

Il Barocco mette alla prova i generi letterari che il Cinquecento, pur nelle oscillazioni di fine secolo, consegna alla tradizione. I testi e gli autori si aprono alla sperimentazione con la precisa intenzione di manipolare i generi, di incrociarli, di sovrapporli per lasciare al lettore qualcosa di «nuovo», che lo possa «meravigliare», ma che lo introduca anche a inesplorate categorie di senso. Ingegnose commistioni per inediti contenuti. Queste le premesse e le linee di ricerca dei saggi proposti nel volume, che raccoglie gli interventi di un convegno genovese dell'ottobre 2006. Nell'«instabilità» e nella «metamorfosi», che non sono rimandi alla crisi ma a una nuova energia creativa, la lirica incontra il sacro e il profano mutuando l'epica, la mistica, le forme della teatralità; il romanzo, genere secentesco per eccellenza, può prendere forza dall'oratoria o incidere sulla fantasia della fiaba, il teatro attinge alla narrazione e si dispone alla parodia di sé su scenari più vasti di quelli nazionali. Isabella Andreini, Gabriello Chiabrera, Anton Giulio Brignole Sale (a cui allude il titolo del libro), Pier Matteo Petrucci, Benedetto Bucella, Giovambattista Basile, Giovambattista Manzini, Giovambattista Andreini sono solo alcuni degli autori di cui si parla, tra opportune riconferme, nuove illuminazioni, proposte di lettura. Non poteva mancare ovviamente Giovambattista Marino, il cui poema *Adone* rappresenta di per sé una sfida ai generi e ai lunghi tempi della ricezione letteraria. C'è un *Adone* tragico compreso nel suo esito mortale senza catarsi; c'è un *Adone* comico-parodico che gioca con la tradizione e con i suoi *topoi* epici; e c'è infine un *Adone* che riflette sulla pratica teatrale del suo tempo per lanciare significativi messaggi al suo lettore avvertito. In questa varietà di interpretazioni, il poema di Marino ribadisce così la sua centralità nel Barocco letterario, oltre i generi e i modelli.

**Saggi di:** M.C. Cabani, M. Corradini, P. Cosentino, F. D'Antonio, M. Dillon Wanke, R. Drusi, A. Fabiano, Q. Marini, S. Morando, M.R. Moretti, D. Perocco, S. Stroppa, P. Vescovo. *Premessa* di A. Beniscelli.

**Simona Morando** è ricercatrice presso l'Università degli studi di Genova e insegna al Dams di Imperia. Si occupa di letteratura del Seicento e del Novecento.

In copertina: Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Presepe* (particolare), Genova, Chiesa di San Luca.

**Instabilità e metamorfosi dei generi  
nella letteratura barocca**

Atti del convegno di studi

Genova, Auditorium di Palazzo Rosso

5-6-7 ottobre 2006

*a cura di* Simona Morando

Marsilio

RICCARDO DRUSI

DAL DILETTO ALL'UTILE:  
LE RIME «IN NATIA LINGUA VINETIANA»  
DI BENEDETTO BUCELLA

1. Con il titolo di *Rime diverse molto utili, boneste et dilettevoli in natia lingua vinetiana composte per Benedetto Bucella vinetiano*<sup>1</sup> uscivano nel 1594, presso l'editore padovano Lorenzo Pasquati, tre componimenti dialettali: un «sonetto (come è definito a titolo, ma si tratta d'una sonettessa) contra li concubinari», venticinque «stanze in ottava rima [...] contra li bestemmiatori» e un «dialogo della morte» in terzine e stanze di canzone. Il primo agita dinanzi ai fornicatori impenitenti lo spauracchio del contagio sifilitico, descritto nei suoi sintomi più gravi e più spaventevoli; il secondo condisce la reprimenda della blasfemia promessa a titolo con esempi miracolosi della inappellabile punizione divina; terzo della serie, e più insolito fra i tre, il *Dialogo della Morte* articola in cinque atti una sorta di psicomachia fra le ipostasi allegoriche di Cervello, Memoria, Cuore, Prudenza, Geometria e, ovviamente, Morte, a conclusione della quale tutti i personaggi inneggiano alla raggiunta resipiscenza di Cervello su metri di canzone petrarchesca.

L'oggetto riesce dunque curioso sotto vari aspetti, e prima d'ogni altro – di questo cercherò d'occuparmi – per la resa in dialetto di temi normalmente estranei alla tradizione dialettale. Non ho avviso, tuttavia, di precedenti rilievi su di esso: né la cosa meraviglia. Valore artistico prossimo allo zero e apparente sterilità dell'autore (un solo altro titolo, *La Esperienza Christiana. Dialogo spirituale*, edito nel 1599<sup>2</sup>, mi è riuscito di riferire al Bucella: il quale risulterebbe già morto a tre anni dalla data di stampa<sup>3</sup>) basterebbero a giustificare il disinteresse della storiografia per l'edizioncina di rime veneziane qui in esame. Per usare immagini orografiche, viene da dire che fra il

massiccio dell'erudizione lagunare sette-ottocentesca, del Foscarini e del Cicogna, e quello recentissimo del Brevini e della sua antologia universale<sup>4</sup>, il territorio messo in carta dagli specialisti di letteratura veneziana e dialettale in genere manca del toponimo e della sua registrazione: il Quarti<sup>5</sup>, il Dazzi<sup>6</sup>, gli affondi specialistici nella *Storia della cultura veneta* – elencando alla rinfusa quelli che sono ormai punti di riferimento usuali – osservano infatti un silenzio unanime; e se, viceversa, del Bucella non tace l'*Onomasticon* del Ferrari, è solo perché in precedenza ne avevano fatto menzione l'*Index bio-bibliographicus notorum hominum* del Lobies<sup>7</sup> e il Mazzucchelli<sup>8</sup>, peraltro incorrendo nel vizio tautologico che è ricorrente nell'onniscienza nomenclatoria (il Bucella è detto poeta vernacolo in quanto autore di questi componimenti: null'altro): chi però su queste basi si rivolgesse speranzoso al *Dizionario Biografico degli Italiani* dovrebbe ritirarsi deluso. Che poi queste rime tocchino di temi morali non è bastato – non essendoci contatti fra il titolo e il contenuto – a farle rubricare negli indici tematici di attuali e informatissimi repertori di poesia a stampa<sup>9</sup>; né i linguisti hanno avuto occasione di accostarne il dialetto, dal quale avrebbero peraltro ricavato frutti assai meno saporiti che da altri testi veneziani coevi.

Si avrebbe gioco facile a insistere su questa strada di omissioni, ma si finirebbe col dare l'impressione di sopravvalutare, per contro, l'oggetto, quasi non fosse legittimo e sacrosanto per la critica trascurare le cose brutte; oppure scegliere, fra le cose brutte, di occuparsi dell'una piuttosto che dell'altra, sacrificando senza remore anatrocchi sgraziati come il nostro. All'averlo rispolverato dopo tanto provvidenziale oblio dovrei perciò dare la pur minima giustificazione; ma (e ne chiedo anticipatamente venia) me ne guarderò bene, imputando del tutto al fato il mio incontro con le sue carte. Ospite inatteso dunque, credo tuttavia che al Bucella non si vorrà negare un ricovero provvisorio e modesto (secondo i suoi meriti e per quanto può chi scrive), per interrogarlo un poco alla rinfusa e in attesa di verificarne le credenziali con qualche migliore assaggio documentario. Conforta nel proposito il fatto di trovare, nell'albergo degli studi letterari, sempre camere vacanti, e una gestione che, per grazia del cielo, da tempo non bada alle vesti più o meno eleganti degli avventori; né – concludo – bruttezza a parte, il Bucella pare ospite così sconveniente o di tanta plateale inurbanità da doverlo obbligatoriamente mettere alla porta.

2. La metamorfosi dei generi letterari – tema di questo incontro – pretende, credo, un punto di partenza che, nel caso delle presenti *Rime*, non è del tutto scontato. Parlare di norma e scarto rispetto a testi dialettali è sempre azzardato, per quella eccentricità da schemi dati che è strutturale al vernacolo letterario; quanto poi al sistema dei generi, la misurabilità di deviazioni ed eventuali progressi risulta – se non erro – pregiudicata dal mantenimento, nei testi dialettali riflessi, delle forme letterarie ufficiali. A questo si aggiunga che lo statuto dialettale veneziano, non marcando disparità sociali e culturali con la stessa nettezza d'altre esperienze, prospetta elementi d'ulteriore ambiguità. Se, per dire, il pavano di Ruzante e seguaci definisce immediatamente una distanza dalla letteratura in lingua, e può conoscere una trasformazione d'uso anche in rapporto alle variazioni cui questa distanza può essere sottoposta (penso alla galileiana finzione di Cecco d'i Ronchitti, dove è annesso ai domini pavani l'intentato territorio scientifico), la lingua veneziana, per il fatto stesso d'essere idioma non di sudditi ma di signori, non partecipa della diglossia (per dirla con i linguisti) che permette le polarizzazioni testé accennate: non ha dunque funzioni altrettanto scopertamente parodiche e, anzi, sembra talora definire la propria identità letteraria più in termini di affinità che di separazione dalla produzione in lingua. Che – per restare nel circuito molto produttivo dell'imitazione caricaturale del Petrarca – è quanto mi sembra evidente non solo nel raffinatissimo Maffio Venier, la cui poesia consiste precisamente nel portare a contatto e sottoporre ad attrito dialetto e petrarchismo ortodosso; ma anche nel più corrivo Andrea Calmo, le cui rime pescatorie funzionano in quanto non negano, bensì assimilano in blocco l'impianto del *Canzoniere*, declinandolo coerentemente nell'orizzonte lagunare prescelto a sfondo. Si aggiungano poi i versi veneziani che, nei serti poetici stampati per la vittoria di Lepanto, affiancano senza difficoltà i componimenti toscani, e apparirà chiaro, senza dover scomodare miti storiografici ormai logori come quello del veneziano lingua della pubblica amministrazione, che già al cadere del Cinquecento l'idioma lagunare sta, nell'insieme dei dialetti letterari, in una posizione relativamente discosta dalle linee di forza della letteratura riflessa e dai suoi nuclei identificativi, quello "carnevalesco" *in primis*. Per tornare al problema prospettato sopra, diversamente da altri dialetti al veneziano manca insomma quella cristallizzazione in blasone linguistico che sarebbe l'indispensabile termine di paragone per dimostrare eventuali alterazioni anamorfiche.

Fortunatamente, le nostre riserve metodologiche non balenarono nel Bucella al momento di comporre le sue *Rime*: che, a suo dire, dovevano anzi rappresentare un significativo diverticolo da quelle che gli apparivano le connotazioni egemoni dei testi in veneziano. Ed entriamo finalmente nel merito. Va dunque dichiarato apertamente ora ciò che già si è intuito, ovvero che i tre componimenti sono intrisi di bigottismo, e che bigottissimo il Bucella non esita a dimostrarsi nella breve prosa che giustifica il suo sforzo. Fustigando «questi doi mortali peccati; cioè il concubinato e la bestemmia», che gli sembrano anche «gli più pubblici e frequentati viti» ha voluto assolvere a un suo «pio desiderio» e allo stesso tempo «giovar a se stesso, et a tutti quelli, che d'esse [rime] ne avranno dibisogno»<sup>10</sup>. Zelante seguace delle pratiche di penitenza interiore promulgate dalle costituzioni tridentine (l'opera è dedicata dal Bucella a Filippo Gesualdo, influente francescano calabrese residente a Padova proprio negli anni novanta del secolo<sup>11</sup>), gli è venuto infine spontaneo osservare che «perché più potente rimedio non si po ritrovare per scancellare gli detti abbominevoli, et scelerati viti; quanto la consideratione della morte corporeale; [...] doppo l'haver io trattato di questi, ho concluso le dette rime con un dialogo di essa morte»<sup>12</sup>: il quale ultimo pezzo, oltre a essere, *si parva licet*, un altro foglietto non indegno di stare nel dossier di Alberto Tenenti sulla centralità della *meditatio mortis* nella devozione occidentale<sup>13</sup>, evidenzia al meglio i vari sintomi di distonia dei tre componimenti rispetto agli orizzonti usuali della scrittura in dialetto, e prima di tutto la totale esclusione di ogni apporto umoristico. Il registro della comicità ammutolisce infatti del tutto: non il minimo ammiccamento ridanciano, men che meno le allusioni oscene (e va da sé siano dunque bandite le aperte trivialità) che connotavano larga parte della produzione in veneziano coeva. Anche il realismo, potenzialmente associabile alla rimèria giocosa, laddove emerge viene dal Bucella amputato di qualsivoglia risonanza comica, e asservito piuttosto al salutare scopo di spaventare il lettore con situazioni e immagini – come la sintomatologia luetica della sonettessa – spesso raccapriccianti. Notevole appare la distanza anche dalle operine dialettali a stampa che, nel periodo e ancora per molto tempo dopo, si servivano dell'intento moralistico per ammantare ipocritamente temi e situazioni osceni. A parità di idioma, titoli quali *Le berte, truffe e i arlassi che usa le puttane ai so' berton*<sup>14</sup> e *Opera nova in lingua veneziana dove s'intende il lamento d'una famosissima Cortegiana, che per il suo mal governo è caduta in estrema necessità, e ridotta all'Ospeda-*

le<sup>15</sup>, stanno agli antipodi delle rime del Bucella proprio perché protese prima di tutto al diletto, con ampia possibilità di sacrificio degli insegnamenti pragmatici ed etici promessi dai frontespizi<sup>16</sup>. Esclusione dell'elemento ricreativo e – come anticipato a titolo di questo intervento – vocazione utilitaristica, nel senso d'un sincero intento di edificazione del lettore, parrebbero denominatori comuni fra i versi del Bucella e le molte rime religiose circolanti all'epoca, non fosse per l'insanabile contraddizione che deriva dalla specifica veste linguistica dei nostri componimenti.

3. Se si tiene conto che il genere delle rime spirituali conosce una fioritura tipografica massima nel periodo compreso fra il 1550 e il 1575<sup>17</sup>, le scelte contenutistiche del Bucella non farebbero specie alcuna, tanto più che esse si possono avvicinare ulteriormente all'intervallo, dichiarando l'autore d'averle composte undici anni prima della data di stampa. Insolita è però la decisione di scriverle in veneziano, se non proprio di scriverle in dialetto *tout court*: da una rapida indagine nei repertori bibliografici non mi risultano infatti casi analoghi. A lume di buon senso è peraltro chiaro che chiunque nel Cinquecento, e nel Cinquecento controriformista soprattutto, si occupasse di questioni attinenti all'anima e agli annessi morali, non poteva che vincolare le proprie scelte espressive alla lingua eletta ed esclusiva codificata dal Bembo, trattandosi di faccende troppo serie per esprimerla in forme meno che serie. Se ancora nel 1557, per Mattio Pagan, può uscire a Venezia il *Collettano de cose nove spirituale [...] composte da diversi et preclarissimi poeti*, un florilegio che fin il titolo dichiara ispirato a moduli espressivi non toscani, è per l'insolita fortuna toccata al capostipite, uscito dai torchi di Niccolò Zoppino nel 1509 e quindi ampiamente esonerato da obblighi linguistici; ma il *Libro primo delle rime spirituali*, che con il *secondo* e il *terzo* vede la luce nel triennio 1550-1552 (Venezia, al Segno della Speranza), ovviamente si attiene al bembismo più paludato e alla più stretta osservanza petrarchista; così come perfettamente allineati nei ranghi di messer Pietro erano stati, prima (Venezia, F. Marcolini 1536), il *Petrarca spirituale* del Malipiero e, poi, i versi devoti di Gabriel Fiamma (*Rime spirituali del R.D. Gabriel Fiamma, canonico regolare lateranense espòste da lui medesimo*, Venezia, De Franceschi, 1570), di Lauro Badoer (*Rime spirituali del r.do padre f. Lauro Badoero, crocifero*, Bologna, Bonardo, [1571?]), e financo le astruserie un poco ardite e ormai in odore di concettismo de *I quindici misterii del*

*santissimo rosario, in tre canzoni, di Rafaele Bonello da Barletta* (1583) (a tacere, per incommensurabilità, delle rime spirituali del Tasso, le cui date di stampa pure coincidono con il decennio che vede il parto del Bucella).

Al dialetto in rapporto al tema Bucella deve dunque dare giustificazione: e anche questa volta non delude il lettore. L'intento è di nuovo moralistico, ma risulta interessante perché implica uno sguardo critico sulla letteratura in veneziano del tempo. A suo dire, sulle carte la lingua delle lagune s'è prostituita a contenuti riprovevoli, sicché gli è sembrato doveroso intervenire

per far conoscere ad alcuni, che in detta lingua si po trattare di cose utili, buone, et honeste, si come in linguaggio tale altre volte (con rossore delle caste menti) sono state scrite, et mandate in luce di molto dannose, cattive, & sporche (A2v).

L'accusa, salvo il fatto di riferirsi soprattutto a opere stampate («mandate in luce») è estremamente generica. Del resto, il nuovo Catione non aveva bisogno di mirare contro opere particolari, poiché la vocazione tipica dei dialetti ai temi banditi dalle lettere ufficiali non aveva infatti esentato l'idioma della Serenissima. Gli stessi anni in cui Bucella scriveva erano quelli dei versi pornografici di Maffio Venier: i quali, presumibilmente inaccessibili al nostro pudibondo autore data la loro circolazione manoscritta (come è noto, una loro prima divulgazione si sarebbe avuta nel 1613 per le cure editoriali di Angelo Ingegneri), sono tuttavia l'artistico coronamento di un filone pruriginoso che sembra essere stato prediletto dalla rimeria cinquecentesca in veneziano. Le riproposizioni recenti di testi, soprattutto ad opera di Bianca Maria Da Rif<sup>18</sup> e Marisa Milani<sup>19</sup>, mostrano l'altissima frequenza con cui la puttana e il "bertone" si affacciano dai modesti componimenti vernacoli che si smerciavano nella piazza di San Marco su stampine dozzinali. Si trattava di quei versi "buleschi" o "alla bulesca" che, inaugurati già all'inizio del secolo, conobbero l'apice della loro fortuna proprio a partire dalla metà del Cinquecento. Genere autoctono, la letteratura bulesca assumeva ad ambientazione le calli e i campi veneziani, e a protagonisti l'armigero smargiasso e la prostituta da lui protetta o, alternativamente, infruttuosamente corteggiata. Come imposto dalla loro condizione, i due personaggi si esprimevano in un veneziano basso e triviale, virato lessicalmente sul gergo malavitoso, colorito di impropri e intarsiato di imprecazioni

blasfeme. In un medesimo ambito si hanno, perciò, intrecciati quelli che sono i bersagli palesi del Bucella, concubinato e bestemmia, sicché non pare azzardata ipotesi che soprattutto verso questo filone egli incoccasse gli strali. Il suo orecchio educato ai salutari precetti del dogma cattolico era certo offeso dal costante riferimento di quei testi alla sfera sessuale, con annesso repertorio di allusioni e insulti virulenti. Nelle *Mascarate alla bulesca de un bravazo chiamato Figao el qual vol tor la vita a una sua diva* (1553) già il titolo promette male: intenti omicidi, corroborati dal curriculum del protagonista maschile («Questo è 'l mio premio de le cortelae / che per ti ho fatto in queste piazze e cale»), nei confronti di una "scanfarda" già goduta carnalmente («che t'ho dào favor de dentro e de fora»), ora però recalcitrante e perciò gratificata di epiteti quali «lovazza maledetta», «puttana d'i dà», «Mariola, cagna, traditora, falsa»<sup>20</sup>. I bravacci ratificavano inoltre la propria arroganza sfidando copertamente (ma nemmeno troppo) l'Olimpo: ad apertura di pagina, il libro della Da Rif dispensa «zuro per Lio», «zuro per ser Polo», «Poder de Lio», «Onor de Vio», «al sangue de Varià», «Verzene custia» (dove ovviamente Lio – cioè la veneziana isola del Lido – sta per Dio, e Varià, custia per Maria).

Il rinvio a questo sfondo testuale si avverte in alcuni elementi specifici dei versi bucelliani. Nella prima sonettessa, quella appunto contro i concubinari, al personaggio maschile si attribuiscono aggressività e prepotenza che erano tipiche del "bulo":

E ti che per far briga,  
Così ti temi in dosso portar maia  
Co suol pesar a un mulo puoca paia? (B1r)<sup>21</sup>.

Della controparte femminile si suggerisce invece la riluttanza interessata e ipocrita peculiare della meretrice, «mariola» che riduce l'amante al lumicino per i mali d'amore non meno che per l'affezione venerea («se no lasci d'andar a sta scuola / Te sarà cavà i ochi, e con la muola / Per quella mariola / Ti anderà a torno a torno col voltar, / e a crepa cuor ti scognerà star, / E sempre mai penar / Co' fa int'el far del zorno un cesendello» [B2v]<sup>22</sup>), promettendo poi quell'infauستا fine su uno «storuol» o all'ospizio che era minaccia topica per la puttana, e non solo nei testi buleschi<sup>23</sup>. Anche fra *Le berte* puttanesche sopra citate – che come prodotto letterario manifestano più d'un vincolo con il filone della "bravaria" – capita di incontrare mi-

nacce di questa sorta:

[...] te vederò anca ti grama meschina,  
ai perdoni destesa su un storuol,  
haver per cavezzal una fassina,  
con mille bolettini onde te duol,  
e criar «socoré sta poverina» [...]»<sup>24</sup>,

accompagnate dal seguente, irrevocabile epitaffio:

Questa è la fin de vu altre puttane  
(parlo de quelle che se tien a l'orza)  
che al bordel, l'hospeal, o Carampane  
scovegnì andar al Trentaun per forza;  
però infina che ve senti sane,  
no fé per niente che nigun ve sforza;  
sié molesine con quanti ve vuol,  
che a sto partio scapoleré el storuol<sup>25</sup>.

Sono però le ottave contro la bestemmia a dissipare ogni dubbio circa gli obiettivi bucelliani:

Un altro de sti magna cadenazzi  
Che pur a biastemar el giera uso  
Ma pì poltron che no xe quei stramazzi  
Che no se puol dormirghe gnanca suso  
El se ingrinté pì che no fa i cagnazzi  
Per no piar el fuoco l'arco buso;  
E perché 'l biastemava quel maran  
In cinque pezzi el se sbreghe la man ([D3]v)<sup>26</sup>;

l'epiteto di «magna cadenazzi» era infatti consueto nella letteratura bulesca per designarne i protagonisti; così come peculiare del bulo risultava l'infingardaggine («Ma pì poltron che no xe quei stramazzi [...]»)»<sup>27</sup>.

4. Nelle intenzioni del Bucella la redenzione linguistica avrebbe coinvolto i contenuti, a patto però di radicarsi in una tradizione decisamente alternativa a quella che nel dialetto cercava la franchigia dei contenuti osceni. L'aggettivo *nattia* in rapporto alla lingua veneziana

è insolito, per la semplice ragione che, come accennato, lo statuto della parlata lagunare tendeva a non contemplare l'ingenuità, viceversa propria di altri dialetti letterari e che implicitamente ratificava la loro polarizzazione rispetto al toscano letterario: come dire che il veneziano non poteva fregiarsi spontaneamente della *snaturalità* che competeva al pavano. Ecco allora che Bucella tenta l'assimilazione fra l'idioma lagunare e la lingua incondita delle laude iacoponiche:

Alcune volte et con grandissima mia sodisfattione, et gusto ho lette quelle spirituali, et molto misteriose canzonette del Beato Padre Giacomone della Religione Franciscana, fu terziario, ilquale ancor che facesse tali versi di insipide, et roze parole composti, nondimeno nell'intiore sono di tanta sostanza, che chiunque con pia intentione le leggerà, potrà per l'anima sua cavarne copioso frutto, et utilità; per il che mi entrò nell'animo di volere anch'io ad imitatione del detto sant'huomo componere le presenti rime in mia semplice, et naturale lingua Vinetiana (A2r).

In filigrana si intuiscono le considerazioni che, come una patente legittimante, affiancavano le edizioni del Tudertino a partire quantomeno dalla celebrata e fortunatissima stampa romana del Salviano, 1558<sup>28</sup>. Il curatore di essa, quel Giovan Battista Modio che era vicino al movimento oratoriano di Filippo Neri, aveva infatti postulato nella biografia del Beato che apre il volume un'equazione fra «rozeza» espressiva e castità del messaggio, ispirato ai più elevati principi della morale cristiana:

Scrisse egli et compose questi cantici quando era ne fervori dello spirito piu grandi: & per questo si vede che ha in essi affettato piu tosto la grandezza de i concetti, che la vaghezza del dire leggiadro. Et anco si puo credere di haver studiosamente ricercato queste parole cosi rozze & vili; per non partirsi giamai, dal suo principale intento. Imperoche essendosi dal principio della sua conversione disposto di voler essere sempre abietto, volle anco che i suoi pensieri spiegandosi in versi comparissero vestiti umilmente; per non mancare in ogni cosa di mortificarsi. Che se avesse voluto scrivere Thoscamente, io credo che per essere egli stato huomo di grande intelletto, & giudizio; haverebbe saputo farlo; o pur almeno haverebbe scritto in assai miglor maniera Il che mi fa anco credere oltre le cose gia dette, l'essere egli nato non molto lungi dalla Thoscana; & in que tempi, quando la lingua Thosca era in buona stima, per essere stato contemporaneo di Dante Aligieri, & non molto innanzi al Petrarca si famosi poeti. Dove all'incontro si vede haver fatto un miscuglio di lingua & Todina, & Siciliana, & Calabrese, & Napoletana, & Romanesca anchora. Oltre che pare che di tutti questi idio-

mi, che da se stessi non sono però troppo vaghi, ne dolci; habbia scelto le parole piu rozze. Ilche mi da à sospettare che l'habbi fatto studiosamente. Comunque si sia il procedere de suoi cantici è molto poetico; & oltre alle sentenze maravigliose, che vi sono dentro, usa nel dire assai dolci affetti, & degni di essere non solamente lodati, ma imitati anchora da i buoni & leggiadri Scrittori. Et parmi di assomigliare queste sue compositioni à certe frutte, lequali la Natura ricoprendo con dura scorza, par che ne habbia tenuto poco conto, & ci habbia dato ad intendere, che elle sono piu durabili delle altre, & meno atte à putrefarsi dentro al corpo di chi le riceve. Queste sono le mandorle, i pignuoli, i pistacchi, & simili altre frutte; lequali essendo di fuori assai dure, hanno di dentro molto dolce & profittevol cibo. Non altrimenti i Cantici del Beato Iacopone, se ben son scritti rozzamente, & con parole dure & basse; sono però ripieni di cibo spirituale<sup>29</sup>.

Se ingenuità formale e bassezza realistica dei vocaboli non avevano costituito un ostacolo alla trasmissione di contenuti spirituali da parte di Iacopone, anche il veneziano trivialisato e svilito dei testicciuoli a stampa poteva essere impiegato al medesimo scopo. Bucella, sempre sulla scorta del Modio e della sua illustrazione del *sermo pedester* iacoponico, deve inoltre aver concluso che scrivendo nella lingua corrotta della rimeria comica avrebbe guadagnato l'accesso ai fruitori di essa, che presumeva evidentemente incolti tanto quanto quelli cui si era rivolto Iacopone: quegli illetterati che, osservava il Modio, «non potendo padire i delicati cibi smaltiscono poi agevolmente que' che sono di dura sostanza».

Che non si trattasse di involuzione stilistica per difetto culturale ma, appunto, di imitazione volontaria di codici marginali è Bucella stesso a evidenziare. La citazione del Petrarca giusto in relazione a «sto basso stil, / che forse a molti ghe parerà vil» (e continua: «perché de quel sutil / i sarà usi lezer, e'l Petrarca»<sup>30</sup>) serve infatti a ribadire che l'ossequio verso i modelli letterari egemoni è, nonostante tutto, fuor di discussione: del resto, proprio al Petrarca di *Chiare, fresche et dolci acque* il Bucella si ispirerà per le stanze di canzone che concludono il *Dialogo della Morte*. L'opzione dialettale esprimerebbe allora un desiderio di mortificazione non diverso da quello che, ancora una volta, il Modio annotava per Iacopone (che, pur potendo ispirarsi al contemporaneo Dante e, quindi, beneficiare d'uno sviluppo del mezzo espressivo ormai orientato verso il Petrarca, avrebbe rinunciato per umiltà a questo automatico vantaggio); a tacere d'altro possibile e più banale calcolo, ovvero che l'abbandono del limpido dettato di messer Francesco per il gergo feccioso della rimeria dozzinale

avrebbe garantito una maggiore divulgazione. Ma è anche vero che, se qui si canta con voce arrochita dal vernacolo invece che con i timbri squillanti della lirica culta, è perché si vuol badare più ai contenuti che alle forme, nella convinzione che siano quelli a poter nobilitare queste e non viceversa. Cosicché sottentra, insensibile ma non meno puntuta, una polemica anche nei confronti dei poeti accreditati, tanto scrupolosi nella resa espressiva quanto indifferenti alla sostanza di ciò che mettono in versi. Subito dopo il passo riferito qui sopra, Bucella rimprovera ai raffinati lettori del *Canzoniere* di non aver colto il vero e più importante messaggio del loro modello, ossia la penitenza costantemente agognata dal Petrarca e da lui messa in carta nel sonetto LXII, esplicitamente citato:

Ti è vin pur troppo aquà  
Sti no dirà che'l retorné in si stesso  
Fazzando quel sonetto si ben messo:  
Impara pur da esso,  
Che se accorzé dell'hore indarno spese,  
e qual che fosse el so vero paese (B2r)<sup>31</sup>.

Di fronte a questa sensibilità così precisa verso il costituzionale difetto etico della letteratura paludata viene spontaneo chiedersi perché il Bucella non destinasse a migliore causa le proprie energie, invece di prendersela con una produzione giocosa in definitiva innocua. Una sopravvalutazione dell'avversario sembra implicita allo stesso isolamento che compete a questo esperimento versificatorio, privo di emuli nell'immediato come pure oltre. Che l'autore si sbagliasse o meno nel presumere la depravazione della letteratura in veneziano del suo tempo, importa però poco: più conta sottolineare che, in buona fede, egli si sentiva in dovere di entrare in lizza.

La preoccupazione del Bucella per l'efficacia delle proprie armi non si spiegherebbe completamente se i nemici fossero stati unicamente i contenuti scabrosi della rimeria veneziana alla quale s'è fatto cenno. Per quanto i testi buleschi e puttaneschi potessero apparire fomitati alla lussuria e alla violenza, l'esagerazione che era loro caratteristica bastava da sola a tranquillizzare il più chietino dei confessori. I maggiori pericoli, come sempre, non stavano in superficie, ma si annidavano latenti e subdoli nelle profondità dei testi. Della fortuna di pubblico toccata al genere bulesco c'era chi si era servito per veicolare qualche idea religiosa decisamente poco ortodossa. Era circa

la metà del secolo quando l'orafo e poeta Alessandro Caravia mandò ai torchi le ottave veneziane de *La verra antiga de' Castellani, Cannaruoli e Gnatti con la morte de Giurco e Gnagni in lengua brava*, dove i combattenti le tradizionali battaglie dei ponti erano appunto travestiti da "buli" e, soprattutto, al momento di morire incarnavano l'ideale erasmiano d'una devozione puramente spirituale e del tutto indifferente agli obblighi superstiziosi della liturgia cattolica<sup>32</sup>. L'autorità ecclesiastica intervenne per tempo, nelle forme di rito d'una convocazione inquisitoriale del Caravia: ma non riuscì evidentemente ad arginare la celebrità del poemetto, se ormai ai primi del Seicento si pensò bene di ristamparlo in forma purgata. Non è dunque impossibile che anche il Bucella rientrasse fra coloro che intuivano nella *Verra* il pericoloso fermento ereticale, e tentasse perciò di porvi rimedio con il terzo dei suoi titoli, relativo appunto alla preparazione alla morte secondo i più genuini dogmi scritturali: perché, a norma dell'Ecclésiaste (vii), «Memorare novissima et in aeternum non peccabis»<sup>33</sup>.

5. Nonostante l'osservanza per il mezzo linguistico dei testi con cui si intendeva polemizzare, era inevitabile che la diversità contenutistica interessasse pesantemente altri moduli e altre strutture. Non si dice della metrica, nonostante tutto poco eccentrica dalla tradizione antagonista (soprattutto le ottave e le terzine; per la sonettessa, verrebbe spontaneo pensare alla produzione del Venier, per esempio ai notissimi versi contro la Franco che cominciano *Veronica, ver unica puttana*<sup>34</sup>; ma la trasmissione prevalentemente manoscritta di Maffio pregiudica in larga parte la probabilità del contatto), quanto piuttosto della sostanza espressiva. Oltre a quegli espedienti coloristici che, come le imprecazioni, scontatamente dovevano esulare da queste rime, a venire omessi sono anche i vocaboli più fortemente locali, le voci del gergo, i tecnicismi delle arti peculiari a Venezia e le metafore a essi ispirate, financo le locuzioni e le massime proverbiali: in breve, come si anticipava, tutte quelle che erano le risorse elementari della comicità dialettale. Nemmeno la peggiore stampina popolare in veneziano sarebbe riuscita a impiegare una lingua più povera, magra e intirizzita di quella del Bucella, perché comunque qualche succo le sarebbe stato garantito dalla caricatura localistica, appunto scontata per la tradizione in dialetto; a maggior ragione il confronto non regerebbe rispetto ai più raffinati e consapevoli esempi di scrittura poetica veneziana del periodo, che – come nei casi già citati delle biz-

zarre rime del Calmo o dell'antologia para-bulesca della *Caravana* – sulla vita cittadina e sul suo travestimento iperbolico impiantavano interi mondi figurativi. Rispetto alla coerenza metaforica di questi testi, le poche similitudini che Bucella ricava dall'ambito veneziano fanno di stantio o riescono estremamente generiche. Può allora capitare che il Padreterno sia detto «gran Dose»<sup>35</sup>, o che il ravvedimento del peccatore sia descritto in termini marinareschi come la variazione di rotta «a poza o l'orza»<sup>36</sup>; che il cumulo dei peccati sia confrontato con «Quante frezze se trova là sul Lio / Quando che 'l palio grandò xè compio»<sup>37</sup>, o con l'abbondante carico di «una nave che vien de Soria» e di un «magazen» della dogana<sup>38</sup>; così come le imprecazioni inanellate senza freno possono ricordare il fuoco di fila delle artiglierie durante le esercitazioni al Lido di Venezia, «No se tirra co i falconetti al Lio / Tante balle, co' ti biastemmi Dio»<sup>39</sup>; ma in ogni caso queste metafore non riescono a essere promosse a sistema, e permangono così in un isolamento tanto occasionale quanto sterile.

Il punto è, però, che né il pescatore del Calmo, che cita chiese e campi di Venezia a testimoni del suo innamoramento ed è pronto a paragonare le proprie malinconie alle condizioni gastroenteriche dei cefali, né il "bulo" che paragona la militanza amorosa al suo ruolo di servizio sulle galee venete pretendono di vivere al di fuori della finzione letteraria. Chiedono ovviamente al lettore di stare al gioco, di assecondarne le allucinazioni monotematiche, ma non oltre il tempo d'un sorriso: chiuso il libro, ognuno per la sua strada. Bucella vuole invece che le sue parole, in quanto edificanti, permangano nella memoria indefinitamente:

Vorave adesso, che xe za compio  
De recitar sta breve poesia,  
Haver questo favor dal Signor Dio,  
Che la restasse a tutti in fantasia,  
Co fa al bon pare el sò soletto fio:  
Ma almanco feme vù sta cortesia,  
Inanti che la sera vu andé in letto  
De gratia, areccordevela un pochetto (*Dialogo della Morte*: [H4]v)<sup>40</sup>.

La pretesa, che implica l'indifferenza per ogni possibile confine fra letteratura e vita, appare certo avventata in rapporto allo statuto dimesso della tradizione vernacolare, ma è perfettamente coerente con l'insolita posizione dalla quale Bucella a quello statuto guardava:

cioè, come detto, presumendo di poterne disertare le più radicate convenzioni formali in nome di quel contenuto moralistico che avrebbe automaticamente nobilitato lo stesso vettore espressivo. Se la preoccupazione non è di riuscire piacevole, ma di affilare il dettato onde penetrare le coscienze e vincerne la ritrosia; se, in breve, non si tratta di ricreare il lettore, ma di redarguirlo e di ammaestrarlo, allora il dialetto, già sottratto alla sua caratterizzazione letteraria dal richiamo all'esperienza iacoponica, può anche venire privato delle più elementari funzioni – direbbe Contini – espressivistiche, dei fattori di caricatura realistica essenziali alla sua fermentazione in forme d'arte. L'etichetta di «lingua natia», che come detto appare insolita se riferita al veneziano, compete perfettamente alle rime del Bucella perché esse effettivamente si ispirano alla mediocrità del parlato quotidiano, senza passare per le esagerazioni dei modelli letterari. Forzando i termini della questione oltre le cautele imposte dagli scarsi dati documentali, verrebbe da dire che il Bucella, condividendo stimoli ricorrenti nella riflessione linguistica a lui contemporanea (si pensi al sincretismo di Guillaume Postel, o al relativismo linguistico del Du Bellay nella *Deffence et Illustration de la langue francoyse*), miri a una sorta di restaurazione edenica del dialetto, riguadagnato nella sua forma innata, e perciò innocente, di lingua prima: la categoria della *ruditas* automaticamente evocata dalla citazione di Iacopone si porta dietro, infatti, l'idea di una forma espressiva ancora sana e incorrotta perché anteriore alle perversioni artificiose procurate, soprattutto scrivendo, dalla malizia umana.

6. L'aspirazione a trattare in dialetto argomenti di norma riferiti a tutt'altro e più elevato registro stilistico colloca inevitabilmente il Bucella al di fuori della gerarchia formale vigente al tempo. Ne risulta la necessità di un pur minimo recupero, che si ottiene aggregandosi agli schemi della predicazione contemporanea. L'autore dichiara di aver voluto

imitare (almeno con la voce morta della penna) gli zelanti, & cattolici Predicatori della divina parola, & gli vigilanti pastori del gregge Christiano, iquali procurano, quando con ammonitioni, & promesse, quando con minatie delli eterni castighi di svelere da i petti humani gli più publici, & frequentati vitij (A2r);

il risultato è coerente con lo stile dell'omiletica volgare cinquecente-

sca, che dei tre *genera dicendi* classici aveva finito per prediligere quello epidittico in considerazione delle libertà che esso offriva alla conduzione del discorso. L'*ars praedicandi*, precisava il Tomitano offrendo ai lettori la silloge di colui che ne fu campione inarrivabile per tutto il Cinquecento, Cornelio Musso, costituiva una via nuova dell'oratoria, non «conosciuta da i vecchi scrittori della eloquenza, per non havere né Platone, né Aristotele, né doppo Cicerone, Quintiliano & Hermogene havuto alcun gusto della vera religione nostra»<sup>41</sup>: che era quanto ammettere, precisamente, la possibilità di muoversi variamente nel solco degli antichi, se non persino di delirare da esso quando ciò avesse avvantaggiato la trasmissione del dogma. A quali estremi potesse portare siffatta elasticità di principi, il Musso aveva appunto dimostrato con larghezza di esempi nella sue prediche volgari (a stampa nel 1550), che alla destrutturazione della linearità tradizionale notoriamente associavano una generale tendenza alla meschianza stilistica; per cui non risultava inammissibile nemmeno l'intreccio, vietatissimo, di prosa e poesia (il «purista» Panigarola rinfaccerà al Musso l'inserzione di interi versi<sup>42</sup>). Più che probabile, data la loro fortuna, che le raccolte del Musso facessero parte dell'immediato retroterra culturale del Bucella, e che per quanto s'è detto gli fornissero sufficiente legittimazione alla decisiva oltranza di trasporre l'oratoria sacra in versi, e in versi dialettali per soprammercato: dove, se si vuole, il dialetto costituisce l'estrema ma non del tutto impreveduta bizzarria di questa linea espressiva.

Elementi di contatto si avvertono chiaramente nelle esclamazioni, nelle iperboli, nei paragoni immaginifici, l'impiego generoso dei quali è peculiare dello stile del Musso e dei suoi non pochi epigoni. Si consideri l'esordio della sonettessa contro i concubinari:

Che pì incendosa cossa da ingiotir,  
E che pì spaventosa da Vardar,  
Qua(n)t'è quel gramo, che no vuol lassar  
I vitij sporchi, e brutti da sentir;  
E chi puol mai pensar, e ch'il puol dir,  
Quanto sarave ben farlo avisar,  
Che s'el no torna indrio dal so malfar,  
M'il vedo in man del diavol morir.  
Ghe Vorave zovar, ma quel timor  
Che sento del pericolo, che tegno  
D'incorrer, o intoppar in qualche error,  
Me fà che me retiro, e stago al segno ([A4]r)<sup>43</sup>.

La costruzione, modellata appunto su schemi predicatorii, comporta che il tema generale – la riluttanza del peccatore – stia incorniciata fra paragoni enfatici e interrogative retoriche che lo mettono in evidenza. Seguono le minacce delle conseguenze fisiche della fornicazione, consistenti in una insistita quanto puntuale descrizione della sintomatologia sifilitica allo stadio più avanzato del morbo:

Besogna pur che ranca  
Ancora un pezzo, se te diebo dir  
Qualche cosa, che t'ha da intravegnir  
Inanti el to morir,  
Massima ti che mai no vuol lassar  
Culia, che spuzza pi che un leamar (C2r)<sup>44</sup>.

Quanto il passo sia debitore verso la plurisecolare vena misogina nemmeno mette conto sottolineare, non fosse perché lo svilimento scatologico della donna qui messo in atto mette radici fin nelle duecentesche raccolte di Étienne de Bourbon e di altri domenicani:

Femina, fex Sathane, fetens rosa, dulce venenum,  
semper prona rei que prohibetur ei<sup>45</sup>.

Sono frustoli d'un repertorio tradizionalmente funzionale all'omiletica, e andranno affiancati al simbolismo zoologico che il Bucella ancora mostra di praticare. Sempre nella sonettessa un paragone che chiama in causa il riccio,

E no dir po, che mi fazzo el chietin,  
Perche diro, che ti xe un porco spin (B2r)<sup>46</sup>,

s'avvale infatti dell'equivalenza fra l'animale e il peccatore stabilita già in Rabano Mauro, *De universo*<sup>47</sup>, e progredita poi di bestiario in bestiario fino al *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico: la ben nota enciclopedia duecentesca, tanto fortunata da essere stampata ancora nel Seicento<sup>48</sup> (e candidabile, anche per questa ragione, a fonte diretta del Bucella).

In linea con l'oratoria ecclesiastica sono anche le minacce delle conseguenze prime della fornicazione, che percorrono una compiaciuta quanto raccapricciante repertoriazione patologica della lue. Ma le ulcere, le pustole, le croste, le gomme, i noduli che ricoprono

gli amanti non rimangono inerti classificazioni da referto medico, bensì si vivificano metaforicamente in foglie e fiori d'un percorso di tribolazioni che fruttifica nell'ulteriore sciagura dei dolori insopportabili, allorché subentra la tabe ossea e le urla di dolore si fanno assordanti.

Vu havèsè bon marcà,  
Che stassè con ste foie, e con sti fiori,  
Ma farè i frutti; e digo de i miori;  
L'importa quei criori,  
Che vu farè sentir la in hospedal,  
Co xe de quei che s'alde in l'Arsenal,  
quando che un gran moral  
Vien tirà in terra da do, o tre facchini,  
Cusì farè le ose vu meschini ([C2]v)<sup>49</sup>.

Il Barocco, si vede bene, è appiattato appena dietro l'angolo, e già nelle sue forme più mostruose e incontrollate. Il paragone fra i sifilitici urlanti e le maestranze dell'Arsenale veneziano che si incitano vicendevolmente per sollevare un enorme trave (moral) mostra di quale ingenuità, se non proprio di quanta inettitudine, fosse capace il Bucella. Il che non toglie che, nel giro di questi stessi versi, egli arrivi a condensare in una stessa immagine il tuono moralistico e un fremito sottilmente sensuale: quando i due amanti, per essere condotti allo spedale, devono essere spartiti a forza, quasi fossero ancora impegnati nell'amplesso; ma si tratta, per l'appunto, di un'impennata insolita e del tutto accidentale. Alla connaturata scarsità di talento s'aggiunge la difficile conciliazione del sacro della materia con il profano del verso dialettale, talché il senso naufraga di frequente nell'oscurità, mentre la sintassi s'avvita in paragoni consecutivi che vorrebbero spiegare ma riescono solo inconcludenti. Serietà dell'intento e timbro dimesso del modulo espressivo, lungi dall'equilibrarsi in una sintesi originale, tirano verso parti opposte e provocano strappi evidenti alla tela del discorso. Capita dunque che l'immagine diabolica, evocata per smuovere le coscienze, si riduca a maschera grottesca e stereotipata:

quel c'ha le alle, / e tutto è schiame con le corne e coa ([B4]v)<sup>50</sup>;

oppure che un episodio del Vangelo di Luca (7, 11) sia citato in mo-

do involontariamente umoristico, assimilando i singhiozzi della madre orbata del figlio alla rapida percussione di un maglio<sup>51</sup>:

Sarà visto daspo pur a scorldarse  
Sto collo, che adesso stà si dretto,  
Quando sto corpo anderà a sotterarse  
Co feva un zorno quel tal zovenetto  
Fio solo della vedoa de Nain,  
Che tanto la 'l pianzeva a martelletto (*Dialogo della Morte*, E2r)<sup>52</sup>.

Anche capita che il Cristo risorto e vittorioso sull'inferno assuma le movenze scomposte d'un energumeno:

[...] nostro Padre, che per dar conforto  
Vegnì qua in terra a farse to fradello,  
E mai se reposè fin daspò morto;  
Ti sa, che senza doperar martello,  
El fracassè le porte de l'Inferno,  
Per liberarne da quel fuoco eterno (*Ottave contro i bestemmiatori*, D2r)<sup>53</sup>.

Lasciando i difetti, che per quanti sono rischierrebbero di monopolizzare il discorso, e per tornare alle fonti dell'insolita oratoria sacra del Bucella, la dipendenza dallo stile predicatorio si fa specifica nelle ottave sulla bestemmia, che ricalcano precisi moduli strutturali. Proprio dell'oratoria sacra è il ricorso alla *comparatio per locum a minore*, adibita alla dimostrazione della gravità della blasfemia e che si può riassumere come segue: se un peccato è tanto meno grave quanto più frequenti si danno le occasioni di commetterlo, ed essendo scarse anzi nulle le cause del risentimento verso Dio, la bestemmia è il peggiore dei peccati in quanto dipende interamente dalla volontà di chi vi incorre. Nelle ottave l'andamento è ovviamente più ampio e colorito:

Se mi te mostrerò, che nò ghe sia  
Mazor peccà quanto xe la biastemma,  
Me userastu po sta cortesia,  
Che da qua inanti ti habbi qualche tema?  
Qual vitio è quel, ch'al fin no vaga via  
Se nome questo, che te fà postiema  
Tanto serada dentro, che de fuora  
Ti mostri haver el cuor co s'una stuora.

Orsù alla prova adesso vegneremo  
Ti no me negherà za sta rason,  
Che quel peccà se dise manco estremo,  
Che xe tentà con molte occasion;  
Donca per forza o per bontà diremo,  
Ch'el xe mazor senza tentation;  
Si l'è cusì, respondi cervel lessò,  
Chi t'ha movesto a biastemmar si spesso?

Se biastemmando ghe fusse piaser,  
Che ti nasassi qualche bon odor,  
O ti magnassi rosto dal triper,  
O che sentissi qualche sonador,  
Sti manizassi seda dal marzer,  
O che ti vaghizassi un bel color,  
Mo ti no vedi, tocchi, nasi, o senti,  
Se nò che voravi Dio fra i denti (*Drv*)<sup>54</sup>.

Senza con ciò postulare rapporti d'alcun tipo, non si è lontani dalle dimostrazioni sillogistiche che avevano caratterizzato, già nel Quattrocento, i sermoni bernardiniani e le prediche di Giacomo della Marca sulla bestemmia<sup>55</sup>. Già in questi testi, come nelle ottave del Bucella, largo spazio era dato alla prova che la blasfemia è il peggiore dei peccati, in base all'autorità più o meno esplicitamente citata di san Tommaso (l'Aquinate è evocato da Bucella poco oltre le ottave appena riferite: «Almanco desti fede a un gran dottor, / Che da i pì Anzello vien ditto»). Ma la definitiva conferma dell'ambito predicatorio come spazio d'elezione anche per le nostre rime proviene dalla serie di brevi narrazioni esemplari al termine delle ottave, in una posizione di massima evidenza prescritta fin dalle più antiche *artes* e già esperita, appunto, dal domenicano della Marca; e condiviso con Giacomo è anche il realismo crudo e incline all'esagerazione che le connota. Prediletta nella narrazione del Bucella, forse perché autorizzata da una ininterrotta trafila che riconduce ai vari *Alphabeta narrationum* medievali, sembra dunque essere l'avulsione dei bulbi oculari, misteriosamente operata dalla giustizia divina prima su un «boaro» coneglianese reo d'aver bestemmiato perché le bestie riluttavano a guardare la Piave, poi su un gruppo di biscazzieri mantovani giunti al parossismo delle imprecazioni: gli occhi dell'uno finiscono nella corrente del fiume, quelli degli altri cadono invece sul tavolo da giuoco. L'archetipo – peraltro più blando, comportando la perdita

d'un occhio solo – si ritrova appunto in un tardoduecentesco *Liber exemplorum ad usum predicantium* (un giocatore che impreca per gli occhi di Dio perde un occhio sul tavoliere: è il numero 1949 del repertorio del Tubach<sup>56</sup>).

Ma non mancano più convenzionali annegamenti, come quello

occorso a Saragusa; un poveretto  
Fu sentio straniamente a biastemmar,  
El giera mariner, de la un pochetto  
Zo della nave el cazè zo in t'el mar,  
E fu trova el so corpo una mattina,  
Senza la lengua appresso la marina ([D3]r)<sup>57</sup>;

o l'altro,

De un gran biastemmador, e barcaruol  
Che passando quel gorgo alla gradella  
Co'l burchio intorno Padoa dove suol  
Tirarse sù le barche a l'arganella;  
Lu biastem(m)ando el burchio andè a piombin  
Ne pì se viste grandò o picennin ([D3]v)<sup>58</sup>;

né si trascura, con uno slancio concettista non saprei dire se ricercato o meno, il caso dell'oggetto che è contemporaneamente causa del peccato e mezzo della sua punizione: ovvero – come è capitato di vedere più sopra – l'archibugio del bravaccio che prima provoca alla bestemmia facendo cilecca, e poi esplose fra le mani del bestemmiatore.

Il bravo, il traghettatore di Padova, il marinaio siracusano (o ragu-seo), come prima il rustico di Conegliano individuano un orizzonte topografico il più possibile vicino a Venezia, dunque all'esperienza del lettore elettivo di queste rime. Non si tratta che dell'ennesima applicazione di ben precise regole dell'*ars praedicandi* (l'attenzione a reperire gli esempi edificanti fra ciò che l'ascoltatore meglio conosceva), ed è quanto basta per autorizzare il recupero d'una leggenda cittadina riferita, fra gli altri, da Francesco Sansovino nella sua *Venetia città nobilissima*.

Mo ti biastemmador, chi te despresia  
Ha ben rason, perche quel Crucifisso,

Che xe in quel Capitello a meza Giesia,  
Ghe fa considerar pur troppo fisso,  
Com'un par to fese in mezo Veniesia  
Si gran peccà fondio co xe l'abisso,  
Ohime nol posso dir, basta ch'el pensa;  
Sti puol va vedi el Sanguè dalla Sensa (D2v)<sup>59</sup>.

7. Più d'una questione, riguardo ai modelli come anche alle scelte formali, si apre con il *Dialogo della Morte*. L'opzione drammatica che struttura il testo diverge significativamente dalle direttrici principali che la letteratura popolare o vernacola aveva seguito per trattare argomenti affini, e introduce un modulo che Bucella replicherà, significativamente, nell'altro suo parto, *La Esperienza Christiana*<sup>60</sup>. Il genere apparentemente più prossimo in quanto, appunto, dialogico, quello del contrasto fra il vivo e il morto, o fra l'anima e il corpo, o fra il diavolo e l'angelo disputantisi il trapassato, risulta subito disomogeneo per il numero dei protagonisti, ristretto a due mentre qui se ne vede agire una ridda (e andrà notato, *en passant*, come nessuno spunto derivi dalla notissima lauda *Quando t'alegri, omo d'altura* che, in quanto iacononica, si deve presumere nota al Bucella); altrettanto dicasi per il filone non meno fortunato dei cantari sulla morte<sup>61</sup>, automaticamente escluso dal raffronto per via della funzionalità narrativa che lo connota. La stoffa dei personaggi, che come detto Bucella recluta fra le ipostasi allegoriche (Cervello, Memoria, Cuore, Geometria ecc.)<sup>62</sup>, parrebbe del resto indebitarsi con piani culturali relativamente al di sopra della rimeria dozzinale. Ragione, Senso e Morte, più una corona di personificazioni delle varie età dell'uomo da *Puer a Decrepitus*, intervenivano in serrati dibattiti nei *Colloquia duo elegantissima* di Giovanni Artopeo, stampati nel 1547<sup>63</sup>; e se il luogo di stampa, Basilea, può in qualche misura reprimere l'ipotesi d'un'influenza sul Bucella, riserve analoghe sfumano per i sette *Dialoghi della vita et della morte* di Innocenzo Ringhieri, pubblicati a Bologna nel 1550<sup>64</sup>: nei quali, oltre a tutto, le due antitetiche figure del titolo agivano su scenari teatralmente cimiteriali.

L'assoluta regolarità drammaturgica, enfatizzata dalla didascalia «Dialogo della morte [...] diviso in cinque atti», non basta ovviamente a presumere che il *Dialogo* fosse destinato all'effettiva rappresentazione; d'altra parte gli stessi personaggi, pure astrazioni simboliche e maggiormente inclini al monologo che all'azione concertata, scorragerebbero senza difficoltà il regista più avventato o velleitario. Il

testo trova dunque più facile collocazione fra i trattati del ben morire e le meditazioni sulla morte, gli uni e le altre perfettamente consentanei con quelle che a questo punto possiamo ritenere le letture abituali del Bucella e, del resto, largamente presenti sul mercato editoriale del tardo Cinquecento. Proprio quello che era il cuore della precettistica morale di tutti questi opuscoli, ossia la costruzione dell'immagine mentale della morte e dei suoi effetti, si direbbe trovare nel nostro *Dialogo* una specie di attuazione concreta ed esemplare. La funzione teatrale, rivestendo di icastica evidenza considerazioni sulla rapidità e sulla imprevedibilità della morte, sulla dissoluzione dei corpi, sulla vanità degli apparati funebri, sull'inconcepibilità del tempo eterno, altro non fa che realizzare la serie di proiezioni fantastiche cui la manualistica sulla morte alludeva genericamente. Si costruisce, nel *Dialogo*, un intero repertorio iconologico cui la funzione drammatica fornisce piena garanzia d'evidenza e di rammemorabilità: un «teatro», nel senso tardorinascimentale di collezione museale, che mette in fila immagini dinamicamente atteggiare e dunque più facili da articolare al ricordo, secondo le ben note indicazioni della *Rhetorica ad Herennium* (e, fra le parentesi imposte dalla cautela, ci si deve chiedere se rispetto a questo programma il dialetto possa avere la pur minima organicità, come elemento tanto più efficace ai fini dell'evidenziazione quanto, in apparenza, meno congruo con i contenuti: il castone di ferro che impreziosisce per contrasto un diamante vero). Il personaggio di Geometria, per la giustezza matematica che le compete, diviene dunque strumento elettivo di quantificazione dell'enorme cumulo di vittime che Morte ha mietuto dai protoplasti edenici all'età presente:

Oime no se puol dir za che ghe sia  
 Cusi gran Re al mondo, che concorra  
 Con el so imperio e la so monarchia.  
 Chi xe geometra vegna un puoco fuora  
 Se l'anemo ghe basta a mesurar,  
 Ch'l tira linee de sotto, e de sora;  
 Per longo, e per traverso el puol tirror,  
 Che la grandezza soa no passa avanti,  
 Tanto che me stupisso co'l pensar;  
 Comenzo per longhezza, e penso quanti  
 Da Adamo in qua xe morti; e muor ogn' hora  
 E morirà sia tristi, boni, o santi.  
 Fina a quel di, che tanti alla mall' hora

Sarà mandai dove se sbatte i denti;  
 E forza co ghe penso, che m' accuora;  
 Perche quel di comencerà i lamenti;  
 E finirà ben Morte de tirar,  
 per longo la so linea, e i soi strumenti.  
 Orsù voio al traverso mesurar,  
 E traversar per tutte le citade,  
 castelli, e ville che se puol trovar;  
 Intro in ti boschi, in te le cavernade,  
 Vago fra i monti, e per le cime vedo;  
 E trovo certo de gran povertade.  
 Ma son segura, no digo ch(e) 'l credo,  
 Che no gh'è pastorello cusì basso,  
 Che Morte si no'l voia per so riedo;  
 Quando la vuol la fà pur gran fracasso  
 La vā in te l'Asia, in Affrica, in Europa,  
 E qualche volta fa d'i miera un fasso:  
 Passo poi i Mari, e vago dove schioppa  
 A pena 'l Sol in tutto quanto el Zorno,  
 Trovo che ogn' homo in la Morte s' intoppa.  
 Mesuro adesso, e vedo a torno a torno  
 Sia zente vil, e bassa, e poveretta,  
 Che sia in casetta picola co è un forno;  
 Sia putto, o putta, vecchio, o Zovenetta,  
 Mi vedo haver a Morte in ogni buso  
 Dominio grandò, ve'l digo alla schietta ([E3]v-[E4]v)<sup>65</sup>.

Se Morte entra in scena la prima volta con un inchino spagnolesco, quasi da capitano della Commedia dell'Arte (questa la didascalia: «Escie Morte inchinandosi fino a terra»), è certo perché la visualizzazione del gesto, agendo sulla *vis imaginativa* del lettore, aiuterà a fissare più saldamente il richiamo all'ineluttabilità della fine che viene offerto dalle battute successive<sup>66</sup>. Questo iconismo certamente vuole corrispondere agli obiettivi dell'«orazione mentale», pratica diffusa in quel tempo e nota al Bucella<sup>67</sup>. Ma nella entusiastica elaborazione dell'autore esso finisce talvolta per varcare i limiti della mera funzionalità, sviluppandosi in concetti di una complessità ridondante. Si giunge addirittura a trasfigurare la percezione intellettuale dello scorrere del tempo attraverso l'immagine d'un «gran pomer», allegoria della vita, su cui il Cervello (personaggio e, naturalmente, funzione da esso simboleggiata), pericolosamente in bilico, s'affanna a strappare i frutti (rappresentativi dei piaceri sensuali) per passarli a

chi, ai piedi dell'albero, sistematicamente li insacca, e altri non è che Morte.

Me par de veder tre sotto un pomer,  
 Per tuor de i pomi, e metterli in t'un sacco  
 Si grando, che tegnisce un bon mier.  
 Ti sà, che un sarave troppo stracco,  
 S'el dovesse lu solo tuorli zoso,  
 O ch'l darave in terra qualche smacco,  
 Per questo un stà la in cima in rami scoso,  
 E l'altra [sic] su la scala per piar  
 Da uno, e dar a l'altro pi bramoso.  
 Orsù Cervello voio abbreviar,  
 Ti xe quel che sta in cima quella scala  
 Tanto pericolosa a desmontar,  
 E ti xe quel, che mai un zorno fala,  
 De tuor de man alla vita i piaseri,  
 E le bellezze, e darle a Morte Zala ([G4]rv)<sup>68</sup>.

Il commercio con le cosiddette «arti della memoria», alle quali – è ormai palese – rinviano complessivamente tutte le costruzioni appena repertorate, bene si armonizza con un testo che pretende esplicitamente (come si è già osservato) di rimanere «in fantasia» dei lettori e che, anzi, inserisce la memoria stessa fra le personificazioni drammatiche, affidandole tra l'altro il ruolo decisivo – e metaforicamente del tutto congruo – di coordinare le battute degli altri personaggi e di riportarle a Cervello; la presenza abituale della mnemotecnica nello strumentario dei predicatori conferma poi di riflesso il complessivo legame di tutti questi versi con l'oratoria sacra. Rimane dunque solo da aggiungere che autore di un trattato *de arte reminiscendi* fu anche il Filippo Gesualdo dedicatario della nostra edizione: ed è un dato utile, se non proprio a rischiarare le circostanze prossime della stesura del testo, almeno a orientare possibili approfondimenti sulle concrete frequentazioni culturali del Bucella, perché la *Plutosofia* (questo il titolo dell'opera del Gesualdo), oltre a venire impressa a Padova nel 1592, si soffermava con insistenza sull'utilità della «memoria locale» per la propagazione del verbo divino<sup>69</sup>.

Dalla possibilità di stabilire contatti – come dire? – istituzionali con il sostrato predicatorio deriva l'autorizzazione a recuperare anche questo terzo componimento alla dimensione omiletica riconosciuta nei due precedenti, ad onta del distacco apparentemente san-

cito dalla forma dialogica e dalla molteplicità delle voci convocatevi; se non è, infine, troppo sottintendere alla funzione drammatica un significativo anticipo di quelle che saranno tendenze ampiamente sviluppate dalla predicazione secentesca, allorché sui pulpiti l'arringatore potrà sdoppiarsi in interlocutori immaginari, animando la dialettica fittizia di sommersi e salvati, di reprobi e santi, di peccatori e redenti con tale e tanta enfasi da autorizzare la nota considerazione che «Colla Quaresima la commedia finisce nelle case e nelle sale, e comincia nelle chiese e nei pulpiti»<sup>70</sup>.

Un paio d'osservazioni vanno fatte, in conclusione, sulla metrica. Certo non andrà trascurata la precoce specializzazione moralistica della forma-capitolo, che rapidamente slittando verso la satira oraziana implicava l'assunzione delle prosopopee e delle *sermocinationes* tipiche del modello latino; ma nel *Dialogo* l'intreccio della terza rima con la ripartizione drammatica non può non richiamare alla mente i testi dialogati d'identica struttura prosodica che, ricapitolando le esperienze tardoquattrocentesche della egloghistica volgare e delle traduzioni plautine, avevano conosciuto una larga diffusione editoriale fin dal primo Cinquecento. Le ragioni dell'interesse del Bucella per questa trafila si spiega forse con lo svilimento progressivo che essa aveva conosciuto nel corso del secolo, portandosi dai modesti ma dignitosi risultati di un Notturmo Napoletano<sup>71</sup> alle farsesche riduzioni dialettali della *Comedia di messer Lattantio vecchio et di una sua innamorata madonna Isabella insieme con un bullo di madonna Isabella il qual ha nome Gieci*<sup>72</sup> e di altri testi, più o meno dialettali, smerciati al minuto dai cantimpanca e dagli altri affabulatori di professione: talché anche stavolta il Bucella avrebbe aspirato al risarcimento d'un modulo decaduto mediante l'iniezione di contenuti edificanti.

Quanto alle stanze di canzone conclusive, la ricerca d'un senso non può ignorare l'evidente imitazione strutturale di *Ruf* cxxvi, alla quale si è già accennato. Sulla vigile attenzione moralistica del Bucella può allora aver fatto presa, invece del contenuto ispirato alla più scoperta sensualità, la professione d'umiltà stilistica – prossima, per evocazione del contesto boschereccio, alla *rusticitas* – contenuta nei versi estremi di *Chiare, fresche et dolci acque* («Se tu avessi ornamenti quant' ai voglia, / potresti arditamente / uscir del boscho et gir in fra la gente»): che era, in buona sostanza, il modo per legittimare ancora una volta, e *in extremis*, il volontario avvillimento dialettale con il riscontro d'analogo avvillimento presso il campione indiscusso dell'e-

leganza formale. Di altre influenze, come i richiami alla morte o le allusioni paradisiache di cui Petrarca ha contestato i suoi versi, si può e si deve forse tenere conto, benché in misura attenuata; ma se si vuol considerare unitariamente metro e contenuto, sembra indispensabile guardare alla sannazariana *Alma beata e bella* (*Arcadia*, v), che al ricalco metrico associa il tema funebre del pianto di Ergasto sul sepolcro di Androgeo.

8. La volontà di insinuarsi negli spazi di un genere, quello dialettale, per sovvertirlo dall'interno, dissolvendone i tessuti genuini con elementi d'eterogenea combinazione – dall'oratoria sacra al dialogismo filosofico sulla morte, esso stesso ricombinato in forme drammatiche – certifica che il Bucella non era autore del tutto sprovveduto. Lo stesso discorso linguistico premesso alle rime, che nel suo incarico di annodare il veneziano a matrici iacoponiche costituisce comunque un interessante tentativo di rifondazione dell'esperienza dialettale, attesta un'amministrazione degli intenti più che consapevole e perciò imputabile, quantomeno, a un ingegno di media statura. Che poi il risultato sia quel che è, cioè un insieme indigesto dei due poli, formale e concettuale, che si sarebbero voluti riunire, sembra imputabile all'azzardo sottinteso all'operazione ancor prima che all'inettitudine del Bucella stesso: il quale, sulla base della sola altra sua opera, ortodossa nella forma non meno che nella lingua, si può presumere parecchio a disagio nella scrittura in dialetto, come in territorio non suo e nel quale s'addentrò verisimilmente da neofita. D'altro canto egli non volle capire (certo anche per quegli accecamenti che sono tipici del fanatismo confessionale) che disassare così drasticamente la parlata veneziana dai suoi orientamenti consueti, vale a dire dai generi comici in cui era prosperata, equivaleva a trasferirla in un ambiente asettico sì, ma proprio per questo insufficiente a garantirle una sopravvivenza diversa da quella puramente vegetativa. Non fu insomma capace, il Bucella, di comprendere come il connubio di dialetto e temi nobili fosse impresa tutt'altro che agevole, e comportasse una dose di temerarietà poco consona, evidentemente, alla sua indole. Gli mancò, per dire, il lucido disagio con cui, circa un secolo dopo, Dario Varotari metteva in circolazione le proprie rime veneziane del *Vespaio stuzzicato*, anch'esse ispirate – sia pure con pacatezza oraziana affatto estranea al Bucella – a considerazioni morali:

Perché mi son ricordato al precetto d'Ovidio: *Qua vocant fluctus, hac tibi remus eat*, ho voluto scrivere nella mia lingua naturale, e materna, per diporto, e per genio. E, se tu volessi credere, che ciò havessi fatto per agevolarmi lo scrivere, non te la voglio far buona. Prima, perché la materia non può esser più malagevole; dovendosi pungere, che non dolga; anzi pur che diletta: e poi l'introdurre in questa lingua con familiarità, e naturalezza di stile l'erudizioni, non può riuscir così facile, come forse te la vai immaginando: anzi (a mio credere) non v'è cosa più ardua del disporre le frasi, che mendicate non paiano: Nè so vedere così pronti quegli artifizii, che si studiano di pater negligenze<sup>73</sup>.

Per le bucelliane *Rime honeste* l'aborto insomma c'è, non si nega; ma c'è, per forza di cose, anche il concepimento che lo precede, e che fu forse favorito da un ambiente culturale dove il Bucella si sentiva di casa. Quale fosse questo orizzonte non è scontato indicare, per il più volte lamentato difetto di notizie biografiche, ma gli indizi convergono inevitabilmente nell'imputare più d'una responsabilità al dedicatario Filippo Gesualdo. Senza insistere su quanto il taglio omiletico del Bucella debba alla veste di predicatore nonché (come si è visto) di trattatista della predicazione che il padre francescano vesti nella *Plutosofia*, del Gesualdo andrà invece rimarcato che fu fondatore di circoli penitenziali a Padova e negli anni stessi in cui le rime vennero stampate; oltre che, progredendo nel solco degli Oratoriani – ai quali lo stesso Bucella era legato<sup>74</sup> –, non si vedrebbe miglior candidato di lui nel ruolo di tramite con il laudario iacoponico, che (si è detto) proprio fra i seguaci di Filippo Neri aveva conosciuto un importante recupero e una significativa riproposizione quale modello di letteratura devota e ispirata.

Si vede sin troppo bene che i soli dati recuperabili alla plausibilità riguardano i presupposti della creazione del Bucella, il resto ricadendo del tutto entro la sua personale, e perciò stesso sinora imperscrutabile, iniziativa. Pura illazione rimane quindi l'eventuale ricettività del Bucella verso alcuni spiragli che la letteratura spirituale "alta" apriva verso i registri e i moduli inferiori, in nome d'una retorica degli affetti dotata del resto, sul cadere del Cinquecento, di sempre maggiore capacità pervasiva: e si pensa al già citato Gabriele Fiamma, che nelle «esposizione» delle sue rime era giunto, nel 1570, a elogiare «l'arte senz'arte», additando a modello privilegiato lo «stil di San Paolo, semplice ma pieno d'ardore celeste»<sup>75</sup>. Plausibilità o meno, queste influenze comunque non derogano, anzi si integrano perfettamente, a quello che certo fu il vero schema di riferimento del

Bucella, cioè la dimensione predicatoria. La retorica ecclesiastica, immanente alle rime del Bucella sotto il profilo tecnico, non è meno sollecitante quanto alla identificazione ideologica di taluni obiettivi. Si ha insomma l'impressione che queste rime partecipino di quelle sollecitazioni che l'autoritarismo tridentino aveva impresso alla pratica del pulpito, accentuandone le funzioni che risultassero più utili all'organizzazione del consenso: soprattutto di quegli strati popolari che, l'inquisizione sapeva bene, più erano facili a sottrarsi ai controlli. Bucella – l'opzione dialettale non si presta, relativamente a ciò, ad equivoci – avrebbe dunque condiviso le preoccupazioni *de cathechizandis rudibus* che contrassegnano larga parte della trattatistica del tempo sulla preoccupazione, proiettandole tuttavia sull'orizzonte ancora poco tentato della società urbana. L'eventualità di debiti contratti, per dire, con Agostino Valier, il cui *De rhetorica ecclesiastica* (edito la prima volta nel 1574, ma ripubblicato con revisioni già quattro anni dopo<sup>76</sup>) appariva come un arsenale di strumenti per la coercizione morale, si misurerebbe facilmente nella sistematica applicazione, da parte del Bucella, di molti dei precetti lì elargiti: per esempio, la convenienza delle metafore con la sensibilità degli ideali ascoltatori/lettori e con la loro concreta esperienza quotidiana. Ma rimane assodato che per il Valier e per altri autori consimili il popolo minuto s'identificava di preferenza con le popolazioni rurali, e che qualora lo sguardo venisse spostato fra le mura cittadine l'obiettivo tendeva a restringersi al microcosmo familiare, senza particolare attenzione alle altre espressioni della vita associata. Per Venezia il peso delle locali attività artigianali e, anzi, protoindustriali, era invece tale da non poter rimanere insensibile, specie per un autoctono quale il Bucella asserisce di essere fin dal frontespizio. Plausibile, dunque, che la sua opera si rivolgesse prima di tutto alle maestranze dell'Arsenale, ai mercanti e agli artigiani riuniti in corporazione, ai tecnici stipendiati dallo Stato per il controllo dell'edilizia pubblica e delle acque interne: in breve, a quel terzo stato produttivo non – come accadeva altrove – semplicemente tollerato, bensì istituzionalmente coltivato e socialmente tutelato dall'oculata politica della Serenissima. Ma, appunto, la dignità si porta sempre dietro la consapevolezza e, di conseguenza, la riluttanza alle imposizioni, specie se esse provenivano da uno storico avversario di Venezia come la Santa Sede. Se si considera che il Caravia, già proposto a eventuale idolo polemico del Bucella, oltre a essere un erasmiano era un gioielliere agiato, in contatto con Cosimo I de' Medici e la corte fiorentina, e che gli editori e

i librai veneziani, fra i quali stavano i curatori di testi vernacoli invisibili al nostro autore, in varie occasioni si sollevarono contro gli Indici dei libri proibiti periodicamente emessi dalla Curia, con rivendicazioni di autonomia forti abbastanza da suscitare vertenze diplomatiche<sup>77</sup>, si vede bene con quali incandescenti concittadini doveva confrontarsi la coscienza scrupolosa del Bucella. Anche – e soprattutto – da qui l'urgenza di mobilitarsi, dissimulando le armi sotto le spoglie familiari del parlato natio. Ma tutto sembrava congiurare contro le buone intenzioni di questo cattolico zelante. Fin dalla fine degli anni ottanta del Cinquecento il Sant'Uffizio tentava di estendere la propria autorità anche a settori di competenza esclusiva degli Inquisitori sopra la bestemmia, magistratura civile veneziana. Il contrasto determinò l'irrigidimento della Repubblica veneta verso la Chiesa, con risoluzioni che, come le confische di beni ecclesiastici per far fronte alla carestia del 1590-91, rappresentavano il preludio alla crisi dell'Interdetto. Da veneziano Bucella, come è dunque evidente, aveva scelto di parteggiare per l'avversario pontificio: e nemmeno questo contribuì alla sua fortuna.

<sup>1</sup> RIME DIVERSE / MOLTO VTILI / HONESTE ET DILETTEVOLI / In *Natia lingua Vinetiana* / Composte / Per Benedetto Bucella Vinetiano // [s.l.] // Con licenza della S. Inquis. / In Padova, Appresso Lorenzo Pasquati. 1594: 4to A-H<sup>2</sup> (28).

<sup>2</sup> *La Esperienza Christiana. Dialogo Spirituale di Benedetto Bucella Venetiano* [...]. In Padova, Appresso Lorenzo Pasquati, l'Anno 1599.

<sup>3</sup> Un Filippo Bucella «[i]lius] q[uo]ndam] d[omi]ni Benedicti» si appresta all'esame «in sacra theologia» a Padova il 22 ottobre 1602: cfr. *Acta graduum academicorum gymnasii Patavini ab anno 1601 ad annum 1605*, a cura di F. Benetti Zen, Padova, Antenore, 1987 (*Fonti per la storia dell'Università di Padova*, 11), 610.

<sup>4</sup> *La poesia in dialetto: storia e testi dalle origini al Novecento*, a cura di F. Brevini, Milano, Mondadori, 1999, 3 voll.

<sup>5</sup> G.A. Quarti, *Quattro secoli di vita veneziana nella storia, nell'arte e nella poesia: scritti rari e curiosi dal 1500 al 1900*, Milano, Guardoni, 1941, 2 voll.

<sup>6</sup> *Il fiore della lirica veneziana*, a cura di M. Dazzi, 1, *Dal Duecento al Cinquecento*, Venezia, Neri Pozza, 1956.

<sup>7</sup> Modernamente edito a più riprese: se ne consulta l'edizione Osnabrück, Biblio Verlag, 1972.

<sup>8</sup> *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani del conte Giammaria Mazzuchelli bresciano*, Brescia, Bossini, 1753 ss.

<sup>9</sup> Non ne trovo traccia, per dire, nel benemerito *Incipitario Unificato della Poesia Italiana* (a cura di M. Santagata et al.: Modena, Panini, 1988 ss.) né nello specifico tomo di *Biblia* (*Biblioteca italiana del libro antico*, diretta da A. Quondam), *La biblioteca volgare, 1, Libri di poesia*, a cura di I. Pantani, Milano, Editrice Bibliografica, 1996, peraltro ricco e minuzioso.

<sup>10</sup> Dedicatoria «Al R.mo P. Filippo Giesualdo Generale de Fratti Minori Conventuali di S. Francesco, Signor & patron Colendissimo» (c. A2v). Avverto che, ora e sempre, le citazioni dell'operina bucelliana rispettano la grafia originale.

<sup>11</sup> Su cui si veda la voce *Gesualdi, Filippo*, a firma D. Busolini, nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 53, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1999, pp. 486-488.

<sup>12</sup> Dedicatoria a F. Gesualdo (c. A2v).

<sup>13</sup> A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1957.

<sup>14</sup> Nel florilegio di versi veneziani *Delle rime piasevoli di diversi autori, nuovamente raccolte da M. Modesto Pmo, & intitolate La Caravana. Parte prima*, Venezia, Bordogna, 1565.

<sup>15</sup> La stampa è «data in luce da Bartolomeo Bonfante Venetiano, In Ferrara, & in Bologna, per gli Heredi di Bartolomeo Cochi, al Pozzo rosso, 1622».

<sup>16</sup> Il timbro repertoriale del primo dei due titoli proposti, *Le berte*, ecc., allude a pertinenze e articolazioni della manualistica morale, quasi uno *speculum vitorum* dall'ottica deformante; il secondo, più ipocritamente, continua ammonendo le sue stesse protagoniste, *Dove si diffinisce à pieno in che stato si può ridurre le altre Cortegiane, se non lasciano il peccato. Opera dilettevole, e d'esempio*.

<sup>17</sup> La statistica dipende da *La biblioteca volgare, 1, Libri di poesia*, cit.

<sup>18</sup> B.M. Da Rif, *La letteratura «alla bulesca». Testi rinascimentali veneti*, Padova, Antenore, 1984.

<sup>19</sup> *Contro le puttane. Rime venete del XVI secolo*, a cura di M. Milani, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti Editori, 1994.

<sup>20</sup> Si ricava da Da Rif, *La letteratura «alla bulesca»*, cit., dove il testo è edito alle pp. 159-167.

<sup>21</sup> Invalsa la consuetudine di parafrasare in lingua i pur comprensibili testi veneziani cinquecenteschi, non me ne sottraggo, implicando peraltro alla versione ogni rinvio all'attrezzatura linguistica adibitavi: «E tu, che per litigare, non sei infastidito dall'indossare la maglia di ferro più di quanto lo sia un animale da soma caricato di un po' di paglia».

<sup>22</sup> «Se non smetti di andare a questa scuola [di perversione], perderai gli occhi e finirai per girare la macina; e ti toccherà startene afflitto senza speranza di riscatto, penando come una lanterna che languisce sul far del giorno». Osservo la relativa imperscrutabilità – almeno per me – del rapporto fra sifilide, accecamento dell'amante per amore e per malattia e la mola. Al di là di possibili reminiscenze culte (lo schiavo plautinamente condannato alla macina), che mi sembrano davvero troppo stracchiate anche per un autore inelegante come il nostro, mi chiedo se il testo non sia, qui, viziato da una semplice svista. Ipotizzerei perciò di emendare *muola* in *viola* o – più boccaccianamente – *vivuoia*, cogliendo un'allusione alla cosiddetta *viola da orbo*, strumento musicale tipico, appunto, dei mendicanti ciechi e che si suonava girando una manovella.

<sup>23</sup> D'obbligo il riferimento al *Lamento della cortigiana* studiato da G. Aquilecchia (*Per l'attribuzione e il testo del Lamento d'una cortigiana ferrarese, in Tra latino e volgare: per Carlo Dionisotti*, Padova, Antenore, 1974, pp. 3-25, e successivamente in Id., *Schede di Italianistica*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 127-151). Sui riflessi letterari, in lingua e in dialetto, del meretricio veneziano si sofferma sparsamente il recente lavoro di G. Scarabello, *Meretrices. Storia della prostituzione a Venezia tra XIII e XVIII secolo*, Venezia, Supernova, 2006 (soprattutto alle pp. 79-90).

<sup>24</sup> «Vedrò anche te, disgraziata, distesa alle feste su una stuoia [a mendicare], con una fascina per cuscino e un migliaio di polizzini che dichiarano le tue magagne, invocando "soccorrete questa miserabile"».

<sup>25</sup> «Questa è la fine di voi puttane (dico di quelle che vanno in malora), che nel bordello, in ospizio o alle Carampane [istituzionale ricettacolo veneziano del meretricio] sarete costrette a copule ininterrotte [dare' o 'subire il Trentaun' sono locuzioni allusive allo stupro multiplo]; perciò, fin che siete in salute, evitate che vi si debba pregare con insistenza, e a questo patto eviterete di finire su una stuoia». Entrambi i passi stanno nella sopra indicata raccolta *Delle rime piasevoli di diversi autori*: che si cita dalla riedizione veneziana di Sigismondo Bordogna, 1573 (rispettivamente alle pp. 26 e 27).

<sup>26</sup> «Un altro di questi mangia-catenacci, abituato a bestemmiare e più poltrone che un materasso sfatto su cui non si può dormire, dal momento che l'archibugio faceva cilecca si adirò come un cane rabbioso; e siccome quel marrano bestemmiava, scoppiatagli l'arma la mano gli si lacerò in cinque brani».

<sup>27</sup> Cfr. Da Rif, *La letteratura «alla bulesca»*, cit., pp. 17-19.

<sup>28</sup> *I Cantici del beato Iacopone da Todi, con diligenza ristampati, con la giunta di alcuni discorsi sopra di essi. Et con la vita sua. Nuovamente posta in luce*, In Roma. Appresso Hipp. Salviano MDLVIII.

<sup>29</sup> G. Modio, *Della vita del Beato Iacopone da Todi alla molto Reverenda Madre in Cristo carissima Suor Caterina de' Ricci Fiorentina, ibid.* Sulla circolazione editoriale di Iacopone (con specifiche considerazioni sul contributo del Modio) si veda G. Jori, «*Sentenze maravigliose e dolci affetti*». *Iacopone fra Cinque e Seicento*, in «Lettere italiane», I, 1998, pp. 506-527.

<sup>30</sup> *Sonetto contra li Concubinarij*, c. B1v.

<sup>31</sup> «Sei un vino troppo annacquato, se non riconoscerai che tornò in sé e scrisse quel sonetto così ben composto; impara da lui, che si accorse delle «ore indarno spese» e di quale fosse la sua vera patria».

<sup>32</sup> Inquadra la questione E. Benini Clementi, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento: Alessandro Caravia*, Firenze, Leo S. Olschki, 2000.

<sup>33</sup> Polemiche letterarie e ideologiche contro il Caravia, fermentate entro il circuito dell'esperienza dialettale veneziana di metà Cinquecento, sono state ipotizzate in relazione alla figura di Andrea Calmo da L. Lazzarini (*Un 'contrafactum' calmiano (addendo viterbese alla tradizione delle «Bizzarre rime»)*, in «Studi di Filologia italiana», XLVI, 1988, pp. 253-263) e da P. Vescovo (*Da Ruzante a Calmo. Tra «signore commedie» e «onorandissime stampe»*, Padova, Antenore, 1996, pp. 221-229); e si veda inoltre il commento di G. Belloni al sonetto *Gropo moreSCO, zanforna, lumaga*, che della sfida sarebbe il cartello, nell'edizione per sua cura di A. Calmo, *Le bizzarre et ingegnose rime pescatorie*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 93-94.

<sup>34</sup> Lo si legge ora in *Contro le puttane*, cit., pp. 68-74.

<sup>35</sup> *Sonetto contra li Concubinarij*, c. B1v: «Te parerà insalati / Quei conti si sottili, ch' il gran Dose / Vorà che faghi in la preson che cuose» («Ti sembreranno salati i conti che quel gran doge di Dio ti imporrà di fare nella prigione che scotta»).

<sup>36</sup> Ivi, c. [B2]v: «Credo che a poza o l'orza / Ti volterà la barca caro amigo, / Se ti metterà a mente a quel che digo; / deh lassa quel intrigo / Inanti ch'el to cuor diventa duro / Pi che mortar de bronzo, e seco muro» («Credo che, per un verso o per l'altro, ti toccherà cambiare rotta, mio caro, solo che tu ricordi quanto ti dico: abbandona quel carico prima che il cuore ti si indurisca [nel peccato] peggio d'un mortaio di bronzo o un muro asciutto»).

<sup>37</sup> Ivi, c. [B3]v: «Astu visto in la stuora / Quante fresse se trova la su' l'io, / Quando ch'el palio grandò xe compio? / Tanti ne tira drio, / E assai pi doni spessi, e gran favori / A nù meschini ingrati peccadori» («Hai visto quante frecce si raccolgono sulla stuoia al Lido dopo la gara principale degli arcieri? Uguale numero [di pene] viene riservata a noi, poveri e ingrati peccatori»).

<sup>38</sup> *Dialogo della Morte*, c. E2rv: «Ascolta, se de vitij fossi pien / Co xe una Nave, che vien de Soria, / E co xe in la doana un Magazen; / Pur che da senno i vogi cazzar via / Con quei bei mezi, che dio t'ha lassai, / e con l'aiuto de Virgo Maria. / Sta pur seguro ti, no creder mai, / che la misericordia de to pare, / Se no manca da ti, te lassa in guai» («Ascolta: ancorché tu fossi ricolmo di vizi quanto una nave da carico che viene dalla Siria, o come un magazzino di dogana, se solo li vuoi scacciare con i mezzi appropriati [della penitenza] lasciatici da Dio e con l'aiuto della Vergine Maria, rassicurati e non credere che, a meno di un tuo voltafaccia, la misericordia del Padre ti abbandoni»).

<sup>39</sup> *Contra li Bestemmiatori*, c. [C4]r.

<sup>40</sup> «Ora che si è finito di recitare questa breve poesia vorrei ottenere questo favore da Dio, che tutti se ne ricordassero con la cura che ha un padre verso il proprio unico figlio; o almeno fatemi la cortesia di ricordarvela un poco al momento di pregare, prima di coricarvi».

<sup>41</sup> C. Musso, *Il primo libro delle prediche*, Venezia, Giolito, 1566, premessa A' Lettori (cit. in C. Marazzini, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, nella *Storia della lingua italiana* coordinata da F. Bruni ed edita da il Mulino, Bologna, 1993, p. 98).

<sup>42</sup> L. Bolzoni, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura Italiana*, a cura di A. Asor Rosa: *Le forme del testo II. La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1041-1074: p. 1061.

<sup>43</sup> «Non è cosa più aspra da inghiottire o più spaventosa da guardare quanto il miserabile che non vuole abbandonare i vizi sporchi e abominandi; e chi può valutare il vantaggio che verrebbe dal fargli capire che, se non recede dal peccato, già mi sembra di vederlo finire in braccio

al diavolo. Vorrei aiutarlo, ma il timore di dire qualcosa di errato [dogmaticamente?] fa sì che esiti e che rimanga sulle mie».

<sup>44</sup> «Bisogna che prosegua ancora parecchio se devo dirti ciò che ti deve accadere prima che tu muoia, specie se non vuoi separarti da colei che puzza peggio d'un letamaio».

<sup>45</sup> *Prediche alle donne del XIII secolo. Testi di Umberto da Romans, Gilberto di Tournai, Stefano di Borbone*, a cura di C. Casagrande, Milano, Bompiani, 1978, p. 132.

<sup>46</sup> «E non dirmi che faccio il bigotto, perché allora ti rinfaccerò di essere un istrice».

<sup>47</sup> VIII, II (*Patrologia Latina*, cxi, col. 227): «Hericius enim mystice peccatores aculeis vitiorum plenos et astutia nequitiae callentes significat, et fraudibus et rapinis».

<sup>48</sup> *Francofurti*, Apud Wolfgangum Richter, 1601.

<sup>49</sup> «Vi andrebbe persino bene se non doveste andare oltre le foglie e i fiori [dei sintomi cutanei della lue]; ma farete frutti, e dei migliori. Per questo le grida e i lamenti che farete sentire nell'ospizio avranno il volume esagerato di quelli che si sentono all'Arsenale quando una trave enorme viene trainata da due o tre facchini soltanto; così urlerete voi disgraziati».

<sup>50</sup> «Quello che ha le ali, ed è tutto squame, con le corna e la coda».

<sup>51</sup> Cfr. Luca, 7, 11-15: «Et factum est, deinceps ivit in civitatem, quae vocatur Naim, et ibant cum illo discipuli eius et turba copiosa. Cum autem appropinquaret portae civitatis, et ecce defunctus efferebatur filius unicus matri suae; et haec vidua erat, et turba civitatis multa cum illa. Quam cum vidisset Dominus, misericordia motus super ea dixit illi: "Noli flere!". Et accessit et tetigit loculum; hi autem, qui portabant, steterunt. Et ait: "Adulescens, tibi dico: Surge!". Et resedit, qui erat mortuus, et coepit loqui; et dedit illum matri suae».

<sup>52</sup> «Poi questo collo, ora così fermo e dritto, sarà visto tentennare flaccido quando il cadavere sarà recato a seppellire: così come faceva un giorno quel tal fanciullo, unico nato della vedova di Naim, che lo piangeva a dirotto».

<sup>53</sup> «Nostro Padre, che per soccorrerci, venne in terra e si fece tuo fratello, e non si riposò nemmeno dopo essere morto; sai infatti che, senza nemmeno dover adoperare martello, fracasò le porte dell'Inferno per liberarci da questo fuoco eterno».

<sup>54</sup> «Se ti dimostrerò che non è peccato maggiore di questo della bestemmia, mi farai poi la cortesia di considerarla di qui innanzi con qualche preoccupazione? Quale vizio non finisce infatti per sparire, se non questo, che ti si rinchioda dentro come una apostema, sicché dimostri di avere il cuore [coriaceo?] come una stuoia? Ma veniamo alla riprova. Non mi negherai questo principio: che è meno grave il peccato indotto da tentazioni frequenti. Dunque occorre che, volenti o nolenti, riconosciamo tanto più grave quello che non procede da tentazione. Se la cosa sta così, rispondi, imbecille: chi ti stimola a bestemmiare tanto spesso? Se la bestemmia procurasse un piacere di qualche sorta, come sarebbe una fragranza per l'olfatto o se tu mangiassi un bell'arrosto dal pizzicagnolo, oppure se ascoltassi una musica; o se maneggiassi seta dal drappiere, o vedessi un bel colore: ma non hai che guardare, toccare, annusare o ascoltare, [e la sola volontà che ti induce alla bestemmia] è avere Dio fra i denti».

<sup>55</sup> Si vedano, per esempio, le frequenti invettive contro i bestemmiatori nell'importante ciclo bernardiniano del 1427 (Bernardino da Siena, *Prediche volgari sul Campo di Siena 1427*, a cura di C. Delcorno, Milano, Rusconi, 1989, 2 voll.: *ad indicem*). Su Giacomo della Marca, cfr. C. Delcorno, *Due prediche volgari di Jacopo della Marca recitate a Padova nel 1460*, negli «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Classe di Scienze morali, lettere ed arti, cxxxviii (1970), pp. 135-205 (delle prediche, edite criticamente alle pp. 155-205, quella che qui interessa alle pp. 155-174).

<sup>56</sup> F.C. Tubach, *Index Exemplorum: A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1969.

<sup>57</sup> «Capitato a Siracusa: un disgraziato fu udito bestemmiare nel modo più turpe. Era marinaio; di lì a poco cadde dalla nave in mare, e il suo corpo fu trovato una mattina sul litorale, privo della lingua». Anche questo aneddoto, a cominciare dalla toponomastica (Saragusa / Raguxi), mostra consanguineità con Giacomo della Marca: «A Raguxi, terra de mare, era uno mercadante potentissimo, homo avaro a la roba et indivolado, e si avea costui una grande nave da navigare, la quale era sua propria, et abiandola cargada de marcadantia per andare altrove, lui aveva anolizado e marinari e ogniuno a sue spexe. Ora costui, per ingordixia del guadagno, voleva pur partirse dal porto, e li soi marinari per respeto del vento che voleva significare for-

tuna per niente non se voleva partire dal porto. Costui, indivolado più che mai, comenza a dire ch'el se partirà al despeto de Dio e de li soi santi, e disse mai non pagerà né darà alguno so salario a loro se i non se parteno. Vedando costoro la volontà de costui, desligono le sartie, ma malvolentiera, e fexeno vella, e costui tuto hora dentro. In suma, non fo lutana la nave quatro balestrade, che ronpé arbore, sartie e ogni cossa, e non li siano repparo de tornare al porto ogniuno se gittò a l'acqua. Dio permesse che quelli poveri marinari, i qualli non ge avevano abudo colpa alcuna, con lo adiutorio de Dio loro veneno con l'onde del mare al porto. Costui romaxe solo in l'acqua, che ognion vedea: e si seria aidado, ché lui sapeva molto bene nodare, ma lo imenso Dio permesse che uno cane, el quale si era con loro in su la nave, se gitò anche lui a l'acqua. E questo cane vene a costui, e come lui vignia de sovra da l'acqua, el can ge era adosso, e costui lo sbateva via al meglio lui podeva. Finalmente lo cane non lo abandonà mai, che quando fo uno poco stati, do<h>!, andò lo cane e lui a fondo, che più non fo visti. E questo feze la biastema de Dio» (ed. Delcorno, cit., pp. 171-172).

<sup>58</sup> «Di un grande bestemmiatore che, passando per il 'gorgo alla gradella' [un toponimo? Non trovo sinora riscontro; la *Toponomastica veneta* dell'Olivieri offre solo occorrenze separate per gorgo, 'vortice di fiume', 'cavità puteiforme', 'vasca naturale', e *gradata*, riva 'ai margini dei canali' (evidentemente 'dotata di gradini')] con la barca da trasporto, i [nei canali] attorno a Padova dove si trascinano le barche contro corrente: mettendosi a bestemmiare, la barca sprofondò d'un tratto e di quanti erano a bordo non se ne vide più alcuno».

<sup>59</sup> La versione del Sansovino, compresa nella descrizione della basilica marciana, si legge a p. 99 della riedizione Venezia, Curti, 1663 (*Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in 14 libri da m. Francesco Sansovino* [...]. Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, & occorse dall'anno 1580 sino al presente 1663. Da d. Giustiniano Martinioni [...] Dove vi sono poste quelle del Stringa; servato però l'ordine del med. Sansovino): «Ma ritornando di nuovo alla porta maestra di dentro, alla sinistra mano si trova un capitello con un picciolo Altare dove si onora l'immagine di un Christo, il qual capitello l'anno 1290. era in piazza a punto in quel luogo dove è ora il primo stendardo verso le case nuove. Ma havendo un scelerato con empia mano, percosso quell'immagine con un pugnale, onde uscì fuori della piaga sangue, fu portato in chiesa con tutto il capitello, & collocato dove si vede».

<sup>60</sup> Il cui titolo vicario di *Dialogo Spirituale* camuffa una vera e propria commedia breve in cinque atti.

<sup>61</sup> Per i quali è d'obbligo il rinvio al repertorio curato da A. Cioni, *La poesia religiosa. I cantari agiografici e le rime d'argomento sacro*, Firenze, Sansoni, 1963.

<sup>62</sup> Medesimo criterio osserverà ne *La Esperienza Christiana*, ove l'indice degli «Interlocutori» comprende fra gli altri «Zelo», «Rispetto humano servo di Zelo», «Carità sorella di Zelo». Le osservazioni su tali personaggi che il Bucella affida al *Proemio* di questa stessa opera potrebbero venire anticipate al *Dialogo della Morte*: «Non vi parerà cosa strana virtuosi, & devoti spettatori, se in questo giorno vederete haver anima, & corpo ancora, quelle cose, che di corpo, & di anima sogliono essere prive: anzi che sono semplici nomi di cose lequali infuse se ben hanno forza di farsi sentir per il mondo, nondimeno non hanno persona alcuna, percióche essendo nostra intentione rappresentarvi, quasi sotto una imagine, la vera, reale, & intrinseca forma del semplice & picciol tronco piantato nel vago, & fruttuoso giardino di quest'alma Città di Padova dico l'Oratorio; è stato anco di mestieri il servirci di questa forma di procedere vestendo di nome, & di persona quelle cose buone, & cattive lequali sogliono ordinariamente accadere à l'huomo Christiano [...]» (c. 3v).

<sup>63</sup> Cfr. Tenenti, *Il senso della morte*, cit., p. 308 e n. 45.

<sup>64</sup> *Dialoghi della vita, et della morte. Composti per M. Innocentio Ringhieri Gentil'huomo bolognese*. In Bologna per Anselmo Giaccarello, M.D.L.

<sup>65</sup> «Oimé, non si può già dire che vi sia al mondo re abbastanza potente [da contrastare la morte]. Venga chi è geometra, se è sufficiente nella sua scienza, e misuri ovunque vuole: può tirare linee per lungo e per largo, ma la grandezza della morte è immensa. Comincio dalla lunghezza, e penso a quanti uomini sono morti da Adamo in avanti, a quanti stanno morendo di presente e a quanti ancora moriranno - siano malvagi, buoni o addirittura santi - fino al giorno del giudizio universale, quando tanti saranno cacciati fra lo stridor di denti: non posso che sbi-gottire. E sarà quello il giorno in cui cominceranno i lamenti e Morte avrà finito di percorrere

la terra con le linee del suo corso e con i suoi strumenti. Ma voglio considerare la larghezza, e passare in rassegna tutte le città, i borghi e i villaggi che si possano immaginare; entro nei boschi, penetro nelle caverne, salgo i monti fino alle vette, ovunque possa trovare l'umanità più miseranda: ma sono sicura – ancorché non dica 'credo' – che non c'è pastorello tanto umile e povero che Morte non ne faccia un proprio erede. Quando vuole, il suo operato è di grandi proporzioni: va in Asia, in Africa, in Europa, e ammassa migliaia di morti in un sol colpo. Arrivo, di là dal mare, in Oriente, proprio dove sorge il sole: trovo che ogni uomo s'imbatte in Morte. Ora traccio un circolo, e – ve lo dico subito – vedo che Morte estende il proprio impero nei più piccoli anfratti, anche fra i poveracci che abitano nello spazio di un forno, giovani e vecchi, uomini e donne».

<sup>66</sup> Noto di passaggio che nei ricordati dialoghi del Ringhieri la Morte incorre, come personaggio, in timbri di qualche teatralità e non difforni dalle vanterie del *miles* da commedia: «nessuno [...] si fugge dalla mia valorosa mano, o scampa, né mi sforza, o per arte m'inganna, per essere io di vista acutissima, potente, e che ogni cosa Terrena penetra» (*Dialoghi della vita, et della morte*, cit., p. 7). Ma la dipendenza da formule rappresentative traspare anche altrove nell'opera del Ringhieri, sicché – per dire – le anime trapassate «danno luogo, & fanno Riverenza, & Honore, alla loro superba, & invitta, Reina che ritorna» (ivi, p. 17).

<sup>67</sup> Che vi accenna ne *La Esperienza Christiana*: «indi vedrassi à garra l'un l'altro pigliar la ditta lancia della Oratione Vocale, afferrata di ben limato ferro di Oratione Mentale» (c. 19r).

<sup>68</sup> «Immagino tre sotto un melo, intenti a riporne i frutti in un sacco che ne contenga qualche migliaio. Capisci bene che se dovesse essere uno solo a coglierli, si stancherebbe presto o rischierebbe di capitombolare [dalla scala]; e perciò uno se ne sta in cima, nascosto fra i rami, un altro sulla scala per ricevere dal primo e passare al terzo, che attende con ansia a terra. Orsù, Cervello, voglio farla breve: tu sei quello che sta in cima alla scala, in posizione precaria, e sei anche quello che non manca giorno per togliere alla vita piaceri e bellezze e passarli alla palida Morte».

<sup>69</sup> *Plutosofia di Fra Filippo Gesualdo Minor Conventuale. Nella quale si spiega l'arte della Memoria con l'altre cose notabili pertinenti, tanto alla memoria naturale, Quanto all'Artificiale*, In Padova, Appresso Paulo Megietti, m.d.lxxxii. L'opera del Gesualdo è, ovviamente, schedata in F. Yates, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972 (si veda soprattutto alla p. 152); più recenti considerazioni in L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, *passim*.

<sup>70</sup> Cfr. Marazzini, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, cit., p. 101.

<sup>71</sup> Penso, per dire, alla *Comedia nova composta per Nocturno Neapolitano* [Milano, Niccolò Gorgonzola, 1520 ca.], più volte ristampata (ho sotto gli occhi l'edizione «Vinegia ad instantia di Christoforo ditto Stampono nel m.d.xxvi. A di vii. Genaro»): interamente in terzine, e in una lingua letteraria di buon livello per l'età (sulla sfuggente figura dell'autore, soprattutto in rapporto alla pratica drammaturgica, si veda G. Padoan, *La commedia rinascimentale veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1982, pp. 55-56 e nn., 81 n.).

<sup>72</sup> Venezia, «per Giovan Maria lyrico venetiano», 1531. L'autore risulta, a frontespizio, un «Cattulo Cieco Muranese detto il Maritino», certo un cantimpanca: cfr. *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, a cura di V. Pandolfi, I, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1957, pp. 301-304. Si veda anche Padoan, *La commedia rinascimentale veneta*, cit., p. 97, n. 70.

<sup>73</sup> *Il Vespajo stuzzicato. Satire veneziane di Dario Varotari Altre volte Ardio Rivarota, & Oratio Varardi* [...], Venezia, Zamboni, 1671: dedica *Al Lettore*. Sulla raccolta del Varotari cfr. P.V. Mengaldo, *Dialetto e lingua nel primo glossario dialettale veneto* (1671), in «Lingua nostra», xxi, 1960, pp. 20-26.

<sup>74</sup> Come appare dall'altra sua operina, *La Esperienza Christiana*, interamente incentrata sulla pratica oratoriana e nella quale fin dall'inizio il Bucella ricorda il «semplice, & picciol tronco piantato nel vago, & fruttuoso giardino di quest'alma Città di Padova dico l'Oratorio» (*Proemio*, c. 3v).

<sup>75</sup> Gabriel Fiamma, *Rime spirituali*, cit.: esposizione al sonetto lxi, p. 203 (cit. in C. Ossola, *Il «queto travaglio» di Gabriel Fiamma*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. III, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 239-286: p. 254).

<sup>76</sup> *Ecclesiasticae Rhetoricae sive de ratione concionandi libri sex, Celeberrimo et Praestantiss.*

*Tempestatis nostrae Theologo Ludovico Granatensi Monacho Dominicano auctore, [...] His coniuunximus eiusdem argumenti libros tres, Augustini Valerii Episcopi veronae, Ab auctore multis in locis novissima hac editione auctos, & meliores factos.* Venetiis, Apud Franciscum Zilettum. MDLXXVIII.

<sup>77</sup> Noto, perché debitamente ricollocato dal Grendler in questo panorama di contrasti politici, il caso del libraio Pietro Longo, giustiziato a Venezia nel 1588 per tacitare il Sant'Uffizio che ne aveva varie volte denunciato il contrabbando di edizioni vietate (cfr. P.F. Grendler, *L'inquisizione romana e l'editoria veneziana 1540-1605*, Roma, Il Veltro, 1983, pp. 263-265 e *passim*).