VENTIMIGLIA abbiano considerato il testo lascivo⁸⁴⁴ e si capisce anche perché per lo ZORZI il testo non lo è: perché non può essere ciò che non deve essere⁸⁴⁵. FERRARI, anche se lascia aperta una scappatoia secondo la quale solo i »mali intenzionati« vedrebbero il messaggio osceno, sembra aver capito l'erotismo del testo

dall'indole stessa di queste rime; perché erano di tal sorta che da' mali intenzionati potevano essere tratte in cattivo senso e porgevano loro buon gioco a tacciare come uomo di cattivo costume lui che di quelle si potesse far passare per il probabile autore.⁸⁴⁶

843 ZORZI, p. 467.

844 Entrambi i testi sono purtroppo stati irrecuperabili.

845 Similmente si esprime anche il CALVI: »e di qui è che impudentemente poscia il Zilioli nella sua Istoria dei Poeti Italiani (c) arrivasse a insinuare, che s'intende ivi di qual vizio fosse il Giunteo Professor (...)«. CALVI, p. 119.

846 FERRARI, p. 317.

Abbiamo già discusso il complicato discorso di DA SCHIO per allontanare ogni possibile dubbio di lascivia dal testo e dal suo autore⁸⁴⁷. Fino al '900 gli studiosi si distanziano quindi da una lettura oscena.

Si potrebbe pensare che l'accettazione di tale lettura cambiasse dopo la »liberazione sessuale« del secolo scorso, ma neanche tra gli studiosi più recenti se ne trova uno che riconosca il sottocodice. Silvia LOGHI commenta *CdF* III con la lascivia parallela di Polifilo e scrive nell'introduzione: »Questo amore, che si rivela nel testo tutt'altro che platonico, si può collegare a una radicata tradizione polemica secondo cui il pedante è ricettacolo di tutti i vizi, in specie la pederastia (...).«⁸⁴⁸ Riconosce la natura dei desideri di Fidenzio, ma si riferisce sempre al livello di lettura tradizionale e non sembra aver colto fino a quale punto non è platonico, anzi pornografico, l'amore di Fidenzio per il suo alunno.

Secondo TRIFONE l'argomento pederasta viene indicato dalle citazioni di certi testi latini⁸⁴⁹, e dalle tante parole latine che rinviano sul piano linguistico all'amore tra due uomini perché costituisce »un modulo caratteristico della poesia amorosa latina«⁸⁵⁰, tradizione in cui è più frequente la tematica dell'amore »omosessuale«. Anche i suffissi in *-culo* di *CdF* II si potrebbero leggere, secondo lui, in un certo senso, ma è lontano dal cogliere il livello pornografico dei testi:

In certi punti – ma bisogna cercarli fuori dal verecondo Fidenzio e dall'ambiguo Scroffa – il meccanismo linguistico-sessuale diviene più scoperto. Tra tali casi merita la citazione quello offertoci dal Loredano, che critica di un inequivocabile doppiosenso osceno la gran quantità di voci in *-ulo* e *-usculo* usate dai pedanti: »multa nomina in *culo* desinentia diminutionem significant (...).«⁸⁵¹

Sia Fidenzio anche verecondo e lo SCROFFA al massimo ambiguo, il lettore contemporaneo avrà colto il segnale dei suffissi e pensato la sua.

Neanche Danilo ROMEI coglie il livello sottostante, anzi per lui l'amore di Fidenzio è innocentissimo:

L'infelice passione di Fidenzio, confessata con un candore e con un riserbo virginale lontanissimo dai lazzi scurrili della commedia, era rigorosamente omosessuale e pederastica: l'ossessione ispirata dal suo venusto adolescente era per lui dannazione e ragione di vita; (...).⁸⁵²

847 Cfr. discussione di *CdF* VI in cap. 4.

848 LONGHI: »Fidenzio«, p. 1139s.

849 Soprattutto dalle citazioni di VIRGILIO, come nel commento di *CdF* II: »per il sottinteso parallelismo che viene ad instaurarsi tra l'amore pederastico di Coridone per Alessi e quello di Fidenzio per Camillo«.

850 TRIFONE: »Introduzione«, p. XXXV.

851 TRIFONE: »Introduzione«, p. XXXV.

852 Danilo ROMEI: »Poesia satirica e giocosa nell'ultimo trentennio del Cinquecento«. Immo

Tale affermazione ci sembra strana da uno studioso che in altro luogo fa riferimento all'opera di Jean TOSCAN⁸⁵³, ma sembra che non colleghi gli studi del francese all'opera dello SCROFFA.

Per ultimo, Alessandro CAPATA è del parere che l'amore di Fidenzio sia »ri-conducibile ad un eros socratico più che platonico«⁸⁵⁴, senza chiarire il concetto dell'amore socratico, che già all'epoca dello SCROFFA non era affatto chiaro⁸⁵⁵. Un paio di pagine più avanti poi scrive esplicitamente che ne *I Cantici* »non vi è poi la componente oscena che tradizionalmente accompagna i componimenti a tematica omosessuale« anche se riconosce la tematica della sodomia nel testo e la cultura del linguaggio erotico nascosto in generale:

La sodomia viene cioè sottratta al codice burlesco e inserita in quello lirico. (...) Dietro l'allusione sessuale c'è ora una cultura raffinata, la cultura di una classe sociale che si muove tra inibizione e trasgressione e conosce l'arte della contraffazione e del camuffamento come mezzo per la liberazione di istinti segreti.⁸⁵⁶

Come si può sostenere che il testo è osceno contro tante testimonianze autorevoli? I primi dubbi sulla natura del testo spuntano, naturalmente, dal testo stesso. Come si fa a leggere *CdF* III, 12 – 14:

Non fu nel nostro lepido Polifilo
di Polia sua tanta concupiscentia
quanta in me di sì rare alte divitie.

conoscendo il testo dell'*Hypnerotomachia* e le sillografie delle prime edizioni, a volte più che esplicite? Che fare di un verso come *CdF* III, 4: »il mento che mi dà dolori acerrimi« o *CdF* IV, 14: »lo tuo svisceratissimo Fidentio« o *CdF* XI, 8: »et mi vai tutto dentro exhilarando« o *CdF* XVII, 24: »et del fruir de le dolci aure pentomi«? E che il »cubiculario« di *CdF* VI, 8 sia veramente l'innocente proposta di condividere castamente lo stesso letto sembra un'interpretazione assai forzata.

Ritengo molto importante e vorrei qui ricordare⁸⁵⁷ anche l'opinione dell'inquisitore di Modena, Arcangelo Calbetti, espressa in una lettera al cardinale Simone Tagliavia nel 1603:

in rete il 21 agosto 1998. In: *Nuovo rinascimento* Banca Dati Telematica, 1998 [http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/Romei/cinquec.pdf; (24.04.2009)], p. 22.
853 Cfr. Danilo ROMEI (a cura di): »Burleschi del Cinquecento«. Aggiornato al 23 marzo 2006. In: *Nuovo rinascimento* Banca Dati Telematica, 1998, p. 3. [http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/burleschi.pdf; (21.07.2009)]

854 CAPATA, p. 156.

855 Cfr. cap. 2.2.3 e la discussione di *El libro dell'amore* di FICINO in 2.2.3.3.

856 CAPATA, p. 162.

857 Cfr. cap. 1.2 in occasione della discussione della datazione dell'edizione de *I Cantici* stampata dal Greco.

(...) mentre io m'affatico qua di levar via i libri che contengono oscenità e possono corrompere i buoni costumi, in Vincenza ad altro non s'attende che a ristampare a punto quei libri che per esser molto lascivi mille volte sono stati prohibiti, come le opere del Bernia, la Ficheide del Molza, i Cantici sporchissimi di Fidentio e simili, quali, se bene sotto titoli di corretti vengon fuori, non di meno ritengono le medesme oscenità.⁸⁵⁸

La qualificazione de *I Cantici* quali »sporchiissimi« sembra molto forte, anche se si accetta che già la sola tematica omosessuale qualifichi l'opera per l'*Indice* del 1590/1593⁸⁵⁹.^M a se si guardano le opere elencate insieme alle poesie di Fidenzio, le opere del BERNI e la *Ficheide* del MOLZA, viene il sospetto che forse l'opera dello SCROFFA sia fatta della stessa pasta. D'altronde, *I Cantici* si legano già formalmente alla poesia burlesca per via dei due capitoli⁸⁶⁰ e per le esplicite citazioni del capitolo del BERNI e l'allusione al BURCHIELLO (cfr. discussione di *CdF* XIX in capitolo 4).

Un'altra prova per l'esistenza del sottocodice nelle poesie fidenziane è poi la presenza del livello pornografico anche nei seguaci dello SCROFFA. Anche se si permette che forse la confusione sulla natura dei componimenti esistesse già all'epoca dello SCROFFA e che magari alcuni lettori non abbiano colto il secondo livello di lettura, almeno alcuni dei primi seguaci dovrebbero aver capito il messaggio e provato a seguire il modello anche in questo. Tale sospetto si è potuto confermare con la stessa poesia di Giambattista DAL GORGO⁸⁶¹, riportata dal CAPATA e criticata per lo scarso valore poetico⁸⁶².

Alle prove inerenti al testo e alla testimonianza dei contemporanei si aggiunge anche una versione alternativa dell'ultimo componimento. In alcune edizioni de *I Cantici* si trova questo epitaffio:

Colui che seppe quanto retro ed ante
Vuole ogni verbo semplice e composto,
Giace in questo sarcophago depresso,
Fidentio eruditissimo Pedante.⁸⁶³

858 Citato secondo FRAGNITO, p. 128.

859 Cfr. la nomina de *I Cantici*, sia tra i libri in lingua latina, sia tra i libri in italiano: MARTÍNEZ DE BUJANDA, p. 318, p. 419 e p. 420.

860 »(...) la terza rima è il metro d'elezione sia della poesia burlesca sia della satira volgare (...).« LONGHI: *Lusus*, p. 229.

861 Sonetto III di DAL GORGO, stampato anche a p. 64 di AAVV: »Appendice di poeti fidenziani«.

862 Cfr. CAPATA, p. 168s.

863 ANONIMO: »Al lettore«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidenzio Glottochrysis Ludimagistro. Con aggiunta di poche altre vaghe composizioni nel medesimo genere*. Nizza: Società Tipografica, 1781, pp. 3–8. Qui p. 8.

Il gioco con le composizioni grammaticali⁸⁶⁴ fa venire in mente le associazioni che vigevano già durante il medioevo (e forse anche prima) tra grammatica e pratiche sodomitiche:

From the start these practices [sodomia] are associated with the arts of language. Cfr. Alanus de Insulis *Complaint of Nature*: »The active sex shudders in disgrace as it sees itself degenerate into the passive sex. A man turned woman blackens the fair name of his sex. The witchcraft of Venus turns him into a hermaphrodite. He is subject and predicate: one and the same term is given a double application. (...)»⁸⁶⁵

In maniera simile a questo gioco grammaticale funziona anche il linguaggio dell'equivoco in lingua italiana, al quale Jean TOSCAN ha dedicato uno studio fondamentale⁸⁶⁶. Lo studioso francese ha effettuato dalle analisi di centinaia di poesie (soprattutto del BERNI, ma in linea generale di un arco temporale che va da BURCHIELLO fino a MARINO, tra cui anche Benedetto VARCHI il quale, come abbiamo visto nel capitolo 1.2 giudicò *I Cantici di Fidenzio* estremamente comici⁸⁶⁷) un linguaggio con una grammatica e un lessico a parte, che funziona contemporaneamente al significato primario del testo.

Les auteurs qui font de l'équivoque leur moyen d'expression se proposent de délivrer deux messages par un seul texte. Ce dernier devra donc relever de deux lectures différentes ou, si l'on préfère, être pourvu de deux niveaux de sens. Le contenu du message apparent, ou de premier niveau, est indifférent: il peut faire entièrement défaut, comme chez Burchiello et ses imitateurs, ou se rapporter à n'importe pas quel domaine. (...) A l'inverse, le contenu du message caché, ou de deuxième niveau, doit violemment braver l'honnêteté. Et c'est dans cette nécessité même que la thématique et le lexique érotique des burlesques trouvent leurs motivations et leur limites. Il n'y a pas mille manières de défier la pudeur; (...). Fort heureusement, bien loin de constituer le texte, le contenu de deuxième niveau n'est, réellement, que le prétexte de divertissements rhétoriques, de tours de force verbaux qui sont les véritables raisons d'être du discours et dont les manifestations ont atteint une complexité et une ampleur bien propo- à étonner.⁸⁶⁸

Dagli studi del TOSCAN è uscito una sorta di dizionario in quattro volumi, in cui descrive nei primi tre la storia⁸⁶⁹, le regole generali del linguaggio (basandosi

864 Per le metafore grammaticali cfr. anche cap. 2.2.3.3.

865 BARKAN, p. 50. Il brano in latino recita: »Activi generis sexus, se turpiter horret | [0431B] Sic in passivum degenerare genus. | Femina vir factus, sexus denigrat honorem, | Ars magicae Veneris hermaphroditat eum. | Praedicat et subjicit, fit duplex terminus idem, (...)« Cfr. <http://www.thelatinlibrary.com/alanus/alanus1.html> (08.01.2010).

866 Chiamato »insostituibile« da DELLA CORTE, p. 227.

867 Cfr. cap. 1.2, nota 194.

868 TOSCAN, p. 141s.

869 Cfr. TOSCAN, pp. 21 – 136.

soprattutto sul principio dell'eufemismo e dell'opposizione⁸⁷⁰, ma anche su similitudine come metafore⁸⁷¹, sinonimi, metonimie e sineddoci⁸⁷², sostituzioni parafoniche⁸⁷³, giochi di parole⁸⁷⁴ e altro) e il vocabolario ordinato tematicamente⁸⁷⁵, per aggiungere nel quarto volume un glossario con tutte le voci registrate⁸⁷⁶.

Il problema generale però è che

il lessico erotico più di qualunque altro settore dell'umano linguaggio si basa non su una generica volontà di comunicazione in termini denotativi, oggettivi, ma sul desiderio di istituire una complicità, sia essa quella intima ed esclusiva del rapporto con l'amante (la *rondine*...) o, più frequentemente, quella ammiccante e cameratesca del pettegolezzo, dell'insinuazione, dello scherno (la *gnocca*).⁸⁷⁷

Fa quindi parte del lessico erotico di costituirsi tramite allusioni e camuffamenti, di lasciare sempre aperta la scappatoia dei significati denotativi. Sembra di conseguenza molto difficile provare ulteriormente l'esistenza del sottocodice in un testo e troppo facile o anzi errato usare l'opera di TOSCAN come un semplice vocabolario con il quale si traducono le voci di un dato testo per trovare il senso sottostante.

Il lavoro di Toscan costituisce, indubbiamente, un prezioso punto di partenza per auspicabili decifrazioni dei testi; ma non più che un punto di partenza, dacché l'accredito di doppi sensi rilasciato alle singole voci non avviene – sembra – nel Burchiello e nei burchielleschi in maniera meccanica, bensì attraverso sottili giochi etimologici (e,

870 Se le parole significando ›bagnato‹ denotano la vagina, allora le parole del ›secco‹ denotano l'ano. Cfr. TOSCAN, § 347 e § 368.

871 »(...) il convient de bien marquer que, dans le contexte sur lequel porte cette étude, les processus d'altération sémantique peuvent être déclenchés de deux manières: soit à partir d'un sens que le mot possède normalement dans la langue, soit à partir d'un sens secondaire, acquis dans l'équivoque et résultant d'un premier travestissement. Par exemple le mot anguilla* »anguille« est devenu un substitut métaphorique de »membre viril« parce que, dans la langue, il désigne une bête dont la forme rappelle celle du pénis, mais ginocchio* »genou« n'aurait jamais pu se charger du sens d'»anus«, si son paronyme finocchio*, qui dans la langue, veut dire »fenouil«, n'avais acquis, par calembour, la valeur d'»anus«.« TOSCAN, p. 147.

872 Come per esempio il *pars pro toto* in *CdF XII*, dove i »villi« si riferiscono alla pube di Camillo e quindi per il suo sesso.

873 Come »caspita« o »cavolo« per »cazzo«.

874 Il ginocchio di per sé, per esempio, non ha un significato erotico, ma se per gioco di parole sostituisce la parola »finocchio« acquisisce anch'essa il significato di un uomo con preferenze omosessuali – significato tuttora valido.

875 Cfr. TOSCAN, pp. 187 – 1622.

876 Cfr. TOSCAN, pp. 1657 – 1770.

877 Valter BOGGIONE: »Per una retorica contro l'eufemismo«. In: Valter BOGGIONE e Giovanni CASALENGO: *Dizionario storico del lessico erotico italiano. Metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana*. Milano: Longanesi & C., 1996, pp. VII – XXVII. Qui p. XXVII.

spesso, pseudo-etimologici), che ricordano da vicino il procedimento dell'esegesi medievale.⁸⁷⁸

Invece di »tradurre« un testo secondo il glossario di TOSCAN, occorre quindi procedere con cautela e adattare i significati al testo in cui sono presenti⁸⁷⁹. Secondo alcuni critici, TOSCAN ha esagerato nella sintesi delle sue analisi⁸⁸⁰, per cui Federico DELLA CORTE propone la seguente verifica (incrociata) di una coerenza:

- a) semantica, ovvero di esplicita presenza nel testo di realtà sessuali nitidamente afferrabili senza ricorso al doppio senso;
- b) stilistica (coerenza con altre opere dello stesso scrittore, con il suo idioletto ecc.);
- c) intertestuale (coincidenze di lessico e stilemi, il più possibile complessi, con testi ipotecati dall'*aequivocatio*);
- d) di genere (appartenenza a un genere in cui sia diffuso l'uso del doppio senso). Si tratta di funzioni del testo presenti in quantità variabili, la cui rilevanza e specifica combinazione andrà calcolata e valutata caso a caso, (...).⁸⁸¹

e dunque un procedimento simile al nostro, fatto proprio all'inizio del presente capitolo.

In seguito vorrei quindi discutere, in modo analogo al capitolo 4, alcuni componimenti dello SCROFFA dal punto di vista del linguaggio dell'equivoco. Lo scopo sarà di dimostrare la presenza del codice nel testo e non di interpretare nuovamente ogni singola poesia. Ho scelto dunque di trattare solo alcune poesie e prevalentemente quelle che inizialmente mi fecero venire dei dubbi sulla presenza di un »qualcosa di più« nel testo, anche se sostengo che il doppio discorso sia valido per tutte le composizioni dello SCROFFA. Il motivo per tale limitatezza si trova nella ripetitività del discorso secondario. Scrisse TOSCAN a proposito: »Il n'y a pas mille manières de défier la pudeur (...).«⁸⁸², per cui il messaggio al secondo livello delle poesie è assai ridondante e non sembra ri-

878 Mario MARTELLI: »Firenze«. In: *Letteratura italiana. Volume 7: Storia e geografia*. Volume II, I. Torino: Einaudi, 1988, pp. 31 – 37. Qui p. 32, n. 25.

879 Sembra chiaro che il presente studio, che inizialmente si era posto ben altri fini, può essere solo un primo passo verso la decifrazione del sottocodice fidenziano. Servirebbero anche studi sui testi dei seguaci per stabilire l'intera gamma del codice.

880 »Non per nulla Toscan propone di leggere la poesia burlesca e carnascialesca del Quattrocento e del Cinquecento come un sistema organico, in cui ogni elemento interno deve esser giustificabile e giustificato sia in senso proprio, sia in senso equivoco, sia rispetto alla relazione che tra i due ambiti si istituisce. Anche se poi la proposta, fertile di possibili sviluppi soprattutto a livello critico, nonché utile per valutare l'effettiva risuscita letteraria dell'operazione linguistica messa in atto dai diversi autori, è spinta troppo oltre dallo studioso francese (...).« BOGGIONE: »Per una retorica contro l'eufemismo«, p. X.

881 DELLA CORTE, p. 248.

882 TOSCAN, p. 142.

chiedere la discussione di ogni composizione: una volta chiariti i principi del linguaggio il lettore coglierà il doppio senso da sé.

Visto che il testo dello SCROFFA fa uso di elementi lessicali latini, mi sono servita, oltre che della citata opera di TOSCAN e del *Dizionario storico del lessico erotico italiano*⁸⁸³, di due opere che riguardano il lessico erotico della lingua latina⁸⁸⁴. A proposito di questi sarebbe però da dire che non trattano un linguaggio secondario ed equivoco come quello italiano, ma danno semplicemente dei significati, a volte anche alternativi e metaforici, di singole parole che costituiscono nell'insieme il lessico erotico della lingua latina. È in ogni caso probabile che il linguaggio doppio dello SCROFFA sia una cosa a parte e non del tutto congruo con le opere di cui ho fatto uso: TOSCAN tiene a sottolineare che il linguaggio da lui studiato è sostanzialmente un fenomeno fiorentino o almeno toscano⁸⁸⁵: per questo motivo è segnalata una certa cautela nell'uso dei risultati di TOSCAN. Egli stesso porta il seguente esempio di un commentatore non-fiorentino delle poesie del BERNI per delucidare il problema:

(...) le vers ma con effetto a lui piaccion le pèsche qui déclenche le commentaire suivant: proverbio in obbrobrio di quegli uomini che si fan toccar dietro. Dicemo che le pesche per li testicoli si prendono. Cette fois-ci, si le sens général de l'expression est compris, la motivation proposée est tout à fait inexacte: pesche au sens de »testicules« n'appartient pas à la tradition florentine.⁸⁸⁶

»Pesche« per »testicoli« invece di »sedere«: lo stesso rischio di cattiva interpretazione lo corriamo anche nel testo dello SCROFFA, essendo lui vicentino. Valter BOGGIONE e Giovanni CASALENGO, nel loro *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, si sono occupati di una gamma di testi più ampia rispetto al lavoro di TOSCAN e pretendono di presentare tutto il lessico erotico italiano (prendono in considerazione testi che vanno dal Duecento fino al Novecento, tra cui anche vari dizionari sia nazionali sia dialettali⁸⁸⁷). Il loro *Dizionario* è di conseguenza troppo generale per essere molto utile per uno studio che cerca di decifrare un sottocodice veneto-rinascimentale, ed è da usare con un certo riserbo. Lo stesso argomento vale anche per i dizionari del lessico erotico latino: trattano la lingua classica e a volte anche patristica, per cui si devono presumere tanti cambiamenti rispetto all'uso del vocabolario osceno latino rinascimentale.

Una decifrazione del linguaggio secondario fidenziano dovrebbe abbracciare

883 BOGGIONE e CASALENGO.

884 Gaston VORBERG: *Glossarium eroticum*. Hanau/Main: Müller & Kiepenhauer, s.a. e James Noel ADAMS: *The Latin Sexual Vocabulary*. London: Duckworth, 1982.

885 Cfr. TOSCAN: »La florentinité de Berni«, pp. 21 – 26.

886 TOSCAN, p. 22. Sottolineature di TOSCAN.

887 Cfr. la bibliografia dell'opera. Stranamente, gli autori non citano lo SCROFFA, ma solo l'ARGIROGLOTTO, poeta fidenziano incluso nell'appendice dell'edizione critica dal TRIFONE.

anche, oltre le analisi dei testi dello SCROFFA e dei suoi seguaci, i testi della tradizione comica pavana in dialetto, del MAGANÒ e altri⁸⁸⁸. Decifrare il linguaggio doppio dei fidenziani è quindi un compito ancora da svolgere.

5.1 Il testo in chiave equivoca

All'inizio del capitolo 4 si è parlato dell'ipotetico *mundus significans* de *I Cantici* per cui si sono nominati il *Canzoniere* di PETRARCA e alcuni testi classici. Ora il *mundus significans* si deve estendere a comprendere anche la cultura cinquecentesca della poesia erotica ed equivoca, dei burchielleschi e berneschi.

Il recupero di tale cultura nel testo è stato molto più difficoltoso che non il *mundus* della cultura »alta«. Forse sempre per motivi di prudenza e decoro sono pochissimi gli studi moderni approfonditi e, soprattutto nella cultura scientifica italiana, gli autori si rifugiano spesso nell'implicito e nebuloso. Sono convinta che uno studio eseguito proprio sulla cultura dell'equivoco ne *I Cantici di Fidenzio* e nei poeti fidenziani possa portare esiti molto maggiori rispetto a ciò che sono riuscita a fare nello studio presente, il quale era partito con tutt'altra meta e che per motivi di tempo e spazio non è in grado di approfondirli⁸⁸⁹.

Bisogna però dire che anche il *mundus* individuato nel capitolo 4 è qui tuttora valido, e anche se l'attenzione in questo capitolo è rivolta altrove, lo spunto si prende tuttavia anche dal livello classico. Così il rinvio nella discussione di *CdFI* nel capitolo 4 a proposito del vocabolo »lanista« (*CdFI*, 6) a *Epigrammata* VI, 82, 2 e XI, 66, 3 di MARZIALE contribuisce nettamente al messaggio secondario. In VI, 82⁸⁹⁰ MARZIALE usa la parola non proprio come insulto, ma comunque per esprimere la bassa stima che porta verso l'interlocutore: è stato guardato da questo con un occhio tassativo, da trafficante o »lanista«, da persona abituata a stimare subito ed esclusivamente il valore commerciale delle cose senza percepire valori interni o emotivi delle persone e si sente offeso da quello sguardo. Ancora più interessante per la nostra questione è *Epigrammata* XI, 66⁸⁹¹: si tratta

888 Cfr. MAGANZA. Si ricorda che sotto lo pseudonimo di Trogiatto si dice che si nasconda lo SCROFFA, cfr. cap. 2.1.1.

889 E neanche per motivi di incompetenza rispetto alla poesia pavana, la cui testimonianza mi sembra molto importante per la decifrazione del sottocodice fidenziano.

890 MARZIALE *Epigrammata* VI, 82: »Quidam me modo, Rufe, diligenter | inspectum, velut emptor aut lanista, | cum vultu digitoque subnotasset, | ›Tune es, tune ait ›ille Martialis, | cuius nequitias iocosque novit | aurem qui modo non habet Batavam?‹ | Subrisi modice, levique nutu | me quem dixerat esse non negavi. | ›Cur ergo‹ inquis ›habes malas lacernas?‹ | Respondi: ›quia sum malus poeta.‹ | Hoc ne saepius accidat poetae, | mittas, Rufe, mihi bonas lacernas.«

891 MARZIALE *Epigrammata* XI, 66: »Et delator es et calumniator, | et fraudator es et negotiator, | et fellator es et lanista. Miror | quare non habeas, Vacerra, nummos.«

di un elenco di insulti, combinati in coppie semantiche parallele, in cui »lanista« appare con un'apparente connotazione sessuale perché messo in coppia con »fellator«. Nei versi vengono abbinate parole quasi tautologiche: »delator« e »calumniator« del primo verso esprimono entrambi il concetto di »chi non dice la verità« con evidente sfumatura peggiorativa. Le differenze si sono tuttora mantenute in italiano: »calumniator« è chi non dice la verità per causare disagi agli altri e »delator« è piuttosto chi non dice la verità per procurare vantaggi alla propria persona. Cambia dunque il punto di riferimento, ma il concetto è lo stesso. Lo stesso discorso vale anche per la coppia del secondo verso, »fraudator« e »negotiator«: nel primo è al centro l'esito, nel secondo il processo, ma il risultato è sempre la truffa. Per analogia, anche la terza coppia, »fellator« e »lanista«, dovrebbe esprimere lo stesso concetto ed essendo »fellator« colui che succhia, di conseguenza »lanista« sarebbe sempre lo stesso agente, ma in un'accettazione diversa (quello che spinge?).

Similmente all'analisi del »lanista« appena fatta, terremo conto del *mundus* classico anche in questo capitolo. Ma l'attenzione principale sarà rivolta al *mundus* nuovo, quello della tradizione bernesca.

II

Ne i preteriti giorni ho compilato
un elegante et molto dotto opusculo
di cui, Camillo, a te faccio un munusculo,
ben ch'altri assai me l'habbia dimandato.

Leggilo, et se ti fia proficuo et grato,
come io so certo, fa' ch'il tuo pettusculo,
pur troppo, hoimè, pur troppo duriusculo,
di qualche humanità sia riscaldato.

5

Hei, hei Fidentio, hei Fidentio misello,
che dementia t'inganna? ancora ignori
ch'il tuo Camil munusculi non cura?

10

Non sai ch'in vano il suo adiutorio implori,
perché è una mente in quel corpo tenello
d'una cote caucasea assai piú dura?

Il secondo sonetto è segnato, già a prima vista, da due criteri: i versi sdruciolli e i diminutivi in -usculo. Entrambi portano un significato erotico: se si guardano i versi sdruciolli secondo la metrica classica, essi sarebbero dei dattili in -usculo. Secondo ADAMS il dattilo, un piede che lo SCROFFA sicuramente non ha scelto inconsciamente, per motivo di simbolismo grammaticale sta per il membro

maschile: due corti e una lunga simbolizzano i due testicoli e il pene⁸⁹². Dopo lo scrutinio di centinaia di poesie, TOSCAN arriva alla convinzione che l'uso di suffissi diminutivi »est un moyen employé par tous les burlesques pour faire passer un terme quelconque du champ lexical de la sexualité normale à celui de la sodomie«⁸⁹³; nel nostro caso il segnale è ancora più forte perché il suffisso termina in -culo. Per i contemporanei sarebbe dunque stato decifrabile a prima vista, senza scendere nel contenuto della poesia, che la poesia contenesse un livello sottostante osceno.

Di cosa parla la poesia al livello sottostante? Secondo TOSCAN, l'opposizione giorno/notte significa secondo la logica equivoca l'opposizione tra normalità/anormalità e dunque tra sesso vaginale e tutto il resto, specialmente la sodomia⁸⁹⁴. Secondo la stessa logica, l'opposizione passato/nuovo sta per rapporti convenzionali e rapporti sodomitici⁸⁹⁵. Il »dotto« (2) è invece quello »qui possède le savoir-faire nécessaire aux sodomie«⁸⁹⁶ e »opus« in latino, nel senso di »quello che si dà da fare«⁸⁹⁷, sta per il pene. La parola base di »munusculo« (3), »munus,- eris«⁸⁹⁸, »could also be used of the services of either partner«⁸⁹⁹, ed è il servizio dell'atto sessuale.

Il messaggio secondario del sottocodice rivela dunque che Fidenzio ha fatto molte esperienze »normali« e offre il suo servizio ora a Camillo, benché sia molto richiesto anche da altri. Chiede a Camillo di prendere in mano l'»opusculo« e se gli piace, spera che anche l'organo di Camillo si »accenda«.

Il verso 9 invoca l'amore omosessuale frustrato di Coridone della seconda *Ecloga* di VIRGILIO⁹⁰⁰:

a Corydon, quae te dementia cepit!
semiputata tibi frondosa vitis in ulmo est
quin tu aliquid saltem potius, quorum indiget usus,
viminibus mollisque paras detexere iunco?
invenies alium, si te hic fastidit, Alexim.

Anche la »vite« di Coridone è dunque inutilizzata perché respinta da Alessi – qui il consiglio è di cercarle un altro impiego. Lo stesso motivo dell'amante respinto si rispecchia anche nella parola »misello« (9): il termine »miselle« in età classica

892 James Noel ADAMS: *The Latin Sexual Vocabulary*. London: Duckworth, 1982, p. 39. Per simili giochi simbolici nell'età classica cfr. anche le voci »Delta« e »Phi« in VORBERG.

893 TOSCAN, § 202, p. 376.

894 Cfr. TOSCAN, § 520.

895 Cfr. TOSCAN, § 68.

896 Cfr. voce »dotto« in TOSCAN, § 899 e anche § 900.

897 Cfr. voce »opus,- eris« in VORBERG e ADAMS, p. 57.

898 Cfr. voce in VORBERG.

899 ADAMS, p. 164.

900 VIRGILIO *Ecloghe* II, 69 – 73.

si trova solo presso APULEIO⁹⁰¹, dove l'amante Photis respinge le *avance* di Lucius⁹⁰², e nelle *Carmina* di CATULLO: il »miselle Ravide«⁹⁰³ non ha avuto successo con l'amante del poeta e soprattutto abbiamo il famoso »miselle passer«⁹⁰⁴ che fa piangere la fanciulla del poeta-*amator*. Il messaggio secondario delle terzine è simile a quello del livello letterale: Camillo non è interessato ai doni di Fidenzio, amante respinto e sessualmente frustrato – ma qui non perché Camillo sia troppo testardo. I versi »una mente in quel corpo tenello | d'una cote caucasea assai piú dura« (13 f) significano a questo livello che Camillo tiene l'ano chiuso: la »mente« in senso di »facoltà della ragione« con la determinazione »una« può significare »anus« secondo TOSCAN⁹⁰⁵. L'istanza secondaria che parla nelle terzine dice a Fidenzio, in altre parole, che dovrebbe sapere che Camillo non si presta a rapporti sodomitici in generale, per cui le speranze del pedante sono vane. Vedremo piú giù se l'istanza ha ragione o se invece Fidenzio viene soddisfatto.

901 Cfr. *Bibliotheca Teubneriana Latina*.

902 Testo citato secondo <http://www.thelatinlibrary.com/apuleius/apuleius2.shtml> (16.03.2010). APULEIO *L'asino d'oro* II, 7: »Haec mecum ipse disputans fores Milonis accedo et, quod aiunt, pedibus in sententiam meam vado. Nec tamen domi Milonem vel uxorem eius offendo, sed tantum caram meam Photidem: suis parabat isicium fartim concisum et pulpam frustatim consecram ambacupascuae iurulenta et quod naribus iam inde ariolabar, tucetum perquam sapidissimum. Ipsa linea tunica mundule amicta et russea fasceola praenitente altiuscule sub ipsas papillas succinctula illud cibarium vasculum floridis palmulis rotabat in circulum, et in orbis flexibus crebra succutiens et simul membra sua leniter inlubricans, lumbis sensim vibrantibus, spinam mobilem quatiens placide decenter undabat. Isto aspectu defixus obstupui et mirabundus steti, steterunt et membra quae iacebant ante. Et tandem ad illam: »Quam pulchre quamque festive,« inquam »Photis mea, ollulam istam cum natibus intorques! Quam mellitum pulmentum apparatus! Felix et <certo> certius beatus cui permiseris illuc digitum intingere.« Tunc illa lepida alioquin et dicacula puella: »Discede,« inquit »*miselle*, quam procul a meo foculo, discede. Nam si te vel modice meus igniculus afflaverit, ureris intime nec ullus extinguet ardorem tuum nisi ego, quae dulce condiens et ollam et lectulum suave quaterere novi.« Corsivo inserito da me.

903 CATULLO *Carmina* XL, 1.

904 CATULLO *Carmina* III, 16. La teoria che il passero delle poesie di CATULLO sia il fallo del poeta-*amator* è un'idea rinascimentale, espressa da PONTANO e poi proprio da Angelo POLIZIANO, cfr. Richard W. HOOPER: »In Defence of Catullus' Dirty Sparrow«. In: *Greece & Rome*, XXXII, 2 (1985), pp. 162 – 178. Per la fortuna del passero catulliano nel Rinascimento cfr. Julia HAIG GAISSER: »Picturing Catullus«. In: *The Classical World*, VC, 4 (2002), pp. 372 – 385; e specificamente nel Cinquecento cfr. HAIG GAISSER: *Catullus*, pp. 75 ss.

905 § 645, soprattutto cit. 1620. Un'altra interpretazione sarebbe che l'ano di Camillo è già occupato da un altro pene, che Camillo ha già un altro amante che lo soddisfa eroticamente per cui non è interessato ai servizi di Fidenzio. L'interpretazione si basa sul fatto che secondo il *Dizionario* di BOGGIONE e CASALENGO »corpo« significa »ventre, grembo«, e quindi nell'accettazione di amori maschili l'ano. La »mente« a quel punto non potrebbe piú significare »ano« – ma non è difficile ricondurre la mente alla *mentula* latina a farne un pene che sta nel corpo di Camillo. Inoltre, »mentula« si presta da sempre a giochi da camuffamento, cfr. CICERONE *Epistulae familiares* IX, 22, 3 f: »ruta: et menta: recte utrumque. volo mentam pusillam ita appellare ut »rutulam«: non licet.«

III

Le tumidule genule, i nigerrimi
occhi, il viso peralbo et candidissimo,
l'exigua bocca, il naso decentissimo,
il mento che mi dà dolori acerrimi,

il lacteo collo, i crinuli, i dexterrimi
membri, il bel corpo simmetriatissimo
del mio Camillo, il lepor venustissimo,
i costumi modesti et integerrimi,

5

d'houra in hora mi fan sí camillifilo
ch'io non ho altro ben, altre letitie,
che la soave lor reminiscentia.

10

Non fu nel nostro lepido Polifilo
di Polia sua tanta concupiscentia
quanta in me di sí rare alte divitie.

Anche questo sonetto, dedicato alle bellezze di Camillo, è scritto in versi sdrucchioli, per cui vale quanto detto per il sonetto precedente sui versi sdrucchioli e il simbolismo del dattilo. La poesia contiene dei riferimenti osceni anche a livello lessicale: leggendola con la consapevolezza dei messaggi doppi, le guance di Camillo, come in linea generale gli oggetti tondi, sarebbero sinonimo per il suo sedere⁹⁰⁶; in più sono anche »tumidule«⁹⁰⁷ e quindi gonfie⁹⁰⁸, pompate da qualche cosa – è chiaro a questo punto che Fidenzio le vede gonfiate da un pene. »Occhi« (2), »viso« (2) e »bocca« (3), secondo TOSCAN, non hanno un significato preciso ma prendono il valore di diversi orifizi a seconda del contesto⁹⁰⁹. Già ADAMS tratta il potenziale erotico del naso (3), il quale col passare del tempo è venuto a raffigurare la forma del membro virile⁹¹⁰ e nel campione di testi studiato da TOSCAN è diventato sinonimo per il pene⁹¹¹.

Dal verso 4, »il mento che mi dà dolori acerrimi«, difficilmente si trae un senso a livello letterale: è tanto bello il mento di Camillo che dà fitte al cuore di Fidenzio? A livello del linguaggio dell'equivoco il concetto del dolore si riferisce di solito all'atto sodomitico subito⁹¹², per cui i riferimenti a dolori subiti o inflitti avranno avuto la potenzialità di indicare atti di sodomia ai contemporanei.

Anche nelle due quartine sulle singole bellezze di Camillo si trovano dunque

906 Cfr. TOSCAN, § 856.

907 Cfr. anche le voci »tumere« e »tumescere« in VORBERG.

908 Cfr. TOSCAN, § 437.

909 Cfr. TOSCAN, §§ 840–862 (il capitolo »La tête et ses parties«) e anche le rispettive voci in BOGGIONE e CASALENGO.

910 Cfr. ADAMS, p. 35.

911 Cfr. TOSCAN, § 846 e BOGGIONE e CASALENGO, § 2.6.b. Il significato esiste tuttora: »Die Nase eines Mannes sieht aus wie sein Johannes.«

912 Cfr. TOSCAN, § 139 e § 142.

degli indizi per un messaggio erotico, il quale si fa esplicito nelle due terzine: l'amato, guardato da Fidenzio in qualità di oggetto erotico, è tanto bello da far sì che il *grammaticus* voglia copulare con lui: la parola »camillifilo« (9) può essere letta come un composto di »filo+Camillo«. Il verbo »filare« ha il senso di »copulare«⁹¹³ ancora ai giorni nostri.

La seconda terzina paragona Fidenzio a Polifilo, protagonista dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, opera sulla quale si calca il linguaggio fidenziano in generale⁹¹⁴ e abbastanza diffusa ai tempi dello SCROFFA. Di quale natura sia il desiderio di Polifilo per la sua Polia si è potuto vedere già sopra nella discussione del presente sonetto nel capitolo 4: »lascivi et violenti appetiti«⁹¹⁵, »ardente concupiscentie«⁹¹⁶, »voluptici et disconvenevoli desii«⁹¹⁷ e »anhelante et voluptabondo desio« sono le parole con cui viene descritto nell'*Hypnerotomachia*. Se Fidenzio desidera Camillo ancora di più, più che Polifilo la sua Polia, significa che il nostro pedante non saprà quasi più contenersi.

IV

Con humile et demesso supercilio,
con flebil voce et gesto miserabile
al mio tormento ingente e incomparabile,
Camillo, imploro il tuo benigno auxilio.

L'incendio de l'antico et superbo Ilio
fu veramente magno et memorabile,
ma foco, heu me, maggiore et implacabile
nel cor mi ha acceso di Venere il filio. 5

S'in te sol ritrovar posso rimedio
a tanto duol che notte et dí mi stimula
et il mele mi fa parere assentio, 10

suaviolo mio, non ti sia tedio
trarmi di pena: aiuta, o cara animula,
lo tuo svisceratissimo Fidentio.

Anche questo sonetto implica un doppio senso erotico già dalla scelta delle rime sdruciole. Più specificamente, Fidenzio si presenta in questo sonetto di fronte a Camillo con umile atteggiamento e la testa inclinata per chiedergli un favore (1–4). Sia TOSCAN che VORBERG deducono dai loro campioni testuali che tale atteggiamento inchinato rappresenta la posizione passiva nel rapporto sodo-

913 Cfr. TOSCAN, § 908.

914 Sarebbe forse fruttuoso guardare anche l'*Hypnerotomachia* dal punto di vista del linguaggio d'equivoco.

915 COLONNA *Hypnerotomachia*, p. 151.

916 COLONNA *Hypnerotomachia*, p. 152.

917 COLONNA *Hypnerotomachia*, p. 153.

mitico⁹¹⁸: Fidenzio si offre quindi come partner passivo, offerta assolutamente inaccettabile per un uomo adulto da un punto di vista sociale perché l'uomo adulto deve sempre mantenere il ruolo attivo per non perdere la sua virilità (cfr. capitolo 2.2.2 e 2.2.3). L'intera poesia gira intorno a questa proposta: nella prima quartina Fidenzio si offre a Camillo. Nella seconda descrive l'urgenza della sua eccitazione sessuale: il fuoco come metafora per l'eccitazione sessuale⁹¹⁹ lo abbiamo già visto nel brano di APULEIO citato sopra per il »miselle« in *CdF* II. Il fuoco dell'eccitazione di Fidenzio è descritto qui come più grande dell'incendio che incenerì la città di Troia – iperbole tipica per lo stile di Fidenzio.

L'affermazione del verso 9, che Fidenzio possa trovare rimedio⁹²⁰ per questo incendio solo »in te«, in Camillo, non ha bisogno di altre spiegazioni: si deve leggere proprio in senso letterale. Il »duol« (10) lo abbiamo discusso sopra a proposito del mento di Camillo in *CdF* II, 4⁹²¹. Il »mele« (11), come le cose dolci in generale, stanno per la voluttà o in questo caso più specificamente anche per i liquidi genitali⁹²². La voce »suaviolo« (12) in via, per il suffisso diminutivo, al rapporto sodomitico, ma »bacio« significa, per un'estensione del denotato, »rapporto sessuale« – secondo TOSCAN, ma anche già nel latino classico⁹²³. Con la frase »trarmi di pena« (13) Fidenzio chiede di nuovo a Camillo di copulare con lui, perché »trarre«, in qualità di sinonimo di »scaricare«, significa »copulare« e la »pena« richiama, per il concetto di dolore, il piacere del rapporto sodomitico passivo⁹²⁴.

Che Fidenzio si riservi il ruolo passivo nel rapporto si capisce al più tardi dagli ultimi due versi: Camillo è la »cara animula« (13) e Fidenzio si dice »svisceratissimo« (14) – significa da un lato che egli non conosce misura, ma ritroviamo anche la radice VISCERE per cui si può anche leggere che a Fidenzio siano disturbati gli intestini per via della penetrazione anale. Il termine »animula« (13) a sua volta lo abbiamo già collegato con l'imperatore Adriano e il suo amore per il giovane Antinoo (cfr. discussione di *CdF* IV nel capitolo 4), ma TOSCAN ha anche messo in evidenza che »anima« significa »pene«⁹²⁵. Ricordiamo di nuovo in questo luogo che i suffissi implicano il rapporto contro natura⁹²⁶.

Il messaggio del sonetto sarebbe dunque che Fidenzio chiede a Camillo di penetrarlo. Fino a ora si è ancora potuto pensare che Fidenzio volesse essere il

918 Cfr. TOSCAN, §§ 257 – 258 e VORBERG voce »caput demittere«.

919 Cfr. anche TOSCAN, § 420.

920 Cfr. voce »Medicina« in BOGGIONE e CASALENGO, § 1.2.2 e § 2.10.

921 Ma cfr. TOSCAN, § 139 e § 142.

922 Cfr. TOSCAN, §§ 556 – 56 1 e BOGGIONE e CASALENGO, § 2.13.

923 Cfr. TOSCAN, § 756 e la voce »Basium«, soprattutto sotto 3., in VORBERG.

924 Cfr. TOSCAN, § 733 e §142.

925 Cfr. TOSCAN, § 331.

926 Cfr. TOSCAN, § 202.

penetratore e preservarsi dunque almeno il ruolo attivo che spetta all'uomo. Nonostante il soggetto delle poesie di per sé immorale, manteneva almeno l'apparenza di rispettare un minimo le regole sociali. In questo sonetto invece il pedante trasgredisce ogni possibile limite del tollerabile, abbandonando il suo essere uomo con la richiesta di essere penetrato da un giovane – richiesta che non può essere più giustificata con nessun modello classico (cfr. capitolo 2.2.3).

Il fatto di rinunciare al suo essere uomo avrà reso Fidenzio, agli occhi dei contemporanei, ancora più risibile e inaccettabile. Richiamando alla mente che lo scopo de *I Cantici* dalla prospettiva di Fidenzio sarebbe dovuta essere la difesa della sua dignità (cfr. discussione di *CdFI* nel capitolo 4), ci si deve rendere conto che a questo punto il progetto è fallito: con questo sonetto Fidenzio ha perso ogni possibile traccia di dignità e il progetto di rendersi, agli occhi dei contemporanei, idoneo alla professione di insegnante di fanciulli è fallito ulteriormente.

VII

Mandami in Syria, mandami in Cilicia,
mandami ne la Gallia ulteriore,
nel mar Rubeo c'ha i flutti di cruore,
in Paphlagonia, in Bitinia, in Fenicia;

fammi paupere o dammi gran divicia,
fa il mio gymnasio vacuo a tutte l'hore, 5
fal locuplete con mio grande honore,
fa ch'io sia mesto, o sia pien di leticia;

fammi san, fammi valetudinario,
fammi di questo globo mondiale 10
monarca o fammi in carcere penare:

di Camillo il mio cor fia saettario,
ch'essendo in lui l'arundine letale
fixa, non val latibuli cercare.

Questo sonetto è colmo di paesi che, secondo il linguaggio dell'equivoco, portano dei significati particolari. Anche se non sono riuscita a trovare il senso di tutti i luoghi, la somma è sufficiente per cogliere il senso della poesia: Fidenzio vuole solo Camillo anche se potesse soddisfare ogni pensabile fantasia sessuale.

Così la »Syria« (1) rappresenta, come tante province romane del levante, un luogo pieno di uomini effeminati⁹²⁷ e la »Cilicia« (1), l'odierna Turchia, è il paese della sodomia⁹²⁸. La »Gallia ulteriore« (2) non è difficile da decifrare nell'ambito del Cinquecento italiano: è il regno del malfrancese. Il paese del »mar Rubeo c'ha

927 L'idea dell'Oriente effeminato era diffusa già ai tempi degli Antichi romani, ma cfr. anche il concetto dell'estraneo in *TOSCAN*, § 65.

928 Cfr. *TOSCAN*, § 72.

i flutti di cuore» (3), e dunque dei flussi di sangue, indica la penetrazione di una donna che ha le mestruazioni – la poesia burlesca del linguaggio dell'equivoco propone in caso della *mens* femminile la penetrazione anale⁹²⁹. Non sono riuscita a localizzare la »Paphlagonia« (4), ma sembra di nuovo essere una parte della presente Turchia e legata a pratiche sessuali tra uomini. La »Bitinia« (4) è il paese nativo di Antinoo, amante ufficiale dell'imperatore Adriano, e dunque luogo di bellissimi fanciulli che si prestano a fare gli amanti di uomini. La »Fenicia« (4) è Cartagine e dunque il regno di Didone, simbolo delle donne sodomizzate⁹³⁰. Ricordiamo che al livello primario delle poesie, Fidenzio viene spesso messo in correlazione con la donna innamorata di Enea. Anche tale parallelismo serve per indicare Fidenzio come *pathicus*, come uno che trae piacere nella parte passiva, ruolo alquanto inaccettabile nel Rinascimento come già nella Roma antica: »Der Pathicus, der sich wie ein Weib preisgab, war ein Gegenstand der Verachtung: was er geschehen ließ, war eines Mannes unwürdig.«⁹³¹ Sembra alquanto interessante che TOSCAN individui la figura di Enea come significante »hétérosexuel normal dévoyé par Didon«: ricordando che Fidenzio è Didone e Camillo è Enea, la »colpa« di un'eventuale conquista ricade tutta su Fidenzio, essendo Camillo l'innocente sedotto e momentaneamente portato fuori strada.

Dopo la quartina dei luoghi⁹³² segue la quartina dei rapporti sociali: secondo la logica dell'equivoco, il »paupere« (5) non ha i soldi per pagare rapporti insoliti e sta dunque per un rapporto vaginale convenzionale, mentre il ricco (5) si può comprare qualsiasi atto desiderato⁹³³. D'altronde, l'idea della posizione sociale inferiore che comporta la rinuncia a rapporti omosessuali non è nuova: si trova già nella letteratura classica⁹³⁴. Le metafore indicano dunque l'aver dei rapporti normali e l'aver dei rapporti aberranti.

Il »gymnasio« (6) era il luogo nell'antica Grecia in cui si esercitavano fisicamente i giovani, nudi, e rappresenta dunque il luogo ideale per chi ama il voyeurismo, ma nel verso 6 il posto è »vacuo a tutte l'hore« e dunque »privo di

929 Cfr. TOSCAN, §§ 79–90.

930 Cfr. TOSCAN, § 72 e anche la voce »Dido« in VORBERG.

931 Cfr. VORBERG, voce »Pathicus«.

932 Nella discussione della poesia nel cap. 4 si parla anche di CATULLO *Carmina* XI: sembra possibile che anche nella sua poesia i luoghi nominati abbiano un doppio significato. Ma le opere di ADAMS e VORBERG non aiutano nella decifrazione, e non ho trovato nessun altro studio che parlasse dell'argomento. Per questo l'interpretazione di un secondo livello in CATULLO va oltre le mie competenze. È però da notare che anche in *Carmina* XI si trovano certe parole chiave indiziarie, come per esempio »penetrabit« (2), »molles« (5), ecc..

933 Cfr. TOSCAN, §§ 48–58. Vedi anche l'accettabilità dei rapporti di Silla e Adriano nella discussione di XVIII nel cap. 4.

934 »Der Gedanke, daß Verarmung den Verzicht auf die Liebe zu männlichen Partnern erfordert und sexuelle Kontakte nur noch mit Frauen zulässt, findet sich m.W. erstmals bei Martial.« Hans Peter OBERMAYER: *Martial und der Diskurs über männliche »Homosexualität« in der Literatur der frühen Kaiserzeit*. Tübingen: Narr, 1998, p. 29.

qualsiasi orifizio« – si intende, da penetrare⁹³⁵. Significa quindi non avere alcun rapporto, mentre se il ginnasio è »locuplete« (7), e dunque »pieno«, significa per opposizione al verso precedente »avere tanti rapporti«. Il concetto di essere triste (8) significa secondo TOSCAN l'atto sodomitico, spesso attivo⁹³⁶, e il concetto di letizia (8) significa l'atto sodomitico, spesso passivo⁹³⁷. L'opposizione tra sano e malato (9) sta per rapporti secondo natura da un lato e rapporti sodomitici dall'altro⁹³⁸. Il »globo« (10), come tutti gli oggetti tondi, può significare »sedere«⁹³⁹ e il »monarca« (11), come il ricco, può avere tutti i rapporti immaginabili⁹⁴⁰ mentre, per opposizione, chi pena in carcere (11) sente dolori per i rapporti sodomitici subiti.

Ma tutte queste fantasie erotiche non cancellano il desiderio per Camillo: siccome la passione di Fidenzio è quella che è, non gli interessano altri oggetti erotici. L'»arundine letale« (13) è fissata tanto bene nel »cor« (12) di Fidenzio che non serve bramare altri nascondigli. Letta in chiave equivoca la terzina racconta che il »cor« (12) (ovvero il pene⁹⁴¹) di Fidenzio vuole essere »sagittario« (12) (significa per sinonimia qualcosa come »spruzzatore«) di Camillo, poiché⁹⁴² se fosse fissato in lui, non avrebbe bisogno di »cercare« (ovvero »penetrare«, per trasposizione del significato »guardare a fondo«) altri orifizi (»latibuli« (14) inteso come »tana« e quindi cavità).

Se si volesse fare una parafrasi della poesia secondo la lettura equivoca, si arriverebbe a un testo simile al seguente:

Mandami nel paese degli uomini effeminati, mandami nel paese della sodomia;
mandami nel paese del malfrancese,
nel regno della mestruazione,
Paphlagonia???, nel paese dei bei fanciulli degni di essere amanti d'imperatori;
[nel paese delle donne sodomizzate

rendimi senza rapporti sessuali, dammene tanti di ogni modo
rendimi privo di ogni orifizio da penetrare
dammene tanti per il mio pene grande
fa ch'io sia sodomita attivo, o pieno di piacere sodomitico passivo

935 Cfr. TOSCAN, § 534.

936 Cfr. TOSCAN, § 283.

937 Cfr. TOSCAN, §§ 813 – 819.

938 Cfr. TOSCAN, § 71.

939 Cfr. TOSCAN, § 453.

940 Cfr. TOSCAN, § 50.

941 Cfr. TOSCAN, § 868.

942 Si noti l'abile polivalenza della parola »che« (14) usata qui dallo SCROFFA: al livello primario ha valore causale, »perché«, ma a livello secondario va letta con valore condizionale, »poiché«.

fammi preferire il sesso secondo natura o contro natura
 fammi di ogni podex
 penetratore o fammi essere penetrato

di Camillo il mio pene sia tiratore
 che essendo fissato in lui
 non bisogna altri orifizi penetrare.

A prescindere al carattere osceno della lettura, si può almeno costatare che in questa poesia Fidenzio sembra prendere in considerazione almeno alcuni atti sessuali che non danneggino il suo ruolo attivo da maschio virile – non è solo *pathicus*; riesce almeno a immaginarsi nella parte attiva e addirittura in rapporto con donne.

VIII

Io cantarei tanto melifluamente
 ch'io farei parer ansero un olore
 et extrarrei da l'obdurato core
 mille sospir quotidianamente,

et vedrei permutar molto sovente 5
 quell'ampla fronte ove ha il vexillo Amore,
 et gli ocelli, contriti del suo errore,
 dar pharmaco al mio cor humanamente,

e il nome ch'ogn'hor invoco et disio 10
 assai piú sublimipeta farei
 che l'alite non è del sommo Giove,

s'il mio Camil, le cui bellezze nove
 s'han pedissequi fatti i pensier miei,
 grate aure un dí prestasse al cantar mio.

Questo componimento è scritto indubbiamente in versi piani per cui, se l'argomento della LONGHI dei versi piani quali espressione dei momenti felici vale al livello secondario, Fidenzio dovrebbe in qualche modo trovare soddisfazione. Una chiave della possibile interpretazione secondaria l'abbiamo già vista nella discussione del sonetto nel capitolo 4, interpretando »ansere« e »olore« (2) come l'oca animale simbolo di Priapo e il cigno di Apollo, per cui lo SCROFFA ammetterebbe di spacciare delle poesie lascive per delle poesie apparentemente caste.

Il concetto di CANTO al livello secondario significa, secondo TOSCAN, »usare l'ano«⁹⁴³ per cui »mellifluamente« (1) non è difficile da decifrare, per la sua accezione positiva, come »voluttuosamente«, »eccitante in modo sessuale« o simile. L'oca nominata nel verso 2, oltre a essere il simbolo di Priapo, è anche

943 TOSCAN, § 180.

l'uccello sacro di Giunone, dea materna. Ma le oche si accoppiano anche *a tergo*, fatto che potrebbe essere significativo. TOSCAN individua la parola come significante ›prostituta‹ – non è facile decifrare il termine nel presente contesto, che va comunque letto insieme a »olore« (2) in quanto termine seguente. Visto che Apollo per »olore« in verso 2 non ha tanto senso a livello secondario, sembra utile cercare altri significati del cigno in un contesto sessuale: viene in mente Giove che in forma di cigno sedusse alcune fanciulle (la più nota sarà la storia di Leda e il cigno, motivo dipinto da artisti rinascimentali come Da Vinci, Correggio e Michelangelo), per cui per »ansere« si presterebbe la lettura di Giunone.

I due uccelli si assomigliano molto fisicamente, per cui Fidenzio potrebbe anche semplicemente dire che userebbe tanto abilmente il suo ano che contrariamente all'oca, e quindi un po' grassucco e goffo o di corporatura simile a una matrona, parrebbe un cigno, e dunque più elegante e potente, quasi come il dio travestito del mito. Il significato di »cor« (3) lo abbiamo già visto nelle discussioni di *CdF IV* e *VII* sopra, per cui anche qui si può presumere il significato di ›pene‹. »Mille«, secondo TOSCAN⁹⁴⁴, ha il senso di ›organo maschile‹ sia perché sinonimo di ›grande‹ sia perché in opposizione a »cento«, che significa ›podex‹. Detto ciò, sembra chiaro che cosa Fidenzio intenda per i »sospir«⁹⁴⁵ (4) che vuole tirare fuori dal membro, il quale questa volta si trova in posizione frontale (se si interpreta la parola »quotidianamente« (4) nel senso di ›ogni giorno«⁹⁴⁶), posizione per cui i versi 5 e 6 (»et vedrei permutar molto sovente | quell'ampia fronte ove ha il vexillo Amore«) si possono interpretare come il voler sorvegliare le espressioni del viso di Camillo durante l'atto. Letti in modo più fedele alla chiave equivoca, i versi della seconda quartina significherebbero che tocca a Camillo il ruolo passivo: »permutar« (5), contenendo la radice MUTO, si riferisce al sodomita passivo⁹⁴⁷, ruolo attribuito a »quell'ampia fronte ove ha il vexillo Amore« (6): la fronte è un eufemismo per il sesso perché funziona come sineddoche al concetto di ›faccia«⁹⁴⁸ – il sesso di Camillo (amplo e quindi grande) si fa muto, Camillo diventa quindi il partner passivo. Gli occhi⁹⁴⁹ possono in questo caso significare solo l'orifizio dell'ano – maggiormente perché sono »contriti dal suo errore« (7): »contritus« in senso latino significa ›logoro‹, ›usato fino alla lesione‹ e il concetto di ›errore‹ sta, nella logica ricavata da TOSCAN, per la sodomia, in opposizione a ciò che è ›giusto‹ e ›naturale«⁹⁵⁰. L'ano di Camillo sarebbe dunque

944 Cfr. TOSCAN, § 666.

945 Cfr. TOSCAN, cit. 1360.

946 Cfr. TOSCAN, § 520.

947 Cfr. TOSCAN, § 762.

948 Cfr. TOSCAN, § 741.

949 Cfr. la discussione di *CdF III* qui sopra.

950 Cfr. TOSCAN, § 299.

già lesionato dalle ripetute pratiche sodomitiche e darebbe liquidi benevoli al »cor« (8), e quindi, al pene, di Fidenzio.

Ma le fantasie di Fidenzio sono solo ipotetiche: la frase secondaria che costituisce la seconda quartina non porta alla desiderata realizzazione dello scenario immaginato: tutto si avverrebbe se Camillo solo prestasse »grate aure (...) al cantar« (14) di Fidenzio. Usando le conoscenze fatte in precedenza, sappiamo ormai che la frase, tradotta dall'equivoco, significa: »dare il suo ano al mio agire sodomitico«. Tutto si risolverebbe quindi per Fidenzio se Camillo gli lasciasse solo una volta dimostrare le sua abilità di amante attivo: Camillo ne resterebbe incantato al punto da accettare un rapporto erotico fantasioso, composto da posizioni diverse.

L'ipotesi di LONGHI sulla motivazione dei versi piani non sembra quindi poter essere verificata neanche al livello secondario: in questi versi piani Fidenzio immagina di essere soddisfatto da e dare soddisfazione a Camillo, ma anche a livello secondario rimane una fantasia.

5.2 Il racconto secondario nelle successive poesie

Ci sembra di aver dimostrato sufficientemente la possibilità di leggere *I Cantici di Fidenzio* in chiave equivoca. Resta da sottolineare che anche su questo livello la narrazione segue un filone coerente. Il seguente nesso »felice« dei sonetti XI, XII e XIII racconta delle vicende favorevoli: Fidenzio narra, a chi sa cogliere il messaggio, i suoi rapporti sessuali con Camillo. In *CdF XI* è successo per la prima volta (il che lo rende tanto felice che, per celebrare l'evento, vuole penetrare il suo ripetitore Messer Blasio nell'ultima terzina), i »villi« di *CdF XII* sono i peli del pube di Camillo, rimasti sui vestiti di Fidenzio non per puro caso e in *CdF XIII* Camillo ha presentato un »prune exiccato« (10) che rappresenta per somiglianza visuale un testicolo svuotato⁹⁵¹, lasciando intendere un rapporto orale⁹⁵² tra lui e Fidenzio, il quale spera che sia stato solo il preliminare a cui segua un rapporto completo.

Purtroppo il »prune« è l'ultimo favore sessuale che lo rende tanto felice: la frustrazione sessuale torna con *CdF XIV* perché Camillo vuole prendere la parte attiva (»un dì mi farà migrar del seculo«, 10). I seguenti sonetti XV e XVI parlano di Trinagio, motivo per cui li ho lasciati fuori da queste analisi. Nel primo capitolo, *CdF XVII*, Fidenzio racconta le sue sofferenze da sodomita passivo di

951 Cfr. BOGGIONE e CASALENGO, § 2.14.

952 Si noti però che i ruoli della parte attiva e quella passiva dei rapporti orali nel Rinascimento sembrano, almeno a Firenze, stranamente capovolti: il *fellator* era considerato attivo, non l'inseritore, cfr. ROCKE, p. 92. Fidenzio è quindi la parte attiva in questo rapporto.

fronte a »Camillo superbo« (4) che assume il ruolo del sodomita attivo⁹⁵³: lascia Fidenzio dopo un loro incontro con »gli occhi rubeo et ne la faccia pallido« (112) e dunque molto provato nelle parti sessuali⁹⁵⁴. Gli amici che vengono lo rimproverano di farsi usare così da *pathicus*, lui che era tanto »magnanimo« (136) prima, e quindi di un grande pene attivo⁹⁵⁵. Alla fine, Fidenzio ammette di non essere soddisfatto dal prendere la parte attiva (»Amor, se ben da gli occhi fonti amplissimi | mi trahe«, 175 s) ma desidera essere penetrato (»faccio il mio volto di lacrime irriguo«, 180).

Riesco a decifrare solo a metà in chiave equivoca il sonetto XVIII : il »vaso atramentario« (3) in senso di »cavità scura« potrebbe anche rappresentare la penetrazione anale e il significato di Silla (6) lo abbiamo visto nella discussione del componimento nel capitolo 4. Ma cosa possa significare »Mario« (6) e gli autori autorevoli latini citati in verso 14 non lo colgo affatto – effettivamente le due terzine mi sfuggono completamente. Né le opere di italiano, né i dizionari di latino illuminano la questione: sembra che a questo punto il linguaggio secondario della lingua fidenziana sia una cosa a parte. Anche per il capitolo XIX ho delle difficoltà: mentre in alcuni versi il doppio senso sembra evidente (versi 47 s: »et io vibrando il magistral mio baculo | equitava con gaudio incomparabile«, versi 68 s: »Il caupon con atti blandusculi | prese la staphia et m'aiutò a descendere«), nella maggior parte dei versi si sottrae alla mia comprensione.

Tre sono dunque le possibilità: o gli ultimi componimenti, già per distacco temporale e tematico sono una cosa diversa dalla prima parte della raccolta, non sono cioè effettivamente dello SCROFFA, ma scritti da una persona che non era abile a utilizzare il sottocodice quanto lo SCROFFA nelle prime poesie; o le poesie sono dello SCROFFA, il quale però per un motivo sconosciuto non rispettò il sottocodice. La terza possibilità è che lo SCROFFA rinnovò il linguaggio dell'equivoco nelle ultime poesie a un punto che diventa irriconoscibile con gli strumenti a disposizione. Ciò significa che sicuramente anche nelle presentazioni delle poesie precedenti avrò fatto degli errori interpretativi, anche se per caso le poesie funzionano con la vecchia chiave del linguaggio dell'equivoco tradizionale-fiorentino. Sembra anche possibile che lo SCROFFA si basi molto di più sul patrimonio osceno di base latina di quanto io non abbia preso in considerazione qui: anche per certi testi latini del tardo medioevo si sta sospettando »un qualcosa in più« del significato letterale, senza aver trovato un metodo di decifrazione⁹⁵⁶. Svolgere tale lavoro spetterà ad altri, ma sono convinta che lo

953 Per il concetto di »superbo« cfr. TOSCAN, cit. 1831.

954 Per »occhi« cfr. TOSCAN, §§ 841 – 845 e per »viso« § 741.

955 Cfr. TOSCAN, § 331.

956 Certe parti del *Boncompagnus* di BONCOMPAGNO da Signa sembrano dichiaratamente oscene, come per esempio certe lettere della seconda parte del sesto libro, dedicato a »De suasionibus et dissuasionibus in matrimoniis contrahendis«, cfr. 6.2.29: »Dissuasio, ex eo

studio del patrimonio osceno delle altre epoche latine porterà risultati importanti anche per l'interpretazione del livello osceno de *I Cantici*.

quod aliquid esse dicitur hermafroditus.« [1] »Iocosum est quid reffero, sed absque dubio dampnosum esset vobis, quoniam ille, quem vultis recipere in maritum, hermafroditus esse absque dubio perhibetur. Unde, si haberetis burdonem, reperietis in eo scarpsellam.« Citato secondo <http://scrineum.unipv.it/wight/index.htm> (08.01.2010). Ma l'opera, in gran parte, non sembra avere proprio senso e attende la decifrazione, resa difficile anche dallo stato apparentemente frammentario del testo. »Scarsella« viene trattato da TosCAN in § 939 discutendo un sonetto anonimo.

6 Conclusione

Finora, *I Cantici di Fidenzio* non hanno goduto di una grande fortuna presso gli studiosi: le ricerche dedicate al testo sono – considerando anche la grande fortuna che il testo ha avuto negli anni dalla sua prima pubblicazione – ben poche. Questa situazione non è cambiata quando, quasi trent'anni fa, ne è stata pubblicata l'edizione critica.

Il testo dello SCROFFA costituisce dunque un campo di studio relativamente gratificante, in quanto non è troppo difficile superare l'attuale stato di ricerca, in realtà insufficiente. Allo stesso tempo però è anche un campo di ricerca relativamente ingrato, perché ci sono talmente tante questioni da affrontare, lasciate finora aperte, che è facile perdersi nel percorso. Inoltre il lavoro si è mostrato ulteriormente difficoltoso in quanto si sono incontrate talmente tante credenze false, da correggere, che è diventato impossibile affidarsi alle fonti secondarie.

Così, lo studio di Giovanni DA SCHIO, finora ritenuto tra i più importanti al riguardo, si è rivelato in realtà inverificabile perché tante delle carte da lui citate non sono reperibili, inoltre in alcuni punti sono stati riscontrati (per esempio nell'affermazione che Camillo SCROFFA sia laureato in legge). Anche Giovambattista CROVATO, studioso molto citato in seguito alla pubblicazione della sua edizione, è poco affidabile e soprattutto sembra troppo indebitato con i testi di GRAF e DA SCHIO. Lo studio di Severino FERRARI è il primo a corrispondere quasi agli standard di ricerca moderni, ma si fa ingannare dalle fonti e riprende alcune credenze errate (SCROFFA giureconsulto, ecc.). Benedetto CROCE è il primo a inserire il testo in un quadro storico-culturale, ma anche nei suoi scritti si distingue un problema ricorrente negli studi scroffiani: per la natura de *I Cantici*, poco all'altezza dei presunti standard moralistici, il bagaglio culturale degli studiosi ha inciso molto sullo stato di ricerca. Fino a metà del Novecento si è spesso negata per prudenza la natura del testo e si è cercato di trovare motivazioni considerate lecite per rendere l'autore comunque rispettabile e autorevole – motivo per cui il »cubiculario« in *CdF* VI, 8 non poteva essere che un innocente compagno di stanza. Abbiamo visto come la letteratura su *I Cantici* e Camillo SCROFFA abbia girato per tanti anni intorno alle stesse informazioni

(alla biografia e identità dell'autore, al legame con l'*Hypnerotomachia Poliphili*, ecc.), con poche aggiunte in un numero limitato di studi più interessanti. L'ultima pubblicazione sostanziosa sul testo scroffiano, il lavoro di Alessandro CAPATA in occasione del settecentenario petrarchesco, presenta delle novità e alcuni spunti su cui riflettere. Certe sue ipotesi, quali per esempio sulla natura non-oscena e non-comica del testo, suscitano non poca perplessità, ma si sono potute confutare esaurientemente: la testimonianza della lettera dell'inquisitore di Modena, che nomina *I Cantici* insieme alla *Ficheide* del MOLZA, e il fatto che il libro dello SCROFFA finì doppiamente sull'indice del 1590/93, sia tra i libri italiani sia nella sezione di libri in lingua latina⁹⁵⁷, parlano chiaramente a favore di un contenuto osceno. Che i contemporanei dello SCROFFA trovassero il testo comico, nonostante gli argomenti portati a favore della sua ipotesi da CAPATA, è evidente dalla testimonianza del VARCHI, egli stesso tra l'altro autore di rime oscene: »Quando io la lessi, fui per ismascellare delle risa.«⁹⁵⁸

Un posto fisso nelle ricerche su *I Cantici* ha anche il *Canzoniere* di PETRARCA, spettro onnipresente che gioca un ruolo determinante per la lettura del testo sin dal primo sonetto. Ma la visuale petrarchesca ha bloccato la percezione di altre correnti letterarie: il presente studio è partito dalla classica ottica petrarchesca nella presentazione del testo (capitolo 1.1) per arrivare a una lettura di esso molto diversa nelle discussioni dei singoli componimenti (capitolo 4 e soprattutto capitolo 5).

Data la relativa limitatezza dello stato della ricerca, esso è stato riportato quasi al completo, con estese citazioni dalle fonti difficilmente reperibili, in modo da fornire una raccolta completa dei brani rilevanti. In questo modo si è potuta anche evidenziare la genesi di certe informazioni errate che tornano puntualmente negli studi.

Più specificamente sembravano insufficienti lo stato delle informazioni biografiche delle persone storiche coinvolte e la quasi completa mancanza di indagini sul contesto culturale, ciò ha richiesto ulteriori ricerche.

Nel percorso del nostro studio abbiamo potuto correggere, tramite minuziose ricostruzioni e rigorose verifiche, tante informazioni intorno alla biografia dello SCROFFA, tra le quali la più importante chiarisce che il nostro autore non fu affatto giureconsulto, come riportano tutte le fonti secondarie, ma studiò le Arti all'Università di Padova probabilmente senza mai laurearsi. Nonostante i nostri sforzi, rimangono comunque delle questioni aperte, come per esempio se lo SCROFFA fu socio della famosa Accademia Olimpica o no, cosa fece dopo gli anni

957 Cfr. MARTÍNEZ DE BUJANDA, p. 318: »Des sept condamnations en latin qui sont propres à Rome 1590 e 1593 (ns 0254–0260), deux, la *Monarchia* de G. A. Pantèra (n. 0255) et les *Cantici* de C. Scroffa (n. 0256) figurent aussi dans la section des livres en italien.«

958 VARCHI, p. 387.

dell'università e dove visse tra gli anni universitari e la sua morte, anch'essa di data incerta. Dopo l'analisi e la critica delle fonti reperibili e consultabili, si forma il seguente, attuale quadro sulla vita di Camillo SCROFFA: nato come terzo figlio nel 1527, si formò nelle Libere arti e medicina all'Università di Padova, almeno dal 1550 al 1553, probabilmente senza mai finire ufficialmente gli studi con una laurea. Nel 1556 si trovò a Vicenza, dove però non sembra mai aver esercitato il lavoro di giureconsulto. Morì a Vicenza, secondo DA SCHIO il 5 gennaio 1565, a soli 37 anni – o, secondo MARZARI, a 48 o 49 anni nel 1576. Se si mette come prima data di composizione possibile de *I Cantici* il 1545, lo SCROFFA avrebbe avuto soli 18 anni – età che ci sembra troppo tenue per la composizione di un'opera della complessità de *I Cantici*. Sembra però definitivo che l'autore li scrisse in età piuttosto giovane: alla edizione del 1562, ritenuta autorizzata dallo stesso SCROFFA, aveva 35 anni. Interessante per futuri studi sul testo ci sembra il fattore della Vicenza contemporanea quale luogo di dissidenza, fattore che non si è tuttora combinato con la natura poco ortodossa de *I Cantici*.

Anche il lavoro sulla biografia di Pietro Fidenzio Giunteo è, in realtà, tutto da rifare secondo fonti di archivio: la biografia costruita finora si basa su fonti in realtà poco affidabili o di natura letteraria. Bisognerebbe scrutare gli archivi di Padova e forse anche di Montagnana, sperando di trovare qualcosa di rilevante.

Sulla persona di Camillo si sa ancora meno. Visto che, a parte la testimonianza dell'ALDEANO circa l'identità di Camillo quale Camillo Strozzi, non si ha nessuna certezza o almeno un piccolo indizio su chi fosse la persona extratestuale, sembra piuttosto inutile mettersi a cercare negli archivi un Camillo da Mantova che possa aver fatto da modello per il Camillo-personaggio del testo.

I capitoli dedicati all'ambito della scuola in area veneta nel Cinquecento e alla questione dell'omosessualità sono serviti per inquadrare meglio l'argomento del testo. Solo conoscendo tali contesti sembra possibile riconoscere l'alta carica sociale de *I Cantici* circa la posizione e dipendenza dell'insegnante e la posizione emarginata dell'omosessuale. Effettivamente, la buona reputazione morale dell'insegnante faceva da garanzia non solo per la sua accettazione sociale, ma anche per la sua sopravvivenza economica: a colui che non godeva di una buona reputazione non veniva affidato alcun alunno e di conseguenza si ritrovava senza guadagno. Non sembra dunque esagerato dire che a livello diegetico Fidenzio si sta giocando, con il suo innamoramento di dubbia moralità, la sopravvivenza economica: se non dovesse riuscire a convincere il pubblico tramite la pubblicazione delle sue poesie del carattere innocente del suo amore e a disculparsi dall'accusa di corruzione morale, non sarebbe semplicemente ridicolo agli occhi della società, ma anche inaccettabile come educatore. Inoltre, grazie alle indagini sulla scuola, si è potuto capire che Camillo-personaggio aveva al massimo 15 anni (ma forse molto meno, visto che l'età di scolarizzazione era dai 6 ai 15 anni o

poco di più) e si è potuta inquadrare la presenza di certi testi classici nel nostro testo.

La questione omosessuale, ovvero sodomita, nel Cinquecento è più complessa, e la carica sociale è più alta per la tabúizzazione dell'argomento, per cui si è ritenuto utile dividere il capitolo cronologicamente. In una prima parte si osserva la situazione cinquecentesca, molto ambigua perché la sodomia fu, da un lato, punita gravemente in quanto costituiva un reato contro Dio e contro le unità organizzative e stabilizzanti civili e, dall'altro lato, fu trattata con estrema libertà, per esempio in certi movimenti come il libertinismo o addirittura elogiata per le presunte capacità curative in certi trattati di medicina. Di seguito si è guardata la situazione nell'antica Grecia e nella Roma antica: sia per il grande valore che le due società avevano per il Rinascimento, sia come istanze di riferimento per la questione omosessuale. Il rapporto iniziatico e asimmetrico ateniese tra *erastes* ed *eromenos* fu disprezzato, come »amore greco«, dagli antichi romani, che ritenevano i rapporti tra due uomini nati liberi inaccettabili per una questione della *dignitas* maschile. In questo le due società antiche si assomigliano: l'uomo deve essere attivo. Chi era passivo non era uomo, ma entrava nel dominio del *gender* femminile. In più, i romani sanzionavano l'atteggiamento di indulgenza, che essa fosse di natura sessuale o culinaria o altro non aveva importanza: la mancanza di autocontrollo comprometteva l'uomo perché andava contro il modello di virilità. Anche se la situazione nel Rinascimento era ben diversa, gli umanisti italiani, avendo una lunga reputazione di sodomiti nella letteratura, si orientavano comunque verso i modelli antichi. Ma, nonostante la cultura romana fosse più vicina e per conoscenze linguistiche più avvicinata, bisognava rivolgersi al modello greco, visto che i rapporti quasi proverbiali degli umanisti con i loro alunni erano rapporti tra due persone dello stesso sesso, entrambi nati liberi cittadini e con una grande differenza d'età. Il testo di maggior impatto sulle idee dei contemporanei e più importante per la rappresentazione delle idee sull'»amore greco« nel Rinascimento è l'adattamento del *Simposio* di PLATONE di Marsilio FICINO⁹⁵⁹.

Avendo stabilito nel secondo capitolo il contesto storico intorno ai due argomenti guida de *I Cantici*, il terzo capitolo riflette sul rapporto di interdipendenza tra letteratura e società in linea generale, in cui la letteratura, in quanto

959 Cfr. FICINO. TOSCAN scrive a proposito: »(...) il convient d'ajouter l'acquiescement inconditionnel de certains humanistes aux doctrines de l'Antiquité, dont les poètes ne s'étaient point fait scrupule de célébrer l'homosexualité. S'il est difficile d'affirmer que l'admiration pour l'ancienne Grèce et pour l'ancienne Rome entraîne une recrudescence des mœurs socratiques, il est certain qu'elle aida à l'établissement d'un climat qui leur était propice. Climat que devaient maintenir et renforcer, un peu plus tard, la diffusion des doctrines platoniciennes et une interprétation laxiste de la pensée de Ficin.« TOSCAN, p. 188.

discorso sociale, rinegozia le posizioni della società circostante. Nel nostro caso il testo rinegozia tra l'»io« di Fidenzio, soggetto emarginato per la natura del suo amore, e il »voi« circostante, la massa anonima. L'identità pubblica di Fidenzio gli attribuisce il ruolo d'insegnante pubblico di tanti alunni, dichiaratamente innamorato di Camillo, ecc.. Il lato della sua identità privata lo mostra come un individuo frustrato emotivamente ed emarginato socialmente, individuo che si rifugia in un (fittizio) mondo passato, tenendo per compagnia »Tullio, Ovidio, Maron, Flacco et Terentio« (*CdF* XVIII, 14) e avendo per amici altri dotti con nomi classicizzanti. Questo individuo fa propria la lingua del passato, il latino, che però adatta a uno strano ideoletto che lo emargina ancora di più. Aumenta così l'incomunicabilità tra lui e il mondo esterno, fattore grave visto quanto era importante, per la formazione dell'io nel Cinquecento, la società circostante piuttosto collettiva. Attraverso questa chiave, *I Cantici di Fidenzio* possono anche essere letti, a livello sia diegetico ma anche extratestuale, come il tentativo da parte di un individuo di avvalersi del diritto di autodefinizione, di esercitare il potere di dire agli altri chi si è e chi si vuole essere. L'io, che dal punto di vista della massa è »deviante« sia socialmente che linguisticamente, diventa la norma se la focalizzazione si sposta e mette l'individuo al centro dell'attenzione, se Fidenzio prende la parola e racconta in prima persona il suo punto di vista, impone nuovi valori e motivazioni valide. L'assunzione del potere narrativo permette di influenzare anche il mondo che circonda Fidenzio, rendendo ciò che prima era considerato deviante una cosa normale – almeno fino al momento in cui non si esce dalla prospettiva dell'io. Fidenzio si batte dunque specificamente per la libertà di amare a modo suo, ma anche per una libertà sociale più grande dell'insegnante in generale – non si può stabilire con certezza se le sue gesta abbiano successo al livello primario, ma è evidente che a livello secondario la rinegoziazione di Fidenzio viene completamente contraffatta: a quel livello Fidenzio corrisponde proprio all'immagine »turpe« che combatte al primo livello.

In linea generale bisogna tenere a mente la distinzione dei diversi livelli comunicativi del testo: oltre al livello primario letterale e il livello secondario salace abbiamo anche il confronto tra la voce dell'autore SCROFFA e la voce del poeta-*amator* Fidenzio. Bisogna distinguere bene tra le due voci perché il primo ironizza il secondo e manda un messaggio al lettore che qualche volta è completamente diverso da ciò che viene detto dalla voce narrante di Fidenzio. Per »ironia« non si intende qui ironia in senso classico ma nel senso di un »doppio registro discorsivo«⁹⁶⁰ – ricordando che anche il livello ironico, la voce dell'autore SCROFFA che parla al lettore extratestuale, funziona solo al livello primario ed è solo qui che Fidenzio è lo scemo, che il pedante è preso in giro.

Possiamo quindi constatare che il testo de *I Cantici di Fidenzio* è segnato da un

960 MUSARRA, p. 65.

ricorrente motivo del Doppio: la voce narrante è doppiata; abbiamo un doppio livello di lettura; il testo in sé, in quanto rifacimento del *Canzoniere* di PETRARCA, dell'*Hypnerotomachia Poliphili* e anche del quarto libro dell'*Eneide*, è parodistico e dunque doppio a livello testuale, e il doppio si manifesta anche nelle figure retoriche come il frequente uso di espressioni tautologiche. Da questa confusione dei diversi strati comunicativi co-presenti nel testo spuntano certe etichette troppo semplificative: petrarchismo, antipetrarchismo, parodia, autoparodia, La realtà del testo è più complessa delle singole etichette: nel passato, *I Cantici* furono visti sia come un testo petrarchista sia come un testo antipetrarchista sia come un testo misto, ragionando che in fondo l'antipetrarchesco non può esistere se non sulla matrice del petrarchismo. Ma la confusa attribuzione del testo risulta dal fatto che lo SCROFFA sovrappone diversi modelli comunicativi, diversi script discorsivi. Tali script contrastanti creano equivoci fra di loro⁹⁶¹, anche se si riconoscono i diversi livelli comunicativi: il messaggio petrarchista e classicista si limita al livello diegetico, a Fidenzio narratore, che utilizza il codice standardizzato della lirica petrarchista quale lirica d'amore alta per dare il dovuto merito al suo amore. Fidenzio non è consapevole del fatto che la tematica omosessuale della sua narrazione rappresenta una crepa nella maschera del petrarchismo: per lui »il Petrarca« è semplicemente la forma normale, che usa spontaneamente per il suo racconto. Consapevoli della trasgressione sono invece i lettori, sia diegetici che extratestuali e complici dell'autore esterno, Camillo SCROFFA, che di conseguenza attribuiscono un valore antipetrarchesco al testo. Così, se Fidenzio narra in tutta onestà petrarchesco e se esiste una complicità percepita dai lettori verso l'autore esterno, il testo è comico. Abbiamo dunque una forma di umorismo pirandelliano⁹⁶²: a livello del patto tra autore e lettore il testo è comico, a livello del patto tra protagonista e lettore⁹⁶³ invece, scatta il meccanismo dell'avvertimento del contrario che suscita nel lettore il sentimento del contrario: Fidenzio non è ridicolo, in fin dei conti, e il lettore simpatizza, fino a un certo punto, anche con lui. Se il lettore invece non coglie il patto con l'autore, o lo fa in grado inferiore, il testo è petrarchista e fedele al messaggio di Fidenzio e perde di conseguenza la sua duplicità. Per tutte le letture de *I Cantici* è dunque assolutamente necessario chiedersi chi invia il messaggio ricevuto: il narratore Fidenzio o l'autore SCROFFA?

I Cantici hanno un lato parodistico che riguarda il petrarchismo e uno che riguarda il classicismo: riprendono così le due correnti più influenti della cultura, e particolarmente, della lirica italiana del Cinquecento. Ma la parodia, intesa qui semplicisticamente come il rifacimento di un testo letterario in un

961 Cfr. cap. 6 di GEE, pp. 71–93.

962 Cfr. PIRANDELLO.

963 Cfr. LEJEUNE.

altro testo letterario, è un metodo di attualizzazione della cultura: il passato viene portato nel presente e adattato al momento, spesso con intenzione critica. Così il testo crea una cosa nuova, molto espressiva e moderna, diversa dai modelli imitati e non si limita affatto a pura forma, mentre il narratore Fidenzio è un modello antiquato, il sintomo di una cultura non più all'altezza del tempo, essendo quasi un estraneo o essere esotico nel suo stesso Paese. Fidenzio, tramite il suo linguaggio e i modelli scelti, vive in un passato fittizio, scappando dal presente. Il paradosso è che egli attualizza il passato adattando i modelli e crea innovativamente del nuovo »rubando« dal vecchio. Pur vivendo nel presente, rifugiandosi in una cultura del passato, riesce a creare una cosa moderna, quasi d'avanguardia, nonostante egli stesso sia completamente passatista. Ma tale paradosso esiste, naturalmente, solo a livello diegetico. A livello extradiegetico il presunto paradosso si spiega facilmente con il doppio livello comunicativo: l'autore e creatore reale, SCROFFA, non si può certo accusare di essere stato passatista.

La satira, qui intesa come discorso letterario e non come genere, è un meccanismo analogo alla parodia. Solo che essa non riguarda una proposizione presa da un altro testo letterario, ma un fenomeno extratestuale disprezzato che viene trasportato nel testo e di cui l'autore implica una critica negativa. Nel nostro caso il fenomeno è quello del pedante a cui si uniscono i già familiari contesti, quello scolastico e quello della sodomia.

Il pedante stereotipico del Cinquecento è un insegnante che parla davvero in modo latineggiante, quasi incomprensibile, ed è generalmente ritenuto ignorante, pieno di vizi e sodomita. Lo sdegno verso i pedanti è maggiore perché essendo maestri, dovrebbero essere tutt'altro: »quel che vuole altrui insegnar ogni cosa convien sappi far«⁹⁶⁴. Ma i pedanti non sono all'altezza del loro mestiere. Visto che il pedantismo era un fenomeno diffuso, non sorprende affatto che venne riportato nella letteratura dell'epoca, soprattutto nelle commedie. Lì, il pedante è brutto, povero, ignorante e presuntuoso, ma spesso eroticizzato. Nel repertorio dei personaggi della commedia è una figura nuova, spesso produttrice di effetti comici e quasi sempre negativa. In linea generale, il pedante letterario è un personaggio che »fa prova di un'affettazione che si situa agli antipodi del nuovo ideale della »sprezzatura« teorizzato dal Castiglione«⁹⁶⁵ e che è colpevole di due trasgressioni: si innamora in modo socialmente inaccettabile, per cui viene quasi sempre severamente punito sul palco, ed è colpevole di »degradare la cultura umanistica a puro gioco verbale«⁹⁶⁶. Tale trasgressione è difficilmente punibile perché rappresenta il trauma del secolo: la fine della

964 CIAN: »Una lettera di Carlo Sigonio contro i pedanti«, p. 460 s.

965 STÄUBLE: »Parlar per lettera«, p. 111.

966 STÄUBLE: »Parlar per lettera«, p. 121.

fiducia nelle possibilità dell'uomo, il brutto risveglio dopo il sacco di Roma dal sogno di trasformare il mondo educando gli uomini alle virtù tramite le bellezze classiche. Il »manierismo« vuoto del pedante è sintomo del suo distacco dalla realtà ed è dunque simbolo della sconfitta degli ideali dell'umanesimo.

Ma agli occhi degli studiosi Fidenzio è diverso da questi pedanti letterari: Fidenzio è un personaggio positivo, fa simpatia e suscita pietà, rimanendo paradossalmente pur sempre buffonesco. Sono importanti, ancora una volta, i diversi livelli de *I Cantici*: all'interno del testo Fidenzio è, a volte, ambiguo: è il solito pedante buffonesco di cui burlarsi (nell'osteria in *CdF XIX*), per altri invece è un erudito tragico (colleghi in *CdF XVII*). I lettori contemporanei, abituati ai pedanti negativi reali e letterari, dovevano prima superare il proprio bagaglio culturale, di cui faceva parte l'idea fissa del pedante come antipaticone e buffone da burlare, per provare la simpatia per Fidenzio di cui parla BONORA. La prospettiva narrativa del testo è disegnata proprio per superare i pregiudizi negativi dei contemporanei: diversamente da tutti gli altri pedanti letterari, Fidenzio è il narratore del racconto. Più specificamente è un narratore auto-diegetico, cioè un narratore protagonista della storia, e il racconto funziona a focalizzazione interna, la storia cioè, in linea generale, viene raccontata tramite la percezione di Fidenzio-narratore che sa quanto sa Fidenzio-personaggio. In questo modo il testo riesce a trasmettere i sentimenti personali e le sfumature psicologiche del protagonista, che fanno appello all'empatia dei lettori. Almeno teoricamente, il lettore moderno è più facilmente portato a vedere il lato tragico della vicenda di Fidenzio perché non porta il bagaglio delle idee negative sul pedante diffuse tra i contemporanei dello SCROFFA. In questa fondamentale differenza tra i lettori contemporanei e i lettori moderni sta anche il motivo per cui Fidenzio è percepito o meno come erotomane: che non ci sia »[n]ulla di turpe (...) in questo pedante«⁹⁶⁷ è un giudizio che appartiene decisamente alla modernità. Per quanto abbiamo detto sopra sembra evidente che Fidenzio, per i contemporanei, è in effetti sodomita. Anche in altri aspetti non si distingue dagli altri pedanti letterari: Fidenzio si dà l'aria grave, parla il pedantesco e trascura l'insegnamento dei suoi alunni, anche se a causa di un innamoramento e non per discussioni in piazza. Fidenzio è tipico anche in quanto è preoccupato per il decoro, da lui chiamato »dignità« (*CdF I*, 10) e per il suo innamoramento di una persona non adatta, trasgredendo ulteriormente nel scegliersi non solo una persona del suo stesso sesso, ma che si trova inoltre sotto la sua tutela e forse addirittura nobile.

Il quarto capitolo è un tentativo di leggere il testo nel senso di »how the words mean«⁹⁶⁸, di recuperare significati laddove prima erano solo parole vuote -

967 BONORA: »Il classicismo dal Bembo al Guarini«, p. 516.

968 GREENE, p. 21 s.

significati non necessariamente impellenti, ma almeno pensabili come portanti per i lettori rinascimentali. In passato, qualche brano parallelo fu già individuato, ma non fu mai spiegato cosa significasse per il testo. Così, tanti significati consonanti si svelano qui per la prima volta: Fidenzio che viene parallelizzato alla regina cartaginese Didone e il nostro ludimagistro che rivive la storia della donna come descritta nel quarto libro dell'*Eneide*. Il lettore viene indirizzato verso testi »femminili« (come appunto il quarto libro dell'*Eneide* o anche le *Heroides* di OVIDIO) oppure verso testi »omosessuali« (come alcune delle *Ecloghe* di VIRGILIO) oppure verso certi testi di contenuto salace (come *L'asino d'oro* di APULEIO o alcuni *Epigrammata* di MARZIALE) spesso tramite citazioni e allusioni. Tutti questi testi inviano, volendo, verso il secondo livello di lettura, il livello osceno.

Il quarto capitolo ha potuto mostrare anche quanto sia »non virile« il mondo di Fidenzio, nonostante la completa mancanza di donne nel testo. Fidenzio è evidentemente passivo, le sue azioni dipendono dall'input degli altri – il protagonista tradisce dunque i tradizionali attributi maschili. Non è mai stato notato prima quanto questo Fidenzio, che canta »con flebil voce« (*CdF IV*), si basi sulla tradizione amorosa delle elegie latine: vive il suo amore come *foedus aeternum*, in concorrenza alla vita »normale« e come *servitium amoris* proprio come nelle elegie latine. Ma se nelle elegie è accettabile anche un amato al posto dell'amata, la persona amata dell'elegia è comunque piuttosto una civetta che gioca con il povero amante, mentre Camillo si sottrae in assoluto, simile alla Laura di PETRARCA: Camillo è inaccessibile rispetto agli amati elegiaci, Camillo non c'è. Ma mentre Laura rappresenta tanti aspetti, Camillo è semplicemente bello. Tale bellezza fisica è il motivo per le sofferenze amorose di Fidenzio e quindi del suo poetare. I due amati hanno in comune di rimanere senza possibilità di esprimere le loro posizioni, senza voce, e il concetto d'amore sottostante è unilaterale, non uno scambio più o meno paritario tra due agenti. Fa parte della lirica amorosa in generale il fingere una sottomissione alla donna amata – la si dice sovrana e regina, ma è un gioco a cui l'amante deve sapere sottrarsi al momento giusto per non perdere la sua virilità. Anche Fidenzio si dice schiavo di Camillo, ma il nostro testo va oltre il gioco – i ripetuti richiami alla realtà legale extratestuale (*CdF VI* e *XIX*, cfr. anche capitolo 2.2.2) ricordano il pericolo che Fidenzio corre per amare contro natura.

Che Fidenzio-personaggio abbia una larga conoscenza sia delle poesie di PETRARCA sia dei testi classici e della lingua latina in generale emerge chiaramente dal testo. Ma spesso stupiscono certe leggerezze: »surge, age, rumpe moras« in *CdF XVII*, 46 riprende le parole di Mercurio rivolte a Enea per distanziarlo da Didone, non per avvicinarlo a lei, e la »patientia« (*CdF XIX*, 174) la si ha qui con un cavallo, non con un avversario politico come nell'originale. Tralasciando il problema della natura dell'*imitatio* e tenendo conto del pres-

umibile *mundus significans* dei suoi contemporanei, lo scarto tra il modello e la versione fidenziana avrà avuto una decisa forza comica⁹⁶⁹. Assumendo che lo SCROFFA abbia fatto queste scelte consapevolmente, la «colpa» è da attribuire a Fidenzio: l'insegnante di latino che usa locuzioni errate e cita inadeguatamente un testo come l'*Eneide* si espone allo sdegno del pubblico.

Il pedante Fidenzio non conosce la misura del giusto, il giusto mezzo dell'etica aristotelica: il suo umore oscilla tra massima depressione e minaccia di morte come in *CdF X* e spiriti giubilanti per una sciocchezza quale il nocciolo di prugno in *CdF XII*, usa superlativi e diminutivi in abbondanza, preferendo le forme latineggianti (cfr. in *CdF II* i diminutivi in -usculo e i superlativi in *CdF III* in -errimi). Dalla bocca di Fidenzio innamorato, tutto è sempre »di più«. Non sembra dunque vero che Fidenzio sia »prima di tutto un ›Glottocrisio [...] eruditissimo ludimagistro«, (...) che nell'orgoglioso riconoscimento di tale ruolo sociale esaurisce tutta la sua personalità«⁹⁷⁰: il suo innamoramento infelice ha di gran lunga la meglio sul suo essere ludimagistro. Si può evincere il tipo di erudizione del maestro dai testi di cui si trovano tracce nelle sue poesie: gli autori citati sono più di 20, tra cui un terzo della tradizione italiana⁹⁷¹ e il resto di tradizione classica⁹⁷².

I Cantici sono dunque, in modo eclettico e contraddittorio, in parte elegiaci, in parte petrarchisti, in parte polifileschi, in parte una cosa nuova e propria: rivelano sia dal punto di vista del sistema letterario, sia dal punto di vista linguistico, sia dal punto di vista sociale un conflitto interno: mettono in gioco »stabilizing etiologies«⁹⁷³ di diversa provenienza, che si destabilizzano e ristabilizzano a vicenda in un'*imitatio* dialettica. A seconda della nostra percezione, *I Cantici* sono dunque allo stesso tempo imitazione dialettica (a livello comunicativo di Fidenzio, fatta in tutta sincerità) e parodia (a livello dell'autore SCROFFA, che aggiunge la componente ironica). Sembra che risultino da questo conflitto interno le diverse opinioni sulla classificazione del testo – a seconda

969 Ricordo ancora le parole di Alessandro CAPATA: »I testi dello Scroffa non fanno ridere, a differenza della *Macaronea* folenghiana. Non fanno ridere perché non vi è il tradizionale repertorio del comico, della deformazione parodistica di primo grado, quella cioè che dà vita alla coerente derisione di un genere, non vi è poi la componente oscena che tradizionalmente accompagna i componimenti a tematica omosessuale, né l'elemento della falsa comprensione del linguaggio, ovvero del bisticcio di parole, sempre presente nella topica comica cinquecentesca.« CAPATA, p. 160.

970 BRESTOLINI, p. 259.

971 Per esempio BERNI, BURCHIELLO, COLONNA, DANTE, FRANCO, PETRARCA, POLIZIANO.

972 Soprattutto OVIDIO e VIRGILIO. Ma anche APULEIO, CATULLO, CICERONE, LUCREZIO, MARZIALE, ORAZIO, PLINIO e PLUTARCO, che servono anche per recuperare le conoscenze »scientifiche« dei contemporanei. Leggeri allusioni o riferimenti si trovano anche a AUSONIO, BOEZIO, CELSUS e PROPERZIO e alla Bibbia.

973 Per la citazione completa vedi sopra in cap. 4.1. Cfr. GREENE, p. 30.

della tradizione letteraria in cui si pongono I Cantici e del livello comunicativo considerato, cambia anche la visuale del testo.

La sfida delle autorità si pone su un altro piano con la lettura secondaria del testo: la sfida delle autorità sociali diventa ancora più scandalosa e la sfida delle autorità letterarie lascia il primato all'autorità legale della censura. Il quinto capitolo descrive la strategia testuale di giocare con i doppi significati equivoci, mai analizzata in precedenza. Ora il *mundus significans* del nostro testo si deve estendere a comprendere anche la cultura cinquecentesca della poesia erotica e equivoca, dei burchielleschi e berneschi. Sono convinta che uno studio fatto proprio sulla cultura dell'equivoco ne *I Cantici di Fidenzio* e nei poeti fidenziani possa portare a esiti molto maggiori rispetto a ciò che sono riuscita a fare nello studio presente. La mia interpretazione si basa, a livello osceno, su presupposti sicuramente non completamente adatti: TOSCAN si è occupato del linguaggio dell'equivoco fiorentino, e non veneto, e i vocabolari latini non tengono conto della lingua latina rinascimentale. Per aumentare le difficoltà, sembra molto probabile che, oltre all'invenzione del linguaggio fidenziano, lo SCROFFA abbia anche rinnovato il linguaggio dell'equivoco. Tutto ciò significa che, per mancanza di strumenti adeguati, nelle presentazioni delle poesie si troveranno sicuramente alcuni malintesi interpretativi, anche se le poesie funzionano effettivamente sotto la vecchia chiave del linguaggio dell'equivoco tradizionale-fiorentino. Sembra anche possibile che lo SCROFFA si basi molto di più sul patrimonio osceno di base latina di quanto non ho preso in considerazione qui: anche per certi testi latini del tardo medioevo si sta sospettando un qualcosa-in più del significato letterale, senza aver trovato un metodo di decifrazione⁹⁷⁴. Svolgere tale lavoro spetterà ad altri, ma sono convinta che il patrimonio osceno delle altre epoche latine porterà risultati importanti anche per l'interpretazione del livello osceno de *I Cantici*. Comunque sia, anche con gli strumenti a nostra disposizione, si è potuto capire chiaramente che a livello secondario Fidenzio racconta la versione erotica della sua storia con Camillo, descrivendo immaginari e reali rapporti sessuali. Solo così si riesce a spiegare il giudizio dei »Cantici sporchissimi« da parte dell'inquisitore di Modena. Il livello secondario ha anche aggiunto degli aspetti alla personalità di Fidenzio, come per esempio quello della

974 Certe parti del *Boncompagnus* di BONCOMPAGNO da Signa sembrano dichiaratamente osceni, come per esempio certe lettere della seconda parte del sesto libro, dedicato a »De suasionibus et dissuasionibus in matrimoniis contrahendis«, cfr. 6.2.29: »Dissuasio, ex eo quod aliquid esse dicitur hermafroditus.« [1] »Iocosum est quid reffero, sed absque dubio dampnosum esset vobis, quoniam ille, quem vultis recipere in maritum, hermafroditus esse absque dubio perhibetur. Unde, si haberetis burdonem, reperietis in eo scarpellam.« Citato secondo <http://scrineum.unipv.it/wight/index.htm> (08.01.2010). Ma l'opera, in gran parte, non sembra avere proprio senso e attende la decifrazione, resa difficile anche dallo stato apparentemente frammentario del testo. »Scarsella« viene trattato da Toscan in § 939 discutendo un sonetto anonimo.

sua passività: in *CdF XVII* Fidenzio racconta le sue sofferenze da sodomita passivo di fronte a Camillo, che prende la parte attiva, ma alla fine della poesia Fidenzio ammette esplicitamente di non essere soddisfatto dall'assumere il ruolo parte attivo e che desidera invece essere penetrato. In questo modo, la passività già attestata sul primo livello di lettura trova corrispondenza sul secondo livello: i due livelli formano una composizione organica e coerente.

La pervasività conflittuale di diversi modelli, con i loro valori e le loro regole a volte contraddittori, fanno del testo una testimonianza insolita all'interno della letteratura del tardo Rinascimento, stereotipicamente soggetta a una normatività di grande accettazione, che tende verso il manierismo. Ne *I Cantici di Fidenzio* le diverse autorità, invece di consolidarsi, si relativizzano a vicenda. La sfida de *I Cantici* va dunque ben oltre il soggetto omosessuale e le sue implicazioni sociali: essi contestano fundamentalmente e a un livello strutturale la possibilità di un'autorità ulteriore.

7 Bibliografia

Le opere dei seguenti autori classici sono citate secondo *Bibliotheca Teubneriana Latina*. Moderante Paul TOMBEUR. Turnhout: Brepols, ³2004. Fonte in rete: http://rzblx10.uni-regensburg.de/dbinfo/detail.php?bib_id=ulbb&colors=&ocolors=&lett=fs&titel_id=152 (11.03.2010).

AUSONIO: *Epistulae*

BOEZIO: *De Consolatione Philosophiae*

CATULLO: *Carmina*

CELSO: *De medicina*

CICERONE: *Epistulae familiares; Pro Cnaeo Planctio; In C. Verrem orationes sex; In L. Sergium Catilinam orationes*

LUCREZIO: *De rerum natura*

MARZIALE: *Epigrammata*

ORAZIO: *Carmina; De Arte Poetica; Epodon liber; Epistulae; Sermones*

OVIDIO: *Amores; Ex Ponto; Heroides; Metamorfosi; Remedia amore; Tristia*

PLINIO: *Historia Naturalis*

PROPERZIO: *Elegie*

SERVIO GRAMMATICO: *Commentarius*

SUETONIO: *Vita di Cesare*

VIRGILIO: *Eneide; Ecloghe; Georgiche*

AAVV: »Appendice di poeti fidenziani«. A cura di Pietro TRIFONE. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidenza. Con appendice di poeti fidenziani*. A cura di Pietro TRIFONE. Roma: Salerno, 1981, pp. 41 – 106.

Acta graduum academicorum gymnasii patavini. Tomo 3,3.: Ab anno 1538 ad annum 1550.
A cura di Elda MARTELLOZZO. Padova: Antenore, 1971.

Acta graduum academicorum gymnasii patavini. Tomo 4,1.: Ab anno 1551 ad annum 1565.
A cura di Elisabetta DELLA FRANCESCA ed Emilia VERONESE. Roma, Padova: Antenore, 2001.

ADAMS, James Noel: *The Latin Sexual Vocabulary*. London: Duckworth, 1982.

Aevum. Rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche, LVI (1982).

- AFFÒ, Ireneo: *Dizionario precettivo, critico, ed storico della poesia volgare*. Seconda edizione. Milano: Silvestri, 1824 [1777 a Roma presso Carmignani].
- ALANUS de Insulis: *De planctu naturae*. Fonte in rete: <http://www.thelatinlibrary.com/alanus/alanus1.html> (11.01.2010).
- ALDEANO vedi VILLANI, Niccolò
- ALFANO, Giancarlo: »Il racconto e la voce: Mimesi ed imitatio nel dibattito aristotelico cinquecentesco sul dialogo«. In: *Filologia e critica*, 2 (2004), pp. 161 – 200.
- ALIGHIERI, Dante: *La Divina Commedia*. Fonte in rete: <http://www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=1&idlang=OR> (21.11.2009).
- ALLAN, Graham: *Intertextuality*. London, New York: Routledge, 2000.
- Annales*, XXIV, 6 (1969).
- ANONIMO: »Lettera Del Pierio Repetitore della Scola Fidentiaica all urbano lettore la quale si vede impressa solamente nell'edizioni vicentine«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidentio. A i quali con l'auxilio del prelo si sono aggiunti altri Cantici e Rithmi di molti celeberrimi ludimagistri e professori della prisca favella*. Vicenza: Giorgio Greco, s.a. (ma prima del 1603), pp. 18 – 20.
- ANONIMO: »Lettera del Pierio Ripetitore della Scola Fidentiaica all urbano lettore la quale si vede impressa solamente nell'edizioni vicentine«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidentio Glottochrysis Ludimagistro. Con aggiunta di poche vaghe composizioni nel medesimo genere, Alcune delle quali ora solamente sono date in luce*. Vicenza: Pierantonio Berno, 1743, p. 18 – 20.
- ANONIMO: »Al lettore«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidenzio Glottochrysis Ludimagistro. Con aggiunta di poche altre vaghe composizioni nel medesimo genere*. Nizza: Società Tipografica, 1781, pp. 3 – 8.
- ANSELMI, Gian-Mario: »Per un'archeologia della Ratio: dalla ›pedagogia‹ al ›governo«. In: Gian Paolo BRIZZI (a cura di): *La »Ratio Studiorum«. Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*. Roma: Bulzoni, 1981, pp. 11 – 42.
- APULEIO: *L'asino d'oro*. Fonte in rete: <http://www.thelatinlibrary.com/apuleius/apuleius2.shtml> (16.03.2010).
- Arcadia*, V, 1 (1970).
- ARIOSTO, Ludovico: *Satire*. Fonte in rete: <http://www.liberliber.it/biblioteca/a/ariosto/index.htm> (10.04.2007).
- Ausführliches Handwörterbuch Lateinisch-Deutsch*. Herausgegeben von Karl Ernst GEORGES. Elektronische Version der 8. Aufl. (1913/1918). Berlin: Directmedia Publishing GmbH, 2002. Fonte in rete: http://rzblx10.uni-regensburg.de/dbinfo/detail.php?bib_id=ulbb&colors=&ocolors=&lett=fs&titel_id=861 (11.03.2010).
- BALDACCIO, Luigi: *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*. Napoli: Ricciardi, 1957.
- BANDINI, Fernando: »La letteratura pavana dopo il Ruzante tra manierismo e barocco.« In: *Storia della cultura veneta. Tomo 4/I: Il Seicento*. Vicenza: Neri Pozza, 1983, pp. 327 – 352.
- BANDINI, Francesco: »La letteratura in dialetto dal Cinquecento al Settecento«. In: *Storia di Venezia. III: L'età della repubblica veneta (1404 – 1797)*. A cura di Franco BARBIERI e Paolo PRETO. Vicenza: Neri Pozza, 1990, pp. 15 – 26.
- BARKAN, Leonard: *Transuming Passion. Ganymede and the Erotics of Humanism*. Stanford: Stanford UP, 1991.

- BARON, Hans: *The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*. Princeton, N. J.: Princeton UP, 1966.
- BARON, Robert A. and Donn BYRNE: *Social Psychology*. Boston, Londo, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Allyn and Bacon, ⁸1997.
- BATTAGLIA, Salvatore: *Le epoche della letteratura italiana: Medioevo, Umanesimo, Rinascimento, Barocco*. Napoli: Liguori, s.a. (ma 1968).
- BAUMEISTER, Roy F. (ed.): *Public Self and Private Self*. New York, Berlin, Heidelberg, London, Paris, Tokyo: Springer, 1986.
- BELTRAMI, Pietro G. : *Gli strumenti della poesia*. Guida alla metrica italiana. Bologna: Il Mulino, 1996.
- BIANCHINI, Giuseppe: *Trattato della Satira Italiana con una dissertazione dell'ipocrisia de' Letterati*. Terza Edizione. Firenze: Marchesani, 1759 [1714].
- Bibliotheca Teubneriana Latina*. Moderante Paul TOMBEUR. Turnhout: Brepols, ³2004. Fonte in rete: http://rzblx10.uni-regensburg.de/dbinfo/detail.php?bib_id=ulbb&colors=&ocolors=&lett=fs&titel_id=152 (11.03.2010).
- Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLVII, 3 (1985).
- BLACK, Robert: *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- BOGGIONE, Valter: »Per una retorica contro l'eufemismo«. In: Valter BOGGIONE e Giovanni CASALENGO: *Dizionario storico del lessico erotico italiano. Metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana*. Milano: Longanesi & C., 1996, pp. VII–XXVII.
- BOGGIONE, Valter e Giovanni CASALENGO: *Dizionario storico del lessico erotico italiano. Metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana*. Milano: Longanesi & C., 1996.
- BONCOMPAGNO da Signa: *Boncompagnus*. Fonte in rete: <http://scrineum.unipv.it/wight/index.htm> (08.01.2010)
- BONORA, Ettore: *Critica e letteratura nel '500*. Torino: Giappichelli, 1964.
- BONORA, Ettore: »Il classicismo dal Bembo al Guarini. Capitolo ventunesimo: Camillo Scroffa e i Cantici di Fidenzio«. In: *Storia della letteratura italiana*. Diretta da Emilio CECCHI e Natalino SAPEGNO. Volume IV: *Il Cinquecento*. Milano: Garzanti, ²1988, pp. 516–520.
- BOSCO, Umberto et al. (a cura di): *Questioni e correnti di storia letteraria*. Milano: Marzorati, 1949, pp. 167–273.
- BOSWELL, John: *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality. Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*. Chicago, London: UP, 1980.
- BRAND, Peter and Lino PERTILE (eds.): *Cambridge History of Italian Literature*. Cambridge: Cambridge UP, revised edition 1999 [1996].
- BRESTOLINI, Lucia: »Folengo, Scroffa e il comico nelle parole: la parodia e la satira della pedanteria«. In: Paolo ORVIETO e Lucia BRESTOLINI: *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*. Roma: Carocci, 2000, pp. 257–268.
- BRIZZI, Gian Paolo (a cura di): *La »Ratio Studiorum«. Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*. Roma: Bulzoni, 1981.

- BROICH, Ulrich und Manfred PFISTER (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985.
- BROWNLEE, Kevin and Walter STEPHENS (eds.): *Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*. Hanover, London: UP of New England, 1989.
- BRÜCKNER, Christine: *Se tu avessi parlato Desdemona. Discorsi immaginari di donne arrabbiate*. Milano: TEA, 2001. (Originale tedesco: *Wenn Du geredet hättest, Desdemona. Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen*. München: DTV, 1983)
- CADY, Joseph: »Masculine Love, Renaissance Writing, and the »New Invention« of Homosexuality«. In: Claude J. SUMMERS (ed.): *Homosexuality in Renaissance and Enlightenment England: Literary Representations in Historical Context*. New York, London, Norwood: Harrington Park Press, 1992, pp. 9–40.
- CALCATERRA, Carlo: »Il Petrarca e il petrarchismo«. In: Umberto Bosco et al. (a cura di): *Questioni e correnti di storia letteraria*. Milano: Marzorati, 1949, pp. 167–273.
- CALVI, Paolo [Angiolgabriello di Santa Maria]: »Camillo Scroffa o sia Fidentio Glottochrysis Ludimagistro«. In: IDEM: *Biblioteca e storia di que' 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*. Volume Quinto. Vicenza: Gio. Battista Vendramini Mosca, 1779, pp. LIV–LXV.
- CALVI, Paolo [Angiolgabriello di Santa Maria]: *Biblioteca e storia di que' 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*. Volume Quinto. Vicenza: Gio. Battista Vendramini Mosca, 1779.
- CAPATA, Alessandro: »Il petrarchismo degli anticlassicisti: Il caso di Camillo Scroffa e del fidenziano«. In: Cristina MONTAGNANI (a cura di): *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*. Atti del Convegno *Petrarca, Petrarchismi. Modelli di poesia per l'Europa*. Roma: Bulzoni, 2005, pp. 153–169.
- CAPORALI, Cesare: »Il Pedante. Parte Seconda«. In: IDEM: *Rime di Cesare Caporali Perugino*. In Perugia: Stamperia Augusta di Mario Grimaldi, 1770, pp. 414–422.
- CAPORALI, Cesare: *Rime di Cesare Caporali Perugino*. In Perugia: Stamperia Augusta di Mario Grimaldi, 1770.
- CAPUTO, Vincenzo: *I poeti italiani dall'antichità ad oggi. Dizionario biografico*. Milano: Gastaldi Editore, s.a. [ma 1960].
- CASTALDI DA FELTRE, Cornelio: »Udite, imitatori del Petrarca«. Fonte in rete: <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/castaldi/capitolo.pdf> (24. 5. 2009).
- CAVALLO, Jo Ann: »Croce e delizia: la donna »sotto« la penna di Petrarca«. In: Silvano VINCETI (a cura di): *L'attualità del Petrarca*. Roma: Armando, 2004, pp. 49–66.
- CESTARO, Gary P.: »Introduction«. In: IDEM (ed.): *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*. New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004, pp. 1–17.
- CESTARO, Gary P. (ed.): *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*. New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.
- CIAN, Vittorio: »Una lettera di Carlo Sigonio contro i pedanti«. In: *GSLI*, XV (1890), pp. 459–461.
- CIAN, Vittorio: *La Satira. Dal medioevo al Pontano*. Milano: Vallardi, 1940.
- CLAYTON, Jay and Eric ROTHSTEIN (eds.): *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison: Wisconsin UP, 1991.

- COCI, Laura: »Nota al testo«. In: Antonio ROCCO: *Alcibiade fanciullo a scola*. A cura di Laura COCI. Roma: Salerno, s.a. [1650 *more veneto*, ovvero 1651], pp. 103 – 107.
- COLEBROOK, Claire: *Irony*. London, New York: Routledge, 2003.
- COLONNA, Francesco: *Hypnerotomachia Poliphili*. A cura di Marco ARIANI e Mino GABRIELE. Milano: Adelphi, 1998 [1499]. [Riproduzione dell'edizione aldina del 1499]
- COMPAGNON, Antoine: *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- CRESCIMBENI, Giovan Mario: *L'Istoria della volgar poesia. Seconda Impressione fatta l'anno 1714*. Venezia: Basegio, 1731.
- Critique: Revue Générale des Publications Françaises et Étrangères*, 23 (1967).
- CROCE, Alda: »I ›Cantici di Fidenzio«. In: *Letterature moderne*, I (1950), pp. 347 – 354.
- CROCE, Benedetto: »Gli ›endecasillabi‹ di Essione Partico e la poesia di Fidenzio«. In: IDEM: *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari: Laterza, 1931, pp. 75 – 81.
- CROCE, Benedetto: *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari: Laterza, 1931.
- CROVATO, Giambattista: *Camillo Scroffa e la poesia pedantesca*. Parma: Battei, 1891.
- CROVATO, Giambattista: *Poche parole ad Almerico da Schio in mia difesa*. Ascoli Piceno: Cesari, 1892.
- CURTI, Luca: »Recensione di CAMILLO SCROFFA, I Cantici di Fidenzio. (...)«. In: *Rivista di letteratura italiana*, I (1983), pp. 651 – 656.
- CURTIUS, Ernst Robert: »Grammatisch-rhetorische Kunstausdrücke als Metaphern«. In: IDEM: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, München: Francke, 1967, pp. 416 – 418.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, München: Francke, 1967.
- DALL'ORTO, Giovanni: »›Socratic Love‹ as a Disguise for Same-Sex Love in the Italian Renaissance«. In: Kent GERARD and Gert HEKMA (eds.): *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*. New York, London: Harrington Park Press, 1989, pp. 33 – 65. [Il volume fu pubblicato anche come numero speciale di *Journal of Homosexuality*, Volume 16, Numbers 1/2 (1988).]
- DALL'ORTO, Giovanni: »La fenice di Sodoma«. In: *SODOMA*, 4 (1988). Fonte in rete: <http://www.neurolinguistic.com/proxima/articoli/art-33.htm> (10.10.2006).
- DALL'ORTO, Giovanni: »Adora piú presto un putto, che Domenedio. Il processo a un libertino omosessuale: Francesco Calcagno [1550]«. In: *SODOMA*, 5 (1993), pp. 43 – 55. Fonte in rete: <http://www.giovannidallorto.com/saggistoria/calca/calca1.html> (13.03.2007).
- DALL'ORTO, Giovanni: »Appuntamento all'inferno: Dante Alighieri e i sodomiti« (Inedito, 18.09.2002). Fonte in rete: <http://www.giovannidallorto.com/saggistoria/alighieri/alighieri.html> (20.06.2009).
- DALL'ORTO, Giovanni: »›Nature is a Mother Most Sweet‹: Homosexuality in Sixteenth- and Seventeenth-Century Italian Libertinism«. In: Gary P. CESTARO (ed.): *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*. New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004, pp. 83 – 104.
- DALL'ORTO, Giovanni: »Giovanni Della Casa (1503 – 1556) e il presunto scritto *In laudem pederastiae seu sodomiae*«. Fonte in rete: <http://www.giovannidallorto.com/saggistoria/dellacasa/dellacasa.html> (13.03.2007).
- DANIELE, Antonio: »Attività letteraria«. In: *Storia di Vicenza. III: L'età della repubblica*

- veneta (1404 – 1797). A cura di Franco BARBIERI e Paolo PRETO. Vicenza: Neri Pozza, 1990, pp. 39 – 68.
- DA SCHIO, Almerico: *Del libro: Cantici di Fidenzio con illustrazioni (Venezia, Alvisopoli, 1832), autore Giovanni da Schio: A proposito di una nuova pubblicazione (Camillo Scroffa e la poesia pedantesca, autore G.B. Crovato)*. Vicenza: Gio. Galla, 1892.
- DA SCHIO, Giovanni: »Proemio«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidenzio con illustrazioni*. A cura di Giovanni DA SCHIO. Venezia: Alvisopoli, 1832, pp. V – XI.
- DA SCHIO, Giovanni: »Memorie intorno a Camillo Scroffa«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidenzio con illustrazioni*. A cura di Giovanni DA SCHIO. Venezia: Alvisopoli, 1832, pp. 15 – 47.
- DA SCHIO, Giovanni: *Persone memorabili in Vicenza, Vol. XI, Lett. Sca – Su*. [ms 3397 Biblioteca Bertoliana Vicenza]
- DAVICO BONINO, Guido (a cura di): *Così per gioco. Sette secoli di poesia giocosa, parodica e satirica*. Torino: Einaudi, 2001.
- DE DAINVILLE, Révérend Père: »L'explication des poètes grecs et latins du XVIème siècle«. In: *Pédagogues et Juristes. Congrès du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours*. Paris: Vrin, 1963, pp. 173 – 188.
- DEI: *Dizionario etimologico italiano*. A cura di Carlo BATTISTI e Giovanni ALESSIO. Firenze: Barbera, 1975.
- DEITZ, Luc: »Zur Wirkungsgeschichte«. In: Iulius Caesar SCALIGER: *Poetices libri septem / Sieben Bücher über die Dichtkunst. Band I: Buch 1 und 2*. Herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Luc Deitz. Stuttgart-Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1994, pp. XXXII – LXIII.
- DELI: *Dizionario etimologico della lingua italiana*. A cura di Manlio CORTELAZZO e Paolo ZOLLI. Bologna: Zanichelli, 1999.
- DELLA CORTE, Federico: »Vent'anni dopo. Appunti in margine a »Le carnaval du langage«. In: *Lingua e stile*, XXXIX, 2 (2004), pp. 227 – 248.
- DENTITH, Simon: *Parody*. London, New York: Routledge, 2000.
- Diacritics*, V, 1 (1975).
- DI CAPITANO, Patrizia: »Da »pedante« a »poeta«: La figura dell'uomo di lettere nei *Dialoghi piacevoli* di Nicolò Franco tradotti da Gabriel Chappuys«. In: *Studi di letteratura francese*. XIX: *Cinquecento visionario tra Italia e Francia*. Firenze: Olschki, 1992, pp. 199 – 214.
- DI GIROLAMO, Costanzo e Ivano PACCAGNELLA (a cura di): *La parola ritrovata*. Sellerio: Palermo, 1982.
- Dizionario della lingua italiana*. A cura di Niccolò TOMMASEO e Bernardo BELLINI. Torino: Società l'unione tipografica, 1865 – 1879.
- Dizionario enciclopedico italiano*. A cura di Umberto BOSCO. Vol. XII Sci – Tat (1960). Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1955 – 1963.
- DOVER, Kenneth J.: *Greek Homosexuality*. London: Duckworth, 1978.
- ELEFANTE, Maria: *Infedeltà creativa: imitatio aemulatio*. Genova: Il melangolo, 2004.
- ESIODO: *Opere e giorni*. A cura di Graziano ARRIGHETTI. Milano: Garzanti, 2008.
- ESPAMER, Francesco: »Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento«. In: *Storia della cultura veneta. Tomo 4/I: Il Seicento*. Vicenza: Neri Pozza, 1983, pp. 189 – 222.
- Etimologico*. A cura di Tullio DE MAURO e Marco MANCINI. Milano: Garzanti, 2000.

- FALCONE, Giandomenico: »Pensiero religioso, scetticismo e satira contro il pedante nella letteratura del Cinquecento«. In: *Rassegna della letteratura italiana*, 88, VIII (1984), pp. 80 – 116.
- FEO, Michele: »Strutture del classico«. In: *Letteratura italiana. Volume 5: Le Questioni*. Diretto da Alberto ASOR ROSA. Torino: Einaudi, 1986, pp. 311 – 408.
- FERRARI, Severino: »Camillo Scroffa e la poesia pedantesca«. In: *GSLI*, XIX (1892), pp. 304 – 334.
- FERRONI, Giulio: *Storia della letteratura italiana. II: Dal Cinquecento al Settecento*. Milano: Einaudi scuola, 1991.
- FICINO, Marsilio: *El libro dell'amore*. A cura di Sandra NICCOLO. Firenze: Olschki, 1987 [1544].
Filologia e critica, 2 (2004).
- FISCHER, Carolin: *Der poetische Pakt. Rolle und Funktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire*. Heidelberg: Winter, 2007.
- FLÖGEL, Karl Friedrich: *Geschichte der komischen Litteratur*. Liegniz, Leipzig: Siebert, 1784. [Anastatischer Nachdruck Hildesheim, New York: Olms, 1976]
- FLORA, Francesco: *Storia della letteratura italiana. Volume II: Il Cinquecento, il Seicento, il Settecento. Parte prima*. Milano: Mondadori, 1941.
- FLORIANI, Piero: *Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1976.
- FLORIANI, Piero: »Come riscrivere le satire antiche (un ›caso‹ di imitazione creativa)«. In: Emanuela SCARANO e Donatella DIAMANTI (a cura di): *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione*. Pisa: Tipografia editrice pisana, 1992, pp. 63 – 79.
- FORTINI, Pietro: »Novella V«. In: *Raccolta de' Novellieri Italiani. Con alcuni ritratti. Volume decimoquarto: Novelle di autori senesi. Vol. 1*. Milano: Per Giovanni Silvestri, 1815, pp. 252 – 284.
- FOSTER, Leonard Wilson: *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*. Cambridge: Cambridge UP, 1969.
- FOWLER, Roger: »Preface«. In: IDEM: *Literature as Social Discourse. The Practice of Linguistic Criticism*. London: Batsford, 1981, pp. 7 s.
- FOWLER, Roger: »Literature as Discourse«. In: IDEM: *Literature as Social Discourse. The Practice of Linguistic Criticism*. London: Batsford, 1981, pp. 80 – 95.
- FOWLER, Roger: *Literature as Social Discourse. The Practice of Linguistic Criticism*. London: Batsford, 1981.
- FRAGNITO, Gigliola: »Li libri non zò rrobba da christiano«. In: *Schifanoia*, 19 (1999), pp. 123 – 135.
- FRANCO, Nicolò: *Il Petrarchista*, a cura di Roberto L. BRUNI. s.l.: UP of Exeter, 1979 [1539].
- FRANZINA, Emilio: *Vicenza: Storia di una città*. Vicenza: Pozzi Neri, 1980.
- FRECCERO, John: »The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics«. In: *Diacritics*, V, 1 (1975), pp. 34 – 40.
- FREUD, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Frankfurt/Main: Fischer, 1986 (1905).
- FUMAGALLI, Edoardo: »Recensione di CAMILLO SCROFFA, I Cantici di Fidenzio. (...)«. In: *Aevum. Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche*, LVI (1982), pp. 553 s.
- GARIN, Eugenio: *L'educazione in Europa: 1400 – 1600*. Bari: Laterza, 1957.

- GARZONI, Tommaso: »De' grammatici, et pedanti«. In: IDEM: *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*. A cura di Giovanni Battista BRONZINI. Firenze: Olschki, 1996 [1587], pp. 120 – 128.
- GARZONI, Tommaso: *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*. A cura di Giovanni Battista BRONZINI. Firenze: Olschki, 1996 [1587].
- GEE, James Paul: *An Introduction to Discourse Analysis. Theory and Practice*. New York, London: Routledge, 2005.
- GENETTE, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GENTHE, Friedrich Wilhelm: *Geschichte der macaronischen Poesie, und Sammlung ihrer vorzüglichsten Denkmale*. Wiesbaden: Sändig, 1966. [Unveränderter Neudruck der Ausgabe von 1836]
- GEORGES vedi *Ausführliches Handwörterbuch Lateinisch-Deutsch*
- GERARD, Kent and Gert HEKMA (eds.): *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*. New York, London: Harrington Park Press, 1989. [Il volume fu pubblicato anche come numero speciale di *Journal of Homosexuality*, Volume 16, Numbers 1/2 (1988).]
- GEYER, Paul: »Petarcas *Canzoniere* als Bewusstseinsroman«. In: Paul GEYER und Kerstin THORWARTH (Hrsg.): *Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts*. Göttingen: V&R unipress Bonn UP, 2008, pp. 109 – 154.
- GEYER, Paul und Kerstin THORWARTH (Hrsg.): *Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts*. Göttingen: V&R unipress Bonn UP, 2008.
- GIGLIUCCI, Roberto (a cura di): *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*. Roma: Bulzoni, 1998.
- GIGLIUCCI, Roberto: *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento: per un repertorio*. Roma: Bulzoni, 2004.
- Giornale de' Letterati d'Italia*, XXXV (1724).
- »Glossario«. A cura di Pietro TRIFONE. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*. A cura di Pietro TRIFONE. Roma: Salerno, 1981, pp. 163 – 210.
- GLOTTOCHRYSII Petri Fidentii Iunctaei Montagnanensis: *Petri Fidentii Iunctaei Bernardo Nauerio pro praetura egregie gesta ... carmen*. Patauii: Iacobus Fabrianus excudebat, MDIL.
- GLOTTOCHRYSII Petri Fidentii Iunctaei Montagnanensis: *Ad Marcum Antonium Venerium Patricium Venetum, ac Paetorem Patavinum dignissimum praetorio munere egregie functum, versus Panægyrici coram ipso, & omni nobilitate Patavina, presso omnium pollice, decantati*. Patavii: Iacobus Fabrianus & Ioannes Baptista Amicus excudebant sumptibus Petri Antonij Alciati, MDLII.
- GLOTTOCHRYSII Petri Fidentii Iunctaei Montagnanensis: *Ad M. Antonium genuam philosophum Patavinum undequaque doctissimum carmen panegyricum*. Venetii: MDXLVII.
- GMELIN, Hermann: »Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance«. In: *Romanische Forschungen*, XLVI (1932), pp. 83 – 360.
- GOODICH, Michael: *The Unmentionable Vice*. Oxford: Clío Press, 1979.
- GOLDBERG, Jonathan: »Introduction«. In: IDEM (ed.): *Queering the Renaissance*. Durham, London: Duke UP, 1994, pp. 1 – 14.
- GOLDBERG, Jonathan (ed.): *Queering the Renaissance*. Durham, London: Duke UP, 1994.

- GONZATI, Vincenzo: *Catalogo degli scrittori vicentini. Tomo V: P, Q, R, S*. [ms 1851 Biblioteca Bertoliana Vicenza]
- GORNI, Guglielmo: »Per una storia del petrarchismo metrico in Italia«. In: *Studi petrarcheschi*, nuova serie IV (1987), pp. 219–228.
- GRAF, Arturo: »Petrarchismo e antipetrarchismo«. In: IDEM: *Attraverso il Cinquecento*. Torino: Chiantore, 1926 [1888], pp. 1–70.
- GRAF, Arturo: »I Pedanti«. IDEM: *Attraverso il Cinquecento*. Torino: Chiantore, 1926 [1888], pp. 139–173.
- GRAF, Arturo: *Attraverso il Cinquecento*. Torino: Chiantore, 1926 [1888].
- GRAZZINI, Antonfrancesco (Il Lasca): *Le cene*. A cura di Riccardo BRUSCAGLI. Roma: Salerno, s.a. (ma 1977).
- Greece & Rome*, XXXII, 2 (1985).
- GREENE, Thomas M.: *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven, London: Yale UP, 1982.
- GRENDLER, Paul F.: »The Rejection of Learning in Mid-Cinquecento Italy«. In: IDEM: *Culture and Censorship in late Renaissance Italy and France*. London: Variorum, 1981, pp. 230–249. [¹*Studies in the Renaissance* 13 (1966)]
- GRENDLER, Paul F.: »IX: The Roman Inquisition and the Venetian Press 1540–1605«. In: IDEM: *Culture and Censorship in late Renaissance Italy and France*. London: Variorum, 1981, pp. 48–65. [¹*Journal of Modern History* 47 (1975)]
- GRENDLER, Paul F.: *Culture and Censorship in late Renaissance Italy and France*. London: Variorum, 1981.
- GRENDLER, Paul F.: *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning, 1300–1600*. Baltimore, London: The Johns Hopkins UP, 1989.
- GRENDLER, Paul F.: »Schooling in Western Europe«. In: IDEM: *Books and Schools in the Italian Renaissance*. Aldershot, Brookfield: Variorum, 1995, pp. 775–788 (Part V).
- GRENDLER, Paul F.: »The Organization of Primary and Secondary Education in the Italian Renaissance«. In: IDEM: *Books and Schools in the Italian Renaissance*. Aldershot, Brookfield: Variorum, 1995, pp. 185–205 (Part VI).
- GRENDLER, Paul F.: »The Schools of Christian Doctrine in sixteenth-century Italy«. In: IDEM: *Books and Schools in the Italian Renaissance*. Aldershot, Brookfield: Variorum, 1995, pp. 319–331 (Part X).
- GRENDLER, Paul F.: *Books and Schools in the Italian Renaissance*. Aldershot, Brookfield: Variorum, 1995.
- GRENDLER, Paul F.: *The Universities of the Italian Renaissance*. Baltimore, London: The Johns Hopkins UP, 2002.
- GRIFFIN, Dustin: *Satire. A Critical Reintroduction*. Lexington: Kentucky UP, 1994.
- GRUBB, James S.: »Comune privilegiato e comune dei privilegiati«. In: *Storia di Vicenza. III: L'età della repubblica veneta (1404–1797)*. A cura di Franco BARBERI e Paolo PRETO. Vicenza: Neri Pozza, 1990, pp. 45–65.
- GSLI, V (1885).
- GSLI, XV (1890).
- GSLI, XIX (1892).
- GSLI, DIX (1883).
- GUGLIELMI, Guido: »L'ironia«. In: *Letteratura italiana. Volume 5: Le Questioni*. Direttore Alberto ASOR ROSA. Torino: Einaudi, 1986, pp. 489–512.

- HAIG GAISSER, Julia: *Catullus and his Renaissance Readers*. Oxford: Claredon Press, 1993.
- HAIG GAISSER, Julia: »Picturing Catullus«. In: *The Classical World*, VC, 4 (2002), pp. 372 – 385.
- HALPERIN, David M.: »Homosexuality«. In: *The Oxford Companion to Classical Civilization*. Simon HORNBLLOWER and Antony SPAWFORTH (eds.). Oxford: Oxford UP, 1998. Fonte in rete: *Oxford Reference Online*. Oxford UP. <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t133.e323> (25.03.2009).
- HELBIG, Jörg: *Intertextualität und Markierung. Untersuchung zur Systematisierung und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg: Winter, 1996.
- HEMPFER, Klaus W.: »Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand«. In: Wolf-Dieter STEMPEL und Karlheinz STIERLE (Hrsg.): *Die Pluralität der Welten – Aspekte der Renaissance in der Romania*. München: Fink, 1987, pp. 253 – 277.
- HEMPFER, Klaus und Gerhard REGN (Hrsg.): *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Stuttgart: Steiner, 1993.
- HEMPFER, Klaus W. (Hrsg.): *Petrarkismus-Bibliographie 1972–2000*. Stuttgart: Steiner, 2005.
- HERLIHY, David: »Vieillir a Florence au Quattrocento«. In: *Annales*, XXIV, 6 (1969), pp. 1338 – 1352.
- HINZ, Manfred; Roberto RIGHI e Danilo ZARDIN (a cura di): *I gesuiti e la ratio studiorum*. Roma: Bulzoni, 2004.
- HIRDT, Willi: »Descriptio superficialis – Zum Frauenportrait in der italienischen Epik«. In: *Arcadia*, V, 1 (1970), pp. 39 – 57.
- Historia Augusta*. Fonte in rete: <http://www.thelatinlibrary.com/sha.html> (11.03.2010).
- HOCH, Christoph: *Apollo Centonarius. Studien und Texte zur Centodichtung der italienischen Renaissance*. Tübingen: Stauffenberg, 1997.
- HOLZBERG, Niklas: *Die römische Liebeslegie. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG, völlig überarbeitete 2. Auflage 2001 [1990].
- HOOPER, Richard W.: »In Defence of Catullus' Dirty Sparrow«. In: *Greece & Rome*, XXXII, 2 (1985), pp. 162 – 178.
- HUNT, Margaret: »Afterword«. In: Jonathan GOLDBERG (ed.): *Queering the Renaissance*. Durham, London: Duke UP, 1994, pp. 359 – 377.
- http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imapin.htm (10.06.2009).
- <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/home.html> (21.10.2010).
- http://rzblx10.uni-regensburg.de/dbinfo/detail.php?bib_id=ulbb&colors=&ocolors=&lett=fs&titel_id=152 (11.03.2010).
- http://rzblx10.uni-regensburg.de/dbinfo/detail.php?bib_id=ulbb&colors=&ocolors=&lett=fs&titel_id=861 (11.03.2010).
- <http://scrineum.unipv.it/wight/index.htm> (08.01.2010).
- http://vocabolario.signum.sns.it/_s_index2.html (11.03.2010).
- http://www.classicalitaliani.it/grasso_legnaiuolo/grasso_legnaiuolo.htm (26.08.2009).
- <http://www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=1&idlang=OR> (21.11.2009).
- <http://www.etimo.it> (21.11.2009).
- <http://www.giovannidallorto.com/saggistoria/alighieri/alighieri.html> (20.06.2009).
- <http://www.giovannidallorto.com/saggistoria/calca/calca1.html> (13.03.2007).

- <http://www.giovannidallorto.com/saggistoria/calca/calca2.html> (20.06.2009).
- <http://www.giovannidallorto.com/saggistoria/dellacasa/dellacasa.html> (13.03.2007).
- <http://www.liberliber.it/biblioteca/a/ariosto/index.htm> (10.04.2007).
- http://www.liberliber.it/biblioteca/b/berni/rime/pdf/rime_p.pdf (10.08.2008).
- http://www.liberliber.it/biblioteca/b/burchiello/sonetti/pdf/sonett_p.pdf (11.03.2010).
- http://www.liberliber.it/biblioteca/p/petrarca/canzoniere/pdf/canzon_p.pdf (24.04.2006).
- <http://www.neurolinguistic.com/proxima/articoli/art-33.htm> (10.10.2006).
- <http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/burleschi.pdf> (24.04.2009).
- <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/romei/cinquec.pdf> (23.2.2007).
- <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/castaldi/capitolo.pdf> (24.5.2009).
- <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t133.e323> (25.03.2009).
- <http://www.thelatinlibrary.com/alanus/alanus1.html> (11.01.2010).
- <http://www.thelatinlibrary.com/apuleius/apuleius2.shtml> (16.03.2010).
- <http://www.thelatinlibrary.com/sha.html> (11.03.2010).
- HUTCHEON, Linda: *Irony's Edge*. London: Routledge, 1994.
- Intersezioni*, XXVI, 3 (2006).
- I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, 7 (1997).
- Ius municipale vicentinum. Cum additione Partium Illustrissimo Dominij*. Venetiis: Ad instantiam Bartholomei Contrini, MDLXVII.
- JONAS, Klaus; Wolfgang STROEBE, Miles HEWSTONE (Hrsg.): *Sozialpsychologie*. 5., vollständig überarbeitete Auflage. Heidelberg: Springer Medizin, 2007.
- JORDAN, Mark D.: *The Invention of Sodomy in Christian Theology*. Chicago, London: Chicago UP, 1997.
- Journal of the History of Sexuality*, III, 4 (1993).
- KENNEDY, William J.: »Petrarchan Textuality: Commentaries and Gender Revisions«. In: Kevin BROWNLEE and Walter STEPHENS (eds.): *Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*. Hanover, London: UP of New England, 1989, pp. 151 – 168.
- KRISTELLER, Paul Oskar: *Acht Philosophen der italienischen Renaissance*. Weinheim: Acta Humaniora, 1986.
- KRISTELLER, Paul Oskar: »The Contribution of Religious Order to Renaissance Thought and Learning«. In: *Medieval Aspects of Renaissance Learning. Three essays by P. O. Kristeller*. Edited and translated by Edward P. MAHONEY. New York: Columbia UP, 1992, pp. 93 – 163. [Revised version of the article published in: *American Benedictine Review* 21 (1970), pp. 1 – 55]
- KRISTEVA, Julia: »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman«. In: *Critique: Revue Générale des Publications Françaises et Étrangères*, 23 (1967), pp. 438 – 465.
- L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca*, nuova serie 14, XL (1999).
- LANGE, Wolf-Dieter: »Stilmanier und Parodie – Zum Wandel der mehrsprachigen Dichtung des Mittelalters«. In: Alf ÖNNERFORS, Johannes RATHOFER, Fritz WAGNER (Hrsg.): *Literatur und Sprache im europäischen Mittelalter. Festschrift für Karl Langosch zum 70. Geburtstag*. Darmstadt: WBG, 1973, pp. 398 – 416.
- LARIVAILLE, Paul: »La grande différence entre les imitateurs et les voleurs: à propos de la parodie des amours de Didon et d'Énée dans les *Ragionamenti* de l'Aretin«. In: *Réécritures I. Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la renaissance*. Paris: Université de la Sorbonne nouvelle, 1983, pp. 41 – 100.

- LAUSBERG, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart: Steiner, ³1990.
- LEJEUNE, Philippe: *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Letteratura italiana. Volume 2: Produzione e consumo*. Direttore Alberto ASOR ROSA. Torino: Einaudi, 1983.
- Letteratura italiana. Volume 5: Le Questioni*. Direttore Alberto ASOR ROSA. Torino: Einaudi, 1986.
- Letteratura italiana. Volume 7: Storia e geografia. Volume II, I*. Torino: Einaudi, 1988.
- Letteratura italiana Laterza. Volume 20: Gli anticlassicisti del Cinquecento*. A cura di Nino BORSELLINO. Bari: Laterza, 1973.
- Letterature moderne*, I (1950).
- Lettere scritte a Pietro Aretino*. A cura di Teodorico LANDONI. Bologna: Romagnoli, 1873. [Ristampa anastatica. Bologna: Commissione per i testi di Lingua, 1968]
- Lingua e stile*, XXXIX, 2 (2004).
- Lingua Nostra*, XLIII (1982).
- LONGHI, Silvia: *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*. Padova: Antenore, 1983.
- LONGHI, Silvia: »Fidenzio«. In: *Poeti del Cinquecento*. Tomo 1: *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*. A cura di Guglielmo GORNI, Massimo DANZI e Silvia LONGHI. Milano, Napoli: Ricciardi, 2001, pp. 1139 – 1143.
- Lo stracciafoglio. Rassegna semestrale di italianistica esclusivamente edita in rete e interamente dedicata alla edizione di testi letterari e documenti storici*. Numero 2 – nuova serie (2007).
- LUZIO, Alessandro e Rodolfo RENIER: »Contributo alla storia del malfrancese ne' costumi e nella letteratura italiana del sec. XVI«. In: *GSLI*, V (1885), pp. 408 – 423.
- MAGANZA, Giovanni Battista: *La prima (-terza) parte de le rime di Magagnò, Menon, e Begotto. In lingua rustica padouana: con molte addittioni di nuouo aggiuntoui; corrette, et ristampate. Et co'l primo canto di m. Lodouico Ariosto nuouamente tradotto*. In Venetia: appresso Gregorio Donati, 1584.
- Magistrati della spettabile città di Vicenza e del suo territorio a' tempi della Repubblica*. Vicenza: Paroni, 1881.
- MANETTI, Antonio: *Novella del Grasso Legnaiuolo*. Fonte in rete: http://www.classicitaliani.it/grasso_legnaiuolo/grasso_legnaiuolo.htm (26.08.2009).
- MANTESE, Giovanni: *Memorie storiche della chiesa vicentina. Volume quarto, parte prima, tomo 2 (dal 1563 al 1700)*. Vicenza: Accademia Olimpica, 1993 [¹1974].
- MARCUCCI, Silvia: *La scuola tra XIII e XV secolo. Figure esemplari di maestri*. Pisa, Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2002.
- MARRI, Fabio: »Recensione di CAMILLO SCROFFA, I Cantici di Fidenzio. (...)«. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 33 (1986), pp. 225 – 227.
- MARTELLI, Mario: »Firenze«. In: *Letteratura italiana. Volume 7: Storia e geografia. Volume II, I*. Torino: Einaudi, 1988, pp. 31 – 37.
- MARTI, Mario: »Recensione di CAMILLO SCROFFA, I Cantici di Fidenzio. (...)«. In: *GSLI*, DIX (1983), pp. 139 – 145.
- MARTINES, Lauro: *Strong Words. Writing and Social Strain in the Italian Renaissance*. Baltimore, London: Johns Hopkins UP, 2001.
- MARTÍNEZ DE BUJANDA, Jesús: *Index des livres interdits, vol. IX: Index de Rome. 1590, 1593, 1596. Avec des études des index de Parme 1580 et Munich 1582*. s.l.: Centre d'Études de la Renaissance, 1994.

- MARZARI, Iacopo [Giacomo, Giacompo]: *La Historia di Vicenza divisa in due libri*. Venezia: Arnaldo Forni, 1951. [Ristampa fotomeccanica dell'edizione ¹1604 in Vicenza presso Giorgio Greco].
- MAYLENDER, Michele: *Storia delle Accademie d'Italia*. Vol. IV. Bologna: Arnaldo Forni, 1976. [Ripr. facs. dell'edizione: Bologna, 1926–1930].
- MAZZACANE, Aldo: »Lo Stato e il dominio nei giuristi veneti durante il secolo della terraferma«. In: *Storia della cultura veneta*. Tomo 3/I: *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*. Vicenza: Neri Pozza, 1980, pp. 577–650.
- MCCUAIG, William: »Carlo Sigonio's Lectures on Aristoteles' »Poetics«. In: *Quaderni per la storia dell'università di Padova*, 16 (1983), pp. 43–69.
- Medieval Aspects of Renaissance Learning. Three essays* by P. O. Kristeller. Edited and translated by Edward P. MAHONEY. New York: Columbia UP, 1992.
- MENNITI IPPOLITO, Antonio: »La fedeltà vicentina e Venezia. La dedizione del 1404«. In: *Storia di Vicenza*. III: *L'età della repubblica veneta (1404–1797)*. A cura di Franco BARBIERI e Paolo PRETO. Vicenza: Neri Pozza, 1990, pp. 29–43.
- MIGIEL, Marilyn: »Gender Studies and the Italian Renaissance«. In: Antonio TOSCANO (ed.): *Interpreting the Italian Renaissance. Literary Perspectives*. New York: Forum Italicum/Filibrary, 1991, pp. 29–41.
- MIGLIORINI, Bruno: *Storia della lingua italiana*. Milano: Bompiani, 2000 [¹1960].
- MOGNO, Tullio: *Fidenzio Glottocrisio*. Estratto dell'Annuario 1961–62 del Liceo Ginnasio Statale »F. Petrarca« di Arezzo. Arezzo: Badiali, s.a..
- MONTAGNANI, Cristina (a cura di): *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*. Atti del Convegno *Petrarca, Petrarchismi. Modelli di poesia per l'Europa*. Roma: Bulzoni, 2005.
- MONTECCHIO, Sebastiano [Sebastiani MONTICULI]: *Tractatus De inventario haeredis. Secunda hac editione, ultra duplum auctus, ac locupletatus. In quo praeter omnes huiuscè rei traditiones ad hanc usque diem extantes, multi sunt Articuli, Termini, Quaestiones, Regulæ, Declarationes, mirè utiles, & sententiosae. Adiecta sunt, Alterum glossema ad Auth. De Haered. & Falcidia non sine soenore prioris glossematis: Adeò qd ambae IUSTINIANI Constitutiones, loquentes de Inventario: videlicet, lex ult. C. de iur. delib. & supradictum auth. sua dote decente cohonestatè in lucem prodeunt. Venetiis: apud Franciscum Zilettum MDLXXIII.*
- MORATO, Fulvio Pellegrino: *Rimario de tutte le cadentie di Dante, e Petrarca, raccolte per Pellegrino Morato mantovano*. In Vinegia per Nicolo d'Aristotele detto Zoppino, 1529.
- MRASS, Marcus: *Gesten und Gebärden. Begriffsbestimmung und -verwendung im Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen*. Regensburg: Schnell & Steiner 2005.
- MÜLLER, Jan-Dirk (Hrsg.): *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*. Berlin: Lit, 2007.
- MÜLLER, Winfried; Wolfgang J. SMOLKA, Helmut ZEDELMAIER (Hrsg.): *Universität und Bildung. Festschrift für Laetitia Boehm zum 60. Geburtstag*. München: PS-Serviceleistungen für Geisteswissenschaften und Medien, 1991.
- MURESU, Gabriele: »Tra violenza e lussuria. Dante e la »sodomia«. In: *L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca*, nuova serie 14, XL (1999), pp. 7–17.
- MUSACCHIO, Enrico e Sandro CORDESCHI: »Il comico nella letteratura del '500«. In: IDEM (a cura di): *Il riso nelle poetiche rinascimentali*. Bologna: Cappelli, 1985, pp. 5–13.

- MUSACCHIO, Enrico e Sandro CORDESCHI (a cura di): *Il riso nelle poetiche rinascimentali*. Bologna: Cappelli, 1985.
- MUSARRA, Franco: »Il comico e l'ironico nel teatro del Cinquecento«. In: *Satira e beffa nelle commedie europee del rinascimento*. XXV. convegno internazionale, Roma 6-9 settembre 2001, a cura di M. CHAIBÒ e F. DOGLIO. Roma: Torre D'Orfeo, 2002, pp. 65-89.
- MUTINI, Claudio: »Un capitolo di storia della cultura: il petrarchismo«. In: IDEM: *L'autore e l'opera. Saggi sulla letteratura del Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1973, pp. 158-190.
- MUTINI, Claudio: *L'autore e l'opera. Saggi sulla letteratura del Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1973.
- NARDI, Bruno: *Studi su Pietro Pomponazzi*. Firenze: Le Monnier, 1965.
- NEUMANN, Florian: »Pedanten. Grundzüge der Pedantensatire im Cinquecento«. In: Winfried MÜLLER, Wolfgang J. SMOLKA, Helmut Zedelmaier (Hrsg.): *Universität und Bildung. Festschrift für Laetitia Boehm zum 60. Geburtstag*. München: PS-Serviceleistungen für Geisteswissenschaften und Medien, 1991, pp. 115-128.
- NICCOLINI, Enrico: »Le Accademie«. In: *Storia di Venezia. III: L'età della repubblica veneta (1404-1797)*. A cura di Franco BARBIERI e Paolo PRETO. Vicenza: Neri Pozza, 1990, pp. 89-108.
- NIGRO, Raffaele: »Nonsense, doppi sensi e dissensi nei giocosi del Rinascimento«. In: IDEM (a cura di): *Burchiello e burleschi*. Roma: Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 2002, pp. III-XXXI.
- NIGRO, Raffaele (a cura di): *Burchiello e burleschi*. Roma: Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 2002.
- NIERMEYER, Jan Frederik: *Mediae latinitas lexicon minus*. Leiden: Brill, 1984.
- NÜNNING, Ansgar et alii (Hrsg.): *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis des unglaubwürdigen Erzählers in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT, 1998.
- Nuovo rinascimento*. Banca Dati Telematica, 1998.
- OBERMAYER, Hans Peter: *Martial und der Diskurs über männliche »Homosexualität« in der Literatur der frühen Kaiserzeit*. Tübingen: Narr, 1998.
- ÖNNERFORS, Alf; Johannes RATHOFER, Fritz WAGNER (Hrsg.): *Literatur und Sprache im europäischen Mittelalter. Festschrift für Karl Langosch zum 70. Geburtstag*. Darmstadt: WBG, 1973.
- ORVIETO, Paolo: »Poeta comico, poeta disgraziato e maledetto. L'autocaricatura comica. Omosessualità e parodia religiosa«. In: Paolo ORVIETO e Lucia BRESTOLINI: *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*. Roma: Carocci, 2000, pp. 127-146.
- ORVIETO, Paolo e Lucia BRESTOLINI: *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*. Roma: Carocci, 2000.
- PACCAGNELLA, Ivano: »I francolini di Marco Polo. Fonte, citazione, parodia«. In: Costanzo DI GIROLAMO e Ivano PACCAGNELLA (a cura di): *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*. Palermo: Sellerio, 1982, pp. 160-178.
- PACCAGNELLA, Ivano: »Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi«. In: *Letteratura italiana. Volume 2: Produzione e consumo*. Direttore Alberto ASOR ROSA. Torino: Einaudi, 1983, pp. 103-167.
- PARIS, Renzo e Antonio VENEZIANI (a cura di): *L'amicizia amorosa. Antologia della poesia omosessuale italiana dal XIII secolo a oggi*. Milano: Gammalibri, 1982.

- Pédagogues et Juristes. Congrès du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours.* Paris: Vrin, 1963.
- PELLIZZARI, Giovanni: »Continuità e trasformazioni di un sistema scolastico cittadino«. In: *Storia di Vicenza. III: L'età della repubblica veneta (1404–1797)*. A cura di Franco BARBIERI e Paolo PRETO. Vicenza: Neri Pozza, 1990, pp. 69–87.
- PETERSEN, Jürgen H.: *Mimesis, Imitatio, Nachahmung*. München: Fink, 2000.
- PETRARCA, Francesco: *Canzoniere*. A cura di Marco SANTAGATA. Milano: Mondadori, 1996.
- PLUTARCO: *Vite*. Fonte in rete: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/home.html> (21. 10. 2010).
- PIRANDELLO, Luigi: *L'umorismo*. Milano: Garzanti, 2001 (¹1908).
- Poeti del Cinquecento*. Tomo 1: *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*. A cura di Guglielmo GORNI, Massimo DANZI e Silvia LONGHI. Milano, Napoli: Ricciardi, 2001.
- POLITO, Salvatore: »Rapporti ›tra generi«. Scorsi storici e sociali di ›altra natura«. In: *Intersezioni*. XXVI, 3, (2006), pp. 415–430.
- POLIZIANO, Angelo: »La favola d'Orfeo«. In: IDEM: *Le stanze, l'Orfeo e le rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano*. A cura di Giosuè CARDUCCI. Firenze: Barbera, 1863, pp. 97–112.
- POLIZIANO, Angelo: *Le stanze, l'Orfeo e le rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano*. A cura di Giosuè CARDUCCI. Firenze: Barbera, 1863.
- POIRIER, Guy: *L'homosexualité dans l'imaginaire de la Renaissance*. Paris: Honoré Champion, 1996.
- PREISENDANZ, Wolfgang und Rainer WARNING (Hrsg.): *Das Komische*. München: Fink, 1976.
- Processo a Francesco Calcagno [Brescia, 1550]*, pubblicato da Giovanni DALL'ORTO. Fonte in rete: <http://www.giovanidallorto.com/saggistoria/calca/calca2.html> (20.06.2009).
- PUTTIN, Lucio: »Introduzione«. In: IDEM: *L'elogio del territorio vicentino dell'umanista Bernardino Trinagio da Schio*. Schio: Menin, 1972, pp. 7–13.
- PUTTIN, Lucio: *L'elogio del territorio vicentino dell'umanista Bernardino Trinagio da Schio*. Schio: Menin, 1972.
- Quaderni per la storia dell'università di Padova*, 16 (1983).
- Quaderni per la storia dell'università di Padova*, 34 (2001).
- QUONDAM, Amadeo: *Rinascimento e Classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di antico regime*. Roma: Bulzoni, 1999.
- Rassegna della letteratura italiana*, 88, VIII (1984).
- Raccolta de' Novellieri Italiani. Con alcuni ritratti. Volume decimoquarto: Novelle di autori senesi. Vol. 1*. Milano: Per Giovanni Silvestri, 1815.
- Réécritures I. Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la renaissance*. Paris: Université de la Sorbonne nouvelle, 1983.
- Renaissance Quarterly*, 55, 4 (2002).
- REYNOLDS, Leighton D. (ed.): *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*. Oxford: Clarendon Press, 1990 [¹1983].
- RICHLIN, Amy: »Not Before Homosexuality: The Materiality of the *Cinaedus* and the Roman Law against Love between Men«. In: *Journal of the History of Sexuality*, III, 4 (1993), pp. 523–573.
- Rivista di letteratura italiana*, I (1983).

- ROCCO, Antonio: *Alcibiade fanciullo a scola*. A cura di Laura Coci. Roma: Salerno, s.a. [1650 *more veneto*, ovvero 1651].
- ROCKE, Michael: *Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*. New York, Oxford: Oxford UP, 1996.
- Romanische Forschungen*, XLVI (1932).
- ROMEI, Danilo: »Poesia satirica e giocosa nell'ultimo trentennio del Cinquecento«. Imnesso in rete il 21 agosto 1998. In: *Nuovo rinascimento*. Banca Dati Telematica, 1998. [<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/romei/cinquec.pdf>; (23. 2. 2007)]
- ROMEI, Danilo (a cura di): »Burleschi del Cinquecento«. Aggiornato al 23 marzo 2006. In: *Nuovo rinascimento*. Banca Dati Telematica, 1998. [<http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/burleschi.pdf>; (21. 07. 2009)]
- ROSEN, Charles: *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. London: Faber&Faber, 1972.
- ROZZO, Ugo: *La letteratura italiana negli »Indici« del Cinquecento*. Udine: Forum, 2005.
- RUGGIERO, Guido: *The Boundaries of Eros: Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice*. New York, Oxford: Oxford UP, 1985.
- RUSCELLI, Girolamo: *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*. In Venetia: Sessa fratelli, 1559.
- SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: »Nicomede«. In: *Eadem: Amori e amanti a Roma tra repubblica e impero*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1992.
- SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: *Amori e amanti a Roma tra repubblica e impero*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1992.
- SANTAGATA, Marco: *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Mulino, 2004 [1992].
- SASLOW, James M.: *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*. New Haven, London: Yale UP, 1986.
- Satira e beffa nelle commedie europee del rinascimento*. XXV. convegno internazionale, Roma 6–9 settembre 2001, a cura di M. CHAIBÒ e F. DOGLIO. Roma: Torre D'Orfeo, 2002.
- SAVI, Ignazio: *Memorie antiche e moderne intorno alle pubbliche scuole in Vicenza*. Vicenza: Arnaldo Forni, 1978 [Ristampa anastatica del 1815].
- SCALIGER, Iulius Caesar: *Poetices libri septem / Sieben Bücher über die Dichtkunst. Band I: Buch 1 und 2*. Herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Luc Deitz. Stuttgart-Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1994.
- SCALIGERI, Iulii Caesaris: *Poetices libri septem*. S.l. [ma Lione]: apud Antonium Vicentinum, 1561.
- SCARANO, Emanuella e Donatella DIAMANTI (a cura di): *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione*. Pisa: Tipografia editrice pisana, 1992.
- Schifanoia*, 19 (1999).
- SCHRÖDER, Francesco: *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolari nobili esistenti nelle provincie venete*. 2 volumi. Venezia: Alvisopoli, 1830. [Ristampa anastatica, Bologna: Forni Editore, s.a.]
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich: »Spielarten des Antipetrarkismus bei Francesco Berni«. In: Klaus HEMPFER und Gerhard REGN (Hrsg.): *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Stuttgart: Steiner, 1993, pp. 281–331.
- SCORSONE, Massimo: »Adnotatiunculae Fidentianae«. In: *Lo stracciafoglio. Rassegna se-*

- mestrale di italianistica esclusivamente edita in rete e interamente dedicata alla edizione di testi letterari e documenti storici. Numero 2 – nuova serie (2007), pp. 35 – 50.*
- SCROFFA, Camillo: *I Cantici di Fidentio. A i quali con l'auxilio del prelo si sono aggiunti altri Cantici e Rithmi di molti celeberrimi ludimagistri e professori della prisca favella.* Vicenza: Giorgio Greco, s.a. [ma prima del 1603].
- SCROFFA, Camillo: *I Cantici di Fidentio Glottochrysis Ludimagistro. Con aggiunta di poche altre vaghe composizioni nel medesimo genere. Alcune delle quali ora solamente sono date in luce.* Vicenza: Pierantonio Berno, 1743.
- SCROFFA, Camillo: *I Cantici di Fidentio Glottochrysis Ludimagistro. Con aggiunta di poche altre vaghe composizioni nel medesimo genere.* Nizza: Società Tipografica, 1781.
- SCROFFA, Camillo: *I Cantici di Fidentio con illustrazioni.* A cura di Giovanni DA SCHIO. Venezia: Alvisopoli, 1832.
- SCROFFA, Camillo: *I Cantici di Fidentio. Con appendice di poeti fidenziani.* A cura di Pietro TRIFONE. Roma: Salerno, 1981.
- SERGENT, Bernard: *L'homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne.* Paris: Payot, 1986.
- SERIANNI, Luca: »Recensione di CAMILLO SCROFFA, I Cantici di Fidentio. (...)«. In: *Lingua Nostra*, XLIII (1982), pp. 85 s.
- SEZNEC, Jean: *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art.* Princeton: Princeton UP, 1981 [¹1940: *La survivance des Dieux antiques*].
- SIMON, Bernd und Roman TRÖTSCHEL: »Das Selbst und soziale Identität«. In: Klaus JONAS, Wolfgang STROEBE, Miles HEWSTONE (Hrsg.): *Sozialpsychologie*. 5., vollständig überarbeitete Auflage. Heidelberg: Springer Medizin, 2007, pp. 147 – 185.
- SOLARO, Giuseppe: *Lucrezio. Biografie umanistiche.* Bari: Dedalo, 2000.
- Statuti del Comune di Vicenza MCCLXIV.* A cura di Fedele LAMPERTICO. Venezia: R. Deputazione Veneta di Storia Patria, 1886.
- STÄUBLE, Antonio: »Appunti sul linguaggio »pedantesco« (in margine a due recenti edizioni critiche)«. In: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLVII, 3 (1985), pp. 627 – 636.
- STÄUBLE, Antonio: »»Parlar per lettera: il pedante nella commedia del Cinquecento«. In: IDEM: »Parlar per lettera«. *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale.* Roma: Bulzoni, 1991, pp. 9 – 130.
- STÄUBLE, Antonio: »Parlar per lettera«. *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale.* Roma: Bulzoni, 1991.
- STELLA, Aldo: »Movimenti di riforma nel Veneto nel Cinque-Seicento«. In: *Storia della cultura veneta. Tomo 4/I: Il Seicento.* Vicenza: Neri Pozza, pp. 1 – 21.
- STEMPEL, Wolf-Dieter: »Ironie als Sprechakt«. In: Wolfgang PREISENDANZ und Rainer WARNING (Hrsg.): *Das Komische.* München: Fink, 1976, pp. 205 – 235.
- STEMPEL, Wolf-Dieter und Karlheinz STIERLE (Hrsg.): *Die Pluralität der Welten – Aspekte der Renaissance in der Romania.* München: Fink, 1987.
- STIERLE, Karlheinz: »Vom Petrarkismus zu Petrarca. Castelvetro's Rime del Petrarca, breuemente sposte«. In: Klaus HEMPFER und Gerhard REGN (Hrsg.): *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen.* Stuttgart: Steiner, 1993, pp. 147 – 163.
- STIERLE, Karlheinz: *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts.* München, Wien: Hanser, 2003.

- Storia della cultura veneta*. 6 Volumi. Vicenza: Neri Pozza, 1976–1986.
- Storia della letteratura italiana*. Diretta da Emilio CECCHI e Natalino SAPEGNO. Volume IV: *Il Cinquecento*. Milano: Garzanti, ²1988.
- Storia di Vicenza. III: L'età della repubblica veneta (1404–1797)*. A cura di Franco BARBERI e Paolo PRETO. Vicenza: Neri Pozza, 1990.
- Studi di letteratura francese. XIX: Cinquecento visionario tra Italia e Francia*. Firenze: Olschki, 1992.
- Studi e problemi di critica testuale*, 33 (1986).
- Studi petrarcheschi*, nuova serie IV (1987).
- SUMMERS, Claude J. (ed.): *Homosexuality in Renaissance and Enlightenment England: Literary Representations in Historical Context*. New York, London, Norwood: Harrington Park Press, 1992.
- SUMMERS, Claude J.: »Introduction«. In: IDEM: *The Gay and Lesbian Literary Heritage. A Reader's Companion to the Writers and their Works, from Antiquity to the Present*. New York: Henry Holt, 1995, pp. ix-xiv.
- SUMMERS, Claude J. (ed.): *The Gay and Lesbian Literary Heritage. A Reader's Companion to the Writers and their Works, from Antiquity to the Present*. New York: Henry Holt, 1995.
- Supplementi al Giornale de' Letterati d'Italia*, II (1722).
- TALVACCHIA, Bette : »Classical Paradigms and Renaissance Antiquarianism in Giulio Romano's ›I Modi««. In: *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, 7 (1997), pp. 81–118.
- TAVOLA, Paolo: »A' lettori«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidentio Glottochrysis Ludimagistro. Con aggiunta di poche vaghe composizioni nel medesimo genere, Alcune delle quali ora solamente sono date in luce*. Vicenza: Pierantonio Berno, 1743, p. 1–17.
- TEDESCHI, James T.: »Private and Public Experiences and the Self«. In: Roy F. BAUMEISTER (ed.): *Public Self and Private Self*. New York, Berlin, Heidelberg, London, Paris, Tokyo: Springer, 1986, pp. 1–20.
- TELLINI, Gino: *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*. Milano: Mondadori, 2008.
- The Classical World*, VC, 4 (2002).
- The Oxford Companion to Classical Civilization*. Simon HORNBLLOWER and Antony SPANFORTH (eds.). Oxford: Oxford UP, 1998.
- TOMMASEO vedi *Dizionario della lingua italiana*
- TOSCAN, Jean: *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello a Marino (XV^e-XVII^e siècles)*. 4 tomi. Lille: Presses universitaires de Lille, 1981.
- TOSCANO, Antonio (ed.): *Interpreting the Italian Renaissance. Literary Perspectives*. New York: Forum Italicum / Filibrary, 1991.
- TRIFONE, Pietro: »Introduzione«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidenzio*. Con appendice di poeti fidenziani. A cura di Pietro TRIFONE. Roma: Salerno, 1981, pp. IX–XLVI.
- TRIFONE, Pietro: »Nota biografica«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*. A cura di Pietro TRIFONE. Roma: Salerno, 1981, pp. XLVII–XLIX.
- TRIFONE, Pietro: »Nota al testo«. In: Camillo SCROFFA: *I Cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*. A cura di Pietro TRIFONE. Roma: Salerno, 1981, pp. 109–147.

- TRIPPE, Rosemary: »The *Hypnerotomachia Poliphili*. Image, Text, and Vernacular Poetics«. In: *Renaissance Quarterly*, 55, 4 (2002), pp. 1222 – 1258.
- TRUMBACH, Randolph: »Book Review of *The Boundaries of Eros: Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice*. Guido Ruggiero. (New York: Oxford University Press, 1985, 223 pp.)«. In: Kent GERARD and Gert HEKMA (eds.): *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*. New York, London: Harrington Park Press, 1989, pp. 506 – 510. [Il volume fu pubblicato anche come numero speciale di *Journal of Homosexuality*, Volume 16, Numbers 1/2 (1988).]
- TURNER, James Grantham: *Schooling Sex. Libertine Literature and Erotic Education in Italy, France, and England 1534 – 1685*. Oxford: Oxford UP, 2003.
- VARCHI, Benedetto: *L'Ercolano. Dialogo nel quale si ragiona delle lingue ed in particolare della toscana e della fiorentina. Volume secondo*. Milano: Tipografia Classici Italiani, 1804 [1570].
- VEDOVA, Giuseppe: *Biografia degli scrittori padovani. Volume 1*. Padova: Tipografia della Minerva, 1832.
- VILLANI, Niccolò (detto l'ALDEANO): *Ragionamento dello Academico Aldeano sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini, e de' Toscani. Con alcune poesie piacevoli del medesimo autore*. In Venetia: Appresso Gio. Pietro Pinelli, 1634.
- VILLANI, Stefania: »Un testamento inedito di Nicoletto Vernia e le vicende dei suoi libri«. In: *Quaderni per la storia dell'università di Padova*, 34 (2001), pp. 337 – 350.
- VINCETI, Silvano (a cura di): *L'attualità del Petrarca*. Roma: Armando, 2004.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Venezia: appresso Gioavanni Alberti, 1612.
Fonte in rete: http://vocabolario.signum.sns.it/_s_index2.html (11.03.2010)
- Vocabolario della lingua italiana*. A cura di Nicola ZINGARELLI. Bologna: Zanichelli, 2008.
- Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*. A cura di Ottorino Pianigiani. Fonte in rete: <http://www.etimo.it> (21.11.2009).
- VORBERG, Gaston: *Glossarium eroticum*. Hanau/Main: Müller & Kiepenhauer, s.a..
- WARNING, Rainer: »Ironiesignale und ironische Solidarisierung«. In: Wolfgang PREISENDANZ und Rainer WARNING (Hrsg.): *Das Komische*. München: Fink, 1976, pp. 416 – 423.
- WELLERSHOFF, Dieter: »Schöpferische und mechanische Ironie«. In: Wolfgang PREISENDANZ und Rainer WARNING (Hrsg.): *Das Komische*. München: Fink, 1976, pp. 423 ss.
- WILLIAMS, Craig A.: *Roman Homosexuality. Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*. New York, Oxford: Oxford UP, 1999.
- WONDE, Jürgen: *Subjekt und Unsterblichkeit bei Pietro Pomponazzi*. Stuttgart, Leipzig: Teubner, 1994.
- ZENO, Pier Caterino: »X: Notizie storiche, e letterarie intorno a Fidenzio Glottocrisio, indirizzate dal sic. Cavalier Michelangelo Zorzi, Vicentino, al Sig. Abate Conte Girolamo Lioni«. In: *Giornale de' Letterati d'Italia*, XXXV (1724), pp. 293 – 309.
- ZINGARELLI vedi *Vocabolario della lingua italiana*
- ZORZI, Michelangelo: »Articolo X. Notizie storiche, e letterarie intorno a Fidenzio Glottocrisio, indirizzate dal sic. Cavalier Michelangelo Zorzi, Vicentino, al Sig. Abate Conte Girolamo Lioni«. In: *Supplementi al Giornale de' Letterati d'Italia*, II (1722), pp. 438 – 472.

Glossario

A

- Aconzio – personaggio mitologico greco, compagno di Cidippe 174
- Adriano (76 – 138) – imperatore romano 69, 131, 227, 229
- Affò, Ireneo (1741 – 1797) – storico dell'arte, letterato e numismatico italiano 28 – 30
- Agostino (354 – 430) – filosofo, vescovo e teologo romano; Dottore della Chiesa 198
- Alanus de Insulis (1125 ca. – 1202) – teologo e filosofo francese 72 s., 217
- Aldeano, *vedi* Villani, Niccolò
- Alighieri, Dante, *vedi* Dante
- Amor – personaggio mitologico romano, Dio dell'amore, dell'erotismo e della bellezza
35, 80, 83, 90, 138, 141, 143, 147, 164, 166 s., 170 s., 177, 181 s., 187, 189 s., 194, 200 s.,
210, 231 s., 234
- Antinoo (110 – 130) – giovane amante dell'imperatore Adriano 69, 131, 227, 229
- Antivigliani, Cornelio Aspasio *vedi* Ventimiglia, Angelico Aprosio di
- Apollo – divinità dell'antica religione greca e romana, dio delle arti, della medicina, della
musica e della profezia 119, 142, 162 s., 167, 169, 172, 181, 184, 187 s., 231 s.
- Apuleio (125 – 170 ca.) – scrittore, filosofo, retore, mago e alchimista romano di scuola
platonica 169, 203, 210, 224, 227, 245 s.
- Aretino, Pietro (1492 – 1556) – poeta, scrittore e drammaturgo italiano 34, 70, 95, 100,
102 s., 109
- Argirolotto, Jano [Iano] – poeta fidenziano di sconosciuta identità 220
- Arianna – personaggio mitologico greco, figlia del re di Creta Minosse e di Pasifae 168 s.
- Ariosto, Ludovico (147 – 1533) – scrittore e commediografo italiano 17, 46, 55, 73, 186,
212
- Ausonio [Decimus Magnus Ausonius] (310 – 395 ca.) – poeta romano 210, 246

B

- Belo, Francesco (XVI sec.) – commediografo italiano rinascimentale 34, 102 s.
- Bembo, Pietro (1470 – 1547) – letterato italiano 127, 150, 158 s., 188, 209, 211
- Beolco, Angelo *vedi* Ruzzante
- Berni, Francesco [Bernia] (1497 o 1498 – 1535) – poeta burlesco e satirico italiano 16, 21,
34, 88, 127, 198 – 200, 204, 210, 216 s., 220, 246
- Bianchini, Giuseppe (1704 – 1764) – erudito italiano, canonico della cattedrale di Verona
28, 30

- Biblide – personaggio mitologico greco, sorella gemella di Cauno 145
 Bissari, Margherita (XVI sec.) – madre di Camillo Scroffa 44
 Boccaccio, Giovanni (1313 – 1375) – scrittore italiano 61, 94, 100
 Boezio [Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius] (475 – 525) – filosofo romano 210, 246
 Boncompagno da Signa (1170 ca. – dopo il 1240) – grammatico, storico e filosofo italiano, anche professore all'Università di Padova 234, 247
 Buonarroti, Michelangelo (1475 – 1564) – scultore, pittore, architetto e poeta italiano 232
 Burchiello [Domenico di Giovanni] (1404 – 1449) – poeta italiano 91, 98, 106, 194, 198, 210, 216 – 218, 246
 Burnus – personaggio mitologico romano, promesso sposo di Lavinia, moglie di Enea 129

C

- Calbetti, Arcangelo (XVI sec.) – inquisitore a Modena nel 1603 15, 21, 215
 Calliopeo, Latantio, *vedi* Liviera, Giambattista
 Calcagno, Francesco (XVI sec.) – processato a Brescia per sodomia nel 1550 62, 64 s.
 Calvi, Paolo [Angiolgabriello di Santa Maria] (1716 – 1781) – monaco e storico vicentino 29 s., 47, 50, 53, 142, 179, 213
 Caporali, Cesare (1531 – 1601) – poeta bernese italiano 102
 Castaldi da Feltre, Cornelio (1453 ca. – 1537) – giureconsulto e poeta 92 s.
 Catilina, Lucio Sergio [Lucius Sergius Catilina] (108 ca. – 62 a.C.) – uomo politico romano 112, 202
 Catone, Marco Porcio detto Uticense [Marcus Porcius Cato Uticensis] (95 – 46 a.C.) – uomo politico romano 57, 142, 163 s.
 Catullo, Gaio Valerio [Gaius Valerius Catullus] (84 – 54 a.C.) – poeta romano 39, 58, 69 s., 131 s., 140, 149, 155 – 157, 210, 224, 229, 246
 Cauno – personaggio mitologico greco, fratello gemello di Biblide 145
 Cavalcanti, Giovanni (1381 – 1451 ca.) – storico fiorentino 75
 Celso, Aulo (?) Cornelio [lat. A. [?] Cornelius Celsus] (1° sec.) – scrittore enciclopedico romano 176, 197, 210, 246
 Cicerone, Marco Tullio [Marcus. Tullius Cicero] (106 – 43 a.C.) – scrittore e oratore latino 57, 59, 68, 81, 104 s., 112, 120, 163 s., 184, 188, 202, 204 s., 210, 224, 241, 246
 Cidippe – personaggio mitologico greco, compagna di Aconzio 174
 Cinna, Lucio Cornelio [Lucius Cornelius Cinna] (? – 84 a.C.) – politico 142, 186
 Coccio – personaggio ne *Il Pedante* di N. Franco 91
 Colonna, Francesco (1433 – 1527) – frate domenicano, autore dell'*Hypnerotomachia Poliphili* 17, 25 s., 29, 32, 39, 62, 90, 95, 104, 122, 124, 128, 130, 147, 170, 182, 210 s., 226, 246
 Correggio [Antonio Allegri] (1489 – 1534) – pittore italiano 223
 Corydone [Coridone] – personaggio delle Egloghe di Virgilio 125, 223
 Crescimbeni, Giovan Mario (1663 – 1728) – poeta e critico letterario italiano 22 – 25, 27, 30, 34
 Crovato, Giambattista (XIX sec.) – storico letterario italiano 12, 17, 31 s., 34, 47 s., 52 s., 73, 111, 135, 153, 161, 164, 178 – 180, 199, 237
 Cupido – personaggio mitologico romano, dio dell'erotismo e della bellezza 140, 162, 192

D

- Da Schio, Almerico (1836 – 1930) – pioniere dell'aviazione italiano; figlio di Giovanni 32
- Da Schio, Giovanni (XIX sec.) – storico letterario italiano 12 s., 17, 26, 30 – 32, 34, 38, 43 s., 46 – 53, 57, 107, 111, 135 s., 153, 161, 164, 178 – 180, 194, 199, 214, 237, 239
- Da Vinci, Leonardo (1452 – 1519) – pittore, ingegnere e scienziato italiano 232
- Dafne – personaggio mitologico greco 194
- Dal Gorgo, Giambattista (XVI sec.) – poeta fidenziano 40, 216
- Dante [Dante Alighieri] (1265 – 1321) – poeta, scrittore e politico italiano 72 s., 88, 195, 198, 200, 204, 206, 210, 246
- Della Casa, Giovanni (1503 – 1556) – religioso, letterato e scrittore italiano 24, 74
- Diana – personaggio mitologico greco 195
- Didone – personaggio mitologico, regina di Cartagine; innamorata di Enea 114, 125, 129, 140, 153, 171 – 173, 177, 183, 188, 209 – 211, 229, 245
- Donati, Bernardino (XVI sec.) – letterato italiano 44, 56
- Donatus, Aelius (IV sec.) – grammatico romano 57

E

- Enea – personaggio mitologico greco e romano; amante di Didone, progenitore di Roma 121 s., 125, 129, 140, 147, 153, 171 s., 174, 178, 192 s., 209 s., 229, 245
- Erastes – nell'antica Grecia, amante adulto di un adolescente a fini pedagogici 67, 240
- Ercole – personaggio mitologico greco 175, 201
- Eromenos – nell'antica Grecia, amante adolescente di un uomo adulto per fini pedagogici 67, 240
- Esiodo (VIII sec. – VII secolo a.C.) – poeta greco antico 187

F

- Febo, *vedi* Phebo
- Ferrari, Severino (1856 – 1905) – letterato italiano 16 s., 31 – 34, 38, 47, 50, 138, 141, 144, 153, 213, 237
- Ficino, Marsilio (1433 – 1499) – filosofo italiano 22, 74 s., 215, 240
- Filoctete – personaggio mitologico greco 182
- Flögel, Karl Friedrich (1729 – 1788) – storico letterario tedesco 30
- Folengo, Teofilo (1491 – 1544) – poeta italiano 95
- Fortini, Pietro (1500 – 1562 ca.) – novelliere italiano 102 s.
- Foucault, Michel (1926 – 1984) – filosofo francese 59
- Franco, Nicolò (1515 – 1570) – scrittore italiano 91, 105, 149 s., 210, 246
- Freud, Sigmund (1856 – 1939) – fondatore della psicanalisi 85

G

- Galatea – personaggio mitologico greco, amata da Polifemo 168 s.
- Garzoni, Tommaso (1549 – 1589) – scrittore 40, 99 s., 102
- Genthe, Friedrich Wilhelm (1805 – 1866) – letterato tedesco 30
- Gesù Cristo – eo ipso 65
- Giove – divinità romana 119, 125, 141, 143, 157 – 159, 166 s., 175, 178, 181, 189, 197, 201, 231 s.

- Giulio Cesare, Gaio (100–44 a.C.) – imperatore romano 57, 69
- Giunone – divinità romana 121, 201, 232
- Giunteo, Bartholomeo [Bartolomeo] (XVI sec.) – fratello di Pietro Fidenzio Giunteo 53, 179 s.
- Giunteo, Jacopo [Iacopo] (XVI sec.) – fratello di Pietro Fidenzio Giunteo 51, 179 s.
- Giunteo, Pietro Fidenzio (XVI sec.) – grammatico e letterato vicentino, modello storico del Fidenzio protagonista de *I Cantici di Fidenzio* 13, 26, 31 s., 34, 38, 40, 51–53, 135, 161, 179 s., 213, 239
- Gonzaga, Damigella (XVI sec.) – madre di Camillo Strozzi 53
- Graf, Arturo (1848–1913) – poeta e letterato 32, 38, 73, 87, 91 s., 102 s., 108, 237
- Grazzi – personaggi mitologici romani 162, 192
- Grazzini, Antonfrancesco detto Il Lasca (1503–1584) – scrittore italiano 54, 102
- Greci – popolo mediterraneo 22, 66–69, 108, 130, 150, 183, 187, 198, 229, 240
- Greco, Giorgio (XVI sec.) – editore vicentino 21, 25–27, 215
- Gregorio Magno (540–604) – teologo, papa e santo cattolico; Dottore della Chiesa 59
- Grisolfo [Crisolfo], Bernardino (XVI sec.) – letterato e maestro vicentino 81, 166, 178 s., 180

H

- Habermas, Jürgen (*1929) – filosofo, storico e sociologo tedesco 97

I

- Iacinto – personaggio mitologico greco 175, 194
- Iesu, *vedi* Gesù Cristo
- Isidoro di Seviglia (560 ca.–636) – Dottore della Chiesa, santo cattolico 122
- Iunteo, *vedi* Giunteo
- Iunone, *vedi* Giunone

L

- Laodamia – personaggio mitologico greco, moglie di Protesilao 145
- Lasca, *vedi* Grazzini, Antonfrancesco
- Laura – figura femminile nel *Canzoniere* di Petrarca 73, 79, 90s., 127, 130, 147, 149–153, 157, 159, 208, 245
- Lavinia – leggendaria principessa italica; moglie di Enea e progenitrice di Roma 129
- Leda – personaggio mitologico greco 232
- Leporini, Francesco (XVI sec.) – letterato e maestro vicentino 179
- Licinio Verre, Gaio [Gaius Licinius Verres] (120 ca. – 43 a.C.) – uomo politico romano 120, 205
- Livièra, Giambattista (XVI sec.) – scrittore vicentino 24
- Luca – evangelista 197
- Luciano (II sec.) – scrittore greco 70
- Lucius – personaggio dell'*Asino d'oro* di Apuleio 169, 203, 224
- Lucrezio Caro, Tito [Titus Lucretius Carus] (98?–55? a.C.) – poeta e filosofo romano 176 s., 210, 246

M

- Magagnò, *vedi* Maganza, Giovanni Battista
- Maganza, Giovanni Battista (1509 ca.–1586) – pittore e poeta dialettale italiano 17, 31, 221
- Manetti, Antonio di Tuccio (1423–1497) – letterato, architetto e matematico italiano 83
- Marathus – personaggio nelle elegie di Tibullo 207
- Marino, Giovan Battista (1569–1625) – poeta italiano 217
- Mario, Gaio [Gaius Marius] (157–86 a.C.) – uomo politico romano 184–187, 196, 210
- Marte – divinità romana 75, 162
- Marzari, Iacopo [Giacomo, Giacomo] (XVI sec.) – storico vicentino 25–27, 30 s., 33, 44, 51, 239
- Marziale [Marcus Valerius Martialis] (40–104) – poeta romano 122, 149, 154, 175, 194, 210, 221, 245 s.
- Mellini, Domenico (1531 ca.–1620) – letterato e politico italiano 27, 31, 33, 50
- Mercurio – divinità romana 172, 209, 245
- Messer Blasio – personaggio del ripetitore di Fidenzio ne *I Cantici* 20, 24, 55 s., 148, 151, 167, 181, 206, 233
- Michelangelo, *vedi* Buonarroti, Michelangelo
- Molza, Francesco Maria (1489–1544) – umanista e poeta italiano 16, 21, 216, 238
- Montecchio, Sebastiano [Sebastiani Monticuli] (1538–1612) – giureconsulto vicentino e professore di diritto canonico 25–27, 30 s., 33, 47 s.
- Morato, Fulvio Pellegrino (1483 ca.–1548) – umanista e letterato italiano 44 s., 88 s.
- Muse – divinità greche 119, 160, 162 s., 171, 184, 187–189, 194, 206

N

- Narciso – personaggio mitologico greco 187
- Nestore – personaggio mitologico greco 142
- Nicomede [Nicomede V] – re di Bitinia dal 94 al 74 a.C. 69 s.

O

- Omero – poeta greco 142, 176, 200
- Orazio Flacco, Quinto [Quintus Horatius Flaccus] (65–8 a.C.) – poeta romano 130, 139–141, 173 s., 184, 188, 201 s., 210, 246
- Ovidio [Publius Ovidius Naso] (43–17) – poeta romano 11, 57, 79, 81, 86, 115, 129 s., 142, 145, 147–149, 168 s., 171, 174, 177, 182–184, 187 s., 207, 210, 241, 245 s.

P

- Palladio, Andrea [Andrea di Pietro] (1508–1580) – architetto italiano 94
- Partenio, Bernardino (sec. XVI) – letterato vicentino 81, 166, 179
- Partico, Essione [Giacomo Nasi?] (XVI o XVII sec.) – autore degli *Endecasyllabi di Essione Partico callifilo archiludimagistro* 34
- Pathicus – sodomita passivo, chi subisce la penetrazione 229, 231, 234
- Pausania – personaggio in *El libro dell'amore* di Marsilio Ficino 75
- Petrarca, Francesco (1304–1374) 11 s., 18, 20, 35, 38 s., 52, 79 s., 87–94, 100, 114–118, 120–123, 126 s., 130, 138–144, 147, 149 s., 153, 157, 169, 181, 183, 193, 198, 200 s., 204–206, 208–210, 212, 221, 238, 242, 245 s.

- Phébo [Febo, Phoébo, Phoébus] – personaggio mitologico greco; epiteto greco del dio Apollo 145, 160, 162, 165, 171, 175, 189, 194 s.
- Photis – personaggio dell'*Asino d'Oro* di Apuleio 224
- Pietro Damiani (1007 – 1072) – teologo, santo e Dottore della Chiesa 59
- Pirandello, Luigi (1867 – 1936) – drammaturgo, scrittore e poeta italiano 93, 108, 242
- Platone (428/427 – 348/347 a.C.) – filosofo greco 74, 240
- Plinio Secondo, Gaio [Gaius Plinius Secundus] (23 – 79) – scrittore romano 59, 154 s., 210, 246
- Plutarco (ca. 46 – 127) – scrittore e filosofo greco 187, 193, 210, 246
- Polia – figura dell'*Hypnerotomachia Polofili*, amante di Polio 17, 29, 122, 124, 126, 128, 130, 147, 170, 215, 225 s.
- Polifemo – personaggio mitologico greco, amante di Galatea 168 s., 183
- Polifilo – protagonista dell'*Hypnerotomachia Polofili*, amante di Polia 17, 25, 29, 31, 35, 38 s., 122, 126, 128, 130, 140, 147, 170, 183, 210 s., 214 s., 225 s.
- Poliziano, Angelo [Agnolo Ambrogini] (1454 – 1494) – poeta, umanista e drammaturgo italiano 126, 175, 194, 202, 210, 224, 246
- Pomponazzi, Pietro (1462 – 1525) – filosofo e umanista italiano 46, 64
- Priapo – divinità romana 142, 231
- Properzio, Sesto Aurelio [Sextus Aurelius Propertius] (47 – 14 a.C.) – poeta romano 86, 174, 193, 199, 210, 246
- Protesilao – personaggio mitologico greco, marito di Laodamia 145
- Prudentio – pedante protagonista di *Il Pedante* di Francesco Belo 34
- Psiche – personaggio mitologico greco 170 s.

Q

- Quadrio, Francesco Saverio (1695 – 1756) – presbitero, storico e scrittore italiano 30

R

- Rocco, Antonio (1586 – 1653) – filosofo libertino e scrittore italiano 73
- Ruscelli, Girolamo (1518 ca. – 1566) – scrittore e cartografo italiano 28, 88 s.
- Ruzzante, Angelo [Beolco] (1496 ca. – 1542) – drammaturgo, attore e scrittore italiano 95

S

- San Giovanni Apostolo – apostolo di Gesù Cristo 65
- Sannio – personaggio ne *Il Petrarchista* di N. Franco 91
- Scaligero, Giulio Cesare (1484 – 1558) – scrittore, filosofo e medico italiano 94
- Scroffa, Adriana (XVI sec.) – zia di Camillo Scroffa, moglie di Pietro Pomponazzi 64
- Scroffa, Fabio (XVI sec.) – fratello di Camillo Scroffa 46
- Scroffa, Francesco 1 (XV sec.) – padre di Camillo Scroffa 44
2 (XVI sec.) – fratello di Camillo Scroffa 44
- Scroffa, Giovanni Battista (XVI sec.) – parente di Camillo Scroffa 56
- Scroffa, Gregorio (XV sec.) – giurista vicentino 48
- Scroffa, Niccolò (XVI sec.) – fratello di Camillo Scroffa 44
- Scroffa, Pier Antonio (XVI sec.) – fratello di Camillo Scroffa 44
- Scroffa, Tommaso (XV sec.) – giurista vicentino 48

- Scropha, Jo. Baptista, *vedi* Scroffa, Giovanni Battista
- Seneca, Lucio Anneo [Lucius Annaeus Seneca] (4a.C.–65) – drammaturgo, poeta e politico romano 59
- Servius Grammaticus [Servius Marius Honoratus] (IV sec.) – grammatico e commentatore romano 153, 176
- Sigionio, Carlo (1520 ca.–1584) – storico italiano 47, 73, 98 s., 102, 243
- Silla, Lucio Cornelio [Lucius Cornelius Sulla Felix] (138–78 a.C.) – generale e dittatore romano 69, 184–187, 210, 229, 234
- Socrate (470/469–399 a.C.) – filosofo greco 70, 73, 75, 85, 150
- Strozzi, Camillo (XVI sec.) – presunto modello storico per il personaggio Camillo de *I Cantici* 13, 22–24, 26, 31, 34, 52 s., 78, 108, 135, 239
- Strozzi, Ottaviano (XV/XVI sec.) – padre di Camillo Strozzi 53
- Svetonio Tranquillo, Gaio [Gaius Suetonius Tranquillus] (70–126) – scrittore romano 69

T

- Tagliavia, Simone (1550–1604) – cardinale e arcivescovo cattolico antireformista italiano 21, 215
- Tavola, Paolo (XVI sec.) – letterato italiano 26 s., 29–32, 48, 50
- Terenzio Afro, Publio [Publius Terentius Afer] (195–185 ca.–159 a.C.) – commediografo romano 57, 105, 184, 188, 198, 210
- Terpsicore – una delle Muse 192, 203
- Teseo – personaggio mitologico greco 168 s., 193, 210
- Tibullo, Albio [Albius Tibullus] (54 ca.–19 a.C.) – poeta romano 86, 130, 207
- Tommaso d'Aquino (1225–1274) – teologo, Dottore della Chiesa 59 s., 195
- Trinagio, Bernardino (m. 1577) – umanista vicentino 19, 44 s., 160–164, 167, 180, 204, 208, 233
- Trissino, Giovan Giorgio (1478–1550) – umanista italiano 94, 179
- Trogiatto, Barba Griso – presunto pseudonimo di Camillo Scroffa 17, 221

V

- Valerio Massimo [Valerius Maximus] (m. dopo 31) – storico romano 57
- Varchi, Benedetto (1503–1565) – umanista, scrittore e storico italiano 39, 217, 238
- Venere – divinità romana 75, 128, 133, 160, 162, 166, 174, 188, 192, 206, 226
- Veniero, Domenico (1517–1582) – letterato italiano 28, 34
- Ventimiglia, p. Angelico Aprosio di [Cornelio Aspasio Antivigilmi] (1607–1681) – letterato e scrittore italiano 24, 213
- Vergil, *vedi* Virgilio
- Vernia, Niccolò (1420 ca.–1499) – filosofo, astrologo e medico italiano 44, 46
- Verniero, Domenico, *vedi* Veniero, Domenico
- Verre, *vedi* Licinio Verre, Gaio
- Villani, Niccolò (detto l'Aldeano) (1570–1636) – letterato e storico italiano 22, 24, 30, 53
- Viola, Pietro (XVI sec.) – professore di filosofia e retorica italiano 167, 180
- Virgilio Marone, Publius [Publius Vergilius Maro] (70–19 a.C.) – poeta romano 20, 39, 57, 80, 105, 120, 124 s., 127, 129, 140, 142, 151, 153, 161 s., 164, 171–173, 176 s., 182, 184, 188, 193, 195, 200, 210, 214, 223, 245 s.

Volpe, Niccolò (XV sec.) – professore di grammatica e poesia italiano 178

Z

Zanechino, Tommaso (XV sec.) – giurista vicentino 48

Zeno, Apostolo (1668–1750) – poeta, librettista, storico italiano 26, 30, 32

Zeno, Pier Caterino (XVII sec.) – fratello di Apostolo Zeno 26 s., 32, 50–53

Zorzi, Michelangelo [Michele Angelo] (1671–1744) – filologo e bibliotecario italiano 21,
23–28, 32, 47, 178, 211, 213