

# Fortuna dell'epigramma in Italia dal Cinquecento al Novecento

a cura di  
Marco Capriotti e Francesco Vaiese







La Collana «MiriADI», promossa e coordinata dall'ADI (Associazione degli Italianisti), ospita ricerche sull'intera tradizione della civiltà letteraria italiana, dalle Origini ai giorni attuali, condotte in campo nazionale e internazionale. Accoglie i risultati dell'attività dei gruppi tematici e delle iniziative promosse dall'Associazione, insieme con gli studi dei ricercatori e delle ricercatrici di ambito italianistico.

La qualità scientifica dei volumi della Collana, selezionati dal Consiglio Direttivo dell'ADI, è garantita da un processo di revisione tra pari (peer review) e dal Comitato Scientifico Internazionale.

# Fortuna dell'epigramma in Italia dal Cinquecento al Novecento

a cura di

Marco Capriotti e Francesco Vaese

Ledizioni

Volume pubblicato grazie al contributo del Centro Interdipartimentale di Ricerca sulle Digital Humanities – DHMoRe dell'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia e dell'Università Italo-Francese (2° bando Label scientifico 2024, prog. n. L24B-208, CUP E93C25000660005).



**UNIMORE**  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI  
MODENA E REGGIO EMILIA

Centro Interdipartimentale  
di Ricerca sulle Digital Humanities  
DHMoRe

UNIVERSITÉ  
**FRANCO**  
**ITALIENNE**

UNIVERSITÀ  
**ITALO**  
**FRANCESE**

Unless otherwise stated, this work is released under a Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.it>.



2025 Ledizioni LediPublishing  
Via Boselli 10, 20136 Milano – Italy  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

*Fortuna dell'epigramma in Italia dal Cinquecento al Novecento*, a cura di Marco Capriotti e Francesco Vales

Prima edizione: luglio 2025

ISBN cartaceo: 9791256004768  
ISBN ePub: 9791256004775  
ISBN PDF Open Access: 9791256004782

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni  
Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

# Indice

<i>Marco Capriotti, Francesco Valesse</i> Premessa	7
<i>Gino Ruozzi</i> Introduzione Punte di conoscenza. L'epigramma in Italia	15
<i>Claudia Tarallo</i> Gli epigrammi per le Tre Corone degli accademici Umidi (1540)	33
<i>Francesco Davoli</i> Tracce dell' <i>Anthologia Graeca</i> in G. G. Trissino	45
<i>Chiara Casiraghi</i> Versi che «sanno d'uomo». Gli epigrammi di Bernardino Baldi	63
<i>Francesco Valesse</i> L'epigramma secentesco: teorie e modelli formali	83
<i>Kelly Nembrini</i> Il genere dell'epitaffio giocoso nel Seicento italiano	97
<i>Matteo Navone</i> «La nostra lingua ha ben denti ed ugne e saette e feroce brevità». Appunti su Vittorio Alfieri epigrammista	115
<i>Ludovica Saverna</i> «Breve sì, ma carissimo componimento». L'epigramma come esercizio scolastico dalla <i>Ratio studiorum</i> all'Ottocento	131
<i>Davide Pettinicchio</i> Giacomo Leopardi. Teorie e pratiche della brevità epigrammatica	147
<i>Matilde Esposito</i> «Un libro di versi senza un raggio di poesia»: il <i>Libro proibito</i> (1878) di Antonio Ghislanzoni	163

<i>Eugenia Maria Rossi</i> Funzioni politiche dell'epigramma nel dibattito letterario dell' <i>entre-deux-guerres</i>	175
<i>Antonio D'Ambrosio</i> Tra le carte di Enrico Falqui, un'antologia mancata	189
<i>Miriam Kay</i> «Monumenti di vuoto». Il viandante e la memoria negli epigrammi di Giorgio Caproni	199
Indice dei nomi	215

MARCO CAPRIOTTI, FRANCESCO VALESE

## Premessa

Il presente volume, pubblicato con il generoso contributo dell'Università Italo-Francese (UIF/UFI) e del Centro Interdipartimentale di Ricerca sulle Digital Humanities – DHMoRe dell'Università di Modena e Reggio Emilia, nasce a margine di un convegno intitolato *Fortuna dell'epigramma in Italia dall'Umanesimo al Novecento*, svoltosi presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali di UniMoRe nei giorni 16 e 17 maggio 2024. Rispetto a quell'incontro, questo libro si presenta però più ricco per interventi e prospettive, e fa tesoro, insieme al tema, delle aspirazioni e degli intenti scientifici che ne hanno animato le giornate. Nel licenziarlo, ringraziamo con tutta la nostra riconoscenza la prof.ssa Elisabetta Menetti, per aver sostenuto e accolto l'iniziativa modenese, il prof. Matteo Al Kalak, Direttore del DHMoRe, e la Presidente dell'Associazione degli Italianisti, la prof.ssa Silvia Tatti, con la prof.ssa Laura Melosi, per averlo generosamente accolto nella collana «MiriADI» dell'Associazione degli Italianisti.

Spesso considerato un genere minore, l'epigramma è stato coltivato con risultati notevoli da un gran numero di poeti della nostra storia letteraria e ne ha attraversato pressoché indenne gli ultimi cinque secoli, dimostrando una duttilità seconda forse solo al sonetto. Ciò nonostante, la sua natura sfuggente – a partire dalla sua stessa definizione –, il suo carattere occasionale ed effimero, il suo ambiguo rapporto con i modelli dell'antichità classica e, al tempo stesso, dell'invettiva popolare lo hanno da sempre tenuto ai margini del discorso critico, relegandolo spesso all'aneddotica.

Sulla scia dei fondamentali lavori di Gino Ruozzi (su tutti l'introduzione agli *Epigrammi italiani. Da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini* editi per Einaudi nel 2001, la quale più volte si troverà citata nei saggi che seguono), e consapevoli della necessità di un approccio che considerasse le molteplici funzioni del genere, il suo sviluppo nel corso dei secoli e il suo peculiare statuto, che vede strettamente intrecciati testo e contesto, abbiamo ritenuto necessario coinvolgere più voci, specie di giovani studiose e studiosi, per offrire un nuovo contributo allo studio dell'epigramma in Italia dalla

sua rinascita cinquecentesca alle soglie della contemporaneità. Alcuni saggi esaminano l'epigramma all'interno di una delle sue destinazioni più tradizionali, la forma dell'antologia: a partire dal caso di una silloge accademica del Cinquecento, fino a quello novecentesco di un'antologia ritrovata tra carte d'autore, vengono esplorate le fasi di allestimento e la memoria intertestuale del genere, in un costante dialogo tra l'eredità classica e la progressiva costituzione di un canone autonomo. Altri contributi, invece, indagano l'epigramma al di fuori del contesto letterario, come le sue applicazioni nel sistema educativo gesuitico, dove il genere fungeva da strumento didattico; o in ambito politico, dove l'epigramma ha mantenuto il suo mordente satirico e la sua capacità di critica sociale. La varietà degli approcci metodologici – che spaziano dalla ricerca archivistica alla critica storica, dalla filologia d'autore alla comparatistica, fino all'analisi metrico-stilistica – consente di portare alla luce nuove e significative scoperte: l'esito complessivo di queste ricerche dimostra come un avvicinamento multidisciplinare sia essenziale per circoscrivere la fortuna dell'epigramma nella letteratura italiana, e per delinearne le prospettive future. In sintesi – come gli si conviene –, *Fortuna dell'epigramma in Italia dal Cinquecento al Novecento* intende offrire una panoramica delle diverse declinazioni del genere epigrammatico, da quella strettamente letteraria a quella che si esprime, attraverso molteplici forme e funzioni, in altri ambiti della società e della cultura, e nelle intenzioni dei curatori il volume vorrebbe dimostrare come l'epigramma, pur nella sua brevità, abbia saputo rispondere alle esigenze estetiche, sociali e didattiche di ogni epoca.

*Fortuna dell'epigramma in Italia dal Cinquecento al Novecento* si articola in dodici contributi, introdotti da uno scritto di Gino Ruozzi che funge da abbrivo storico-critico e metodologico allo studio dell'epigramma nel contesto italiano. Da par suo, Ruozzi torna su uno dei suoi argomenti di maggiore interesse e propone un ampio sguardo d'insieme sull'evoluzione dell'epigramma in Italia, evidenziando come, nel corso dei secoli, questa forma poetica sia stata variamente interpretata, riflettendo i cambiamenti della società e della cultura del suo tempo.

Nel merito dei singoli contributi, il primo, di Claudia Tarallo, analizza una raccolta di epigrammi volgari composti dagli accademici Umidi di Firenze nel 1540 in onore di Dante, Petrarca e Boccaccio, durante le attività inaugurali dell'Accademia, antesignana della successiva Accademia Fiorentina. Trasmessi dal codice II, IV, 1 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, gli epigrammi riflettono una poetica coerente con lo spirito statutario degli Umidi e con finalità celebrative e militanti: essi esaltano infatti l'eccellenza

poetica dei tre autori trecenteschi in chiave anti-bembiana, riaffermando il primato del volgare fiorentino in un contesto politico di rafforzamento del ducato mediceo. Il *corpus*, composto di forme metriche variabili (tetrastici, ottave, sonetti), si inserisce nella tradizione dell'epigramma funerario e rappresenta una tappa significativa nell'affermazione dell'epigramma volgare come genere autonomo.

Il saggio di Francesco Davoli passa in rassegna la produzione edita e inedita di Giovan Giorgio Trissino evidenziandone i punti di contatto con l'*Anthologia Graeca* e valutando la fortuna di quest'ultima come serbatoio da cui attingere immagini, tradotte in singoli epigrammi (in latino) o sfruttate per minimi passaggi dal carattere sentenzioso all'interno di forme metriche canoniche (in volgare). In particolare, sono presi in considerazione alcuni distici latini conservati in forma manoscritta, dichiaratamente tratti da altrettanti epigrammi greci nell'*Anthologia Planudea*, e due sonetti delle *Rime* (1529) che si rifanno, almeno in parte, a quella stessa tradizione.

Chiara Casiraghi dedica una dettagliata indagine al vasto *corpus* di Bernardino Baldi, tra i più prolifici autori di epigrammi nella nostra storia letteraria. Coniugando la sua natura piacevole con la sua vocazione morale, Baldi rivendica per questo genere un ruolo fondamentale, non inferiore ad altre tipologie poetiche, anche sul piano teorico, come una forma capace di esprimere pienamente la varietà dell'esperienza umana. Il saggio presenta la raccolta, rimasta inedita, ripercorrendone il lungo *iter* redazionale e soffermandosi sulle dichiarazioni teoriche che la accompagnano (in particolare il programmatico *Discorso dell'autore* premesso a uno dei suoi manoscritti autografi). Vengono inoltre esaminati alcuni testi significativi, che, tra riflessioni metaletterarie, spunti autobiografici e riferimenti al presente, testimoniano la varietà delle tipologie epigrammatiche sperimentate da Baldi e mostrano come l'epigramma, nelle sue mani, conservi quel «sapore di uomo» e di autentica quotidianità che già Marziale gli aveva riconosciuto.

Lo studio di Francesco Valesse, focalizzato sul XVII secolo, fornisce però spunti utili chiarire anche i caratteri dell'epigramma in altri secoli. Adottando un approccio prettamente metricologico, l'autore analizza le dichiarazioni sulle forme metriche allora ritenute più idonee a realizzare il genere: da un lato il sonetto, apprezzato per brevità e versatilità tematica; dall'altro il madrigale, metricamente più libero e capace di maggiore incisività, e per questo particolarmente adatto alla creazione di poesie brevi e argute, o anche usato per tradurre epigrammi antichi. Per entrambe le forme metriche sono indagate le ragioni di affinità e di riserva rispetto al genere classico; cosicché l'epigramma si configura come il terreno sul quale, nel Seicento, si verifica il confronto ma

anche la contiguità teorica e pratica tra sonetto e madrigale.

Il contributo di Kelly Nembrini esamina la fortuna dell'epitaffio giocoso, che, erede dell'epigramma classico, dopo gli sviluppi nel Rinascimento come forma di satira popolare, si afferma nel Seicento quale genere letterario capace di coniugare un tono disinvolto, aperto a facezie e maldicenze, con la critica sociale. Capolavoro del genere è il *Cimiterio* di Giovan Francesco Loredan e Pietro Michiel (del 1634 la prima centuria, ma seguono altre edizioni accresciute), una vivace galleria di tipi umani ritratti in bozzetti brevi e arguti. La raccolta diventa presto un modello per opere come *La tomba* (1639) di Giovanni Pasta o *Il giardino poetico* (1641) di Paolo Zazzaroni, che, pur nella varia ripresa di temi e strategie retoriche, contribuiscono a definire l'epitaffio giocoso come un raffinato esercizio letterario in cui si rispecchia la società barocca.

Figura imprescindibile nella storia dell'epigramma italiano, Vittorio Alfieri è al centro dello studio di Matteo Navone, che ripercorre le principali tappe di una produzione tutt'altro che marginale all'interno della sua opera poetica. A partire dal triennio 1776-1778, all'indomani della 'conversione letteraria' raccontata nella *Vita*, Alfieri comincia a sperimentare, accanto ai generi comici, l'epigramma come forma pungente, con allusioni al reale, destinatari precisi e il consueto *fulmen in clausola*. Una seconda fase, culminante tra il 1783 e il 1784, segna un confronto più consapevole con il genere, sotto lo stimolo delle critiche ricevute alle sue prime tragedie: l'epigramma diventa così strumento polemico e banco di prova per affinare una scrittura sempre più incisiva. L'esito più organico di questo percorso è il *Misogallo*, in cui confluisce la maggior parte dei testi di carattere reazionario e anti-rivoluzionario composti tra il 1795 e il 1798. Tra invettive *ad hominem* e denunce collettive, Alfieri definisce un'idea di epigramma mordace e intransigente, privo di compiacimenti galanti, ma capace anche di rinnovarsi attraverso continue sperimentazioni formali.

Una diversa prospettiva è quella adottata da Ludovica Saverna, che esplora la prassi educativa e la teoria della composizione epigrammatica nell'ambito dell'istruzione gesuitica, prima e dopo l'edizione della *Ratio studiorum* del 1599. Nei collegi l'epigramma, prevalentemente in latino, era insegnato come esercizio per affinare l'eloquenza e la capacità di sintesi degli alunni. Nell'indagine emerge la figura di Luigi Maria Rezzi (1785-1857), autore di un trattato manoscritto dedicato proprio all'epigramma, in cui sono definite le tipologie e le caratteristiche del genere. Rezzi valorizza la varietà metrica e promuove in particolare il ricorso al volgare, purché improntato a criteri di sobrietà e chiarezza, e anticipa con il suo approccio cambiamenti educativi che segneranno la riforma della didattica in Italia nel XIX secolo.

All'incirca agli stessi anni di attività di Rezzi, vale a dire al primo Ottocento, risale l'incontro di Giacomo Leopardi con il genere epigrammatico. Come mostra Davide Pettinicchio, il primo innesco è costituito dalla lettura delle *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi* di Saverio Bettinelli (1788-1792), che il giovanissimo recanatese prontamente emula nei suoi *Epigrammi* (1812) in una prospettiva agonistica con la lingua 'conversevole' per eccellenza, il francese. A stravolgere radicalmente il quadro è però l'esperienza delle traduzioni dal greco degli *Scherzi epigrammatici* (1814-1815), che costituisce il passaggio decisivo da un approccio formalistico a uno concettuale verso la scrittura breve e che è destinato a influenzare profondamente la produzione leopardiana fino e oltre i *Canti*.

Il contributo di Matilde Esposito guarda invece a un autore altamente rappresentativo di un'intera generazione, quella scapigliata, e di un periodo storico, quello postunitario, venati da profonde contraddizioni culturali, economiche e di costume. Si tratta del lecchese Antonio Ghislanzoni, autore, oltre al libretto dell'*Aida* di Giuseppe Verdi, di un volume di epigrammi intitolato *Libro proibito* (1878). Esposito, ricostruendo il contesto in cui l'opera fu pubblicata e rintracciando, specie nelle riviste, una più ampia produzione epigrammatica dello scrittore, evidenzia come la sua predilezione per la forma breve sia direttamente riconducibile a intenti platealmente provocatori e autopromozionali, in anni in cui, persa la propria «aureola», i poeti sono costretti a confrontarsi con le logiche economiche del mercato editoriale moderno e del pubblico borghese – accettandole, contestandole o, come è il caso di Ghislanzoni, giocando con esse e piegandole a proprio favore.

Il saggio di Eugenia Maria Rossi ci trasporta invece nell'Italia fascista, quando l'epigramma conosce una nuova vitalità sia come mezzo di contestazione del potere capace di sfuggire alle maglie della censura, sia come forma 'sintetica' di comunicazione in un contesto che vede fortemente compressi, quando non del tutto aboliti, spazi e luoghi deputati al dibattito pubblico. Sul primo fronte, la studiosa si concentra sui salaci epigrammi apparsi sulla rivista «Il becco giallo» – tra i quali spicca, vale la pena notarlo all'indomani del centenario, un distico anonimo, risalente a quasi due settimane prima del ritrovamento del cadavere di Giacomo Matteotti, che identifica senz'altro in Mussolini il mandante dell'omicidio del deputato socialista. Sul fronte, invece, dell'uso dell'epigramma nel *milieu* culturale del Ventennio, emerge con chiarezza come la forma breve, spesso ridotta al rango di brutale invettiva, trovasse terreno fertile in un'epoca dominata da 'parole d'ordine' e slogan muscolari, caratterizzando il dibattito polemico tra fazioni opposte (in specie Strapaese e Stracittà, ma non solo) e assumendo accesi toni nazionalistici e xenofobi.

Su Enrico Falqui – critico letterario, poligrafo, animatore culturale di indiscussa centralità del secondo Dopoguerra – e sul suo lascito manoscritto si concentra invece il saggio di Antonio D’Ambrosio. Grazie al ritrovamento, tra le sue carte, di un interessante progetto di antologia epigrammatica italiana mai passato alle stampe, D’Ambrosio riflette sul canone di autori proposto, sui testi accolti ed esclusi, sulle categorie interpretative adottate dal curatore nell’impostazione della raccolta, rilevando un precipuo interesse, in parte inedito per Falqui, per la produzione epigrammatica di satira politica.

Chiude il volume, in un movimento quasi circolare che si riallaccia alle più antiche origini del genere, un affondo di Miriam Kay sulla poesia di Giorgio Caproni. La studiosa propone una lettura di numerosi testi del poeta livornese guardando all’epigramma non come una forma letteraria, ma come una categoria ermeneutica, risalendo alla sua natura di iscrizione funebre incisa su una lapide e rivolta al casuale passante. Vista sotto questa luce, molta produzione caproniana (fin dai *Sonetti dell’anniversario*, 1942, e dal *Passaggio di Enea*, 1956) assume dunque le sembianze di una galleria di epigrafi rivolte a un lettore-viandante; il quale, dopo lo snodo decisivo (e assai significativo, anche guardando al solo titolo) del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1965), giunge perfino a sottrarsi al suo ruolo di interlocutore con il poeta. L’allocuzione del Caproni maturo, secondo la convincente interpretazione di Kay, cade allora nel vuoto, rivolgendosi, come in un tragico e impossibile rovesciamento, a quegli stessi morti, irrimediabilmente assenti, dei quali dovrebbe serbare la memoria presso i vivi.

Roma-Rovereto, aprile-maggio 2025

Fortuna dell'epigramma in Italia  
dal Cinquecento al Novecento



GINO RUOZZI

## Introduzione.

### Punte di conoscenza. L'epigramma in Italia

il grottesco truciolame che la vita ogni giorno produce  
(P. Cavalli, *Con passi giapponesi*)

#### I. TRATTI GENERALI

Introducendo gli *Epigrammi* di Angelo Maria d'Elci (1827), Giovan Battista Niccolini scriveva che nell'epigramma vi sono due generi: uno tutto fiele ed aculei, l'altro tutto brio, delizie, amenità; da una parte l'arguta mordacità di Marziale, dall'altra la gentilezza di Catullo. Pur non così rigida, questa natura bifronte caratterizza tutta la storia del genere, anche se oggi, parlando di epigramma, si dà soprattutto rilievo alle sue qualità sarcastiche.

Storicamente gli scrittori di epigrammi si sono sempre misurati con i grandi classici e l'epigramma nasce spesso anche come esercizio di ammirazione e imitazione, se non altro nei confronti di una tradizione amata. Se grazia e levità sono prevalenti negli epigrammi dell'*Antologia Palatina* e di Catullo, esse non sono però esclusive; negli epigrammi palatini compaiono infatti pure rampogne e testi osceni (si possono fare i nomi di Lucilio, Nicarco, Stratone, Rufino, vissuti tra il I e il II secolo d.C., poeti greci di età romana); in Catullo i due toni si integrano con equilibrio e certe sue frecciate e immagini sono tutt'altro che gentili e innocenti (diverse furono nell'Ottocento le sue edizioni di *Carmina castigata*). Così in Marziale: se in lui primeggiano il morso velenoso e la «malignità dell'animo»,<sup>1</sup> non mancano però tratti meno caustici e più morbidi; gli si deve, per esempio, l'introduzione nel genere degli *xenia* e degli

---

<sup>1</sup> T. Boccalini, *Ragguagli di Parnaso*, I, 82, in Id., *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, vol. I, Laterza, Bari 1948, pp. 299-301: 301.

*apophoreta* («quei piccoli epigrammi dei “doni ospitali” e “conviviali” che sono così graziosi e interessanti», scriveva Pascoli nella *Poesia lirica in Roma*); furono autori di *xenia* Goethe e Schiller e nel nostro Novecento Montale.

Nell'epigramma si mescolano il tragico e il ridicolo; esso abbassa il tono sublime della poesia, orfico, sacro, a favore di una poesia colloquiale, talvolta banale nei suoi obiettivi, eppure così vitale nel bisogno di scaricare rabbie e umori neri. L'epigramma è desacralizzante, anche se tratta, direttamente o indirettamente, della cosa più sacra e temuta, la morte. Se alla morte si abbina il momento del giudizio, parlarne di continuo è anche un modo per esorcizzarla e allontanarla dal presente; giocare col tema funebre genera forze vitali e aiuta a rinviare l'inevitabile sconfitta. Il tema della morte si attua soprattutto nella forma dell'epitaffio e nei tanti veleni verbali spediti in versi. La prossimità tra epitaffio ed epigramma è tanta, il primo legato alla morte, il secondo non necessariamente. Esistono raccolte di soli epitaffi: i *Tumuli* di Pontano (1502), la *Cronica* del bolognese Girolamo Casio de' Medici (1525), gli «epitafi giocosi» del *Cimiterio* del veneziano Giovan Francesco Loredano (1653; e allargando l'orizzonte si pensi all'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, 1915); e norme per la loro composizione (*Degli epitafi* di Giulio Cortese, 1591). Esiste una passione barocca per l'epitaffio, da quello serio a quello corrosivo (da Chiabrera a Loredano) e una moda per l'autoepitaffio (è sufficiente leggere i *Lirici marinisti* di Croce e, nel Novecento, le *lapidi* di Flaiano e di Arpino); esistono raccolte intitolate al genere che in realtà contengono epigrammi per i vivi pieni di rancori e di perfidie (*Epitaffio* di Bassani, 1974). Fin dalle prime raccolte di epigrammi gli epitaffi sono a casa loro, variante del nome e momento tipico del genere.

Se in essi la morte è evocata direttamente e per lo più avvenuta, negli epigrammi è tanto lontana quanto desiderata (per esempio in *A un poeta nemico* di Salvatore Quasimodo). Scrivere epitaffi e lapidi è anche un modo per fare un bilancio e tracciare il profilo sintetico di una persona: dire ciò che infine resta come eredità: in termini di lode e, più spesso, di denigrazione. Di epigrammi encomiastici sono molti gli esempi nelle *Vite* del Vasari (1550), del tipo di quelli citati da Fabrizio Colonna nell'*Arte della guerra* di Machiavelli (1519-1520); in lode ma spesso anche ironici quelli di Michelangelo.

Una qualità dell'epigramma è che esso è generalmente comprensibile, usa un linguaggio diretto anche se talora ellittico. Contenuti e obiettivi sono di solito espliciti ed esposti in modo chiaro. Diverso può essere il caso del destinatario. Di norma è noto e richiamato fin dal titolo. Talvolta però i riferimenti personali col tempo possono sbiadire e diventare incerti e oscuri. Altre volte è l'autore stesso a proteggersi (e di conseguenza a proteggere il destinatario) dietro un linguaggio cifrato e privato.

Il rapporto tra autore e destinatario è una peculiarità del genere, sostanzialmente dialogico. Ciò lo rende più semplice e godibile di tanta altra poesia che abita nei piani alti del pensiero. L'epigramma piace proprio perché si fa capire e stimola repliche. Gira per i palazzi della politica, i salotti, le redazioni dei giornali, i premi letterari. Può avere una circolazione rapida a voce e a stampa (molti vengono anticipati sui quotidiani prima di essere raccolti in volume) o tarda (non pochi, come nel caso degli aforismi, sono gli epigrammi postumi).

A volte è un genere ipercolto; talvolta invece, partendo dal ritmo e dalle rime, rasenta il motivo cantabile, la canzonetta, divenendo una sorta di umorale filastrocca accorciata (penso agli epigrammi di Mino Maccari e di Curzio Malaparte, ai recenti di Mauro Imbimbo). Frequenti i giochi di parole e il ricorso ad alcune figure proverbiali (il marito cornuto, l'avarò, l'intellettuale supponente).

L'acutezza epigrammatica è ciò che cercano autore e lettore. È nella punta, di solito finale, che si concentrano la forza e la bellezza dell'epigramma, la sua eventuale memorabilità. L'epigramma è velenoso e vuol pungere (il destinatario); nello stesso tempo vuole divertire (l'autore e il lettore; e, nel caso stia al gioco, anche chi lo riceve). È quindi cattivo e ammiccante a un tempo, cerca complicità e pubblico. Nella sua coinvolgente asprezza è anche prova di esistenza, del rilievo che una persona ha comunque assunto nella vita di qualcuno o di molti.

L'epigramma svela, anche attraverso piccole malinconie e nostalgie, ciò che la poesia dei generi maggiori mostra per grandezze e sublimità, drammi che qui vengono invece inquadrati nel loro tragico ridicolo quotidiano. È un genere realistico, che va spesso dritto al nocciolo della questione. La «forza degli occhi epigrammatici», mi scrisse Gaio Fratini in una lettera del 1997, «è di non mandare la palla in corner, in tribuna, in fallo laterale». Parlare in modo diretto è dunque una qualità e una necessità dell'epigramma, il suo modo di intervenire in maniera rapida e precisa nei problemi del proprio tempo. L'epigramma si misura infatti con la storia, preferibilmente quella minore e personale (le «inezie» catulliane), senza tuttavia trascurare quella maggiore. Sono numerosi, nella tradizione, gli epigrammi politici, e anche là dove non sono immediatamente politici essi discutono dei costumi, della morale, dei comportamenti sociali.

In *Manuale di poesia* (1995) Giuseppe Conte afferma che l'epigramma «è un componimento le cui caratteristiche essenziali sono la brevità, la ricerca di una chiusa sorprendente, il secco tono aforismatico, quello di denuncia, quello di sarcasmo, la condensazione erotica».<sup>2</sup> Da un lato (minore) e nella

---

<sup>2</sup> G. Conte, *Manuale di poesia*, Guanda, Parma 1995, p. 58.

tradizione dell'*Antologia Palatina*, l'epigramma è un'elegante e malinconica testimonianza dell'effimero, di cui nel nostro Novecento indicherei l'esempio in Daria Menicanti; dall'altro (maggiore) l'epigramma è penetrante punta maldicente (emblematico il titolo dell'antologia curata da Dino Provenzal, *Dizionario della maldicenza*, 1958), come in Fortini, Bassani, Pasolini, Raboni, Zeichen. Di un'esclusiva e delicata vena erotica, non senza forti punte sarcastiche, è espressione la poesia epigrammatica di Sandro Penna, che avvicinerei a quella del contemporaneo Costantino Kavafis, le cui «brevi composizioni fanno certamente pensare, per concisione, sottigliezze, levità e luminosità, agli epigrammi della Antologia Palatina». <sup>3</sup> Parlando di Kavafis (ma molte di queste parole sono appropriate anche per Penna) Moravia scrisse che «con molta coerenza, mette la sensualità, una sensualità di specie puramente erotica, all'origine della poesia»; egli «eccelle nel dipingere i due momenti principali della sensualità: l'accensione del desiderio e la saggezza triste e sazia che segue alla soddisfazione del desiderio».

L'epigramma ha avuto protagonisti prediletti e un po' stereotipati, categorie professionali e figure morali che spesso coincidono. I medici ignoranti e interessati, i giudici venali e corrotti, gli avvocati rapaci e incapaci, i vecchi innamorati e patetici, i preti ghiotti e astuti; e schiere di ipocriti, adulatori, presuntuosi, politici avidi e donne decadenti che bramano il successo dietro volti inutilmente truccati di onestà e di belletto.

La misoginia è naturalmente un eterno cavallo di battaglia, così come il tradimento o l'appassimento coniugali. Gli epigrammisti sono in prevalenza uomini, tuttavia nel Novecento alcune donne hanno rivisitato creativamente il genere: Daria Menicanti e Maria Luisa Spaziani hanno offerto una rilettura odierna di tematiche palatine; Alda Merini ha privilegiato sarcasmo ed erotismo, Patrizia Cavalli un ironico e sentimentale diarismo epigrammatico.

Bersaglio preferito è il letterato nelle sue tante varianti: gli scrittori, i critici, i colleghi invidiosi o invidiati, i pedanti ecc. Qui il dialogo epigrammatico si fa intenso, con frequenti botte e risposte. Per restare nel Novecento: Fortini attacca Sereni, Bassani, Calvino; Bassani replica a Fortini e scrive contro Natalia Ginzburg; Flaiano contro Pasolini; Pasolini contro i critici cattolici; tanti contro Montale (il più graffiato tra i poeti) e contro Carlo Bo (il più colpito tra i critici), divenuti quasi luoghi comuni su cui esercitarsi in una gara pubblica di variazioni sul tema. Tra Settecento e Ottocento corrono astiosi epigrammi tra Monti, Alfieri e Foscolo, per restare tra i maggiori; nel Cinquecento tra Pietro Aretino e Paolo Giovio; in età umanistica Michele Marullo e

<sup>3</sup> A. Moravia, *Un poeta alessandrino*, «Corriere della Sera», 5 luglio 1959, p. 3.

Jacopo Sannazaro polemizzano aspramente con Angelo Poliziano. Frecciate e cattiverie vere si mescolano talvolta a pregiate prove di stile.

## II. EPIGRAMMI E SOCIETÀ

Altro tema importante è quello politico, rivitalizzatosi nel Novecento anche sull'esempio di Bertolt Brecht. Gli epigrammi contro i potenti (una volta soprattutto papi, re, ministri di corte) hanno un illustre modello nelle *Pasquinate* romane del Cinquecento, come ha ampiamente documentato Jacob Burckhardt nella *Civiltà del Rinascimento in Italia* (1876). Nell'epigramma politico fu maestro Vittorio Alfieri, a sua volta accusato di opportunismo e di ipocrisia dall'epigrammista di sponda opposta Angelo Maria d'Elci. Nel Novecento lo ha coltivato fedelmente per vent'anni Franco Fortini con l'*Ospite ingrato* (1966-1985), che nel capitolo *Della brevità* dell'*Ospite ingrato secondo* ha riaffermato «Scrivo lungo altra gente. / Io scrivo corto». Nel 1992, sul supplemento culturale domenicale del «Sole 24 ore», Fortini ha svolto questo rilevante approfondimento teorico:

Fra l'aforisma e la breve poesia concettosa una somiglianza c'è di sicuro. Si cela nella durata fisica del testo, nozione che si ritrova nella teoria dei generi letterari ma, direi, poco frequentata dai correnti discorsi sulla letteratura. E perché, mi chiedo, la *agudeza*, la *pointe*, il *wit*, il *Witz*, la *battuta* (termini non equivalenti ma imparentati) esigono concisione? Nello sterminato continente del "comico" che cosa si nasconde col silenzio che precede e, soprattutto, in quello che segue lo scherzo fulminante, lo scherno sottile? È come se il lettore venisse sottratto bruscamente al fiume della norma quotidiana per esservi subito rituffato (a meno di non aver ricevuto contestualmente istruzioni formali per un indugio particolare, come fa molta poesia di tipo orfico). Il piacere del testo breve, quando sia piacere di sorpresa e velocità, dipenderà anche dalla conferma immediata di quanto già esiste prima e dopo l'atto della lettura: lo choc dell'epigramma o dell'acutezza madrigalesca sarà tanto più forte quanto più seguito subito dalla sua fine.<sup>4</sup>

La «condizione di ospite» è quella dello scrittore, dell'intellettuale, del politico, dell'uomo: nature che in Fortini non sono disgiunte, sebbene egli rispetti la dignità delle differenze. Ma il suo impegno letterario e politico, la sua cultura, non sopportano una divisione che è per lo più mercificazione.

---

<sup>4</sup> F. Fortini, *Il pianto e il riso di un epigramma*, «Sole 24 ore-Domenica», 9 agosto 1992 (riprodotto in G. Ruoizzi [a cura di], *Scrittori italiani di aforismi*, vol. II, Mondadori, Milano 1996, p. 1091).

All'epigramma politico ha dedicato quarantennale attenzione anche Gaio Fratini (*La signora Freud*, 1964; *La luna in Parlamento*, 1973; *Italici piangenti*, 1988), l'epigrammista italiano che nel Novecento ha lavorato più attentamente sul genere, sia come autore sia come critico. Fratini ha dato al suo epigramma una connotazione diaristica e romana, una sorta di rivisitazione laica – ma i papi non mancano – del modello delle pasquinate; sotto i suoi strali irridenti passano decenni di storia grande e piccola del nostro paese. Pure Alberto Arbasino con i versi epigrammatici di *Matinée. Un concerto di poesia* (1983) ha composto un caustico diario sociale in cui ritrae con ironia e veleni canzonatori personaggi, tipi e luoghi dell'Italia contemporanea.

Epigrammi sociali, corrosivi e malinconici sono quelli di Ennio Flaiano (*La valigia delle Indie*, postumo 1974), ai quali si possono accostare quelli arrabbiati di Antonio Delfini (*Poesie della fine del mondo*, 1961). La «mala poesia» di Delfini è franca e aguzza; egli non nasconde né rabbia né risentimento e punta direttamente il bersaglio. Nei suoi epigrammi mescola la pesante invettiva con la comicità triviale, usando linguaggio e materiali attinti dai poeti burleschi rinascimentali e barocchi (Berni, Aretino, Tassoni) e dai coetanei surrealisti. Egli non nasconde né rabbie né risentimenti, che coltiva con caparbia iperbolica ed effetti autolesionistici. Agli avversari assegna nomi e appellativi irriverenti («Merolino Stecorandi», «Signora Tiretta», «Trombo Trombini», «rulo cotto») e diretti auspici di morte, come nella migliore e più mordace tradizione epigrammatica («E poi sono stanco di pensare a te / vecchio puzzone, / muori coi tuoi! Guarderò altrove»; «A morte signora sporca dell'oltraggio»; «il tempo passa presto, in fretta, / per te, per tutti e per la Maledetta»). Delfini ritrae il mondo in versi grotteschi e dolenti, costruisce uno sgradevole cosmo di maschere rivoltanti, protagoniste di una oscura e oscena ribalta teatrale. Tra i contemporanei mi viene da avvicinare le *Poesie della fine del mondo a Veleno e amore* (1942) e all'*Asso di picche* (1955) di Mario Tobino, a *Epitaffio* di Giorgio Bassani (1974), ad *Amen* (1998) di Gian Antonio Cibotto.

Flaiano propone una poesia nuda e corrosiva, tagliente, rasoterra; epigrammi venati di impotenza e malinconia, più spesso verso sé stesso che verso il mondo. Egli ritrae un universo senza sogni, di modesto profilo, legato a una minima indispensabile sopravvivenza. Non voli alati ma piana e amara aderenza alla realtà. Le cose e le persone sono descritte e messe in scena senza enfasi e con severo senso della misura, in tono quasi monocorde, di basso grottesco, seguendo un consumato gioco delle parti. Dallo sguardo interiore la satira si sposta in direzione esterna con affilate immagini sociali e personali, che propongono temi e oggetti, persone e luoghi cari o non cari allo scrittore, varianti di motivi messi in scena nel film *La dolce vita* (1969) e nei *Fogli di via*

Veneto («L'Europeo», 15-22-29 luglio 1962). Si pensi al sottogenere epitaffio/lapide, ampiamente esercitato da Flaiano anche in chiave di autoritratto, che qui propongo insieme al tagliente ritratto di Pasolini:

In questa prigione di stato  
avida travagliata esistenza  
e umana invidia condussero  
Pier Paolo Pasolini  
comunista e cattolico  
e qui  
al partito sottraendola  
la sua bell'anima a Dio rendeva  
morendo  
in odore di pubblicità.

Qui giace  
Ennio Flaiano  
tra il materiale raccolto  
del suo romanzo inedito.  
Le memorie di un giorno  
non durano di più.<sup>5</sup>

Flaiano ha più volte indicato in Giovenale, Marziale e Catullo i propri modelli, tanto da sentirsi estraneo al proprio tempo; mentre invece fu presente e lucido come pochi.

Nel secondo Novecento hanno accentuato il loro tono epigrammatico anche Montale e Caproni (quest'ultimo rivolgendo sempre maggiori attenzioni ai temi cosmici e religiosi, trattati in forma scherzosa ma non meno seria). All'epigramma Montale è stato legato fin dagli *Ossi di seppia*, in cui svetta l'*Epigramma* per l'«estroso fanciullo» Camillo Sbarbaro. Però è vero che da *Satura* (1971) la sua poesia diventa più apertamente epigrammatica, sia nel senso celebrativo di omaggio affettuoso (*Xenia*) sia nel senso pungente e aggressivo della stoccata sarcastica e velenosa. Con *Xenia* gli epigrammi del primo tipo raggiungono il culmine e si esauriscono lasciando sempre maggiore spazio al diario acuto e provocatorio delle successive raccolte. Egli ha definitivamente

---

<sup>5</sup> E. Flaiano, *La valigia delle Indie*, in Id., *Opere. Scritti postumi*, a cura di M. Corti e A. Longoni, Bompiani, Milano 1988, pp. 208-209.

«rivoltato il guanto» e affilato la poesia del «rovescio» (*Kingfisher*): «ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il *recto*, ora do il *verso*» afferma nell'intervista di Giorgio Zampa sul «Giornale nuovo» del 27 giugno 1975. La *Lettera a Malvolio* è il punto di approdo della tensione moralistica e a proprio modo militante del *Diario del '71 e del '72* (1973). Montale stende il testamento di intellettuale non integrato che rifiuta ogni tipo di compromesso; di fronte a sé ha invece l'intellettuale incline agli adattamenti, il cui primo accomodamento è lo stesso mescolarsi con le cose della società, anche e soprattutto quelle che insieme non possono proprio stare. Torna l'avviso di quelle «stalle d'Augìa» che erano al centro del primo *Botta e risposta* di *Satura*, metafora del fascismo e del nazismo. Dopo il loro svuotamento e terminata l'epoca delle «separazioni nette» si presenta adesso «l'ora» di Malvolio, il nuovo intellettuale complice e progressista che coniuga in un discutibile minestrone «materialismo storico e pauperismo evangelico, / pornografia e riscatto, nausea per l'odore / di trifola, il denaro che ti giungeva». Davanti a questo astuto 'rimescolio' Montale si indigna, dissente e si mette da parte, discostandosi adontato dalla mentalità corrente e chiedendo a Malvolio di 'lasciarlo' andare per conto proprio nella «mia fuga immobile» (provocatoria variante pascoliana dell'«ossimoro permanente»). «Ecco / quello che conta. Star fermi, / attendere e non rallegrarsi / se l'ingranaggio perde colpi» (*A quella che legge i giornali*); «Essere vivi e basta / non è impresa da poco» (*Il trionfo della spazzatura*).

Uno sguardo internazionale è quello degli *Epigrammi da Pechino* di Luigi Malerba, inclusi nel volume *Cina Cina* (1985) e poi nel *Viaggiatore sedentario* (1993). L'interesse di Malerba per la Cina è già evidente nella raccolta di racconti *Le rose imperiali* (1974), scritti quando ancora non era stato in Cina: vi descrive in modo esemplare ciò che non ha ancora visto e verificherà di persona nel 1980 in compagnia di Mario Luzi, Vittorio Sereni e Alberto Arbasino. Nel viaggio del 1980 verifica di persona le «antiche promesse non mantenute e libertà appena intraviste e subito cancellate dalla Rivoluzione Culturale». Nei quattordici epigrammi cinesi si avverte l'inevitabile peso della storia, non meno alleggerito dall'ironia dei testi:

*Il dopo Mao*

Meno male

Meno Mao

Questo è il mio tazeobao

*La Rivoluzione Culturale*

In nome della Cultura

Quanti torti

Quanti morti

Quanta paura<sup>6</sup>

Per Malerba «l'epigramma non è soltanto il mezzo privilegiato per lanciare qualche frecciata all'indirizzo dei colleghi, ma rappresenta l'occasione d'oro per esprimere non soltanto i propri malumori, ma anche quei frammenti di sincerità che sopravvivono negli scrittori al di là di tutte le finzioni letterarie».<sup>7</sup>

L'epigramma non è prevalentemente poesia interiore, o della spiritualità: è pertanto antiromantico o non romantico, antitragico e antilirico, se per lirica si intendono linguaggi e temi sublimi; è invece ironica poesia degli oggetti e delle circostanze, delle «occasioni». La sua intima spiritualità è nella coscienza del soffio fuggitivo della vita, di cui anche la poesia è specchio. Esso nasce quasi sempre da un confronto con un *tu* e con un *voi*, da un incontro per lo più risentito e perciò aggressivo e caricaturale con un pezzo di realtà circostante (si vedano gli straordinari epigrammi di Goethe e, in anni più recenti, di Kraus e di Lec: come Leopardi e Flaiano, tutti anche sferzanti scrittori di aforismi).

Molti epigrammi si basano su giochi di parole; anche se secondo Boileau e in genere i critici antibarocchi, le argutezze linguistiche sono la parte più debole dell'epigramma, poiché a volte rischiano di ridursi a mero e compiaciuto esercizio letterario. Perciò anche il gioco di parole, il *calembour* e la rima preziosa e inaspettata devono contenere un pensiero forte e penetrante, se possibile spiazzante: in tal modo l'epigramma desta meraviglia e centra l'obiettivo morale, sperando di conquistare una propria memorabilità.

L'epigramma ha goduto nel Novecento di discreta salute e «a differenza di altre forme ereditate dall'antichità classica, che il Novecento ha spesso dimenticato, l'epigramma ha continuato a vivere».<sup>8</sup> Forse a renderlo ancora vitale sono la tonificante litigiosità, la curiosità pungente, la brevità preferibilmente divertente, il dialogo aperto.

---

<sup>6</sup> L. Malerba, *Epigrammi da Pechino*, in Id., *Cina Cina*, presentazione di R. Luperini, Manni, Lecce 1985, pp. 82-83; ora in Id., *Il viaggiatore sedentario*, Exorma, Roma 2023, pp. 67-68.

<sup>7</sup> L. Malerba, *Diario delle delusioni*, Mondadori, Milano 2009, p. 237.

<sup>8</sup> Conte, *Manuale di poesia cit.*, p. 58.

## III. EPIGRAMMI ROMANI

Voce tra le più significative è quella di Patrizia Cavalli, il cui esordio risale al 1974 (*Le mie poesie non cambieranno il mondo*). Ritratti, fatti, sentimenti, occasioni nutrono versi brevi e ironici che ricordano modi ed esempi dei poeti palatini e, tra i contemporanei, di Sandro Penna. Alfonso Berardinelli ha scritto che il «suo modo diretto, sbrigativamente limpido di dire le cose aveva un sapore classico»; le sue poesie «nascono nello stesso tempo da un forte senso della forma e da un'assoluta presenza dell'occasione», hanno «la forma di appunti o aforismi ritmati e rimati», «non sembrerebbero, non sarebbero in sé vere poesie: ciò che conta e dà loro significato è la cornice non detta, è la scena, è la fondamentale teatralità».<sup>9</sup> Anche in prosa Cavalli ha trovato un proprio originale tono epigrammatico, come ha dimostrato nella raccolta *Con passi giapponesi* (2019). In primo piano c'è una protagonista innamorata dell'esistenza e delle persone, di quelle persone e amanti che rendono autentica e attraente la quotidianità fatta di incontri e pensieri, opportunità e sorprese, luoghi e oggetti. È un confronto e anche una lotta aperta tra il desiderio di comprendere e quello di lasciarsi andare, di liberarsi dagli involucri di una razionalità che rischia di essere penalizzante per affidarsi alla forza prorompente e anche sfrontata e spensierata della natura e del corpo.

Le prose di Patrizia Cavalli sono lievi e dense a un tempo, opere di una moralista di pregio che si interroga con coraggio e dosate reticenze sul destino che è insieme il proprio individuale e quello di tutti, accomunati dalle pressanti interrogazioni ed esigenze d'amore. Il tono è spesso divertente e divagante, pungente ed epigrammatico, in grado di coniugare gravità e terapeutica frivolezza, come nell'incanto delle passeggiate romane, invidiabili momenti di vacanze fisiche e mentali, e nella ricreativa passione per il cibo e per le cene, in cui primeggia il voluttuoso slancio per «il fritto», con precetti da ineccepibile cuoca e signora di casa. Per il godimento dei fortunati ospiti «non dovranno passare più di trenta secondi, cinquanta al massimo, tra l'uscita del fritto dalle friggitrici e la comparsa a tavola», in un festoso concerto di «ricotta, semolino, crema, salvia, fiori di glicine (si possono friggere anche le rose), poi albicocche (vecchia ricetta napoletana), frittelle di mele, frittelle di pane, ravioli ripieni» a cui aggiungere infine «crocchette di patate e magari qualche perfetto supplì, forse all'ascolana, con la cannella».<sup>10</sup>

<sup>9</sup> A. Berardinelli, *L'ultimo secolo di poesia italiana. Testi e ritratti*, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 303-304.

<sup>10</sup> P. Cavalli, *Con passi giapponesi*, Einaudi, Torino 2019, pp. 103, 114-115, 151-152.

Nella meticolosa cura e nel generoso allestimento del «più straordinario fritto di tutti i tempi» l'occhio è ancora una volta indirizzato alla seduzione, nella convinzione che «vicino all'amore c'è sempre stato qualcosa da mangiare, fosse pure pane e prosciutto». L'amore, sempre, prima di tutto, alla ricerca di una Laura ideale perché concreta. Quell'amore che emoziona e stupisce, capace di regalare «gioia intera» e sanare «ogni male». Allora grazie alla sua rinnovata ed eccitante epifania il «sangue» tornerebbe a scorrere «rapido» e «come nel miracolo infantile del perdono o dei terrori simulati per gioco, il mio corpo inavvertito si aprirebbe lievissimo alla luce».

«Neomarziale» ha voluto definirsi Valentino Zeichen con l'omonima raccolta pubblicata da Mondadori nel 2006. Egli è autore di velenosi epigrammi in cui rabbia e invettiva puntano dritti al bersaglio. Da *Museo interiore* (1987) a *Gibilterra* (1991), *Metafisica tascabile* (1997), *Neomarziale* (2006), *Aforismi d'autunno* (2010) Zeichen ha coltivato l'arte del diretto confronto-scontro epigrammatico. Nel citato *Manuale di poesia* Giuseppe Conte ne fa un simpatico ed efficace ritratto, che ci ricollega inoltre ai temi dell'occasione e del cibo messi prima in campo da Patrizia Cavalli:

Conosco pochissimi poeti che scrivono ancora oggi poesie “d'occasione” o poesie “su commissione”. Uno di questi è Valentino Zeichen. Anzi, lui ha spesso addirittura teorizzato la necessità di scrivere per un committente. I suoi committenti sono in genere personaggi della Roma intellettuale che amano dare cene, e lui, di cene superbo specialista, ne interpreta funambolicamente i gusti e i tic. Ma questo allievo di Marziale sa sollevare il suo materiale ironico-mondano sino a fargli assumere una insospettabile coloritura barocca e metafisica. La committenza non è allora che il punto di avvio: il carburante necessario a partire per una fantasia dominata dal demone della associazione e della deduzione.<sup>11</sup>

È forse allora questo il punto giusto per citare l'epigramma *Cena*.

Né crudo né cotto;  
un riso elastico,  
ghigno di risotto.  
Spezzatino di vitella  
dai bocconcini anneriti  
perché lasciati scoperti  
dopo la cottura;  
il diavolo fa le pentole  
e dimentica i coperchi!

---

<sup>11</sup> Conte, *Manuale di poesia* cit., pp. 50-51.

I denti masticano a fatica  
questa carne filacciosa  
degnà d'un buon tessuto.  
Un cattivo barolo  
sommerge il tutto,  
e per dessert mi aspettano  
dalla tua bocca da fuoco  
i consueti baci di piombo.<sup>12</sup>

In un saggio di prossima uscita, a proposito di Zeichen, Alberto Casadei scrive che

Risultano poi interessanti alcune caratterizzazioni precise, per esempio quella di poesia come “metafisica tascabile” o quella, assai rilanciata, di testi da “Neomarziale” (etichetta suggerita da Alberto Moravia), a indicare soprattutto la vocazione di censore-epigrammista: proprio il suo ruolo di *outsider* nell'ambiente romano gli ha garantito simpatie (o ostracismi), e comunque, in ossequio a questo ruolo, Zeichen ha raccontato molti retroscena ed episodi personali senza reticenze. In questo ampio campionario, non mancano testi che sono definiti ‘aforismi’, ‘haiku’ ecc., ma in effetti la componente della brevità è accessoria, mentre sono molto più forti la narrazione aneddotica (per gli epigrammi) e il ragionamento o l'analisi magari capziosi (per i testi più filosofico-esistenziali).<sup>13</sup>

Casadei richiama gli *haiku* presenti in *Metafisica tascabile*, che è variante nominale e formale sempre più presente nella poesia epigrammatica italiana. Ricordo quelli di Edoardo Sanguineti e di Andrea Zanzotto; e i recenti *Haiku alfabetici* di Mariella Bettarini (2021), *Stagioni. Haiku e Inchiostro in acqua* di Massimo Pomi (2019, 2022), *Dal primo all'ultimo. Haiku per un anno* di Silvano Piccoli (2024).

#### IV. ED È SUBITO PERA

Al tema del cibo si lega anche il più famoso epigramma di Gino Patroni, *Ed è subito pera*, lampante caustico riferimento al celebre titolo di Salvatore Quasimodo. Gli epigrammi di Patroni sono stati di recente raccolti in un prezioso volume curato con passione critica e perizia filologica da Monica

---

<sup>12</sup> V. Zeichen, *Neomarziale*, Mondadori, Milano 2006, p. 113.

<sup>13</sup> A. Casadei, *Aforismi e scritture brevi in una prospettiva stilistico-cognitiva: qualche sondaggio tra poesia e prosa*, i.c.s. (ringrazio l'autore per la preziosa lettura anticipata).

Schettino nella neonata collana "Aritmie" diretta da Paolo Albani per l'editore Metilene di Pistoia (*Ed è subito pera e altri epigrammi*, 2024). Patroni è tra i pochi poeti italiani ad avere scelto l'epigramma quale quasi esclusiva forma poetica (*Aritmie*, 1956; *Ed è subito pera*, 1959; *Il foraggio di vivere*, 1987); insieme a lui il citato Gaio Fratini e Tito Balestra (*Quiiproquo*, 1974; *Se hai una montagna di neve tienila all'ombra*, 1979; nel 2023 riediti dalla Nave di Teseo con illuminante prefazione di Alberto Bertoni).

Negli epigrammi Patroni non predilige bersagli individuali, frecce indirizzate a precisi destinatari: «la mancanza di un bersaglio, almeno esplicito», scrive Schettino nell'introduzione, toglie «ai testi di Patroni la velenosità dell'invettiva, donando loro una leggerezza, una gratuità che oltre a essere intrinseca alla sua scrittura è carattere precipuo dello scrittore».<sup>14</sup> Egli offre uno sguardo minuzioso e insieme complessivo della vita. Un sistematico abbassamento verticale del sublime proposto in versioni diverse da d'Annunzio e da Ungaretti. Il notissimo *Mattina*, «M'illumino / d'immenso», diventa in lui una pallida «pera» quotidiana che ribalta sia l'infinito ungarettiano sia la rivelazione «ed è subito sera» di Quasimodo. Della fuggevolezza e caducità della vita Patroni dà una versione di concretezza disarmante, passando da un sentimento generale alla denuncia di un preciso disagio economico. La radicale solitudine di *Mensa popolare* non è misurata da concetti astratti ma dalla povertà e velocità di un pasto povero che si immagina replicato mestamente ogni giorno, senza alcuna prospettiva di miglioramento.

Patroni legge la vita reale nelle sue innumerevoli sfaccettature e lo fa basandosi in primo luogo sulla ricchezza della lingua, sulle sue enormi, inattese e spesso inutilizzate potenzialità. Sostituendo una sola lettera si può mutare un mondo, come succede con *sera / pera*. Credo che in quest'ottica il debito verso Leo Longanesi sia fondamentale: nella capacità di ritrarre in poche parole il senso (il non senso) di un'intera esistenza. Da «Vissero infelici perché costava meno» di Longanesi, in cui è racchiuso fulmineamente il sugo di un romanzo di centinaia di pagine, a «Date a Cesare / quel ch'è / di Cesare: / ventitré / pugnolate», in cui Patroni compie una sarcastica parodia di storia e vangelo, luoghi comuni e presunzioni di saggezza.

Egli ricava dalla conoscenza e dall'uso millimetrico della lingua acute varianti e funamboliche moltiplicazioni di significato, perché da un 'semplice' particolare si può dedurre e creare un nuovo universo. Si torna perciò ancora a Longanesi, al suo lapidario ed esemplare autoritratto «Sono un carciofino

---

<sup>14</sup> M. Schettino, *Gino Patroni: un umorista fatto della stessa sostanza dei segni*, in G. Patroni, *Ed è subito pera e altri epigrammi*, a cura di M. Schettino, Metilene, Pistoia 2024, p. 11.

sott'odio», dove è sufficiente lo scambio della consonante «l» con «d» per trasformare del tutto il valore dell'espressione. Anche Patroni è uno scrittore lenticolare, in cui ogni dettaglio è essenziale e giunge a noi con l'effetto di una sorpresa spiazzante. L'antologia permette di potere rileggere un autore che sembra ignoto e che tuttavia ha avuto parecchi estimatori importanti, da Giancarlo Fusco a Mario Soldati, da Arrigo Petacco a Giorgio Calcagno, dei quali nel volume *Ed è subito pera e altri epigrammi* sono opportunamente riportate le pagine critiche. Nella presentazione di *Un giorno da beone* (1969) Soldati sostiene che Patroni si colloca nella pungente scia di Marcello Marchesi, Amerigo Bartoli, Ennio Flaiano, Marino Mazzacurati, con i quali «si innalza ed eccelle, con un tono tutto suo, di triste arguzia, di angoscia esistenziale, di pietà umana, e di modernissima contestazione sociale». Così scrive dei testi:

Ognuno di questi epigrammi induce il primo momento al riso, e subito dopo a meditazioni melanconiche: ognuno è un piccolo sasso gettato in un'acqua ferma e che si propaga in cerchi sempre più vasti, in risonanze ed echi sempre più significativi. Se poi si volesse cogliere il senso ultimo del libro, breve solo in apparenza, e se si volesse trovare il minimo comune denominatore di questi epigrammi, solo in apparenza scherzosi, bisognerebbe recitare ad alta voce, nel silenzio notturno, al pubblico di un solo amico che ascolti senza pregiudizi, i versi intitolati *Paura*. È un epigramma diverso da tutti gli altri. È una poesia surrealista e di fattura, diciamo, normale. Ma, proprio per tale diversità e per tale normalità, ci dà, forse, la chiave che cerchiamo, immagine perfetta, viva e macabra insieme, di uno strazio che è caratteristico del nostro tempo e della nostra civiltà.<sup>15</sup>

Seguo quindi l'invito di Soldati e propongo *Paura* preceduto da altri tre epigrammi tra cui il noto *Mensa popolare*:

*Mensa popolare*

Una  
zuppa  
di  
verdura  
ed  
è subito  
pera.

---

<sup>15</sup> M. Soldati, *Un giorno da beone*, in Patroni, *Ed è subito pera e altri epigrammi* cit., pp. 56-57; *Giorni da beoni* è il titolo della recente raccolta epigrammatica di Guido Rojetti (2020).

*Teorema*

Dato un governo,  
italiano,  
trovare  
l'area democratica.

*Affermazione*

È meglio vivere  
un giorno da beone  
che cent'anni  
da astemio.

*Paura*

Sul piazzale  
della segheria,  
tra il legname accatastato  
e il frastuono frenetico  
delle seghe elettriche, quattro vecchi alberi  
stormiscono  
con brividi di foglie  
anche quando  
non c'è vento.<sup>16</sup>

Nella prefazione del postumo *La vita è una malattia ereditaria* (1992) Oreste Del Buono scriveva che Patroni «viveva in solitudine, nell'austerità dei veri comici», continuando a essere silenziosamente e ingiustamente «saccheggiato, imitato, copiato, derubato» dall'umorismo televisivo e giornalistico:

L'esercizio della freddura, della battuta, dell'aforisma, dell'epigramma non è praticabile senza la prontezza di riflessi che, a suo modo, non è solo una dote, un vantaggio, ma anche un rischio, a volte addirittura un danno. Perché chi ha questa dote non può resistere a esternare fulmineamente le proprie reazioni a un fatto, a una dichiarazione, a un comportamento. Spesso, infatti, all'oggetto

---

<sup>16</sup> Patroni, *Ed è subito pera e altri epigrammi* cit., pp. 35, 47, 60-61, 68.

e vittima di tali reazioni l'esternazione può non piacere. Ma per chi ha questa dote è duro ottenere la prontezza dei riflessi, contenersi, tenersi, insomma, tutto per sé. Fa male, è peggio del rischio. E, prima o poi, con un lieve doloroso ritardo il reattivo finisce per sbottare lo stesso. Per esplodere.

Concludendo che «*La vita è una malattia ereditaria* è un prezioso manuale di prevenzione e resurrezione». <sup>17</sup>

## V. GALLIGRAMMI TICINESI

Vivace inclinazione epigrammatica è quella del ticinese Orio Galli, felicemente espressa nei quattro agili ed eleganti 'librini' realizzati a mano e in tiratura limitata: *Memento mori, C'est XY bon!, Non c'è più religione, T'amo pio pesce* (2019). Essi proseguono la cospicua serie dei «galligrammi d'orio» iniziata alcuni decenni fa e coltivata con metodica e spumeggiante passione. Disegnatore grafico pubblicitario e artista poliedrico, che oggi conta cinquant'anni di fruttuosa carriera professionale celebrati da un'ampia e accurata monografia pubblicata nel 2015, al piacere della scrittura calligrafica Galli ha da sempre unito quella dell'espressione satirica ed epigrammatica, confluita nel tempo in numerose raccolte di poesia caustica e burlesca. Vena rinnovata dalle quattro plaquette citate, rispettivamente dedicate alla religione, al sesso, alla morte e alla pesca. Vi troviamo la matematica innamorata che «tratta il fisico / del suo scienziato / coi quanti di velluto» e l'epicurea della bassa che «ghè pias de matt la cassoeula / ma la préféris in tutti i cassi / il sesso al lessò». Sul piano religioso Galli fa proprio il motto di Seneca secondo cui «la religione è considerata dalla gente comune come vera, dai sapienti come falsa e dai governanti come utile».

Giochi di parole, *calembour*, mutamenti e sostituzioni di vocali e di consonanti, minimi dettagli che cambiano il senso delle cose e ci mostrano quanto siano ricche e imprevedibili lingua e fantasia. Risaltano ritratti irriverenti, contrappassi inattesi ed esemplari, come quelli del «morto senza conforto / colpito / da infarto / compiendo / un furto», del pastore d'anime che «in chiesa tiene per il culto / il messale a sinistra / e al centro, sotto le lenzuola, / pronta la Messalina», dell'anguilla che «piace tanto ai politicanti» e degli squali che abitano soprattutto «fuori dal mare». Galli punge, ferisce, atterra o risana.

All'eredità di una millenaria e fertile tradizione epigrammatica che affonda le radici nelle mordacità di Marziale e di Catullo, di Voltaire e di Oscar Wilde e sale a Zeichen e Cavalli, Galli aggiunge pure il fecondo intreccio di disegni

---

<sup>17</sup> O. Del Buono, *La vita è una malattia ereditaria*, in Patroni, *Ed è subito pera e altri epigrammi* cit., pp. 167-171.

e testi, segni e caricature, sull'esempio vulcanico e tagliente di Mino Maccari e di quello delicato e spiritoso di Toti Scialoja. Di libri e versi tascabili, minuti e rapidi, a un tempo molesti e sorridenti, che riflettono anche nel timbro e nel formato la punta di uno spillo.

## VI. CACTUS

Salace epigrammista in prosa è Alfonso Berardinelli, di cui vanno ricordati i numerosi volumi di critica, da *La poesia verso la prosa* (1994) a *L'ultimo secolo di poesia italiana. Testi e ritratti* (2023). Sul piano più propriamente epigrammatico cito *Cactus. Meditazioni, satire, scherzi*, del quale a quasi vent'anni dalla prima stampa (2001) è uscita una seconda edizione ampliata (2018). I saggi scritti tra il 1988 e il 2000 sono stati integrati con alcuni interventi recenti.

Berardinelli è saggista pungente e spiritoso, al modo di Addison e di Swift; epigrammista e aforista sarcastico e mordace, spinoso come un cactus, sull'esempio di Karl Kraus. Si legge con piacere e può provocare qualche disagio, scopo non secondario della sua prosa satirica. Nel 1985 aveva fondato con Piergiorgio Bellocchio la rivista «Diario», nella quale entrambi, reduci da esperienze culturali e politiche significative e ormai esaurite, avevano praticato una scrittura di libertà e dissenso, di sperimentazioni stilistiche. Voci agonistiche e inattuali, fuori dai cori e dai cerchi intellettuali, il cui motto, ripreso da Brecht, era mettersi «dalla parte del torto, in mancanza di un altro posto in cui mettersi». Per ritrarre e commentare «la tragedia comica» del nostro tempo, «perché, come dice Beckett in *Finale di partita*, niente è più comico dell'infelicità e il piacere di vivere può consistere nel saperlo».<sup>18</sup>

Un salutare esercizio di critica che tocca soprattutto i miti buoni e celebrati della cultura e del pensiero, i punti di riferimento dell'editoria, del giornalismo, del mondo accademico, i luoghi comuni dominanti e invasivi, il loro fastidioso «ronzio» di fondo, come aveva anticipato Luigi Malerba. I bersagli di allora sono in buona parte anche quelli di oggi, a conferma di un'intelligenza penetrante e illuminante, di vista lunga. Berardinelli attacca Umberto Eco e Pietro Citati, Emanuele Severino e Roberto Calasso, Gianni Vattimo e Claudio Magris, Massimo Cacciari e Alberto Asor Rosa, protagonisti vincenti dell'universo mediatico della cultura e degli stessi *mass media*, voci autorevoli e acclamate di cui egli sottolinea il narcisismo e la presunzione onnisciente.

Berardinelli non va per il sottile, anche se è sempre sottile, acuto, sferzante,

---

<sup>18</sup> A. Berardinelli, *Niente è come prima*, a cura di M. Comitangelo e G. Pontremoli, Castelvocchi, Roma 2024, pp. 201-202.

‘modestamente’ caustico. «Umberto Eco ha capito una cosa che le comprende tutte. Noi tutti siamo degli scolari, siamo scolari suoi»; «Citati, come un divino traghettatore, ha sottratto i grandi libri al mondo reale e li ha trasferiti in un regno delle ombre nel quale ogni autore somiglia a ogni altro e tutti insieme somigliano a Citati»; «Calasso fa un elenco di autori eterogenei e arriva a dire che tutti parlano della stessa cosa, cioè degli dèi, anche se non se ne accorgono e sono in disaccordo fra loro. Mi chiedo come mai tutti quegli scrittori tanto ammirati non si accorgano della cosa di cui soltanto Calasso si accorge. Sono così ottusi?»; «La filosofia di Cacciari potrebbe essere adottata a destra, a sinistra e anche al centro. Il solo inconveniente è che nessun politico ne sente il bisogno. Se Cacciari capisse che la vera filosofia non ha alcun peso in politica, riuscirebbe a prevedere anche questo».

Sono decisi epigrammi in prosa, di quelli amati da Benedetto Croce e da Carlo Muscetta. Prese di posizione personali contro l’omogeneità e la stagnazione, voglia di prendere le distanze e di dire di no, come l’«ospite ingrato» Franco Fortini. Contro «l’intellettuale-ruspa» (che «alla fine, è più il terreno che ingombra che il terreno che spiana»); contro «l’intellettuale-tritacarne» (che «pur di non riconoscere un proprio ripensamento e una propria incoerenza» affermerà che «è stato il mondo, semmai, a muoversi e a girare intorno a lui creando malintesi. Proprio come la terra gira intorno al sole»); contro «l’intellettuale-apriscatole» («perfetta fusione di un uomo di spettacolo e di un pedagogo», «nipote imbecille del critico dell’ideologia»); contro «l’intellettuale-frullatore» (ciò che lo rende «così magnetico e radioso» è «la sua suprema domestichezza, la sua inarrivabile e nativa familiarità con i massimi problemi dell’anima, con le alte vette dell’intelligenza, con l’atmosfera dei più esclusivi club dello spirito»).

Contro la cultura come esercizio sacerdotale e a favore di una laicità polifonica, che sfondi il «caramellato» muro del conformismo. Anche contro il mito militante ed efficientistico dell’azione rapida e risolutiva, al quale Berardinelli reagisce con *humour* libertino, secondo un’idea di felicità vicina a quella di Giacomo Casanova: «La mia insofferenza per la fretta è sempre stata forte, e cresce con il tempo. In fondo, il mio maggiore desiderio, la mia aspirazione, la mia più personale immagine della felicità (una felicità di tutti i giorni, intendo) è: Non avere fretta».<sup>19</sup>

Mi fermo qui. L’argomento è meraviglioso e ci sarebbe ancora tanto da dire. È una tappa parziale, che spero solleciti la curiosità di approfondire. Io lo avevo in parte fatto nel volume *Epigrammi italiani. Da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini* pubblicato da Einaudi nel 2001. C’è ancora tantissimo da fare, con passione.

<sup>19</sup> A. Berardinelli, *Cactus. Meditazioni, satire, scherzi*, Castelveccchi, Roma 2018, pp. 5-11, 19, 37, 80, 90-91.

CLAUDIA TARALLO

## Gli epigrammi per le Tre Corone degli accademici Umidi (1540)

La cronologia di riferimento espressa nel titolo di questo contributo non conferisce certamente al *corpus* di epigrammi dedicati dagli accademici Umidi di Firenze a Dante, Petrarca e Boccaccio la primogenitura del genere epigrammatico in volgare: è indubbio però che questa serie rappresenti uno dei suoi esempi più precoci, sebbene non fossero mancati, soprattutto in area fiorentina, prototipi ancora più antecedenti.<sup>1</sup> La significatività di questi versi emerge dal contesto nel quale furono composti, ossia quell'Accademia degli Umidi istituita nell'abitazione di Giovanni Mazzuoli detto lo Stradino il 1° novembre del 1540, prodromo della futura e ben più longeva Accademia Fiorentina inaugurata, per volere di Cosimo I, appena tre mesi più tardi.<sup>2</sup>

L'iniziativa di comporre una serie di epigrammi in elogio delle Tre Corone appare senza ombra di dubbio come l'attività inaugurale degli Umidi, forse addirittura contestuale ai giorni della sua fondazione. Studiando le poesie composte dagli stessi accademici per la nascita di Francesco I de' Medici (1541) e tradite, come i testi dei quali tratteremo e i *Capitoli* dell'accademia, dal codice II, IV, 1 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), Alessandro Mongatti ha stabilito che l'ordinamento dei testi in questo mano-

---

<sup>1</sup> Si veda al riguardo A. Decaria, *Altri cani, altre occasioni. Di un nuovo manoscritto di rime di Lorenzo Strozzi*, in N. Marcelli (a cura di), *PoetRi. Manoscritti di poesia italiana dei secoli XIV-XVI*, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2024, pp. 151-180, cui si rinvia per la bibliografia pregressa. Nella trascrizione dei testi si è provveduto a modernizzare moderatamente la grafia. In particolare, abbiamo ricondotto l'uso delle maiuscole, degli accenti, degli apostrofi e della punteggiatura alla prassi odierna, distinto *u* da *v* e sciolto i compendi. Si sono mantenuti invece l'*h* etimologica e il grafema *y* per *i*.

<sup>2</sup> La bibliografia sull'Accademia Fiorentina è oggi molto nutrita: per gli ultimi aggiornamenti si rinvia a J. Boutier, M. P. Paoli, M. Plaisance, *Accademia Fiorentina*, in J. Boutier, M. P. Paoli, C. Tarallo (a cura di), *Dizionario storico delle accademie toscane*, vol. I. Firenze, Pacini, Pisa 2024, pp. 214-231. Sugli Umidi si veda l'omonima voce di M. Plaisance *ivi*, pp. 465-467.

scritto è sempre cronologico:<sup>3</sup> dunque poiché gli epigrammi per Dante, Petrarca e Boccaccio occupano nel codice le cc. 8r-15v e compaiono subito dopo i *Capitoli* e l'illustrazione raffigurante proprio le Tre Corone assieme a Zanobi da Strada, antenato dello Stradino (Fig. 1),<sup>4</sup> è evidente che questo breve ciclo di componimenti costituisca l'attività letteraria inaugurale degli Umidi.<sup>5</sup> Inoltre questi versi sono opera soltanto dei primi dodici fondatori del consesso, i quali rimasero in questo numero fino al 14 novembre 1540, quando cioè furono registrati i primi tre 'arroti' (aggiunte, aggregazioni) di Giovanni Norchiati, Luca Martini e Goro della Pieve.<sup>6</sup> La produzione degli Umidi si presenta dunque, nella sua brevissima durata (l'accademia ebbe vita autonoma per soli quattro mesi, giacché l'11 febbraio 1541 furono approvati gli Statuti della nuova Accademia Fiorentina), sempre collettiva, per cui nel manoscritto si individuano «nuclei tematici che si riconoscono come tessere di un'opera (almeno parzialmente) collettiva e plurale, che obliterava la personalità individuale per far emergere la logica di gruppo».<sup>7</sup> In questo caso i primi Umidi scelsero di celebrare il culto delle Tre Corone trecentesche che l'accademia, per statuto, professava. Recita infatti un articolo dei Capitoli: «E anchora, quando a i detti Consoli o Rettori venga bene di far leggere, esporre sonetti o altre composizioni del Petrarca o d'alcuno altro lodato toscano compositore, la prima volta possino eleggere chi piace loro et sempre durante il loro offitio».<sup>8</sup>

<sup>3</sup> A. Mongatti, «*La vaga et bella fiammeggiante Aurora*». *Un ciclo di poesie dell'Accademia degli Umidi per la nascita di Francesco I de' Medici (1541)*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 20, 1, 2017, pp. 141-174.

<sup>4</sup> Sulla fortuna figurativa dei ritratti delle Tre Corone e la frequente presenza al loro fianco dell'immagine di Zanobi si veda V. Kirkham, *Le Tre Corone e l'iconografia di Boccaccio*, in M. Marchiaro, S. Zamponi (a cura di), *Boccaccio letterato*, Accademia della Crusca, Firenze 2015, pp. 453-484, che rievoca il progetto del 1396 di costruzione, mai realizzata, delle tombe di Dante, Petrarca, Boccaccio, Zanobi e Accursio all'interno del Duomo di Firenze. I quattro illustri fiorentini erano sovente accorpati nei cicli pittorici medievali.

<sup>5</sup> I. Werner, *The Heritage of the Umidi: Performative Poetry in the Early Accademia Fiorentina*, in A. Van Dixhoorn, S. Speakman Sutch (eds.), *The Reach of the Republic of Letters: Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*, vol. I, Brill, Leiden 2008, p. 273, riconduce queste liriche proprio alle prime settimane di attività del consesso.

<sup>6</sup> Cfr. Plaisance, *Accademia degli Umidi* cit., p. 465. I dodici fondatori furono (in ordine alfabetico): Cinzio d'Amelia, Baccio Baccelli, Bartolomeo Benci, Pier Fabbrini, Paolo Geri detto il Pilucca, Anton Francesco Grazzini detto la Lasca, Gismondo Martelli, Niccolò Martelli, Giovanni Mazzuoli detto lo Stradino, Filippo Salvetti, Michelangelo Vivaldi, Simon della Volta. Cfr. anche C. Di Filippo Bareggi, *In nota alla politica culturale di Cosimo I: l'Accademia Fiorentina*, «Quaderni storici», 23, 2, 1973, pp. 527-574.

<sup>7</sup> Mongatti, «*La vaga et bella fiammeggiante Aurora*» cit., p. 144.

<sup>8</sup> BNCF, ms. II, IV, 1, cc. 2v-3r.

Poco oltre gli accademici dichiarano esplicitamente quali sono i temi e i generi poetici ammessi nelle attività letterarie del sodalizio:

Anchora, che se ai detti Rettori o Consoli parerà sia lecito comandare che o sopra un nuovo caso o sopra qualche strano accidente nato o veramente sopra un soggetto a lor modo, che gli accademici comporr' debbino o *epitaffi o maddrigali o sonetti o altra qual si voglia compositione*, che il tempo non sia meno d'otto giorni et che di poi *rescritti d'una sola mano* si leghino i componimenti in publico et che ognuno ne possa dir liberamente il parere suo et che i migliori et quelli che generalmente più piacciono et che degni siano reputati d'esser letti se piace alli s.<sup>ri</sup> Consoli si debbano mandar fuori in nome di tutta la Compagnia et non altrimenti, ma che bene a libro *si scrivino co il nome di colui o di coloro che gli hanno composti*.<sup>9</sup>

L'indicazione statutaria è rispettata: i testi in lode dei tre poeti trecenteschi sono in effetti copiati tutti dalla stessa mano e recano il nome dei rispettivi autori. I primi tredici componimenti dedicati al «Divino Poeta Dante» sono definiti in particolare «epigrammi».<sup>10</sup> Sappiamo che a quest'altezza cronologica lo statuto metrico del genere era ancora assai provvisorio e dunque i testi degli Umidi in lode di Dante, Petrarca e Boccaccio adottano tutti i metri fino a quel momento impiegati per questa tipologia di componimento: tetrastici a rima incrociata, terzina singola, ottava e sonetto.<sup>11</sup> Convenzionalmente si riferisce a Luigi Alamanni il merito di aver codificato per primo sul piano metrico l'epigramma volgare mediante l'adozione del distico a rima baciata: la raccolta di epigrammi del poeta fiorentino sarà edita solo nel 1587, postuma, a Parigi ma il *corpus* è databile, e dunque circolante, fra il 1540 e il 1546. Alamanni è «il primo autore dichiarato di una raccolta di epigrammi, e il primo ufficiale sperimentatore di una norma contenutistico-formale relativa all'epigramma volgare».<sup>12</sup> In precedenza già altri si erano dedicati a questo genere senza però

<sup>9</sup> Ivi, c. 3r-v (corsivo mio).

<sup>10</sup> I soli epigrammi per Dante si leggono in G. Mazzoni (a cura di), *Epigrammi italiani*, Barbèra, Firenze 1896, pp. 311-316.

<sup>11</sup> A proposito del modulo della quartina con rima ABBA, F. Voelker, *I cinquanta componimenti funebri di Michelangelo per Luigi del Riccio*, «Italique», 3, 2000, pp. 23-44: 29, scrive: «Optando per l'epitaffio epigrammatico in quartine a rime incrociate, Michelangelo adopera un tipo di testo in voga a quella data. Questa sorta di produzione si afferma nel corso della prima metà del Cinquecento e il quarto decennio del secolo ne vede una vera e propria fioritura, del tutto coincidente col breve periodo in cui il Buonarroti ne fa uso». Nello stesso articolo si accenna anche alle prove epigrammatiche degli Umidi.

<sup>12</sup> M. P. Mussini Sacchi, *Le ottave epigrammatiche di Bernardo Accolti nel ms. Rossiano 680: per la storia dell'epigramma in volgare tra Quattro e Cinquecento*, «Interpres», 15, 1994-1995, pp. 219-301: 219n. Si veda anche G. Ruozi, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Epigrammi*

riuscire a codificare uno schema metrico adeguato e univocamente accettato. Gli epigrammi degli Umidi presentano inoltre i caratteri dell'epitaffio poiché celebrano personaggi defunti e di questo sottogenere esibiscono sia i *topoi* (esplicitazione dell'identità del defunto; uso dei deittici; brevi cenni sulle modalità di esistenza dei personaggi) sia le forme (apostrofe alla tomba o al passante, prosopopea del defunto).<sup>13</sup> Tra i temi più sfruttati dalla proto-epigrammatica volgare vi era infatti l'elogio *post mortem*, spesso sorretto da robuste venature satiriche che nei testi degli Umidi sono però del tutto assenti. Occorre infine ricordare che il genere dell'epigramma funerario aveva trovato una notevole fortuna nell'ambito della lirica cortigiana:<sup>14</sup> nel 1530 il poeta bolognese Girolamo Casio aveva pubblicato la *Cronica*, un libro di epitaffi nelle principali forme del sonetto e dei tetrastici a rima incrociata; con poeti come Agostino Beazzano l'epitaffio aveva inoltre avviato un'evoluzione da componimento meramente encomiastico a prodotto culturale che «recupera, valorizza e rende attuali la storia e il mito». <sup>15</sup> La strada dunque è tracciata. Gli Umidi con la loro operazione si servono della recente trasposizione in volgare di un genere poetico antichissimo quale l'epigramma per celebrare il culto delle Tre Corone negli anni in cui Bembo aveva sancito l'esclusione di Dante dal canone della buona lingua letteraria. Negli epigrammi di Paolo da Catignano, oscuro notaio i cui versi, pur non essendo lui accademico Umido, sono stati copiati nel manoscritto ufficiale dell'accademia, la celebrazione del primato di Dante si interseca alla richiesta, ormai fuori tempo massimo, di

---

*italiani: da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini*, Einaudi, Torino 2001, pp. v-xxiv: xv. Sulla storia del genere si segnala anche la recentissima tesi di dottorato di C. Casiraghi, *La genesi dell'epigramma italiano: proposte teoriche, modelli, sperimentazioni letterarie, soluzioni editoriali*, Università degli Studi di Milano, tutor prof. G. Barucci, ciclo XXXVII, a.a. 2023-2024.

<sup>13</sup> Sulla topica dell'epitaffio si veda Voelker, *I cinquanta componimenti funebri di Michelangelo per Luigi del Riccio* cit., p. 24. Si rilegga quanto scrive Francesco Bausi nell'*Introduzione* alla sua edizione degli *Epigrammi* di Ugolino Verino (Sicania, Messina 1998, p. 180) circa la reiterazione di determinati luoghi comuni nella produzione epigrammatica, tanto che l'epigramma può proprio apparire «una poesia di *topoi* [...] da intendersi non nell'accezione negativa di formule ormai fossilizzate e prive di reale significato, ma in quella, ben più pregnante, di 'nuclei' semantici consegnati da una secolare e talora millenaria tradizione, e strettamente quanto reciprocamente connessi in un autentico, compatto 'sistema' culturale». Sui *topoi* dell'epigrammatica funeraria si veda infine il recente contributo di M. Kay, *La metempsicosi del viandante: percorsi lessicali e topica sepolcrale, dagli epigrammi greci alla lirica sepolcrale*, «Caietele Echinox», 44, 2023, pp. 97-112.

<sup>14</sup> Impossibile non rinviare al riguardo a S. Carrai, *Machiavelli e la tradizione dell'epitaffio satirico fra Quattro e Cinquecento*, «Interpres», 6, 1986, pp. 200-213.

<sup>15</sup> Cfr. sempre Mussini Sacchi, *Le ottave epigrammatiche di Bernardo Accolti* cit., pp. 225-236.

restituzione delle spoglie del poeta alla città di Firenze:

*Di Ser Pagolo da Catignano. A gl'Humidi*

Qui iace Dante a cui equal potenza  
mai hebb'il mondo: che li suoi nimici  
nel fuoco involse e 'n Ciel pose gli amici.  
Deh revoca sua osse, alma Fiorenza.<sup>16</sup>

Tale petizione era già stata avanzata infatti dagli intellettuali fiorentini della Sacra Accademia negli anni Dieci del Cinquecento, con risultato, come è noto, non positivo.<sup>17</sup> Non è dato sapere quando gli epigrammi di Catignano (quattro in totale) siano stati copiati nel codice: di certo non contestualmente alla trascrizione degli altri, poiché essi compaiono sempre in calce alle varie carte del manoscritto e la grafia del copista tradisce la necessità di adattare i versi a uno spazio più ristretto. In ogni caso gli epigrammi del notaio testimoniano della ripresa di interesse per una rivendicazione che sembrava ormai sopita.

L'iniziativa poetica degli Umidi si allinea dunque perfettamente alla missione che l'accademia si era data e che è del tutto conforme a quella degli ancor più illustri, e antagonisti, intellettuali dell'accademia padovana degli Infiammati: difendere le prerogative del volgare ed estenderne l'uso a tutti gli ambiti del sapere.<sup>18</sup>

La prima serie di epigrammi (così denominati nel titolo) è consacrata appunto al «Divino Poeta» Dante. Apre la sequenza di sedici testi, ovviamente ripetitiva nella sua serialità, il componimento di Niccolò Martelli, in accademia il Gelato.<sup>19</sup> Come tutti gli altri epigrammi di questa prima serie,

<sup>16</sup> BNCF, ms. II, IV, 1, c. 8r.

<sup>17</sup> Si veda C. Paltrinieri, *Sacra Accademia Fiorentina, o Sacra Accademia Medicea, o Sacro Ginnasio*, in Boutier, Paoli, Tarallo (a cura di), *Dizionario storico delle accademie toscane*, vol. I. Firenze cit., pp. 402-403.

<sup>18</sup> Su questo tema decisivo si rinvia a S. Bertelli, *Egemonia linguistica come egemonia culturale e politica nella Firenze cosimiana*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 38, 2, 1976, pp. 249-283 e G. Nencioni, *Il volgare nell'avvio del principato mediceo*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, vol. II. *Musica e spettacolo. Scienze dell'uomo e della natura*, Olschki, Firenze 1983, pp. 683-705. Segnala Bertelli che il precoce arrotto di Giovanni Norchiati puntava a consolidare le competenze linguistiche dei primi Umidi: l'intellettuale aveva infatti pubblicato l'anno precedente il *Trattato de' diphthonghi toscani* e aveva progettato un vocabolario di lemmi delle arti e dei mestieri (Bertelli, *Egemonia linguistica* cit., p. 262).

<sup>19</sup> Su di lui si veda E. Stumpo, *Martelli, Niccolò*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2008, pp. 61-64.

il tetrastico di Martelli si sofferma esclusivamente sulla *Commedia*, poema sovrumano che oltrepassa qualsiasi altra opera passata e futura.

I primi tre epigrammi recitano infatti:

*Epigramma del Gelato. N. Martelli*

Scrissi l'etterne pene de' dannati  
aiutato dal Cielo, et poscia quelli  
che per salir a Dio si fanno belli,  
e al fin la gloria e 'l viver de' beati.

*Del Cygno. Gismondo Martelli*

Quest'è colui che 'n stil dotto et facondo  
cantò l'Abisso, il Purgatorio e 'l Cielo,  
a cui sotto terrestre et fragil velo  
né primo fu già mai né fia secondo.

*Del Lascha. Il Lasca*

Ecco chi de i dannati, et di coloro  
che purgan l'alme, e 'l loco de' beati  
in guisa tal cantò ch' a i più lodati  
usurpa il pregio et l'honor dell'alloro.<sup>20</sup>

La semplice impostazione argomentativa di questi epigrammi rilancia la posizione della critica dantesca fiorentina sedimentatasi sugli scritti di Cristoforo Landino e Girolamo Benivieni: anche gli Umidi esaltano quindi il carattere innovativo della poesia dantesca e il suo valore esemplare, e ammantano Dante delle vesti di 'poeta teologo'.<sup>21</sup> Non dimentichiamo peraltro che il più celebre epitaffio latino ideato da Giovanni del Virgilio per il sepolcro raven-

---

<sup>20</sup> BNCF, ms. II, IV, 1, c. 8r. Le apposizioni «N. Martelli», «Gismondo Martelli» e «Il Lasca» affiancate ai nomi accademici sono di una mano diversa da quella che trascrive i componimenti e che verga il codice fino a c. 65r.

<sup>21</sup> Cfr. S. Gentile, *Dante tra Ficino, Landino e Botticelli*, «L'Ellisse», 17, 1, 2022, pp. 47-58.

nate dell'Alighieri esaltava proprio il «Theologus Dante».<sup>22</sup>

Molti epigrammi della serie sono inaugurati dal deittico «Questo / Questa», mimetico di quella corrispondenza fra versi e ritratto (o sepolcro) propria dell'epigramma fin dalle sue remote origini.<sup>23</sup>

La seconda serie degli epigrammi, inaugurata dal titolo «Incominciano le lodi degli Humidi sopra l'ecc.<sup>mo</sup> Poeta Fra.<sup>co</sup> Petra.<sup>ca</sup>», è dedicata appunto all'autore dei *Rerum vulgarium fragmenta*: il primo testo della serie è un elegante tetrastico a firma di Niccolò Martelli (un suo epigramma apre tutte le tre serie) in cui l'autore, che fa parlare lo stesso elogiato con l'artificio retorico della prosopopea, individua quale oggetto dell'amore di Petrarca «gli honorati rami» di Apollo, ossia la poesia, ma anche, con allusione al mito dafneo, Laura (il verbo «m'invaghiron» può essere più propriamente riferito a una donna che non alla poesia). Da Petrarca, secondo quanto scrive Martelli, la lirica toscana ha imparato a cantare dell'amore e della bellezza.

Cantai di Phebo gli honorati rami  
che m'invaghiron tra Sorga et Durenza  
tal che sempre sapran l'Arno et Fiorenza  
quanto bellezza et honestate s'ami.<sup>24</sup>

A questa quartina fa eco quella di Cinzio d'Amelia che declina lo stesso motivo dell'amore di Petrarca per Dafne-alloro-Laura:

Son quel che di Peneo la figlia altera  
come Apollo fe' già sua fronde amai  
et quella e 'l nido mio tant'alto alzai  
ch'haran sempre fiorita primavera.<sup>25</sup>

Questa seconda sequenza presenta una maggior varietà metrica: alle quartine si accompagnano infatti anche un sonetto e un'ottava. Se gli epigrammi

---

<sup>22</sup> Cfr. al riguardo A. Piacentini, *Dante tra Virgilio e Scipione l'Africano nell'epitaffio Theologus Dantes di Giovanni del Virgilio e in Boccaccio*, «Aevum», 89, 2, 2015, pp. 361-370.

<sup>23</sup> Si veda BNCF, ms. II, IV, 1, c. 8v: «[Del Humoroso. Messer Cyntio Romano] Quest'è, caro lettor, l'alta sembianza / di quei che col suo altero e dotto stile / quanta gloria fu mai dal Batro a Tyle / annulla, ond'ogni humana opera avanza».

<sup>24</sup> BNCF, ms. II, IV, 1, c. 10r. Su queste prove poetiche di Niccolò Martelli si veda R. Rabboni, *Sul canzoniere 'in movimento' di Nicolò Martelli. Dalla forma Minerbetti (1530) alla forma Salterelli (1547)*, «Filologia italiana», 4, 2007, pp. 103-126: 103-109.

<sup>25</sup> BNCF, ms. II, IV, 1, c. 10v.

per Dante avevano puntato l'accento, nel complesso, sulla *Commedia* e la particolare unicità di questa opera, i versi per Petrarca esaltano il poeta quale cantore dell'amore puro («dolci et santi amori» secondo Michelangelo Vivaldi).<sup>26</sup> Leggiamo il sonetto di Gismondo Martelli, fra gli Umidi il Cigno, del quale segnaliamo il peculiare schema metrico ABBA ABBA CDD CEE.<sup>27</sup>

O fortunati marmi, o cara tomba,  
 per ché non sete di smeraldo o d'auro,  
 poi ché serraste chi da l'Indo al Mauro  
 et da l'Austro a l'Orse ogn'hor rimbomba?  
 Sola mercé d'Amor ch'una colomba  
 il cor gli avinse a l'ombra d'un bel lauro,  
 onde sua fama ne prende restauro  
 quinci et quindi sonando come tromba.  
 Voi sete degni sol d'ettern'honore,  
 a voi ben doverrien gli homin devoti  
 offerir incensi, sacrifici et voti,  
 colui serbando in cui del suo valore  
 mostrò più che mai 'l Ciel verace segno  
 al mondo che non fu d'haverlo degno.<sup>28</sup>

Il sonetto, la cui natura di epitaffio si sostanzia principalmente nell'apostrofe alla tomba, recupera *in toto* i rimanti di *Rvf*, 197 (*lauro : restauro : mauro : auro*), mentre il riferimento alla «colomba» del v. 5 richiama evidentemente *Rvf*, 187 *Giunto Alexandro a la famosa tomba* (vv. 5-6 «Ma questa pura et candida colomba / a cui non so s'al mondo mai par visse»).

Con la serie di epigrammi per Boccaccio (undici ottave e un sonetto) gli Umidi entrano però apertamente nell'agone della questione della lingua. Già nel titolo della serie, «Incominciano le lodi degli Humidi sopra il facundissimo messer Giovan Boccaccio fiorentino», spicca l'aggettivo «facundissimo», che era presente già, ad esempio, nel frontespizio dell'edizione della *Fiammetta* del 1518.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Ivi, c. 10r.

<sup>27</sup> Questa rara combinazione di rime si ritrova ad esempio in Fazio degli Uberti: F. degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commento a cura di C. Lorenzi, ETS, Pisa 2013, p. 427.

<sup>28</sup> BNCF, ms. II, IV, 1, c. 10v.

<sup>29</sup> G. Boccaccio, *Fiammetta del facondissimo orator et poeta Giovanni Boccaccio*, Caesaro Arrivabene, Venezia 1518.

Leggiamo le due seguenti ottave:

*Dell'Annacquato. Simon della Voltaccia* [Volta]

Quest'è 'l maestro del bel dir toscano  
degnò d'eterno honor et reverenza.  
Qual mai purgato inchiostro o dotta mano  
porrien far conte sue lodi che senza  
lui saria manco il parlar nostro e vano,  
per cui gode superba hoggi Fiorenza,  
et chi desia saper suo nome dritto  
legga quant'è di bello in prosa scritto.<sup>30</sup>

*Dello Spumoso. Bartolomeo Becchj* [Benci]

Quest'è quel che con stil degno et pregiato  
gli amorosi concetti in prosa scrisse.  
Quest'è viè più del mondo hoggi lodato  
che quel che già cantò gli error d'Ulysse.  
Quest'è quel che d'Amor n'ha dimostrato  
le dolcissime paci e l'aspre risse  
ma con sì vaghe et leggiadre parole  
che sempre l'opre sue saranno sole.<sup>31</sup>

Entrambi i poeti evidenziano la statura di «maestro» della lingua di Boccaccio (Niccolò Martelli lo appellerà «gli occhi della lingua nostra»),<sup>32</sup> grazie al quale adesso Firenze è unanimemente riconosciuta come la patria della lingua letteraria. Secondo tale prospettiva Boccaccio è finanche superiore a Omero («quel che già cantò gli error d'Ulysse») e il suo stile perfetto ha

---

<sup>30</sup> BNCF, ms. II, IV, 1, c. 13r. Cfr. anche L. de' Medici, *Comento sopra alcuni de' suoi sonetti* («il Boccaccio, uomo dottissimo e facundissimo») cit. in V. Vianello, *Tra «ars» ed «ingenium»: il Decameron nella critica del primo Cinquecento*, «Studi sul Boccaccio», 16, 1987, pp. 361-385: 363.

<sup>31</sup> BNCF, ms. II, IV, 1, c. 14v. Si noti che la mano seriore che chiarisce l'identità dei nomi accademici storpiava volutamente i loro cognomi («Simon della Voltaccia», anziché Simone della Volta, «Bartolomeo Becchj», invece di Bartolomeo Benci): l'operazione, sulle cui reali motivazioni non azzardiamo esprimere un'ipotesi, si ripete in altre carte del codice.

<sup>32</sup> Ivi, c. 12v.

nobilitato il tema d'amore che è al centro della sua opera. La chiusa dell'epigramma di della Volta («legga quant'è di bello in prosa scritto») pare riecheggiare invece l'affermazione di Bembo contenuta nelle *Prose della volgar lingua*, secondo il quale Boccaccio «solamente nacque alle prose». <sup>33</sup>

L'illustrazione che funge da 'antiporta' alla serie di testi degli Umidi nel codice II, IV, 1, recante anche le essenziali epigrafi biografiche dei quattro poeti ritratti, sembra ricordarci che fin dalla sua nascita l'epigramma ha stabilito un legame simbiotico con l'immagine. <sup>34</sup> I versi degli Umidi non hanno però un evidente intento ecfrastico: al contrario, la loro precoce composizione e la scelta di elogiare le Tre Corone (Petrarca certamente, ma soprattutto Dante) assume una valenza 'militante' e inaugura le attività di questa neonata accademia all'insegna dell'anti-bembismo. <sup>35</sup> In tal senso l'orientamento degli Umidi è del tutto coerente con una tenace tradizione culturale autoctona che proprio in questi anni si salda a precise ragioni politiche: la necessità di Cosimo I di affermare il primato del nuovo ducato passa infatti anche attraverso la rivendicazione della superiorità della tradizione letteraria fiorentina. Il ricorso a questo genere poetico non ancora codificato (lo farà Giulio Cesare Scaligero nel 1561), <sup>36</sup> ma comunque già attestato nella tradizione toscana e destinato presto a guadagnare la massima visibilità, è un ulteriore motivo di interesse per una compagine di intellettuali la cui importanza e autonomia attendono ancora un pieno riconoscimento.

<sup>33</sup> Cfr. sempre Vianello, *Tra «ars» ed «ingenium»* cit., p. 367.

<sup>34</sup> A solo titolo di esempio, si veda S. Mattiacci, *Quando l'immagine ha bisogno della parola: riflessioni sulla poetica dell'ekphrasis nell'epigramma latino*, «Prometheus. Rivista di studi classici», 39, 2013, pp. 207-226.

<sup>35</sup> Su questi temi si rinvia ad A. Decaria, *Lorenzo Strozzi e il culto di Dante nella Firenze del primo Cinquecento*, «Rivista di studi danteschi», 21, 1, 2021, pp. 123-170; G. Mazzacurati, *L'albero dell'Eden. Dante tra mito e storia*, a cura di S. Jossa, Salerno Editrice, Roma 2007, e ancora Rabboni, *Sul canzoniere 'in movimento'* cit., pp. 103-104.

<sup>36</sup> G. C. Scaligero, *Poetices libri septem*, apud Antonium Vincentium, [Lione] 1561, libro III, cap. 126, pp. 169-171.



Fig. 1. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II, IV, 1, c. 6r.



FRANCESCO DAVOLI

## Tracce dell'*Anthologia Graeca* in G. G. Trissino

Ζηνὶ Γαλακτοφάγων ποτ' ἐς ἦθεα σὺν Χαρίτεσσι  
Μοῦσαι ἐφespόμεναι τῆδ' ἔλιπον Κρονίδην·  
πὰρ δ' ἄρα Τρισσινίδαις κατέλυον· τῶν δὲ τυχοῦσαι  
εὐμενέων, νύμφης σὺν δ' ἅμα Κρικολίδος  
(G. Laskaris, εἰς πηγὴν ἐν Οὐρικεντία)

La perizia che il poco meno che trentenne Giovan Giorgio Trissino conseguì nella conoscenza del greco fu tale, e acquisita tanto velocemente, che, a un anno appena dall'inizio degli studi, a Milano, sotto il magistero di Demetrio Calcondila, il dotto cretese Marco Musuro poteva esprimersi nei suoi riguardi in questi termini:

Io credevo di essere superato da te nella ricchezza di denaro e di quei beni molto ammirati dai più, ma tu senza che ce ne accorgessimo ci battevi non solo nei beni comunemente riconosciuti, ma anche in quelli che lo sono veramente; cioè in umanità e capacità letteraria. [...] l'impegno che hai messo nell'imparare la lingua greca, sommando notti a giorni laboriosi, ce li mostrò la tua epistola aurea e scritta alla maniera attica.<sup>1</sup>

Analoghi accenni alla competenza del vicentino nella lingua greca provengono, nello stesso torno di anni, da almeno altri due amici e conterranei: Vincenzo Magrè e Giovanni Da Porto. Del primo sono conservate due missive, del 2 gennaio e del 20 novembre 1507:<sup>2</sup> nell'una si fa accenno alla

---

<sup>1</sup> La lettera in greco, il cui autografo è conservato nel codice D. 137. suss. 41, cc. 3v-5r della Bibl. Ambrosiana di Milano, è edita e tradotta in C. Belloni, *Lettere greche inedite di Marco Musuro (cod. Ambr. D 137 suss. 41-41 bis)*, «Aevum», 76, 2002, pp. 647-679: 670-675, num. 5, da cui si cita (p. 672).

<sup>2</sup> Un'edizione delle due lettere si legge in *Nozze Lampertico-Piovene. Lettere di Vincenzo Magrè a Giangiorgio Trissino*, Paroni, Vicenza 1878. Gli autografi sono conservati

possibilità di «far scrivere libri greci», e soprattutto viene lodata una lettera di Trissino (la medesima che elogia Musuro?) che è «simili» a quella de M. Demetrio più che nulla altra littra [...] d'alcun altro degli suoi scolari»; nell'altra è nominato un «Euclide», che Giovan Giorgio doveva evidentemente avergli richiesto in una precedente lettera e che l'amico ora gli invia, e un «Æliano», che, viceversa, Magrè desidererebbe vedere, assieme a una «anothomia greca». Ma a dimostrare più da vicino quanto Trissino fosse versato nello studio della grammatica greca è la lettera con cui questi risponde alla precedente di Magrè, nella quale si profonde nella spiegazione delle ragioni per cui, contro la lettura proposta da «un giovane Grecolino, che lezeva greco a Bologna», il termine Ἀρπυια sarebbe da pronunciare non con un «accento acuto in antepenultima», ma con un «circonflesso in penultima».<sup>3</sup> Poco meno di un anno dopo, Giovanni Da Porto gli scrive per sollecitarlo a mandargli qualcosa di suo in greco, così che possa mettere a tacere chi ancora non crede alla sua preminenza nella conoscenza di questa lingua.<sup>4</sup>

Del resto, fu forse proprio a partire dalle esperienze degli anni milanesi, e grazie alla frequentazione di Calcondila e di Musuro – oltre che di quello che sarebbe diventato un amico di lunga durata, Giano Làskaris<sup>5</sup> – che Trissino andò maturando quel programma di rinnovamento della letteratura in volgare attraverso un recupero dei modelli greci che avrebbe perseguito per il resto della vita in tutte le sue opere e promosso in particolare nelle adunanze fiorentine degli Orti Oricellari. Di pochi anni successiva al soggiorno milanese è poi la compilazione del noto elenco di «Libri Prestati» contenuto a c. 29v del

---

nel ms. Rothschild 3078.2 della BnF di Parigi, ai numm. XIX e XXIII, da cui si cita sciogliendo tacitamente le abbreviazioni e ammodernando l'uso dei segni interpuntivi.

<sup>3</sup> Lepistola in questione è edita in B. Morsolin, *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, seconda edizione corretta e ampliata, Le Monnier, Firenze 1894, pp. 382-385, doc. XI. Vi si cita fra l'altro un «de Somniis» di Artemidoro che Calcondila «tien più cara, che cosa, che l'habbia» e un «Dion».

<sup>4</sup> Lettera del 21 agosto 1508, conservata nel ms. Rothschild 3078.2, num. XXVIII. Così l'avvio nella traduzione dal latino fornitane in Morsolin, *Giangiorgio Trissino* cit., p. 25: «Mentre un giorno asserivo [...] che nella conoscenza delle lettere greche tu non hai pari, vi furono di quelli, che non solo non me lo assentirono, ma lo negarono recisamente. Onde mi farai, come spero, cortesia, se, ad accreditare le mie parole, manderai qualche cosa di tuo, che io possa mostrare a quegli'increduli».

<sup>5</sup> È nota la lettera del novembre 1515 (conservata nel ms. Rothschild 3078.2, num. XXXVIII ed edita in *Nozze Valeri-Curti. Lettere di Giovanni, Palla e Cosimo Rucellai a Giangiorgio Trissino*, Paroni, Vicenza 1882, pp. 14-16, num. II e in W. Roscoe, *Vita e pontificato di Leone X*, vol. X, Sonzogno, Milano 1817, pp. 176-179, num. XIV) in cui Giovanni Rucellai, accennando al rapporto che lo lega al vicentino e al comune amico Làskaris, parla di un fraterno «Triumvirato».

codice Trivulziano 1088, che – se non bastassero le attestazioni provenienti dallo scambio epistolare con Magrè – testimonia una volta di più l'interesse trissiniano per i codici greci.<sup>6</sup> Un'ultima, minima ma non meno importante traccia dell'impegno profuso non solo nel recupero e nella riproposizione di materiali greci ma anche nella produzione di nuovi testi in lingua è infine rappresentata da un epigramma greco dedicato a Veronica Gambarà, da situare anch'esso nel primo decennio del Cinquecento o poco oltre.<sup>7</sup>

È in questo contesto che sarà da collocare – e alla luce di un tale retroterra culturale che si dovrà valutare – il recupero e il riutilizzo, da parte di Trissino, dell'*Anthologia Graeca*, resa disponibile a partire da fine Quattrocento (nella forma della *Planudea*) grazie all'edizione fiorentina procuratane proprio dall'amico Làskaris e, non molti anni dopo, in quella uscita dai torchi di Manuzio.<sup>8</sup> Alla luce di tali premesse, il presente saggio passerà in rassegna i casi in cui alcune tessere (o interi epigrammi) provenienti dall'*Anthologia* affiorano nella produzione trissiniana, edita e inedita, sia in latino che in volgare, analizzando i rapporti con il modello greco e tentando di risalire, per quanto possibile, alle fonti di cui il vicentino poteva disporre.

---

<sup>6</sup> Cfr. A. Ciaralli, F. Tomasi, *Giovan Giorgio Trissino*, in M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo (a cura di), *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, vol. II, Salerno Editrice, Roma 2013, pp. 369-385: 384, dove l'elenco è detto compilato «probabilmente nel periodo del primo soggiorno romano». Dell'identificazione di alcuni dei volumi lì citati si è occupato di recente Ciro Giacomelli, con un intervento dal titolo *Appunti sul greco di Trissino: note paleografiche e testuali*, presentato nell'ambito del convegno «La prima volta che queste lettere si sono usate». *Giovan Giorgio Trissino a cinquecento anni dalle prime stampe (1524-2024)*, Vicenza, 27-28 novembre 2024.

<sup>7</sup> Il componimento, che consta di una coppia di distici elegiaci, è trasmesso nel verso della guardia finale del ms. Harleianus 5651 della British Library, ed è stato di recente segnalato ed edito in C. Giacomelli, *Medica Patavina. Codici greci di medicina a Padova fra Bessarione, Niccolò Leonico Tomeo e Marco Antonio Della Torre (?)*, «Revue d'histoire des textes», 16, 2021, pp. 75-113: 96. Almeno un altro epigramma trissiniano in greco, anch'esso preso in esame da Giacomelli nel già menzionato convegno vicentino, è conservato nel ms. Ambrosiano I. 205. inf., a c. 168r.

<sup>8</sup> Si tratta rispettivamente della *princeps* stampata da L. Alopa a Firenze nel 1494 e del *Florilegium diversorum epigrammatum in septem libris* pubblicato a Venezia nel 1503. Per la fortuna dell'*Anthologia Graeca* in Italia si rimanda quantomeno a J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*, Cornell University Press, Ithaca (New York) 1935 e a E. Mioni, *L'Antologia Greca da Massimo Planude a Marco Musuro*, in *Scritti in onore di Carlo Diano*, Pàtron, Bologna 1975, pp. 263-310.

I. LE TRADUZIONI IN LATINO: L'AMBR. I. 205. INF.

Le tracce cronologicamente più alte di un'attività di lettura e di riutilizzo in proprio dell'*Anthologia Graeca* da parte di Trissino sono quelle testimoniate nel ms. I. 205. inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano (d'ora in poi A). Il manoscritto consiste in una miscellanea<sup>9</sup> contenente in totale una quarantina di testi di Trissino ospitati in due unità codicologiche: la prima, fra le carte 162 e 184, è aperta a c. 161r dalla titolazione «Compositioni diverse latine, | greche, et volgari, | del signor Gio. Georgio Trissino. | altre nel proprio originale, dell' | autore, altre rescritte»; l'altra, da c. 186 a 194, è preceduta dall'indicazione, a c. 185r, «Poesie toscane | in lode di varie persone» e, di mano diversa, «Alcuni sonetti del Trissino | Altri di Mons. Della Casa». Sebbene l'autografia trissiniana sia accertabile soltanto per alcuni dei componimenti di A, la vicinanza di questi testi allo scrittoio del vicentino sembra confermata anche dalla consistenza della carta impiegata in qualcuno dei fascicoli, di colore brunastro, quasi tendente al porpora in certi punti, che è simile a quella che si ritrova in almeno altri due manoscritti certamente passati per le mani di Trissino. Si tratta di un altro codice Ambrosiano, l'A. 68. inf., e del ms. 263 della Biblioteca Bertoliana di Vicenza. Il primo, in un fascicolo (cc. 87r-90r) costituito da due bifolii di una carta rosso-brunastro con filigrana e contromarca corrispondenti a quelle di Briquet 9467 (attestate a Vicenza nel 1527), contiene l'autografo della *Pharmaceutria*,<sup>10</sup> vale a dire l'epigramma latino in morte dell'amico Giovan Battista Della Torre, seguita da altre quattro carte (93r-96r) con una trascrizione della stessa per mano di Gaspare Trissino<sup>11</sup> (la medesima mano, peraltro, che copia i testi contenuti nelle cc. 169r-181r di A).<sup>12</sup> L'altro, un piccolo codice di 30

<sup>9</sup> Per una descrizione complessiva del contenuto del codice (il cui allestimento è probabilmente da ricondurre a Gian Vincenzo Pinelli), si rimanda ai link <<https://ambrosiana.comperio.it/opac/detail/view/ambro:catalog:61937>> e <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/cnmd/0000040156?> (data ultima consultazione: 22-04-2025). Cfr. inoltre Ciaralli, Tomasi, *Giovan Giorgio Trissino* cit., p. 372, num. 20, con la relativa bibliografia.

<sup>10</sup> Un'edizione moderna è in G. G. Trissino, *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non più raccolte*, vol. I. *Poesie*, Vallarsì, Verona 1729, pp. 393-398.

<sup>11</sup> La titolazione di c. 92r premessa alla trascrizione recita «[Pharmaceutriae] lacunas explevit Gaspar Trissinus anno 1624».

<sup>12</sup> La carta, in entrambi i casi, è molto chiara e la filigrana consiste nella figura di un pellegrino con bastone inscritto in un ovale, sormontato da una corona a tre punte (la tipologia è analoga a quelle catalogate in Briquet ai numeri 7567-7607, ma senza perfetta corrispondenza con nessuna di esse), senza contromarca. La stessa filigrana è visibile anche a c. 161 di A.

carte contenente soltanto testi trissiniani, sia in volgare che in latino, si apre con l'indicazione, di mano tarda, «Ritrovato nelle sue [sc. di Trissino] scritte dopo la sua morte» posta nell'antiguardia, e testimonianze componimenti non scontati della produzione del vicentino, lasciando supporre, pur in mancanza di conferme positive a riguardo, che si tratti di un idiografo o in ogni caso di una copia in pulito eseguita per rimanere nelle mani dell'autore.

Tra i componimenti contenuti in A, i primi 11 fra quelli in latino (13 in totale, con *Pulcher o sol* che è ripetuto due volte, copiato in entrambi i casi dalla mano di Trissino stesso) sono ospitati nelle tre carte iniziali<sup>13</sup> e accomunati dal carattere epigrammatico. Quattro di essi, in particolare, non sono altro che traduzioni di altrettanti componimenti appartenenti all'*Anthologia Planudea* (e contenuti tutti nei primi fascicoli), come suggerisce l'indicazione «ex graeco» che ne accompagna le rubriche. Gli anni di composizione, a giudicare dal contenuto di alcuni di essi (la morte della prima moglie, Giovanna, e di Vincenzo Magrè), sembrano essere proprio quelli giovanili delle frequentazioni e degli studi milanesi,<sup>14</sup> durante i quali il vicentino potrebbe essere venuto in contatto con la stampa fiorentina curata da Làskaris, o forse con l'aldina, e potrebbe avere approfondito lo studio dell'*Anthologia* grazie agli insegnamenti tenuti e ai commenti allestiti da Musuro:<sup>15</sup> di questo magistero,

<sup>13</sup> La filigrana è, in questo caso, in forma di sirena iscritta in un cerchio, sul modello di Briquet 13884-13892.

<sup>14</sup> La moglie muore infatti già nell'aprile del 1505, prima ancora che Trissino avesse intrapreso gli studi a Milano, mentre il medico esattamente cinque anni dopo, quando Giovan Giorgio si trovava probabilmente al seguito dell'imperatore Massimiliano dopo essere stato espulso da Vicenza e poco prima che facesse ritorno a Milano per stabilirsi momentaneamente in quella città; più tarda la morte del primogenito Francesco (1514), ricordata forse nell'epigramma 10. Si tenga presente che il primo epigramma si ritrova, messo in bocca a Pietro Attendo per la morte della moglie Polissena avvenuta nel 1525, nella stampa *Lugubris est titulus*, Vitale, Venezia 1526 (cfr. Morsolin, *Giangiorgio Trissino* cit., p. 134).

<sup>15</sup> Cfr. a proposito G. Galán Vioque, *On two Rediscovered Witnesses of the Scolia on the Anthologia Planudea*, «Museum Helveticum», 77, 2020, pp. 221-228 con la relativa bibliografia. Si vedano inoltre almeno A. Meschini Pontani, *L'Umanesimo greco a Venezia: Marco Musuro, Girolamo Aleandro e l'Antologia Planudea*, in M. F. Tiepolo, E. Tonetti (a cura di), *I Greci a Venezia*. Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia, 5-7 novembre 1998), Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2002, pp. 381-466 ed Ead., *Per l'esegesi umanistica greca dell'Antologia Planudea: i marginalia dell'edizione del 1494*, in V. Fera, G. Ferrà, S. Rizzo (a cura di), *Talking to the Text: Marginalia from Papyri to Print*. Atti di convegno (Erice, 26 settembre - 3 ottobre 1998), Centro Interdip. di Studi Umanistici, Messina 2002, pp. 557-613 (ora entrambi in F. Pontani [a cura di], *Filologia umanistica greca*, vol. IV. *Epigrammi e dintorni: Musuro, Bonamico e altri*, introduzione di L. Ferreri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2023, rispettivamente alle pp. 45-

tra l'altro, resta traccia proprio in una serie di versioni latine eseguite a scopo didattico e testimoniate da alcuni manoscritti tra i quali spiccano il «*Selest.* 336 (= K 930c), ff. 58r-67v, una copia eseguita dalle carte di [Johannes] Cuno dalla mano di Beato Renano», e il ricco «Basil. F VI 37, della mano di Bonifacius Amerbach».<sup>16</sup>

Si offre di seguito una trascrizione dei testi trissiniani in questione.<sup>17</sup> Per le traduzioni è indicata tra parentesi, accanto al numero progressivo del componimento, la numerazione dei testi originali sia nell'ordinamento dell'*Anthologia Palatina* (*AP*) che in quello della *Planudea* (*P*);<sup>18</sup> un asterisco segnala l'autografia.

---

130 e 131-191), nonché L. Ferreri, *L'Italia degli Umanisti*, vol. I. Marco Musuro, Brepols, Turnhout 2014, pp. 430-434. Più in generale su Musuro cfr. D. Speranzi, *Marco Musuro. Libri e scrittura*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 2013.

<sup>16</sup> Ferreri, *L'Italia degli Umanisti* cit., p. 431. Una descrizione dei due codici è in M. Sicherl, *Johannes Cuno. Ein Wegbereiter des Griechischen in Deutschland. Eine biographisch-kodikologische Studie*, C. Winter-Universitätsverlag, Heidelberg 1978, rispettivamente alle pp. 149-151 e 156-158. Il secondo è consultabile al link <https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-14516> (data ultima consultazione: 22-04-2025).

<sup>17</sup> Con l'eccezione del primo, gli epigrammi si trovano modernamente editi in *Nozze Peserico-Tommaseo Ponzetta. Componimenti volgari e latini rari ed inediti di Gian Giorgio Trissino*, Burato, Vicenza 1875, pp. 35-46; T2/(T8), T7 e T9 (che si trovano trasmessi anche nel ms. colocciano Vat. Lat. 2836, alle cc. 7v – il primo e l'ultimo – e 109ar-v: per una descrizione del codice cfr. M. Bernardi, *Per la ricostruzione della biblioteca colocciana: lo stato dei lavori*, in C. Bologna, M. Bernardi [a cura di], *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2008, pp. 21-82: 29, e O. Portuese, *Per la storia della tradizione degli Epigrammata Bobiensia. Con una disamina delle carte Campana e un testimone inedito*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017, pp. 67-84) sono editi anche in G. Cinelli Calvoli, *Della Biblioteca Volante*, vol. XXII, Berno, Rovereto 1736, pp. 80-81. Nel trascrivere i testi, ci si limita a sciogliere tacitamente le abbreviazioni e a intervenire in misura minima sulla punteggiatura e sulla regolarizzazione di maiuscole/minuscole, ove necessario. L'impiego dalla ε per il latino, che altrove (ad esempio nelle postille autografe del Trivulziano 1088; ma anche, nell'Ambrosiano stesso, per le due redazioni autografe di *Pulcher o sol* alle cc. 166r-v e 182r-v) sembra essere più consistente, registra in questo caso un'incidenza occasionale, tale da far pensare a un uso non consapevole: si è provveduto pertanto a regolarizzarne l'utilizzo riconducendolo a quello di una normale e.

<sup>18</sup> Per quest'ultima indicazione ci si rifà alla tavola delle concordanze in calce all'edizione di Hermann Beckby (*Anthologia Graeca* [1958], vol. IV. *Buch XII-XVI*, Heimeran, München 1965, pp. 576-586). Tra parentesi quadre si indica il numero delle carte in cui l'epigramma compare nella *princeps* fiorentina.

T1

*Epitaphium coniugis*<sup>19</sup>

Supremum officium, coniux dignissima vita,  
ceteraque ingrati funeris absolui.  
Nunc tumulum statuo, quando tibi premia vivae  
nonqueo, ut optabam, reddere pro mertis.  
Cara, vale, coniux, animae pars maxima nostrae,  
sisque mei aeternum, si potes umbra, memor.

T2

*Epitaphium Macri*<sup>20</sup>

Hic lapis exiguus monumentum est, optime Macre,  
et magnae extremum munus amicitiae.  
Quo te donamus, postquam immatura mihi mors  
te abstulit, o dulci dulcior ipsa anima.  
Quem semper flebo memor, et quem semper amabo,  
semper et ad charos dona feram cineres.

T3 (= *AP* IX 162; *PII*<sup>b</sup> 13, 1 [B6r-v])

*In Graphidem ex graeco*

Agrestis fueram calamus, minus utile germen:  
ex me uvam aut ficus non legit ulla manus,  
at me vir Musis sacravit, labia tornans  
ut tenuem fluxum duceret inde liquor.  
Quem nigrum simul ac sumpsi, ceu plena deo, tunc<sup>21</sup>  
ipsa tibi<sup>22</sup> muto quaelibet ore loquor.

---

<sup>19</sup> La rubrica, forse aggiunta in un secondo momento, è autografa.

<sup>20</sup> Anche in questo caso la rubrica è di mano di Trissino.

<sup>21</sup> La locuzione «plena deo, tunc» è corretta in interlinea da Trissino stesso su «afflata furore».

<sup>22</sup> L'intero sintagma è corretto in interlinea su «Divino» dalla mano di Trissino.

T4

*Ad Janum Oricell.*

Quid faciam sine te quaeris, doctissime Jane:  
abste, quaere prius quid faceres sine te.  
Quod faceres sine te, sine me sic vivere credas  
me quoque, nam sine me vivo ego si<sup>23</sup> sine te.

T5 (= *AP X* 93; *PI*<sup>a</sup> 12, 7 [B2r])

*Ex graeco*

Sortem melius est quamvis infimam pati  
quam divitum superbiam.

T6 (= *AP IX* 61; *PI*<sup>a</sup> 5, 1 [A4v])

*De Lacaena quae filium fugientem interfecit.*

*Ex graeco*

Lacaena, inermem cum reversum filium  
vidisset ex bello, celeri euntem pede  
in patriam, occurrens, jecur per intimum  
transmisit hastam. Deinde, mortuo<sup>24</sup> super  
nato locuta,<sup>25</sup> haec verba dixit mascula:  
«Descende ad inferos, abi infelix, abi,  
quoniam patrem mentiris atque patriam».

T7\* (= *AP IX* 327; *PI*<sup>a</sup> 3, 4 [A3v])

*Ex graeco*

Nymphae Ephydryades, quis Trissinus obtulit ista  
munera, luciduli fonticuli dominus,

---

<sup>23</sup> Aggiunto in interlinea, forse dalla mano di Trissino stesso.

<sup>24</sup> A testo «Mortuo deinde», con l'indicazione in interlinea di invertire le due parole, forse di mano dello stesso Trissino.

<sup>25</sup> Corretto su «loquta» con aggiunta di «c» interlineare.

salvete, et charis<sup>26</sup> pedibus calcate sacellum  
hunc udum, et lympham perliquidam bibite

T8\* (= T2)<sup>27</sup>

T9\*

*Aliud*

Accipe supremos quis te donamus honores,  
care Macre, et longum me cariture vale.  
Foelix, qui commune malum nec tanta videbis  
funera, quae nostra barbarus in patria  
patrabit; foelix, tribuit cui Roma sepulcrum,  
cui tot amicorum justa dedere manus.  
Te Graiae Latiaeque simul flevere Camenae<sup>28</sup>  
et Medicina tuo<sup>29</sup> moesta sedens tumulo.

T10\*

Spes patris et requies fueras, dulcissime nate,  
vividus, at extinctus es dolor et lachrymae.  
Omnia perdidimus tecum solatia vitae,  
tecum una tota est nostra sepulta domus.

---

<sup>26</sup> Il Vat. Lat. 2836 presenta la variante «canis» ('bianchi', 'puri'), da scartare a vantaggio della lezione dell'Ambrosiano in ragione dell'autografia di quest'ultima, oltre che della sua maggiore attinenza all'originale greco.

<sup>27</sup> Lepigramma riproduce, in forma autografa, quello già riportato a c. 162r. La sola variante rilevata fra i due, al netto di divergenze grafiche di minima entità, è, al v. 5, «Te [...] te» per «Quem [...] quem».

<sup>28</sup> A testo «cam[a]ene».

<sup>29</sup> La «t» è corretta su una originaria «s».

T11\*

Immeritam coniux me nunc sub Tartara mittis,  
 nec tibi dissimilem fata parant obitum.  
 Ultoresque deos spera, memoresque nefandi,  
 nam te ipsum hoc ipso vulnere perdis amens.<sup>30</sup>

Comparando le traduzioni con i relativi ipotesti, il primo elemento che salta all'occhio è lo scarto nelle scelte metriche operate da Trissino, il quale, pur adottando il distico elegiaco in tutti gli epigrammi d'invenzione, vi rinuncia per due delle traduzioni, a dispetto della consistenza del modello greco nell'impiego di questo metro. Ne risulta che T3 e T7 riproducono esattamente gli originali anche nelle dimensioni, laddove T5 colpisce per la sua estrema lapidarietà – che ben si addice al carattere sentenzioso della massima – mentre T6 acquista un verso in più. Interessante, peraltro, la scelta dei due metri traduttivi usati in sostituzione del distico elegiaco, in entrambi i casi una declinazione del piede giambico:<sup>31</sup> per T5 è infatti impiegato un sistema epodico (trimetro giambico + dimetro giambico, in questo caso con un tribraco nel secondo piede del primo verso, secondo il seguente schema: -- | ∪ ∪ ∪ | -- | -- | ∪ - | ∪ -, -- | ∪ - | ∪ - | ∪ ∪) che mantiene la natura bipartita dell'originale, mentre in T6 l'alternanza fra esametri e pentametri si perde del tutto, lasciando il posto al ripetersi di semplici trimetri giambici.

Venendo ad analizzare più nel dettaglio le singole rese, si nota come Trissino si dimostri piuttosto traduttore che poeta – secondo una tendenza comune anche ad altre sue opere, e in latino e in volgare –, attento a seguire da vicino il modello più che a servirsene per fornirne una reinterpretazione innovativa. Così, in T3 l'unico elemento originale è, per ragioni che sono, evidentemente, soltanto di carattere metrico, la soppressione del rimando al «μῆλον», con la *tricolon* del secondo verso che si riduce di conseguenza alla sola coppia «uvam aut ficus», mentre per il resto la traduzione è pressoché letterale,<sup>32</sup> tanto che persino l'origi-

<sup>30</sup> L'integrazione si deve a Morsolin (in *Nozze Peserico-Tommaseo Ponzetta* cit., p. 44). Nel manoscritto si trova, in corrispondenza del punto in questione, uno strappo nella carta.

<sup>31</sup> Si ricordi che, nella sua *Poetica*, Trissino offre una definizione dell'endecasillabo proprio a partire dalla misura giambica: cfr. G. G. Trissino, *La Poetica (I-IV)* [1529], in B. Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. I, Laterza, Bari 1970, pp. 21-158: 50-51 e N. Magnani, *I dettami della musa. Strumenti dell'imitazione nella Poetica di Gian Giorgio Trissino*, Vecchiarelli, Manziana 2023, pp. 236-265.

<sup>32</sup> Si segnala, tra l'altro, che l'avvio del componimento è condiviso, in una forma

naria lezione «afflata furore / Divino» per rendere «ἔνθεος», forse proprio perché avvertita come troppo libera,<sup>33</sup> viene ridotta al più essenziale «plena deo».

T5, pur nel disallineamento metrico rispetto all'originale, preserva pressoché intatta non solo l'alternanza fra verso lungo e verso breve, ma l'intera struttura sintattica: al di là dell'inversione fra aggettivo al grado comparativo e sostantivo, resta saldo a fine verso l'infinito, mentre il secondo verso prende avvio, come nel modello, dal secondo termine di paragone, costituito a sua volta da un genitivo in prima posizione e un accusativo in coda.

Piuttosto letterale è anche la versione di T6, soprattutto nella porzione iniziale, pur con qualche minima variazione. Il «Γυμνὸν» incipitario viene esplicitato con un più evocativo «inermem» che rende subito esplicito il riferimento alle armi abbandonate sul campo di battaglia per agevolare la fuga (e si tenga conto che nel Basil. F. VI. 37, c. 2r, l'iniziale «Nudum» è chiosato in interlinea con «proiectis armis»).<sup>34</sup> Leggermente più movimentata dell'originale è, semmai, l'organizzazione sintattica dei materiali a cavallo fra i vv. 3 e 4, dove l'*enjambement* (assente nel testo greco) contribuisce quasi a raffigurare il movimento con cui la lancia trapassa il corpo del figlio. Meno letterale è pure la resa del secondo pentametro, con la metaforica immagine dello 'spezzarsi' della voce («ῥηξάμενα») che viene tradotta attraverso un molto più piano «locuta, haec verba dixit». L'ultimo distico, infine, pur riducendo l'«Ἀλλότριον Σπάρτας [...] γένος» a un assai generico «infelix», riproduce sia l'epanalessi dell'imperativo «ἔρρε» (che si converte in Trissino in una coppia di «abi») che la struttura del verso finale.

In T7, infine, la sola differenza sostanziale riguarda la designazione del personaggio che invoca le ninfe e offre loro doni, con il passaggio

---

quasi identica, in una traduzione del medesimo carne a opera di Celio Calcagnini (la si legge in G. B. Pigna, *Carminum libri quatuor*, ex officina erasmiana Vincentii Valgrisi, Venetiis 1553, p. 206): «Agrestis fueram calamus, non utile germen». Identica è anche la chiusa: «Me furor, elingui, quaelibet ore loquor».

<sup>33</sup> Questa prima resa, peraltro, era, ancora una volta, simile alla versione di Calcagnini: «velut entheus afflet / Me furor».

<sup>34</sup> Il retroterra implicito è il celebre adagio riportato da Stobee come apostrofe della regina spartana Gorgo, moglie di Leonida, al figlio Plistarco: «Γοργὸ ἡ Λακεδαιμονία Λεωνίδου γυνή, τοῦ οἰοῦ αὐτῆς ἐπὶ στρατεῖαν πορευομένου, τὴν ἀσπίδα ἐπιδιδούσα εἶπεν ἢ ταῦταν ἢ ἐπὶ ταῦτας» (si cita da G. Stobee, *Anthologium*, recensuerunt C. Wachsmuth et O. Hense, vol. III, apud Weidmannos, Berolini 1894, p. 317). Sulle conseguenze subite dagli Spartani in seguito a un atto di codardia in battaglia cfr. Senofonte, *Costituzione degli Spartani*, IX 4-6 (l'edizione di riferimento è Xenophon, *Constitution of the Spartans*, in Id., *Scripta minora*, with an english translation by E. C. Marchant, William Heinemann-G. P. Putnam's sons, London-New York 1925, pp. 135-189: 165-167).

dall'«Ερμιοκρέων» dell'originale a «Trissinus» e con una parziale riscrittura del secondo verso, funzionale alla nuova destinazione occasionale del carne: il rinvenimento della fonte («πίδακος ἀντιάσας») si trasforma infatti in un vero e proprio possesso della stessa («fonticuli dominus»). Vicino al testo greco è invece il resto dell'epigramma, al netto di minimi spostamenti come l'inversione dell'ordine fra complemento oggetto e predicato a cavallo tra i vv. 1-2 e quella fra aggettivo e sostantivo tra i vv. 3-4.

Le traduzioni trissiniane in questione, in definitiva, più che rispondere al desiderio di avere a disposizione un serbatoio di massime da cui attingere,<sup>35</sup> appaiono in parte come un semplice esercizio letterario, focalizzato su carmi dal contenuto giocoso (T3, sulla canna divenuta pennino) o sentenzioso (T5 e T6, sulla superbia dei ricchi e sul valore degli Spartani in battaglia), e in parte come un'operazione dettata da intenti epigrafici in senso più stretto (è il caso di T7, legato, evidentemente, alla contingenza dei lavori effettuati dal vicentino nella propria villa di Cricoli;<sup>36</sup> ma anche degli epigrammi di invenzione composti per la morte della moglie, del figlio e in particolare di Magrè).<sup>37</sup>

## II. LE TRADUZIONI IN VOLGARE: LE *RIME*

Se le traduzioni latine ora esemplificate non solo rimangono senza seguito nella produzione trissiniana in volgare, ma giacciono inedite tra le carte dell'autore fino alle edizioni sette-ottocentesche, vi sono nelle *Rime* stampate

<sup>35</sup> La padronanza trissiniana del greco è tale, infatti, che non sembra si debba pensare alla versione latina come a una necessaria mediazione nel passaggio dal greco al volgare (per cui si veda invece, ad esempio, il metodo di lavoro di Benedetto Varchi, così come evidenziato da D. Brancato, *Per una tipologia delle traduzioni di Benedetto Varchi*, in E. Pietrobon, F. Tomasi [a cura di], *Benedetto Varchi traduttore*, «L'Ellisse», 13, 2018, pp. 11-28, in particolare a p. 20, a proposito proprio dell'*Anthologia Graeca*: «la versione latina rimane comunque centrale nel processo di trasferimento in volgare poiché, evidenziando le affinità strutturali fra le due lingue classiche, facilita da un lato la comprensione del testo greco, dall'altro il processo di traduzione dal greco al toscano»). L'ipotesi è del resto avvalorata dall'officina dell'*Italia liberata*, testimoniata dallo *Zibaldone autografo* conservato a Milano, Biblioteca Braidense, ms. Castiglioni 8/1, in cui versi e sentenze greci sono volti direttamente in volgare (cfr. sull'argomento P. Pecci, *La «novella strada» del poema epico rinascimentale: Gian Giorgio Trissino e la Italia Liberata da' Gotthi*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, tutor prof. F. Tomasi, ciclo XXVII, a.a. 2015-2016).

<sup>36</sup> Cfr. Morsolin, *Giangiorgio Trissino* cit., pp. 198-199. Per la medesima fonte è composto l'epigramma di Laskaris in apertura di saggio.

<sup>37</sup> Su questo argomento cfr. C. Giacomelli, *Per la biografia e gli studi greci di Vincenzo Magrè (c. 1475-1510), umanista vicentino*, di prossima pubblicazione. Ringrazio l'autore per i materiali anticipatimi.

a Vicenza nel 1529 almeno due casi in cui emergono tracce dell'*Anthologia Graeca*, seppure dissimulate all'interno di testi per il resto perfettamente riconducibili al dominio della tradizione lirica in volgare.<sup>38</sup> Si tratta di due sonetti, il XXV e il LIV della *princeps*, le cui terzine finali coincidono, di fatto, con la traduzione di altrettanti epigrammi dell'*Anthologia Planudea*. Li si riporta di seguito:<sup>39</sup>

XXV

Donna, che a' miei sospiri alcuna volta  
Risguardavate, sospirandō insieme,  
Qual, chi del male altrui le peſa, e teme  
Parlar, però che libertà l'j'è tolta;  
Hor che Fortuna a mia ruina volta  
M'ha fin di veder voi rotta la speme,  
Dèh date oreckie a queste voci extrême,  
Se l'antica pietà non è difciolta:  
Ingannate l'altrui non giustō celō  
Tantō, ch'io veda una sol volta vui,  
Prima che Amore e Morte mi cōsumi.  
Almen potess'io trasferirmi al Cielō  
Mōrendō, e tuttō trasformarmi in lui,  
Per mirarvi dapoi cōn mille lumi.

LIV

Mentre nel statō mio, dove ch'io nacqui,  
Vivea, senza curar cofa terrena,  
Era la vita mia tantō serena,

---

<sup>38</sup> Per analoghi usi dell'ode oraziana e della canzone pindarica nelle *Rime* sia consentito il rimando a F. Davoli, *Classicismo radicale? L'ode fra Trissino, Alamanni, Minturno e Tolomei*, «Nuova rivista di letteratura italiana», i.c.s.; per le traduzioni da Teocrito, a Id., *L'endecasillabo sciolto come metro traduttivo del corpus Theocriteum nel Cinquecento*, «Italique», 25, 2023, pp. 151-185 e Id., «Piuttosto cavata o immitata che tradotta». *Su alcune traduzioni di Teocrito nel Cinquecento*, in G. Baldassari, G. Barucci, L. Danzi (a cura di), *Studi sulla tradizione poetica nel Quattro-Cinquecento*, Milano University Press, Milano 2024, pp. 191-225.

<sup>39</sup> L'edizione di riferimento è: G. G. Trissino, *Rime (1529)*, testo critico e commento a cura di F. Davoli, Bit&cs, Milano 2025.

Che alcuna volta a mē medesmō piacqui;  
 Hor, poi che d'altra vita mi cōmpiacqui,  
 La qual di fumō e d'arrōganza è piena,  
 Veggiō, che quella era un'alteza amena,  
 Quandō al parer del vulgō in terra giacqui.  
 Dice la mente mia: «Tu pur eri ufō  
 Di prenderti per scorta l'intelletto,  
 E gir cōn lui quasi al divin cōspetto;  
 Hor, lassō, in terra stai pien di diffetto;  
 Dēh sali, sali ritornandō in giufo,  
 Perchè tu descendesti andandō in sufo».

Il primo ha alle spalle un noto epigramma attribuito a Platone, *AP VII 669 (P/ III<sup>a</sup> 6, 28 [O8v])*.<sup>40</sup> Più che la ripresa testuale in sé, tuttavia, il caso in questione è interessante perché nella copia della *princeps* conservata presso la Biblioteca Queriniana di Brescia (Cinq. E. 89) si trova, in corrispondenza dell'ultimo verso, una postilla autografa<sup>41</sup> che recita: «tōltō da platōne che ciò disse. duō versī i quali | sōnō stati tradōtti da alquanti in latinō i(n) | questa guisa O utinam cœlum fierem cum syde|ra cernis Mi stella, ut multis in te oculis tuerer» (Fig. 1). La traduzione attribuita ad «alquanti» è in realtà la citazione letterale di una versione dell'umanista Michael Bentinus, stampata prima in un'edizione delle opere di Diogene Laerzio del 1524<sup>42</sup> e raccolta quindi fra gli *Epigrammata graeca veterum elegantissima* editi a Colonia da

<sup>40</sup> La segnalazione era già in R. Herrera Montero, *Los ojos del cielo: de AP 7.669 y sus versiones latinas a Fernando de Herrera y Barabona de Soto*, «Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos», 13, 1997, pp. 141-152, dove si leggono anche altri esempi di traduzione dal medesimo epigramma.

<sup>41</sup> Il carattere autografo dell'annotazione, oltre che da ragioni paleografiche, è comprovato dall'impiego del sistema ortografico trissiniano (di 'seconda foggia', vale a dire posteriore alle stampe del 1529), che si trova regolarmente utilizzato anche nelle scritture private del vicentino. L'esemplare queriniano, rilegato con una copertina in marocchino che presenta, sul piatto anteriore, la scrizione «DRESANO», si contraddistingue del resto anche per alcune particolarità tipografiche (cfr. F. Davoli, *Nell'officina tipografica di Tolomeo Ianiculo: alcune considerazioni sulle stampe trissiniane del 1529*, «La Bibliofilia», 124, 2022, pp. 279-297: 289 e n, e Trissino, *Rime* cit., pp. 48-49) che ne fanno una copia unica nel suo genere tra quelle conservate: anche in ragione di tali peculiarità, non è da escludere che si tratti di un esemplare posseduto personalmente da Giovan Giorgio, che per qualche ragione avrà voluto esplicitare il rimando all'epigramma greco apponendo la postilla.

<sup>42</sup> *Diogenis Laertii clarissimi historici de vita, et moribus philosophorum libri decem*, in aedibus Valentini Curionis, Basileae 1524, p. 104.

Johannes Soter nel 1525 e di nuovo nel 1528.<sup>43</sup> Difficile dire se Trissino sia venuto in contatto con la versione latina in questione prima o dopo aver composto il sonetto,<sup>44</sup> dal momento che le differenze con l'originale greco non sono tali da suffragare l'una o l'altra ipotesi. Del resto, il primo emistichio (che in Bentinus è spostato a cavallo fra esametro e pentametro) è del tutto ignorato da Trissino, preoccupato di legare direttamente l'iniziale interiezione ottativa alla consecutiva che occupa quasi per intero il secondo verso (l'ultimo nel sonetto). L'originario «γενοίμην / οὐρανός» («coelum fierem»), inoltre, è espanso ad abbracciare due versi, con sdoppiamento in un paronomastico «trasferirmi»/«trasformarmi»,<sup>45</sup> e legato – nell'economia del sonetto, incentrato com'è sul motivo della sofferenza amorosa – al tema della morte. Va osservato, però, che la clausola conclusiva «mille lumi», sintagma che gioca sul doppio senso tra il significato metaforico di 'luce degli occhi' (a indicare quindi, per metonimia, gli occhi stessi) e quello di 'luce degli astri', per quanto innovi rispetto al modello greco («πολλοῖς ὄμμασι», 'molti occhi') e della traduzione di Bentinus («multis [...] oculis»), potrebbe in realtà guardare proprio a una traduzione come le due quattrocentesche premesse da Soter alla versione dell'umanista fiammingo, che rendono la locuzione con «multo lumine».

Un'indicazione autografa di questo tipo è un *unicum* per le *Rime* trissiniane, non ritrovandosi in corrispondenza di nessun altro fra i componimenti che attingono in qualche misura da testi della classicità, e quindi neppure per la terza finale (o meglio, il distico conclusivo) del sonetto LIV, che traduce l'ultimo verso di un epigramma di Pallada, *AP XI 292 (Pl. II<sup>a</sup> 52, 7 [Ξ4ν])*.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> L'epigramma greco con le tre traduzioni – quelle quattrocentesche di Guarino Veronese e di «Laer. interp.» (vale a dire Benedetto Brugnoli), e quella cinquecentesca di Bentinus – si trovano a p. 215 della seconda edizione (consultabile al link <https://books.google.it/books?id=QHJeAAAACAAJ&hl=it&pg=PA215#v=onepage&q&f=false>; data ultima consultazione: 22-04-2025). Una loro riproduzione è in Herrera Montero, *Los ojos del cielo* cit., pp. 143-145, e in G. Forni, *Forme brevi della poesia. Tra Umanesimo e Rinascimento*, Pacini, Pisa 2001, p. 101. Su Soter cfr. inoltre almeno B. Ortega Villaro e M. J. Pérez Ibáñez, *Las ediciones de la Antología Planudea de Soter (1528) y Cornario (1529): estudio comparativo*, «Analecta Malacitana», 35, 2012, pp. 9-36.

<sup>44</sup> Il *terminus ante quem* per la sua stesura coincide con l'allestimento del ms. G. B. o. 4 della Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek di Jena, databile tra il 1524 e il 1527, in cui esso si trova copiato in una versione pressoché identica a quella della *princeps*.

<sup>45</sup> Per i rapporti fra esametro ed endecasillabo in Trissino si veda ancora Davoli, *L'endecasillabo sciolto come metro traduttivo del corpus Theocriteum nel Cinquecento* cit.

<sup>46</sup> Una versione latina del Beatus Rhenanus è raccolta nell'antologia di Soter (p. 200 dell'edizione del 1528), in cui gli ultimi versi suonano: «Inferius melior fueras, scandens modo peior, / Infera quin scandis desiliens superis». Nel Basileensis, c. 69v, si legge invece:

Il carme, indirizzato al filosofo Temistio dopo che era diventato prefetto di Costantinopoli, è pervaso di contrasti ossimorici che giocano sull'antitesi fra alto e basso, e che sono mantenuti nella traduzione, dove, a dispetto della stretta dipendenza dal modello greco, la coda della terzina si lega perfettamente al resto del sonetto (con ripresa dei medesimi concetti evocati nelle due quartine, sebbene con capovolgimento di significato: come finora l'io ha ricercato l'approvazione della gente comune, credendo di innalzarsi ma in realtà sprofondando nel suo attuale stato, «pien di diffetto», così ora egli deve mirare all'originaria altezza «amena» che raggiungeva un tempo elevandosi con l'«intelletto», e che secondo il «parer del vulgo» coincide con una discesa «in giuſſo»). L'opposizione fra il salire scendendo e lo scendere salendo – resa qui attraverso un perfetto parallelismo tra i due versi (verbo all'indicativo + verbo al gerundio + avverbio), e dunque con un leggero scarto rispetto all'ipotesto greco, in cui si ha al contrario un chiasmo fra i due *cola* – è espressa, peraltro, ricorrendo forse anche alla mediazione della tradizione in volgare, attraverso la ripresa di *Triumphus Cupidinis* IV 144 «e gradi ove più scende chi più sale». <sup>47</sup> Per quanto riguarda invece il bilanciamento fra pentametro ed endecasillabo, il primo viene in questo caso spezzato in due unità dello stesso peso (i due emistichi di cui si compone), che nel sonetto vanno a occupare un verso ciascuno.

La modalità con cui i due epigrammi sono accolti all'interno della produzione lirica in volgare e piegati ad assecondare non solo le forme tradizionali ma anche i contenuti e il lessico dei singoli componimenti, al punto che «il meccanismo verbale del modello antico traspare attraverso il canone petrarchesco», <sup>48</sup> può fornire forse qualche elemento in più sul metodo di lavoro trissiniano. Così come avviene per il già ricordato *Zibaldone autografo dell'Italia liberata*, infatti, si può immaginare che Trissino disponesse, sul proprio scrittoio, non tanto (o non solo) di una copia, manoscritta o più probabilmente a stampa, dell'*Anthologia Planudea*, eventualmente postillata, quanto piuttosto di un florilegio personalmente approntato mettendo insieme *excerpta* sparsi, di una serie di appunti preparatori da cui poteva poi attingere al momento di comporre un testo in volgare, costituiti da traduzioni o dalla semplice copia di testi greci ritenuti di un qualche interesse, accompagnati magari da note esegetiche, e pronti per un utilizzo futuro.

---

«Fuisti inferius melior ascendens, factus es tunc multo deterior. / Age, ascende deorsum, nunc in sursum descendisti».

<sup>47</sup> Si cita da F. Petrarca, *Triumphus*, a cura di V. Pacca, in Id., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Santagata, Mondadori, Milano 1996, pp. 3-626.

<sup>48</sup> Forni, *Forme brevi della poesia* cit., p. 101.

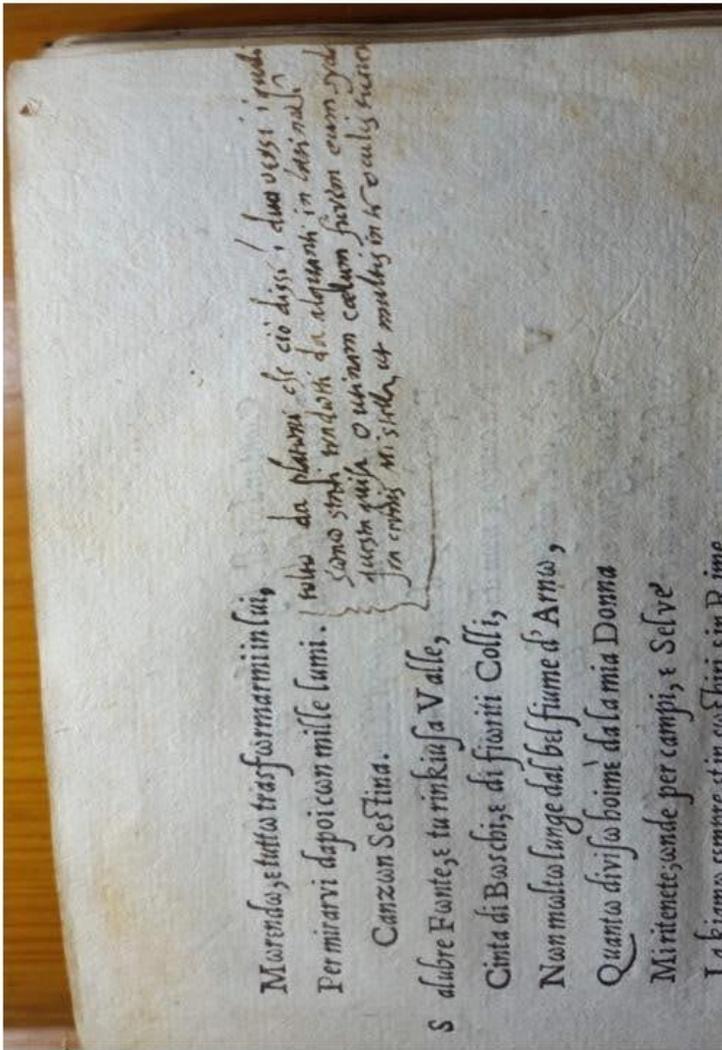


Fig. 1. G. G. Trissino, Rime, T. Ianiculo, Vicenza 1529, esemplare Brescia,  
Biblioteca Queriniana, Cinq. E. 89, c. cc4r.



CHIARA CASIRAGHI

## Versi che «sanno d'uomo». Gli epigrammi di Bernardino Baldi

Sullo scorcio iniziale del XVII secolo, prende gradualmente forma la raccolta epigrammatica di Bernardino Baldi, un corpus di quasi 1200 testi che costituisce l'esito più organico e complesso delle sperimentazioni poetiche rinascimentali volte a rifondare in volgare il genere classico dell'epigramma.<sup>1</sup>

La prima, isolata, voce a riconoscere il merito dell'opera è quella di Giovan Mario Crescimbeni, che nella biografia dedicata al Baldi definisce l'autore come novello «Antipatro», «Pallada» e «Catullo», di cui l'Italia si sarebbe potuta gloriare se la sua «fatica» epigrammatica fosse uscita «alla pubblica vista».<sup>2</sup> In effetti, il mancato approdo alle stampe – un destino che accomuna la gran parte delle opere dell'Urbinate – segna inevitabilmente la sfortuna (ancora attuale) della raccolta baldiana;<sup>3</sup> nondimeno, questa rappresenta un

---

<sup>1</sup> Un conteggio effettivo dei testi ha permesso di ridimensionare la stima numerica di 2000 epigrammi avanzata da Zaccagnini (G. Zaccagnini, *Bernardino Baldi: nella vita e nelle opere*, Soc. an. tipo-litografica toscana, Pistoia 1908, p. 161) e ripresa da Cerboni Baiardi (G. Cerboni Baiardi, *Per una lettura degli epigrammi del Baldi*, in Id. [a cura di], *Bernardino Baldi Urbinate (1553-1617)*. Seminario di Studi [Urbino, 9-10 dicembre 2003], Accademia Raffaello, Urbino 2006, pp. 201-226: 202), cui si deve il contributo di maggiore rilievo tra le poche pubblicazioni dedicate agli epigrammi baldiani. Per un profilo generale della vita e delle opere del Baldi fondamentale è, invece, lo studio di Serrai (A. Serrai, *Bernardino Baldi. La vita, le opere, la biblioteca*, Sylvestre Bonnard, Milano 2002), nonché gli atti dei due convegni dedicati all'autore: Cerboni Baiardi (a cura di), *Bernardino Baldi Urbinate* cit. ed E. Nenci (a cura di), *Bernardino Baldi (1553-1617) studioso rinascimentale: poesia, storia, linguistica, meccanica, architettura*. Atti del Convegno (Milano, 19-21 novembre 2003), Franco Angeli, Milano 2005.

<sup>2</sup> G. M. Crescimbeni, *La vita di Bernardino Baldi*, a cura di I. Filograsso, Quattroventi, Urbino 2001, p. 120.

<sup>3</sup> La prima edizione a stampa della produzione epigrammatica baldiana risale infatti soltanto al 1914: B. Baldi, *Gli epigrammi inediti, gli apologhi e le ecloghe*, a cura di D. Ciampoli, Carabba, Lanciano 1914. È d'altronde lo stesso Baldi a lamentare le difficoltà riscontrate «nel dare alla luce gli elaborati più significativi e di maggiore impegno», attraverso le parole di

fondamentale capitolo della storia dell'epigramma italiano, al cui interno traccia un vero e proprio spartiacque, giacché riassume gli esiti dei primi esperimenti cinquecenteschi, ma insieme anticipa i successivi sviluppi del genere.

Del resto, che gli epigrammi occupino una posizione di rilievo pure nel quadro complessivo della prolifica produzione letteraria del Baldi è dimostrato non solo dalla loro consistenza numerica, ma anche dal prolungato *iter* redazionale della raccolta, le cui progressive fasi di evoluzione sono testimoniate da tre manoscritti autografi. Il più antico è il ms. XIII.D.53 della Biblioteca Nazionale di Napoli (B),<sup>4</sup> che sotto il titolo di *Epigrammi secondo l'uso Latino e Greco di Bernardino Baldi* riporta 814 testi, per un totale di 144 carte; per quanto sia l'unico a non essere datato dalla mano del Baldi, la stesura di questo codice è da considerarsi antecedente a quella degli altri due (e collocabile attorno al 1608),<sup>5</sup> come dimostra la sua veste di manoscritto di lavoro, ricco di emendamenti, cancellature, aggiunte e annotazioni autoriali. Le datazioni del 6 maggio 1610 e del 25 agosto 1614 rispettivamente associabili agli altri due manoscritti sono invece certificate dalla presenza di una nota di mano baldiana, posta in calce a entrambi i codici a segnalarne il termine della compilazione. Dei due, quello cronologicamente intermedio, conservato presso la Biblioteca Corsiniana (ms. 45.D.1, siglato C), riproduce il corpo di componimenti già riportato da B, sottoponendolo però a una significativa operazione di generale riordinamento della raccolta. Come suggerisce il titolo apposto in apertura del codice (*Epigrammi di Bernardino Baldi da Urbino divisi in due libri*), gli 806 epigrammi di cui C si compone (per un totale di 138 carte) si presentano infatti ripartiti, pressoché equamente, in due parti, aperte dalle dediche rispettivamente rivolte a Gabriello Chiabrera e ad Alberto Fabriani, amico del Baldi e membro dell'Accademia dei Filarmonici di Verona.<sup>6</sup> Il terzo e ultimo stadio dell'opera dimostra, d'altra parte, come i

---

polemica usate nel *Proemio di chi traduce*, premesso alla propria versione italiana de *I Paralipomeni di Omero* di Quinto Smirneo e riportato da Serrai, *Bernardino Baldi* cit., pp. 86-88.

<sup>4</sup> Per questo e i successivi codici, mi servo delle sigle adottate da Cerboni Baiardi, *Per una lettura degli epigrammi del Baldi* cit.

<sup>5</sup> Per argomentazioni più approfondite in merito a questa ipotesi di datazione, oltre che per una descrizione più dettagliata dei tre codici e dei loro rapporti reciproci, mi permetto di rimandare al mio precedente saggio sull'argomento: C. Casiraghi, *Dare un ordine alla «varietà confusa»: la raccolta degli epigrammi volgari del Baldi nei tre manoscritti autografi*, in G. Baldassari, G. Barucci, L. Danzi (a cura di), *Studi sulla tradizione poetica nel Quattro-Cinquecento*, Milano University Press, Milano 2024, pp. 335-360.

<sup>6</sup> Per una simile identificazione, di contro a quella proposta da Serrai, *Bernardino Baldi* cit., pp. 107 e 230 con il nome di 'Inbriani', rimando a Casiraghi, *Dare un ordine alla «varietà confusa»* cit., p. 351.

continui ripensamenti da parte del Baldi riguardino principalmente l'organizzazione macrostrutturale di volta in volta impressa alla propria antologia di testi epigrammatici: a distanza di circa quattro anni dalla realizzazione di C, la forma della raccolta trasmessa dal ms. XIII.D.31 della Biblioteca Nazionale di Napoli (siglato A),<sup>7</sup> dal titolo *Epigrammi volgari secondo l'uso latino e greco di Bernardino Baldi da Urbino*, si presenta come significativamente rinnovata non tanto, o non solo, per il consistente incremento del numero dei componimenti, che arrivano a toccare il totale di 1157 (distribuiti lungo 175 carte), ma soprattutto per la ripartizione dei testi in cinque sezioni tematiche, coincidenti con i 'libri' (come l'autore stesso li definisce) degli epigrammi *Morali, Gravi, Arguti, Ridicoli e Vari*.

I manoscritti C ed A fotografano dunque due distinti disegni di raccolta, molto diversi tra loro, ma ugualmente dipendenti da B, di cui recepiscono le numerose correzioni, come si evince dall'analisi stratigrafica dei tre codici. La compiutezza di entrambi i progetti è invece dimostrata dall'ordinata veste grafica di C ed A, copie in pulito sostanzialmente esenti da emendamenti, oltre che dalle cure dedicate dall'autore all'allestimento degli apparati paratestuali: in aggiunta alle lettere indirizzate ai dedicatari delle due parti della raccolta (cc. 2r e 72r), C riporta infatti un fondamentale *Discorso dell'autore* sul genere epigrammatico (cc. 3r-7r), mentre le carte finali di A (cc. 176r-186v) sono occupate da una *Tavola* dei testi, organizzata secondo la divisione nei cinque libri e per ordine alfabetico dei lemmi. La redazione di un indice testimonia, del resto, una volta di più come la progettazione di A porti con sé un cambio di paradigma nella concezione della struttura da imprimere a una raccolta di testi epigrammatici: mentre C si fonda sulla successione continua dei componimenti, ordinati secondo i criteri della *varietas* e della dissonanza tonale, A si presenta come un'antologia di epigrammi organizzata per contenuti tematici, all'interno della quale orientarsi grazie all'analitica rubrica finale, che rende l'opera fruibile anche attraverso autonomi percorsi di lettura.

---

<sup>7</sup> Si tratta in realtà di un codice composito, derivante dall'assemblaggio di due manoscritti originariamente separati: il primo contiene, appunto, gli epigrammi volgari; il secondo riporta invece gli epigrammi latini del Baldi, confluiti nell'edizione a stampa dei *Carmina* (*Bernardini Baldi Urbinatensis academici Innominati, et Affidati Carmina ad sereniss. Franciscum Mariam Feltrium de Ruere Urbini ducent sextum*, ex officina Erasmi Viothi, Parmae 1609), e una sezione intitolata *Ad Iosephum Zarlinum carmina*, che raccoglie testi di vari autori, tra cui alcuni in lingua greca (per una descrizione dettagliata di questo secondo codice rimando a L. Bravi, *Epigrammi greci in un manoscritto di epigrammi di Bernardino Baldi*, «Studi umanistici piceni», 36, 2016, pp. 197-211).

Le cure editoriali protrate negli anni sono dunque la prova di come la produzione epigrammatica baldiana sia sorretta da un'elevata consapevolezza teorica, che trova del resto esplicita espressione nelle numerose dichiarazioni programmatiche disseminate dall'autore nel *Discorso* sull'epigramma premesso a C, nonché nel complesso di componimenti di contenuto metaletterario che costellano l'opera. Presenti sin dal primo stadio di elaborazione della raccolta, è soprattutto in A che gli epigrammi metaletterari vengono a giocare un ruolo fondamentale nella costruzione del macrotesto, concentrandosi nei punti strutturalmente più strategici, all'avvio e in conclusione di ciascuno dei cinque libri, come canale di comunicazione diretto con il lettore,<sup>8</sup> in cui la voce baldiana fa apertamente irruzione per giustificare le proprie scelte ed esporre la sua personale concezione di poetica.

Le ragioni dell'attrattiva esercitata sul Baldi dalla poesia epigrammatica emergono in modo già sufficientemente chiaro dal componimento d'apertura di tutti e tre i manoscritti, utile anche per riassumere gli ingredienti che agli occhi dell'autore definiscono l'essenza del genere:

Già son pieni d'amor mille volumi  
cento di cento Eroi sonar fan l'armi,  
ma qual veggiam che con arguti carmi  
diasi e vezzosi a riformar costumi?  
Onde se per ciò far prendo la penna,  
non t'ammirar Lettor: Ragion l'accenna.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Come osserva anche Cerboni Baiardi, *Per una lettura degli epigrammi del Baldi* cit., pp. 213-216.

<sup>9</sup> Questa e le seguenti citazioni sono trascrizioni dai codici, moderatamente modernizzate attraverso l'adeguamento di grafie, accentazione e punteggiatura agli usi attuali; laddove, come in questo caso, la citazione avvenga nel contesto di un discorso trasversale ai tre manoscritti, il testo proposto coincide con quello dell'ultima versione trasmessa da A. Di ogni componimento verrà, ad ogni modo, specificata la collocazione all'interno di tutti i manoscritti che lo riportano, come di seguito: A (*Morali*) 1, c. 1r; C 1, c. 8r; B 1, c. 1r. Quanto alla numerazione dei testi, verranno adottati riferimenti in parte divergenti da quelli impiegati da Baldi nei codici: tenuto conto delle incongruenze e degli errori che la numerazione baldiana presenta, si è ritenuto, infatti, opportuno fondare le indicazioni numeriche su un nuovo conteggio degli epigrammi e sul loro effettivo posizionamento nei tre manoscritti (nel caso di C e A, si è preferito optare per una numerazione unitaria, che desse conto dell'entità complessiva delle raccolte, a fronte di quella distinta per sezioni impiegata dal Baldi).

È innanzitutto la garanzia di novità letteraria assicurata da un genere fermo, all'altezza cronologica in cui Baldi scrive, ad uno stadio di evoluzione ancora embrionale a giustificare l'esercizio dell'epigramma volgare, che si profila come ideale punto di incontro tra il classicismo dell'autore e il suo gusto per le sperimentazioni poetiche. Entrambe queste inclinazioni appaiono riflesse, in primo luogo, nell'adozione di una forma metrica libera dai vincoli imposti dalla tradizione lirica codificata e fondata sull'impiego della coppia di endecasillabi ad imitazione del distico elegiaco dell'epigramma classico. Si tratta di una soluzione già introdotta, circa mezzo secolo prima, da Luigi Alamanni, la cui produzione epigrammatica costituisce il primo inevitabile termine di confronto del Baldi,<sup>10</sup> per quanto mai apertamente dichiarato; tuttavia, del distico di endecasillabi baciati sistematicamente impiegato dal suo predecessore, Baldi fa soltanto una cellula base modificabile *ad libitum*, sia con l'eventuale introduzione del settenario a rendere la misura più breve del pentametro elegiaco, sia attraverso la varietà degli schemi rimici, per un'estensione di componimento che spazia dall'unità minima del distico a testi di un massimo di diciotto versi, con una preferenza per le quartine a rime incrociate, ritenute evidentemente più appropriate alla forma chiusa dell'epigramma.

L'epigramma proemiale ha, tuttavia, soprattutto il pregio di tracciare, sin dalla soglia della raccolta, le due coordinate fondamentali che definiscono il senso dell'esperienza epigrammatica baldiana, mettendo l'accento sulla piacevolezza dell'arguzia, da un lato, e sull'utilità morale, dall'altro.

La sottolineatura del carattere arguto dell'epigramma, in questo come in altri testi metaletterari, si rivela il riflesso della fondamentale svolta impressa alla concezione rinascimentale del genere dalla teorizzazione dello Scaligero del 1561,<sup>11</sup> responsabile della definitiva consacrazione dell'epigramma nella forma tipicamente marzialiana di componimento bipartito, dotato di una punta finale sorprendente.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Gli epigrammi alamanniani, pubblicati a stampa nel 1587 (*Gli epigrammi con alcuni epitafi del s. Luigi Alamanni et alcune compositioni del s. Batista suo f. che fu poi vesc. di Macone*, Marco Orry, Parigi 1587), risultano composti entro l'8 gennaio 1546, data apposta alla lettera con cui l'autore dedica la raccolta alla principessa Margherita di Valois.

<sup>11</sup> *Iulii Caesari Scaligeri clarissimi, Poetices libri septem*, apud Ioannem Crispinum, Geneva 1561, pp. 169-171.

<sup>12</sup> Evoluzione dell'epigramma rinascimentale, nell'alterna fortuna tra *lepos* greco e *sal* romano, fino alla definitiva affermazione del modello di Marziale, è ricostruita a più riprese dagli studi di Pierre Laurens (*Epigramma greco, epigramma latino*, in R. Cardini, D. Coppini [a cura di], *Il rinnovamento umanistico della poesia: l'epigramma e l'elegia*, Polistampa, Firenze 2009, pp. 43-61; *Du modèle idéal au modèle opératoire: la théorie épigrammatique aux XVIème et XVIIème siècles*, in C. Balavoine, J. Lafond, P. Laurens [a cura di], *Le modèle*

L'importanza riconosciuta alla brillantezza della forma, manifestamente espressa nella definizione data dell'arguzia, nel *Discorso* premesso a C, come di «quel sale che si può dir il condimento o – secondo la terminologia divenuta canonica a partire dall'uso che ne fa lo Scaligero – l'anima più tosto» dell'epigramma,<sup>13</sup> proietta così la produzione baldiana verso gli esiti secenteschi del genere, venendo a costituire il principale discrimine rispetto alle pregresse sperimentazioni epigrammatiche italiane, tutte collocabili entro la prima metà del Cinquecento.

Da un lato, Baldi è dunque ben consapevole della levità propria del genere epigrammatico, che nasce e trova destinazione nell'*otium* poetico, allo scopo di procurare diletto e distrarre gli animi dai pensieri più gravosi; lo dimostra, ad esempio, l'epigramma posto in apertura della sezione dei *Ridicoli* di A, con cui l'autore scoraggia il pubblico dal cipiglio più severo, incarnato dalla maschera di 'Eraclito piangente',<sup>14</sup> dall'intraprendere la lettura dei versi «di facetie conditi» che compongono il libro:

*Al lettore*

O buon Lettor, s'Heraclito tu sei  
nimico in tutto a la letitia, al riso,  
non legger no, sul cominciar t'avviso,  
di facetie conditi i versi miei.  
Per te non gli feci io, ma per coloro  
che stanchi da' pensier, chieggion ristoro.  
Non mancheranno a te, s'al pianto godi,  
tragedie meste e lagrimosi modi.<sup>15</sup>

Dall'altro lato, a rendere conciliabile la disposizione al gioco congenitamente insita all'epigramma con lo *status* clericale del Baldi, dal 1585 a guida

---

à la Renaissance, Vrin, Paris 1986, pp. 183-208) ed efficacemente riassunta da Donatella Coppini nell'introduzione a una fondamentale miscellanea di studi sul 'rinnovamento umanistico' della poesia epigrammatica ed elegiaca (Cardini, Coppini [a cura di], *Il rinnovamento umanistico della poesia* cit., pp. XI-XII).

<sup>13</sup> C, c. 4v.

<sup>14</sup> Sul significato che le opposte maschere di 'Eraclito piangente' e 'Democrito ridente', già delineate da un componimento adespoto della *Planudea* (AP 9.148), assumono all'interno della raccolta epigrammatica baldiana riflette Cerboni Baiardi, *Per una lettura degli epigrammi del Baldi* cit., pp. 213-214 e 225n.

<sup>15</sup> A (*Ridicoli*) 830, c. 121r.

dell'abbazia di Guastalla, è soltanto la concomitante vocazione morale del genere. Il testo proemiale vale, dunque, a chiarire sin da subito come il valore dei versi epigrammatici sia vincolato alla loro capacità di conseguire l'utile attraverso la piacevolezza della lettura e di 'servire al vero' attraverso gli scherzi, secondo le ulteriori parole di monito impiegate in un distico metaletterario della raccolta:

*Al lettore*

Quel poeta stim'io vile e leggiere  
che con gli scherzi suoi non serve al vero.<sup>16</sup>

L'ideale connubio tra utilità e diletto decreta così agli occhi del Baldi la preferibilità dell'epigramma rispetto ad altre tipologie poetiche considerate di maggiore impegno, nonostante il suo basso posizionamento nel convenzionale ordinamento gerarchico dei generi letterari; come l'autore fieramente rivendica nel componimento A (*Morali*) 259, entro il suo orizzonte dimesso, l'epigramma può infatti giovare maggiormente di quanto non facciano i versi d'amore e d'armi:

*Al lettore*

Molte cose, Lettor, dette haver parmi,  
onde rechi a te stesso utili honori:  
frutti seco non han, ma fronde e fiori,  
dolcemente cantati amore et armi.<sup>17</sup>

L'idea fondativa del componimento ruota attorno alla dicotomia tra due opposte immagini metaforiche: da una parte stanno le 'fronde' e i 'fiori', gli ornamenti formali della poesia alta, dall'altra il ben più concreto e proficuo 'frutto', che solamente versi dal contenuto ben ancorato alla realtà, come quelli epigrammatici, possono produrre. Ne deriva una rivendicazione della superiore serietà dell'epigramma rispetto ai presunti generi letterari 'alti' – e in specie alla poesia epica, ricondotta in A (*Arguti*) 585 al novero delle 'sciocchezze'<sup>18</sup> – simile alla polemica già sviluppata a più riprese, sia pure in termini

<sup>16</sup> A (*Morali*) 44, c. 8r; C 202, c. 40v; B 194, c. 36v.

<sup>17</sup> A, c. 37v.

<sup>18</sup> «[*Al lettore*] Presi, amico Lettor, talhor la penna, / per far d'un grande eroe risonar

parzialmente diversi, nel *liber* di Marziale, primo e dichiarato modello del Baldi, come si evince dalla lettura degli epigrammi della raccolta che intrecciano un dialogo con i maestri.<sup>19</sup> In particolare modo, è inevitabile richiamare i celebri versi conclusivi di Marziale X, 4, dove ai «monstra» e alle inverosimiglianze della poesia mitologica viene contrapposto il sapore di vita reale che trasuda dalla pagina epigrammatica: «Non hic Centauros, non Gorgonas Harpyasque / invenies: hominem pagina nostra sapit» (vv. 9-10).<sup>20</sup>

Di parole altrettanto icastiche si serve, del resto, lo stesso Baldi, laddove, in un fondamentale passaggio del *Discorso*, sottolinea l'ampiezza dello spettro delle materie cui il genere epigrammatico consente di dare cittadinanza poetica, definendo gli epigrammi «capaci di tutte quelle cose che si trovano, per dir così, fra la bassezza del centro e l'altezza del cielo» (C, cc. 4v-5r).

Sul piano della prassi compositiva, ne deriva innanzitutto una sperimentazione onnivora delle varie tipologie epigrammatiche lasciate in eredità dallo sterminato repertorio classico ed esplorate soltanto parzialmente dalle precedenti esperienze in volgare del genere. Da un lato, Baldi abbandona, di conseguenza, la specializzazione tematica delle raccolte a stampa cinquecentesche esplicitamente definite dai loro autori come epigrammatiche: è il caso delle traduzioni di epigrammi neolatini composte in seno all'Accademia di Claudio Tolomei e contenute all'interno dei *Versi et regole della poesia toscana* (1539), del carattere ecfrastrico delle *Stanze sopra il Laocoonte, la Venere e l'Apollo* di Eurialo d'Ascoli (1539), della materia prettamente mitologica che contraddistingue le ottave del *Metamorfoseo d'Ovidio, figurato et abbreviato in forma d'epigrammi* di Gabriele Simeoni (1559), o, infine, del contenuto morale degli *Epigrammi toscani* di Fra' Girolamo Pensa di Cigliaro (1570).<sup>21</sup> Dall'altro, nell'ereditare

---

l'armi, / e mentre i' m'accingeva a scriver carmi, / pur come Febo a' suoi diletti accenna, / pentito dissi: "Hormai troppo m'attempo / e non dà tempo a le sciocchezze il tempo"» (A, c. 92v; C 143, c. 31r; B 142, c. 27r).

<sup>19</sup> Come esempio tra tutti, valga il componimento A (*Arguti*) 671, dove l'opera di Marziale è posta come ideale meta di una tensione emulativa che, nell'incapacità di eguagliare il modello di riferimento, aspira ad appressarvisi il più possibile: «[Al lettore] Lettor, se gli epigrammi leggerai, / che talhor sonnacchioso, allegro o stanco, / vergando con l'inchostro il foglio bianco, / al pedagogo Martial mostrai, / non mi schernir: tentato ha Cimabue / di gareggiar con Giotto e con Apelle! / Ciascun deve imitar le cose belle, / per abbellirne a più poter le sue» (A, c. 101v; B 340, c. 60r; C 336, c. 60v).

<sup>20</sup> Cito da M. V. Marziale, *Epigrammi. Libro degli spettacoli, I-XIV*, saggio introduttivo e introduzione di M. Citroni, traduzione di M. Scàndola, note di E. Merli, BUR, Milano 2015.

<sup>21</sup> *Versi et regole de la nuova poesia toscana*, Antonio Blado d'Asola, Roma 1539; *Stanze d'Eurialo d'Ascoli sopra le statue di Laocoonte, di Venere, et d'Apollo. Al Gran Marchese del Vasto*, M. Valerio Dorico et Luigi Fratelli Bresciani, Roma 1539; *La vita et Metamorfoseo*

da Alamanni un'impostazione antologica della raccolta di derivazione classica, che sappia accogliere e tenere insieme componimenti di diverse tipologie, Baldi punta al superamento del proprio modello più immediato, sia attraverso la ripresa dei generi epigrammatici da quello sperimentati – storico, morale, encomiastico, funebre, burlesco – secondo un più ampio ventaglio di soluzioni variantistiche, sia attraverso l'integrazione delle linee tralasciate dalla produzione alamanniana, come quelle ecfraistica, satirica e metaletteraria.

Ma, tra le implicazioni del passo del *Discorso*, a segnare in misura ancora maggiore la distanza dell'opera baldiana rispetto alle precedenti sperimentazioni cinquecentesche, riavvicinandola piuttosto all'originaria vocazione classica, e in specie latina, del genere, è l'ambizione di restituire, attraverso la somma dei frammenti epigrammatici che compongono la raccolta, uno sfaccettato e variegato affresco del reale. Sebbene la monumentale dimensione dell'opera lasci uno spazio significativo alla riproposizione dei più svariati motivi topici della tradizione epigrammatica classica, una rapida rassegna delle principali tipologie compositive varrà allora a dimostrare quanto la pagina epigrammatica baldiana 'sappia d'uomo', essendo affollata da personaggi, luoghi e fatti della contemporaneità, in mezzo ai quali si insinua, in modo più o meno manifesto, la voce autobiografica dell'autore.

Procedendo con una mappatura dei testi svincolata dalla divisione nelle cinque sezioni tematiche tracciata dal Baldi in A,<sup>22</sup> è possibile individuare un primo ed evidente riflesso del personale universo dell'autore nella composizione degli epigrammi encomiastici, che, nell'ultimo stadio della raccolta, trovano posto soprattutto all'interno del libro dei *Gravi*. Il complesso dei nomi dei dedicatari, a cui i componimenti sono indirizzati sin dal titolo, permette infatti di ricostruire la rete sociale di appartenenza del Baldi, che comprende tanto figure di nobili mecenati – primi fra tutti, i membri della famiglia della

---

*d'Ovidio, figurato et abbreviato in forma d'epigrammi da m. Gabriello Symeoni. Con altre stanze sopra gl'effetti della Luna, il ritratto d'una fontana d'Overnia, et un'Apologia generale nella fine del libro*, Giovanni di Tornese, Lione 1559; *Epigrammi toscani di fra Girolamo Pensa di Cigliario, cavalier di Malta*, Leonardo Torrentino, nel Monte Regale 1570.

<sup>22</sup> Ai fini di un'esauriente classificazione degli epigrammi baldiani, i titoli apposti dall'autore alle cinque parti di A costituiscono, in effetti, uno strumento di orientamento soltanto iniziale e destinato a rivelare ben presto i suoi limiti. È indubbiamente vero che ciascun libro è caratterizzato da una sua peculiare tonalità, aderente all'etichetta che lo connota, così come è innegabile che certe tipologie epigrammatiche sono di preferenza assegnate a una sezione piuttosto che a un'altra; nondimeno, i confini tra una sezione e l'altra non sono rigidamente tracciati e il principio della varietà impone, anzi, che ciascun libro alterni tutte le varie categorie di epigrammi rappresentate nella raccolta, seppur con proporzioni e intonazioni diverse.

Rovere – quanto gli affetti più cari e privati dell'autore.<sup>23</sup> Ne consegue un'escursione tonale, rappresentata, ai due opposti estremi, dalla reverenziale celebrazione del buon governo di Francesco Maria II della Rovere, salutato, in A (*Gravi*) 285, quale dio terreno e sovrano migliore del grande Cesare Augusto, e dalla dedica rivolta a Vittorio Venturelli, bibliotecario della libreria ducale d'Urbino, in A (*Gravi*) 555, dove si avverte la confidenza di un rapporto di amicizia fondato sul comune amore per le lettere:

*Al ser.mo F.M. Sec.o Duca d'Urbino*

Signor, se v'è chi neghi, o non s'accorga,  
esser di Dio sembianze i Duci in terra,  
fatto bramoso di veder s'egli erra,  
in voi s'affisi e l'opre vostre scorga.  
E vedendovi amar Giustizia e Pace,  
sollevar gl'innocenti e punir gli empi,  
nutrir l'arti e gl'ingegni, ergere i tempi,  
dirà ch'è Dio terren chi questo face.  
Fu buon, fu saggio al secolo vetusto,  
ma passò per le stragi al regno Augusto.<sup>24</sup>

*Al S. Vittorio Venturelli, custode già della libreria del  
Sereniss.o d'Urbino*

Ne l'ampio mar de' libri ond'è Nettuno,  
chi con soave e mansueta legge  
fra l'Adria e l'Appennin popoli regge,  
siete, amico Vittorio, il mio Portuno.  
Quinci potrollo io navigar sicuro  
da l'Orse a l'Austro e dall'ocaso a l'orto,  
però che voi mi mostrerete il porto,  
siasi il ciel luminoso o siasi oscuro.  
E cantando v'andrò, poiché moleste  
non v'incontrerò mai sirti o tempeste.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Un elenco completo dei personaggi menzionati all'interno della raccolta baldiana si può leggere in Serrai, *Bernardino Baldi* cit., p. 115.

<sup>24</sup> A, c. 42r; C 365, c. 65v; B 373, c. 66r.

<sup>25</sup> A, c. 88v.

Del resto, la gran parte dei personaggi cui Baldi sceglie di rendere omaggio con i propri epigrammi appartiene all'ambiente culturale urbinato, che viene così a specchiarsi nella raccolta attraverso i profili eterogenei di membri dell'*entourage* della famiglia ducale – come Federico Bonaventura, poligrafo e consigliere di Francesco Maria II della Rovere (A, *Gravi*, 325-326)<sup>26</sup> –, uomini di scienza – come il matematico e astronomo Guidobaldo Del Monte, maestro dello stesso Baldi (A, *Gravi*, 317)<sup>27</sup> – o letterati – è il caso dell'umanista Polidoro Virgili, celebrato con orgoglio dal Baldi per la fama internazionale conseguita a seguito del trasferimento in Inghilterra e della pubblicazione dell'*Anglica Historia*, scritta dietro commissione dello stesso re Enrico VII (A, *Gravi*, 358):<sup>28</sup>

*Epitafio di Polidoro Virgilio*

O tu, nocchier, che, dal Tamigi mossa  
la presta nave, approdi a' nostri monti  
e vai chiedendo altrui, perché racconti  
del nobil Polidoro ove sian l'ossa,  
non istupir che picciol marmo accoglie  
di sì grand'uom l'incenerita spoglia.  
Tanto sol basta al corpo; il nome serra,  
fra gl'immensi confin, l'immensa terra.

Al pari degli altri tre testi menzionati, il componimento appartiene, come si vede, alla sottotipologia encomiastica dell'epigramma funerario, ampiamente sfruttato dal Baldi non soltanto per celebrare le maggiori personalità di spicco della sua epoca, ma anche allo scopo di strappare all'oblio le vite altrimenti destinate a perdersi nel tempo dei suoi affetti più cari, come dimostra, tra gli altri, il commosso epitaffio dedicato alla madre (A, *Gravi*, 478):

---

<sup>26</sup> A, c. 49r; C 394-395, c. 69v; B 404-405, c. 71r. Per un profilo del Bonaventura rimando a L. Firpo, *Bonaventura, Federico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1969, pp. 644-646.

<sup>27</sup> A, c. 47v; C 237, c. 45v; B 266, c. 48v. Sulla figura di Guidobaldo del Monte cfr. A. Becchi, D. Bertoloni Meli, E. Gamba (eds.), *Guidobaldo del Monte (1545-1607): theory and practice of the Mathematical Disciplines from Urbino to Europe*, Edition Open Access, Berlin 2013.

<sup>28</sup> A, c. 54v; C 451, c. 81r; B 471, c. 84r. Cfr. M. Lodone, *Virgili, Polidoro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XCIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2020, pp. 511-513.

*Epitafio di Virginia, madre dell'autore*

O viator, ch'anco il tuo fin rimiri  
scritto ne l'altrui morti in varii marmi,  
leggi le note che scolpite miri  
sovra il lugubre sasso in mesti carmi.  
Virginia fui di numerosa prole  
madre; Pesaro diemmi, Urbin m'accolse;  
settanta verni e sei fugato il sole  
avea, quando la Parca il fil mi sciolse.  
Vidi figli de' figli e 'l nome mio  
tolto ne le nipoti al cieco oblio.  
Vedova fui vent'anni, et or la morte  
rendemi, entro il sepolcro, al mio consorte.<sup>29</sup>

Nella specifica declinazione degli epigrammi 'in morte' – per riprendere un'etichetta adottata dallo stesso autore nella titolazione dei testi – la materia funebre rappresenta poi una porta d'accesso privilegiata al mondo della contemporaneità anche sotto un ulteriore punto di vista, consentendo al Baldi di aprire la propria raccolta alla rappresentazione di eventi di rilievo politico, appartenenti anche alla storia più recente. È il caso, ad esempio, dell'assassinio del re francese Enrico IV, pugnalato per mano del fanatico cattolico François Ravaillac il 14 maggio 1610, in una data di pochi giorni successiva al termine della compilazione di C; la commemorazione dell'evento passa, di conseguenza, attraverso un epigramma introdotto *ex novo* in A (*Gravi*, 518), dove una rete di parallelismi e antitesi dispone il campo per un nobilitante paragone tra il sovrano francese e Giulio Cesare, accomunati nella grandezza come nell'ingiusto destino di sconfitta:

---

<sup>29</sup> A, c. 75v. Come si apprende da Affò (*Vita di Monsignore Bernardino Baldi da Urbino primo abate di Guastalla scritta dal P. Ireneo Affò*, Filippo Carmignani, Parma 1783, pp. 114-115), Baldi subisce la perdita della madre entro la prima metà del 1612 e questo spiega l'assenza dell'epitaffio nei manoscritti B e C.

*Per la morte d'Enrigo quarto*

A Cesare egual fosti, Enrico, in guerra  
e con sorte simil cadesti in terra;  
vero è ch'uccise lui nimico stuolo,  
te bruttò del tuo sangue un Bruto solo.<sup>30</sup>

L'accostamento di personaggi del presente e del passato, in un confronto emulativo volto a dimostrare il valore dei grandi della contemporaneità, è, d'altra parte, una strategia encomiastica molto ricorrente nella raccolta epigrammatica baldiana; è rintracciabile ad esempio, secondo un meccanismo comparativo ben più sottile, nell'epigramma A (*Gravi*) 371, *Sopra il ritratto della P. Lavinia della Rovere march. del Vasto*, la cui materia ecfraistica costituisce un ulteriore sottogenere della poesia celebrativa:

Ardi, Lavinia, il gran Barocci, molto,  
quando osò di spiegarne il vostro volto:  
ché, se dipinger l'arte il sol presume  
dipinge il sol, ma non dipinge il lume.  
È ver, ma del sol vostro è tal la luce,  
che dipinto anco, al par del sol, riluce.<sup>31</sup>

Il paragone impiegato per rendere la misura dell'impareggiabile bellezza di Lavinia Feltria della Rovere, tanto impossibile da catturare sulla tela quanto la naturale luce del sole, cela infatti la memoria di un epigramma di Paolo Silenziario, similmente intonato alla celebrazione encomiastica dell'imperatrice Teodora.<sup>32</sup> Se il modello classico offre, dunque, un'immagine reimpiegabile nella descrizione di una bellezza contemporanea, di invenzione baldiana è invece la punta, dove l'esperazione iperbolica della lode, nel rinnovare l'omaggio alla marchesa, congiuntamente esalta il miracoloso risul-

<sup>30</sup> A, c. 81v.

<sup>31</sup> A, c. 56v.

<sup>32</sup> AP 16.77: «Ὄμματα μὲν κούρης μόλις ἢ γραφίς, οὔτε δὲ χαιτήν / οὔτε σέλας χροῦς ἄκρον ἀπεπλάσατο. / εἰ τις μαρμαρυγὴν δύναται Φαεθοντίδα γράψαι, / μαρμαρυγὴν γράψαι καὶ Θεοδωριάδα» («Gli occhi soltanto il pennello ha reso di lei, non la chioma / né quel chiarore della pelle estremo. / Solo chi rendere può col pennello il barbaglio del sole / dipingerà il barbaglio di Tedora»). Testo greco e traduzione sono tratti da F. M. Pontani (a cura di), *Antologia Palatina*, Einaudi, Torino 1978-1981.

tato raggiunto dall'opera dell'urbinate Federico Barocci,<sup>33</sup> i cui dipinti sono al centro anche di altre ecfrafi della raccolta.

Gli epigrammi ecfraistici non costituiscono, del resto, soltanto uno strumento di esaltazione della grandezza dei committenti e della maestria degli artefici, ma sono soprattutto la diretta espressione di quel particolare interesse per l'arte che è alla base di altre opere baldiane, come i *Sonetti romani* e la *Descrizione del palazzo di Urbino*.<sup>34</sup> Spaziando dai capolavori architettonici e pittorici ai raffinati prodotti delle arti applicate, attraverso la linea ecfraistica della propria raccolta epigrammatica, Baldi finisce così per stilare un catalogo – certo frammentato e per nulla sistematico – delle bellezze artistiche della contemporaneità, di fronte alle quali dominano, secondo una sensibilità già pienamente barocca, sentimenti di meraviglia e stupore. L'ammirazione baldiana davanti alle stupefacenti realizzazioni dei propri tempi, d'altronde, si integra perfettamente con il gusto epigrammatico per il prodigioso, riflettendosi apertamente nel tessuto lessicale e nell'apparato retorico tipico della poetica concettosa: il pellegrino apostrofato in A (*Gravi*) 411 viene, così, colto nell'atto di mirare (v. 1) l'incomparabile «mole» (v. 2) della Basilica con cui, in Vaticano, «è sacrato al gran Pietro un ciel terreno» (v. 4),<sup>35</sup> mentre nell'epigramma A (*Gravi*) 471 Roma «vagheggia» e «vagheggiando ammira» (v. 4) gli «orti» di palazzo Mattei, definiti al v. 3 «novello stupor de' tempi nostri» e descritti, tra i vv. 6 e 8, come «mirabil giardin ch'il Mastro eterno, / emulo di vaghezze al ciel superno, / ornò di piante e costellò di fiori».<sup>36</sup> E l'entusiasmo del Baldi per i mirabili risultati raggiunti dall'arte contemporanea è tale che, nella sfida emulativa con i grandi monumenti della classicità, esplicitamente dichiarata in certi epigrammi, l'autore finisce per rivendicare con orgoglio il trionfo dei moderni sugli antichi; lo si vede, per fare solo un esempio, nell'epigramma A (*Gravi*) 529, ultimo di una triade di testi figurante esclusivamente

<sup>33</sup> L'identificazione del quadro è incerta: l'immagine di Lavinia Feltria della Rovere è stata riconosciuta, nel campo delle ipotesi, in due alternativi dipinti del Barocci, intitolati entrambi *Ritratto di giovane donna* e conservati, l'uno, presso la Galleria degli Uffizi, l'altro, al Museo dell'Hermitage. Sulla questione cfr. R. Morselli, *Nove quadri per il Duca. Quello che resta delle opere di Federico Barocci nella collezione di Francesco Maria II Della Rovere nel 1631*, in C. Continisio, M. Fantoni (a cura di), *Testi e contesti. Per Amedeo Quondam*, Bulzoni, Roma 2015, pp. 329-343.

<sup>34</sup> Le due opere sono parte della raccolta baldiana di *Versi e prose*, ma si possono leggere oggi anche in edizioni moderne: B. Baldi, *Descrizione del Palazzo ducale d'Urbino*, a cura di A. Siekiera, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010; B. Baldi, *Sonetti romani*, a cura di A. Donnini, introduzione di D. Chiodo, RES, Torino 2020.

<sup>35</sup> A, c. 64r; C 588, c. 105r; B 582, c. 104r.

<sup>36</sup> A, c. 74v; C 754, c. 130v; B 791, c. 139v.

in A e dedicata al monastero dell'Escorial, dove la maestosità dell'edificio è esaltata al punto da sostenere che la *domus aurea* neroniana perderebbe al confronto, così come le stelle cedono davanti al sole:

*Per la medesima [fabbrica dell'Escoriale]*

Se non struggea la fiamma i tetti d'oro  
del superbo Neron, nobil lavoro,  
l'Escorial gli ricopria con l'opre,  
come l'aurate stelle il sol ricopre.<sup>37</sup>

L'ambizione del Baldi di fare dell'epigramma uno specchio della propria contemporaneità non riguarda soltanto il filone encomiastico, cui tutti i componenti analizzati finora appartengono, ma coinvolge anche la componente satirica della raccolta, dominante in A nelle sezioni degli *Arguti* e dei *Ridicoli*. È negli epigrammi di questa tipologia, d'altronde, che si avverte con maggiore forza il modello di Marziale, ripreso tanto nella lezione del «parcere personis, dicere de vitiis» (Mart. X, 33), che induce il Baldi a preferire i ritratti di tipi umani agli attacchi *ad personam*, quanto nell'osservazione critica delle storture tipiche della società del proprio tempo e nella loro puntuale registrazione nello spazio della pagina epigrammatica. In particolar modo, la denuncia baldiana colpisce il degrado culturale che l'autore vede dilagare tra i suoi contemporanei, perfettamente incarnato, ad esempio, dalla fulminea parabola discendente di un poeta ridotto a farsi buffone per far fronte alla rovina economica (A, *Ridicoli*, 857):<sup>38</sup>

*Di Brisone poeta*

Il misero Brison, che poetando  
ridotto erasi già dal cento al diece,  
i danni suoi di risarcir pensando,  
gittati i libri via, buffon si fece.

Altrove la satira baldiana arriva ad acquistare anche gli accenti più amari di una polemica personale e militante, come quelli assunti nello sfogo contro l'editoria contemporanea dell'epigramma A (*Ridicoli*) 986; in un testo che può

<sup>37</sup> A, c. 84r.

<sup>38</sup> A, c. 125v; C 185, c. 37v; B 186, c. 34v.

considerarsi relativamente tardo data la sua presenza esclusiva all'interno di A, un Baldi ormai maturo e deluso dal fallimento dei ripetuti tentativi di pubblicare i propri scritti non esita a denunciare, dietro al rappresentativo nome dello Zoppino,<sup>39</sup> il cinismo di un sistema generalizzato, esclusivamente fondato sulle leggi del guadagno e pronto a sacrificare la qualità dei risultati all'altare delle attese di un pubblico desideroso soltanto di intrattenimento:

*A uno stampatore*

Perché, dimmi, o Zoppin, stampi l'Ancroia  
e lasci adietro i due cantor di Troia?  
Tu mi rispondi e la risposta intendo:  
«Quel libro ho per miglior che meglio vendo:  
dunque non t'ammirar se restan dopo  
Virgilio, Omero, a Grillo, a Lipotopo».<sup>40</sup>

Il componimento appena citato interessa inoltre per la sua dinamica dialogica, che costituisce una cifra distintiva anche degli epigrammi morali della raccolta, a quelli satirici strettamente imparentati. I testi che compongono la prima sezione di A – quella, appunto degli epigrammi *Morali* – vedono, infatti, la presenza costante di una voce, identificabile con quella autoriale, che riflette, ammonisce e consiglia in prima persona, rivolgendosi perlopiù a un destinatario, secondo una modalità che, se è certamente erede delle strategie discorsive proprie del *liber* catulliano e della raccolta di Marziale,<sup>41</sup> molto deve anche alla recente tradizione cinquecentesca inaugurata dalla satira dell'A-

---

<sup>39</sup> L'ampio piano editoriale, che non disdegna di affiancare ai nomi dei grandi autori scritti di carattere popolare, fa dello Zoppino (Nicolò di Aristotile de' Rossi), stampatore attivo nella prima metà del Cinquecento, la maschera ideale a rappresentare i vizi dell'onnivoro e spregiudicato mercato editoriale contemporaneo al Baldi, senza comprometersi in denunce *ad personam*.

<sup>40</sup> A, c. 148v. Dei due personaggi citati nel verso finale dell'epigramma, almeno uno costituisce un preciso rimando a un testo effettivamente stampato dallo Zoppino nel 1519 (*Opera nuova piacevole, da ridere de un villano lavoratore nomato Grillo quale volse doventar medico in rima istoriata*), mentre in Lippo Topo sembrerebbe piuttosto doversi più genericamente identificare il personaggio proverbiale citato anche da Boccaccio nella decima novella della sesta giornata del *Decameron*.

<sup>41</sup> Sulle modalità dialogiche dell'epigramma latino cfr. P. Laurens, *L'Abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Les Belles Lettres, Paris 1989, pp. 258-264.

riosto.<sup>42</sup> Coerentemente improntata ai principi della morale oraziana, di cui accoglie soprattutto il monito al *carpe diem* nella fugacità del tempo che si ha a disposizione, la voce dell'autore non manca, in certi casi, di farsi autobiografica, come nell'epigramma A (*Morali*) 40, la cui sentenziosa conclusione circa l'inconciliabilità tra le speranze giovanili e l'età avanzata viene tratta dalla personale esperienza dell'approdo alla vecchiaia:

*Al lettore*

Mentre fur gli anni miei feroci e gai  
molto, no 'l nego, amico mio, sperai,  
or no, perché non hanno albergo insieme  
pensier canuti e giovanetta speme.<sup>43</sup>

Del resto, se la persona dell'autore si profila in più modi all'interno della raccolta, dal ricordo delle proprie opere letterarie alla registrazione degli episodi più estemporanei della quotidianità, rivelatori di abitudini e gusti personali, gli epigrammi più autenticamente intrisi di autobiografismo sono quelli in cui l'avvertimento del rapido scorrere del tempo si intreccia all'affezione per l'amata Urbino. Emblematico, in questo senso, è il componimento A (*Gravi*) 356, la cui stesura è riferibile al periodo di reggenza dell'abbazia di Guastalla, come dimostra il nostalgico desiderio di ritorno in patria che vi viene espresso:

*Al S. Girol.o Bened.i Proposto nella Cattedrale d'Urb.o*

Sei lustri sono omai che da gli amici  
e da l'amata patria io vivo lunge,  
e tal di rivederla il cor mi punge  
desio, che meno i giorni, atri, infelici.  
Impressi ne la mente i dì mi stanno,  
che tra miei monti in gioventù passai,  
e dico: «Ah! Da' dilette escono i guai

---

<sup>42</sup> Sulla natura dialogica della satira ariostesca e la novità che questa scelta rappresenta all'interno della storia moderna del genere cfr. L. Ariosto, *Satire*, a cura di C. Segre, Einaudi, Torino 2016, pp. vii-xi e P. Floriani, *Il modello ariostesco: la satira classicistica nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1988, pp. 95-123.

<sup>43</sup> A, c. 7r; C 154, c. 33r; B 151, c. 29r.

e sul fior de' piacer frutta l'affanno». <sup>44</sup>  
Ma pur son vivo, o Benedetti, e spero,  
benché cosperso il crin d'altro colore,  
dolci passar presso al Metauro l'ore  
e bianco il ben goder, ch'io godei nero.  
Forsennato è colui ch'in sua vecchiezza  
il patrio albergo e i cari amici sprezza. <sup>45</sup>

Se la decisione di rinunciare alla carica di abate per rimettersi alla protezione del duca di Urbino matura nel corso del 1608, <sup>46</sup> l'epigramma deve essere ricondotto a una data ben precedente, <sup>47</sup> quando la prospettiva del ritorno è ancora soltanto un sogno, dolce e struggente al tempo stesso (vv. 3-4), sospeso tra la malinconica rievocazione dei felici ricordi di infanzia (vv. 5-6) e il fiducioso auspicio che l'approdo alla vecchiaia possa finalmente segnare quel ricongiungimento alle origini tanto agognato (vv. 9-12): il cerchio si chiude con il chiasmo del verso 12 («e bianco il ben goder, ch'io godei nero»), che efficacemente condensa gli estremi di un ideale itinerario esistenziale, avviato e concluso nella serenità dei luoghi nati e fra gli affetti più cari.

Il testo appena citato non è il solo a evocare lo spettro di una vecchiaia avvertita come imminente: si può anzi dire che l'aspetto di uomo ormai maturo sia la sola fisionomia di sé che Baldi restituisca all'interno della raccolta, arrivando a tracciarla con dovizia di particolari in un vero e proprio autoritratto, che anticipa la sensibilità dei più noti sonetti di Foscolo e Alfieri:

*L'Autore dà il ritratto di sé med.*

S'ogni esperto pittor co' suoi colori  
al tempo ingordo il proprio aspetto fura,  
ben è ragion che diligente cura

<sup>44</sup> In realtà, la lezione baldiana, comune a tutti e tre i manoscritti, reca «fruttan gli affanni», con conseguente rima imperfetta; per quanto l'errore non risulti dunque corretto in fase di trascrizione del componimento da un codice all'altro, difficilmente può essere considerato come una deliberata scelta autoriale: di qui le ragioni dell'intervento a testo.

<sup>45</sup> A, c. 54r; C 472, c. 85v; B 470, c. 83v.

<sup>46</sup> Cfr. Crescimbeni, *La vita di Bernardino Baldi* cit., pp. 107-109; Affò, *Vita di Monsignore Bernardino Baldi* cit., pp. 107-110.

<sup>47</sup> Volendo prendere alla lettera l'indicazione fornita dal primo verso e contando i «sei lustri» a partire dalla prima separazione da Urbino, finalizzata alla frequentazione della facoltà di Medicina a Padova, la composizione dell'epigramma verrebbe a collocarsi intorno al 1603.

su le vivaci carte il mio colori.  
Se non mente il cristallo ov'io mi specchio,  
e se quel che mi mostra al vivo incarno,  
il viso in parte ho scolorito e scarno  
e 'l crin qual d'uom che già s'appressa al vecchio.  
La barba non è folta e non è rada,  
né il petto a me come a romito inonda  
e, perché al tutto al viso ella risponda,  
vuo' ch'il barbier la conci e non la rada.  
Più magro son che grasso, il capo e 'l busto  
poco o nulla rialz'io sopra l'uom giusto.  
Se brami il viso poi ch'il petto copre  
da me dipinto il mirerai ne l'opre.<sup>48</sup>

È infatti un'immagine segnata dalla vecchiaia quella che Baldi, secondo un malinconico sentimento del tempo, sceglie di immortalare nei versi, dipingendola dal vero, tratto dopo tratto, in base al riflesso che lo specchio gli restituisce di sé. E come suggeriscono i due versi finali, il componimento costituisce, in fondo, una sorta di *mise en abyme* rispetto al corpo integrale della raccolta: come si è cercato di dimostrare finora, della pagina epigrammatica Baldi si serve infatti per realizzare un complesso affresco autorappresentativo, grazie al quale sottrarre anche gli aspetti più effimeri e minuti della realtà all'inesorabile scorrere del tempo.

---

<sup>48</sup> A (*Vari*) 1113, c. 169r; C 668, c. 118r; B 667, c. 119v.



FRANCESCO VALESE

## L'epigramma secentesco: teorie e modelli formali

Vedi questo, fra gli altri? apunto questo  
grazioso epigramma  
(io ben il riconosco)  
fu dettato a' miei preghi; e qui, scherzando  
con arguzie vivaci,  
del tuo volto moretto i pregi essalta.  
Odi come comincia:  
– Negra, sì, ma sei bella, o di Natura,  
tra le belle d'Amor, leggiadro mostro.<sup>1</sup>

Tratti da *La bruna pastorella* – il primo degli *Idilli pastorali* che compongono la seconda parte della *Sampogna*, uscita nel 1620, termine insuperabile del genere idillico<sup>2</sup> – questi versi, spesso citati, inscenano un fine gioco meta-letterario all'interno dell'opera di Giovan Battista Marino.<sup>3</sup> Il pastore Lidio, rivolgendosi alla 'bruna' Lilla, legge infatti da un prezioso volume lasciatogli in dono dall'amico Fileno l'*incipit* di uno dei più famosi sonetti della *Lira* (*Bella schiava*),<sup>4</sup> presentandolo come «grazioso epigramma». La definizione non ha carattere denotativo, beninteso, ma a motivarla non sono nemmeno obblighi di rima (come quelli, ad esempio, di *Adone* VII 187).

---

<sup>1</sup> G. B. Marino, *La Sampogna*, a cura di V. De Maldé, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, Parma 1993, p. 473, vv. 150-158.

<sup>2</sup> Cfr. D. Chiodo, *L'idillio barocco e altre bagatelle*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000, p. 87.

<sup>3</sup> Cfr. a riguardo F. Favaro, *Canti e cantori bucolici. Esempi di poesia a soggetto pastorale fra Seicento e Ottocento*, Pellegrini Editore, Cosenza 2007, pp. 20-21.

<sup>4</sup> G. B. Marino, *La Lira*, a cura di L. Salvarani, La Finestra Editrice, Lavis 2024, p. 422.

Marino impiega deliberatamente il termine, sia pure con valore traslato, connotativo, per il suo componimento: 'grazioso' per lingua e stile, 'epigrammatico' per la gestione arguta («con arguzie vivaci»), ossia per la costruzione retorica che sviluppa la citazione biblica (dal *Cantico dei cantici*, ma il *topos* è rintracciabile anche nell'Antologia greca)<sup>5</sup> in un ordito ossessivo di paradossi e antitesi che, attraverso una mirabile «fioritura tropicale del significante»,<sup>6</sup> culmina nell'immagine dell'ultima terzina. Ma l'uso di Lidio (controfigura di Marino non meno di Fileno) costituisce un *hapax*, pur motivato da esigenze poetiche e di contesto, oppure risponde a un lessico condiviso e a un'invalsa (per l'epoca) interpretazione di fenomeni letterari? La questione è senz'altro di ordine più generale.

Certo, quando si parla di epigramma si pensa a un genere formalmente e tematicamente codificato, il cui assetto emerge dalla combinazione di esigenze metriche e strategie retoriche ben definite, che ne determinano l'efficacia comunicativa. Se, da un lato, la tradizione classica greca e latina offre un modello consolidato sotto il profilo tematico e stilistico, dall'altro la sua riproduzione in volgare pone però questioni cruciali, soprattutto dal punto di vista formale. La trasposizione dell'epigramma in ambito moderno, e in particolare nel contesto italiano del XVII secolo, non è un semplice esercizio di imitazione; si tratta di un processo di adattamento che implica scelte oculate – ossia compromessi – in termini di metro e struttura.<sup>7</sup>

Nel corso di questo studio, intendo soffermarmi proprio su questo aspetto, interrogandomi su quali siano state le forme metriche privilegiate nella resa dell'epigramma in volgare e sulle motivazioni che hanno guidato tali scelte. L'interesse per il XVII secolo non è poi casuale: si tratta di un periodo in cui, capitalizzato il fervore teorico del Cinquecento, le riflessioni sulle forme della poesia si fanno particolarmente acute, con una forte attitudine tassonomica per la codificazione e l'evoluzione dei generi. Questo contesto offre quindi un terreno ideale per analizzare le strategie adottate dai poeti dell'epoca nel confrontarsi con l'eredità dell'epigramma classico.

<sup>5</sup> Cfr. Favaro, *Canti e cantori bucolici* cit., p. 21n e P. V. Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Bari 2001, p. 93.

<sup>6</sup> Ivi, p. 92.

<sup>7</sup> Barbara Spaggiari – che si riferisce al contesto inglese ma con considerazioni utili anche per il nostro discorso – parla di «fluttuazione di genere [...] per la difficoltà intrinseca, da un lato, a 'tradurre' l'epigramma classico in una poesia in lingua volgare, dall'altro, a distinguere tra forme brevi più o meno concorrenti» (B. Spaggiari, *Studi su Luigi Groto e sull'epigramma nei "Shakespeare's Sonnets"*, Lit Verlag, Zürich 2019, p. 31).

A chiunque abbia familiarità con le raccolte di poesia del Cinque-Seicento è noto come le forme poetiche predilette per la resa dell'epigramma siano state il sonetto – di qui l'allusione mariniana da cui sono partito – e il madrigale, inteso ovviamente nella sua versione moderna e metricamente libera.<sup>8</sup> Cito a titolo esemplificativo solo due casi, entrambi secenteschi, che testimoniano tale morfologia a livello editoriale: da un lato gli *Epigrammi italiani* di Girolamo Frigimelica Roberti, pubblicati a Padova nel 1697, raccolgono per la loro quasi interezza solo sonetti; mentre dall'altro la più celebre raccolta *Il Satirico Innocente. Epigrammi trasportati dal greco all'italiano e commentati dal marchese Anton Giulio Brignole Sale* (Genova 1648),<sup>9</sup> congegnata sull'espedito finzionale del manoscritto anonimo ritrovato, è composta di soli madrigali.

A monte di simili realizzazioni, però, vi sono varie riflessioni teoriche che rilevano, giustificano e promuovono la rispettiva assimilazione tra l'antico genere epigrammatico e la forma lirica volgare: l'analisi di tali posizioni e degli argomenti portati a loro sostegno permette dunque di chiarire alcuni aspetti di struttura – e quindi di poetica – relativi a una produzione niente affatto marginale della nostra letteratura, specie per il periodo qui preso in esame, inaugurato provvidenzialmente dal rinvenimento dell'*Antologia Palatina* ad opera di Claude Saumaise presso la Biblioteca di Heidelberg nel 1607.

---

<sup>8</sup> Non affronterò in questa sede la questione di almeno altri due metri tipici del discorso epigrammatico nel Seicento: l'ottava e, soprattutto, la quartina di endecasillabi a rima alternata o incrociata, istituzionalizzata da alcuni capolavori del genere (cfr. *infra* il contributo di Kelly Nembrini in questo volume). La trattazione di tali forme, infatti, esula dal nostro interesse prettamente teorico: i documenti poetologici e metricologici dell'epoca si soffermano raramente – o non ne parlano affatto – sulla pertinenza di tali metri con l'epigramma rispetto a quanto avviene per il sonetto e il madrigale; se i trattati includono la quartina, ad esempio, la sua destinazione epigrammatica è eventualmente sottintesa o dimostrata solo negli esempi (si veda a tal proposito il cap. XXIII dell'*Arte del verso italiano* di Tommaso Stigliani dedicato a *Del quartetto, del terzetto, del distico, del monostico*). Qui ragioniamo in termini di considerazione e interpretazione dei fenomeni letterari, non di effettiva 'resa' (per quanto, beninteso, le due prospettive siano isolabili): che il sonetto fosse considerato come un epigramma è altra cosa dal fatto che la quartina fosse utilizzata (e dunque retoricamente, stilisticamente e contenutisticamente modellata) per fini assimilabili a quelli dell'epigramma antico. Inoltre – e condivido un'ipotesi, rimandando ad altra sede argomentazioni più puntuali – credo che questo tipo di quartina epigrammatica (e direi pure l'ottava, benché preceduta da una più solida tradizione) vada ricondotto senz'altro al dominio del madrigale libero: la strofa, dovendo concentrare faticosamente in sé un *récit* (brachilogico, perlopiù allusivo) e una *pointe*, risulta infatti spesso spezzata sul piano sintattico, ellittica nello svolgimento logico, e ricca di rime/assonanze interne o quantomeno di accenti che ne rilevano gli emistichi (es. voci tronche in 6ª sede, in cadenza), al punto da legittimarne quasi una lettura ristrutturata nei versicoli di un madrigale.

<sup>9</sup> Sulla vicenda editoriale dell'opera cfr. C. Bianchi, *Redazioni e stampe del Satirico Innocente di Anton Giulio Brignole Sale*, «Studi secenteschi», 53, 2012, pp. 53-71.

## I. SONETTO-EPIGRAMMA

Procediamo però con ordine, iniziando dall'associazione tra sonetto ed epigramma. Tale accostamento, come ricorda Gino Ruozzi nella sua introduzione agli *Epigrammi italiani*, data almeno alla fine del Quattrocento, quando si incontra nel proemio del *Comento de' miei sonetti* di Lorenzo il Magnifico: «Ha grande similitudine e conformità questo modo di stile con lo epigramma, quanto allo acume della materia e alla destrezza dello stile».<sup>10</sup>

Il paradigma – avvalorato anche dalla pratica, pur meno frequente, del procedimento inverso<sup>11</sup> – si è quindi consolidato nel corso del secolo successivo, alimentato dalla progressiva connotazione del sonetto in una chiave concettosa, fenomeno che, come osservato da James Hutton, si sviluppa parallelamente alla diffusione della poesia epigrammatica alessandrina con il succedersi delle stampe dell'*Antologia Planudea* a partire dal 1494.<sup>12</sup> Inizialmente, quindi, l'accostamento non sembra fondarsi su motivazioni di natura puramente metrica, quanto piuttosto su una lettura retorico-stilistica del genere. Nel tempo sono comunque in molti a esprimersi – pur con formulazioni corsive come quella di Lorenzo – sull'associazione sonetto-epigramma, e un primo tentativo di collezionare e mettere a sistema tali dichiarazioni si ha proprio nel Seicento con i *Proginnasmi poetici* di Udeno Nisiely (pseudonimo di Benedetto Fioretti),<sup>13</sup> il cui contributo verrà successivamente integrato da

<sup>10</sup> L. de' Medici, *Comento de' miei sonetti*, a cura di T. Zanato, Olschki, Firenze 1991, p. 150. Si veda al riguardo G. J. Brown, *Fernando de Herrera and Lorenzo de' Medici: the sonnet as epigram*, «Romanische Forschungen», 87, 2, 1975, pp. 226-238. Cfr. G. Ruozzi (a cura di), *Epigrammi italiani. Da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini*, Einaudi, Torino 2001, p. xix.

<sup>11</sup> Mi riferisco al fenomeno letterario ben discusso da E. M. Duso, *Il sonetto latino e semilatio in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Antenore, Roma-Padova 2004. L'umanista milanese Lancino Curti, il più fecondo sperimentatore del genere, inserisce i suoi sonetti in lingua latina in una vasta raccolta – edita postuma in due decadi nel 1521 – intitolata *Epigrammaton libri*.

<sup>12</sup> Cfr. J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*, Cornell University Press, Ithaca (New York) 1935, pp. 37-39; l'indagine dello studioso americano indaga proprio il fenomeno della ricezione dell'Antologia greca in area italiana fino all'Ottocento. Per Mario Praz, inoltre, un ruolo non secondario nell'affermazione del modello epigrammatico classico per la tessitura del sonetto avrebbe giocato la fortunata lezione degli *Emblemata* (1531) di Andrea Alciato: «Alciati's model remains, first of all, the Greek epigram. The influence of the epigram [...] was [...] profoundly transforming poetry: it modelled the sonnet in its own image by making the tercets end in conceit, and by supplying the sonneteers with a whole set of finicky and witty Alexandrian themes» (M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, The Warburg Institute, London 1939, p. 26).

<sup>13</sup> U. Nisiely (B. Fioretti), *Proginnasmi poetici*, volume quarto, Zanobi Pignoni,

Federigo Meninni nel suo *Ritratto del sonetto* (1677), testo capitale della riflessione teorica sulla poesia nel XVII secolo.

Nel secondo capitolo di quest'opera (*A qual componimento de' Latini si assomiglia il sonetto*) Meninni affronta precisamente la questione ed evidenzia come, già a partire dalla metà del Cinquecento, fosse sorta una vera e propria «lite» tra i sostenitori del parallelismo sonetto-epigramma e coloro che, non persuasi, avevano puntualizzato le sensibili differenze fra i due componimenti.<sup>14</sup> Tra i critici contrari a questa identificazione spicca Antonio Minturno, il quale nell'*Arte poetica* respinge l'analogia, avvicinando invece il sonetto all'ode classica e considerando piuttosto come equivalente dell'epigramma il madrigale (nella sua forma antica, trecentesca).<sup>15</sup>

Al contrario, tra i sostenitori del paradigma in oggetto, si annoverano altre figure di grande rilievo come Girolamo Ruscelli e Torquato Tasso, entrambi convinti – il primo nel suo *Modo di comporre in versi nella lingua italiana* e l'altro nella celebre *Lezione* sul sonetto di Della Casa – della capacità del sonetto di riprodurre le movenze stilistiche e tematiche dell'epigramma, oltre che quelle proprie dell'ode.<sup>16</sup>

---

Firenze 1638, p. 252: «Si contrasta se il nostro sonetto è l'epigramma de' greci e de' latini. L'Accad. della Crusca nell'*Inf. secondo* <c.> 59 dice di sì. Così anche Gregorio Giraldi, *De Poeti*» c. 195. Vedi lo stesso a c. 364, 365. E il Varchi altresì nelle sue *Lez.* car. 462. Quanto sia differente il nostro sonetto dall'epigramma, te ne accerterai dal considerare le condizioni appartenenti all'uno e all'altro. [...] Molto più stretta conformità con l'epigramma tiene il madrigale, che il sonetto. E di questa opinione ancora è il Minturno».

<sup>14</sup> F. Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, a cura di C. Carminati, 2 voll., Argo, Lecce 2002, pp. 9-13; e rimando senz'altro alle relative note della curatrice.

<sup>15</sup> A. Minturno, *L'Arte poetica*, Valvassori, Venezia 1563, pp. 240-242. In particolare: «se composizione si truova in nostra lingua, la quale abbia qualche similitudine dell'epigramma, è questa [il madrigale]» (ivi, p. 261).

<sup>16</sup> È comunque singolare, fra i sostenitori del paragone epigramma-sonetto, il caso ricordato sia da Fioretti che da Meninni di Lionardo Salviati. Se infatti ne *Lo 'Nfarinato secondo* questi dichiara che «Per epigramma, parlandosi, come si parla, di componimenti di questa lingua, non si poteva intendere d'altra cosa che di sonetti» (L. Salviati, *Lo 'Nfarinato secondo*, Padovani, Firenze 1588, p. 59), è curioso che in tutte le prime tre edizioni del *Vocabolario* della Crusca l'equivalenza con il metro volgare sia piuttosto instaurata con il madrigale, sotto la cui voce si legge – con minime differenze tra le edizioni – la seguente definizione: «Poesia lirica breve, e non soggetta a ordine di rime, in Latin. forse *epigramma*» (dalla seconda edizione del *Vocabolario* del 1623). Si aggiunga, tra gli altri fautori del paragone non menzionati da Meninni, il defilato Pietro Martire Romani, per cui il sonetto «corrisponde (quanto vuole un ingegnossimo moderno) all'epigramma de' latini» (P. M. Romani, *Le Muse toscane ovvero Le nove texture della rima*, Zannetti, Orvieto 1620, p. 12): ove il «moderno» in questione potrebbe essere Marino, che proprio nel 1620 dava alle stampe la *Sampogna*, da cui ho preso le mosse per la presente trattazione. Infine, anche Giuseppe Battista, autore di tre

Il discorso di Meninni, tuttavia, giunge a valle di uno degli snodi essenziali della riflessione metricologica del Seicento: l'*Arte del verso italiano* (1658) di Tommaso Stigliani. È infatti lui a dichiarare in maniera netta la ragione primaria della prossimità di sonetto ed epigramma: «Il sonetto è un componimento atto a spiegare i soggetti brevi di qualunque genere si sieno (cioè o alti, o bassi, o mezzani) essendo quasi un determinato epigramma».<sup>17</sup>

Alla luce di tale affermazione e seguendo il pensiero di altri teorici e trattatisti, è possibile individuare alcuni degli argomenti più frequentemente adottati a sostegno di questa «doctrine of equivalence»,<sup>18</sup> i quali possono essere così sintetizzati:

1. il sonetto è un componimento formalmente breve (costituito da un numero pari di versi: dato non trascurabile per un genere che, nella sua versione greco-latina, ha tra i metri d'elezione il distico elegiaco) e di facile tessitura;
2. come sottolineato da Stigliani, il sonetto è una forma poetica tematicamente aperta, disponibile ad accogliere una vasta gamma di argomenti senza limitazioni specifiche (specialmente, direi, nel Seicento, ove l'«emancipazione» dei soggetti lirici assurge a principio di poetica);
3. infine, non scontato, l'organizzazione del materiale linguistico nel sonetto risulta già dalla fine del Cinquecento – e in misura maggiore poi nel Seicento grazie all'impulso dato in questa direzione dalla lirica mariniana<sup>19</sup> – caratterizzata da un «andamento epigrammatico, con conseguente potenziamento dei nessi logici che accompagnano e sbilanciano il testo verso la conclusione arguta»;<sup>20</sup> e questo fenomeno trova conferma nella

---

centurie di epigrammi latini (Baba, Venezia 1659), finirà per annullare le distanze tra i due componimenti: «Dal sonetto nulla differisce l'epigramma, se non per differenza d'idioma» (G. Battista, *Lettere*, Combi e La Noù, Venezia 1978, p. 119).

<sup>17</sup> T. Stigliani, *Arte del verso italiano*, Angelo Bernabò dal Verme, Roma 1658, p. 219.

<sup>18</sup> Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800* cit., p. 57.

<sup>19</sup> Cfr. a riguardo G. Cerboni Baiardi, *Storia e strutture della prima lirica mariniana*, «Studi secenteschi», 6, 1965, pp. 3-35: 21-22. D'altronde è lo stesso Marino ad arrogarsi il merito della diffusione di una simile strategia: «[...] chiudere un sonettuzzo con una bella punta (ilche pure alla fine hanno da me imparato)» (dalla lettera a Claudio Achillini in Marino, *Sampogna* cit., p. 52).

<sup>20</sup> G. Raboni, *L'anima nei piedi. Struttura e terzine nelle raccolte di rime tra Cinquecento e Seicento*, «Stilistica e metrica italiana», 12, 2012, pp. 125-172: 126. Ma si veda anche G. Forni, *Il canone del sonetto nel XVI secolo*, «Schede umanistiche», 2, 1997, pp. 113-122; I. Pantani, *Ragioni metriche del classicismo*, in A. Quondam (a cura di), *Classicismo e culture di Antico regime*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 239-286: 263-266; ed E. Raimondi, *Rinascimento inquieto*, Einaudi, Torino 1994, pp. 283-284, che con riferimento alla linea del petrarchismo meridionale cinquecentesco scrive: «L'interpretazione epigrammatica o madrigalesca del sonetto mobilita una tecnica argomentativa per così dire a cuspidi, proiettata tutta verso

trattatistica coeva.<sup>21</sup>

Per contro, le principali obiezioni avanzate dai critici in opposizione all'analogia sonetto-epigramma possono riassumersi in due punti essenziali:

1. la naturale inclinazione del sonetto – come conferma la sua affinità con l'ode latina suggerita da diversi autori – non porterebbe il metro a contemplare i temi 'bassi' dell'epigramma, ma piuttosto soggetti di maggiore gravità. Già Ruscelli, pur ammettendo l'accostamento con l'epigramma, avvertiva: «[ha] però il sonetto natura di ricevere i soggetti alti et gravi et ancor lo stile, molto più che gli epigrammi né le ode non hanno»;<sup>22</sup>
2. la struttura fissa e la lunghezza invariabile dei versi del sonetto risulterebbero incompatibili con la varietà metrica a cui aveva tradizionalmente accesso l'epigramma classico. Si tratta della più evidente – e scontata – obiezione contro il paradigma sonetto-epigramma. Così Fioretti: «Perocché vedrai l'epigramma esser talora infinito d'un verso e non più, e alle volte lungo, e finalmente instabile di grandezza, [...] Ma il sonetto vero è sempre di 14 versi».<sup>23</sup>

A questo punto del nostro discorso, viene a proposito un testo di Bernardino Baldi (1553-1617), prolifico autore di epigrammi volgari (per cui rinvio senz'altro alle accurate pagine a lui dedicate da Chiara Casiraghi all'interno del presente volume). Nel denso e programmatico *Discorso dell'Autore* che introduce, dopo la dedica a Gabriello Chiabrera, il ms. 45.D.1 della Biblioteca Corsiniana (collettore autografo che testimonia una delle redazioni del *corpus* epigrammatico baldiano, databile al 1610) si legge:

---

la clausola del discorso lirico per estrarne non una semplice sentenza, come accade nel modello petrarchesco, ma un'iperbole o un paradosso che sappia al limite sorprendere, il Meninni direbbe d'accordo col Tesoro un concetto ingegnoso e urbanamente fallace». Sulla stessa linea sono le considerazioni preliminari di G. Getto, *Introduzione*, in G. Getto, E. Sanguineti (a cura di), *Il Sonetto. Cinquecento sonetti dal Duecento al Novecento*, Mursia, Milano 1957, pp. v-xxxix: xxxii-xxxiii.

<sup>21</sup> Cfr. G. Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, a cura di F. Rustici, Vecchiarelli, Roma 2019, p. 227: «Sono i sonetti fatti propriamente per usar alla guisa degli epigrammi et dell'ode latine et greche, cioè che ciascuno contenga un pensiero, o un soggetto particolare che in lui finisca, né gli convenga seguir altro sonetto appresso per continuar tal soggetto». Un altro esempio si può trovare nelle *Lodi et canzonette spirituali. Raccolte da diversi autori et ordinate secondo le varie maniere de' versi*, Tarquinio Longo, Napoli 1608, pp. 12-13: «i sonetti par che corrispondano all'epigramma, avendo un sol concetto e una chiusa».

<sup>22</sup> Ruscelli, *Del modo di comporre* cit., p. 227.

<sup>23</sup> Nisiely (Fioretti), *Proginnasmi poetici* cit., p. 252.

Il Sonetto pare che possa dirsi un grande Epigramma, tuttavia se bene si considera è di diversa condizione, sì perché non è molto capace di bassezze e di scherzi piacevoli sì ancora per essere ristretto ad un sol numero di versi e quasi alla med[esima] testura delle rime, cosa quanto alla determinazione de' versi non usata mai né da Greci né da Latini, e pare che ripugni alla natura stessa per ciò che se i soggetti non sono eguali perché dar loro sempre eguale il num[ero] de' versi? [...] L'Epigramma all'incon[tra] serbando l'ordine della natura s'al-larga e s'accorcia sec[ondo] che fa di mestiere.

Per tutte queste ragioni Baldi preferisce istituire un diverso e più persuasivo raffronto:

Il Madrigale è il più simile componim[ento] all'Epigramma che s'abbia la lingua nostra di maniera che levatine i versi spezzati diventa quasi una cosa med[esima], se bene conservando il proprio essere è differente sì perché è più dolce e non così atto a gli scherzi nelle facezie proprie dell'Epigramma, e più gli s'addattano gli spiriti vani che la sodezza de' concetti gravi.<sup>24</sup>

Ed eccoci così al secondo paradigma.

## II. MADRIGALE-EPIGRAMMA

La corrispondenza tra madrigale ed epigramma comincia ad acquisire consistenza teorica e pratica già a partire dalla seconda metà del Cinquecento, quando il madrigale, prevedendo una struttura metrica di ridotto numero di versi e una disposizione ravvicinata delle rime, consolida la propria fisionomia di forma breve, agile e musicale (non solo nel senso di disposizione a un'eventuale intonazione). Si tratta di un percorso che culmina alla fine del secolo:

L'idea che il madrigale fosse la forma metrica italiana, se non equivalente, almeno la più vicina all'epigramma, fu largamente diffusa per tutto il Cinquecento. Solo alla fine del secolo esso appare, però, come effettivo successore dell'epigramma; e non tanto alla luce delle riflessioni teoriche quanto delle pratiche di seduzione-traduzione, o meglio di imitazione, che impongono, nel confronto fra i testi (e quindi fra i generi), una riflessione sulle loro affinità espressive.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Cito da A. Serrai, *Bernardino Baldi. La vita, le opere, la biblioteca*, Sylvestre Bonnard, Milano 2002, pp. 224-225.

<sup>25</sup> Cfr. S. Ritrovato, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Salerno Editrice, Roma 2015, pp. 78-95, in part. p. 94.

Il riferimento alla traduzione diventa quindi indicativo, proprio perché il madrigale si configura come una forma che non solo rielabora idealmente ma effettivamente traduce l'epigramma classico. Non è un caso che per l'appunto Stigliani, pur assecondando in maniera chiara il binomio sonetto-epigramma, faccia riferimento nel suo trattato a quel filone della madrigalistica che si connette direttamente all'epigramma classico per via di traduzione: «Molti degli più ingegnosi epigrammi greci e de' latini sono stati da' nostri tradotti in madrigali, e consolano non poco l'intelletto».<sup>26</sup>

Tale «piccola tradizione» nella vastissima letteratura madrigalistica – isolata da Alessandro Martini in un importante studio sul genere<sup>27</sup> – si caratterizza addirittura per una ancora più radicale brevità nel numero dei versi, come nel caso di un madrigale di Guarini che traduce in soli cinque versi l'epigramma di Ausonio «Infelix Dido, nulli bene nupta marito: / hoc pereunte fugis, hoc fugiente peris» con il seguente testo: «O sfortunata Dido, / mal fornita d'amante e di marito, / ti fu quel traditor, questo tradito. / Morì l'uno e fuggisti, / fuggì l'altro e moristi».<sup>28</sup> La stessa traduzione, ancor più condensata, si ritrova in una versione a quattro versi attribuita a Tasso e riportata da Stigliani come esempio di 'madrigale da traduzione':<sup>29</sup> «Ahi sfortunata Dido / mal provvista d'amante e di marito. / Morì questo e fuggisti. / Fuggì quello e moristi».<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Stigliani, *Arte del verso italiano* cit., p. 234.

<sup>27</sup> A. Martini, *Marino e il madrigale attorno al 1602*, in F. Guardiani (ed.), *The Sense of Marino. Literature, Fine Arts and Music in the Italian Baroque*, Legas, New York-Ottawa-Toronto 1994, pp. 361-394. Dello stesso, si tenga presente pure: A. Martini, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, «Lettere Italiane», 33, 4, 1981, pp. 529-548.

<sup>28</sup> Cfr. Martini, *Marino e il madrigale attorno al 1602* cit., pp. 369-370: «L'imitazione dell'epigramma antico sembra dunque giustificare i più brevi componimenti delle raccolte a stampa». Lo stesso esempio – per il testo: *Rime*, n. cxxiv, in B. Guarini, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Utet, Torino 2013 – compare anche nel dialogo del 1589 sul nuovo verso novenario di Ciro Spontone, dove la citazione di Guarini serve a dimostrare «che, avendo il madrigale gran somiglianza con l'epigramma, deve essere da lui lontana la molta lunghezza, la quale è odiosa e piena sovente di borra: ed accostandosi, anzi congiungendosi con la brevità, vi si scopre subito uno svegliato ardore ed una vivacità che lo fa leggere e rileggere molte volte; né mai s'è sazio di replicarlo, sì ch'eternamente vive nella memoria degli uomini» (C. Spontone, *Il Bottrigaro ovvero del nuovo verso enneasillabo*, Girolamo Discepolo, Verona 1589, p. 10).

<sup>29</sup> Anche Stigliani si cimenta in prima persona con una traduzione in madrigale di un epigramma greco su Medea mediato forse da una versione latina di Poliziano: T. Stigliani, *Il Canzoniero*, Zannetti, Roma, 1623, p. 359. Sul componimento e su alcuni esempi di simili madrigali si veda M. Dal Cengio, *L'ombra inquieta nelle Rime di Celio Magno*, «Filologia e critica», 43, 1, 2018, pp. 34-56: 47-52. Un elenco degli epigrammi dell'Antologia greca tradotti da Stigliani nelle sue *Rime* del 1605 è fornito da Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800* cit., pp. 348-349.

<sup>30</sup> Stigliani, *Arte del verso italiano* cit., p. 234.

Sull'esempio di quanto fatto sopra, possiamo ora puntualizzare alcuni dei principali argomenti a favore dell'identificazione del madrigale con l'epigramma.

1. La *brevitas*: la forma del madrigale, per il ridotto numero di versi, si approssima alla concisione dei distici e dei monostici in cui si realizzano molti epigrammi classici. La sua struttura breve risponde alla necessità di focalizzarsi su un singolo concetto, come avviene appunto nell'epigramma.
2. La *variatio*: la libertà metrica del madrigale consente di generare strutture sempre nuove, in sintonia con il contenuto, adattandosi così alla flessibilità tematica propria dell'epigramma. A fronte di tale disponibilità, prevale comunque – anche in ragione della brevità versale – una distribuzione ravvicinata delle rime, la quale concorre a quella sensazione di dinamismo e incisività semantica tanto congeniale al genere.<sup>31</sup>
3. Il *fulmen in clausula*: il madrigale, in particolare nella sua versione più evoluta, presenta una chiusa concisa e arguta che ricorda la terminazione 'aculeata' di molti epigrammi. La rima baciata in chiusura (*combinatio*) – per nulla canonica nel sonetto – accentua l'arguzia finale, risolvendo il tenore del penultimo verso e sigillando il componimento in un distico risolutivo. Stigliani, con la sua consueta sensibilità, rileva questa fenomenologia: «Ma infallibilmente ha da esser rimata la chiusa, ed oltracciò arguta di concetto e (come dicono i latini) aculeata. Altrimenti farebbe insipida fine e fredda. Né può un sì picciolo corpicello aggradare, quando egli non sia tutto sostanza e tutto vivacità».<sup>32</sup>

Questa vivacità stilistica e concettuale costituisce quindi la qualità distintiva del madrigale, un tratto che lo allinea opportunamente all'epigramma, il quale, nella sua essenza, punta a una densità di significato espressa in maniera rapida e pregnante.

La comparazione tra madrigale ed epigramma, delineatasi praticamente già nel corso del Cinquecento, riuscì però ad imporsi davvero in sede teorica solo

---

<sup>31</sup> Marino, ad esempio, «presenta un campionario di schemi vastissimo, per cui nei 205 madrigali delle *Rime* del 1602 solo dieci sono costruiti su schemi ricorrenti» (Martini, *Marino e il madrigale attorno al 1602* cit., p. 363).

<sup>32</sup> Stigliani, *Arte del verso italiano* cit., p. 233. E in effetti, prendendo in esame i testi degli autori, tra le «tendenze metriche del madrigale libero» (che il magistero di Marino contribuisce a stabilizzare) c'è proprio quella di «chiuderlo sempre con un distico a rima baciata» (Martini, *Marino e il madrigale attorno al 1602* cit., p. 363). Sul precedente cinquecentesco di tale uso cfr. A. Daniele, *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento (con alcune note sui madrigali musicati da Andrea Gabrieli)*, in *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Marra, Cosenza 1994, pp. 159-225: 180-181.

verso la fine del secolo, e Stigliani, a metà di quello successivo, si trovò così a raccogliere i frutti di una stagione madrigalistica in cui tale affinità si era fatta stilisticamente più consapevole:<sup>33</sup> in questo senso Ulrich Schulz-Buschhaus poté riconoscere in lui il teorico della forma 'epigrammatica' del metro (che per campione ebbe il pur nemico Marino), ossia la terza e secentesca fase in che il critico ipotizza nella sua *Stiltypologie* del madrigale libero dopo quella iniziale e 'discorsiva' (ben illustrata nell'opera lirica ariostesca) e quella 'melica' (pienamente rappresentata dalla produzione di Strozzi il Vecchio).<sup>34</sup>

### III. SONETTO-MADRIGALE-EPIGRAMMA

Sia il sonetto che il madrigale, dunque, privi entrambi di limitazioni contenutistiche<sup>35</sup> e ben attagliandosi al «gusto barocco per la formulazione spiritosa e la chiusa epigrammatica»,<sup>36</sup> apparirebbero validi corrispettivi del componimento classico.

Tommaso Campanella, nella *Poetica* italiana, tenta addirittura di distinguere in maniera più precisa il genere latino di riferimento per i due metri, affermando che i «sonetti rispondono all'epigramma eroico», mentre «i madrigali al faleuco epigramma». <sup>37</sup> Credo che tale distinzione, più che di carattere contenutistico, sia di ordine prettamente metrico: se l'endecasillabo volgare è tradizionalmente assimilato all'esametro, non è improprio riconoscere nel più breve settenario un equivalente (in proporzione) dell'endecasillabo falecio: di conseguenza il sonetto, che di soli endecasillabi è intessuto, non può che corrispondere a un epigramma composto di esametri, ovvero il tipo classico in distici elegiaci; mentre il madrigale libero, in cui il settenario è spesso la misura

<sup>33</sup> Un precedente secentesco di Stigliani nell'equazione madrigale-epigramma è l'autorevole M. Peregrini, *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, in E. Raimondi (a cura di), *Trattatisti e narratori del Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, pp. 113-168: 157: «I madrigali parimente, che in toscano corrispondono agli epigrammi, sono appresso di me un'opera di poca lieva, quando non sieno acuti»; ma poco dopo: «I sonetti ancor essi hanno dell'epigramma: però bramano alcun acume almeno nel finimento» (ivi, p. 158).

<sup>34</sup> U. Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Verlag Gehlen, Berlin-Zürich 1969.

<sup>35</sup> Cfr. W. T. Elwert, *La poesia lirica italiana del Seicento. Studio sullo stile barocco*, Olschki, Firenze 1967, p. 93: «esso [il madrigale] divenne ora il recipiente dentro il quale, come nel sonetto, il poeta barocco versa tutti gli spunti che gli sembrano poetabili».

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> T. Campanella, *Poetica. Testo italiano inedito e rifacimento latino*, a cura di L. Firpo, Reale Accademia d'Italia, Roma 1944, p. 200.

dominante, può così ben rappresentare il più ‘breve’ (sillabicamente parlando) epigramma in endecasillabi faleci.

Pur non cimentandosi nel sottile distinguo dello Stilese, è da credere che, comunque, anche Stigliani nell'*Arte del verso italiano* intenda una forte continuità fra sonetto e madrigale come forme volgari di epigramma. La distinzione tra l'uno e l'altro sarebbe, in un certo senso, relativa soltanto alla loro lunghezza: dando infatti come limite massimo del madrigale i dieci versi, Stigliani argomenta che «quando egli avesse a passare i dieci, più comodo torna far sonetto»,<sup>38</sup> in modo speculare a quanto indicato in un altro passo del trattato, per cui, qualora un poeta avesse avuto intenzione di versificare un soggetto più breve di quattordici versi, sarebbe stato meglio abbandonare l'idea del sonetto e ricorrere al madrigale. Siamo di fronte a una di quelle indicazioni – tipiche dell'*Arte del verso italiano* – in cui l'autore esorta a ponderare preliminarmente la scelta della forma metrica sulla base dell'ampiezza dell'argomento che si vuole poetare, eppure, in questo caso, la notazione di Stigliani presenta una certa attinenza con la realtà dei fatti. Tra le tendenze metriche del madrigale che già si delineano alla fine del Cinquecento, infatti, c'è proprio quella di «non superare mai la misura dei tredici versi»: <sup>39</sup> un termine che, a ben vedere, segna proprio il confine ultimo prima di approdare ai quattordici versi del sonetto.

Ricondurre dunque la distinzione fra madrigale e sonetto alla sola lunghezza e misura versale (e alla scansione delle rime) significa ammettere un'intercambiabilità di fondo fra i due metri, non più l'uno «controcanto»<sup>40</sup> dell'altro come ancora poteva apparire nella lirica cinquecentesca: e allora potrebbe forse acquistare un qualche significato anche la posizione dei due capitoli loro dedicati all'interno dell'*Arte*, quasi che la loro prossimità riproduca, in qualche modo, la vicinanza teorica di sonetto e madrigale quali forme dell'epigramma secentesco.

<sup>38</sup> Stigliani, *Arte del verso italiano* cit., p. 232.

<sup>39</sup> Martini, *Marino e il madrigale attorno al 1602* cit., p. 363.

<sup>40</sup> M. Praloran, *Metrica e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2011, p. 62.

## IV. FUORI D'ITALIA

Sia detto in conclusione che l'accostamento tra sonetto o madrigale ed epigramma, pure generatasi (o affinatasi) in ambito italiano, valica ben presto i confini della nostra letteratura diventando un luogo comune tanto in Spagna come in Francia.<sup>41</sup> Per quanto riguarda l'ambito transalpino vanno segnalate le riflessioni di Guillaume Colletet nella sua *Art poétique* (1658), divisa in vari trattati (*De l'epigramme; Du sonnet; Du poeme bucolique, de l'eglogue, de la pastorale et de l'idyle; De la poesie morale et sententieuse*) seguiti da un *Discours de l'Eloquence et de l'Imitation des Anciens* e da un altro *Discours contre la Traduction*: se nel primo di questi trattati è segnalata la prossimità dell'epigramma al madrigale nel contesto della poesia spagnola e italiana,<sup>42</sup> nel secondo trattato si avverte in maniera generale (con riferimento quindi anche all'ambito francese) che «nel pensiero di alcuni, il sonetto non è altro che un epigramma limitato ad un certo numero di versi».<sup>43</sup>

A Colletet fa quindi seguito Nicolas Boileau-Despréaux nella sua *Arte poetica* (1674), testo capitale della letteratura europea del Seicento e destinato a influenzare la poesia non solo francese dei secoli successivi. Con toni più severi rispetto al predecessore, Boileau avverte nel canto secondo dell'opera: «L'epigramma, più libero nella sua breve espressione, spesso non è che un motto di spirito ornato da due rime. Un tempo sconosciuti ai nostri autori, i concetti vennero dall'Italia nei nostri versi. Il volgo, abbagliato dall'ingannevole lusinga, accorse avido alla nuova esca. Resi ardit dal favore del pubblico essi inondarono baldanzosamente il Parnaso. Per primo ne fu invaso il madrigale; lo stesso altero sonetto fu contagiato» (II, vv. 103-112).<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Per l'ambito spagnolo rimando sempre a Brown, *Fernando de Herrera and Lorenzo de' Medici* cit.

<sup>42</sup> G. Colletet, *L'art poétique*, Antoine de Sommerville et Louis Chamhoudry, Paris 1658, *De l'epigramme*, p. 36: «car quant aux Italiens et aux Espagnols, on peut dire que leur gentil madrigal leur tient lieu d'epigramme; dont ils n'ont pas encore inseré le nom dans leurs poésies, mais dont ils employent si agreablement les plus nobles sujets sous cet autre titre, si connu et si familier parmy eux» («per quanto riguarda gli italiani e gli spagnoli, si può dire che il loro gentile madrigale serve come loro epigramma, il cui nome non hanno ancora inserito nei loro poemi, ma i cui soggetti più nobili impiegano così piacevolmente sotto quell'altro titolo, così ben noto e familiare per loro»).

<sup>43</sup> Ivi, *Traité du sonnet*, p. 3: «dans la pensée de quelques uns, le sonnet n'est autre chose qu'une epigramme bornée d'un certain nombre de vers» («nel pensiero di alcuni il sonetto non è altro che un epigramma limitato a un certo numero di versi»).

<sup>44</sup> N. Boileau-Despréaux, *Arte poetica*, a cura di P. Oppici, Marsilio, Venezia 1995, pp. 62-63: «L'epigramme, plus libre en son tour plus broné, / N'est souvent qu'un bon mot

Con il suo ossessivo richiamo al ‘buon senso’ e alla ‘ragione’, Boileau anticipa lo stesso atteggiamento di distacco dal concettismo secentesco – di cui il paragone fra epigramma e madrigale/sonetto è manifestazione teorica – che assumerà in pieno Settecento il frate bussetano Ireneo Affò compilando la voce «Epigramma» del suo *Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare* (1777): «Alcuni giudicarono, che l’epigramma volgare fosse il sonetto [...] E questo era per avventura uno de’ motivi, che determinava i secentisti a chiuder sempre il sonetto con arguzia».<sup>45</sup>

---

de deux rimes orné. / Jadis de nos auteurs les pointes ignorées / Furent de l’Italie en nos vers attirées. / Le vulgaire, ébloui de leur faux agrément, / A ce nouvel appât courut avidement. / La faveur du public excitant leur audace, / Leur nombre impétueux inonda le Parnasse. / Le madrigal d’abord en fut enveloppé; / Le sonnet orgueilleux lui-même en fut frappé».

<sup>45</sup> I. Affò, *Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare*, Filippo Carmignani, Parma 1777, p. 178.

## Il genere dell'epitaffio giocoso nel Seicento italiano

### I. LOREDAN E MICHIEL: IL CIMITERO

«Così, mentre in Francia andava ringentilendosi e diventando una delle forme più snelle e *spirituelles* della letteratura epigrammatica, l'epitaffio giocoso aveva fatto tra noi l'ultimo sforzo e toccato il culmine della sua fortuna di 'genere letterario' col Loredan»: <sup>1</sup> questo fu il giudizio di Bindo Chiurlo all'inizio del Novecento, in un articolo che tentava di tracciare una genealogia dell'epitaffio giocoso, che conducesse dalle origini del genere fino al *Cimiterio*. <sup>2</sup>

L'epitaffio giocoso, infatti, è un genere poetico legato, fin dalla sua origine, all'epigramma di stampo greco, del quale recupera e attualizza le freddure e la sottigliezza ingegnosa. Rispetto al modello originario, però, i corrispettivi italiani snelliscono la doppia natura del componimento: la componente catulliana, elegante e aggraziata, lascia spesso spazio a quella mordace dell'invettiva, legata alla produzione di Marziale. Dopo un periodo di scarsa fortuna in età imperiale e nel Medioevo, l'epigramma riappare nella seconda metà del Quattrocento ad opera degli umanisti, quando si evolve in strumento della satira più velenosa, spesso senza autore e destinatario certi, in modo da essere riadattabile per occasioni diverse: un esempio è offerto dal fenomeno delle *Pasquinate*, versi anonimi affissi sulla statua di Pasquino, vicino a piazza Navona, che si scagliavano contro i papi o i protagonisti della Curia romana. In questo periodo l'epigramma diventa anche una forma di scrittura popolare: dalla mescolanza fra tragico e ridicolo deriva l'abbassamento del tono sublime della poesia; il tema è sempre più spesso quello della morte, nella forma dell'epitaffio, che può assumere toni seri ed encomiastici (si vedano

---

<sup>1</sup> B. Chiurlo, *Gian Francesco Loredano e l'epitaffio giocoso*, «Nuovo Archivio veneto», 10, 1910, pp. 177-213: 207.

<sup>2</sup> G. Loredan, P. Michiel, *Il Cimiterio. Epitafi giocosi*, Guerigli, Venezia 1653; si cita qui dall'edizione Guerigli, Venezia 1658.

gli epitaffi di Gabriello Chiabrera,<sup>3</sup> per esempio) oppure giocosi. È proprio in questo secondo filone che si colloca l'opera di Loredan e Michiel,<sup>4</sup> in cui l'epitaffio si arricchisce di facezie e motti di spirito, pur rimanendo portavoce di maldicenze e pettegolezzi. Costituito inizialmente da una centuria e progressivamente ampliandosi fino alle quattro del 1653,<sup>5</sup> il *Cimiterio* è un tentativo di restituzione di un fermo immaginario esaustivo della contemporaneità in cui gli autori si trovano a vivere; con uno scopo sociale, quindi, in cui «disprezzo per la morale, acutezza, genio, abilità poetica sembrano cooperare all'interno di un'operazione di trasgressione, sotto la cui cifra è forse possibile collocare gran parte della produzione degli Incogniti».<sup>6</sup> Seguendo un ordine per lo più oscuro viene offerta al lettore una carrellata di improbabili ritratti dei tipi umani più disparati, dall'avarò al ciarlatano, dalla zingara alla ruffiana, passando per Argante, Angelica e Nicolò Franco: com'è connaturato all'epigramma, il soggetto principe è il vizio, declinato nelle molte categorie del suo manifestarsi. Uno spazio speciale è riservato alla misoginia, che passa attraverso il ritratto di singoli tipi di donne (la meretrice, l'ebrea, la bella donna), ma anche attraverso la condizione in cui le donne costringono gli uomini,

<sup>3</sup> G. Chiabrera, *Opera lirica*, vol. IV, a cura di A. Donini, Res, Torino 2006, pp. 131-149.

<sup>4</sup> Per un approfondimento sulle biobibliografie dei due, C. Carminati, *Loredan, Giovan Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2005, pp. 761-770; L. Spera, *Due biografie per il principe degli Incogniti. Edizione e commento della "Vita di Giovan Francesco Loredano" di Gaudenzio Brunacci (1662) e di Antonio Lupis (1663)*, I libri di Emil, Bologna 2014; G. Ghilini, *Teatro d'Uomini letterati*, voll. I e II, Guerigli, Venezia 1647, pp. 105 e 215; A. Apro시오, *La Biblioteca Aprosiiana*, Manolesi, Bologna 1673, p. 109; L. Crasso, *Elogi d'Uomini letterati*, vol. II, Combi e La Noù, Venezia 1666, p. 265. Sull'Accademia degli Incogniti, fondata dalla collaborazione dei due nel 1630, cfr. M. Miato, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia (1630-1661)*, Olschki, Firenze 1998 e D. Conrieri (a cura di), *Gli Incogniti e l'Europa*, I libri di Emil, Bologna 2011.

<sup>5</sup> L'opera viene pubblicata in una prima edizione, contenente solo i primi cento epitaffi (quartine di endecasillabi in rima incrociata ABBA) nel 1634, a Venezia per lo stampatore Sarzina. La seconda edizione ufficiale, costituita da tre centurie, esce nel 1645. Compare in questa edizione, fra gli autori, anche Antonio Maria Vassalli: molteplici sono ancora i dubbi riguardanti la sua identità e la sua effettiva partecipazione alla stesura dell'opera, cfr. L. Spera, *Verso il Moderno: pubblico e immaginario nel Seicento italiano*, Carocci, Roma 2008, pp. 141-165 e A. Griva, D. Virdis, *La mitica Elena nell'aldilà in due epigrammi de Il Cimiterio di Pietro Michiele e Giovan Francesco Loredano e nella Letteratura neogreca. Da simbolo amoroso a protagonista di opere parodiche*, «Rivista di letteratura comparata italiana, bizantina e neoellenica», 5, 2021, pp. 11-24. L'edizione completa di quattro centurie (d'ora in avanti indicate da me in numeri romani a fianco del titolo dell'epitaffio) esce per la prima volta a Venezia, per Guerigli, nel 1653.

<sup>6</sup> Spera, *Verso il Moderno* cit., p. 153.

che vengono per questo sbeffeggiati (il becco, il cornuto, il marito geloso). Considerato spesso triviale e squalificante, il *Cimiterio* si pone in continuità e dialoga apertamente con un certo tipo di tradizione cinque e seicentesca, della quale recupera e rinnova moduli, soggetti, forme: se Andrea Calmo<sup>7</sup> è già stato individuato dalla critica come interlocutore, il principale modello risulta essere quello di Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca,<sup>8</sup> seppur con una mediazione dell'opera-*pastiche* di Pierre François Sweerts.<sup>9</sup> Nei suoi *Epitaphia ioco-seria, latina gallica italica hispanica lusitanica belgica*,<sup>10</sup> infatti, Sweerts raccoglie tutti gli epigrammi di Calmo in veneziano e alcuni versi del Lasca e di altri autori del Cinquecento, fra quelli italiani.

Il modello in alcuni casi viene replicato con variazioni minime, che riguardano il soggetto a cui l'epitaffio giocoso è indirizzato e non il concetto arguto che vi soggiace: un esempio è dato dall'epigrafe che il Lasca dedica a «Batista» Strozzi:

Batista giace qui, buona persona.  
Poeta fu ex tempore e le foglie  
d'Apollò meritò, ma tolse moglie  
e 'n capo non gli entrò poi la corona.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Chiurlo, *Gian Francesco Loredano e l'epitaffio giocoso* cit., pp. 183-186: «Andrea Calmo nei suoi epitaffi [...] unico autore che preannunci schiettamente l'epitaffio secentesco [...] il prevalere anche in questo volume della spiritosità melensa che abbiamo già notata nel Calmo». Attore teatrale e commediografo, Andrea Calmo (1510-1571) inserì nelle sue *Bizzarre, faconde et ingeniose rime piscatorie* anche degli epitaffi: questi sono delle iscrizioni in veneziano, che cercano di rivisitare scherzosamente la poesia epigrafica greca e umanistica. I protagonisti, infatti, non sono nobili né letterati, ma umili pescatori veneti, morti in circostanze paradossali. Gli epigrammi del Calmo condividono con il *Cimiterio* un certo gusto per il grottesco e un ricorso a personaggi di caratura spesso popolare, ma sono epitaffi elogiativi, nella maggior parte dei casi privi della ricerca di arguzia, dell'intento parodico e dell'attenzione al vizio, che sarà propria dei due autori Incogniti.

<sup>8</sup> Dal carattere vivace e bellicoso, Anton Francesco Grazzini (1503-1584) fu autore di poesie, novelle e commedie. Divenuto noto per aver fondato l'Accademia degli Umidi (che successivamente prese il nome di Accademia Fiorentina) e l'Accademia della Crusca, scrisse principalmente rime burlesche, tra le quali trovano spazio i suoi beffardi epitaffi, che io ho visionato nell'edizione moderna, A. Grazzini (il Lasca), *Le rime burlesche edite e inedite*, a cura di C. Verzone, Lulu, [Hillsborough] 2015, pp. 693-703.

<sup>9</sup> Pierre François Sweerts (1567-1629) fu uno storico ed epigrafista belga. Pubblicò numerosi annali, raccolte di versi, iscrizioni mortuarie (come i *Monumenta sepulcralia et Inscriptiones publicae privatae* del 1613 e le *Athenae Belgicae* del 1628).

<sup>10</sup> P. F. Sweerts, *Epitaphia ioco-seria, latina gallica italica hispanica lusitanica belgica*, presso Bernardo Gualtieri, Colonia 1623.

<sup>11</sup> Grazzini (il Lasca), *Le rime burlesche edite e inedite* cit., p. 699. Giovan Battista Strozzi, detto il Vecchio, fu un poeta molto vicino al Lasca: membro dell'Accademia degli

Lo stesso epitaffio si ritrova nella raccolta di Sweerts, che esplicita di quale Batista si sta parlando.<sup>12</sup> Loredan e Michiel recuperano l'arguzia dei versi laschiani, ma ne modificano il destinatario: questi, infatti, è indicato come un generico «poeta cornuto», anche se il secondo verso della quartina, ricalcato sull'incipit dell'*Orlando Furioso*, sembra alludere a Ludovico Ariosto:

*D'un poeta cornuto* (IV, ep. 12)

Meritò in poesia sublimi onori,  
cantando cavalieri, armi ed amori,  
ma colpa de la moglie troppo onesta  
la corona d'allor non gli entrò in testa.<sup>13</sup>

Diversi sono i casi, poi, in cui il modello offre solo uno spunto per il soggetto, che viene ripensato, rovesciando il concetto arguto originario o inserendolo da nuovo, dove non era presente:

Qui giace MENEUCUCCIO testa matta,  
povero, giocator, senza vergogna.  
Nacque, visse e morì con tanta rognà,  
che dopo morte ancor par che sé gratta.<sup>14</sup>

*D'un rognoso* (I, ep. 18)

Ora che morto son né mi bisogna  
forfanteggiando più bere e mangiare,  
solo mi spiace qui sepolto stare  
per non potermi più gratar la rognà.<sup>15</sup>

---

Umidi, dopo la sua trasformazione in Accademia fiorentina assunse il ruolo di censore nel 1542 e nel 1545. Si distinse nell'Accademia dei Vignaioli di Roma come poeta d'improvviso e per la sua variegata produzione di madrigali.

<sup>12</sup> Sweerts, *Epitaphia ioco-seria* cit., p. 277: «Il STROZZO giace qui buona persona, / che fu poeta ex tempore e le foglie / di Phoebò meritò, ma tolsi moglie / tal che non gli entrò nel capo la corona». Segnalo che l'ultimo endecasillabo della quartina è un verso ipermetro, emendabile in «tal che non gli entrò in capo la corona».

<sup>13</sup> Loredan, Michiel, *Il Cimiterio* cit., p. 91.

<sup>14</sup> Sweerts, *Epitaphia ioco-seria* cit., p. 280.

<sup>15</sup> Loredan, Michiel, *Il Cimiterio* cit., p. 11.

Una seconda fonte, più vicina nel tempo a Loredan e Michiel, è *La Galeria*<sup>16</sup> di Giovan Battista Marino. Uscita a stampa per la prima volta nel 1619, la *Galeria* è una raccolta di versi che ambisce a ricreare un prototipo ideale di galleria secentesca: i componimenti mariniani riguardano quadri reali e di fantasia, dedicati a personaggi antichi e moderni, con metri e misure vari. Marino risponde all'opera d'arte con un'altra opera d'arte, la sua poesia, intrecciando i tratti essenziali che l'occhio ha recepito con la meraviglia che il quadro o la statua è riuscito a suscitare in lui. L'opera

è divisa in due parti, cioè Pitture e Sculture, e sono amendue compartite in Favole, Istorie e Ritratti. L'Istorie sono sacre e profane [...] le Favole sono le più notabili, cavate da' poeti greci e latini [...] tra i Ritratti entrano i simulacri di diversi uomini illustri, sì in armi, come in lettere, tanto moderni quanto antichi.<sup>17</sup>

Proprio da quest'ultima sezione Loredan e Michiel si lasciano ispirare: i *Ritratti*, infatti, sono una collana di epigrammi ecfrastrici, in cui Marino riasume episodi salienti della vita di uomini, suddivisi per professione (principi, eroi, tiranni, oratori, matematici, poeti, ecc.) e di donne, raggruppate in sole tre categorie (belle, caste e magnanime; belle, impudiche e scelerate; bellicose e virtuose). Da Marino Loredan e Michiel carpiscono principalmente soggetti, come nel caso di Merlino Cuccai:<sup>18</sup>

*Merlino Cuccai*

La gran MACCHERONEA da me composta  
è fatta a punto come i maccheroni,

---

<sup>16</sup> Cfr. l'edizione di G. B. Marino, *La Galeria* [1619], a cura di M. Pieri, Liviana, Padova 1979. L'opera è stata oggetto di una recente fortuna negli studi, in un'ottica anche di indagine del dialogo proficuo fra arte e letteratura nel Seicento; cfr.: E. Russo, P. Tosini, A. Zezza (a cura di), *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, «L'Ellisse», 14, 2, 2019; G. B. Marino, *La Galeria*, tomo I. *Le Pitture: Favole - Istorie*, a cura di C. Caruso, M. Landi, L. Sacchini, B. Tomei, BIT&S, Milano 2024; B. Rima, *L'idea della pittura e la "Galeria" degli specchi*, «Letteratura e arte», 10, 2012, pp. 65-106; V. Surliuga, *La Galeria di G. B. Marino tra pittura e poesia*, «Quaderni d'italianistica», 1, 2002, pp. 65-84; C. Tarallo, *Mecenati e artisti per la «Galeria» di Giovan Battista Marino*, «Seicento e Settecento», 6, 2011, pp. 119-148.

<sup>17</sup> O. Claretti (G. B. Marino), *A chi legge* [1614], edizione e commento a cura di E. Russo, *Studi su Tasso e Marino*, Antenore, Roma-Padova 2005, pp. 136-184: 151.

<sup>18</sup> Il riferimento è allo pseudonimo che Teofilo Folengo assunse per pubblicare nel 1552 il suo *Baldus*: questo è una parodia dei poemi cavallereschi tradizionali ed è contenuto all'interno delle *Maccheronee*, l'opera più celebre dell'autore e tra le più rappresentative della poesia maccheronica.

che sopra di formaggio hanno la crosta,  
e dentro son foderati di capponi;  
perché tanta dottrina v'è nascosta  
che non è da inghiottirla in duo bocconi;  
e se ben la coverta è saporita,  
chi tocca il fondo si lecca le dita.<sup>19</sup>

*Di Merlin Cocai* (I, ep. 17)

Prencipe de' poeti arcibuffoni  
con dolce Colascion lieto cantai:  
se chi son, passeggero, ancor non sai,  
poco gusto aver déi de' Macheroni.<sup>20</sup>

Diversi, però, sono anche i casi in cui Loredan e Michiel ricalcano il concetto arguto mariniano:

*Medico*

Impunito ammazzai molte persone,  
morte alfin mi punì de' miei misfatti;  
ma deves perdonarmi di ragione,  
poi ch'io tanti servigi l'avea fatti.<sup>21</sup>

*D'un medico* (IV, ep. 47)

Mille ho mandati all'Acherontea riva  
e le vergogne mie copriva un'arca.  
Or non dovea, per Dio, l'invidia Parca  
trattar meco sì mal, che la serviva.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Marino, *La Galeria* cit., p. 285.

<sup>20</sup> Loredan, Michiel, *Il Cimiterio* cit., p. 11.

<sup>21</sup> Marino, *La Galeria* cit., p. 293.

<sup>22</sup> Loredan, Michiel, *Il Cimiterio* cit., p. 79.

## II. QUANDO IL CIMITERIO DIVENTA UN MODELLO: IL CASO DI PASTA E ZAZZARONI

Il *Cimiterio* viene composto sfidando le convenzioni e il parere dei benpensanti coevi, come esplicitato dagli autori stessi nell'introduzione all'edizione del 1634 (rimasta invariata anche in quelle successive):

gli otii della Villa, che non ci obbligavano che a studii giocosi, han partorite queste compositioni [...] Ci potrebbe esser opposto che 'l Mondo poteva starsene anche senza il nostro *Cimiterio* [...] Se questi tali stimano superfluo il nostro *Cimiterio*, non lo leggano, che averanno il loro intento: e diano alle Stampe le proprie compositioni, che in questa maniera sodisferanno alla pietà publica. Non vogliamo raccontarci quanto sia difficile in quattro versi racchiudere un pensiero.<sup>23</sup>

Il libro ottenne un successo incredibile, che si espresse immediatamente in diverse traduzioni, dal latino allo spagnolo, e nel lungo termine in una fioritura di opere simili. A raccogliere lo spunto offerto da Loredan e Michiel, infatti, furono anzitutto intellettuali affiliati o vicini all'Accademia degli Incogniti: Donato Calvi compose e pubblicò nel 1643 una *Galeria della morte, che contiene cento epitaffi*,<sup>24</sup> ad oggi perduta; mentre il suo sodale Giovanni Pasta pubblicò *La tomba. Inscrittioni giocose. Prima centuria*<sup>25</sup> già nel 1639.

Giovanni Pasta è una personalità meno nota rispetto a Donato Calvi. Il suo nome campeggia fra i collaboratori delle *Cento Novelle amorose de' Signori Accademici Incogniti*<sup>26</sup> e nella *Scena letteraria* di Calvi, dove viene descritto come

<sup>23</sup> Ivi, pp. 5-6.

<sup>24</sup> Donato Calvi (1613-1678) fu un poeta e religioso bergamasco. Nella sua carriera letteraria, svolse principalmente il ruolo di cronista di vicende legate alla sua città natale. La *Galeria della morte* è menzionata in diverse note autobiografiche che l'autore ha lasciato di sé come in D. Calvi, *Scena letteraria de gli scrittori bergamaschi aperta alla curiosità de' suoi concittadini*, presso li figliuoli di Marc'Antonio Rossi, Bergamo 1664, p. 25 o in Id., *Delle memorie istoriche della congregazione osservante di Lombardia dell'ordine eremitano di S. Agostino*, nella stamperia di Francesco Vigone, Milano 1669, p. 513. Per approfondimenti riguardo Calvi e la *Galeria della morte*, cfr. M. Rabaglio, G. Bonetti (a cura di), *Donato Calvi e la cultura del Seicento a Bergamo*. Atti del Convegno per il IV centenario della nascita di Donato Calvi, Archivio Bergamasco Centro studi e ricerche, Bergamo 2014.

<sup>25</sup> G. Pasta, *La tomba. Inscrittioni giocose. Centuria prima*, per Filippo Ghisolfi, Milano 1639. Io ho consultato la copia conservata alla Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, che non è segnalata ad oggi in OPAC SBN; questa era di proprietà di Donato Calvi, come si evince dalla nota di possesso presente sulla tomba incisa sull'antiporta («Frater Donatus de Calvi de Bergamo») e sulla carta di guardia («Ego frater Donatus Bergomas»).

<sup>26</sup> *Cento Novelle amorose de' Signori Accademici Incogniti*, eredi Sarzina, Venezia 1641.

eruditissimo canonico [...] scherzò indefessamente, non meno che felicemente, con le Muse e come sino queste con pari inchinatione alla Musica et alla Poetica dedicate [...] stillò istorici sudori per render il mondo pago nella varietà degl'eventi, così poi guadagnatosi un grido d'istorico, poeta et musico.<sup>27</sup>

*La tomba* si apre con un apparato di paratesti composto da cinque lettere, dedicate a diversi esponenti della nobiltà milanese e bergamasca e seguite da un avviso ai lettori. La prima lettera è la dedicatoria, con cui Pasta offre a Marcantonio Stampa la sua umile opera, al fine di ripagare, almeno in parte, il debito che ha verso di lui. I toni della lettera riecheggiano molto quelli della già citata introduzione del *Cimiterio*; anche Pasta, infatti, dichiara di aver composto un'opera formata da «giocosità da me scritte di passaggio: doveranno esser bilanciate, avutosi riguardo al gusto d'oggi giorno, che come corrotto non si diletta che di certi intingoli per istuzzicarne il palato».<sup>28</sup> Nella risposta ad una lettera di Bernardo Vertova che lodava le qualità della sua *Tomba*, poi, anche Pasta lamenta le pressioni subite ed esplicita il modello che si nasconde dietro l'intera opera:

Sono infermi gl'infelici e, per aver corrotto il gusto, non sanno distinguere il dolce dall'amaro. Sopra tutti non mi posso dar pace d'alcuni pedantucci [...] Non è tanto facile, come alcuni credono, lo scherzare e, scherzando, l'animare un picciol corpo, l'arricchirlo di sveltezza e de sali. Non mi lasceranno mentire i virtuosissimi Loredano e Michiele, che, primi a dar vita ad un Cimitero con loro Epitaffi, se per sottrarsi all'otio della Villa, scherzarono di sì fatta maniera, s'intesero, però di scrivere da dovero.<sup>29</sup>

Il modello di Loredan e Michiel agisce in alcune delle caratteristiche già individuate e tipiche di questo genere, almeno per come si configura in questo secolo: la rappresentazione del vizio trionfa, passando dalle deformità fisiche, per giungere ai pregiudizi legati alla nazionalità, alla professione o al genere. Pasta smonta e rimonta i versi di Loredan e Michiel: nella maggior parte degli epitaffi recupera i soggetti inseriti nel *Cimiterio* (d'un ubriaco, d'una meretrice, d'un grillo, ecc.) e ne riscrive il motto di spirito; in altri momenti, invece, l'arguzia rimane la medesima, ma viene declinata secondo forme nuove, che le permettono di instaurare un dialogo, quasi una risposta, con l'epitaffio del *Cimiterio*:

---

Giovanni Pasta è autore della novella trentaduesima (p. 226) e della novella trentatreesima (p. 234).

<sup>27</sup> Calvi, *Scena letteraria* cit., p. 510.

<sup>28</sup> Pasta, *La tomba* cit., p. A3v.

<sup>29</sup> Ivi, pp. A7v-A8r.

## Il genere dell'epitaffio giocoso nel Seicento italiano

*D'un nano* (I, ep. 66)

In questo angusto cantaro di bronzo  
sepolto me ne sto nano infelice,  
picciolino così, che dir mi lice,  
ch'a pena fui de la Natura un stronzo.<sup>30</sup>

Pasta risponde, modificando in parte lo scenario, ma recuperando il lessico e l'arguzia che soggiace all'epitaffio originario:

*D'un nano* (inscrit.<sup>31</sup> 49)  
*Dialogo Nano e Fato*

*N.* Crudel mi fosti, o Fato, anzi avversario,  
perché non mi assegnasti o marmi o bronzi  
per tomba? *F.* Eh d'ati pace, che de' stronzi  
proprio avello e sepolcro è il necessario.<sup>32</sup>

In continuità con il modello offerto dal Loredan restano anche un certo tipo di esibizionismo macabro, «che si manifesta nella metafora del pasto»<sup>33</sup> e in un catalogo di morti sempre più bizzarre ed improbabili (*d'un oppresso da la propria casa, d'un giocatore ammazzatosi per disperatione*, ecc.), che muovono il lettore al riso, in quel connubio fra ilarità e disdegno che è tipico del modo secentesco di intendere e vivere la morte.

Ci sono anche dei soggetti nuovi, che Pasta introduce: fra questi, i più interessanti (e spesso quelli che assumono i toni più scurrili) sono quelli che riguardano la personale sfera di conoscenze del poeta, quelli legati alla sua passione per la musica e per il teatro o alla sua città d'origine:

---

<sup>30</sup> Loredan, Michiel, *Il Cimiterio* cit., p. 23.

<sup>31</sup> L'opera è costituita da un'unica centuria; mantengo la dicitura di *iscrizione* al posto di epitaffio, come utilizzata dall'autore.

<sup>32</sup> Pasta, *La tomba* cit., p. 49.

<sup>33</sup> Spera, *Verso il Moderno* cit., p. 153. Un esempio è Pasta, *La tomba* cit., p. 61: «[*D'un morto di fame*] Mancò il sostegno, onde restai fra spenti, / e morto più che mai la fame i' provo; / onde per me credo morir di nuovo; / non v'è carne qua giù per gli miei denti».

*D'un bergamasco* (inscrit. 8)

Su ridi, viator, a un Mausoleo  
ridicolo per certo, ed è un stivale.  
Vi è sepolto Zambon, c'ha per guanciaie  
I tre ... del gran Bartolameo.<sup>34</sup>

Un altro Incognito ispirato dalla raccolta di epitaffi di Loredan e Michiel, al punto da offrire un suo tentativo di riscrittura, è Paolo Zazzaroni<sup>35</sup> con il suo *Giardino poetico*.<sup>36</sup> La raccolta risulta essere abbastanza tradizionale nella sua struttura: rispetta, infatti, la divisione della materia in base ai temi che troviamo già nelle opere liriche di Marino. Ad essere nuovo è l'accostamento di ogni genere ad un tipo di pianta; idea che dà origine a «un orto poetico per cui davvero e marinianamente contenga “un sol Giardin varî Giardini” (*Adone*, VI, 19), nei quali si entri e dai quali si esca per la relativa autonomia di ciascuno in rapporto ai restanti».<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 8. Il rimando in questo epitaffio è alla cappella Colleoni: Bartolomeo Colleoni, il cui stemma è riprodotto sul cancello della cappella, era un membro di una importante famiglia bergamasca del Quattrocento. La leggenda narra che la cappella Colleoni sia stata costruita sulle macerie della sagrestia della basilica di Santa Maria Maggiore e che i tre simboli che si vedono sullo stemma fossero i testicoli di Bartolomeo.

<sup>35</sup> Paolo Zazzaroni è stato un poeta veronese di scuola marinista: poche sono le informazioni biografiche di cui disponiamo, anche se l'Accademia degli Incogniti fornisce un aiuto in tal senso. Il profilo biografico di Zazzaroni, infatti, è inserito in *Le Glorie degli Incogniti ovvero gli huomini illustri dell'Accademia de Signori Incogniti di Venetia*, per Francesco Valvasense, Venezia 1647, pp. 364-367 e da esso apprendiamo che Zazzaroni compì i suoi studi legali a Padova e poi seguì l'Achillini a Parma. Abbracciato il culto per le belle lettere, ritornò a Verona, dove venne eletto segretario del maggior e minor consiglio. Da una lettera, datata 2 luglio 1650, ad Angelico Aprosio, sappiamo che rivestì anche la carica di Cancelliere grande; da G. L. Bruzzone, *Paolo Zazzaroni, poeta veronese del Seicento*, «Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona», 181, 2004-2005, pp. 283-322: 317: «De miei studii, poco le discorrerò, perché poco è l'otio che mi concede la carica che nell'anno addietro mi ha conferito la mia Patria di suo Cancelliere grande».

<sup>36</sup> P. Zazzaroni, *Giardino di poesie distinto in Mirti, Viole, Rose, Allori, Cipressi, Spine*, Bartolomeo Merlo, Verona 1641. Da una lettera del 30 settembre 1646, inserita in Bruzzone, *Paolo Zazzaroni* cit., pp. 314-315, sappiamo che Zazzaroni prevedeva di stampare anche un ampliamento del *Giardino*: «Finora non ho stampato altro che il mio *Giardino* [...] darò anco alla luce le *Statue*, per seconda parte del mio *Giardino* con le *Palme*. Le *Statue* comprenderanno encomii di soggetti illustri, così in lettere, come in armi, la maggior parte del moderno secolo. Le *Palme* mostreranno proposte e risposte di molti letterati che mi hanno favorito».

<sup>37</sup> G. P. Maragoni, *Tra verzieri ed erbari. Nota sulle rime boscherecce di Paolo Zazzaroni*,

Ogni suddivisione della raccolta è autonoma, con numerazione e dedicatario indipendenti. I *Cipressi* sono la sezione di nostro interesse, perché vi sono raccolte le poesie dedicate ai defunti: questi si aprono con una lettera, datata 15 dicembre 1641, con cui Zazzaroni dedica questa parte di opera a Sagramoso Sagramosi, nobile veronese, «poiché con le sue qualità singolari donerà vita alla caducità del dono e gloria all'imperfezioni del donante».<sup>38</sup> Seguono alla dedicatoria diciannove sonetti, un'ode consolatoria e 129 quartine di endecasillabi, che vanno a costituire quasi una centuria sovrabbondante. I componimenti perlopiù non sono rivolti a generici tipi umani, ma a personalità illustri del passato, con soggetti che vanno dal mitologico allo storico: la volontà che si nasconde dietro questa operazione, quindi, sembra essere quella di creare un novello *pantheon* del vizio e della virtù. Al prototipo della prostituta o del pazzo (incarnati qui da Taide e da Nerone) si alternano esempi di nobiltà d'animo eccezionale, ritrovata non solo nel genere maschile, ma anche in quello femminile, che viene in questa sede parzialmente riscattato. La donna non è più solo infida meretrice o compianta perché bella, ma può essere guerriera (Clorinda, Zenobia, ecc.) e moglie fedele:

*Artemisia* (ep. 13)

In cener ebbi il mio Consorte caro,  
qui in morte il mio cadavere fu accolto,  
contempla, o viator, bel caso e raro,  
da un sepolcro un sepolcro esser sepolto.<sup>39</sup>

La freddura acuta rimane, ma il tono derisorio e dalle tinte forti del *Cimiterio* viene meno: l'opera di Loredan e Michiel resta un modello dal punto di vista formale, al quale Zazzaroni si rifà anche per prelievi puntuali, coerenti con la sua scelta stilistica nell'ottica della *gravitas*.<sup>40</sup> Un caso è dato dall'epitaffio in onore di Alessandro Magno:

---

«Italice», 73, 1996, pp. 336-347: 339.

<sup>38</sup> Zazzaroni, *Cipressi*, in Id., *Giardino* cit., p. 3.

<sup>39</sup> Ivi, p. 33. L'epitaffio è dedicato ad Artemisia II, sovrana di Caria: alla morte del marito Mausolo, in preda al dolore, fece costruire in suo onore il Mausoleo di Alicarnasso, una delle sette meraviglie del mondo antico.

<sup>40</sup> Per un approfondimento sullo stile di Zazzaroni, cfr. L. Serianni, *Intorno a Paolo Zazzaroni, poeta barocco*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, vol. I, Sismel - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, pp. 625-636.

*D'Alessandro Magno* (I, ep. 15)

Ferma il piè, viator, raffrena il passo:  
qui giaccion d'un eroe la polve e l'ossa.  
Ammira il Sol sepolto in picciol fossa.  
A chi 'l Mondo fu angusto, augusto è un sasso.<sup>41</sup>

Zazzaroni si attiene fedelmente allo spunto offerto da Loredan e Michiel:

*D'Alessandro Magno* (ep. 47)

Di questo picciol marmo ascoso in fondo  
Alessandro, quel Grande, estinto giace;  
fu de gli encomii suoi l'urna capace,  
poiché fu angusto a le sue glorie il Mondo.<sup>42</sup>

Altrove i prelievi sono giustificati nel momento in cui è Zazzaroni a volersi distaccare dal registro che ha impostato: tra gli epitaffi dei *Cipressi*, infatti, non ci sono esclusivamente personaggi celebri, ma una minima parte è dedicata a qualche esempio di tipo umano. L'autore, infatti, coglie l'occasione per abbassare il tono poetico, tratteggiando un certo tipo fisso, e accennare (e implicitamente lodare) a opere celebri dell'epoca. È appunto il caso del pedante:<sup>43</sup>

*Un pedante* (ep. 115)

Rursus con opra atque accurata ac sedula  
farei tra questi claustru il mio gimnasio,  
ast gl'impuberi alumni Octavio et Blasio  
hinc fugiunt per timor de la mia ferula.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Loredan, Michiel, *Il Cimiterio* cit., p. 10.

<sup>42</sup> Zazzaroni, *Cipressi*, in Id., *Giardino* cit., p. 44.

<sup>43</sup> Come già detto, non si tratta di un caso isolato: nel suo epitaffio *Uno spagnolo* (ivi, p. 66, ep. 113), il protagonista è Don Peplaso, personaggio del romanzo *Eromena* di Gian Francesco Biondi; *Del Conte di Culagna* (ivi, p. 63, ep. 105), poi, è un omaggio al personaggio della *Secchia rapita*, poema eroicomico di Alessandro Tassoni. Questo epitaffio è una delle rare occasioni in cui il registro stilistico alto di Zazzaroni viene meno, assumendo toni più scurrili e immagini più triviali: «Sta in questa fossa il Conte di Culagna, / sepolcro non curò di marmi o bronzi / ma volse sol la sua persona magna / aver un mausoleo di piscio e stronzi».

<sup>44</sup> Zazzaroni, *Cipressi*, in Id., *Giardino* cit., p. 66.

Il rimando qui è a Fidenzio Glottocrisio Ludimagistro, personaggio ideato da Camillo Scroffa, poeta vicentino del XVI secolo, noto per le sue opere satiriche e burlesche. Ne *I cantici di Fidenzio Glottocrisio Ludimagistro*, pubblicati per la prima volta a metà del Cinquecento, Scroffa adotta una lingua ricca di latinismi e termini vernacolari, caricaturando la figura del pedante e narrando vicende di passioni amorose in chiave ironica: Zazzaroni, quindi, riecheggia il linguaggio già parodizzante di Scroffa, cercando di proporne un omaggio. La potenzialità comica di questa mossa veniva già colta da Loredan e Michiel, nella loro prima centuria:

*Di Fidentio Ludimagistro* (I, ep. 46)

Humato sub a la marmorea cutica  
Ludimagister sum vertito in cenere:  
luge, quia più non posso Amor e Venere  
col mio Camillo exercere la scutica.<sup>45</sup>

Il secondo modello che più è sotteso alla stesura di questa sezione del *Giardino* è, di nuovo, la *Galeria* di Marino. La maggior parte dei soggetti (Epicuro, Tamiri, Mida, ecc.), infatti, proviene dalla sezione dei *Ritratti*. In molti dei suoi epitaffi, Zazzaroni cerca di realizzare una fusione di *Galeria* e *Cimiterio*, costringendo i concetti mariniani in una nuova forma, quella della quartina di endecasillabi: tra gli esempi più riusciti c'è l'epitaffio di Paride. L'originario epigramma mariniano recita:

*Paride*

Che curi più la vita?  
Che più temi la morte?  
Chi fia mai che s'agguagli a la tua sorte?  
Arbitro degli Dei, vendicatore  
d'Ettor, ladro d'Amore.  
Elena già rapita,  
Achille ucciso, e 'n su le patrie rive  
viste ignude le dive,  
che più sperate omai da' cieli amici,  
lieto sen, man beate, occhi felici?<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Loredan, Michiel, *Il Cimiterio* cit., p. 18.

<sup>46</sup> Marino, *La Galeria* cit., p. 102.

Tutto il componimento è costruito sulla tripartizione: tre sono le domande retoriche iniziali; tre gli epiteti riservati a Paride; tre gli episodi salienti della sua vita e tre gli attributi che gli vengono riconosciuti. Zazzaroni recupera l'arguzia e la semplifica, esponendo l'espedito in quella «gloria tripartita» e citando Cesare, per dare una chiusura faceta:

*Paride* (ep. 35)

A Troia andai con Elena rapita,  
nude mirai le dive, Achille estinsi;  
così di me con gloria tripartita  
posso ben dire, io venni, vidi e vinsi.<sup>47</sup>

La presenza in filigrana di Marino si rende esplicita almeno in un paio di occasioni, che Zazzaroni coglie per lodare il poeta. Nell'epitaffio che dedica ad Adone, infatti, riprende la chiusa del componimento mariniano inserito nella sezione delle *Favole* e ispirato al quadro raffigurante Adone morto di Pier Francesco Morazzone. Il componimento di Marino auspica, mentre osserva Venere piangente, un futuro in cui questo lutto verrà celebrato da un cigno, animale sacro alla dea e allo stesso tempo identificazione del poeta: «Del cacciatore amato / [...] Chi può l'immagine celebrar col canto? / Poich'io gli veggio a lato / la bella diva con gli augei canori, / mentre versa tra fior rivi sanguigni, / piangalo Citerea, cantinlo i Cigni».<sup>48</sup> Il pianto di Venere e il canto del cigno tornano anche in Zazzaroni:

*Adone*

Il mio destin da Venere fu pianto,  
cantato poi da nobile concento:  
così accordossi, a le mie glorie intento,  
co' l'pianto d'una dea d'un cigno il canto.<sup>49</sup>

In questo epitaffio, Adone parla in prima persona, già nella propria tomba. La morte, quindi, è un avvenimento ormai passato: da questa prospettiva non solo è avvenuto il pianto di Venere, ma anche il «nobile concento», l'armonia di

---

<sup>47</sup> Zazzaroni, *Cipressi*, in Id., *Giardino* cit., p. 40.

<sup>48</sup> Marino, *La Galleria* cit., p. 12.

<sup>49</sup> Zazzaroni, *Cipressi*, in Id., *Giardino* cit., p. 36.

voci che è stata travasata nel grande poema eroico mariniano dell'*Adone*, uscito nel 1623, ma già in gestazione quando la *Galeria* viene pubblicata. Marino è, poi, presente nel breve catalogo di autori che conclude la sezione di epitaffi e dei *Cipressi*, insieme ad Antonio Ongaro, Tasso, Ariosto, Guarini e Sannazaro.

A concludere il discorso sui *Cipressi* di Zazzaroni, va detto che lo sperimentalismo di questi epitaffi interessa anche il livello formale: alcuni dei sonetti che precedono la sezione delle quartine finali, infatti, sono degli epitaffi giocosi. Per scriverli, Zazzaroni si rifà alla tradizione pre-loredaniana, quando la quartina era solo una delle possibili soluzioni di scrittura dell'epitaffio. L'esempio più celebre è quello di questo sonetto:

*Epitaffio nella sepoltura d'un pulice*

Spirto guerriero io fui, mentre il ciel volse;  
a l'ultimo destin l'ora fatale  
mi richiamò; qui poi tutto il mio frale  
amica mano in breve fossa accolse.  
Gran colpo fé, chi l'anima mi tolse,  
ch'atomo aver credea sorte immortale;  
ma l'Arciera crudel co'l giusto strale  
in sì picciolo punto anco mi colse.  
Qual fosse il mio valor, la Fama il dice;  
lo sanno i petti vostri, o donne, ch'io,  
dove non punse Amor, morsi felice.  
Appresso i miei trofei sepolcro pio  
avrei di Clori in sen; ma non mi lice  
la tomba aver su'l Campidoglio mio.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 21. Il tema dell'insetto che punge il petto della donna per vendicare gli insuccessi in amore è tipico nella poesia barocca, cfr. Sweerts, *Epitaphia ioco-seria* cit., p. 282: «Qui giace un feritore / di quel petto che mai / piagar non potè Amore: / morì, ma ben fu assai / che PULCE inerme, sol d'ardire armato / d'offesi amanti vindice sia stato». Per la terzina finale del sonetto, cfr. anche l'epitaffio di M. Antonio (Zazzaroni, *Cipressi* cit., p. 53): «Se qui pensi, lettor, mirar appieno / descritto ogni mio vanto; indarno fia, / poiché tutta lasciai la gloria mia / nel Campidoglio sol d'un vago seno». Quest'ultimo è, a sua volta, legato a Marino, *La Galeria* cit., p. 113: «[Marcantonio] Clèopatra la bella / seco mi trae, sì che 'n un punto io sono / e seguendo fugace, / e fuggendo seguace. / Lascio in dubbio la pugna, et abbandono / e del vincere insieme, / e del regnar la speme: / ch'altra reggia non curo, et altro trono / che 'l suo bel seno; e vo' che sol costei / sia 'l Campidoglio de trionfi miei».

### III. IL SUCCESSO DEL MODELLO DEL *CIMITERIO* NEGLI ANNI

Come abbiamo già accennato, il *Cimiterio* fu un vero e proprio *best-seller* e il suo successo si estese per tutta la durata del secolo:<sup>51</sup> anche a distanza di anni, il fascino di questo tipo di raccolta continuava a resistere e così anche il desiderio di imitarla. Fra gli estimatori del genere, vi è Angelo Maria Priuli. Fratello del più celebre Luigi Priuli,<sup>52</sup> di Angelo Maria ci resta un'unica opera, gli *Epitafii giocosi, e varii*.<sup>53</sup> La struttura è quella del *Cimiterio* di Loredan e Michiel: due centurie di epitaffi giocosi, costituiti da quartine di endecasillabi in rima incrociata (ABBA). Il tema del vizio è sempre il grande protagonista, anche se prevalgono i mestieri e le caratteristiche fisiche, rispetto ai pregiudizi basati sul luogo di nascita o sul sesso.<sup>54</sup> La presenza di Loredan e Michiel è subito ravvisabile:

<sup>51</sup> Oltre all'ampliamento dell'opera nelle diverse edizioni, ci furono anche diverse ristampe, tra il 1650 e il 1680.

<sup>52</sup> Prima canonico del Duomo di Treviso, poi uditore di Rota, nel 1712 Luigi Priuli (1650-1720) venne creato cardinale. Cfr. G. Gullino, *Priuli, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXXV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2016, pp. 438-440: 438: «Nacque [...] da Elena Basadonna di Alvise di Pietro, il cui fratello, anch'egli di nome Pietro, sarebbe divenuto cardinale nel 1673. Questo evento fu determinante per la vita di Priuli, che intraprese a sua volta la carriera ecclesiastica; la sua scelta infatti consentì in seguito ai fratelli di conseguire cariche prestigiose nel governo marciano. Giovanni, ambasciatore a Vienna, divenne pertanto procuratore di S. Marco e Angelo Maria fece parte del Consiglio dei dieci. Tuttavia, poiché i matrimoni di entrambi [...] furono sterili, con loro questo ramo della famiglia si estinse».

<sup>53</sup> A. M. Priuli, *Epitafii giocosi, e varii*, presso Alessandro Zatta, Venezia 1662. L'opera viene ristampata nel 1666 e di nuovo nel 1680. Quest'ultima ristampa è anticipata da una dedicatoria ad Alessandro Bonis di tal Domenico Bona, esponente di una famiglia di Bolzano novarese: «I varii e giocosi epitaffi di Angelo Maria del Priuli, pieni di eruditioni e di vaghezze, già si perdevano; che, perciò, consideratone l'utile e la dilettezza della gioventù studiosa, ho voluto, con una nuova impressione, procurargli il primiero suo essere» (in Id., *Epitafii giocosi, e varii, dedicati al signor Alessandro Bonis*, presso Gio. Antonio Remondini, Venezia e Bassano 1680, p. 5).

<sup>54</sup> Pur non mancando cenni misogini negli epitaffi della meretrice o della ruffiana, la sezione finale della seconda centuria è costituita da 13 componimenti scherzosi in lode di donne, la maggior parte dei quali costruiti partendo da un'arguzia suggerita dal nome della donna elogiata. Cfr. per esempio Priuli, *Epitafii giocosi, e varii* cit., p. 47: «[Della signora Diamante N.] In questo eletto porfido si serra / un diamante di qualità pretiosa / ch'al mondo non fu mai più bella cosa / e però sta nascosto sotto terra».

## Il genere dell'epitaffio giocoso nel Seicento italiano

*D'un villano* (I, ep. 7)

Giace posto a riverso o non so come  
il corpo d'un villano manigoldo,  
che ne l'astutie superò Bertoldo:  
ma la rima non vuol ch'io dica il nome.<sup>55</sup>

Priuli riutilizza lessico e arguzia per parlare di un altro tipo umano:

*D'un gobbo* (I, ep. 7)

L'ossa d'un gobbo così manigoldo  
son qui racchiuse e se ho da dir il vero  
uomo più astuto di veder non spero  
perché in astutia superò Bertoldo.<sup>56</sup>

Gli *Epitaffii* permettono anche all'autore di sperimentare: alcuni, infatti, sono in lingua straniera o in dialetto. Quando passa al dialetto, soprattutto quello veneziano, Priuli fonde il tono scherzoso e ingegnoso di Loredan con la lingua e i personaggi di Andrea Calmo: la maggior parte di questi epitaffi, infatti, è dedicata ad abitanti di piccoli paesi, di cui viene sempre dichiarato il nome, in modo da riflettere la realtà popolare della società coeva:

*In lingua venetiana* (I, ep. 61)

Tombolin da Buran in sto caneo  
e sta sepulto, perché el fu trovao  
morto da freddo l'inverno passao  
essendo andà a piar cape da Deo.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Loredan, Michiel, *Il Cimiterio* cit., p. 8. Bertoldo è un personaggio di recente invenzione, quando Loredan e Michiel scrivono questo epitaffio: il contadino, infatti, è protagonista de *Le sottilissime astutie di Bertoldo*, opera pubblicata per la prima volta da Giulio Cesare Croce nel 1620.

<sup>56</sup> Priuli, *Epitaffii giocosi, e varii* cit., p. 6.

<sup>57</sup> Ivi, p. 17: «Tombolino da Burano in questo canale / è sepolto, perché fu trovato / morto di freddo l'inverno scorso / essendo andato a prendere le vongole da Dio». Il modello di Andrea Calmo è qui particolarmente presente, per via di alcuni calchi linguistici: A. Calmo, *Le bizzarre, faconde et ingegnose rime pescatorie* [1564], a cura di G. Belloni, Marsilio, Venezia 2003, p. 152: «Zenso, tiré zó el beco e fé de càò: / qua zase sier Tonin de sier Thomaò; / dusse la vita soa sempre a Loréo, / morite in valle, piando cape a déo».

Anche l'opera di Priuli mette in luce alcuni meccanismi che si sono resi evidenti in tutta l'analisi condotta finora. L'epitaffio giocoso è un genere vincente durante tutto il Seicento, probabilmente perché compendia alcuni dei tratti poetici più interessanti per i lettori del secolo: da un lato la passione per il concetto, al servizio del compiacimento per il gioco arguto; dall'altro il tema della morte, di particolare fortuna, soprattutto in questa forma dissacrante e macabra. La costruzione del genere avviene attraverso l'eterna variazione del medesimo. Il valore di questo tipo di produzione, quindi, non risiede nell'originalità, ma nella capacità di mostrarci nuovamente il carattere di strumentalità della poesia secentesca. I componimenti, legati fra loro in modo da formare quasi una catena, vanno letti, cogliendo «il compiacimento per la spiritosa invenzione»<sup>58</sup> e la loro insincerità, il loro essere «ingegnosamente, elegantemente "finti"».<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> F. Croce, *Introduzione al barocco*, in E. Malato (a cura di), *I Capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco*. Atti del Convegno internazionale (Lecce, 23-26 ottobre 2000), Salerno Editrice, Roma 2002, pp. 25-40: 28.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

MATTEO NAVONE

## «La nostra lingua ha ben denti ed ugne e saette e feroce brevità». Appunti su Vittorio Alfieri epigrammista

La scrittura di epigrammi ha impegnato Vittorio Alfieri per un abbondante quarto di secolo, in un crescendo che, dai primi e ancora sporadici esperimenti risalenti agli anni dell'apprendistato poetico, approdò ai risultati più maturi nell'ultima stagione della produzione dell'astigiano, in consonanza con la sua prevalente intonazione comico-satirica. Ne è risultato un *corpus* di poco più di 210 epigrammi, distribuiti tra le due sillogi delle *Rime* (entrambe provviste di apposite sezioni riservate agli epigrammi, affiancate a quelle dedicate ai sonetti e ai «versi in altri metri»),<sup>1</sup> il *Misogallo*<sup>2</sup> e la tradizione estravagante. Più precisamente, appartengono al cantiere delle *Rime* 146 componimenti – una quarantina dei quali furono inseriti nell'edizione Kehl del 1789 (la cosiddetta 'parte prima') e pressappoco altrettanti nella *Parte seconda*, pubblicata postuma nel 1807 – mentre sono 64 gli epigrammi compresi nella redazione finale del *Misogallo*: una produzione evidentemente ragguardevole, che fa di Alfieri uno dei maggiori epigrammisti del nostro Settecento.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. V. Alfieri, *Rime*, a cura di C. Cedrati, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015. La stessa tripartizione in sonetti, versi in altri metri ed epigrammi è presente nei più importanti codici della tradizione manoscritta delle *Rime*, in particolare l'Alfieri 1 e l'Alfieri 21 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze: cfr. C. Cedrati, *Introduzione*, in Alfieri, *Rime* cit., pp. v-LXVI: xvi-xxii e xxvii-xxxii.

<sup>2</sup> Cfr. V. Alfieri, *Il Misogallo*, a cura di M. Navone, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015.

<sup>3</sup> Alcuni epigrammi inizialmente destinati al *Misogallo* confluirono poi nella *Parte seconda* delle *Rime*, e viceversa. Ai testi compresi nella silloge lirica e nel prosimetro misogallico vanno aggiunti altri tre epigrammi 'sparsi': la *Licenza delle Tragedie*, *Senno m'impon, ch'io qui (se il pur calzai)*, pubblicata assieme al *Bruto secondo*, e la coppia *E qui il socco, se in piede* e *Le quattro sono Alfieriche*; la quinta (*Parere dell'autore sulle sei commedie*), collocata dopo il testo del *Divorzio*: cfr. C. Cedrati, *Nota al testo*, in Alfieri, *Rime* cit., p. LXVII-LXXII: LXVIII.

Questo saggio si propone di ripercorrere, seguendo la cronologia, le tappe principali di questa vasta produzione, svolgendo alcune considerazioni intorno alle sue diverse declinazioni tematiche, alle forme metriche che vi ricorrono con maggior persistenza e alle tracce di riflessione teorica rintracciabili negli epigrammi stessi o in altri luoghi dell'opera alfieriana.

## I. GLI INIZI (1776-1778)

I primi esperimenti alfieriani con il genere dell'epigramma sono testimoniati da un manipolo di testi composto nel triennio 1776-1778, ma in occasioni tra loro autonome e distinte. Il primato cronologico sembra spettare all'unico tra questi componimenti che venne accolto nell'edizione Kehl delle *Rime*, di cui rappresenta l'epigramma più antico: mi riferisco a *Signor, perché del tuo disutil peso* che, nel manoscritto Alfieri 13 della Medicea Laurenziana, è accompagnato da una data di stesura («Pisa 1766 Giugno») del tutto implausibile e dunque da correggere, presumibilmente, in giugno 1776.<sup>4</sup> Siamo quindi nel momento immediatamente successivo alla 'conversione letteraria', in cui Alfieri, quasi neofita di poesia, si mise alla prova con forme e registri diversi, tutti forieri di evoluzioni e sviluppi negli anni seguenti: al biennio 1774-1775 risalgono infatti sia i primi tentativi tragici (la *Cleopatra*, poi il *Filippo* e il *Polinice*), sia quelli comico-satirici (*l'Esquisse du Jugement Universel*, la farsa *I poeti*, ma anche le tre «colascionate» composte per il Carnevale del '75 e le due novelle in versi stese nel dicembre dello stesso anno) e lirici (in forma di sonetti, canzoni e canzonette, capitoli in terzine, lasse di endecasillabi sciolti).<sup>5</sup> In questo quadro, si inserisce anche il primo tentativo epigrammatico, collegabile per un verso alla vena comica già ben attiva nel giovane poeta e per l'altro al forte impegno teatrale di questi anni, in virtù della sua costruzione drammatica, quantomeno *latu sensu*: esso mette in scena infatti, come recita la didascalia che lo accompagna, un «Dialogo fra una seggiola e chi vi sta su», con il «seduto» che si identifica con un timido amante proveniente dalla schiera dei «gelati Britanni», e la sedia che svolge il ruolo di improbabile mezzana, cercando di spronarlo, con bonaria ironia, a confessare i suoi sentimenti alla «Sandrina» che gli sta accanto.<sup>6</sup> La scenetta restituisce un tentativo ancora

<sup>4</sup> Tale la proposta della curatrice: ivi, 21, p. 80 (qui e nei successivi rimandi, la cifra araba indica il numero d'ordine del testo nell'edizione Cedrati, che dispone le liriche in ordine cronologico, non seguendo quindi l'ordinamento dell'autore).

<sup>5</sup> Sulle «colascionate», le novelle in versi e i primi testi lirici (ai quali va aggiunto anche un sonetto amoroso del 1770), cfr. ivi, 1-20, pp. 1-79, anche per ulteriore bibliografia critica.

<sup>6</sup> Cfr. ivi, 21, pp. 79-80.

acerbo, ma vari elementi del testo collimano già col codice dell'epigramma, in particolare la presenza accertata di referenti reali (la donna vagheggiata allude alla nobile pisana Sandrina Gualandi, mentre l'impacciato innamorato sarà un suo non meglio precisato spasimante inglese)<sup>7</sup> e la chiusa epigrammatica condensata nel verso finale, anche se ancora priva dell'efficacia che dimostreranno molte prove seriori («Me fai parlare inanimata cosa», esclama infine la sedia, esasperata dall'insistito silenzio dell'amante); sembrerebbero mancare ancora concisione e brevità, vista l'estensione di 18 versi, ma è pur vero che essi sono suddivisi in tre unità strofiche – le due 'battute' assegnate alla «seggiola» e l'unica affidata al «seduto» – di sei versi l'una, dunque in linea con la misura media dei primi epigrammi alfieriani.

Infatti, tra il 1776 e il 1778, Alfieri lavorò ad almeno altri cinque testi di lunghezza compresa tra i 4 e i 10 versi, tutti esclusi dall'edizione Kehl: la loro collocazione nel novero degli epigrammi da parte della più recente editrice delle *Rime*, Chiara Cedrati, sembra basarsi solo in un caso – quello dell'ottava *Tu m'inviasti (e fu maligno il dono)*, compresa nella sezione epigrammatica del codice laureanziano Alfieri 1 – su una chiara indicazione d'autore, ma appare nel complesso persuasiva, soprattutto, come si dirà, per ragioni metriche.

Partendo dai temi trattati, si nota una significativa presenza di motivi galanti che diverranno in seguito alquanto sporadici, ma per adesso selezionati sia nella citata ottava, sia in *Oh degli antiqui cavalier ben degna*, uguale nel metro ma arricchito da una coda ironica, con tanto di 'colpo di scena' finale (il poeta riceve un dono dalla donna che ama, ma scopre che era in realtà indirizzato al suo rivale).<sup>8</sup> Decisamente più orientati in senso burlesco e satirico sono gli altri tre testi, a cominciare dall'ottava caudata *Ier sera lessi il parto tuo sconcssimo*, composta e recitata in seno a una piccola 'accademia' goliardica che Alfieri frequentò in occasione dei suoi soggiorni fiorentini del 1776-1777 e che aveva sede presso la dimora del funzionario granducale Enrico Gavard des Pivets: versi trascurabilissimi, buoni al massimo per verificare come Alfieri dimostri ancora qualche difficoltà nel tenere le redini del registro comico ed evitare lo scadimento nel triviale più becero, come dimostra la chiusa (vv. 8-10): «meglio dipingere / Potrai tuoi pensier sozzi colla m...a / Se vuoi, che di te fama non si perda».<sup>9</sup> Più misurate le quartine *Alta due palmi, e mezzo a trè non giunge* e *Vili arroganti schiavi*, incentrate rispettivamente sulla descrizione di una donna fisicamente sproporzionata (nel senso di più

<sup>7</sup> Cfr. più ampiamente il commento di Cedrati: *ivi*, p. 80.

<sup>8</sup> Per queste due ottave toscane, cfr. *ivi*, 41 e 44, pp. 112 e 116.

<sup>9</sup> *Ivi*, 24, p. 87; per l'«accademia» del Gavard, cfr. *ivi*, p. 85.

larga che lunga) e sull'attacco contro una precisa categoria professionale, ma anche umana, quella dei ciambellani.<sup>10</sup> Proprio questo secondo epigramma merita uno sguardo più ravvicinato e una lettura integrale, in quanto appare, tra tutti i testi aurorali qui rapidamente esaminati, il più prossimo ad alcuni modi che saranno propri dell'Alfieri maturo: «Vili arroganti schiavi / Per che appicarvi in fondo delle rene / Quelle mal compre chiavi? / N'andate voi men carchi di catene?». Ad annunciare gli sviluppi futuri sono, ad esempio, l'individuazione di un obiettivo polemico preciso, che guarda però a una categoria sociale più che a specifici individui, e il gusto per il rovesciamento satirico di un emblema riconoscibile – in questo caso, la chiave che i ciambellani portavano con sé, simbolo della loro facoltà di custodire le stanze, ma anche la fiducia, dei sovrani, e qui trasformato nel segno rivelatore della loro schiavitù – che anticipa, così come la metafora schiavile, tanta poesia misogallica, non solo in forma di epigramma.

Dal punto di vista metrico, sarà frequentemente ripreso il semplice schema qui adottato, che nasce dall'abbinamento di due distici a rima alternata, formati da un settenario e un endecasillabo. Inoltre, tutti gli ultimi cinque testi considerati sono costruiti su una misura quaternaria singola o raddoppiata, insomma su quartine e ottave, due soluzioni strofiche che Alfieri adotta anche altrove nella sua prima scrittura lirica,<sup>11</sup> ma che, soprattutto, sceglierà con notevole assiduità nella successiva produzione di epigrammi, soprattutto per quanto riguarda la quartina. È proprio a questi successivi e più consapevoli esiti conviene ora rivolgere la nostra attenzione.

## II. EPIGRAMMI 'ESTIVI' (1783-1789)

La maggior parte degli epigrammi compresi nella 'parte prima' delle *Rime*, una ventina abbondante, fu composta durante l'estate del 1783. Se ad essi si aggiunge anche la significativa appendice che prese forma nella medesima stagione dell'anno successivo, ecco che il periodo che va dall'estate del 1783 a quella del 1784 appare come uno di momenti di più feconda e felice vena dell'Alfieri epigrammista: momento che, non casualmente, coincide col primo riferimento alla scrittura di epigrammi contenuto nella *Vita*, che invece oblitera i primi esperimenti del 1776-1778. Si tratta di un passo piuttosto celebre, ma che vale la pena rileggere:

<sup>10</sup> Cfr., rispettivamente, ivi, 47 e 79, pp. 122 e 177.

<sup>11</sup> Cfr. ivi, 4 e 17-18, pp. 8-11 e 69-72. Anche la rima 78 (ivi, p. 176), risalente al dicembre 1778 e a soggetto amoroso, è costituita da una singola ottava toscana.

«La nostra lingua ha ben denti ed ugne e saette e feroce brevità»

Verso i primi d'agosto, partito di Milano, mi volli restituire in Toscana. Ci venni per la bellissima e pittoresca via nuova di Modena, che riesce a Pistoja. Nel far questa strada, tentai per la prima volta di sfogare anche alquanto il mio ben giusto fiele poetico, in alcuni epigrammi. Io era intimamente persuaso, che se degli epigrammi satirici, taglienti, e mordenti, non avevamo nella nostra lingua, non era certo colpa sua; ch'ella ha ben denti, ed ugne, e saette, e feroce brevità, quanto e più ch'altra lingua mai l'abbia, o le avesse.<sup>12</sup>

Alfieri ha da poco dato alle stampe, nella celebre edizione Pazzini Carli, le sue prime quattro tragedie (*Filippo, Polinice, Antigone, Virginia*), che gli hanno fruttato critiche piuttosto aspre («*durissimo, oscurissimo, stravagantissimo*»)<sup>13</sup> da parte degli ambienti letterari e giornalistici toscani: e sono proprio queste critiche la ragione del «ben giusto fiele poetico» che egli sente il bisogno di sfogare in versi, mentre proprio verso la Toscana – la tana del lupo – si dirige, per proseguire il *tour* di presentazione dei suoi drammi presso vari letterati italiani. Stando a quanto Alfieri scrisse per lettera, il 31 agosto 1783, al celebre tipografo Giambattista Bodoni, i «morsi in vero non acuti, ma spessi», che aveva ricevuto dalle gazzette letterarie toscane, pur non avendogli «toccato l'osso», gli erano parsi una buona occasione per provare se la sua poesia sapeva anche «mordere bisognando».<sup>14</sup> L'allusione alla mordacità dell'epigramma accomuna il passo della lettera a Bodoni e quello della *Vita*, ma in quest'ultimo si aggiunge, retrospettivamente, il vanto di aver intrapreso un genere, quello degli epigrammi «satirici, taglienti, e», appunto, «mordenti», che non aveva ancora trovato in Italia un degno interprete. Affermazione che si può ritenere verosimilmente fondata su qualche lettura dell'epigrammatica italiana coeva<sup>15</sup> e forse anche della precedente tradizione cinque-seicentesca, anche se non è chiaro quanta contezza ne avesse Alfieri a quest'altezza temporale, ricordando, ad esempio, che di Luigi Alamanni – considerato, nel Settecento, l'iniziatore del genere in Italia – possedeva un esemplare delle *Opere toscane*

<sup>12</sup> Cfr. V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, vol. I. *Edizione critica della stesura definitiva*, a cura di L. Fassò, Casa d'Alfieri, Asti 1951, IV, xi, pp. 241-242.

<sup>13</sup> Ivi, IV, x, p. 238.

<sup>14</sup> V. Alfieri, *Epistolario*, vol. I. *1767-1788*, a cura di L. Caretti, Casa d'Alfieri, Asti 1963, p. 160. Nella lettera a Bodoni, Alfieri trascrisse anche alcuni epigrammi composti in quelle settimane, alcuni dei quali erano stati allegati anche alla precedente (9 agosto 1783) missiva all'amico Luigi Cerretti, presentato come ispiratore di questa vena («Le acciudo qui un fogliaccio pieno di Sonetti, e di epigrammi, di cui ella m'ha fatto nascer l'idea», ivi, p. 156). Simile anche il caso della lettera a Francesco Albergati Capacelli del 4 settembre seguente, che include un «epigrammetto» contro l'abate Francesco Zacchiroli (ivi, p. 166).

<sup>15</sup> Per un campionario di massima, cfr. G. Ruoizzi (a cura di), *Epigrammi italiani. Da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini*, Einaudi, Torino 2001, pp. 79-154.

del 1542, ma con nota di possesso risalente al 1791, dunque a un periodo più tardo.<sup>16</sup> In queste righe affiora anche, in controluce, il confronto con la fortuna che arrideva all'epigramma al di là delle Alpi, in quanto il riferimento all'«altra lingua» non può che essere rivolto anzitutto al francese. Com'è noto, nei decenni precedenti la Rivoluzione, grazie ai suoi grandi interpreti settecenteschi (Boileau, Racine, Voltaire, Jean-Baptiste Rousseau), l'epigramma moderno aveva conosciuto in Francia un successo capace di travalicare i confini letterari, divenendo una forma di comunicazione mondana e alla moda: una situazione ben descritta da Saverio Bettinelli nelle sue *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi*, in cui ricorda come in Francia gli epigrammi vivacizzassero la vita sociale di tutte le classi, spopolando nella capitale come nelle province, in quanto genere consono alla natura dei francesi, «che amano la vita lieta e gioconda, sono amabili in conversazione, vogliono gioia alle tavole, sempre cercando galanterie, facezie, bei motti, materie insomma da ridere».<sup>17</sup>

Questo contesto doveva essere ben noto anche ad Alfieri, il cui impegno sull'epigramma fu animato non solo dall'ambizione di accreditarsi come il suo primo grande interprete italiano, ma anche di misurarsi alla pari e persino di vincere contro gli autori francesi, i campioni europei del genere. Questo intento agonistico, ancora coperto nella *Vita*, diverrà esplicito nel *Misogallo*, come rivela la nota di autocommento che accompagna il sonetto XXXIII, del 1795, dove l'astigiano mette a confronto la poesia toscana, unica degna erede della tradizione classica, con le stridenti «rime» dell'«altre Europée genti novelle» (ma la mira è ancora, soprattutto, sui francesi). Ed ecco che, nella nota, ritorna ancora l'immagine del 'mordere':

E, leggendoli [i «barbarici detti» degli altri popoli europei], [...] trovatili tali, da non mi far paura nessuna: che se i loro Epigrammisti hanno pure per intero i trentadue denti, io me ne sento in bocca sessantaquattro, tutti frementi; senza però emettere mordendo una voce canina, come la loro.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Cfr. C. Del Vento, *La biblioteca ritrovata. La prima biblioteca di Vittorio Alfieri*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2019, p. 285.

<sup>17</sup> Si cita, con ammodernamento della grafia e della punteggiatura, da S. Bettinelli, *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi*, s.n., Bassano 1792, p. 66 (e cfr. anche ivi, pp. 12-13). Sull'opera di Bettinelli si veda anche S. Calabrese, *Una giornata alfieriana. Caricature della Rivoluzione francese*, il Mulino, Bologna 1989, pp. 141-191: 148-149.

<sup>18</sup> Alfieri, *Il Misogallo* cit., p. 152. Il testo della nota si lega all'ultima terzina del sonetto: «Di tai loro barbarici bei detti / Vindicator, d'ira laudevole pregno, / Giungo, sicuro dall'averli io letti».

E di morsi, già negli epigrammi del 1783-1784, Alfieri ne diede parecchi: contro i pedanti e i gazzettieri toscani, denigratori delle sue tragedie, ma anche contro il papa, i cardinali e altri avversari meritevoli di attacchi *ad personam*, modulati a volte su un registro più aspro (Charles Edward Stuart, marito della Stolberg, i letterati toscani Angelo Maria d'Elci e Francesco Zacchiroli)<sup>19</sup> e altre volte su note più ironicamente stemperate, riservate all'amico poeta Agostino Tana, probabile destinatario di quattro epigrammi.<sup>20</sup> Tra questi, è interessante soprattutto il secondo della serie, in cui Alfieri individua nella brevità il mezzo migliore per comporre versi mordaci, denunciandone la carenza negli strali poetici indirizzatigli dal Tana: «A voler mordere / Ci vuol pur denti, / E brevità; / Né spender venti / Dove uno fa» (vv. 1-5).<sup>21</sup>

Se questi testi scaturirono per lo più da motivi polemici personali,<sup>22</sup> non va trascurata l'insorgenza di epigrammi legati a motivi politico-civili più generali, che diverranno dominanti negli anni del furore misogallico, e per ora declinati nella critica ai sovrani assoluti e nel giudizio sulle posture adottate dai vari popoli europei rispetto alla Guerra d'indipendenza americana.<sup>23</sup>

Alla vivacità salace dei contenuti si lega anche un'effervescenza formale, che rivela un poeta già molto più consapevole rispetto agli anni dell'apprendistato. Nei suoi primissimi epigrammi, Alfieri si era limitato alla canonica coppia endecasillabo-settenario, che resta la soluzione prevalente in tutta la sua produzione, anche quella qui in esame, nella quale vengono però esplorate anche altre opzioni, che spaziano attraverso quasi tutta la gamma dei versi brevi, dal quadrisillabo all'ottonario, con una preferenza per il quinario, sperimentato anche nelle varianti tronca e sdrucchiola, come si vede nel fulmineo epigramma contro Pio VI: «Papa infallibile / Ha detto; Va: / Ma inamovibile / Castore sta».<sup>24</sup> L'esempio è utile anche per riflettere sulle forme strofiche, orientate, in questa fase, soprattutto verso la quartina e il distico, che insieme costituiscono più della metà degli epigrammi del 1783-1784, ma con una netta prevalenza della prima (tredici occorrenze contro cinque). La ricerca di *brevitas* accomuna quindi le scelte versali e strofiche, e negli epigrammi contro i pedanti fioren-

<sup>19</sup> Cfr. Alfieri, *Rime* cit., 128, 139, 145, 150, pp. 260, 271, 279, 285.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, 204-207, pp. 365-369.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 367.

<sup>22</sup> Vale anche per gli epigrammi anticlericali, dettati probabilmente dalle responsabilità della Curia romana e di papa Pio VI nella cacciata del poeta da Roma nel maggio 1783, per via dello scandalo creato dalla sua relazione con la Stolberg: cfr. in merito la nota di Cedrati, *ivi*, p. 278n.

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, 131 e 133, pp. 262 e 265.

<sup>24</sup> *Ivi*, 144, p. 278.

tini, come osservava Stefano Calabrese in un suo ancora prezioso saggio, tale scelta ha probabilmente anche un valore di rivendicazione rispetto al lacerismo contestato alle tragedie dai loro detrattori.<sup>25</sup> Ma si tratta, ovviamente, anche di forme della tradizione: il distico, soprattutto nell'accoppiata endecasillabo-settenario, guarda al distico elegiaco dell'epigramma classico, molto usato da Marziale, dei cui epigrammi Alfieri si procurò, nel 1784, la sua prima edizione;<sup>26</sup> distici e quartine, inoltre, erano stati ampiamente utilizzati anche dagli autori italiani, da Alamanni in poi.<sup>27</sup> Non manca però, già qui, qualche slancio più ampio, come nell'epigramma *Toscani, all'armi*, dove la caricatura contro i toscani pronti a bersagliare di critiche ogni poeta non nato in riva all'Arno si allarga fino a comprendere 18 quinari, sebbene ripartiti in strofette da quattro e, in chiusa, sei versi.<sup>28</sup>

Altri elementi notevoli distanziano nettamente questi epigrammi dalla prassi del verso tragico alfieriano, in particolare la frequenza di schemi rimici di elementare musicalità, come le rime bacciate e la monorima, quest'ultima persino amplificata, nell'epigramma contro Zacchioli, facendo ricorso alla rima interna: «Fosco, losco, e non Tosco, / Ben ti conosco: / Se pan tu avessi, non avresti toscò».<sup>29</sup> Il brevissimo epigramma offre anche un esempio, ai vv. 1 e 3, di rima equivoca, che rientra nel novero di figure della ripetizione ricorrenti in queste poesie, che include anche rime identiche, anafore, poliptoti combinati col chiasmo, di cui offre una buona campionatura questo epigramma contro i giornalisti:

Biasmando laudate;  
Laudando biasmate;  
Parlando tacete;

<sup>25</sup> Cfr. Calabrese, *Una giornata alfieriana* cit., p. 156.

<sup>26</sup> Si tratta di un esemplare della stampa del 1650 edita ad Amsterdam, identificabile come alfieriano grazie alla nota di possesso («Vittorio Alfieri / Londra 1784»). È conservato oggi, assieme a buona parte della cosiddetta seconda biblioteca alfieriana, ricostituita dall'astigiano dopo la fuga da Parigi nell'agosto 1792, presso la Médiatèque Centrale d'Agglomération Émile Zola di Montpellier: cfr. C. Domenici, *La biblioteca classica di Vittorio Alfieri*, Aragno, Torino 2013, pp. 460-461.

<sup>27</sup> Per esempi di uso delle quartine negli epigrammi cinquecenteschi si veda la tesi di dottorato di C. Casiraghi, *La genesi dell'epigramma italiano: proposte teoriche, modelli, sperimentazioni letterarie, soluzioni editoriali*, Università degli Studi di Milano, tutor prof. G. Barucci, ciclo XXXVII, a.a. 2023-2024; si veda, inoltre, il saggio della stessa autrice in questo volume.

<sup>28</sup> Cfr. Alfieri, *Rime* cit., 127, p. 259.

<sup>29</sup> Ivi, 145, p. 279.

«La nostra lingua ha ben denti ed ugne e saette e feroce brevità»

Tacendo tacete,  
Ma non campate.<sup>30</sup>

Il furore epigrammatico delle estati 1783 e 1784 sembra stemperarsi, pur senza scomparire del tutto, nel periodo compreso tra il 1785 e il 1787, per poi riaffermarsi con una certa consistenza nella seconda parte del 1788 e nella prima del 1789: una decina di testi in entrambi i casi, con i quali si chiude la stagione destinata a confluire, almeno parzialmente, nella 'parte prima' delle *Rime*. Accanto alla prosecuzione di alcune diatribe personali, in particolare quella col d'Elci, si osserva come questi epigrammi seguano con crescente attenzione l'evoluzione della situazione politica in Francia, destinata a sfociare nei traumatici eventi della Rivoluzione. In due casi, unici in tutto il *corpus* alfieriano, il tema si riverbera anche sulla lingua, generando, nel marzo del 1786 e del 1787, due epigrammi in francese, dedicati rispettivamente al celebre scandalo della collana che coinvolse l'incolpevole Maria Antonietta e alla convocazione dell'Assemblea dei Notabili nella primavera del 1787, preludio a quella faticosa degli Stati Generali.<sup>31</sup> Nelle sue carte, Alfieri biffò entrambi i testi come «pessimi», aggiungendo, per il secondo, che quello era il frutto della «temerità» di chi tenta di «far versi in lingua non sua»: <sup>32</sup> questa constatazione del distacco ormai avvenuto da una lingua un tempo familiare, ma negli ultimi anni abiurata in favore del toscano, appare coerente con quella volontà di dimostrare e sviluppare le potenzialità epigrammatiche dell'italiano che, come si è visto, sarà formulata chiaramente solo nelle più tarde pagine della *Vita* e del *Misogallo*.

### III. «CONTRO GLI SCHIAVI PADRONI» (1789-1802)

La maggior parte degli epigrammi alfieriani venne composta nell'ultimo scorcio della vita del poeta, tra gli anni Novanta del Settecento e i primissimi dell'Ottocento, principalmente sotto la spinta della repulsione politica, culturale e morale suscitata in lui dagli epocali rivolgimenti che sconvolsero la Francia e l'Europa fra lo scoppio della Rivoluzione francese e l'ascesa di Napoleone. Dopo l'iniziale entusiasmo, comunque non privo di cautele, dell'estate 1789, Alfieri seguì questi eventi con crescente smarrimento, dapprima nell'epicentro del sisma, la Parigi in cui risiedette quasi stabilmente dal 1786

<sup>30</sup> Ivi, 125, p. 257; cfr. anche l'epigramma *Dare e tor quel che non s'ha*, sempre sui gazzettieri (ivi, 146, p. 281).

<sup>31</sup> Cfr. ivi, 244 e 272, pp. 425 e 469.

<sup>32</sup> Ivi, p. 469.

all'agosto 1792, e poi, dopo la fuga successiva all'assalto al palazzo delle Tuileries e all'arresto di Luigi XVI, dalla sua specola fiorentina, compulsando le colonne delle gazzette. Il verso polemico-satirico divenne da subito uno strumento imprescindibile di elaborazione di questa realtà, nonché uno sfogo quasi spontaneo, all'insegna del classico motto di Giovenale, *facit indignatio versum*, ripetuto in varie lettere in cui Alfieri informava alcuni corrispondenti sulle «cosarelle» che gli è «accaduto di fare su questa rivoluzione». <sup>33</sup> Se, fino al 1794, questo esercizio appare ancora tutto sommato contenuto e privilegia il sonetto, nel biennio 1795-1796 esso divenne una consuetudine pressoché quotidiana, generando un'onda lunga estesa fino a tutto il 1797 e il 1798: in questi anni è decisamente l'epigramma a prevalere, con un profluvio di circa centocinquanta testi, destinati prevalentemente al *Misogallo* – sul cui ordinamento Alfieri cominciò a ragionare proprio dal 1795<sup>34</sup> – e, in misura minore, alla *Parte seconda* delle *Rime*, al netto di alcune rimanenze scartate da entrambe le opere e rimaste inedite.

Prima di passare all'esame di alcuni tra questi testi, vorrei provare a ricavare qualche informazione sul laboratorio dell'Alfieri epigrammista dalla sua ultima biblioteca, quella ricostruita a Firenze dopo il doloroso abbandono della prima raccolta a Parigi, nelle rapaci mani degli sgherri della «Spogliante Repubblica»<sup>35</sup> francese. In questa fase, Alfieri sembra anzitutto intenzionato a documentarsi più solidamente sulla tradizione classica del genere, non solo sul versante latino, ma anche su quello greco. Nel primo caso, si segnalano una settecentesca *Anthologia veterum Latinorum Epigrammatum et Poëmatum* in due volumi, comprata nel 1796,<sup>36</sup> e due nuove edizioni seicentesche di Marziale, acquistate nel 1795 e nel 1796, che vanno ad aggiungersi a quella posseduta fin dal 1784;<sup>37</sup> nel secondo, si notano diverse antologie di epigrammisti greci, unite a una raccolta di testi di Callimaco, tutte giunte sugli scaffali alfieriani tra il 1798 e il 1800,<sup>38</sup> nel pieno degli studi sulla lingua e la letteratura greca antica nei quali l'astigiano si immerse nella seconda metà degli anni

<sup>33</sup> La citazione proviene dalla lettera a Teresa Regoli Mocenni del 4 gennaio 1792, che si legge in V. Alfieri, *Epistolario*, vol. II. 1789-1798, a cura di L. Caretti, Casa d'Alfieri, Asti 1981, p. 73; si veda anche la missiva all'Albergati Capacelli del 16 giugno 1792 (ivi, p. 78).

<sup>34</sup> Sulla storia compositiva di quest'opera mi permetto di rinviare a M. Navone, *Introduzione*, in Alfieri, *Il Misogallo* cit., pp. VII-XXXII: VII-XIII.

<sup>35</sup> Alfieri, *Il Misogallo* cit., p. 42.

<sup>36</sup> Cfr. Domenici, *La biblioteca classica* cit., pp. 249-250.

<sup>37</sup> Cfr. ivi, pp. 460-461, in cui è censita anche un'edizione settecentesca, la cui appartenenza ad Alfieri non è però certa.

<sup>38</sup> Cfr. ivi, pp. 249-250, 291-292, 449.

«La nostra lingua ha ben denti ed ugne e saette e feroce brevità»

Novanta, e che influenzarono certamente anche la sua poesia antifrancese, soprattutto sotto il profilo della costruzione sintattica e dei neologismi lessicali, questi ultimi in funzione contrastiva rispetto all'uso di termini greci o grecizzanti nella propaganda rivoluzionaria.<sup>39</sup>

Tra i volumi conservati a Montpellier, spuntano anche alcuni titoli di carattere teorico, come le già citate *Lettere a Lesbia Cidonia* del Bettinelli e il trattato *Dell'epigramma greco* (1795) di Eduardo Romeo conte di Vargas, entrambi inviati all'astigiano dai rispettivi autori. Questi volumi furono individuati per la prima volta da Calabrese, che però notava anche come essi mancassero quasi del tutto «di postille, richiami o sottolineature»,<sup>40</sup> di prove concrete, insomma, di una loro lettura attenta e meditata.

Del resto, anche gli scritti di alfieriani sono piuttosto avari di riflessioni teoriche specificamente dedicate all'epigramma. Oltre al già ricordato passo dell'epoca quarta della *Vita*, spicca soprattutto questo estratto da una lettera datata 20 maggio 1795, nella quale Alfieri ringrazia il marchese siciliano Tommaso Gargallo per avergli inviato una copia dei suoi *Versi* (1794), provvisti anche di una sezione di epigrammi:

Negli epigrammi poi ho trovato dell'ottimo ed amaro sale, che tanto più mi è piaciuto, quanto questo genere è più raro in Italia, dove o non c'è epigramma, o sono delle oscene e sconcie ingiurie. Me ne rallegro dunque con lei, ch'ella prosegue, e ce ne dia un buon numero; e massime di quelli che mordendo il vizio, e non gli individui, rimangono poi senza aver bisogno di commento nessuno, quasi regole del bene vivere a chi vien dopo noi.<sup>41</sup>

Oltre alla rinnovata denuncia dell'indifferenza dei letterati italiani verso questo genere e della rozzezza degli esiti conseguiti dalle poche eccezioni, colpisce l'alta funzione educativo-morale e civile assegnata all'epigramma, in particolare alla tipologia che punta sulla denuncia del vizio, più che su quella del vizioso, e che veicola con chiarezza («senza aver bisogno di commento nessuno») il suo messaggio. Il modello qui tratteggiato è coerente con la produzione alfieriana che, pur senza escludere del tutto l'opzione nominali-

<sup>39</sup> Cfr. Calabrese, *Una giornata alfieriana* cit., pp. 179-180; Navone, *Introduzione* cit., p. xxxi.

<sup>40</sup> Calabrese, *Una giornata alfieriana* cit., p. 162, e inoltre pp. 148-154. Sempre Calabrese riferisce che, nella copia alfieriana delle *Lettere* di Bettinelli (un esemplare della *princeps* del 1787), si conserva ancora un biglietto di accompagnamento, che testimonia come il gesuita mantovano fosse piuttosto scettico sull'interesse dell'astigiano per il suo lavoro: «Eccole un libro che le manda l'Autore Bettinelli, e che Lei non leggerà certamente» (ivi, p. 148).

<sup>41</sup> Alfieri, *Epistolario* cit., vol. II, p. 168.

stica, privilegia per lo più la denuncia e l'irrisione delle storture della politica e della società contemporanea. Molto alfieriano, soprattutto pensando all'ultima parte della sua produzione, è anche il richiamo all'«amaro sale», alla natura ambivalente dell'epigramma, espressione di un'ironia alimentata dall'amarezza per il presente, che affiora anche in un passo della *Vita*, nel quale Alfieri ricorda proprio gli «epigrammi e sonetti» scritti tra il 1790 e il 1792, «per isfogare la mia giustissima ira contro gli schiavi padroni [i francesi rivoluzionari], e dar pascolo alla mia malinconia». <sup>42</sup> Va poi ricordata, per quanto meno interessante, la lettera del 7 ottobre 1800 a Tommaso Valperga di Caluso, in cui Alfieri, novello grecista, formula un ampio giudizio su tre epigrammi in greco inviati dall'amico: la maggior parte delle osservazioni riguarda le scelte lessicali e linguistiche, ma si può almeno menzionare l'invito ad evitare ripetizioni nella *pointe*, in quanto «in una breve composizione se la chiusa non aggiunge qualcosa, toglie al già detto». <sup>43</sup>

Qualche indicazione sparsa si può ritrovare anche spigolando tra gli epigrammi stessi, come nel caso dell'elogio della brevità contenuto nei citati quinari del 1784 contro il Tana. Non sarà poi un caso che proprio a un epigramma, il XXVI della *Parte seconda*, Alfieri scelga di consegnare, nell'agosto 1798, il suo ultimo ritratto del poeta ideale, capace di coniugare l'alto e intransigente senso etico di Catone l'Uticense con l'eleganza formale del poeta cortigiano Virgilio:

Fra l'opre tutte degl'Iddii più altere,  
La più mirabil parmi,  
Sublime più delle Celesti sfere,  
Un poeta che sposi  
(Ove Natura ed Arte in un tant'osi)  
Di Cato i sensi di Marone ai carmi. <sup>44</sup>

Questi versi disegnano un modello che Alfieri, evidentemente, si propone di incarnare con l'intera sua opera (non a caso, riprendono concetti già espressi nel *Del principe e delle lettere*), ma il cui connubio tra contenuto eticamente alto e finezza stilistica deve realizzarsi anche (o anzitutto, verrebbe da dire) nella forma scelta per questa dichiarazione, l'epigramma, o almeno nella sua decli-

<sup>42</sup> Alfieri, *Vita* cit., IV, xx, p. 287.

<sup>43</sup> V. Alfieri, *Epistolario*, vol. III. 1799-1803, a cura di L. Caretti, Casa d'Alfieri, Asti 1989, p. 94.

<sup>44</sup> Cfr. Alfieri, *Rime* cit., 446, p. 696.

«La nostra lingua ha ben denti ed ugne e saette e feroce brevità»

nazione più alta: quella che, riprendendo la già citata nota al sonetto XXXIII del *Misogallo*, può mordere la sua vittima con ben «sessantaquattro» denti, ma senza «emettere [...] una voce canina», ovvero rozza e sgraziata, come quella degli epigrammisti francesi certo, ma anche dei precedenti italiani biasimati nella lettera al Gargallo.

Queste dichiarazioni trovano un riscontro pratico nel carattere metricamente sorvegliato dell'epigramma alfieriano, evidente soprattutto nell'ultima fase, in cui il primato conferito all'endecasillabo e al settenario – spesso in combinata, anche se non sono rari i testi di soli endecasillabi – emerge in misura ancor più evidente rispetto alle stagioni precedenti, diminuendo lo spazio concesso alle misure più brevi, per lo più ottonari e quinari. Alfieri sceglie dunque di mantenere la versificazione su una misura prevalentemente 'classica', a segnalare una poesia avvertita come serio impegno intellettuale e non come semplice passatempo scherzoso. Non sarà un caso che, nel *corpus* alfieriano, sia quasi totalmente assente quell'uso dell'epigramma in ottica mondana e galante che invece tanto affascinava, ad esempio, il Bettinelli, anche nella sua ricezione della produzione francese.<sup>45</sup>

A questa dinamica si possono collegare anche le forti affinità nel trattamento dei due generi metrici principali della lirica alfieriana, il sonetto e l'epigramma. Calabrese aveva giustamente osservato come, nel *Misogallo*, il primo subisca una sorta di «processo di "epigrammatizzazione" – con la *pointe* collocata nella terzina finale, i *refrains* rimici e le frequenti *saillies* nelle due quartine».<sup>46</sup> Ma anche l'epigramma alfieriano, a sua volta, sembra recepire volentieri soluzioni strofiche e rimiche di marca decisamente sonettistica,<sup>47</sup> in particolare l'impiego di quartine a rima incrociata e alternata, che possono costituire interi componimenti oppure inserirsi all'interno di testi più ampi. Per questa seconda tipologia, meno attestata, valga come esempio l'epigramma XIV del *Misogallo*, costituito da 18 endecasillabi e settenari, nella prima dozzina dei quali si riconosce facilmente una sequenza formata da due quartine a rima incrociata e una terza a rima alternata, seguita peraltro da un'esastica suddivisibile in due terzine.<sup>48</sup> Per la prima tipologia, oltre ai molti casi di epigrammi formati da una quartina unica, va ricordato il ricorso a un'altra forma di tradi-

<sup>45</sup> Cfr. Bettinelli, *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi* cit., pp. 66-78.

<sup>46</sup> Calabrese, *Una giornata alfieriana* cit., p. 147. Per alcuni esempi, si veda Alfieri, *Misogallo* cit., pp. 54-55, 62-63, 84-85.

<sup>47</sup> A una 'sonettizzazione' dell'epigramma, sempre nel *Misogallo*, accennava anche Calabrese, *Una giornata alfieriana* cit., p. 159.

<sup>48</sup> Cfr. Alfieri, *Misogallo* cit., p. 135 (si riporta lo schema rimico: AbBA CdDC EfEF GhhGII).

zione, l'ottava, già ben nota agli epigrammisti del Cinquecento<sup>49</sup> e sperimentata da Alfieri negli anni Settanta e Ottanta, ma con esclusivo riferimento all'ottava toscana: a quest'ultima, pur ancora impiegata episodicamente,<sup>50</sup> si affiancano ora diverse variazioni sul tema, come nell'epigramma *Spogliar chi ne' suoi panni mal capea*, destinato al *Misogallo* ma poi non incluso nel prosimetro, dove i primi sei versi, che elencano una serie di presunte imprese compiute dai rivoluzionari francesi (del tipo «Caro comprar chi a vile si vendea, / Troncar la testa a un Re, che non l'avea», vv. 3-4), sono organizzati in distici monorimici che preludono a una distinta rima finale baciata, che tira la somma satirica della precedente rassegna («Son questi ora de' Galli i gran miracoli, / Che vincon tutti i non trovati ostacoli», vv. 7-8).<sup>51</sup> Altrove, l'ottava rima nasce invece da un raddoppiamento della quartina, come ad esempio nell'epigramma XXVII e nella *Licenza* del *Misogallo*,<sup>52</sup> che confermano la predilezione alfieriana per la misura quaternaria, conforme all'epigramma tanto per la sua struttura chiusa quanto per la sua concisione.

In questa stagione, riprendendo una direzione già intravista nei testi degli anni Ottanta, Alfieri sperimentò anche epigrammi lunghi, che superano la decina e talvolta anche la ventina di versi, giungendo fino agli esiti estremi dei 56 versi dell'epigramma XLIX del *Misogallo*. Si tratta, anche in questo caso, di un'opzione non nuova e anzi già sperimentata nel Seicento, soprattutto da Ludovico Leporeo; per quanto la critica coeva la sconsigliasse,<sup>53</sup> Alfieri decise di sperimentare anche questa via, forse per avvicinare l'epigramma non solo al sonetto, ma anche ad altri generi metrici nobili e canonici, come il madrigale e l'ode. Nel primo esperimento di questo tipo, l'epigramma contro lo Stuart *Che pretende il Pretendente?*, datato 1786 ma non incluso in raccolte d'autore, lo slancio di ben 44 versi è portato dalla ripetizione di 11 quartine a rime alternate.<sup>54</sup> Meno perspicua la costruzione dei casi posteriori, o almeno di quelli più marcati, come l'epigramma XXXVI della *Parte seconda* (28 versi), il XLI (24 versi) e il già citato XLIX del *Misogallo*.<sup>55</sup> Particolarmente interessante è quest'ultimo, intitolato *Catalogo dei piedi militanti nella guerra dei deficit*

<sup>49</sup> Cfr. Casiraghi, *La genesi dell'epigramma italiano* cit., pp. 98-130.

<sup>50</sup> Cfr. Alfieri, *Rime* cit., 313 e 406, pp. 523 e 649.

<sup>51</sup> Cfr. ivi, 370, p. 605 (a schema AAAAAABB).

<sup>52</sup> Cfr. Alfieri, *Misogallo* cit., pp. 177 e 258.

<sup>53</sup> Cfr. V. Comaschi, *Saggio sopra l'epigramma italiano*, s.n., [Parma] 1792, p. 4, dove proprio il Leporeo è presentato come esempio negativo; cfr. anche Calabrese, *Una giornata alfieriana* cit., p. 160.

<sup>54</sup> Cfr. Alfieri, *Rime* cit., 245, p. 426.

<sup>55</sup> Cfr. ivi, 456, p. 725; Alfieri, *Misogallo* cit., pp. 216-218 e 228-232.

*regnanti*, una rassegna eroicomica dei combattenti (intesi come categorie sociali e politiche) nella Guerra della Prima coalizione, nel quale, ai primi sette versi con schema AbBBACd, segue una ripresa monorimica quasi ininterrotta della rima d, sospesa solo al v. 14 (che segna, con uno stacco anche sintattico, l'inizio della seconda parte del catalogo) e nel distico finale dal recupero della rima C, tanto da far pensare a una sorta di 'coda', nel segno, forse, di un'imitazione del sonetto caudato. In ogni caso, la considerevole lunghezza e la prevalente monorima conferiscono un andamento da monotona cantilena che, oltre a sposarsi con lo scenario antierico e deprimente che descrive, si inserisce in una casistica di soluzioni improntate a una piana musicalità, talvolta anche più vivace, come nell'epigramma XLI, tutto costruito su un'alternanza tra ottonari piani, tronchi e sdrucchioli, che sembra riprodurre la cadenza scorrevole di una filastrocca. Questi effetti sono sovente raggiunti col ricorso alla monorima,<sup>56</sup> strumento espressivo introdotto per la prima volta negli epigrammi del 1783 e poi sempre rimasto nel repertorio dell'autore, fino agli esiti più tardi.<sup>57</sup>

A livello retorico, in questi epigrammi domina la volontà di giocare satiricamente con le parole e i loro significati, mediante bisticci, antitesi, chiasmi, ossimori, parallelismi sintattici, talvolta resi ancor più marcati attraverso l'uso del neologismo e del plurilinguismo, con inserti tratti dal francese o dal greco antico.<sup>58</sup>

Resta da precisare, in conclusione, che la satira e l'invettiva politico-sociale, per quanto dominanti, non sono le uniche accezioni del linguaggio epigrammatico tentate da Alfieri. Si distinguono, ad esempio, alcuni epigrammi brevissimi, della misura di un distico o di una terzina, scritti dall'autore per accompagnare, alla maniera degli *Xenia* e degli *Apophoreta* di Marziale, alcuni doni, per lo più edizioni di sue opere o propri ritratti;<sup>59</sup> collegati a questa tipologia, e un poco più interessanti, alcuni epigrammi di risposta a omaggi o ringraziamenti ricevuti, come quello indirizzato a una poetessa francese, Madame Du Boccage, che aveva elogiato in un suo componimento le tragedie dell'astigiano, ma soprattutto quello, sarcasticamente risentito, composto in replica al *Dono* di Parini.<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Altro esempio interessante è rappresentato dall'epigramma XXXII del *Misogallo* (ivi, pp. 196-198).

<sup>57</sup> Tra i testi databili con precisione, l'attestazione più alta risale, appunto, all'estate 1783, quella più bassa al 1800: cfr. Alfieri, *Rime* cit., 131 e 465, pp. 262 e 735.

<sup>58</sup> Cfr. S. Abbadessa, *Misogallismo ed espressionismo linguistico dell'Alfieri*, «Studi e problemi di critica testuale», 13, 1976, pp. 77-116; Navone, *Introduzione* cit., pp. xxx-xxxii.

<sup>59</sup> Cfr. Alfieri, *Rime* cit., 314 e 316-320 (pp. 524 e 526-529), 374 (p. 610), 415 (p. 661), 424 (p. 671).

<sup>60</sup> Cfr. ivi, rispettivamente 333 e 321, pp. 551 e 529.

Come si è visto nel caso dell'epigramma XXVI della *Parte seconda*, Alfieri affida ai suoi epigrammi anche spunti di riflessione personale, talvolta semplicemente per celebrare, con distici e terzine appuntati nelle sue stesse carte di lavoro, alcune tappe del suo impegno intellettuale,<sup>61</sup> ma in altri casi per aggiungere lapidarie pennellate alla sua propensione per l'autoritratto in versi. È proprio al verso finale del celebre sonetto *Sublime specchio di veraci detti* fa ripensare un epigramma del febbraio 1796, in cui la morte viene nuovamente presentata come momento estremo e decisivo di conoscenza del sé: «Al mio nascer ci fui, ma mezzo appena: / Al mio morire, io spero / Che assisterovvi intero, / E forse doppio, s'avrò polso e lena».<sup>62</sup> La forza d'animo di fronte al passaggio supremo, qui solo auspicata, è invece rivendicata con sicurezza in una serie di epigrammi scritti tra il giugno del 1796 e il gennaio del 1799, mentre le truppe francesi, dilaganti nell'Italia centro-settentrionale, minacciavano a più riprese anche la Toscana e Firenze, mettendo il poeta di fronte all'eventualità di un confronto finale con gli odiati Galli. L'intonazione eroica di questi versi finisce talora per prevalere sulle specificità dell'epigramma, fatta salva la brevità, come in questa rivendicazione della propria indomita fierezza leonina: «Sia l'avvenir qual vuoi, a me pur sempre / Lieto fia. Puro vivo; a niun mai servo; / E, più assai che di Cervo, / Mi sento in petto di Leon le tempre».<sup>63</sup> Diverso il caso di quest'altro distico, il cui la catoniana disponibilità al suicidio eroico è veicolata da un'antitesi che esprime al meglio l'icastica concisione dell'epigramma: «Libertà, che vuol tormisi lung'Arno, / Di tirannide ad onta avrò sott'Arno».<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Gli epigrammi di questo tipo si leggono tra le postille inserite da Alfieri nei suoi libri: è il caso della terzina *Ignaro dell'allor improba fatica*, sulla fatica richiestagli dallo studio del greco antico, annotata in un dizionario greco-latino posseduto dal poeta (cfr. *ivi*, 426, p. 673).

<sup>62</sup> *Ivi*, 388, p. 627.

<sup>63</sup> *Ivi*, 451, p. 701.

<sup>64</sup> *Ivi*, 398, p. 638. Il distico fu vergato il 7 giugno 1796, poche settimane prima che le truppe napoleoniche invadessero parte del Granducato di Toscana, violandone la neutralità.

LUDOVICA SAVERNA

**«Breve sì, ma carissimo componimento».  
L'epigramma come esercizio scolastico  
dalla *Ratio studiorum* all'Ottocento**

I. «AD EXERCITIUM SCHOLASTICUM»: LA PRESENZA DEL GENERE  
EPIGRAMMATICO NELLA *RATIO STUDIORUM*

La ricerca qui presentata intende considerare il ruolo del genere epigrammatico classico all'interno del contesto storico-culturale dell'Ordine della Compagnia di Gesù e del suo riutilizzo come esercitazione scolastica nel corso del XIX secolo. I Gesuiti sono infatti dediti fin dal '500 alla missione educativa, che prevede un'istruzione morale e letteraria della gioventù basata sull'ortodossia cristiana e sull'imitazione dei classici. L'epigramma, in questo quadro, è presente, accanto ad altri generi tipici dell'oratoria antica (come le odi, i *carmina*, le elegie, i madrigali e le anacreontiche), fin dalla cristallizzazione del canone educativo e dell'ordinamento degli studi rappresentato dai documenti preparatori alla *Ratio atque institutio studiorum* del 1599. Il documento fonderà il canone educativo per secoli, rappresentando un punto di riferimento anche per precettori privati, scuole o collegi non gestiti direttamente dall'Ordine. L'indagine sui richiami all'epigramma nei documenti normativi gesuitici rappresenta quindi uno specchio del ruolo di questo genere nel più ampio apparato educativo della Penisola, a partire dal XVI secolo fino alla crisi del sistema d'istruzione collegiale e ai primi decenni dell'Ottocento. Lo sguardo si rivolge, dunque, ad un arco cronologico lungo e indaga le occorrenze del termine 'epigramma' sia nei documenti, inediti, che restituiscono contenuti e temi di lezioni ed esercitazioni studentesche, sia in quelli ufficiali normanti l'educazione gesuitica, a partire dalla stessa *Ratio studiorum*. Qui, l'indicazione di far svolgere componimenti epigrammatici compare diverse volte tra le regole destinate al professore di Retorica e a quello di Umanità; quest'ultimo è chiamato a preparare «il terreno all'eloquenza» mediante la conoscenza della

lingua e il potenziamento della ricchezza lessicale, per i quali si raccomanda la spiegazione di Cicerone, Cesare, Sallustio, Livio, Curzio Rufo, Virgilio, una selezione delle *Odi* di Orazio, e – veniamo al punto – «le elegie, gli epigrammi e altre poesie dei più celebri poeti antichi, purché siano emendate nelle parti sconvenienti»:

Regole del professore di Umanità

1) *Grado*: Il grado di questa classe consiste nel preparare, per dir così, il terreno all'eloquenza, dopo che gli studenti saranno usciti dalla classe di grammatica [...]. Per la conoscenza della lingua, che consiste principalmente nella proprietà e nella ricchezza lessicale, durante le lezioni quotidiane si spieghi tra gli oratori il solo Cicerone, nei libri che contengono la filosofia morale; tra gli storici Cesare, Sallustio, Livio, Curzio Rufo, ed altri simili; tra i poeti soprattutto Virgilio, tranne le *Egloghe* e il quarto libro dell'*Eneide*; inoltre una scelta delle *Odi* di Orazio, e anche le elegie, gli epigrammi e altre poesie dei più celebri poeti antichi, purché siano emendate nelle parti sconvenienti.<sup>1</sup>

Questo richiamo alle edizioni purgate delle poesie si riferisce, per quanto riguarda gli epigrammi, principalmente a Marziale. Pur non venendo qui nominato nessun autore, l'informazione si ricava dai documenti che precedono la versione definitiva della *Ratio*; questa vede la luce solo a seguito di diverse redazioni e indagini preparatorie, tappe di una lunga gestazione e di un processo di modifica durato circa mezzo secolo.<sup>2</sup> Alcuni dei testi prodotti durante questa progressiva messa a punto presentano un esplicito riferimento non solo agli epigrammi ma anche, nello specifico, ai testi di Marziale. Ad esempio la *Ratio studiorum* del primo collegio gesuita, stesa a Messina nel 1551 da Hannibal du Coudret, poneva l'accento sul «pudore» delle opere da sottoporre alla lettura degli studenti e prevedeva per le lezioni di Umanità

---

<sup>1</sup> A. Bianchi (a cura di), *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu. Ordinamento degli studi della Compagnia di Gesù* [2002], Morcelliana, Brescia 2021, pp. 265-267. Qui, e nelle citazioni successive, il corsivo enfatico è mio.

<sup>2</sup> P. Cherchi, *Le spoglie d'Egitto. Il canone dei classici nella Ratio studiorum*, «Critica del testo», 3, 1, 2000, pp. 215-252: 220. I documenti sono raccolti nei sette volumi dei *Monumenta Paedagogica Societatis Jesu* editi da L. Lukàcs S.I., Institutum Historicum Societatis Iesu, Roma 1965-1992. Sul processo di gestazione cfr. anche D. Julia, *L'élaboration de la Ratio studiorum 1548-1599*, in *Ratio studiorum. Plan raisonné et institution des études dans la Compagnie de Jésus. Édition bilingue latin-français*, Présentée par A. Demoustier et D. Julia, traduite par L. Albrieux et D. Pralon-Julia, annotée et commentée par M.-M. Compère, Belin, Paris 1997, pp. 29-69 e lo stesso Bianchi (a cura di), *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu* cit., pp. 20 e 31-42.

qualche opera di Ovidio tra le più pudiche – come i *Tristia* e le *Epistulae ex Ponto* –, l'*Ars poetica* di Orazio e la lettura di «Martial, avendo fatto stampar a posta alcuni delli più honesti epigrammi». <sup>3</sup> Nel *De studii generalis dispositione et ordine* di Jeronimo Nadal viene poi richiamato esplicitamente un «Martialis castus», <sup>4</sup> mentre nel *De studiis humaniorum literarum* del 1565 è prevista la lettura delle *Metamorfosi* di Ovidio laddove «non vi siano passi osceni», i libri I e X-XII dell'*Eneide*, i *carmina* di Orazio e Marziale, ma solo i libri I e II. <sup>5</sup> Riprendendo il canone dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano e dell'età aurea della letteratura latina, i gesuiti scelgono dunque di conservare proprio gli epigrammi di Marziale che sopravvive nel canone di tutte le redazioni preparatorie della *Ratio*, «evidentemente perché, nonostante la sua occasionale oscenità, offriva un insostituibile modello per educare allo stile epigrammatico che tanto si coltivò nei collegi gesuitici». <sup>6</sup> Inoltre, pur stigmatizzato come eccessivamente volgare (avversato per il suo mordente soprattutto dal dotto Francesco Saverio Quadrio) non mancano in realtà nell'autore latino «tratti meno caustici e più morbidi», tanto da essere oggetto di attenzione proprio di molti gesuiti (si ricordi ad esempio l'edizione degli epigrammi di Marziale realizzata nel 1558 da André des Freux). <sup>7</sup>

Tornando ora al testo definitivo della *Ratio* del 1599, un altro richiamo all'epigramma compare quando, nella seconda regola del professore di Umanità riguardante l'orario, si tratta delle lezioni svolte nel tempo libero: una parte della giornata di vacanza è da spendersi nella correzione degli esercizi scritti, un'altra invece nella ripetizione di un epigramma, di un'ode, di un'elegia o di un passo del terzo libro di Cipriano Soares:

2. *Orario*. [...] Nel giorno di vacanza, nella prima ora si reciti a memoria ciò che è stato spiegato nella vacanza precedente e si correggano come al solito gli scritti rimasti. Nella seconda ora si spieghi e si ripeta o un epigramma, un'ode, un'elegia, o un passo del terzo libro di Cipriano [Soarez] sui tropi, sulle figure e soprattutto sul ritmo e sulle clausole oratorie, perché gli studenti si abituino ad esse fin dall'inizio dell'anno, oppure ancora un'amplificazione o un esercizio preparatorio; oppure infine si svolga la gara. <sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> *Monumenta Paedagogica Societatis Jesu* cit., p. 100; cfr. Cherchi, *Le spoglie d'Egitto* cit., p. 229.

<sup>4</sup> Ivi, p. 230.

<sup>5</sup> Ivi, p. 232.

<sup>6</sup> Ivi, p. 236.

<sup>7</sup> G. Ruozzi (a cura di), *Epigrammi italiani. Da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini*, Einaudi, Torino 2001, pp. v-vi.

<sup>8</sup> Bianchi (a cura di), *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu* cit., pp. 267-269.

Tra le regole del professore di Retorica, che doveva impartire gli insegnamenti di oratoria e poetica, troviamo poi la quinta regola dedicata agli esercizi da svolgere mentre l'insegnante correggeva i compiti; tra questi, insieme al tradurre in latino e greco, al volgere in prosa i versi di una poesia o traslarla da un genere ad un altro, viene menzionato l'atto di «comporre epigrammi, iscrizioni, epitaffi»;<sup>9</sup> la decima regola riguarda invece la libera composizione poetica e l'assegnazione dell'argomento sul quale svolgere il componimento, che poteva «essere breve, come un epigramma, un'ode, un'elegia, un'epistola, che si conclude in una volta sola, oppure più esteso, da svolgersi in più volte, come l'orazione»:

5) Gli esercizi assegnati agli studenti mentre l'insegnante corregge i compiti scritti consisteranno ad esempio nell'imitare qualche passo di poeta o oratore, nel fare qualche descrizione di giardini, di templi, di una tempesta e simili, nel variare la stessa frase in più modi, nel tradurre in latino un'orazione greca o viceversa, nel volgere in prosa, in latino o in greco i versi di un poeta, nel cambiare un genere di poesia in un altro, nel *comporre epigrammi, iscrizioni, epitaffi*; nel fare una scelta di frasi greche o latine tratte da buoni oratori o poeti, nell'adattare le figure retoriche a certi soggetti, nel ricavare dai passi retorici e topici molti argomenti per una questione e altri esercizi del genere [...]

10) Anche l'argomento della composizione poetica può essere assegnato per iscritto o oralmente, sia indicando unicamente il tema sia aggiungendovi anche una sentenza. *Il componimento potrà essere breve, come un epigramma, un'ode, un'elegia, un'epistola, che si conclude in una volta sola oppure più esteso, da svolgersi in più volte, come l'orazione.*<sup>10</sup>

Anche le norme tredicesima e quindicesima per l'insegnamento di Retorica menzionano l'epigramma: l'una riguarda la lezione di greco che prevede, nel primo semestre, la lettura di autori scelti (quali Demostene, Tucidide, Omero, Esiodo, Pindaro o dei santi in edizione «espurgata»), intervallata una volta a settimana da letture di poesia, di «qualche epigramma o qualche breve poema»;<sup>11</sup> l'altra riguarda ancora la spiegazione delle lezioni da svolgersi nel giorno di vacanza, dove l'epigramma è descritto come argomento meno conosciuto e più curioso, da presentare all'interno di quell'insieme di temi rientranti nell'arte poetica per spezzare la monotonia di quelli storici:

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 257.

<sup>10</sup> La decima regola è riportata, nell'edizione a cura di Bianchi che stiamo citando, alla p. 261.

<sup>11</sup> *Ibidem.*

13) *La lezione di greco.* La lezione di greco sugli oratori, sugli storici, sui poeti, si faccia solo sugli antichi e sui classici: Demostene, Platone, Tucidide, Omero, Esiodo, Pindaro e altri simili (purché siano emendati); tra i quali devono essere considerati a pieno diritto san Gregorio Nazianzeno, san Basilio e san Giovanni Crisostomo. Durante il primo semestre si commenteranno gli oratori o gli storici e si potrà alternare *una volta alla settimana qualche epigramma o qualche breve poema*; nel secondo semestre, invece, si spieghi un poeta, intercalando una volta alla settimana un oratore o uno storico. [...]

15) *La lezione del giorno di vacanza.* Per favorire l'erudizione, *nel giorno di vacanza si potranno spiegare, al posto dello storico o del poeta, altri argomenti meno noti, come i geroglifici, gli emblemi, le questioni che attengono all'arte poetica, e che riguardano l'epigramma, l'epitaffio, l'ode, l'elegia, l'epopea, la tragedia*; inoltre, si potrà trattare del senato romano e di quello ateniese, degli eserciti dei due popoli, di ciò che riguarda i giardini, l'abbigliamento, il triclinio, il trionfo, le sibille, e altro simile, ma sobriamente.<sup>12</sup>

Il genere epigrammatico viene dunque individuato dal canone gesuitico come tecnica poetica sulla quale non solo erudirsi sul piano teorico ma anche esercitarsi praticamente, attraverso la composizione. Effettivamente, tra le testimonianze documentarie riguardanti l'andamento didattico del Collegio romano lungo i secoli, non è raro trovare quaderni e appunti che conservano le esercitazioni degli studenti e le consegne dei docenti, testimoniando l'ampio uso della composizione di epigrammi ancora nel corso dell'Ottocento. Per questa ricerca si è potuto consultare il ricco archivio della Pontificia Università Gregoriana, ex Collegio romano (A.P.U.G.), e si sono riscontrati diversi esemplari dei tanto raccomandati esercizi su epitaffi, odi, elegie, tragedie ed epigrammi. Si tratta, perlopiù, di pratiche d'imitazione dei generi classici, raccomandate dall'antico documento mediante composizioni svolte nelle due lingue antiche, latino e greco. Quantitativamente numerosi, gli epigrammi compaiono in quasi ogni codice dedicato alle esercitazioni studentesche.<sup>13</sup> Una prima osservazione da fare è dunque che, ancora nel XIX secolo – periodo nel quale la *Ratio* subisce anche alcune rilevanti modifiche –, la maggior parte dei testi sono redatti in latino e greco; sono inoltre, molto spesso, di argomento religioso e sovente rivolti alla Vergine Maria;<sup>14</sup> in maniera assai minoritaria sono presenti invece esercizi in volgare.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 261-263.

<sup>13</sup> Riporto, a titolo di esempio, alcune collocazioni dei numerosi documenti dove sono stati riscontrati epigrammi: A.P.U.G. 2832, 2839, 2896, 2840, 1353 rec, F.C. 2230/2 e 531.

<sup>14</sup> Si veda ad esempio l'epigramma *De Maria Virgine* conservato in A.P.U.G. 2896. Altri componimenti epigrammatici d'argomento religioso si trovano in F.C. 531-8.

Nel manoscritto A.P.U.G. 2896, contenente diverse esercitazioni poetiche di giovani padri della Compagnia risalenti al 1836, troviamo ad esempio diversi estratti – alcuni dei quali dalla traduzione di Luigi Biondi delle elegie di Tibullo –, e alcuni epigrammi svolti nelle due lingue classiche. Tra quelli in greco ne spiccano alcuni a firma del noto gesuita Angelo Secchi;<sup>15</sup> l'epigramma *Ad divum Aloysium* viene svolto invece in doppia versione, sia in latino sia in greco e al santo – il gesuita S. Luigi Gonzaga – sono peraltro dedicati anche alcuni epigrammi presenti nel codice A.P.U.G. 2840. Ancora, nel fascicolo miscelaneo di esercitazioni poetiche studentesche A.P.U.G. 2839, tra epitaffi, elegie, odi saffiche, egloghe e anacreontiche, si trovano anche diversi epigrammi come *De Democrito, et Eraclito, Ad Divum Aloysium*, o l'*Epigramma sopra ad un homo cinto di un gran spadone* del Padre Luigi Tapparelli (con titolo italiano ma testo in latino);<sup>16</sup> nello stesso codice sono presenti anche una tipica iscrizione riferita all'attività delle campane «Convoco, signo, noto, compello, concino, ploro, / arma, dies, horas, fulgura, festa, rogos» e, infine, due rari esemplari di epigrammi in volgare; si tratta del componimento, a firma del Padre Petrucci, *Contro uno sparlatore* e di quello, anonimo, *Sopra di un tale che si è vestito da somaro*, presente per altro anch'esso sia in latino sia in italiano.<sup>17</sup> Si riportano di seguito i testi:

Di te sempre, Agaton, io parlo bene,  
tu sempre dici mal de' fatti miei.  
Ma dimmi per qual mai destino avviene  
che non son io, né tu creduto sei.

Non fu vano consiglio che t'indusse,  
Aminta, oggi a vestirti da somaro.  
Abbassa pur gl'orecchi; ed il sembante,  
che ti fa comparir ciuccio galante,  
ti toglì pur; che tanto avrai l'onore  
d'apparir quel che mostri a noi di fuore.<sup>18</sup>

Simili epigrammi volgari sono la prova che, seppur in maniera quantitativa-

<sup>15</sup> I. Chinnici, *Secchi, Angelo Francesco Ignazio Baldassarre*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XCI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, pp. 708-711.

<sup>16</sup> A.P.U.G. 2839, fasc. 10.

<sup>17</sup> Ivi, fasc. 11.

<sup>18</sup> Ivi, fasc. 12, intitolato «Cartolario di varie poesie fatte dagli scolari e dal Maestro di Rettorica nella casa di probazione».

vamente inferiore, nel XIX secolo vengono realizzati anche esercizi in lingua volgare; in molti casi è una licenza concessa a sé stessi dai professori, che studiano e redigono numerosi estratti da opere letterarie italiane, mentre agli studenti è ancora indicata come preminente la via della classicità. Gesuiti epigrammisti di una certa fama erano stati del resto docenti del Collegio romano quali Raimondo Cunich e Giovanni Francesco Cecilia. Di Cecilia è noto soprattutto un epigramma latino da lui dedicato all'attrice Amalia Bettini e tradotto in volgare da Giuseppe Gioacchino Belli, mentre Cunich, noto grecista e latinista, scrive numerosi epigrammi dedicati all'allieva e colta dama Maria Pizzelli Cuccovilla sotto il nome di *Lydia*, oltre a tradurne molti dal greco.<sup>19</sup> Latino e greco sono dunque le lingue della tradizione, scelte anche per la pubblicazione degli epigrammi, un genere che ricopre un ruolo centrale come esercizio di imitazione dello stile antico, almeno all'interno della massima istituzione gesuitica della Penisola, il Collegio romano. I componimenti erano anche uno dei principali allenamenti all'eleganza dello stile alto, da sfuggire nell'occasione di saggi e accademie proprio per dimostrare la costante frequentazione dei generi classici da parte degli studenti. Il precetto dell'*imitatio* comportava, necessariamente e volutamente, il richiamo ai modelli latini e greci anche quando dalla traduzione si passava alla libera composizione. I pochi esemplari di epigrammi scritti in volgare presentano perciò un legame assai forte con i modelli della classicità, pur ben mostrando il faticoso tentativo d'incremento dell'uso della lingua italiana. Proprio ai decenni centrali dell'Ottocento risale del resto il dibattito sull'uso del volgare in affiancamento, o addirittura in sostituzione, del latino, che riguarda in prima linea anche l'Ordine ignaziano. La Compagnia conosce al suo interno un fitto dibattito sul

---

<sup>19</sup> Su Cecilia si vedano M. Capriotti, *L'improvvisazione poetica nell'Italia del Settecento. Un catalogo*, Accademia dell'Arcadia, Roma 2022, p. 127 e *Cronica della vita di Gio. Francesco Cecilia scritta da Giuseppe Vannutelli*, Tipografia Nistri, Pisa 1841. Gli epigrammi latini inediti di Cunich sono pubblicati dal padre Giuseppe Marotti nell'edizione postuma *Epigrammatum libri quinque* (1803), cui seguì una nuova e più completa raccolta di *Epigrammata* (1827), a cura di Raffaele Radeglia. Gli epigrammi, nei quali si rilevano echi catulliani, appartengono a diversi generi. Si veda M. Vigilante, *Cunich, Raimondo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985, pp. 378-380. Cfr. anche *Intorno allo studio dei Padri della Compagnia di Gesù nelle opere di Dante Alighieri. Lettera del P. Giuseppe Melandri della medesima Compagnia*, Tipografia di Luigi Gaddi già Soliani, Modena 1871, p. 47 e A. Bussotti, «Un Tempio consacrato alla Dea Sapienza». *Maria Pizzelli nel tournant des Lumières. Con un'appendice di documenti inediti*, «Studi (e testi) italiani», 44-45, 2020, pp. 79-115. Da ricordare è infine anche la produzione epigrammatica del gesuita Saverio Bettinelli, autore anche delle *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi* (1787-1789), citate più avanti.

tema e il confronto tra posizioni più o meno conservatrici dà vita, attorno agli anni '20 del secolo, al processo di modifica del documento ufficiale della *Ratio studiorum*, stampata nella sua versione modificata nel 1832, ma destinata a una sola circolazione interna.<sup>20</sup> Il richiamo all'epigramma nel testo ottocentesco della *Ratio* è, a ben guardare, una trasposizione fedele e quasi letterale delle occorrenze presenti nell'antico documento del 1599. Il termine «epigrammata» compare infatti, anche nella nuova versione, all'interno della quinta regola per il professore di Retorica,<sup>21</sup> nonché tra le esercitazioni raccomandate per i giorni di vacanza (*praelectio die vacationis*); qui – proprio come nell'antica versione – si permette di sostituire la lettura degli storici con argomenti più particolari, come gli emblemi, gli artifici poetici, gli epigrammi, le odi etc.:

Eruditionis causa die vacationis pro historico liceat interdum alia magis recondita proferre, ut emblemata, ut quaestiones ad artificium poeticum spectantes, de epigrammate, epitaphio, ode, elegia, epopoeia, tragoedia, ut de archaeologia, modice tamen.<sup>22</sup>

Con minime modifiche, anche gli altri richiami all'epigramma presenti nella *Ratio studiorum* del 1832 ripercorrono i passi già illustrati e tratti dal documento del 1599. Viene ulteriormente sottolineata l'urgenza di sottoporre la lettura di odi, elegie, epigrammi ed altre poesie solo quando queste siano

---

<sup>20</sup> *Ratio atque Institutio studiorum Societatis Jesu*, in Collegio Urbano, Romae 1832. Sulla modifica ottocentesca della *Ratio studiorum* cfr. *Programme et règlement des études de la Société de Jésus comprenant les modifications faites en 1832 et 1858*, traduction par H. Ferté, Hachette, Paris 1892, *La Compagnie de Jésus des Anciens Régimes au Monde Contemporain (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, a cura di P. A. Fabre, P. Goujon, M. M. Morales, Institutum Historicum Societatis Iesu, École Française de Rome, Roma 2020 e P. Bianchini, *La Ratio Studiorum alla prova della modernità. Le revisioni del piano di studi e della pedagogia della Compagnia di Gesù tra XVIII e XIX secolo*, «Rivista di storia del cristianesimo», 11, 2, 2014, pp. 325-340. Considerazioni sulle motivazioni della modifica anche in L. Saverna, *L'insegnamento di Eloquenza in Italia dall'Antico Regime all'Unità. Il caso di Roma*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, i.c.s.

<sup>21</sup> «Graecam orationem latine vel vernacule vertere; poetae versus tum latine, tum graece soluto stylo complecti; carminis genus aliud in aliud commutare; epigrammata, inscriptiones, epitaphia condere; phrases ex bonis oratoribus, et poetis, seu graecas, seu latinis, seu vernaculas excerpere; [...] Carminis etiam argumentum, aut scripto aut verbo, vel solam significando rem, vel certa adjecta sententia tradi potest: idque aut breve, ut epigrammatis, odae, elegiae, epistolae, quod singulis vicibus expediatur; aut longius, ut pluribus vicibus, quemadmodum orationem, sic poema contextant» (*Ratio atque Institutio studiorum Societatis Jesu* [1832] cit., pp. 20 e 22).

<sup>22</sup> Ivi, p. 23.

scelte, selezionate, controllate e «purificate da ogni oscenità»;<sup>23</sup> viene poi illustrato l'utilizzo da parte del professore di Umanità dei componimenti brevi per la seconda ora del giorno di vacanza.<sup>24</sup>

Le lievi modifiche presenti sono comunque rilevanti, in quanto segnalano l'aggiunta esplicita della letteratura volgare che, come si accennava, inizia ora ad essere ufficialmente contemplata come lingua d'uso accanto al latino: *graecam orationem latine vel vernacule vertere*, si legge nella nuova *Ratio*. La traduzione dal greco si potrà effettuare in latino o in volgare, laddove lo stesso passo della quinta regola del professore di Retorica, nel testo della *Ratio* antica, riportava solo l'indicazione del latino;<sup>25</sup> ma, per quanto riguarda l'occorrenza dell'epigramma come genere specifico, si mantengono inalterati i passi già richiamati anche nel testo del 1599, che lo elenca tra gli esercizi utili senza dilungarsi oltre nell'esposizione e senza nominare in maniera esplicita autori o testi particolari, presenti invece, come abbiamo visto, nei documenti preparatori che precedono la versione definitiva dell'ordinamento degli studi.

## II. UN INEDITO LIBELLO SUGLI EPIGRAMMI

Un'esposizione teorica e chiarificatrice sul genere epigrammatico, e sulla giusta modalità di comporlo, si ricava invece dalle carte di un gesuita esterno al Collegio romano e, a partire dal 1820, destituito anche dall'Ordine. Luigi Maria Rezzi (1785-1857), docente, erudito e membro attivo di numerose accademie, a partire dallo stesso 1820 insegna Eloquenza presso l'Archiginnasio romano della Sapienza.<sup>26</sup> Le bozze delle sue lezioni e gli appunti dei

---

<sup>23</sup> «Praeterea odae Horatii selectae, item elegiae, epigrammata, et alia poemata illustrium poetarum antiquorum, modo sint ab omni obscoenitate expurgati. Eadem ratione oratores, historici et poetae vernaculi adhibeantur. Eruditio modice usurpetur, ut ingenium excitet interdum ac recreet, non ut linguae observationem impediatur» (*Regulae Professoris Humanitatis*, ivi, p. 26).

<sup>24</sup> «Die vacationis prima hora recitetur memoriter, quod proxima vacatione praelectum est; et scriptiones, quae supersunt, de more corrigantur. Secunda hora aliquid epigrammatum, aut odarum, aut elegiarum; sive aliquid de tropis, de figuris, et praecipue de numero ac pedibus oratoriis, ut iis initio anni assuescant, sive chria aliqua, aut progymnasma explicetur, recolaturque» (ivi, p. 27).

<sup>25</sup> Ivi, p. 20. Per la *Ratio* antica cito invece ancora da Bianchi (a cura di), *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu* cit., p. 257 (p. 256 per la versione latina).

<sup>26</sup> Si faccia riferimento a E. de Longis, *Rezzi, Luigi Maria*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXXVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2016, pp. 78-80. Sulla vita di Rezzi cfr. anche G. Cugnoli, *Vita di Luigi Maria Rezzi scritta dal suo discepolo Giuseppe Cugnoli*, Tip. di I. Galeati e figlio, Imola 1879; Id., *Il pontefice Leone XIII e la Scuola Romana*, «La scuola romana», 4, 1886, pp. 73-76 e L. Saverna, *Scuola, accademia, eloquenza*.

suoi studi sono conservati oggi presso la Biblioteca Corsiniana di Roma, dove per un lungo periodo abita e svolge il ruolo di bibliotecario; nel manoscritto 38, I, 5 del suo fondo troviamo un piccolo libello dedicato alla «maniera di comporre gli epigrammi» scritto con chiaro intento educativo, probabilmente dallo stesso Rezzi.<sup>27</sup> Il trattatello risulta assai interessante e si dilunga non solo nella spiegazione delle fattezze di un tipico epigramma ben fatto ma anche nell'elogio del genere stesso, meno esteso e alto rispetto ad altri ma certamente più «fine» e «perfetto». La sua perfezione risiede nell'essere «contento» e pago della sua stessa brevità, nella sua precisione e accuratezza; ciò rende l'epigramma degno tema al quale dedicare «brevi, e precise osservazioni» per stabilire qualche precetto che aiuti a giungere alla piena padronanza nell'utilizzo di questo prezioso componimento.

Se l'epigramma volentieri la cede agli altri poemi nella estensione; e sublimità del lavoro; pare ciò però non di meno che in finezza la vinca e in perfezione. Non è egli un quadro grandioso dalla mano dipinto di Michelangelo, e di Tiziano, che per la maestà del disegno, e la vivezza delle tinte a sé l'ammirazione rapisce, de' riguardanti; ma una gentil miniatura dall'accurato, e leggiadro pennello lavorato di attento dipintore, che per la perfezione de' contorni, e la finezza de' colori sia altrui di sommo diletto. Quindi è, che quanto più l'Epigramma va contento di sua brevità, e picciolezza, tanto maggior diligenza ricerca, e più fine accuratezza. *Che però io non estimo inopportuno il qui distendere alcune brevi, e precise osservazioni, e dettarne facili e chiari precetti, onde alla perfezione giunger si possa di questo breve sì, ma carissimo componimento.*<sup>28</sup>

La trattazione del docente procede con ordine ed elenca le parti della struttura formale dell'epigramma, sia interna sia esterna; prosegue poi con gli argomenti che più si confanno al genere ed espone come il componimento breve, qualunque ne sia il soggetto, debba comprendere un solo e unico pensiero.

---

Luigi Maria Rezzi e i suoi rapporti epistolari nella Roma dell'Ottocento, «Griseldaonline», 22, 2, 2023, pp. 207-218. In corso di stampa anche il mio volume (Saverna, *L'insegnamento di Eloquenza in Italia dall'Antico Regime all'Unità* cit.), all'interno del quale il capitolo 4 è dedicato alla docenza di Rezzi presso La Sapienza.

<sup>27</sup> Roma, Biblioteca dei Lincei e Corsiniana, Fondo Luigi Maria Rezzi, ms. 38, I, 5: *Degli scritti di L. M. Rezzi raccolti ed ordinati dal suo discepolo Giuseppe Cugnoli. Vol. I. Scritti di pedagogia*, cc. 34r-54v, *Sulla maniera di comporre gli Epigrammi, e l'Elegie, 1809*. Le carte contenenti le istruzioni sull'epigramma sono autografe, anche se non è da escludere che possa trattarsi di un estratto o di un rimaneggiamento da un'opera altrui; un appunto recante il nome di *Francesco Paolo Lombardo*, apposto dall'ex gesuita nelle carte precedenti al trattato, potrebbe lasciar pensare che Rezzi abbia tratto alcuni dei contenuti da un libello di Lombardo sugli epigrammi, di cui però non mi è stato possibile rintracciare l'esistenza.

<sup>28</sup> Ivi, c. 35r.

«Breve sì, ma carissimo componimento»

Passa dunque alle due possibili tipologie in cui si possono dividere gli epigrammi, ossia quella «semplice» e quella «composta»; per entrambe vengono presentati concreti esempi di testi o di autori che abbiano scelto l'uno o l'altro tipo. Rezzi non esplicita qui gli autori degli epigrammi, ma i passi da lui scelti sono tratti da Bettinelli e da Luigi Alamanni:

Due poi, e non più, sono le maniere di Epigrammi: l'una semplice, l'altra composta. [...] Quando egli espone semplicemente e senz'altro un fatto, o un sentimento, o descrive una persona, o una cosa vuol chiamarsi semplice come sarà questo.

*Sopra un ubriaco*

Disse il vecchio Azzeruol quando morio:  
«E chi beve acqua ancor morrà com'io».

Quanto dopo averne fatta l'esposizione, o la descrizione ne deduce, e tragge qualche riflessione vuol chiamarsi composto siccome questo.

*Sopra un predicatore*

O che bel predicatore!  
Bella cotta e bella stola,  
volto bel, e bel colore,  
gesto bel, bella parola!  
Ma gli manca il bel migliore,  
una cosa sola sola,  
per commun gaudio e piacere:  
ah, gli manca il bel tacere!<sup>29</sup>

Catullo, autore che già altrove nelle bozze delle lezioni di Rezzi era stato elogiato e spiegato estesamente,<sup>30</sup> scrive epigrammi del primo genere, mentre

<sup>29</sup> Ivi, c. 35v. Cfr. *Versi e prose di Luigi Alamanni*, vol. II, Le Monnier, Firenze 1859, p. 136 e *Opere edite ed inedite in prosa ed in versi dell'Abate Saverio Bettinelli*, seconda edizione, vol. XXII, Adolfo Cesare, Venezia 1801, p. 112; Rezzi sta citando molto probabilmente a memoria, o da un estratto precedentemente trascritto; sono presenti, infatti, lievi modifiche rispetto alle versioni originali.

<sup>30</sup> «Tra i più pregiati doni che ci porse il latino Parnaso van senza dubbio le Poesie di Catullo e le elegie di Tibullo» (Roma, Biblioteca dei Lincei e Corsiniana, Fondo Luigi

Marziale utilizza soprattutto la seconda tipologia, che presenta oltre la parte narrativa anche la «chiusa» dell'epigramma.

Se la narrazione dovrebbe essere quanto mai semplice, «onde paja che stender non si voglia una lunga, e circostanziata istoria, ma una breve, e viva narrazioncella»,<sup>31</sup> la chiusa rappresenterebbe non un epilogo né una morale bensì una riflessione finale, conseguente e derivante dalla narrazione esposta precedentemente. La conclusione deve essere in grado però di sorprendere il lettore, «e far colpo» con la sua novità e la sua ricercatezza «ingegnosa». <sup>32</sup> Rezzi si rifà dunque alla linea che individua due sottotipi di epigrammi, quello mordace tipico di Marziale e quello gentile di Catullo; una «natura bifronte» che aveva del resto caratterizzato tutta la storia del genere.<sup>33</sup>

Inoltre, in linea con le raccomandazioni di castità e sobrietà contenute nella *Ratio studiorum* e in quelle degli altri documenti normativi, il docente mette in guardia contro la volgarità e l'eccessivo uso di termini e argomenti bassi. L'effetto comico non dovrebbe infatti mai essere perseguito con «motteggi sanguinosi e maldicenti» e la satira, che può pungere mantenendosi al tempo stesso «innocente», non scadere nella volgarità.<sup>34</sup> Per quanto riguarda invece la struttura esterna la trattazione prende in considerazione i metri più utilizzati dai maestri latini: l'esametro, il giambico, il faleucio e, soprattutto, l'elegiaco. In volgare l'epigramma conosce una più ampia varietà di metri impiegando l'endecasillabo, l'ottonario, il settenario, il quinario o endecasillabi misti a settenari:

Facciam ora passaggio a favellar dell'esterna. Il metro in che si suole scrivere da Latini l'epigramma può essere, e il Esametro, e il Giambico, e il Faleucio; il più usitato però e comune si è l'elegiaco. Fra gl'italiani poi va pago di qualunque maniera diversa di verseggiar onde ammette e l'Endecasillabo, e l'Ottonario, e il Settenario, e il quinario, oppure endecasillabi misti a settenari.<sup>35</sup>

---

Maria Rezzi, ms. 38, I, 5, c. 20r).

<sup>31</sup> Ivi, c. 35v.

<sup>32</sup> Ivi, c. 36r.

<sup>33</sup> Ruozzi (a cura di), *Epigrammi italiani* cit., p. v.

<sup>34</sup> «Guardisi però, sommamente, che per voler essere ingegnoso, ed acuto nella chiusa, non si urti in pensier falsi perciocché la chiusa esser deve fondata sempre mai sul vero, oppure sul verisimile, e guardisi altresì, che per voler muovere il riso, o pugnere colla satira non solo non si abbia ricorso ai turpi, o grossolani, e plebei, o ai motteggi sanguinosi e maldicenti, cosa indegnissima d'un uomo ben nato, cui solo il liberal riso piace, e la satira innocente, che punga sì, ma che non impiaghi, e tragga sangue. Guardisi finalmente dai freddi giocolini di parole e dagli sciocchi bisticci su i nomi delle cose, o delle persone; lo che non potrà incontrare giammai l'approvazione d'un autor di buon senso» (Roma, Biblioteca dei Lincei e Corsiniana, Fondo Luigi Maria Rezzi, ms. 38, I, 5, c. 36r-v).

<sup>35</sup> Ivi, c. 36v.

A non dover mancare mai sono poi la rima e lo stile, che «facile debb'essere e scorrevole cosicché sembri scritto l'epigramma a penna corrente senza sforzo, e senza affettazione». <sup>36</sup> In un perfetto componimento anche la lingua deve scorrere piana, sobria, pura, mentre lo stile aspira all'eleganza, rifugge le espressioni troppo pompose e predilige quelle posate. Il pregio maggiore di un epigramma è però la sua *brevitas*, concepita non tanto come condensazione del messaggio in pochi versi, dato che molti autori «nell'una e nell'altra Lingua» <sup>37</sup> ne hanno scritti anche di ben lunghi, quanto come capacità di essere precisi e chiari, senza ridondanza e senza superflui giri di parole:

Cadrà poi egli del tutto d'ogni pregio se non avrà per compagna la brevità. Non s'intende per questo, che in pochi versi racchiuder si debba in Latino sempre mai, e in pochi versetti in Italiano; perciocché se ne trovano presso gli autori nell'una e nell'altra Lingua de' ben lunghi, quantunque paja, che generalmente parlando oltripassar non si debba il numero di dodici versi; ma questa brevità consiste, e nel non mancarvi nulla del necessario, ispiegar con chiarezza il pensiero, e nel niente porvi di ridondante, e di superfluo. Vuol dire insomma che debbesi evitare la prolissità dell'espressioni, e procurare una lodevole, e chiara precisione. <sup>38</sup>

Quest'ultimo brano del trattatello manoscritto sugli epigrammi ci riporta ora nuovamente alla riflessione sul binomio latino-italiano. Si considerano parimenti entrambi gli idiomi («non si intende per questo, che in pochi versi racchiuder si debba in Latino sempre mai, e in pochi versetti in Italiano») <sup>39</sup> e va sottolineata, tanto nel contenuto quanto nell'espressione letterale, questa attenzione rivolta a testi e autori «nell'una e nell'altra Lingua». La letteratura volgare è del resto molto presente, in generale, tra le carte contenenti gli studi e le lezioni del docente. Se abbiamo visto come la maggior parte degli esercizi sulla composizione dell'epigramma presso le istituzioni gesuitiche romane siano svolte in latino e greco e, solo assai minoritariamente, in italiano, Rezzi prende invece in considerazione anche epigrammi volgari (e in italiano sono infatti i due esempi riportati nella trattazione, *Sopra un ubriaco* e *Sopra un predicatore*). Si presenta dunque una consistente attenzione alla lingua italiana, pur rifacendosi ovviamente ai due massimi modelli latini, Catullo e Marziale, e si considerano ampiamente le strutture metriche utilizzate in volgare. Pur non nominando esplicitamente nessun autore, nel discorso sussiste in effetti

---

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> *Ivi*, c. 37r.

<sup>38</sup> *Ibidem.*

<sup>39</sup> *Ibidem.*

pari attenzione e pari dignità rivolte all'esercizio in entrambe le lingue; va considerato poi che se non qui, è altrove che il docente della Sapienza nomina, nelle proprie lezioni, Angelo Poliziano, autore di epigrammi tanto in greco quanto in latino e in italiano.<sup>40</sup> Inoltre, in altre pagine dei suoi scritti, Rezzi aveva considerato l'epigramma come uno di quei generi lirici che formano le belle lettere e la poesia, necessario dunque non solo per lo studio della classicità ma anche per la coeva composizione poetica in lingua volgare.<sup>41</sup> Tutto questo rientra nel complessivo progetto educativo del docente che, al di fuori ormai della cerchia gesuitica ma fedele e affezionato ai principi della *Ratio studiorum*, sembra recepire il dibattito interno all'Ordine che porterà alla modifica del documento e si schiera, idealmente, con i fautori di un maggior utilizzo dell'eloquenza e della lingua volgare. Proprio Rezzi, infatti, chiederà alla direzione dell'Ateneo romano l'aggiunta dell'insegnamento di Letteratura italiana all'interno della sua cattedra di Eloquenza latina, divenuta a partire dal 1826 «Eloquenza latina ed italiana e storia universale».<sup>42</sup> Una conquista, quella del cambiamento dei programmi e della nomenclatura della cattedra, che era stata chiaramente preparata da tempo; è in questo quadro, dunque, che mi pare si possano ascrivere a pieno titolo anche questi appunti sugli epigrammi, che si distinguono – almeno in parte – dalle coeve pratiche educative in uso proprio per l'attenzione riservata all'esercizio in italiano: solo pochi decenni prima, nella *Lettere sugli epigrammi* Saverio Bettinelli rimpiangeva la carenza del genere in Italia e in lingua volgare; non pare allora privo di significato il considerare, all'altezza del 1809, l'epigramma un genere tanto italico

<sup>40</sup> L'autore è presente almeno nella prolusione sugli scrittori del Trecento «recitata in Arcadia il 23 settembre 1830» (Roma, Biblioteca dei Lincei e Corsiniana, fondo Rezzi, ms. 38, I, 10, c. 374r-v). Considerazioni su Poliziano compositore di forme brevi sono presenti in Ruozzi (a cura di), *Epigrammi italiani* cit., pp. VIII-IX, che sottolinea gli scambi fra tradizione classica e letteratura moderna e l'unione tra interesse per le lingue classiche e uso del volgare, presenti proprio in autori come Poliziano e altri.

<sup>41</sup> Il passo fa parte di una rassegna delle parti che compongono le belle lettere: «L'eloquenza o sia l'arte oratoria comprende il genere epistolare, didattico, storico, oratorio. La poesia il genere didattico, lirico, epico e drammatico teatrale. Ma questi diversi generi di eloquenza e di poesia ne abbracciano pure degli altri. Parliam prima della poesia. Il genere lirico comprende l'ode pindarica, la canzone oraziana, la canzone petrarchesca, la canzone anacreontica, l'elegia, il sonetto, il madrigale, l'epigramma, l'iscrizione. Il genere didattico comprende i poemi così detti didattici, le lettere famigliari, le satire, i capitoli. Il genere epico, i poemi eroici, i poemi burleschi, i poemetti, le favole» (Roma, Biblioteca dei Lincei e Corsiniana, fondo Rezzi, ms. 38, I, 5, vol. I, c. 9r).

<sup>42</sup> Ms. 38, I, 18, c. 36r. La copia della lettera non è datata ma dovrebbe ascriversi al 1826 ed è riportata integralmente in Saverna, *L'insegnamento di Eloquenza dall'Antico Regime all'Unità* cit., nel capitolo sul magistero di Rezzi alla Sapienza.

«Breve sì, ma carissimo componimento»

quanto latino e comprenderlo tra gli insegnamenti poetici da impartire nel corso di Eloquenza.<sup>43</sup> In conclusione, dunque, il viaggio attraverso le pratiche e le prescrizioni gesuitiche – da quelle precedenti alla prima *Ratio* fino a quelle ottocentesche, ufficiali e non – viste attraverso la lente dell'epigramma, riporta la nostra attenzione alla progressiva rivincita dell'impiego della lingua e delle lettere moderne nell'esercizio di un genere, come quello dell'epigramma, classico per eccellenza.

---

<sup>43</sup> S. Bettinelli, *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli Epigrammi del signor Abate Saverio Bettinelli sotto il nome di Diodoro Delfico*, s.n., Bassano 1792, pp. 8-9.



DAVIDE PETTINICCHIO

## Giacomo Leopardi. Teorie e pratiche della brevità epigrammatica

*Epigrammi* e *Scherzi epigrammatici* sono i titoli d'autore di due raccoltine messe a punto da un giovanissimo Leopardi rispettivamente nel 1812 e tra il 1814 e il 1815. La prossimità cronologica non deve far pensare a un rapporto di continuità: è in questo periodo che Giacomo muove i primi e decisivi passi di allontanamento dal modello culturale gesuitico-monaldiano che ne ha finora governato la formazione, avviando da autodidatta, nel 1813, lo studio della lingua e della poesia greca. Se gli *Epigrammi* si possono quindi collocare senza esitazioni nell'alveo dei puerili, si è preferito riconoscere negli *Scherzi epigrammatici* l'alba di una nuova stagione segnata dal confronto con un orizzonte antropologico radicalmente 'altro' (un aspetto, questo, su cui sarà importante soffermarsi). Ma, al netto di qualche sovrapposizione, le raccolte restituiscono anche due differenti dimensioni del rapporto di Leopardi con il macrogenere dell'epigramma, frequentato tanto sul lato satirico e mordace (nella prima raccolta) quanto su quello erotico-elegiaco (negli *Scherzi*). Negli anni della formazione, anche tacendo delle esercitazioni previste dalla prassi pedagogica dell'epoca,<sup>1</sup> è del resto contemplata una terza modalità epigrammatica, quella elegiaco-funeraria di ascendenza classica che rimanda direttamente all'incisione sulla pietra: le traduzioni delle *Inscrizioni greche triopree* (1816), a cui Leopardi aggiunge in un progettato volumetto quella dell'epigramma funerario di Antifilo Bizantino,<sup>2</sup> si legano certo alla volontà di consolidare la propria affermazione pubblica nel mondo della cultura antiquaria pontificia (quando, nel 1822 e quindi in tutt'altra stagione, Giuseppe Melchiorri avrebbe chiesto aiuto a Giacomo in merito a un'altra iscrizione rinvenuta nel Triopio di Erode Attico, il cugino si sarebbe disimpegnato in maniera sbrigativa).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. alcuni dei *carmina varia* del 1810 editi in G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici ed E. Trevi, Newton Compton, Roma 2020, p. 356.

<sup>2</sup> G. Leopardi, *Poeti greci e latini*, a cura di F. D'Intino, Salerno Editrice, Roma 1999, pp. 243-244.

<sup>3</sup> Cfr. le lettere che i due si sono scambiati il 4 e il 13 maggio 1822, in G. Leopardi,

Il primissimo Leopardi sembra guardare quindi, con l'atteggiamento emulativo proprio dell'esordiente, a un ventaglio quanto più ampio possibile di realizzazioni epigrammatiche, percorrendo sentieri destinati a essere poco battuti dopo questa fioritura precoce: di una riemersione assai più tarda e altamente significativa si tratterà nelle pagine conclusive, lasciando invece da parte i versi indirizzati a Tommaseo nel 1836, fin troppo garbati a confronto di quelli, celeberrimi, che Tommaseo avrebbe fatto circolare dopo la morte di Giacomo.<sup>4</sup> Potrà essere utile, piuttosto, considerare alcuni possibili riverberi di questo interessamento giovanile, chiamando in causa scritti che, se pure non pertengono sempre alla letteratura epigrammatica in senso stretto, in qualche modo si riallacciano a essa o la presumono; nella persuasione, in particolare, che *Epigrammi* e *Scherzi epigrammatici* possano essere assunti come punti di partenza di due linee del pensiero leopardiano intorno al concetto e alle funzioni della brevità espressiva, considerata nei suoi legami con un effimero dalle diverse – anzi opposte – connotazioni. Proprio il nesso con l'effimero motiverà del resto la riemersione, inaspettata e straniante, di questo macrogenere nel finale dei *Canti*.

## I. GLI *EPIGRAMMI* (1812)

Una lunga tradizione di studi, inaugurata da una preziosa monografia di Nicolas Serban di inizio Novecento,<sup>5</sup> ha messo in luce la natura sostanzialmente derivativa degli *Epigrammi*, un manello di quaranta poesie, in parte tradotte dal francese e dal latino, che spesso si mettono in competizione con un terzo testo, una versione italiana già disponibile: riferimento privilegiato della raccolta è il Saverio Bettinelli delle *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi*, che funziona da fonte esibita in qualche passaggio e occultata altrove, secondo una strategia tipicamente leopardiana. Alle poesie riportate da Bettinelli è ispirato anche un numero non trascurabile dei 'quasi-originali' di Giacomo, oscillanti tra riscrittura e plagio. Un esempio:

---

*Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 543-548.

<sup>4</sup> Cfr. i testi dei due autori in G. Ruoizzi (a cura di), *Epigrammi italiani. Da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini*, Einaudi, Torino 2001, pp. 196 e 201.

<sup>5</sup> N. Serban, *Leopardi et la France. Essai de littérature comparée*, Champion, Paris 1913, pp. 54-73; V. Camarotto, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 66-72; M. La Rosa, *Innanzi al comporre. Lettura delle traduzioni giovanili di Giacomo Leopardi*, Ledizioni, Milano 2017, pp. 65-81.

S. Bettinelli, *Lettere a Lesbia Cidonia*

G. Leopardi, *Epigrammi*

Mentre un verso facciamo noi,  
tu ben cento far ne puoi,  
sì fecondo vate sei:  
fa' pur versi quanti vuoi,  
pria di te morranno i tuoi,  
dopo me vivranno i miei.<sup>6</sup>

Nel far versi, o Mopso, invero  
più di me veloce sei;  
pure i tuoi pria che tu mora  
forse morran mentre vivranno i miei.  
Giusto è ben, né alcuno il nega,  
che ciò che costa più, più duri ancora.<sup>7</sup>

Poche le leggi fondamentali a cui obbedisce la silloge leopardiana: la gara in brevità con i modelli, ma solo se esplicitati, e una certa esibizione agonistica di eclettismo metrico, che si riscontra soprattutto nelle traduzioni, mentre nelle prove meno dipendenti da un modello diretto prevale largamente la terzina isolata di endecasillabi. A ciò corrisponde una notevole varietà di registri: le poesie satiriche sono prevalenti, ma abbiamo anche epitaffi funerari in versi, in chiave solenne o graziosa, e qualche rara prova galante. Da un punto di vista tematico, cattura l'attenzione la forte presenza dei motivi intrecciati dell'esercizio poetico<sup>8</sup> e della gloria letteraria.

Questa concezione allargata del genere-epigramma è già attiva in Bettinelli, dal quale dipendono anche tanto un elemento di superficie, come l'utilizzo di nomi propri antonomastici tratti dalla latinità classica o di nomi arcadici,<sup>9</sup> quanto, più in profondità, il forte collegamento instaurato tra epigramma e conversazione, da intendersi come espressione della civiltà delle buone maniere europea.<sup>10</sup> Da questo punto di vista, le *Lettere a Lesbia Cidonia* ereditano molto dalle trattazioni sul comportamento del gentiluomo, che dedicano attenzione ai motti di spirito fin dalla loro genesi cinquecentesca: la riscrittura poetica di almeno una delle facezie presenti nel *Libro del Cortegiano*<sup>11</sup> – condotto con

<sup>6</sup> Si cita dall'edizione custodita nella Biblioteca Leopardi: S. Bettinelli, *Opere edite ed inedite in prosa ed in versi*, t. XXI. *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi*, presso Adolfo Cesare, Venezia 1801, p. 60 (la poesia è attribuita da Bettinelli a un amico).

<sup>7</sup> Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose* cit., pp. 386-387.

<sup>8</sup> Cfr. Camarotto, *Leopardi traduttore* cit., p. 71.

<sup>9</sup> Sul ruolo svolto dall'opera bettinelliana «nel convinto inserimento del poeta all'interno del filone arcadico pastorale» cfr. La Rosa, *Innanzi al comporre* cit., p. 81.

<sup>10</sup> Cfr. soprattutto le nn. II (Bettinelli, *Lettere* cit., pp. 14-22) e X (in partic. ivi, pp. 113-114).

<sup>11</sup> Cfr. «*Piagne Albon senza conforto*», ivi, lettera XIV, p. 193, con B. Castiglione, *Il Cortigiano*, a cura di A. Quondam, Mondadori, Milano 2010, t. I, p. 145.

chissà quale consapevolezza e dopo chissà quante mediazioni – lo testimonia forse più e meglio delle non poche pagine della lettera XXI dedicate espressamente a Baldassarre Castiglione.<sup>12</sup>

Quello epigrammatico è un universo letterario fondato, quindi, sul chiaro riconoscimento dell'esistenza di un patrimonio topico, e dunque condiviso, di discorsi,<sup>13</sup> per i quali il principio dell'originalità recede in favore di una funzione di modellizzazione etico-comportamentale che prevede il diritto di riuso, attualizzazione e risemantizzazione: «Il vero è però che come i favoleggiatori non hanno scrupolo di trattare gli stessi argomenti, così è lecito nell'epigramma prender l'altrui pensiero, e vestirlo a suo modo. Basta non voler farsene primo autore».<sup>14</sup>

Da Bettinelli dipende anche massicciamente il *Discorso preliminare* in prosa che apre la raccolta leopardiana, nel quale compaiono alcuni concetti che saranno spesso ripresi da Giacomo, sia pure con riformulazioni, approfondimenti e piccoli cambi di rotta. Se ne riporta un ampio stralcio, sottolineando le frasi tratte di peso dalle *Lettere a Lesbia Cidonia* (nelle quali le citazioni francesi sono in lingua originale):

Non posson soffrirsi da un vero Italiano, acceso di zelo per l'onore del linguaggio della sua patria, quelle parole di Girard, celebre pe' suoi sinonimi, cioè: «La lingua francese è forse la più disposta alla perfezione; consistendo il suo carattere nella chiarezza, la purità, la finezza e la forza. Propria ad ogni genere di scrittura, ella è stata preferita a tutte le altre lingue d'Europa, come quella della politica generale di questa parte del mondo, e per conseguenza ella è la sola che abbia trionfato della latina». Lusingano il mio amor patrio quelle parole di Voltaire, il quale chiama la lingua francese «imbarazzata di articoli, sprovvista d'inversioni, povera in termini poetici, sterile in giri arditissimi, schiava dell'eterna monotonia della rima, e contuttociò mancante di rime pei soggetti elevati» ec. Ma, per non entrare in dispute di tal fatta, egli è fuor di dubbio che la dolcezza, la fluidità, la precisione della lingua italiana la rendono attissima all'epigramma, non meno e forse anco più della francese. [...] Non può negarsi che i Francesi abbiano quasi sempre avuta una sorprendente inclinazione ai *bons-mots*, la quale fece sì che i loro autori fossero considerati come i modelli dello stile epigrammatico.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Bettinelli, *Lettere* cit., pp. 273 sgg. (n. XXI).

<sup>13</sup> Lo testimonia, peraltro, la possibilità che nella tradizione italiana il medesimo epigramma possa essere a più riprese riutilizzato da un diverso autore e diretto contro un nuovo bersaglio polemico: cfr. il caso, già messo in risalto da Ruozzi (*Epigrammi italiani* cit., pp. 172 e 183), dei versi di Monti contro Bettinelli e di Manzoni contro Giambattista Giovinetti, concettualmente vicini – sia detto per inciso – alle poesie di Leopardi e Bettinelli sopra messe a confronto.

<sup>14</sup> Bettinelli, *Lettere* cit., p. 66.

<sup>15</sup> Leopardi, *Epigrammi* cit., p. 385. Cfr. Bettinelli, *Lettere* cit., pp. 246-247. I

Del brano va messa in rilievo, prima di tutto, la presenza di Voltaire (di cui Bettinelli cita il *Discours aux Welches* del 1764), il maestro di conversazione e motti di spirito al quale «fiorivano gli epigrammi su le labbra»,<sup>16</sup> richiamato nelle *Lettere a Lesbia Cidonia* con innumerevoli aneddoti, e anzi ritratto in una di esse alla stregua di un 'epigramma incarnato'.<sup>17</sup> Ma più in generale ci interessa, sullo sfondo di una polemica nazionalistica che in questo periodo sta particolarmente a cuore a Giacomo, il sistema di associazioni che lega insieme le caratteristiche della lingua francese, costituzionalmente impoetica, con l'inclinazione dei francesi al motto di spirito. Su questa linea correranno le successive riflessioni di Leopardi, con una rimodulazione determinante. Per adesso, scarsa poeticità e felicità epigrammatica sono poste in rapporto concessivo, vale a dire: i francesi sono maestri di epigrammi nonostante la loro lingua sia impoetica, e gli italiani potranno facilmente superarli. A breve, però, il nesso sarà letto in termini di causa-effetto, vale a dire: i francesi sono maestri di epigrammi proprio perché la loro lingua è impoetica, analitica, descrittiva, più atta a misurare che vocata all'ardire.

La nuova concezione si rintraccia già nel *Discorso sopra Mosco* del 1815, nel quale Leopardi contrappone la grazia e la semplicità di Anacreonte, che come vedremo racchiuderà nel suo pensiero la quintessenza del 'poetico', alla maldestrezza 'parigina' e raziocinante di un suo traduttore francese, Poinsinet de Sivry: «Per dare dunque una idea dell'opera di Poinsinet, basti dire che egli ci ha dato una parafrasi francese di Anacreonte. Questi nella sua traduzione è uno spiritoso scrittore di versetti, un dicitore di *bons-mots*, un Greco vestito alla parigina, o piuttosto un parigino vestito mostruosamente alla greca». <sup>18</sup> Da qui, il sistema di associazioni si riverbererà in diverse pagine zibaldoniane, sempre all'insegna della separazione tra la lingua della poesia e la lingua della conversazione o della prosa, e con qualche emergenza volterriana:

La poesia e la prosa francese si confondono insieme, e la Francia non ha vera distinzione di prosa e di poesia, non solamente perchè il suo stile poetico non è distinto dal prosaico, e perchè ella non ha vera lingua poetica, e perchè anche relativamente alle cose, i suoi poeti (massime moderni) sono più scrittori, e pensatori e filosofi che poeti, e perchè Voltaire p.e. nell'Enriade, scrive con quello stesso *enjouement*, con quello stesso *esprit*, con quella stess'aria di con-

---

prelievi sono già stati segnalati in Serban, *Leopardi et la France* cit., pp. 54-58.

<sup>16</sup> Bettinelli, *Lettere* cit., p. 18.

<sup>17</sup> Cfr. il ritratto proposto ivi, pp. 19-20 (n. III). Sull'esemplarità del Voltaire 'epigrammatico' cfr. G. Ruozzi, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Epigrammi italiani* cit., pp. v-xxiv: xv.

<sup>18</sup> Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose* cit., p. 414.

versazione, con quello stesso *tour* e giuoco di parole di frasi di maniere e di sentimenti e sentenze, che adopra nelle sue prose: non solamente, dico, per tutto questo, ma anche perchè la prosa francese, oramai è una specie di poesia.<sup>19</sup>

Il passo più utile ai fini del nostro discorso è quello, steso già intorno al 1819, nel quale Leopardi aveva contrapposto epigrammi e poesia appoggiandosi a *Corinne* di Madame de Staël:

La società francese la quale fa che l'esprit naturel se tourne en épigrammes plutôt qu'en poésie, dice la Staël, (vedila, *Corinne*, liv. 15. chap. 9. p. 80. t. 3. [...]) rende ancora epigrammatica tutta la loro scrittura, ed abituati come sono a dare a tutti i loro detti nella conversazione, una tournure che li renda gradevoli, un'aria di novità, una grazia ascitizia, un garbo procurato ec. ponendosi a scrivere, e stimando naturalmente che la scrittura non li disobblighi da quello a cui gli obbliga la raffinatezza della conversazione [...] si abbandonano a quello stesso studio che adoprano nella conversazione per renderla aggradevole e piccante ec. e però il loro stile è così diverso da quello de' greci e de' latini e degl'italiani, non essendo possibile ch'essi accettino quella prima frase che si presenta naturalmente e da se a chi vuole esprimere un sentimento.<sup>20</sup>

Assai significativo il proseguimento, in cui si approfondisce il solco scavato tra «le grazie naturali» dello stile di greci, latini e italiani, legate a spontaneità espressiva e «semplicità», e le «grazie di società e di conversazione» dei francesi. E altrettanto significativo è il fatto che Leopardi parta qui dal romanzo della Staël, indirizzandoci implicitamente verso il *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, un testo che a *Corinne* deve moltissimo, e nel quale il tema della conversazione ha un ruolo centrale.<sup>21</sup> Le tesi esposte nel *Discorso* sono note: per fare fronte alla «strage delle illusioni» che contraddistingue la vita civile nel presente potrebbe funzionare da argine il miraggio dell'«onore» che regola la «società stretta», vale a dire la civiltà delle buone maniere europea a cui si è già fatto riferimento. La conversazione 'di buon tuono' – di cui gli italiani sono, al contrario dei popoli europei del Settentrione, incapaci – è proprio lo spazio nel quale gli uomini possono esercitare tramite il linguaggio

---

<sup>19</sup> *Zibaldone* 373, 2 dicembre 1820. Sulla 'resistenza' del francese alla vera poesia cfr. anche Cfr. *Zibaldone* 1359 (20 luglio 1821) e – specie per il possibile legame, frequentemente indicato dai commentatori, con le posizioni esposte da Bettinelli in diversi scritti – 2052 (4 novembre 1821). Si cita da G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di G. Pacella, 3 voll., Garzanti, Milano 1991, facendo riferimento alla numerazione delle pp. del manoscritto.

<sup>20</sup> *Zibaldone* 92-93.

<sup>21</sup> Cfr. M. A. Rigoni, *Dall'epigramma all'aforisma* [1997], in Id., *Il pensiero di Leopardi*, prefazione di E. M. Cioran, nota di R. Bruni, La scuola di Pitagora, Napoli 2020, pp. 295-309: 302-304.

una funzione di controllo reciproco e conservare così un precario equilibrio sociale. Che essa sia poi ricollegata alla civiltà francese e alle caratteristiche della sua lingua lo confermano quei passi del diario in cui dato linguistico e dato antropologico sono posti in rapporto diretto. Come alla lingua francese repelle la non conformità, la singolarità, l'eccezione, l'ardire, così la sua nazione mira a livellare i comportamenti (cfr. *Zibaldone* 3863-3864, 11 novembre 1823).

Questa prima incursione ci ha quindi condotti a una serie di pensieri legati all'antropologia della modernità e al linguaggio nella sua funzione comunicativa quotidiana, facendoci peraltro intuire tra le righe una teoria del motto di spirito che guarda alla sua funzione di sanzione sociale piuttosto che a un'idea bachtiniana di rigenerazione: la conversazione 'epigrammatica' è lo strumento attraverso il quale l'uomo in società delimita il campo e determina le forme dell'agire altrui. È meno condivisibile, viceversa, associare o porre lungo la stessa linea di sviluppo il Leopardi che si interessa all'epigramma con il futuro aforista dei *Pensieri*, secondo la proposta di Mario Andrea Rigoni:<sup>22</sup> in breve, se pure alcuni di questi ultimi si potrebbero considerare epigrammi in prosa, l'opera è interamente intonata alla voce monologica di un io, per dirla con Giuseppe Sangirardi, «proiettato su un'immagine impersonale e trascendente»,<sup>23</sup> inequivocabilmente fuori e al di sopra di un orizzonte umano dalla negatività irredimibile. Gli epigrammi si radicano piuttosto in un contesto dialogico, presuppongono un meccanismo comunicativo di sollecitazione e risposta nel quale l'io, stabilmente innestato nel mondo dei rapporti umani e sociali, non si limiti all'osservazione, ma svolga una funzione attiva rivolta all'irregimentazione (per quanto simulata) dell'altro.

È dunque opportuno alludere, benché solo per un breve cenno, all'ultimo capitolo dei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, nel quale si ricordano «parecchi suoi motti e risposte argute»: alcune freddure, soprattutto quelle riprese dalle pagine iniziali dello *Zibaldone*, quindi risalenti al 1817, conservano ancora una coloritura salottiera dipendente, forse, da una lontana impronta genetica bettinelliana. Se ne consideri solo uno: «Da giovane, avendo composto alcuni versi, e adoperatovi certe voci antiche; dicendogli una signora attempata, alla quale, richiesto da essa, li recitava, non li sapere intendere, perché quelle voci al tempo suo non correavano; rispose: anzi mi credeva che corressero; perché sono molto antiche».<sup>24</sup> Ebbene, la prima stesura del passo si legge già a pagina 1

<sup>22</sup> Ivi, pp. 304-309.

<sup>23</sup> G. Sangirardi, *Misenore liberato. Sulla genesi e sulla forma dei «Pensieri» di Leopardi*, «Giornale storico della letteratura italiana», 120, 591, 2003, pp. 321-365: 360.

<sup>24</sup> Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose* cit., p. 567.

dello *Zibaldone*, dove invece della «signora attempata» si incontra una «Dama vecchia», con più accentuato nesso con la sociabilità d'alto rango e immersione in un clima galante latamente 'transalpino'.

## II. GLI SCHERZI EPIGRAMMATICI (1814-1815)

Facciamo un passo indietro, e torniamo ai dieci *Scherzi epigrammatici*, risalenti quasi tutti al 1814 (otto di essi beneficiarono, nel 1816, di una pubblicazione in un opuscolo per nozze).<sup>25</sup> Il titolo della raccolta perimetra questa volta la tipologia della poesia breve di argomento amoroso e/o conviviale, con l'aggettivo 'epigrammatico' a connotare soprattutto la brevità dei testi, mentre 'scherzo' evoca immediatamente l'idea di leggerezza e brio, ma anche di raffinatezza, come nell'arte figurativa e nella musica. Se gli *Epigrammi* del 1812 si radicavano nella letteratura latina e si legavano principalmente ai prodotti culturali della modernità europea, in dialogo particolare con la cultura letteraria francese, questa volta Leopardi, lo si è detto in apertura, si riallaccia alla Grecia arcaica. Si riallaccia o crede di riallacciarsi, giacché la parte principale è sostenuta dalle poesie di epoca alessandrina attribuite ad Anacreonte da Henri Estienne alla metà del Cinquecento,<sup>26</sup> attinte, insieme alla maggioranza degli altri testi, dalle *Odi di Anacreonte e di Saffo* di Francesco Saverio De Rogati.<sup>27</sup> La differenza riflette una tendenza di massima propria della tradizione epigrammatica moderna, divisa tra una linea satirica, polemica e mordace che guarda di preferenza alla latinità, e una linea erotico-elegiaca maggiormente legata all'universo greco,<sup>28</sup> ed è qui essenziale. Le soluzioni formali adottate da Leopardi rimandano, è vero, alla tradizione arcadica settecentesca, e segnatamente all'ode-canzonetta comunemente detta, appunto, 'anacreontica'. Anche in questo caso, poi, il termine di riferimento e mediatore De Rogati è sottoposto a un saccheggio sistematico che coinvolge tanto il commento alle poesie

<sup>25</sup> *Sollennizzandosi le nozze di S. E. il signor don Luigi de' principi Santacroce e della nobil donzella sig. contessa Lucrezia Torri, i coniugi Antici cugini degli sposi in attestato di esultanza D. O. D.*, Fratini, Recanati 1816. Cfr. F. Cacciapuoti, *Leopardi traduttore. Gli autografi napoletani delle 'Poesie di Mosco' e degli 'Scherzi epigrammatici'*, in *Autografi leopardiani e carteggi ottocenteschi nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Macchiaroli, Napoli 1989, pp. 39-53.

<sup>26</sup> Cfr. A. Bellizzi, *L'Anacreonte di Leopardi. Semplicità, grazia, intraducibilità*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 15, 2021, pp. 1-26: 1-3.

<sup>27</sup> *Le odi di Anacreonte e di Saffo recate in versi italiani da Francesco Saverio De' Rogati*, 2 tt., Angiolo Martini, Colle 1782-1783.

<sup>28</sup> Cfr. E. Malato, *Presentazione* a G. Scognamiglio (a cura di), *Epigrammisti dell'Ottocento*, Salerno Editrice, Roma 1988, pp. 7-13.

e la prospettiva critica generale, quanto le stesse traduzioni.<sup>29</sup> Si consideri, per esempio, la traduzione della terza poesia, che trascrivo direttamente dall'opuscolo autografo originale<sup>30</sup>, facendo riferimento alla numerazione delle pagine inserita dall'autore:

[p. 8]

ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΟΣ

ΩΔΗ

Εἰς Ἑρωτα.

Αἰ Μοῦσαι τὸν Ἑρωτα

Δήσασαι ζεφάνοισι,

Τῷ Κάλλει παρέδωκαν.

Καὶ νῦν ἢ Κυθήρεια

Ζήτει, λύτρα φέρουσα,

Λύσασθαι τὸν Ἑρωτα.

Κἄν λύση δέ τις αὐτὸν,

Οὐκ ἔξεισι μενεῖ δέ,

Δελεύειν δεδίδακται.

[p. 9]

Ode

di Anacreonte

Sopra Amore.

Stretto fra lacci rosei

Le Muse, il Nume arciero,

Il dieder prigioniero

In man della Beltà.

Ciprigna or mesta il ciglio,

Prega, e mercè promette

Perchè l'incauto figlio

Ritorni in libertà.

Che val? benchè cortese

Taluno Amor disciolga,

Poi ch' a servire apprese,

Servire ognor vorrà.

Leopardi si permette di integrare o modificare qualche segno diacritico del testo greco, non senza commettere errori,<sup>31</sup> ma fatica a distaccarsi dalla fonte nella sua versione, se non attraverso espedienti facili come il cambiamento del metro, la parafrasi e la variazione sinonimica (ecco l'esordio del modello: «Un dì l'Aonie / dive canore / fra lacci rosei / strinsero Amore, / e preda il fecero / della Beltà»<sup>32</sup>).

<sup>29</sup> Camarotto, *Leopardi traduttore* cit., pp. 74-83; Bellizzi, *L'Anacreonte di Leopardi* cit., pp. 7-14; La Rosa, *Innanzi al comporre* cit., pp. 83-116.

<sup>30</sup> Biblioteca Nazionale di Napoli, Carte Leopardi XI.1. Cfr. Leopardi, *Poeti greci e latini* cit., pp. 9-10.

<sup>31</sup> Cfr. *Le odi di Anacreonte e di Saffo* cit., vol. I, pp. 174-176; tralasciando le differenze interpuntive, nella fonte abbiamo Ἑρωτα (vv. 1, 6), Δήσασαι ζεφάνοισι (v. 2), Ζητεί (v. 5), δελεύειν (v. 9).

<sup>32</sup> Ivi, p. 175. Sulle scelte traduttive degli *Scherzi* si veda anche N. Primo, "Stretto fra lacci rosei". *Leopardi tra vincoli della traduzione e desiderio di poesia negli "Scherzi epigrammatici"*, in *Leopardi e la traduzione. Teoria e prassi*. Atti del XIII convegno internazionale di studi

La vera novità, come ha messo in luce Franco D'Intino,<sup>33</sup> si trova quindi al di sotto delle forme: il contatto diretto con la grecità coincide infatti per Giacomo con un primo incontro con l'*eros* nella sua dimensione irrazionale e sconvolgente, la stessa dimensione – lo vedremo a breve – nella quale vivrà per lui la sostanza inafferrabile della lirica. Leggere i poeti greci porta Leopardi fuori di sé stesso, come si legge per esempio nella dedicatoria ad Andrea Mustoxidi del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815): «Io vo in estasi quando leggo gli scritti dei vostri cari Greci, e, ardisco dirlo, non cedo che a voi nel vivo trasporto per quegli'incantati alberghi delle muse, degnissimi di essere dispregiati da chi non può conoscerli».<sup>34</sup>

L'effetto di questo incontro con il perturbante erotico-corporeo, o comunque con una forma culturale che desta affetto e devozione, potrebbe essere testimoniato già dal trattamento dei testi di partenza. Nella raccolta del 1812 le poche fonti dichiarate erano sistematicamente relegate nel paratesto, vale a dire nelle note a piè di pagina. Viceversa negli *Scherzi* gli originali greci, come già in De Rogati, sono scrupolosamente copiati prima della versione italiana: uno sfoggio di competenza, magari, ma anche il primo indizio di un rapporto sacramentale con gli 'antichissimi', oltre che una dichiarazione di amore per un alfabeto remoto, avvicinato con la minuta acribia del filologo in erba.

Non si deve sottovalutare, d'altra parte, il decisivo impatto con tutta una costellazione di concetti relativi all'agire poetico che saranno esposti in maniera più articolata e decisa nel già menzionato *Discorso sopra Mosco*, originato nello stesso laboratorio degli *Scherzi*: Leopardi insegue, se pure con esitazioni e tentativi di compromesso,<sup>35</sup> un'estetica del 'semplice', del 'naturale' agli antipodi tanto di un'artificiosità propria della civilizzazione quanto dell'ordinaria bassezza della comunicazione quotidiana (già negli *Scherzi epigrammatici*, commentando l'ode anacreontea *L'amore di cera*, il traduttore cercava di contraddire l'opinione «che questo componimento è piuttosto un epigramma, che un ode; che il pensiero è pedestre, e degno appena di un comico volgare»)<sup>36</sup>.

---

leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012), Olschki, Firenze 2016, pp. 265-280. Per un'altra analisi del rapporto con il mediatore settecentesco (in riferimento questa volta a un originale di Saffo), cfr. M. La Rosa, «Una impressione tutta nuova». *Leopardi traduttore della poesia greca arcaica*, «Italiano LinguaDue», 1, 2020, pp. 563-575: 565-566.

<sup>33</sup> F. D'Intino, *Introduzione*, in Leopardi, *Poeti greci e latini* cit., pp. VII-LXIII: XIV-XXVI.

<sup>34</sup> Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose* cit., p. 872. Il brano è già richiamato in D'Intino, *Introduzione* cit., p. XVIII.

<sup>35</sup> Cfr. M. Natale, *Leopardi traduttore di Teocrito e di Mosco*, in *Leopardi e la traduzione* cit., pp. 281-297, in partic. p. 282.

<sup>36</sup> Leopardi, *Poeti greci e latini* cit., p. 19.

Se poi il nome-guida per gli *Epigrammi* era quello del Voltaire faceto motteggiatore letto attraverso Bettinelli, la figura intorno a cui ora si coagulano le suggestioni è appunto quella di Anacreonte. La sua tenuta nell'immaginario leopardiano è stata oggetto di alcuni preziosi approfondimenti:<sup>37</sup> in breve, questo «poeta tutto grazie, che svaniscono quasi al solo tocco» (così nel *Discorso sopra Mosco*),<sup>38</sup> finirà per incarnare agli occhi di Giacomo l'indefinibilità stessa del poetico. Ciò anche in scritti cronologicamente distanti tra loro, e appartenenti a stagioni diverse della sua vita e della sua esperienza letteraria, fino almeno al 1826: «Il piacere delle odi di Anacreonte è tanto fuggitivo, e così ribelle ad ogni analisi, che per gustarlo, bisogna espressamente leggerle con una certa rapidità [...]».<sup>39</sup>

La lirica dell'antico poeta greco è, insomma, costantemente collegata a un dato sensoriale sfuggente, a un effimero che si sottrae all'osservazione e si pone in fuga verso una dimensione onirica di apparizioni fantasmatiche. Nel '14 deve esistere ancora un legame forte tra il piacere «fuggitivo» delle sue odi, che fanno l'effetto di un «alito passeggero di un venticello fresco nell'estate odorifero e ricreante»<sup>40</sup> alla cui natura volatile è legata la possibilità di sfuggire all'affettazione e all'attività analitica della ragione,<sup>41</sup> e le forme leggere della poesia arcadica (è molto radicato, in particolare, il parallelismo con la poesia di Giambattista Felice Zappi).<sup>42</sup> La fiducia in un rapporto di traducibilità diretta si incrinerà comunque presto, e già nelle poesie di Mosco nel 1815 Giacomo sarà maggiormente propenso a sostenere l'intraducibilità di Anacreonte – pena, come abbiamo visto, la parafrasi 'epigrammatica'. Ma ciò che conta di più è che, nonostante le ovvie esitazioni del poeta-traduttore alle prime armi che talvolta si appropria di idee altrui, già in questa fase aurorale della poesia leopardiana si può avvertire una decisa tendenza alla separazione dei due volti della brevità epigrammatica, intesa ora come condensazione del motto di spirito che esalta l'attività analitica e tende al disciplinamento dell'altro, risolvendosi in atto di 'manipolazione', ora come concentrazione inafferrabile della lirica che, sfuggendo al «tocco», tende a indeterminarsi.

---

<sup>37</sup> G. Lonardi, *Per l'Anacreonte leopardiano*, in *Leopardi e la traduzione* cit., pp. 165-180; Bellizzi, *L'Anacreonte di Leopardi* cit.; M. Capriotti, *Leopardi e la poesia anacreontica*, «Atti e memorie dell'Arcadia», 10, 2021, pp. 335-363.

<sup>38</sup> Leopardi, *Poeti greci e latini* cit., p. 48.

<sup>39</sup> *Zibaldone* 4177, 22 aprile 1826.

<sup>40</sup> *Zibaldone* 31.

<sup>41</sup> Cfr. Lonardi, *Per l'Anacreonte leopardiano* cit., pp. 169-174.

<sup>42</sup> Cfr. Capriotti, *Leopardi e la poesia anacreontica* cit.

### III. LO *SCHERZO* (1828)

Ci si può soffermare adesso su un terzo episodio della poesia leopardiana, lo *Scherzo* scritto a Pisa il 15 febbraio 1828, a breve distanza dal vero e proprio 'risorgimento' che, nella primavera successiva, apre la stagione dei canti pisano-recanatesi. In questo periodo Leopardi sta mettendo insieme la *Crestomazia* poetica e ha così l'occasione per un ripensamento globale della tradizione letteraria italiana; la designazione 'epigramma', nell'antologia, compare solo in riferimento alle poesie di Aurelio de' Giorgi Bertola e Giovanni Gherardo De Rossi,<sup>43</sup> ed è posta in stretto legame, quindi, con quelle pratiche proprie della contemporaneità segnate dalla tendenza alla contaminazione tra lirico e prosastico – in questo senso si può leggere, probabilmente, il passo finale dell'introduzione alla *Crestomazia*: «Sarà poco meno che superfluo l'avvertire i giovani italiani e gli stranieri, che nei passi che qui si propongono di poeti o di verseggiatori di questo secolo e della seconda metà del decimottavo, cerchino sentimenti e pensieri filosofici, ed ancora invenzioni e spirito poetico, ma non esempi di buona lingua, né anche di buono stile».<sup>44</sup>

Ebbene, lo *Scherzo* guarda direttamente alla poesia di Giovanni Gherardo De Rossi,<sup>45</sup> di cui nell'antologia del '28 sono ripresi tanto alcuni epigrammi mordaci quanto gli *Scherzi poetico-pittorici* di contenuto 'galante', con protagonista Eros-amorino (il titolo-rubrica conferito da Leopardi ai versi di De Rossi è, infatti, disgiuntivo: *Epigrammi e scherzi vari*). Precisamente all'epigramma *La fucina d'Amore*,<sup>46</sup> non incluso nella *Crestomazia*, si ispira la poesia leopardiana,<sup>47</sup> ma con un deciso mutamento di rotta. La scenetta erotica originaria, di soli 8 versi e improntata a «tenue edonismo» e «grazia rococò»,<sup>48</sup> è radicalmente stravolta, per trasformarsi in un più disteso apologo sullo stato presente della letteratura:

<sup>43</sup> G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La poesia*, introduzione e note di G. Savoca, Einaudi, Torino 1968, pp. 382 e 444-446.

<sup>44</sup> Ivi, p. 4.

<sup>45</sup> Cfr. l'attento confronto proposto da G. Sangirardi, *L'officina dello "Scherzo"*, in F. Ceragioli (a cura di), *Leopardi a Pisa ... cangiato il mondo appar...*, Electa, Milano 1997, pp. 104-112.

<sup>46</sup> Cfr. G. G. De Rossi, *Scherzi poetici e pittorici*, co' tipi Bodoniani, Parma 1795, n. XXXIII (pp. non numerate).

<sup>47</sup> Così già W. Binni in *Leopardi e la poesia del secondo Settecento* [1962], in *La protesta del Leopardi*, Sansoni, Firenze 1982, p. 226n.

<sup>48</sup> Sangirardi, *L'officina dello "Scherzo"* cit., pp. 104-105.

Quando fanciullo io venni  
a pormi con le Muse in disciplina,  
l'una di quelle mi pigliò per mano;  
e poi tutto quel giorno  
la mi condusse intorno  
a veder l'officina.  
Mostrommi a parte a parte  
gli strumenti dell'arte,  
e i servigi diversi  
a che ciascun di loro  
s'adopra nel lavoro  
delle prose e de' versi.  
Io mirava, e chiedea:  
Musa, la lima ov'è? Disse la Dea:  
la lima è consumata; or facciam senza.  
Ed io, ma di rifarla  
non vi cal, soggiungea, quand'ella è stanca?  
Rispose: hassi a rifar, ma il tempo manca.<sup>49</sup>

Le ragioni contingenti della polemica, come ha argomentato efficacemente Stefano Verdino, si legano alla vera e propria proliferazione di poemi farraginosi, di un «romanticume *mêlo e trash*», che tra 1827 e 1828 invadono il mercato editoriale italiano,<sup>50</sup> mentre il tema dell'incapacità delle opere contemporanee di resistere al tempo è un rovello di Leopardi, e trova una memorabile fissazione in un pensiero zibaldoniano di circa un anno prima, in cui i libri di oggi sono comparati agli «efimeri, che vivono nello stato di *larve e di ninfe* per ispazio di un anno, alcuni di due anni, altri di tre, sempre affaticandosi per arrivare a quello d'*insetti alati*, nel quale non durano più di due, di tre, o di quattro giorni, secondo le specie; e alcune non più di una sola notte, tanto che mai non veggono il sole; altre non più di una, di due o di tre ore».<sup>51</sup>

Colpisce che una poesia del genere, così dimessa, sia stata attratta nel centro di gravitazione di una 'grande opera' leopardiana: a partire dall'edizione Starita del '35, lo *Scherzo* è infatti inserito stabilmente nei *Canti*, e nella forma defi-

<sup>49</sup> Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose* cit., p. 210.

<sup>50</sup> S. Verdino, *Lo "scherzo" leopardiano*, in F. Contorbia, G. Ioli, L. Surdich, S. Verdino (a cura di), *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, interlinea, Novara 2009, pp. 465-469 (si è citata p. 468).

<sup>51</sup> *Zibaldone* 4272, 2 aprile 1827. Il legame con lo *Scherzo* è già richiamato nel commento di Felici in Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose* cit.

nitiva della raccolta occupa la trentaseiesima posizione, tra l'*Imitazione* da Arnault e i *Frammenti* posti in appendice. È vero che in uno dei *Disegni letterari* del '28 Leopardi aveva addirittura ventilato la stesura di «Scherzi anacronistici, catulliani ec. filosofici, satirici ec. al modo del De Rossi ec.»,<sup>52</sup> ma se si scorre il foglietto su cui è annotato il progetto si può constatare come vi si accumulino idee rivolte in un po' ogni direzione, ma non verso i *Canti*; l'esile poesia sarebbe, per di più, l'unico frutto compiuto all'interno di un cumulo di fantasticazioni tanto ambiziose quanto velleitarie. Per queste caratteristiche, lo *Scherzo* è uno dei testi in un certo senso 'estravaganti' con i quali Leopardi sceglie, di fatto, di chiudere un'opera che non termina con il messaggio testamentario e la grandiosa mobilitazione poetico-ideologica della *Ginestra*.

Se per molti, infatti, la *Ginestra* rappresenta il vero e proprio finale dei *Canti*, ci si rifà qui ad altre linee critiche che hanno investito di maggiore interesse questa chiusa in tono minore, in cui il complesso meccanismo di significazione dell'opera è sottoposto a erosioni e contrappunti ironici.<sup>53</sup> Le considerazioni fin qui svolte aiutano appunto a cogliere la *vis* parodica a cui il testo è informato. Dalla contaminazione, dopo tanti distinguo, dell'epigramma chiuso dalla *pointe* ironica con lo 'scherzo' dall'atmosfera rarefatta nasce un testo ibrido che recupera un armamentario figurativo e delle modalità retoriche dismesse da anni. Questa particolarità si potrebbe mettere in relazione con altri segnali che permettono di leggere la poesia come un sottile attacco al meccanismo di retroversione<sup>54</sup> che informa i *Canti*. In altre parole, il movimento di regressione all'antico, inteso in senso sia filogenetico sia ontogenetico, subisce qui una miniaturizzazione che conferisce all'intera scena sembianze caricaturali: l'inseguimento del «venticello» degli antichissimi viene ad arrestarsi a una classicità tardo-settecentesca e 'parigina', da illustrazione graziosa, di quel gusto che, dopo gli *Scherzi epigrammatici*, subisce nello scrittore principalmente svolgimenti in chiave parodica. Sangirardi ha evocato, in particolare, il «collegio delle Muse» con cui si apre la *Scommessa di Prometeo*, «dove tra l'altro gli dei inventano pentole economiche e, guardacaso,

<sup>52</sup> Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose* cit., p. 1113.

<sup>53</sup> Cfr. perlomeno F. D'Intino, «Spento il diurno raggio» (xxxix) e il problema della conclusione dei *Canti*, «Rivista internazionale di studi leopardiani», 2, 2000, pp. 17-34, rivisto da ultimo in Id., *L'amore indicibile*, Marsilio, Venezia 2021, pp. 207-218, con Rigoni, *Dall'epigramma all'aforisma* cit., p. 301, e Verdino, *Lo "scherzo" leopardiano* cit., p. 473.

<sup>54</sup> Mi servo qui di una formula critica di C. Colaiacomo («*Canti*» di Giacomo Leopardi, in A. Asor Rosa [a cura di], *Letteratura italiana*, vol. III. *Le opere*, Einaudi, Torino 1995, pp. 355-427).

stanno nella 'fucina' con gran fatica e sudore». <sup>55</sup> Si tratta peraltro dell'unico caso di attivazione 'acritica' della macchina mitologica nei *Canti*, <sup>56</sup> qui grottescamente attirata nelle maglie di un «ciclo produttivo» <sup>57</sup> protocapitalistico. Sul versante della storia personale, la regressione leopardiana nei meandri della memoria operata nei canti pisano-recanatesi si fa poi qui regressione a una fanciullezza osservata senza particolare investimento affettivo da parte della voce poetante, <sup>58</sup> e che sarebbe piuttosto generica, se la parola «disciplina» non evocasse proprio il duro apprendistato al quale Giacomo si è sottoposto: <sup>59</sup> lo *Scherzo* richiama appunto l'inutile 'costo' di una fatica alla quale, nell'epigramma del '12 citato in apertura, Giacomo aveva reputato necessario accennare muovendosi in indipendenza rispetto al modello bettinelliano («Giusto è ben, nè alcuno il nega, / che ciò che costa più, più duri ancora»). E si noti l'ironia nella sostituzione implicita del «fanciulletto» Amore, nudo e alato, che nel testo di De Rossi è intento a fabbricare frecce, con l'immagine di un sé fanciullo che abbraccia la fatica dello studio: se l'atmosfera repressiva nella *Fucina d'Amore* è comunque legata a una moderata realizzazione erotica (come in innumerevoli poesie omologhe, le frecce di Cupido sono temperate dal «rigore»), nella poesia leopardiana domina il senso di gratuità autoinflitta in una cornice di mesta caducità.

Non si può, in questa sede, proporre una reinterpretazione a tutt'occolo del componimento. Essa dovrebbe di necessità coinvolgere anche i rapporti con il precedente *Imitazione*, un'altra poesia avvicinata al genere epigrammatico, se non altro per la concisione espressiva: questo testo dallo statuto 'secondario', come dichiarato espressamente dal titolo, è anzi la lirica più breve inclusa nei *Canti*, e con lo *Scherzo* viene a costituire un dittico sulla fragilità, osservata da differenti prospettive. <sup>60</sup> Resta il fatto che anche dalla trasposizione straniante e sardonica di alcuni movimenti della lirica leopardiana deriva proprio la specificità di questa particolare rivisitazione di un tema già svolto da Leopardi in numerose pagine della sua opera con diversa modulazione tonale (evidenti i legami dello *Scherzo*, in particolare, con il *Parini*): <sup>61</sup> la questione dell'effimero letterario è risignificata ora nella relativa brevità di una storiella chiusa da

<sup>55</sup> Sangirardi, *L'officina dello "Scherzo"* cit., p. 108.

<sup>56</sup> Sul tema cfr., in generale, L. Felici, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Marsilio, Venezia 2005, pp. 17-40.

<sup>57</sup> Sangirardi, *L'officina dello "Scherzo"* cit., p. 108.

<sup>58</sup> Verdino, *Lo "scherzo" leopardiano* cit., p. 464.

<sup>59</sup> Cfr. *ivi*, p. 469.

<sup>60</sup> Per un accostamento tra le due poesie cfr. *ivi*, p. 473.

<sup>61</sup> Sangirardi, *L'officina dello "Scherzo"* cit., pp. 108-110.

un'arguzia e costruita con elementi tematico-figurativi non di primo livello, tutt'altro che attrezzata per sostenere la durata<sup>62</sup> e anzi in rapporto mimetico con lo stesso male che denuncia. Il motivo della 'rapidità' e della 'fuga' non si lega adesso all'essenza impalpabile della lirica, né corrisponde a un guizzo ingegnoso del soggetto, ma allude piuttosto all'inarrestabile accelerazione del moderno.

---

<sup>62</sup> Sull'epigramma come «elegante e malinconica testimonianza dell'effimero» cfr. Ruozi, *Introduzione* cit., p. XIX.

## «Un libro di versi senza un raggio di poesia»: il *Libro proibito* (1878) di Antonio Ghislanzoni

Nel 1878 il lecchese Antonio Ghislanzoni (1824-1893), noto ai più come librettista dell'*Aida* di Verdi, scrittore e giornalista estremamente prolifico inquadrabile nel movimento della Scapigliatura,<sup>1</sup> dava alle stampe a Milano il suo *Libro proibito*, una raccolta di 145 epigrammi seguiti da 4 poesie satiriche e 10 anacreontiche. Se la figura e la prosa di Ghislanzoni sono stati investiti, recentemente, di rinnovato interesse – si pensi, su tutti, agli studi di Roberta Colombi<sup>2</sup> – e diversi suoi testi sono stati riproposti in edizione moderna,<sup>3</sup> la sua produzione in versi, pur accolta in alcune antologie dedicate alla poesia scapigliata, come in quelle curate da Gilberto Finzi<sup>4</sup> e da Roberto Carnero,<sup>5</sup> non è ancora stata oggetto di approfondimento.

Il *Libro proibito* raccoglie componimenti in gran parte già apparsi in altre sedi, in particolare sui «Capricci letterarj», sulla «Rivista minima»<sup>6</sup> e sul «Gior-

---

<sup>1</sup> E. Travi, *L'operosa dimensione scapigliata di Antonio Ghislanzoni*, «Otto/Novecento», 4, 5-6, 1980, p. 71. Per un quadro complessivo sulla sua figura cfr. A. Benini (a cura di), *L'operosa dimensione scapigliata di Antonio Ghislanzoni*. Atti del convegno di studio (Milano, Lecco, Caprino Bergamasco, autunno 1993), Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Comitato di Milano-Associazione Giuseppe Bovara, Milano-Lecco 1995.

<sup>2</sup> R. Colombi, *Ottocento stravagante. Umorismo, satira e parodia tra Risorgimento e Italia unita*, Aracne, Roma 2011, pp. 109-153; Ead., *Un umorista in maschera. La narrativa di Antonio Ghislanzoni (1824-1893)*, Loffredo Editore, Napoli 2012.

<sup>3</sup> A. Ghislanzoni, *Un viaggio d'istruzione*, a cura di C. Tremolada, introduzione di R. Colombi, Centro Studi Val San Martino, Caprino Bergamasco 2012; Id., *Memorie di un gatto. Romanzo sociale*, a cura di F. Minonzio, Polyhistor, Lecco 2021; Id., *Un suicidio a fior d'acqua. Racconto umoristico*, a cura di F. Minonzio, Polyhistor, Lecco 2023; Id., *Ernesto Redenti. Scene della vita letteraria*, a cura di F. Minonzio, Polyhistor, Lecco 2024; Id., *Le memorie di un gatto. Romanzo sociale*, a cura di R. Colombi, Officina d'Autore, Roma 2024.

<sup>4</sup> G. Finzi (a cura di), *Lirici della Scapigliatura*, Mondadori, Milano 1965.

<sup>5</sup> R. Carnero (a cura di), *La poesia scapigliata*, BUR, Milano 2007.

<sup>6</sup> Per l'evoluzione del periodico, cfr. F. Vittori, *La «Rivista minima» da Ghislanzoni a Farina (1865-1883)*, «Otto/Novecento», 4, 5-6, 1980, pp. 95-109.

nale Capriccio». La genesi dell'opera è ricostruibile – per via aneddotica – a partire dall'autobiografia di Salvatore Farina, *La mia giornata (dall'alba al meriggio)* (1910): da essa emerge che il concepimento della raccolta nasceva in un periodo di grave dissesto finanziario di Ghislanzoni, descritto dai contemporanei, in linea con l'inclinazione *bohémienne* dell'universo scapigliato, come un indefesso scialacquatore e come il capofila di diversi progetti editoriali che condividevano una facile tendenza alla caducità.<sup>7</sup> Dopo essersi allontanato dalla vita culturale milanese e dal suo caleidoscopio di opportunità ed essersi trasferito, dal 1871, al Porto di Lecco, in una sorta di autoesilio, le difficoltà a far quadrare il bilancio domestico si erano fatte sempre più pressanti. Questo portò lo stesso Farina – che, a quel tempo, in cambio di ospitalità nella residenza ghislanzoniiana, provvedeva al mantenimento dell'amico e di sua moglie, gravemente malata – a esortarlo a raccogliere in una serie di volumi «il suo antico bagaglio di versi e prosa», inaugurando così una nuova collana intitolata “Biblioteca minima”, della quale si incaricò di anticipare le spese di stampa. L'impresa fu in buona misura fallimentare, se si esclude, appunto, il *Libro proibito*.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Sulle difficoltà dell'«assurdo mestiere delle lettere», si legga quanto scritto dallo stesso Ghislanzoni in una lettera a Giulio Ricordi (Mariaga, 25 giugno 1870): «Cogli originali pel XII fascicolo dei Capricci da me spediti la settimana scorsa, avevo redatto dieci righe di réclame da pubblicarsi nella Gazzetta. Saranno parole sprecate! Io non spero più nulla. Hanno ragione i letterati che si ammazzano. Quanto a me, piuttosto che ammazzarmi, una volta compiuti i 24 fascicoli dei Capricci e terminati i libretti già assunti, aprirò una bottega di commestibili, fors'anche una piccola osteria, e la farò finita coll'assurdo mestiere delle lettere», in A. Benini, *Il demone nello scrittoio. Lettere di Antonio Ghislanzoni (1853-1893)*, a cura di G. L. Baio, G. Rota, introduzione di R. Fedi, Cattaneo Editore, Oggiono 2001, p. 33. O ancora, in una lettera a Eugenio Tornaghi (Lecco, 6 giugno 1875): «Non val meglio, piuttosto che continuare in questa follia dello scrivere, fare un bel falò di ogni cosa e buttarci dentro il calamaio e l'ultima boccetta d'inchiostro? Mi trattengo dal farlo al pensiero che questa catasta di libri rivendicati potrà servire alla mia cremazione», ivi, p. 112.

<sup>8</sup> «Stampai mille esemplari del *Libro serio*, duemila del *Libro allegro*, e altri tremila del *Libro proibito*. Oh! tristizia delle cose umane! Il solo *Libro proibito* fu venduto; di ogni volume della *biblioteca minima* rimangono nel mio magazzino molte centinaia di copie a dormire il gran sonno dei morti», S. Farina, *La mia giornata (dall'alba al meriggio)*, Società tipografica editrice nazionale, Torino 1910, p. 266. Si legga, a questo proposito, anche la *Prefazione al Libro serio*, nella quale Ghislanzoni inscena un dialogo umoristico tra lui e l'Editore. Alla richiesta di conoscere l'andamento commerciale delle sue pubblicazioni, l'Editore gli risponde di aver venduto duemila copie del *Libro proibito* e millecinquecento del *Libro allegro*; del *Libro serio*, invece, ritiene che non se ne sarebbero vendute neppure cento copie in un anno, in quanto «il mondo è tutto pieno di gente *onesta*, che va in cerca di *libri proibiti* e di gente *seria*, che va in cerca di *libri allegri*; ma un *libro serio* non è cercato né dalle persone *oneste*, né dalle persone *serie*, né dalle persone *allegre*», A. Ghislanzoni, *Libro*

La scelta di un «titolo attraente»,<sup>9</sup> suggerito dallo stesso Farina, e la veste editoriale – ogni esemplare veniva venduto suggellato da una fascetta, spia della presunta oscenità del contenuto – suggeriscono una precisa strategia commerciale sottesa alla progettazione del volume. Tali fattori non solo contribuirono alla ricezione positiva presso i lettori, ma sollecitarono meccanismi di emulazione, come testimonia l'indignazione, manifestata a nome dell'editore Alfredo Brigola nel 1890, anno della settima ristampa, per «l'usurpazione del titolo» da parte di un'opera omonima della Contessa Nanà, pubblicata a Milano con il sottotitolo *Novelle infranciosate*: «una sconcia serie di storielle oscene e scollacciate»,<sup>10</sup> al contrario dell'opera di Ghislanzoni, che invece non rispondeva, nei contenuti, alle aspettative di licenziosità generate nel pubblico. Come avrebbe sottolineato nella prefazione, intitolata significativamente *Interdetto* (il campo semantico resta quello della censura), l'immoralità dei suoi componimenti «non è di quella che ha virtù afrodisiaca», ma quella «preadamitica che chiama le cose col loro nome».<sup>11</sup>

D'altra parte, già nel 1864, in un lungo articolo intitolato *Letteratura e Arte*, apparso su «La cronaca grigia» e impostato come lettera aperta all'amico e direttore del giornale Cletto Arrighi, Ghislanzoni polemizzava proprio, tra le altre cose, contro il proliferare, «sulla quarta pagina dei giornali quotidiani», di annunci letterari riportanti «tanti titoli osceni»: testi che spesso, però, non corrispondevano alla laidezza annunciata dai frontespizi. Coniava, a questo proposito, la definizione di «*libro truffa*, che nel titolo promette parlar di grasso, e non è che scipito»: «un trovato degli scrittori e degli editori contemporanei»,<sup>12</sup> del quale Ghislanzoni, con il *Libro proibito*, si appresta a parodiare (e a sfruttare) le intenzioni.

Come dichiarato nella prefazione, l'opera è espressione di un manifesto «Scetticismo politico», «letterario» e «religioso».<sup>13</sup> Nel contesto di una dissacrante svalutazione dell'oggetto letterario – che cinicamente strizza l'occhio al legame che ormai saldava indissolubilmente i prodotti artistici alle esigenze del mercato –, Ghislanzoni, con un andamento simulatamente palinodico, si proclamava pentito di aver «accordato ad un editore la permissione di scroc-

---

serio, Tipografia Editrice Lombarda, Milano 1879, pp. 5-6.

<sup>9</sup> Farina, *La mia giornata (dall'alba al meriggio)* cit., pp. 264-265.

<sup>10</sup> *Libro proibito – Usurpazione di titolo*, «Bollettino degli atti e notizie della Società italiana degli autori», 9, 1, 1890, p. 9.

<sup>11</sup> A. Ghislanzoni, *Libro proibito*, Tipografia Editrice Lombarda, Milano 1878, p. 8.

<sup>12</sup> A. Ghislanzoni, *Letteratura e Arte (Continuazione)*, «La cronaca grigia», 13, 1864, p. 23.

<sup>13</sup> Ghislanzoni, *Libro proibito* cit., p. 9.

care ai curiosi la somma di due lire per l'acquisto di un libro destituito di ogni pregio letterario»;<sup>14</sup> costellava inoltre lo scritto introduttivo di espressioni diffamanti nei confronti della sua opera, culminanti nell'esortazione al pubblico «Non leggete!»<sup>15</sup> e nell'invito, che riecheggia quello del Tristano del «gran Leopardi»<sup>16</sup> (in filigrana in tutta la prefazione),<sup>17</sup> a «getta[rlo] al fuoco».<sup>18</sup> L'ironia di Ghislanzoni prende a bersaglio tanto i contenuti dei suoi epigrammi, definiti «una grandine di insulti scaraventata sui cosiddetti uomini seri e universalmente stimati»,<sup>19</sup> tanto la veste stilistica e linguistica adottata (il suo è un «libro di versi senza un raggio di poesia»)<sup>20</sup>.

Il modello di riferimento privilegiato resta l'epigramma antico, come ben testimonia la scelta di richiamare in apertura alla prima serie di epigrammi editi sui «Capricci letterarj» l'*auctoritas* di Marziale (I, 35), in particolare i versi che esplicitano la legge sottesa alla composizione delle poesie giocose, che possono divertire solo se pruriginose;<sup>21</sup> come anche quella di dedicare un ciclo di componimenti a un tale Gellio (*A Gellio malato, A Gellio giornalista, A Gellio deputato* ecc.), esplicita ripresa del Gellio catulliano – uno degli interlocutori privilegiati del poeta latino –, al quale vengono indirizzati sette violenti *carmina*. Significativo è, a questo proposito, anche l'epigramma conclusivo

<sup>14</sup> Ivi, p. 5.

<sup>15</sup> Ivi, p. 6.

<sup>16</sup> «Immagino e comprendo quanto incresciosa debba sembrarti la lotta commerciale che ti travolge. Giovano in tal caso le pillole di filosofia e ti raccomando quelle che il gran Leopardi ha confezionato a beneficio della comunità e portano sull'etichetta la parola Pensieri. La maggioranza degli uomini è quale Leopardi la dipinge». A Carlo Castoldi (Lecco, 9 ottobre 1880), in Benini, *Il demone nello scrittoio* cit., p. 153.

<sup>17</sup> La presenza di echi dalle *Operette* leopardiane, in particolare dalla *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* è, d'altra parte, attestata anche nel romanzo *Abrakadabra. Storia dell'avvenire* (1884). Cfr. V. Camarotto, «Uomini di seconda mano». *Note su automi e creature artificiali da Leopardi a Capuana*, in A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre (a cura di), *Letteratura e Scienze. Atti del XXIII Congresso dell'Associazione degli Italianisti* (Pisa, 12-14 settembre 2019), Adi editore, Roma 2021, pp. 1-10: 8 e n. Sulla critica al progresso espressa da Ghislanzoni nel romanzo e sulla sua vicinanza al materialismo leopardiano, cfr. L. Torti, *Nievo, Ghislanzoni, Mantegazza. L'ucronia ottocentesca tra sogno e satira, progresso e apocalisse*, in A. Carli, S. Cavalli, D. Savio (a cura di), *Letteratura e antropologia. Generi, forme e immaginari*. Atti del XXI convegno internazionale della MOD (Campobasso, 13-15 giugno 2019), ETS, Pisa 2021, pp. 761-768: 766.

<sup>18</sup> Ghislanzoni, *Libro proibito* cit., p. 7.

<sup>19</sup> Ivi, p. 10.

<sup>20</sup> Ivi, p. 6.

<sup>21</sup> «Lex haec carminibus data est jocosus, / ne possint, nisi pruriant, juvare. / Quare, deposita severitate, / parcas lusibus et jocis, rogamus», A. Ghislanzoni, *Geroglifici, «Capricci letterarj»*, 17, 1870, p. 1.

della raccolta, intitolato *Il mio epitaffio*. Recuperando in funzione parodica la linea epigrammatica sepolcrale di matrice ellenica,<sup>22</sup> il componimento inscena infatti la voce del sé defunto che si rivolge al «pietoso passegger» (secondo il *topos* codificato dell'allocuzione al viandante di passaggio davanti alla tomba), facendosene beffe:

Dicendo mal di tutti, il vero espressi  
lassù nel mondo; se parlar potessi,  
pietoso passegger, ora direi  
ogni bene di te, ma... mentirei.<sup>23</sup>

È significativo il fatto che, tanto sui «Capricci letterarij», quanto sulla «Rivista minima», gli epigrammi ghislanzoniiani fossero stati inseriti in una rubrica apposita intitolata *Geroglifici*, espressione che richiama alla mente una delle opere più celebri di Ghislanzoni, *Abrakadabra. Storia dell'avvenire*, romanzo utopico inizialmente edito a puntate su rivista a partire dal 1862, la cui edizione definitiva risale al 1884. Nell'opera, infatti, il misterioso protagonista, dopo essersi arrovellato su un'enigmatica cabala, passando un'intera notte a disegnare linee e geroglifici, dichiara di essere guarito e di aver compreso lo scheletro della storia futura, che sarà appunto oggetto della finzione narrativa: una storia nella quale non si dà progresso, ma solo moto e nella quale «l'uomo è uno strumento, un meccanismo subordinato all'intelligenza mondiale».<sup>24</sup> Anche gli epigrammi potrebbero dunque essere letti come dei tentativi di fotografare e interpretare, per lampi fugaci, una realtà dalla quale è assente ogni provvidenzialità: quella di un'Italia che solo apparentemente aveva beneficiato, per dirla con Leopardi, delle «magnifiche sorti e progressive» che sembravano profilarsi all'indomani della nascita dello stato unitario.

In questa sede vorrei soffermarmi in particolare sugli epigrammi a tema politico presenti nel volume, che si caratterizzano per il ribaltamento caricaturale degli ideali che avevano nutrito la retorica risorgimentale e per la satira della vita parlamentare. Se in gioventù Ghislanzoni fu sedotto dal mazzinianesimo e, nel 1848, fu coinvolto nelle Cinque giornate milanesi – come testimonianza peraltro la fondazione di giornali di orientamento repubblicano –, tanto da finire arrestato l'anno successivo per mano dei francesi mentre muoveva

---

<sup>22</sup> M. Kay, *La metempsicosi del viandante: percorsi lessicali e topica sepolcrale, dagli epigrammi greci alla lirica italiana*, «Caieetele Echinox», 44, 2023, pp. 97-112.

<sup>23</sup> A. Ghislanzoni, *Il mio epitaffio*, in Id., *Libro proibito* cit., p. 93.

<sup>24</sup> A. Ghislanzoni, *Abrakadabra*, in Id., *Abrakadabra, La contessa di Karolystria*, a cura di E. Villa, Marzorati, Milano 1970, p. 43.

verso la neonata Repubblica romana,<sup>25</sup> successivamente, pur proclamandosi alieno da simpatie partitiche, si attestò su posizioni moderate. Evoluzione alla quale certamente concorsero lo spettacolo di un trasformismo già in germe e le pesanti *débâcles* che travolsero l'esercito italiano a Lissa e Custoza in occasione della Terza guerra d'Indipendenza, a proposito della quale il letterato lecchese, pur lontano dal deciso antimilitarismo di Farina e Tarchetti,<sup>26</sup> ammetteva, in apertura alla raccolta di racconti *I volontari del 1866*, che le «passioni generose»<sup>27</sup> dei garibaldini erano state insidiate da «elementi più atti a dissolvere che non a corroborare quel nobile esercito».<sup>28</sup>

È significativo, a questo proposito, richiamare il fatto che, già nel 1864, un libro di culto per le generazioni di italiani coinvolti nei moti di liberazione nazionale, ossia le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, che consegnava ai lettori l'immagine – mitizzata da Mazzini e dai critici di area democratica – di un esule e martire per fini politici, era divenuto oggetto di riscrittura in funzione parodica<sup>29</sup> nel ghislanzoniano *Un suicidio a fior d'acqua. Racconto umoristico*, ambientato nel microcosmo asfittico, piccolo-borghese di Lecco. Non solo la trama ricalca, mutandola di segno – il suicidio del giovane idealista Arturo viene soltanto simulato –, quella del romanzo foscoliano, del quale viene ripresa anche la componente epistolare (le «Ultime lettere di Arturo Leoni»). Per di più, l'*Ortis* diventa tema di un umoristico dibattito tra i passeggeri di un *omnibus*, con tanto di aggiunto delle ipoteche che ricorda a malapena il nome dell'autore («Sicuramente... *Ortis*... un'opera conosciuta! Credo dell'abate Parini... cioè... voleva dire di Ugo Foscolo...»)<sup>30</sup>.

Anche nel *corpus* epigrammatico del *Libro proibito* Ghislanzoni non manca di colpire alcune istituzioni cardine della passata stagione di lotte: in *I mestieri*

<sup>25</sup> Per un quadro delle vicende biografiche, cfr. G. Zaccaria, *Ghislanzoni, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2000, pp. 46-50.

<sup>26</sup> Cfr. D. Tongiorgi, «La letteratura è una missione». *Tarchetti, o della necessità del romanzo antimilitarista*, in Id., *Disarmonie di una nazione. Sguardi letterari del secolo decimonono*, Le Monnier Università, Firenze 2020, pp. 177-192.

<sup>27</sup> A. Ghislanzoni, *Introduzione*, in Id., *I volontari del 1866. Trilogia*, a spese dell'editore, Milano 1866, p. 4.

<sup>28</sup> Ivi, p. 6.

<sup>29</sup> «La presenza di questo classico che ha nutrito l'idealismo delle generazioni romantico-risorgimentali, tra gli accessori necessari a definire il carattere del protagonista, attribuisce al romanzo ghislanzoniano un evidente valore di rivisitazione del passato letterario ma anche dei miti che quello ha alimentato», Colombi, *Un umorista in maschera* cit., p. 79.

<sup>30</sup> Ghislanzoni, *Un suicidio a fior d'acqua* cit., p. 17.

*politici* parla, ad esempio, di «mestier dell'esule» e di «mestier del martire»,<sup>31</sup> come se si trattasse di due professioni scelte a tavolino, per mero opportunismo, svuotando di significato e di sacralità,<sup>32</sup> dunque, i capisaldi retorici del discorso letterario preunitario (basti pensare al successo che aveva investito il martirologio di Atto Vannucci); addirittura in *Certi... esuli* allude all'ipotesi che alcuni patrioti avessero abbracciato la via dell'esilio per la possibilità di scampare ai creditori.<sup>33</sup> O ancora, in un epigramma che dichiara composto nel 1870, durante il conflitto franco-prussiano («una obbrobriosa questione di supremazia»),<sup>34</sup> gli eroi, che campeggiano in bella mostra nel titolo, diventano, con un accostamento ossimorico, «Birbe di eroi».<sup>35</sup>

Non mancano, come già anticipato, sferze satiriche nei confronti del dilagante malcostume di Montecitorio, *topos* di grande fortuna nella pubblicista coeva e che di lì a poco avrebbe trovato ampio spazio in un nuovo filone narrativo, quello del romanzo parlamentare. Esemplificativo di tale tendenza è l'epigramma intitolato *A Crispo*, evidente deformazione linguistica di Crispi, che sarebbe diventato presidente del Consiglio nel 1887:

---

<sup>31</sup> A. Ghislanzoni, *Mestieri politici*, in Id., *Libro proibito* cit., p. 50. L'epigramma era apparso, privo di titolo, sulla «Rivista minima», 10, 1872, p. 164.

<sup>32</sup> Ghislanzoni e, più in generale, i letterati inquadrati nella Scapigliatura mettono dunque in atto un procedimento inverso rispetto a quello tipico della retorica risorgimentale che, come ha sottolineato Tatti, sfruttava il linguaggio sacrale, assegnando all'eroe caduto per la patria la funzione di martire, proprio per gestire l'«elaborazione storico-letteraria del tema della sconfitta». Cfr. M. Tatti, *Sconfitta militare e retorica letteraria*, in D. Tongiorgi (a cura di), *La vittoria macchiata. Memoria e racconto della sconfitta militare nel Risorgimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012, p. 55.

<sup>33</sup> A. Ghislanzoni, *Certi... esuli*, in Id., *Libro proibito* cit., p. 28. L'epigramma era già apparso, privo di titolo, sui «Capricci letterarij», 21, 1870, p. 1.

<sup>34</sup> A. Ghislanzoni, *Note agli epigrammi*, in Id., *Libro proibito* cit., p. 101. All'«orribile guerra» Ghislanzoni aveva peraltro dedicato, come si evince da una lettera a Eugenio Tornaghi, anche una ironica «Cantata italo-prussiana da stampare nei Capricci», mai pubblicata per la sopraggiunta sconfitta dell'esercito di Napoleone III («il maledetto destino ha voluto che i francesi soccombessero»), per il quale il letterato – anche in virtù del filobonapartismo di suo padre Giovanni Battista, che era stato soldato napoleonico – in quel momento parteggiava. In Benini, *Il demone nello scrittoio* cit., p. 34.

<sup>35</sup> A. Ghislanzoni, *Gli eroi*, in Id., *Libro proibito* cit., p. 60. L'epigramma era già apparso sul «Giornale Capriccio», 11, 1878, p. 15. Sul riferimento al maggior valore assegnato da Ghislanzoni al «vil bifolco / che suda al solco», si legga quanto scritto da Ferrini: «Ma in questi versi si coglie anche la definizione di un anti-eroe, il “vil bifolco”, che contrapponendosi con il suo umile lavoro alle grandiose gesta eroico-militari, diviene simbolo vivente della triste condizione sociale delle classi subalterne e nel contempo testimonia la volontà di denuncia di questo stato di cose da parte dell'intellettuale scapigliato» (A. Ferrini, *Invito a conoscere la scapigliatura*, Mursia, Milano 1988, p. 42).

Il partito moderato,  
a tuo dir, molto ha mangiato  
alla greppia del poter;  
io tel credo, e sarà ver.  
pure, o Crispo, il tuo partito  
dà tai segni di appetito,  
che se un dì il potere avrà  
quel che resta mangerà.<sup>36</sup>

Qui Ghislanzoni, per evocare la tendenza alla corruzione diffusa indistintamente a destra e sinistra, impiega il campo metaforico bestiale: si fa infatti riferimento alla «greppia», la mangiatoia dalla quale si nutrono nelle stalle buoi o cavalli, termine usato spregiativamente, in senso traslato, per indicare la “mangiatoia dello Stato” e in generale tutti gli impieghi che garantiscono facili guadagni. Tali riflessioni erano già state espresse da Ghislanzoni anche nella sua riscrittura parodica e attualizzante della *Didone abbandonata*, nella quale fa dire alla regina di Cartagine:

DIDONE [...] I deputati della sinistra vi fanno paura... Ma non avete ancora capito che la più parte di questi signori non attendono, non vagheggiano che una occasione favorevole per passare alla destra con armi e bagaglio? Gli uomini del partito governativo per essi sono gente venduta; ogni qualvolta la maggioranza vota in nostro favore, i sinistri esclamano alla corruzione... Non vi pare che con questa maniera di linguaggio essi vi dicano apertamente: signori ministri, lasciate correre qualche spicciolo e saremo con voi?...<sup>37</sup>

Sempre su questa linea di antiparlamentarismo si situa l'epigramma *Raffronto storico*, già precedente apparso, nel 1877, sul «Giornale Capriccio»:<sup>38</sup>

Se il ver narrarono,  
l'ocche strillando  
un dì salvarono  
il Campidoglio;  
i nuovi pàperi,  
cianciando, urlando,

<sup>36</sup> A. Ghislanzoni, *A Crispo*, in Id., *Libro proibito* cit., pp. 46-47. L'epigramma era già apparso, privo di titolo, sulla «Rivista minima», 10, 1872, p. 162.

<sup>37</sup> A. Ghislanzoni, *Didone abbandonata, ossia la fondazione d'Italia*, in Id., *Libro segreto*, Brigola, Milano 1882, pp. 75-76.

<sup>38</sup> «Giornale Capriccio», 8, 1877, p. 28.

fan dell'Italia  
barbaro spoglio.<sup>39</sup>

È significativo che, su rivista, il componimento acquisisse una dimensione partecipata con il lettore, in quanto veniva proposto come «completamento in versi» a un «parallelo» ludico che il pubblico, nel numero precedente, era stato invitato a integrare e che così recitava: «Si vuole che le oche in altri tempi abbiano salvato il Campidoglio – gli uomini che ora siedono in Campidoglio....».<sup>40</sup>

L'immagine delle oche al Campidoglio che, secondo la leggenda, nel 390 a.C. avevano salvato l'Urbe, dando l'allarme ai romani, vittime dell'assedio dei Galli di Brenno, gode in effetti di una certa fortuna dal '48 in poi, e non è nuova neppure alla penna ghislanzoniiana. Già in un articolo apparso su «L'Uomo di pietra» nel 1857 sotto lo pseudonimo di Vattelapesca, nel quale evocava ironicamente la recente instaurazione di una tassa sui cani, faceva infatti riferimento all'episodio delle oche al Campidoglio e all'eventualità che, dopo «una guerra così *accanita* ai cani», avrebbe potuto verificarsi a Milano «un'inondazione di oche»: <sup>41</sup> dietro la metafora animalesca, è lecito infatti cogliere un'allusione a una possibile rinascita di sentimenti antiasburgici.<sup>42</sup>

Tra le fonti principali per la declinazione di tale immagine nel contesto dell'epigramma c'è certamente il *Canto dell'Italia che va in Campidoglio* di Carducci, edito prima su rivista nel 1872, e poi, l'anno seguente, in *Nuove Poesie*: epodo animato da un vibrante antiparlamentarismo, nel quale l'Italia esorta le oche a fare silenzio, per non turbare l'allora Presidente del Consiglio, che ama la prudenza, e il segretario papale, risentito per l'annessione dei domini pontifici. Il poeta ironizzava, peraltro, sulle modalità di attuazione della breccia di Porta Pia – era ormai opinione condivisa che l'Italia era riuscita a

---

<sup>39</sup> A. Ghislanzoni, *Raffronto storico*, in Id., *Libro proibito* cit., p. 37.

<sup>40</sup> «Giornale Capriccio», 4, 1877, p. 22.

<sup>41</sup> Vattelapesca [A. Ghislanzoni], *Attualità*, «L'Uomo di pietra. Giornale letterario, umoristico-critico, con caricature», 24, 1857, p. 185.

<sup>42</sup> Su tale procedimento di animalizzazione, «da interpretare con il filtro del linguaggio rivoluzionario», si è soffermata Claudia Murru, che identifica altri casi di impiego dell'immagine delle oche al Campidoglio in articoli a firma di Vattelapesca, pseudonimo che lei ipotizza condiviso da Ghislanzoni e da Bernardino Bianchi. Cfr. C. Murru, *Per una indagine sul non detto nelle riviste umoristiche preunitarie 'Il Pungolo' e 'L'uomo di Pietra'*, in A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana (a cura di), *Letteratura e Potere/Poteri*. Atti del XXIV Congresso dell'Associazione degli Italianisti (Catania, 23-25 settembre 2021), Adi editore, Roma 2021, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/MURRU.pdf> (data ultima consultazione: 10-04-2025).

prendere Roma solo per il disinteressamento dei francesi –, smascherando la totale assenza di eroicità dell'impresa:

S'ell'è per Brenno, o paperi, sprecata  
è ormai la guardia. Brava  
io fui tanto e sottil, che sono entrata  
quand'egli se ne andava.<sup>43</sup>

Altro tema che aveva sollecitato grande interesse, in termini di pubblicistica e di interventi satirici, è quello della Legge Coppino, promulgata nei primi slanci riformistici del governo Depretis il 15 luglio 1877 e che, come noto, innalzava l'obbligo scolastico da due a tre anni e istituiva sanzioni per le famiglie che non mandavano i figli a scuola. In un articolo attribuibile a Ghislanzoni, apparso nel 1878 sul «Giornale Capriccio», l'autore, dopo aver presentato i casi sfortunati di una vedova con figli, in lutto per la perdita del marito, il compositore Costantino Dall'Argine, in favore dei quali, a causa della «più squallida miseria», era stata aperta una colletta, e quelli del maestro Errico Petrella, anche lui compositore e direttore di orchestra, malato e «miserissimo egli pure e implorante soccorso», commentava come segue:

Visto che gli uomini digiuni di ogni coltura, gli asini, per dirla in breve, quasi sempre arricchiscono e muojono fra gli agi, mentre le persone di ingegno e fornite di buoni studi vivono poveramente e muojono all'ospedale, il Parlamento italiano discute ed approva il progetto della istruzione obbligatoria.<sup>44</sup>

Con i medesimi accenti polemici aveva affrontato l'argomento anche Carlo Collodi<sup>45</sup> che, sul periodico toscano «La Vedetta. Gazzetta del Popolo», il 14 ottobre 1877 aveva pubblicato una lettera aperta al ministro Michele Coppino, dal titolo *Gli analfabeti* – poi confluita nel racconto *Gli ultimi fiorentini*, apparso in *Occhi e nasi* – nella quale, ironizzando sulla spiacevole condizione dei maestri elementari e sui «loro stipendi diafani e impalpabili come l'aria»,<sup>46</sup> si scagliava contro il preteso sistema liberale: «con tutto questo straripamento continuo di leggi obbligatorie, finiremo un giorno o l'altro coll'affogare la

<sup>43</sup> G. Carducci, *Canto dell'Italia che va in Campidoglio*, in Id., *Giambi ed Epodi*, edizione critica a cura di G. Dancygier Benedetti, Mucchi, Modena 2010, p. 137, vv. 21-24.

<sup>44</sup> [A. Ghislanzoni], *Storia d'Italia dell'anno 1877 con qualche leggerissimo accenno ai casi dell'Europa e del restante orbe*, «Giornale Capriccio», 4, 1878, p. 9.

<sup>45</sup> Collodi aveva, peraltro, collaborato, in veste di critico, all'«Italia musicale», diretta dallo stesso Ghislanzoni.

<sup>46</sup> C. Collodi, *Gli ultimi fiorentini*, in Id., *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Mondadori, Milano 2006, p. 319.

«Un libro di versi senza un raggio di poesia»

nostra vantata libertà, quella libertà che ci costa tanti quattrini e che ancora, Dio ci liberi tutti! non è finita di pagare»<sup>47</sup>.

Passando ora all'epigramma ghislanzoniano, nel componimento, intitolato *L'istruzione obbligatoria*, viene inscenato un bozzetto dialogico tra il popolo, vessato da anni di tassazioni per il risanamento del bilancio – il riferimento al pane non è casuale, si pensi all'imposta sul macinato introdotta nel 1868, abolita solo nel 1884 –, e la voce governativa, che sembra riecheggiare il celebre motto «Qu'ils mangent de la brioche»:

«Dalla miseria  
consunti siamo»  
gridano i popoli:  
«Pan non abbiamo!»  
ed ecco provvido  
giunge un decreto:  
«Chi ha fame nutrasì  
coll'alfabeto!»<sup>48</sup>

Un discorso a margine andrebbe fatto su un'altra forma epigrammatica frequentata da Ghislanzoni, anche se non integrata nel tessuto del *Libro proibito*: quella della sciarada, che compare a cadenza fissa nei giornali da lui diretti e che, spesso, anche nella scelta dei soggetti, si situa in diretta continuità con il *corpus* propriamente epigrammatico. Sulla vicinanza tra sciarada ed epigramma aveva, d'altra parte, scritto, nel primo Ottocento, il conte veronese Bennassù Montanari, biografo di Pindemonte e autore del poemetto *La sciarada. Appendice alle antiche poetiche* (1839) che, nella finzione, dichiarava aver composto al ritorno da una delle adunanze che si tenevano nel salotto veneziano di Isabella Teotochi Albrizzi:

La regola, che indice all'epigramma  
corpiciuolo minuto, adatta viene  
alla sciarada pur; chè qualche volta  
fassi epigramma la sciarada anch'essa,  
or tenero, or galante, or d'acre aceto  
cosparso; [...] <sup>49</sup>

<sup>47</sup> Ivi, p. 317.

<sup>48</sup> A. Ghislanzoni, *L'istruzione obbligatoria*, in Id., *Libro proibito* cit., p. 88. L'epigramma era già apparso sul «Giornale Capriccio», 11, 1878, p. 16.

<sup>49</sup> B. Montanari, *La sciarada. Appendice alle poetiche antiche*, Ranieri Prosperi, Pisa 1839, p. 27.

Tale possibile sovrapposizione è ben visibile in una sciarada a premio – che da *divertissement* mondano si trasforma in pungente strumento di satira politica – attribuibile a Ghislanzoni, apparsa nel giugno 1870 sui «Capricci letterarj», la cui soluzione, svelata nel numero successivo, è *Crispi-no*:

Alla Camera ha seggio il mio *primiero*,  
fra quei che sempre gridano: *secondo*;  
è titolo d'un'opera *l'intero*  
fresca, vivace, dallo stil giocondo.<sup>50</sup>

*Crispi* è infatti il *primiero*, che grida sempre *no* – il *secondo* – alla Camera: *l'intero* è *Crispino*, che riecheggia *Crispino e la comare*, titolo di un'opera in musica del 1850, con libretto di Francesco Maria Piave.

Come nel caso degli epigrammi sepolcrali – per i quali non si può prescindere dal supporto materiale sul quale sono incisi –, allo stesso modo per il *corpus* epigrammatico di Ghislanzoni e di altri più o meno noti epigrammisti attivi nella penisola in quel particolare contesto politico è opportuno tenere a mente il *medium* originario attraverso il quale venivano veicolati: la stampa periodica. Tale fenomeno deve infatti necessariamente essere letto anche alla luce della proliferazione di giornali – alla quale Ghislanzoni concorse notevolmente – che, passando di mano in mano, facevano sì che quei pochi versi, destinati a ritrarre in una forma estremamente condensata il pericoloso 'giuoco delle parti' in corso nelle nuove sedi del potere costituito, divenissero, sincronicamente rispetto agli eventi, oggetto di conversazione e dibattito nei caffè e negli altri luoghi della sociabilità post-unitaria.

---

<sup>50</sup> *Sciarade a premio*, «Capricci letterarj», 12, 1870, p. 16.

EUGENIA MARIA ROSSI

## Funzioni politiche dell'epigramma nel dibattito letterario dell'*entre-deux-guerres*

Scrivendo a Camillo Pellizzi nel gennaio del 1926, Leo Longanesi dichiara: «io non posso sopportare gli articoli, perché l'articolo è sempre in primo luogo una scocciatura, e in secondo una bugia», e prosegue: «lo scrivere 250 righe su un argomento ti posso assicurare essere inutile, quando con un bell'aforisma o una battuta si può dire le stesse cose. [...] Preferisco due parole a cento, purché in quelle due parole sian racchiuse le altre cento».<sup>1</sup> Volta a elogiare generalmente la forma breve, la riflessione di Longanesi sembra particolarmente congeniale al genere dell'epigramma, che unisce alla sintesi dell'aforisma e della massima, il ritmo e l'efficacia dovuti a una seppur libera struttura metrica. Proprio per questa sua straordinaria duttilità, l'epigramma ha uno spazio privilegiato sulla stampa periodica sotto il fascismo, non solo come strumento di satira politica, ma anche nella prospettiva del dibattito letterario, che nutre e contribuisce a orientare. Considerata la particolare interconnessione tra la tensione politica e quella letteraria nel periodo compreso tra le due guerre, il presente contributo si propone di indagare lo spazio occupato dal genere epigrammatico all'interno di tale intersezione, esaminando la sua presenza sulla stampa periodica attraverso tre prospettive diverse: la satira antifascista e quelle – opposte – legate ai due movimenti di Strapaese e Stracittà.

Come ricorda Carlo Veneziani, sotto il fascismo gli «epigrammi sbocciano da un capo all'altro d'Italia, circolavano abbozzati su pezzetti di carta qualunque, su margini di giornali, nel retro delle buste usate, perfino su biglietti tranviari, o si trovavano scritti sul tavolino d'un caffè, sulla parete d'un vespasiano o sotto un affisso murale qualsiasi».<sup>2</sup> Nelle parole di Veneziani, la circolazione endemica dell'epigramma è dunque strettamente connessa alla sua dimensione clandestina e, di riflesso, al suo anonimato. Sulla stampa periodica

---

<sup>1</sup> I. Montanelli, M. Staglieno, *Leo Longanesi*, Rizzoli, Milano 1984, p. 91.

<sup>2</sup> C. Veneziani, *Vent'anni di beffe*, Monte Università Parma, Parma 2006, p. 123.

la sua presenza è ridotta ai «margini dei giornali» e in effetti Veneziani ricorda, con diversi esempi, come proprio l'asservimento dei giornalisti al regime fosse bersaglio frequente di epigrammi popolari, tra cui il seguente:

Con una penna in mano  
e un foglio quotidiano,  
puoi salir fino ai troni,  
come puoi scender  
fino ad esser l'ultimo  
dei mascalzoni!<sup>3</sup>

Eppure, la ripresa di un autentico *topos* del genere epigrammatico, ossia la condanna del giornalista prezzolato, non riflette interamente la realtà dell'opposizione al regime da parte della stampa, che proprio nella scrittura epigrammatica trovò un fertile terreno d'azione. Ciò avvenne soprattutto prima del biennio 1927-1928, che segnò il punto di approdo del processo di fascistizzazione della stampa da parte del regime e di organizzazione ideologica del «giornalista-funzionario»,<sup>4</sup> avviato in larga parte già nel biennio precedente.

Disposta la chiusura delle testate d'opposizione, la soppressione della libertà di stampa passò per l'epurazione dei giornalisti invisi e l'inquadramento di quelli allineati in un sindacato fascista di categoria.<sup>5</sup> Se da allora la satira fu costretta nello spazio nascosto della clandestinità, può essere opportuno avviare questa riflessione a partire dal breve ritaglio di tempo in cui la stampa d'opposizione poté operare entro un limitato spazio di manovra. Facendo perno su una solida tradizione di satira politica, infatti, la stampa italiana della prima metà degli anni Venti produsse alcuni importanti baluardi di opposizione al dilagare del regime. Un esempio significativo in questo senso è costituito dal «Becco giallo», settimanale fondato a Roma nel gennaio 1924 da Alberto Giannini e soppresso due anni dopo a causa del suo aperto dissenso al fascismo. L'orientamento della testata riflette la personalità contraddittoria del suo fondatore, passato nel giro di pochi anni da punto di riferimento del fuoriuscitismo antifascista a Parigi – dove emigra nel 1927 per sottrarsi a una condanna al confino – a emissario di fiducia del regime, attraverso quello che

<sup>3</sup> Ivi, p. 126.

<sup>4</sup> M. Isnenghi, *Intellettuai militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Einaudi, Torino 1979, p. 196.

<sup>5</sup> P. Allotti, *Giornalisti di regime. La stampa italiana tra fascismo e antifascismo (1922-1948)*, Carocci, Roma 2012, p. 36.

Gaetano Salvemini avrebbe ricordato come «il più svergognato caso di voltafaccia che io abbia mai visto». <sup>6</sup> Nell'ottica di questa ambiguità si spiegano le dichiarazioni contenute nell'editoriale del primo numero, intitolato *Il nostro programma* e volto a formalizzare un singolare posizionamento:

Noi siamo per il Fascismo: per questa meravigliosa forza che, scaturita dalle millenarie propaggini dell'immortale razza italiana, è apparsa in camicia nera nei chiari cieli d'Italia apportatrice di salvezza; per il Governo fascista che si identifica con la Nazione che ha salvata dandole una disciplina al posto dell'anarchia bolscevica, dandole l'ardimento al posto della vigliaccheria, rimettendola sulle vie maestre della gloria. <sup>7</sup>

La professione di fede al fascismo costituisce, in maniera piuttosto sorprendente, la base di partenza per esprimere un dissenso radicale nei confronti del regime:

E appoggiamo, perciò, con tutte le nostre energie l'opposizione la quale al regime fascista di dittatoriale violenza che ha invertito tutti i valori morali e col terrorismo ha asservito l'Italia ad una banda di predoni, resiste eroicamente sfidando ogni giorno le più brutali aggressioni e lotta per la libertà soppressa, per la millenaria giustizia italiana conculcata, per la riconquista delle garanzie costituzionali, per ridare prestigio all'Italia oggi isolata nel mondo. <sup>8</sup>

Nel corso della sua breve parabola, «Il Becco giallo» raggiunse una straordinaria diffusione, arrivando a toccare le 450.000 copie nel giro di pochi mesi. <sup>9</sup> Un successo così fulmineo si spiega con l'abilità nell'esprimere chiaramente il dissenso al fascismo adottando un'ironia leggera ma non superficiale. La reazione del regime non tardò ad arrivare e si manifestò attraverso sequestri, assalti alla redazione e allestimenti di falò con le copie del giornale. <sup>10</sup>

La satira graffiante che anima le colonne del «Becco giallo», a cui vanno ricondotte la sua popolarità ma anche la breve durata della sua traiettoria, si esplica non solo tramite prose taglienti, ma anche in una moderna sinergia tra parola e immagine e, non da ultimo, nell'efficacia dei suoi componimenti brevi – filastrocche ed epigrammi –, volti a dissacrare le personalità legate al regime

---

<sup>6</sup> G. Salvemini, *Dai ricordi di un fuoruscito 1922-1933*, a cura di M. Franzinelli, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 73.

<sup>7</sup> O. Del Buono, L. Tornabuoni, *Il becco giallo. Dinamico di opinione pubblica. 1924/1931*, Feltrinelli, Milano 1972, p. 31.

<sup>8</sup> Ivi, p. 32.

<sup>9</sup> A. Chiesa, *La satira politica in Italia. Con un'intervista a Tullio Pericoli*, Roma-Bari, Laterza 1990, p. 36.

<sup>10</sup> Del Buono, Tornabuoni, *Il becco giallo* cit., pp. 10-11.

e a condannarne apertamente la violenza squadrista. È emblematica in questo senso la vicenda del delitto Matteotti, che sul «Becco giallo» è denunciato sin dal principio, ed esplicitamente, come crimine di Stato. Già il 22 giugno, Giannini prende posizione in un editoriale intitolato *Un cadavere nell'aula*: «Per atroce che sia il crimine compiuto contro l'on. Matteotti, qualcosa più angusta è morta: la reputazione dell'Italia di fronte a tutte le altre nazioni civili». <sup>11</sup> Di fronte a questo «cadavere terrorizzante, che fasciava di lutto l'«aula sorda e grigia», il fondatore del «Becco giallo» depreca il silenzio di un governo che è «sorto dalla violenza, ha giustificato ogni violenza, è legato alla violenza come alla sua croce, ha amnistiato i violenti, li ha tante volte lasciati impuniti». <sup>12</sup> Se in questo editoriale – e senza troppa ironia – è condannata la connivenza di Mussolini con gli assassini di Matteotti, è in un epigramma del 3 agosto che la denuncia si fa ancora più radicale ed esplicita:

Chi mai meglio, il MANDATO, difende?  
– Oh, per Bacco! Il MANDANTE, s'intende!<sup>13</sup>

Publicato anonimo al margine della terza pagina, l'epigramma condensa in maniera lapidaria la portata di una denuncia ormai irrevocabile, a meno di due settimane dal ritrovamento del cadavere del deputato socialista.

A riprova di come la forma dell'epigramma risulti centrale nell'arsenale espressivo del giornale, è un altro esempio tratto dal 1924, utile anche a saggiare la duttilità del genere nella cornice della satira antifascista. Accomunato al precedente da un'esibita tensione morale, ma sprovvisto della sua vena ironica, è un epigramma che appare sotto il titolo *Frammento* e recita:

Quelli che infuriano  
Sopra gli oppressi,  
In fondo, ammazzano  
Sempre se stessi.<sup>14</sup>

A sottrarre il frammento alla consuetudine dell'anonimato è la firma del poeta risorgimentale Giuseppe Giusti, carica di implicazioni per un doppio ordine di ragioni. L'esibizione dell'autore permette innanzitutto di rico-

---

<sup>11</sup> A. Giannini, *Un cadavere nell'aula*, «Il Becco giallo», 1, 24, 1924, p. 1.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Epigramma*, «Il Becco giallo», 1, 30, 1924, p. 3.

<sup>14</sup> Cit. in Del Buono, Tornabuoni, *Il becco giallo* cit., p. 111.

struire l'estraneità originaria del componimento al genere dell'epigramma, dal momento che esso costituisce la quartina XIX di un poema intitolato *Brindisi*, composto nel febbraio 1848 in seguito alla promulgazione della Costituzione del Granducato di Toscana. Qui Giusti condensa l'entusiasmo dato dall'illusione sua e dei «patrioti moderati secondo i quali l'Italia si sarebbe costituita a libertà e indipendenza senza guerre e rivoluzioni». <sup>15</sup> La risignificazione in chiave epigrammatica della strofa di Giusti appare tanto più significativa quanto più si considerino il contesto di partenza e quello di arrivo del reimpiego testuale. Sebbene la fortuna di Giusti fosse già declinante negli ultimi decenni dell'Ottocento, <sup>16</sup> la sua poesia satirica aveva concorso alla formazione di una coscienza nazionale, attraverso «frecciate epigrammatiche» e «sberleffi» che «arrivavano spesso là dove non potevano arrivare le gravi e complesse argomentazioni dei pensatori politici». <sup>17</sup> Con il medesimo intento il suo componimento è ripreso per condannare la violenza fascista, ma in una nuova veste scorciata, che, enfatizzando la portata del giudizio morale, ne accentua l'efficacia.

La tensione politica degli epigrammi pubblicati nel primo anno di vita del «Becco giallo» lascia progressivamente spazio a una satira più marcatamente letteraria, benché sempre connessa alla realtà del neonato regime. Al centro del mirino sono intellettuali e scrittori, ma anche gli apparati di una realtà culturale in repentina via di fascistizzazione. Risale al 1925 l'epigramma intitolato *L'enciclopedia Tre-asini*, diretto contro l'impresa culturale di Gentile, alla quale si contrappone un progetto di *Anticiclopedia Tremerli*. Il testo recita:

Volendosi a Gentil mostrare amico,  
Croce ha detto «Farò la voce Vico»;  
ma poiché, invece, amico non gli è punto  
«Tanto, al V non ci arrivano» ha soggiunto. <sup>18</sup>

I versi irridono la tregua apparente tra i due filosofi, rappresentanti di due schieramenti culturali quantomai distanti in quel 1925, eppure avvicinati dal colossale progetto enciclopedico nel quale Gentile aveva voluto chiamare a raccolta i «maggiori esperti nei diversi campi del sapere, indipendentemente se fossero o meno iscritti al PNF», <sup>19</sup> compresi Croce e novanta tra i firmatari

<sup>15</sup> N. Sabbatucci, *Opere di G. Giusti*, UTET, Torino 1983, p. 551.

<sup>16</sup> Ivi, p. 32.

<sup>17</sup> Ivi, p. 35.

<sup>18</sup> Cit. in Del Buono, Tornabuoni, *Il becco giallo* cit., p. 195.

<sup>19</sup> A. Vittoria, *I luoghi della cultura. Istruzione, riviste e circuiti intellettuali nell'Italia del Novecento*, Carocci, Roma 2021, p. 80.

del suo *Antimanifesto*. Se l'epigramma ha perso la carica di violenza conferita dalla denuncia dei soprusi fascisti, esso è rafforzato nel tono mordace necessario a smascherare le ambiguità dei rapporti tra gli intellettuali. In questo, gli epigrammisti del «Becco giallo» sembrano adottare quel «giudizio di differenza e di distacco» che Gino Ruozi attribuisce agli scrittori di aforismi, che interpretano così la loro «personale integrità rispetto all'ipocrisia e alla corruzione del mondo».<sup>20</sup>

L'uso dell'epigramma come strumento di dialettica, quando non di vera e propria opposizione al fascismo, non si limita al fronte dei suoi avversari, ma è presente, anzi ancora più diffuso, tra le fila dei suoi sostenitori della prima ora. È il caso del gruppo dei 'selvaggi', scrittori e artisti di provenienza per lo più toscana che dall'estate del 1924 condivisero per quasi un ventennio la partecipazione all'esperienza della rivista «Il Selvaggio». Influenzati dalle traiettorie di Curzio Malaparte e Ardengo Soffici, organizzati attorno alle figure di Angiolo Bencini e soprattutto di Mino Maccari, i 'selvaggi' si facevano portavoce delle istanze di un fascismo di provincia, antiborghese e antidemocratico, costituendo lo zoccolo duro di quella che Paolo Buchignani ha chiamato la «rivoluzione in camicia nera».<sup>21</sup> Così come incarna la carica del fascismo delle origini, «Il Selvaggio» condanna la 'normalizzazione' avviata da Mussolini già all'inizio del 1923, con l'annuncio dalle pagine di «Gerarchia» dell'ingresso in un «secondo tempo» della rivoluzione fascista.<sup>22</sup> È nell'ottica di questa dialettica con il capo del fascismo – che i 'selvaggi' ambiscono a condizionare piuttosto che a osteggiare apertamente – che si spiegano i due tempi della rivista: dapprima organo «Battagliero fascista», come recita il suo sottotitolo iniziale, poi, dall'ottobre 1925, maturata la sconfitta di quella battaglia, rivista di letteratura e arte, quest'ultima definita da Maccari «l'espressione suprema dell'intelligenza di una stirpe».<sup>23</sup> In questo impegno culturale volto alla difesa del fascismo delle origini, una «battaglia frondista non priva di significato ideologico»,<sup>24</sup> i 'selvaggi' trovano nella scrittura epigrammatica uno strumento per veicolare la propria causa in maniera particolarmente congeniale alla loro intransigenza. Oltre che alla particolare inclinazione dei suoi animatori

<sup>20</sup> G. Ruozi, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Scrittori italiani di aforismi*, II. *Il Novecento*, Mondadori, Milano 1996, p. xviii.

<sup>21</sup> P. Buchignani, *La rivoluzione in camicia nera. Dalle origini al 25 luglio 1943*, Mondadori, Milano 2012.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 115-116.

<sup>23</sup> M. Maccari, *Addio al passato*, «Il Selvaggio», 3, 2, 1926, p. 1.

<sup>24</sup> Buchignani, *La rivoluzione in camicia nera* cit., p. 151.

– e di Maccari in particolare<sup>25</sup> – per il tratto breve, il ricorso all'epigramma come strumento retorico del «Selvaggio» sembra potersi apparentare a quella «esplosione di una “lingua scorciata” in camicia nera» che Mario Isnenghi ha individuato «nell'area di contatto fra le suggestioni militaresche, politiche e didascaliche di una fase precipuamente dedita a inquadrare i comportamenti collettivi nella forma della *parola d'ordine*».<sup>26</sup> In effetti, gli epigrammi pubblicati nella prima fase di vita del «Selvaggio» condividono il piglio dei motti e delle canzonette fasciste, pur trasformandone il senso.

Lo dimostra un epigramma del 13 gennaio 1925, costruito come quesito diretto rivolto al capo del fascismo:

Siamo Squadristi assaltatori  
Allegri e pieni di gioventù  
Perché mutarci in assessori  
O Benito, o Patria, o Gesù?<sup>27</sup>

Recuperando il *topos* della giovinezza, centrale negli inni fascisti, i versi si scagliano contro lo spettro della democrazia e del parlamentarismo, contrapposti allo squadristo, che solo qualche mese prima Maccari aveva definito «tra i vari aspetti del movimento fascista, [...] quello più importante e il più vivo».<sup>28</sup>

Se durante la prima fase della parabola del «Selvaggio» l'epigramma si configura come rapido contrappunto alla causa combattuta sul terreno politico, è legittimo domandarsi quale funzione assuma nel secondo periodo, nel quale la rivista diventa l'organo di riferimento di Strapaese<sup>29</sup> e il suo «centro d'interesse» è spostato «dall'intransigenza [...] ai prodotti dell'ingegno umano».<sup>30</sup> Per quanto Stracittà e il Novecentismo assorbano molta della *vis* polemica dei 'selvaggi',<sup>31</sup> la disputa con il fascismo ufficiale è tutt'altro che risolta, ma è trasposta dal campo politico a quello letterario. Mentre in politica il bersaglio è il fascismo parlamentare, il dissenso dei 'selvaggi' trova il suo corrispettivo artistico nelle manifestazioni della cultura ufficiale, soprattutto a partire dal

---

<sup>25</sup> F. M. Pistoia, *Mino Maccari. Senese spavaldo*, C&P Adver Effigi, Arcidosso 2022, p. 200. Per un repertorio di alcuni epigrammi e aforismi pubblicati sul «Selvaggio», si vedano le pp. 210-218.

<sup>26</sup> M. Isnenghi, *L'Italia del fascio*, Giunti, Firenze 1996, p. 292.

<sup>27</sup> *Spuntature*, «Il Selvaggio», 2, 1, 1925, p. 1.

<sup>28</sup> M. Maccari, *Squadristo*, «Il Selvaggio», 1, 1, 1924, p. 1.

<sup>29</sup> Buchignani, *La rivoluzione in camicia nera* cit., p. 151.

<sup>30</sup> Pistoia, *Mino Maccari* cit., p. 103.

<sup>31</sup> Vittoria, *I luoghi della cultura* cit., p. 90.

tornante degli anni Trenta, culmine del processo di fascistizzazione dell'apparato culturale della nazione.<sup>32</sup> La battaglia contro l'accademismo della cultura di regime è rivolta, innanzitutto, contro le sue istituzioni, che costituiscono il parametro privilegiato per «misurare il grado di radicazione storica del fascismo nella storia d'Italia, e in particolare nella cultura nazionale».<sup>33</sup> Nel numero del 15 agosto 1932, ad esempio, appare un epigramma intitolato *Pesi*, che recita: «Che seccatura / L'Istituto Fascista di cultura»,<sup>34</sup> una polemica ripresa anche il mese seguente, nell'epigramma *Confessione*: «Io non ho mai creduto / Di cultura nell'Istituto».<sup>35</sup>

La mordacità dei 'selvaggi' non si limita a scagliarsi contro le istituzioni culturali fasciste, ma è volta anche a delegittimare il loro sistema di riconoscimenti ufficiali. È il caso dell'epigramma intitolato *Viareggio*, destinato a dissacrare l'omonimo premio letterario, istituito nel 1929 da Leonida Rèpaci e rimasto in breve tempo imbrigliato nelle maglie dell'apparato culturale di regime: «In quel di Viareggio / Il meglio è sempre il peggio».<sup>36</sup> In questa battaglia integralista, sono ammessi anche gli attacchi personali contro gli intellettuali facenti capo al mondo della cultura ufficiale, siano essi artisti – è il caso dell'epigramma intitolato *Mutatis mutandis*, pubblicato nel febbraio del '37 contro il pittore ufficiale e futuro Accademico d'Italia Cipriano Oppo: «Al tempo di Raffaello / S'adoperava il pennello / Al tempo d'Oppo / Il pennello è di troppo»<sup>37</sup> – o esponenti del mondo letterario, uno su tutti Giovanni Papini. È il caso di un epigramma intitolato *Giovanni dalle Mende Nere*, incluso in una serie di *Poesie dalle gambe corte* apparsa sul numero del 31 maggio 1941: «Per conseguir l'intento / S'appoggia al Cinquecento».<sup>38</sup>

Qui Papini è ritratto nella sua veste ufficiale di primo Presidente dell'Istituto nazionale di studi sul Rinascimento – sorto nel 1937 per valorizzare un ideale di cultura rinascimentale vista come preludio della civiltà fascista –, un incarico che lo scrittore fiorentino avrebbe interpretato, in maniera opportunistica, per accrescere il proprio prestigio. L'istituzionalizzazione di Papini era stata oggetto anche di un epigramma dell'ottobre del 1935 ispirato alle *Celebrazioni piemontesi* – da cui il titolo del componimento –, durante le quali Papini era stato incaricato di commemorare Vittorio Alfieri, assunto nel *pantheon* culturale fascista a profeta della nuova Italia. L'epigramma recita:

<sup>32</sup> Cfr. A. Tarquini, *Storia della cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 147-166.

<sup>33</sup> Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari* cit., p. 167.

<sup>34</sup> *Pesi*, «Il Selvaggio», 9, 7, 1932, p. 1.

<sup>35</sup> *Confessione*, «Il Selvaggio», 9, 8, 1932, p. 1.

<sup>36</sup> *Viareggio*, «Il Selvaggio», 9, 7, 1932, p. 1.

<sup>37</sup> *Mutatis mutandis*, «Il Selvaggio», 14, 1-2, 1937, p. 2.

<sup>38</sup> *Giovanni dalle Mende Nere*, «Il Selvaggio», 18, 3-4, 1941, p. 2.

## Funzioni politiche dell'epigramma

Papini sentenziò da astuto critico  
Che Alfieri fu poeta e non politico  
Ma vivo l'Astigian gli avria risposto:  
– Dunque di te l'opposto.<sup>39</sup>

D'altra parte, l'antinomia tra poesia e politica, sulla quale è costruito il componimento, era in effetti centrale nell'appropriazione fascista del pensiero politico alfieriano: come ha osservato Stéphanie Lanfranchi – a proposito del discorso pronunciato da Carlo Calcaterra nel 1938, in occasione dell'inaugurazione del Centro nazionale di studi alfieriani –, la commemorazione alfieriana era strumentale a omaggiare Mussolini e la sua «ispirazione politica», presentata «non come il frutto di un pensiero consapevole e raziocinante, ma come un impeto, una forza non dissimile dall'ispirazione poetica».<sup>40</sup> La presenza di questo motivo nell'epigramma contro Papini è dunque la spia di un sostrato politico che continua ad animare la vena dei 'selvaggi' anche nella cornice di una *querelle* a tutti gli effetti letteraria.

La contestazione della deriva culturale del fascismo investe molta della mordacità del «Selvaggio», senza tuttavia esaurirla. Una volta abbandonata la connotazione spiccatamente politica, alla battaglia per la difesa della rivoluzione fascista dai nemici interni si era affiancata quella in favore di un'arte ancor più che nazionale, cioè regionale, rurale e quindi risolutamente anti-moderna. Agli avversari 'stracittadini' e in generale modernisti, «Il Selvaggio» indirizza non solo dei testi teorici dal sapore canzonatorio, ma anche numerose stoccate epigrammatiche, rivolte non tanto agli individui – come abbiamo visto essere il caso per gli esponenti della cultura ufficiale fascista –, quanto piuttosto ai nodi poetici del dissidio. È il caso, tra gli altri, di un epigramma del 15 ottobre 1935 significativamente intitolato *Vita letteraria*:

Pura forma  
Sento l'orma  
Contenuto  
Ti saluto.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> *Celebrazioni piemontesi*, «Il Selvaggio», 12, 7-8, 1935, p. 3.

<sup>40</sup> S. Lanfranchi, «Verrà un dì l'Italia vera...»: *poesia e profezia dell'Italia futura nel giudizio fascista*, «California Italian Studies», 2, 1, 2011, <https://escholarship.org/uc/item/2m5817bv> (data ultima consultazione: 28-04-2025).

<sup>41</sup> *Vita letteraria*, «Il Selvaggio», 12, 7-8, 1935, p. 3.

Volto a biasimare le sperimentazioni formali in voga tra i letterati esterofili, il componimento testimonia efficacemente l'ironico disincanto cui la rivista strapaesana interpretò il confronto con le altre correnti che abitavano lo scacchiere fascista.

Osservando l'utilizzo della scrittura epigrammatica in questa dialettica letteraria, viene naturale domandarsi quale spazio avesse nella strategia retorica degli 'straccittadini'. L'organo ufficiale di Stracittà, «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», avvia le pubblicazioni nell'ottobre di quello stesso 1926 che segna la svolta in senso artistico-letterario del «Selvaggio». Nelle intenzioni dei suoi fondatori, le forme brevi avrebbero avuto uno spazio privilegiato nella linea della rivista, all'interno di una sezione intitolata *Caravane immobile*, analoga a quelle «rubriche aforistiche»<sup>42</sup> che nel «Selvaggio» prendono di volta in volta i nomi di *Spuntature*, *Macedonia*, *Intermezzo* o *Fondi di magazzino*. Scrivendo a Massimo Bontempelli nell'ottobre del 1926, Nino Frank, corrispondente parigino della rivista, espone chiaramente questo progetto:

Ho un'idea preziosa per la *Carav. Imm.* E dimmi che te ne sembra (sarebbe interessante anche per fare in "900" la parte dell'attualità): ora comincerò a tenere un diario – zibaldone in cui getto tutto – aneddoti, ritratti, epigrammi, «pensieri», descrizioni. E quindici giorni prima che esca un n° di "900", ne faccio una scelta severa (una ventina di giorni su tre mesi) e te la spedisco.<sup>43</sup>

Nella realtà, una vena epigrammatica propriamente detta non sembra presente in «900», dove la «parte dell'attualità» è affidata piuttosto ad appunti e *silhouettes* certo rapidi ma non assimilabili a veri e propri epigrammi. Il richiamo della scrittura epigrammatica si riscontra, piuttosto, in altre riviste di area novecentista, come «I Lupi», «2000» o «L'Interplanetario». Sorte nell'ultimo scorcio degli anni Venti e accomunate tutte da una parabola effimera, queste riviste-satellite si dimostrano maggiormente inclini alla vena polemica degli avversari, attraverso il ricorso a *slogan* epigrammatici a sostegno dei testi teorici improntati alla difesa del novecentismo fascista. La dinamica è chiaramente osservabile nel secondo numero dei «Lupi» (10 febbraio 1928), la cui prima pagina ospita un editoriale nel quale il co-fondatore Aldo Bizzarri riprende la riflessione avviata nel numero precedente, a partire dall'idea per cui «"strapaesanesimo" come mentalità non può essere che "afascismo"». <sup>44</sup> Contestando l'autoproclamazione degli 'strapaesani' come «rappresentanti purissimi

<sup>42</sup> Ruozi, *Scrittori italiani di aforismi* cit., p. 472.

<sup>43</sup> Lettera del 25 ottobre 1926, in C. Alvaro, M. Bontempelli, N. Frank, *Lettere a "900"*, a cura di M. Mascia Galateria, Roma, Bulzoni 1985, p. 240.

<sup>44</sup> A. Bizzarri, *Indice di una mentalità*, «I Lupi», 1, 2, 1928, p. 1.

della *nuova arte fascista*», Bizzarri li accusa di un passatismo agli antipodi rispetto allo spirito fascista, definendoli «scorie di un passato sconosciuto». <sup>45</sup> All'articolo è affiancata, nel margine, una massima che condensa il senso dell'invettiva:

Non si può  
essere  
rivoluzionari  
in politica  
e reazionari  
in arte.<sup>46</sup>

Privo del mordente ironico dei componimenti strapaesani, il testo è caratterizzato da un impeto alla sintesi normativa che, insieme alla sua dimensione isolata, lo fa comunque rientrare a pieno titolo entro i confini dell'epigramma.

Concorre a dimostrare questa presenza sotterranea della scrittura epigrammatica anche il terreno dello scontro, tanto culturale quanto politico, tra nazionalismo ed esterofilia, nel quale il genere si rivela particolarmente fecondo. Nello stesso numero dei «Lupi», si legge una breve sentenza tesa a enfatizzare l'internazionalismo dei 'novecentisti', inserendolo nella cornice di una tradizione secolare: «Boccaccio è nato a Parigi. / Stracittadino!». <sup>47</sup> Benché povero di interesse sul piano retorico, il motto ci permette di cogliere un'ultima dimensione nella quale il genere epigrammatico ha contribuito a orientare il dibattito letterario tra le due guerre. Come appare dal breve testo stracittadino, l'opposizione tra il ripiegamento verso l'Italia e l'apertura all'estero si gioca con particolare intensità attraverso il prisma della Francia, a fronte della quale i 'novecentisti' rivendicano un'antica familiarità. Nello schieramento avversario, al contrario, è proprio nei confronti del contesto francese che le tendenze esterofile sono condannate con speciale veemenza. Lo dimostra, fra gli altri esempi, un *linoleum* di Maccari pubblicato dal «Selvaggio» il 15 maggio 1933, ritraente tre pittori di ritorno da Parigi, con al seguito tavolozze e tele raffiguranti nature morte metafisiche. All'illustrazione è accompagnato un testo intitolato *Il ritorno dei profughi*, nel quale un anonimo «Selvaggio n. 2» scrive:

Quattro anni fa li vedemmo partire per Parigi annoiati e stanchi di questo povero ignorante provinciale paese; durante i nostri brevi soggiorni nella illustre

---

<sup>45</sup> *Ibidem.*

<sup>46</sup> *Ibidem.*

<sup>47</sup> Ivi, p. 3.

città francese ci accolsero come i superstiti di una civiltà scomparsa, sorridendo; – L'Italia è una vecchia terra dall'aria irrespirabile, solo a Parigi si può vivere e lavorare – ci dissero [...]; qualcuno si lasciò intervistare e dichiarò essere l'Italia un orribile e brutale paese, la terra dei morti; li vedemmo salire nella gloria del cielo di Montmartre; figurarono nelle liste *des artistes français*; [...]. E finché il mito di Paneuropa e i quattrini durarono, questi illustri fuggiaschi si ritennero spiriti eletti dell'internazionale artistica.<sup>48</sup>

Dopo aver biasimato la francofilia rivendicata a più riprese dagli *émigrés* italiani, l'autore passa a descriverne il repentino e spudorato cambiamento di attitudine, una volta rientrati in patria:

Sono tornati e li abbiamo incontrati tutti: ora dipingono madri che allattano, militi ignoti, fascisti nudi ed altre figure simboliche nelle pareti dell'esposizione milanese.

Il loro avanguardismo parigino si è concluso con una gloriosa fine nella pittura rettorica di casa nostra. Perché biasimarli? A Parigi morivano di fame, qui girano tutte le esposizioni d'Italia, vendono quadri, dipingono scene per i teatri, raccolgono quattrini, plausi, onori e forse cariche, domani andranno all'Accademia, perché biasimarli? Sì, è vero, lasciarono l'Italia, l'insultarono, servirono la rettorica di un altro paese, ma non è questa nostra cara patria la vigna dei minchioni?<sup>49</sup>

Rivolta generalmente al gruppo degli *Italiens de Paris*, l'invettiva è indirizzata in particolare ai fratelli de Chirico, appena tornati in Italia dopo un soggiorno di quasi dieci anni nella capitale francese, durante il quale avevano dichiarato a più riprese di aver scelto Parigi come patria d'elezione, per sottrarsi al clima asfittico che si respirava nell'ambiente artistico italiano. Savinio e de Chirico – il primo facilmente riconoscibile nella caricatura di Maccari – avevano trovato a Parigi un terreno favorevole all'affermazione della loro pittura, fino alla crisi del '29, che aveva fiaccato il mercato artistico, costringendoli alla ritirata. A questa era corrisposto un parziale aggiustamento del tiro, consistito in un progressivo avvicinamento agli ambienti della cultura ufficiale.<sup>50</sup> Qualche mese dopo la pubblicazione dell'articolo, «Il Selvaggio» torna a condannare gli artisti esterofili, ma questa volta lo fa attraverso un epigramma, divenuto celebre:

---

<sup>48</sup> *Il ritorno dei profughi*, «Il Selvaggio», 10, 3, 1933, p. 24.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Cfr., per il caso di Savinio, L. Lijoi, *Il sognatore sveglia. Alberto Savinio 1933-1943*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2021, pp. 143-146.

Non quando li prende  
Ma quando li rende  
Parigi ci offende.<sup>51</sup>

L'epigramma appare sulla copertina del numero del dicembre 1933, nel quale è posizionato a fondo pagina, sotto a un nuovo *linoleum* di Maccari. Qui è ritratta una donna dalle vesti discinte, personificazione della Francia, intenta a una doppia azione: da un lato accoglie un flusso ascendente di figure, i pittori modernisti che salgono nel *pantheon* parigino; dall'altro con gesto sprezzante ne caccia altrettante, tra cui è riconoscibile in primo piano uno sconsolato Giorgio de Chirico. Oltre a sintetizzare efficacemente tutti i nodi dell'invettiva pubblicata nel numero di maggio, l'intera copertina del numero di dicembre introduce una funzione supplementare, e finora inedita, dell'epigramma. Servendo da didascalia all'illustrazione, l'epigramma ne costituisce una vera e propria *èkphrasis*, rendendo espliciti i suoi bersagli polemici e accentuando la sua carica dissacrante. Analogamente, la caricatura permette di individuare nei pittori modernisti l'oggetto dell'epigramma, che rimarrebbe altrimenti imprecisato, conferendo una connotazione opposta ai due gesti del "prendere" e del "rendere" su cui è costruito il componimento. Questa interdipendenza tra testo e immagine, nella quale è condensato l'ingegno multiforme di Maccari, si traduce in epigrammi iconotestuali in cui le istanze del dibattito letterario emergono con particolare limpidezza argomentativa.

Che si tratti di fare opposizione al regime, di contestarlo dall'interno, o di prendere posizione nel dibattito letterario, gli scrittori attivi negli anni Venti e Trenta trovano nella pubblicazione di epigrammi in rivista uno strumento retorico e un canale espressivo di vitale importanza. Depotenziati nella loro natura letteraria, e infatti prevalentemente anonimi e non ripubblicati, gli epigrammi pubblicati sulla stampa contribuiscono in maniera decisiva a mantenere in vita la dialettica tra letteratura e politica. Per una generazione di scrittori stretti tra il regime e ciò che si trova al di fuori, l'epigramma costituisce, dunque, un necessario strumento di riaffermazione della propria presenza, in uno spazio marginale ma non per questo meno incisivo.

---

<sup>51</sup> «Il Selvaggio», 10, 9, 1933, p. 1.



ANTONIO D'AMBROSIO

## Tra le carte di Enrico Falqui, un'antologia mancata

Gli asparagi sono come gli epigrammi:  
tutto il buono è nella punta.  
(A. Campanile)

Enrico Falqui (1901-1974) ha affermato la sua penna di critico militante, strenuo difensore del bello stile di ascendenza rondesca, sui periodici letterari sin dalla metà degli anni Venti, e ha consolidato ulteriormente la sua fama tentando una sistemazione del canone del suo secolo grazie a un indefesso lavoro da antologista. Nel 1930<sup>1</sup> pubblica assieme a Elio Vittorini *Scrittori nuovi*, un florilegio che raccoglie tutti quegli autori<sup>2</sup> che avevano superato la crisi primonovecentesca: sono «nuovi», appunto, «non perché abbiano trovato nuove forme o cantato nuovi “soggetti”, tutt’altro; lo sono perché hanno dell’arte un’idea diversa da quella degli scrittori che li precedettero, [...] perché credono all’arte, mentre quelli credevano a molte altre cose che con l’arte nulla avevano a che vedere».<sup>3</sup> Tre anni dopo cura con Aldo Capasso *Il fiore della lirica italiana dalle origini a oggi*,<sup>4</sup> che ripercorreva, sì, la lirica italiana nel suo svolgimento storico, ma con un(a) fine, la poesia pura di Giuseppe Ungaretti, collocato addirittura dopo Montale. Nel 1938 esce *Capitoli*, che si proponeva come «storia della nostra prosa d’arte»,<sup>5</sup> dunque antologia di un solo genere,

---

<sup>1</sup> Nello stesso anno, a Milano, esce anche l'*Antologia della prosa scientifica italiana del '600*, che non poco contribuisce al *revival* del barocco nel Novecento.

<sup>2</sup> Tutti uomini, con la sola eccezione di Gianna Manzini, che dalla metà degli anni Trenta sarà la compagna di Falqui.

<sup>3</sup> G. B. Angioletti, *Prefazione*, in E. Falqui, E. Vittorini (a cura di), *Scrittori nuovi*, Carabba, Lanciano 1930, pp. iv-v. Una riedizione è stata curata da Paola Montefoschi nel 2006.

<sup>4</sup> E. Falqui, A. Capasso (a cura di), *Il fiore della lirica italiana dalle origini a oggi*, con una nota dei compilatori e un saggio di A. Gargiulo, Carabba, Lanciano 1930.

<sup>5</sup> E. Falqui, *Capitoli (Per una storia della nostra prosa d'arte)*, Panorama, Milano 1938.

«molto e a lungo discussa per il problema critico della sua impostazione e relativa esemplificazione»,<sup>6</sup> che storicizza e al contempo segna la chiusura di un'esperienza, di cui cerca di elaborare una genealogia attraverso la forma del capitolo.<sup>7</sup>

Tra le forme editoriali da lui predilette, Falqui considerava l'antologia un vero e proprio genere letterario, che deve rispecchiare un progetto, nonché l'orientamento culturale del suo compilatore.<sup>8</sup> E, in virtù di questa passione, non stupisce affatto che ne abbia pensate molte,<sup>9</sup> come non stupisce che il suo archivio ne conservi pure qualcuna che non ha raggiunto la stampa. Fra queste, un'«antologia degli epigrammi italiani d'ogni secolo», il cui allestimento da una parte completa il profilo intellettuale di Falqui, dall'altro si giustifica con le nobilissime origini dell'epigramma, che proprio alla forma antologica deve la sua trasmissione e la sua legittimazione.

«API E VESPE || Epigrammi italiani | di tutti i secoli || Raccolti da | Enrico Falqui» avrebbe dovuto intitolarsi. La copertina nera di un quaderno di piccolo formato conserva tutti i materiali preparatori, eterogenei, che comprendono appunti bibliografici, riflessioni teoriche, trascrizioni di testi, ritagli di periodici.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> R. Bertacchini, *Falqui Enrico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1994, pp. 498-502: 499.

<sup>7</sup> Su questo argomento rimando a C. Gubert, *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte del Novecento*, prefazione di C. Donati, Metauro Edizioni, Pesaro 2003; D. Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte*, Pensa Multimedia, Lecce 2001; e, più in particolare, ad A. D'Ambrosio, «Un edificante contrapposto al colore della 'storia in atto'». Sul «capitolo» e la prosa d'arte, in E. Mondello, G. Nisini, M. Venturini (a cura di), *Contronarrazioni. Il racconto del potere nella modernità letteraria*. Atti del XXII Convegno Internazionale della MOD (Roma, 17-19 giugno 2021), t. II, ETS, Pisa 2023, pp. 155-162.

<sup>8</sup> È «un'opera essenzialmente critica, dove tutto è dimostrato e affermato per mezzo di esempi. A scegliere i quali con chiarezza e persuasione occorre che, in sostegno dell'idea conduttrice e ordinatrice, intervenga un gusto ben deciso, se non si vuole ricadere nella solita raccolta di più belle pagine, svariate sì dall'a alla zeta, ma che contenta e scontenta tutti col cacciarli nella baraonda di un'inutile giostra senza capo né coda. Opera di gusto e piuttosto categorica, un'antologia ben riuscita aiuta prima di tutto a riconoscere la tendenza e l'umore di chi l'ha ideata e ordinata» (Falqui, *Capitoli* cit., p. xvi).

<sup>9</sup> Addirittura, nel 1972 firma, ultima opera, un'*Antologia di scrittori laziali contemporanei*.

<sup>10</sup> Roma, "Sapienza" Università di Roma, Archivio del Novecento, Fondo Falqui, serie 2 Antologie curate da Falqui, coll. 1 *Antologia degli epigrammi italiani d'ogni secolo*. I fogli non hanno numerazione d'autore né archivistica, per cui si indicherà a testo, tra parentesi, il numero di carta nell'ordine in cui si trova. Dei documenti inediti, tutti manoscritti a biro nera, fornisco una trascrizione fedele all'ultima lezione ricostruibile, ricorrendo alla barra verticale | per l'a capo riga, alla doppia barra verticale || per l'a capo riga marcato dall'autore

Il titolo non è nuovo, per la verità, dal momento che ricalca quello di *Api e vespe. Epigrammi ed apologhi di varii autori* del 1848:<sup>11</sup> «il fine onesto» dell'opera si spiega nell'avvertenza di apertura rivolta *Al caro lettore*, al quale proponeva

di accarezzare, dove che sia, la virtù, e di pungere così sottilmente il vizio, da non far breccia in chi s'abbia nulla nulla grossa la pelle e cuore di stravolgere e snaturare nelle azioni medesime della vita il valor vero di ciò che è proprio essenzialmente del bene e proprio del male.<sup>12</sup>

L'antologia ottocentesca si proponeva dunque, di additare il vizio, con il fine educativo di stimolare l'esercizio della virtù. A questo rimandava il titolo, eloquente, poiché api e vespe con il loro pungiglione «trafiggono, passan la pelle; ma, come che acuta, salutare è la loro ferita; hanno uno scopo morale, e, come il bistori, feriscono per sanarti».<sup>13</sup>

Ora, l'approccio a un tipo di scrittura moralistica e così pungente, che sembra stonare con i diretti interessi di Falqui, non nasce *ex abrupto*, ma matura già nella metà degli anni Trenta, quando lavora alla curatela per «I Classici Rizzoli» delle *Opere scelte* di Gasparo Gozzi (un'ennesima antologia), nella cui introduzione, non a caso intitolata *Il sorriso del Gozzi*, indicava subito «l'unica lezione» dell'autore veneziano: prendendo spunto da alcune dichiarazioni nell'*Osservatore veneto*, che aspirava a «comporre una storia degli animi umani», «scopo primo d'ogni suo scritto fu quello di "fare con delicatezza delle lezioni sopra i costumi". "Dire qualche cosa di sostanza ridendo", poi che l'usanza sua "non fu mai di dir male"», avendo sempre improntato il suo lavoro all'«equilibrio» e all'«armonia».<sup>14</sup> E prosegue:

---

con linea orizzontale, alla tripla barra verticale ||| per indicare un a capo riga con interlinea piuttosto ampio. Gli accenti sono stati adeguati all'uso moderno. Il testo riportato poco sopra proviene dal frontespizio. Rivolgo la mia gratitudine a Laura Bacchicchi Falqui, per la consueta disponibilità, e a Cecilia Bello, responsabile dell'Archivio del Novecento.

<sup>11</sup> Le citazioni sono prese dalla seconda edizione: Ongania, Venezia 1882.

<sup>12</sup> *Al cortese lettore*, ivi, pp. III-v: IV.

<sup>13</sup> T. Locatelli, *Prefazione*, ivi, pp. IX-XIII: XIII. Simile idea si leggeva nella prefazione di Giambattista Giovia ai suoi *Epigrammi* (1803): «fu detto in epigramma, che ogni epigramma esser debba di corpicciuolo minuto, come ape, e che come quella abbia suo pungol suo mele» (cito dall'introduzione di G. Ruozzi [a cura di], *Epigrammi italiani. Da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini*, Einaudi, Torino 2001, p. XXI). Traduzione dell'epigramma latino di autore ignoto: «Omne epigramma sit instar apis; sit aculeus illi, | sint sua mella, et sit corporis exigui».

<sup>14</sup> E. Falqui, *Il sorriso del Gozzi*, in G. Gozzi, *Opere scelte*, a cura di E. Falqui, Rizzoli, Milano 1939, p. 10.

Lieve gentile delicato, tuttavia il suo sorriso si stende sulle “cose di questo mondo” come un trascorrente velo d'acido e ne mette a nudo, ne denunzia le mende e le falle. Ma senza l'acredine, il morso e lo strappo del castigatore; al contrario con una compassionevolezza che arriverebbe fin quasi alla condiscendenza se non fosse dell'impedimento frapposto dal suo stesso sorriso.<sup>15</sup>

Gozzi, insomma, non cade mai nell'aspra derisione, nel giudizio tagliente, perché, in fin dei conti, «non può giudicare punto degli uomini chi non si livella e ragguaglia alla lor condizione, chi non si ricorda d'esser uomo, chi non vede le circostanze nelle quali vivono gli uomini, e chi non ha per fermo che sieno capaci di bene e di male, e chi non sa fino a qual punto può pervenire l'umano intelletto»<sup>16</sup>. Un ideale che si riverbera chiaramente nello stile, con le parole disposte «secondo un concertato troppo intimamente armonico perché davvero possano tenere della diceria e della ciancia oltre la prima momentanea fallace parvenza».<sup>17</sup>

Nell'opera di Gozzi dimora, dunque, «un dolceamaro scetticismo», che lo distacca dalla sensibilità dei poeti satirici ed elegiaci, «anche se a volte sembrò tenere sia degli uni che degli altri»; e al contempo manca lo spirito didattico, quel «feroce ottimismo ch'è in fondo alle invettive di chi s'illude di raddrizzare o riformare il mondo».<sup>18</sup>

A partire dallo studio del «sorriso», di questa discreta e garbata pedagogia dei costumi, Falqui approfondisce le ricerche sul riso, preoccupato di trovare una corretta definizione di umorismo; per questo, tra i ritagli ha conservato alcuni articoli dedicati al tema. È il caso, ad esempio, di quello di Alessandro Criscuolo, per cui il riso, in quanto forma di giudizio, è proprio dell'uomo

---

<sup>15</sup> Ivi, pp. 11-12.

<sup>16</sup> G. Gozzi, *Elogio della maldicenza*, in Id., *Opere scelte* cit., pp. 268-269.

<sup>17</sup> E. Falqui, *Il sorriso del Gozzi* cit., p. 13. Interessa a Falqui, in realtà, proprio lo stile di Gozzi, in cui non fatica a leggere un antesignano della prosa d'arte, secondo quell'abitudine a studiare gli antichi in funzione di una migliore comprensione della letteratura contemporanea: «uno stile didascalico il quale rifugge dal prendere bruscamente d'assalto le posizioni avverse e preferisce circuirle stringerle sbocconcellarle un poco alla volta, senza irruenza né smania, quasi senza averne l'aria. Uno stile ch'è insieme antico e moderno; proprio cioè degli antichi non men che dei moderni», di Alfredo Panzini ad esempio, insieme a «taluni egregi scrittori rondeschi»: dalle favole e allegorie di Nino Savarese a «certi commenti alla cronaca di Montano», da Emilio Cecchi che riprende «il giro fantastico di molti giuochi e capricci gozziani, come il suo stesso impasto verbale», alle *Cose viste* di Ugo Ojetti che si nutre di «certa sua affabile ma armata curiosità». «Sicché al Gozzi, per ragioni di stile [...] va riserbato un buon posto, tra i “convitati di pietra”, nel gruppo dei “classici minori”» (ivi, pp. 30-31).

<sup>18</sup> Ivi, p. 14.

anziché degli animali, ed è riuscito a introdursi in una pluralità di generi: «viene da secoli, ora saettando con l'epigramma, ora pungendo con la satira, mordendo con la caricatura, castigando con la commedia».<sup>19</sup> Si tramuta in umorismo solo quando diventa pensiero filosofico, assumendo una preponderante funzione etico-sociale, comunque controbilanciata dal senso della misura, poiché non tutti gli uomini sono pronti a veder rilevati i propri difetti. Francesco Bernardini,<sup>20</sup> invece, lo definisce in opposizione alla satira, operazione letteraria con cui lo scrittore deride la vita: è un esame soggettivo, che sbeffeggia il difetto per attirare il severo giudizio del lettore, secondo il motto di Jean de Santeuil «castigat ridendo mores», modellato sull'oraziano «ridentem dicere verum».<sup>21</sup> L'umorismo, per contro, è una valutazione oggettiva che esula dall'intenzione critica dell'autore, essendo in questo caso la vita a schernire sé stessa. Purtroppo l'italiano non è in grado di comprenderlo, sostiene infine Virgilio Lilli,<sup>22</sup> dato che non concepisce la mezza misura: tutto è farsa o tragedia; mentre l'umorismo origina dalla melanconia, questa dalla tristezza, che a sua volta deriva da una critica, che necessita della volontà, che nasce dalla ragione. Per proprietà transitiva, non è un prodotto del sentimento, anzi, è «un gioco di prestigio [...] fatto coi pensieri come con le pedine degli scacchi, e che richiede abilità, pazienza, meccanicità di percezione e una certa tal qual dose di potere trasformista che sia capace di farti vestire la tristezza da gajezza, e la gajezza da tristezza senza stridori e difficoltà». Per svilupparsi abbisogna di «una ricettina da farmacista: trenta grammi di comico, cinquanta di triste, venti di ridicolo e – facciamo – sette di melancolico. È un misto di contrarii, una reazioncina chimica, un mélange di veleno e zucchero».<sup>23</sup> In sostanza, senza lo scontro tra poli opposti non si dà umorismo, la cui esistenza è demandata non tanto alla rappresentazione, quanto all'interpretazione: è il lettore, invero, che fa di un autore un umorista. Ma a ben vedere, quello italiano «non è umorismo propriamente detto», bensì *mélange* di comico, ridicolo, burlesco, farsesco, che risponde a due parole chiave, «minchionare» e «sfottere», cioè «canzonare, pigliar in giro, sbertucciare, beffeggiare»; ha eredi-

---

<sup>19</sup> A. Criscuolo, *L'umorismo e la sua missione*, «Gazzetta del Mezzogiorno», 21 settembre 1932, p. 3.

<sup>20</sup> Non mi è stato possibile purtroppo risalire alla fonte bibliografica del ritaglio, dal titolo *Perché ridiamo? Satira ed umorismo*, datato 25 settembre 1932. Il testo è poi confluito in F. Bernardini, *Perché ridiamo? Comicità – satira – umorismo*, Hoepli, Milano 1934.

<sup>21</sup> Hor., *Sat.*, I, 1, v. 24.

<sup>22</sup> V. Lilli, *Il cosiddetto umorismo (discorso all'italiano)*, «Rassegna di cultura», 1, 3-4, 1932, pp. 182-186.

<sup>23</sup> Ivi, p. 183.

tato questo «sale corrosivo» da Marziale e Pasquino, celando dietro l'aspetto beffardo e derisorio una profonda finalità morale.<sup>24</sup>

Questa indagine serviva a Falqui per concepire con maggior sicurezza la premessa alla sua antologia, di cui ci rimangono solo osservazioni sparse su più fogli, che comunque denunciano una chiara nozione dello statuto del genere epigrammatico. Schematizzando, contraddistinguono l'epigramma:

1. la brevità, che equivale a maggiore incisività: «L'estrema economia del linguaggio ch'è necessario conseguire e conservare fa sì ch'ogni sillaba, più ch'ogni parola, debba esser predisposta a coglier nel segno. | È come una gara a chi più dice e persuade con meno parole» (c. 34);
2. la prospettiva canzonatoria: «È un'esperienza amara | che si vendica sbertando e in crudelendo» (c. 35);
3. il carattere salace, umoristico, che però nella sua immediatezza rischia tuttavia di apparire superficiale: «La prestezza e la pungevolezza di dettato che meglio contraddistinguono i buoni epigrammi hanno rispondenza quasi esatta nel segno incisivo delle immagini satiriche | In pochi tratti delineano e serrano, nella cornice di una scena, personaggi e caratteri ||| Ma nella trascorrente velocità stessa, se da una parte si riscontra la più o meno felice riuscita, se ne accerta anche nel contempo la sommarietà, l'aggressività, e fin l'arbitrio. ||| Un ragionamento, un'osservazione, una riflessione di cui non ci si fanno conoscere che i risultati estremi, e in una forma di per sé già tanto irrimediabilmente sentenziosa» (c. 36);
4. la sua fortuna effimera, poiché inevitabilmente legato a un fatto presente, che se non assurge a *exemplum* più generale, se non trasmette un insegnamento universale rischia di perdere la *vis* comica: «È raro, ed è privilegio di quelli felicemente azzeccati, che un epigramma destinato con troppo ed esclusiva precisa mira a fatti o a persone legati a un particolare momento o avvenimento, conservino a lungo la loro pungevolezza. | Essi recano in sé le ragioni dell'irrimediabile invecchiare, ove non abbiano saputo ricavarne una lezione più duratura, una morale più vasta» (c. 50);
5. una struttura metrica piuttosto codificata, a partire dall'inventore Alamanni: «“Per testimonianza del Crescimbeni e del Quadrio e d'altri dottissimi scrittori”<sup>25</sup> vogliono che Luigi Alamanni sia stato “il primo inventore dell'epigramma fra gl'Italiani, non ritrovandosi questo nome

---

<sup>24</sup> Ivi, pp. 184-185.

<sup>25</sup> Questa citazione, assieme alle seguenti, è tratta da un ragionamento di Vincenzo Comaschi, *Saggio sopra l'epigramma italiano* (1792), che disegna una storia dell'epigramma da Alamanni ai suoi tempi.

usitato da alcun poeta vissuto prima di lui”.<sup>26</sup> E, diversamente dai Greci e dai Latini, presso i quali fu in uso comporre gli epigrammi di versi o esametri o pentametri, o filici, o giambici, o scazzonti, egli volle comporli di “coppie d’endecasillabi, rimate ciascuna di per sé”, col secondo verso d’ogni coppia scritto “alquanto indietro a simiglianza de’ pentametri greci e latini” e facendo in modo che, procedendo a due a due, “dopo ogni coppia vi fosse la sua pausa” | Il Minturno sull’esempio degli Epigrammisti del sec. XVII [*sic*] ammise la mescolanza degli ettasillabi agli endecasillabi;<sup>27</sup> nonché, oltre le coppie d’una stessa misura, i terzetti e i quartetti, alla sola condizione che fossero pochi e con le rime | Ma così epigramma e madrigale finirono per confondersi»<sup>28</sup> (c. 46).

---

<sup>26</sup> Postumi, nel 1587, uscirono a Parigi 122 *Epigrammi*, che l’autore aveva composto intorno alla metà del Quattrocento, dedicandoli alla figlia di Francesco I di Francia.

<sup>27</sup> Antonio Minturno aveva scritto nel 1563 *L’arte poetica*, di cui una sezione era dedicata all’epigramma, che «motteggia, [...] rimorde, punge, schernisce, biasima, riprende, ammonisce, conforta, loda, lusinga. [...] è composizione, con la quale brevemente ed argutamente quel, ch’è degno di non essere taciuto, si descrive, [...] perciocché la lunghezza dell’opera perde la leggiadria, e la piacevolezza, e l’arguzia, che questa Poesia richiede».

<sup>28</sup> Il madrigale antico, in effetti, così come lo ha fissato Petrarca, risulta composto da 2 a 5 terzine cui segue un congedo di misura variabile, 1 verso o 1 o 2 distici, con endecasillabi eventualmente alternati a settenari con rime variabili. Questa struttura si mantenne intatta fino a Pascoli: la sezione *L’ultima passeggiata* di *Myricae*, per esempio, risulta costituita da 16 madrigali di endecasillabi, in cui, unica modifica, il congedo è formato da 2 distici uniti in una quartina a rima alternata. E solo il sedicesimo aggiunge in coda un distico in più a rima baciata. Segnalo, inoltre, che in un altro foglio Falqui rammenta che «La forma prolissa escogitata dal Leporeo (che allungò l’epigramma fino a comprendere 10, 12, 20, 30 vv. denominandolo appunto dal numero dei vv.: deca, duodeca, bisdeca, tredeca e oltre alle rime nel corpo dei singoli versi fece rimare ogni coppia) non ebbe fortuna e cadde in disuso» (c. 47). Nella produzione altamente sperimentale, e anticlassica, di Ludovico Leporeo, si annovera la pubblicazione nel 1634 del *Decadario trimetro*, una raccolta di 110 componimenti («deche») di 10 versi ciascuno, ognuno dei quali è detto trimetro ed è caratterizzato dalla presenza di tre rime, due interne e una finale; in quest’ultima la vocale è «posata con diatonica desinenza terminante», ossia cambia seguendo l’ordine alfabetico *a e i o u* (cfr. L. Leporeo, *Decadario trimetro*, Corbelletti, Roma 1634, pp. 4-5). Per la conformazione strofica (due quartine con rima alternata e un distico a rima baciata), nel trattato *Della storia e della ragione d’ogni poesia* Francesco Saverio Quadrio (che non stimava per nulla Leporeo, «capricciosissimo poetaccio») ascrive questi testi al genere epigrammatico, in cui fa rientrare anche il *Duodecadario*, *bisdecadario*, *trisdecadario* del 1653, in cui il numero dei versi si fa particolarmente esteso, come segnala Falqui. Pertanto, chiosa Quadrio, questi esperimenti «da fuggir sono, e da lasciare al loro inventore» (cfr. F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d’ogni poesia*, vol. II, lib. 2, Agnelli, Milano 1742, pp. 366-367).

Anche la struttura che avrebbe dovuto avere l'antologia pare già definita:

Il Mazzoni, nella sua raccolta, affinché si trovassero subito gli epigrammi meglio rispondenti “a ciò che il pubblico suol desiderare dagli epigrammi e al concetto che il nome d'epigramma suole suscitare”, diede ai componimenti prescelti l'ordine cronologico inverso e, partito dal Giusti, risalì fino al Garzo del XIII secolo.<sup>29</sup> | Parendo a noi meglio che la dimostrazione dello svolgimento del genere seguisse il cammino inverso per giungere dall'antico al tempo d'oggi, abbiamo qui seguito altro criterio nell'ordinare la massa degli epigrammi, nella scelta de' quali non ci siamo lasciati fermare da considerazioni troppo moralistiche, certi che l'intento per l'appunto moralistico del genere sarebbe risultato chiaro ugualmente e forse maggiormente anche da una scelta meno limitata e impedita e bigotta... (c. 48).

Il percorso storico dalle origini alla contemporaneità si giustifica, ancora una volta, con il proposito militante dell'opera: sulla falsa riga del *Fiore della lirica italiana*, Falqui avrebbe mirato da una parte a dimostrare la sopravvivenza del genere, dall'altra a verificarne la felice evoluzione, certo che anche nel Novecento l'epigramma potesse vantare un'ottima salute, che gli derivava proprio dalla sua illustre tradizione. Per tale ragione, pure sulla scelta della materia sembra piuttosto convinto: in un foglio abbozza un possibile canone, un elenco in tre colonne comprendente epigrammisti dal Quattro all'Ottocento. Tra i molti, ad esempio: Alamanni, Alfieri, Bettinelli, Carducci, Foscolo, Giusti, Machiavelli, Marino, Michelangelo, Molza, Murtola, Niccolini, Prati, Tolomei, Strozzi. Non include, invece, nessun autore contemporaneo: scelta peculiare, si potrebbe pensare, ma solamente se si dimenticasse che la letteratura dell'oggi era, alla prova dei fatti, l'unico ambiente di lavoro del critico; e anche quando volgeva la sua attenzione ad altri secoli (soprattutto Seicento e Settecento), era mosso dalla costante necessità di legittimare quel presente che conosceva alla perfezione. Testimoniano questa sua competenza le bozze

---

<sup>29</sup> Rispetto alle antologie precedenti, la sua, afferma Mazzoni, «è compilata più diligentemente e con miglior critica»: «gli epigrammi qui raccolti sono ordinati, prima quelli con nome d'autore, poi gli anonimi in ordine cronologico inverso; a questo modo si han subito i componimenti che meglio rispondono a ciò che il pubblico suol desiderare dagli epigrammi e al concetto che il nome d'epigramma suole suscitare». Assenti i sonetti, non i madrigali: «a rigore di critica, ciò dovrebbe essermi rimproverato; perché, anzi, il sonetto è metro di cui tanto l'epigramma si compiacque, che per qualche autore, e potrebbe dirsi per qualche età, sonetto ed epigramma fu tutt'uno. Ma aperte le porte ai sonetti essi, appunto per ciò, avrebbero invaso e dilagato. Invece non titubai a considerare come epigramma qualche sedicente madrigale; la confusione tra l'uno e l'altro fu talvolta anche teorica. I dialetti, salvo per due epigrammi di facilissimo veneziano, non son compresi nella raccolta»; cfr. l'introduzione di G. Mazzoni (a cura di), *Epigrammi italiani*, Barbera, Firenze 1896.

di stampa, che contengono i testi, tra gli altri, di Luigi Bartolini, Luciano Folgore, Leo Longanesi, Mino Maccari, Curzio Malaparte.

Il libro, dunque, era addirittura pronto per la pubblicazione,<sup>30</sup> ma inspiegabilmente naufraga. Le bozze erano state persino corrette, non solo da Falqui, bensì anche da un'altra mano, facilmente identificabile in quella dello storico Giuseppe Fonterossi, che non poco contribuisce all'allestimento del florilegio. A lui il nostro si era rivolto per avere ulteriori indicazioni bibliografiche e la trascrizione di alcuni epigrammi introvabili: le due lettere di risposta, conservate tra i documenti dell'opuscolo, sono datate 25 e 28 aprile 1945 (cc. 4 e 3), permettendoci di collocare con certezza l'avvio del progetto intorno alla metà degli anni Quaranta.

Degna di nota, inoltre, l'intenzione di inserire nell'antologia anche le pasquinate, come si legge nell'elenco degli autori, raccolte addirittura in un plico a parte, piuttosto esiguo (172 cc. in totale), che reca nel frontespizio il titolo «Pasquinate || dal sec. XV al XIX». A differenza degli epigrammi, a ogni componimento sarebbe dovuta seguire una brevissima nota di contesto. Si legga, per esempio, c. 1:

1

Papa Martino  
Non vale un lupino

Per Oddone Colonna,  
papa Martino V: 1417-1431

2

Da quando è Niccolò papa e assassino,  
Abbonda a Roma il sangue e scarso è il vino.

---

<sup>30</sup> Purtroppo, non mi è stato possibile, per ora, individuare la casa editrice: nella corrispondenza con gli editori non risulta alcun contratto specifico relativo all'antologia, né Falqui pare discuterne con qualche editore, nemmeno minore (Gherardo Casini, Enrico Colombo).

Antonio D'Ambrosio

Vogliono che Papa Niccolò V  
(1447-1455) abbia, da ubbriaco, condannato  
e fatto impiccare Stefano  
Porcari, reo d'aver  
congiurato contro il Papato.

3

Orsini, Colonnese e Frangipani  
Riscuotono oggi e pagano domani.

Contro l'ingordigia dei  
baroni romani, al tempo di Niccolò V.

3"

Più assai che peste, papi e imperiali,  
Più assai che fame, Galli e Aragonesi,  
Più a Roma sono assai crudi e fatali  
Savelli, Orsini, Cenci e Colonnese.

Sullo stesso argomento.

Ora, questa presenza in un volume progettato di soli epigrammi può stonare; ma se si considera la loro autonomia tipografica, si può intuire che Falqui avesse dedicato loro un'apposita sezione proprio per distinguere i due generi, i componimenti satirici di fattura squisitamente letteraria da quelli di marca strettamente popolare, che, in quanto tali, rischiavano di cadere in una maggiore ambiguità, dunque apparivano più bisognosi di una esplicita contestualizzazione tramite il commento.

Le ragioni per cui, alla fine, l'intero progetto non sia andato a buon fine purtroppo non sono chiare, forse per motivi ideologici, forse editoriali. Ma di sicuro rimane un'importante testimonianza dell'acume di Enrico Falqui, che aveva intercettato la sopravvivenza e la vitalità dell'epigramma fino all'età contemporanea, sempre nel segno dello sberleffo, dello sprezzo dell'Autorità (politica, sì, ma anche culturale), della derisione del vizio e del difetto.

MIRIAM KAY

## «Monumenti di vuoto». Il viandante e la memoria negli epigrammi di Giorgio Caproni

Anima armoniosa, perché muta e, perché scura, tersa:  
se c'è qualcuno come te, la vita non è persa.  
(P. P. Pasolini, *A Caproni*)<sup>1</sup>

### I. «NON RESTANO TESTIMONIANZE»: L'EPIGRAMMA, LA MORTE E IL VIANDANTE

La necessità tutta umana di custodire il legame con gli affetti perduti e, di conseguenza, con la memoria, ha trovato il suo corrispettivo storico – evolutosi poi in funzione sociale e antropologica – nella figura topica del viandante, la cui funzione di «traghettatore della memoria» è transitata dalle antiche epigrafi agli epigrammi, cristallizzandosi progressivamente in *topos* letterario.<sup>2</sup> Tralasciando Dante – il viandante ultraterreno per eccellenza della nostra

---

<sup>1</sup> S. Verdino, G. Devoto (a cura di), *Genova a Giorgio Caproni*, S. Marco dei Giustiniani, Genova 1982, p. 265.

<sup>2</sup> Cfr. la premessa metodologica a questo studio, alla quale mi permetto di rimandare: M. Kay, *La metempsicosi del viandante. Percorsi lessicali e topica sepolcrale, dagli epigrammi greci alla lirica italiana*, «Caietele Echinox», 44, 2023, pp. 97-112: 102-103: «All'interno della società tradizionale, il viandante aveva rappresentato la manifestazione di una necessità: nel volto anonimo di un passante si proiettava la speranza di trovare nell'evocazione sonora la momentanea salvezza dall'oblio, la possibilità di lasciare una traccia, un ricordo che si rinnovasse grazie alla voce. Il viandante non era solamente un tassello convenzionale della topica sepolcrale, ma assolveva a una precisa funzione antropologica di "traghettatore della memoria". Tuttavia, nel momento in cui l'architettura sociale e collettiva comincia a mutare, la figura del viandante [...] muta di conseguenza, ridefinendo profondamente la propria funzione e la propria ambigua collocazione tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti». A sua volta, questo saggio deve la sua genesi agli studi e agli insegnamenti di Franco D'Intino,

letteratura, che ha preservato e consacrato nella memoria numerosi defunti, sebbene non attraverso il genere dell'epitaffio –, questa singolare figura occupa un ruolo centrale nella letteratura occidentale e in particolare nella lirica a tema sepolcrale, ma deve le sue origini all'epigrafia e, successivamente, all'epigramma di argomento funebre. Il viandante, con il quale talvolta il poeta stesso si identifica, può essere sinteticamente interpretato come un «simbolo del rapporto umano e letterario con la memoria».<sup>3</sup> A permetterci di riconoscere la presenza di questa funzione-viandante sono una serie di spie lessicali e tematiche, che possono essere sommariamente definite anch'esse come *topoi* (i «luoghi» della «memoria collettiva», nelle parole di Cesare Segre).<sup>4</sup> Se è piuttosto agevole individuare delle azioni o delle caratteristiche proprie del viandante per quanto riguarda l'epigramma classico,<sup>5</sup> ripercorrere la sua metamorfosi diacronica all'interno della lirica italiana è un percorso molto più accidentato e poco battuto.

L'idea di una trasmissione certa della memoria alla posterità, tipica ancora della società pre-moderna, cede progressivamente il passo a un senso di fragilità, di frattura o quantomeno di indebolimento del legame tra passato e presente.<sup>6</sup> Questa consapevolezza si riflette nell'uso poetico del *topos*, accompagnato da una crescente attenzione al tema della dispersione dei resti nelle sue molteplici sfumature: la tomba dimenticata o trascurata, l'impossibilità di offrire o ricevere consolazione – sia per il defunto che per i suoi cari – e l'assenza di un monumento o di un'iscrizione che conservi il nome del morto.

---

cfr. Id., "Sitrtranzi grolia munni". *La topica sepolcrale nella poesia italiana tra Sette e Ottocento (da Cesarotti a Belli)*, in S. Zatti, R. Coronato (a cura di), *Metamorfosi dei topoi nella poesia europea dalla tradizione alla modernità*, Pacini, Pisa 2018, pp. 65-96.

<sup>3</sup> Kay, *La metempsicosi del viandante* cit., p. 103.

<sup>4</sup> Cfr. C. Segre, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, p. 216: «Nei luoghi (*topoi*) della memoria collettiva si depositano attraverso il tempo, in forma stereotipata, schemi di azioni, situazioni, invenzioni caratteristiche della fantasia».

<sup>5</sup> Cfr. R. Höschle, *The Traveling Reader: Journeys through Ancient Epigram Books*, «Transactions of the American Philological Association (1974-2014)», 137, 2, 2007, pp. 333-369: 343: «In the case of epigrammatic libelli the image of a traveling reader inevitably evokes the original setting of inscribed poetry: the metaphorical wayfarer is a transformed version of the ὁδῖτης commonly addressed in stone epigrams [...] and the strategies by which epigraphic texts try to attract the attention of passers-by continue to live on in a modified form». Cfr. anche l'efficace riassunto di M. A. Tueller, *The passer-by in archaic and classical epigram*, in M. Baumbach, A. Petrovic, I. Petrovic (eds.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 42-60.

<sup>6</sup> Per dirla con Ariès, è riassumibile nel passaggio dalla «morte del sé» alla «morte dell'altro», cfr. P. Ariès, *Storia della morte in Occidente dal Medioevo ai giorni nostri*, Rizzoli, Milano 1978.

Nella letteratura europea di fine Settecento, intrisa di ambientazioni cimiteriali e funebri, il gesto di camminare e riflettere tra le tombe diventa quasi un rito. Tuttavia, dietro l'*habitus* del *promeneur solitaire* si cela una verità ineludibile: la futilità di ogni tentativo di dialogare con le ombre evanescenti del passato. Emblematiche, in tal senso, sono state la *graveyard poetry* di matrice inglese e la figura onnipresente del *wanderer* nella poesia ottocentesca, da Wordsworth a Goethe – dal *Wandrer's Nachtlied* fino al *Faust*, dove la morte del viandante nella capanna di Filemone e Bauci è quantomai simbolica e significativa – così come nell'intera sensibilità *stürmeriana*, romantica e moderna.<sup>7</sup>

La parabola storica e letteraria di questa figura — dal viandante epigrafico e poetico fino al *promeneur* della modernità — conosce esiti inattesi anche nella lirica contemporanea, dove riemerge sotto nuove forme, riflettendo trasformazioni profonde nel rapporto tra memoria, identità e scrittura. Il Novecento eredita infatti questo *topos* come emblema di una ricerca di connessione con il passato ormai disillusa, in bilico tra tensione metafisica e consapevolezza della disgregazione.

È in questo solco che si inserisce l'opera di Giorgio Caproni: attraverso il suo sguardo, la figura del viandante e dunque della memoria si rifrange e si distorce, caricandosi di ironia tragica e di una lucida, impietosa riflessione sul vuoto lasciato dalla perdita. Parallelamente, l'eredità dell'epigramma si trasforma in uno strumento per interrogare, con sconcertante lucidità, la perdita di quell'orizzonte di memoria collettiva.

Nella poesia di Caproni convivono e dialogano in apparente contrasto alcuni dei caratteri distintivi del genere epigrammatico: la fulmineità del motto di spirito – connotato da uno spiccato senso del rovesciamento comico e dell'assurdo – e i temi della morte e degli affetti perduti, ricavati dall'epigrafia sepolcrale prima ancora che della tradizione libresco dell'epigramma.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Cfr. T. Gish, 'Wanderlust' and 'Wanderleid': *The Motif of the Wandering Hero in German Romanticism*, «Studies in Romanticism», 3, 4, 1964, pp. 225-239; V. Cocco, *Il viandante tragico e il pellegrino della notte. Due figure del Romantico*, in *Romanticismo: il nuovo sentimento della natura*, Electa, Milano 1993, pp. 351-363; L. Clymer, *Graved in Tropes: The Figural Logic of Epitaphs and Elegies in Blair, Gray, Cowper, and Wordsworth*, «ELH», 62, 2, 1995, pp. 347-386. Per l'analisi diacronica dell'evoluzione di questo *topos* nella lirica volgare italiana tra il XVI e il XIX secolo, rimando al mio *La metempsicosi del viandante* cit., pp. 103-107.

<sup>8</sup> Adele Dei nota che in Caproni troviamo «non proprio e non solo epigrammi, [...] in quanto non necessariamente spinti da una volontà polemica e satirica», bensì «inserzioni» che mirano «alla scoperta di una pur parziale verità»: Ead., *Aforismi in versi*, in S. Giovannuzzi (a cura di), *Anni '60 e '70 in Italia: due decenni di ricerca poetica*, S. Marco dei Giustiniani, Genova 2003, pp. 283-296: 283.

Tuttavia, la natura proteiforme dell'epigramma consente a Caproni di esprimere anche una «saggezza contraria»,<sup>9</sup> non necessariamente relegata al solo registro satirico, ma portatrice altresì di una angosciata e irrisolta interrogazione della morte, dell'aldilà, della tanto sofferta «fuga di Dio».<sup>10</sup>

Il Caproni epigrammista comincia a emergere a partire dagli anni Settanta, con la preparazione de *Il muro della terra*, conquistando progressivamente spazio nella sua opera poetica fino ad arrivare alla sua postuma *acme* in *Res Amissa*. La crescente sentenziosità della sua parola poetica è accompagnata dall'emergere di quella che, per usare le parole di Ruozzi, può essere definita una «forma bloccata della crisi, specchio del negativo, del crollo dei valori, della “morte di Dio”».<sup>11</sup> Crisi che, in Caproni, si traduce in una poetica che guarda sì alla tradizione dell'epigramma, per sfruttarne sia i dispositivi formali che contenutistici, ma che – attraverso un dettato poetico di singolare nitore e insieme di musicalità – raggiunge poi territori di vertiginosa incertezza e ambiguità, dove la comunicazione non può che essere telegrafica, quasi epigrafica, e l'affermazione sentenziosa o gnomica si scontra con il paradosso che pure l'ha generata.

## II. «NOMI PER L'ETERNO ABBANDONATI SUI SASSI»: LA GRAMMATICA DELLA LIRICA SEPOLCRALE ITALIANA NEI SONETTI GIOVANILI DI CAPRONI

L'incessante dialogo di Caproni con la tradizione si sviluppa anche mediante il ricorso, senz'altro *démodé*, a forme metriche come il sonetto<sup>12</sup> – giusta i due

<sup>9</sup> G. Ruozzi, *Forme brevi. Pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*, Goliardica, Pisa 1992, p. 94.

<sup>10</sup> La formula e più generalmente il tema del *Deus absconditus* (per usare un sintagma caproniano) ricorsivo e quasi cifra inconfondibile della produzione caproniana più matura, cominciano a comparire già dal *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1965), ma diventano pervasive a partire da *Il muro della terra* (1975). Si citeranno i testi dei componimenti di Caproni dall'edizione di riferimento: G. Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di L. Zuliani, Mondadori, Milano 1998 (d'ora in poi OV).

<sup>11</sup> Ruozzi, *Forme brevi* cit., p. 94. Le parole sono riferite alla produzione di Ennio Flaiano, ma ciò non incide sulla liceità di rilevare lo stesso meccanismo in Caproni.

<sup>12</sup> Cfr. R. Scarpa, *Sintassi e respiro nei sonetti di Giorgio Caproni*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004. Sull'utilizzo del sonetto, cfr. G. Remigi, *Il tema del viaggio nella poesia di Giorgio Caproni*, «Italice», 86, 2, 2009, pp. 239-253: 250: «La predilezione per figure metriche classiche, quali il sonetto ad esempio o la canzonetta, [...] [è] internamente complicata dal ricorso ad espedienti che smentiscono l'idea di un ossequioso recupero della tradizione»; più in generale, cfr. L. Surdich, *I lamenti in forma di sonetto*, in Devoto, Verdino (a cura di), *Genova a Giorgio Caproni* cit., pp. 55-75; P. Zoboli, *Verso l'Isola del Pianto (Su un sonetto dell'anniversario)*, ivi, pp. 201-213; C. Marazzini, *Revisione ed eversione metrica*.

micro-canzonieri, i *Sonetti dell'anniversario* (sezione di *Cronistoria*, 1943) e i più maturi *Lamenti* (da *Il passaggio d'Enea*, 1956) – e ad una attenzione costante alla cadenza, alla ritmica e anche spesso alla rima (o quantomeno alle figure retoriche di suono)<sup>13</sup> ma anche sul piano dei temi e dei *topoi*. Sebbene infatti siano facilmente individuabili nella sua opera la vena ironica o il ricorso al *fulmen in clausula* tipici dell'epigramma, si può anche rilevare un profondo legame con la tradizione dell'epigrafia sepolcrale (alla quale l'epigramma deve almeno in parte le sue origini), particolarmente evidente nella spasmodica resistenza alla dispersione della memoria e nell'assurgere della parola a monumento verbale.<sup>14</sup> Tale connessione richiama l'idea classica dell'iscrizione funeraria, nella quale la parola incisa si fa portatrice di un messaggio destinato a resistere all'azione corrosiva del tempo. Le radici che l'epigramma affonda nell'epigrafia funeraria e commemorativa offrono d'altronde e a maggior ragione una *raison d'être* ai caproniani interrogativi esistenziali, pur «addomesticati, o ironizzati, o riproposti fulmineamente su nuove basi» attraverso la sentenziosità del dettato poetico.<sup>15</sup>

Se però nei *Sonetti dell'anniversario* o ne *Il seme del piangere* la parola poetica, quando affidata a forme metriche tradizionali, è ancora in grado di

---

*Appunti sul sonetto nel '900*, «Metrica», 2, 1981, pp. 189-205; B. Frabotta, *Il secondo libro di Giorgio Caproni: la cronistoria di una colpa fra predestinazione e libertà*, «La Rassegna della letteratura italiana», 2-3, 1985, pp. 310-325; A. Girardi, *Metri di G. Caproni*, in Id., *Cinque storie stilistiche*, Marietti, Genova 1987, pp. 99-135.

<sup>13</sup> Cfr. la *Nota al Passaggio d'Enea*, in OV, p. 179: «Anni – dirà il poeta – per me di bianca e quasi forsennata disperazione, la quale proprio nell'importanza formale della scrittura [...] e quindi nell'anch'essa disperata tensione metrica [...] forse cercava per via di paradosso, ma con lucida coscienza, e certo del tutto controcorrente rispetto alle altrui proposte e risultanze, un qualsiasi tetto all'intima dissoluzione non tanto della mia privata persona, ma di tutto un mondo di istituzioni e di miti sopravvissuti ma ormai svuotati e sbugiardati, e quindi di tutta una generazione d'uomini».

<sup>14</sup> «This term, in its most basic sense, signifies no more than “inscription”, a text engraved upon an object. But already from its earliest attestations (in Herodotus and Thucydides), the word was used preeminently of one epigraphic subset, the verse-inscription – short poems, most often engraved on tombstones, religious offerings, or honorific monuments» (P. Bing, J. S. Bruss, *Introduction*, in P. Bing, J. S. Bruss [eds.], *Brill's companion to Hellenistic epigram. Down to Philip*, Brill, Leiden-Boston 2007, pp. 1-26: 1).

<sup>15</sup> Cfr. Dei, *Aforismi in versi* cit., pp. 290-291: «Evidente fino dall'inizio il rapporto da un lato con la proverbialità, con l'uso e l'abuso del detto popolare e della frase fatta, che sono però sottilmente minati dall'interno, rovesciati, resi assai poco rassicuranti, e dall'altro con la citazione, letteraria e non, che segnala insieme una prossimità e una distanza [...]. Temi elevati, quesiti religiosi o metafisici vengono risolti in poche frasi, bruciati in una battuta, irrisi da una metrica facile ed elementare, che li riduce a una sonorità da operetta, suggerendo movimenti da pantomima».

trasmettere la memoria della persona defunta, la progressiva rarefazione delle strutture formali e metriche coincide con la dispersione della memoria e dei parametri identitari del defunto, necessari alla perpetuazione del ricordo: così in *L'idrometra*, da *Il muro della terra*: «Di noi, testimoni del mondo, / tutte andranno perdute / le nostre testimonianze»;<sup>16</sup> ancor più evidente in *Senza esclamativi*: «Vuoto delle parole / che scavano nel vuoto vuoti / monumenti di vuoto»;<sup>17</sup> per arrivare fino a *Res amissa*, dove troviamo *Su frase fatta*: «Non restano testimonianze. / Grande che sia o meschino / quanto s'è fatto o detto / non dura più di nebbia al mattino».<sup>18</sup> La conseguenza di questa dispersione di coordinate memoriali porta con sé anche un altro dei temi più pervasivi della topica sepolcrale, ovvero la morte che 'livella' le differenze; così in *Dies illa*, da *Il franco cacciatore*: «agli occhi di nessuno un cranio / varrà l'altro, come / varrà l'altro un sasso o un nome / perso fra l'erba. / La morte / (il dopo) non privilegia / nessuno».<sup>19</sup>

Nel momento in cui si rivela impraticabile la comunicazione con i morti – e dunque con il passato, con la tradizione, resi irraggiungibili dall'insanafrattura della modernità –, la focalizzazione si sposta completamente sul poeta-viandante, sul metaforico viaggio della scrittura come movimento epistemologico o gnoseologico che può ancora rilevare, descrivere o interpretare l'irreversibile tramonto della «lunga durata», per dirla con Curtius.<sup>20</sup> Volendo adottare la «grammatica della lirica sepolcrale italiana» proposta da D'Intino, tale processo può essere colto – con uno sguardo diacronico che attraversa la lirica italiana – attraverso la crescente e insistita ricorrenza di alcuni «tratti semantici elementari» come, a titolo esemplificativo, l'opposizione tra i temi della separazione o disgiunzione e l'unione o connessione, che si declinano anche come «Dispersione / Disordine / Perdita / Distruzione *vs* Raccoglimento / Ordine»;<sup>21</sup> opposizione che si traduce poi nella perdita, ovvero nella dispersione del nome o della voce del defunto, che trova il suo correlativo oggettivo nella tomba inonorata o spoglia, talvolta dimenticata, irraggiungibile o addirittura inesistente, mai eretta.

Questa traccia tematica e rematica relativa all'intreccio tra il *topos* del viandante e l'esplicarsi della sua funzione memoriale è particolarmente evidente

<sup>16</sup> OV, p. 292.

<sup>17</sup> Ivi, p. 339.

<sup>18</sup> Ivi, p. 878.

<sup>19</sup> Ivi, p. 414.

<sup>20</sup> E. R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992.

<sup>21</sup> D'Intino, «*Sittranzzi grolia munni*» cit., p. 74.

all'interno della produzione poetica di Caproni. Si considerino innanzitutto i sonetti, scritti negli anni 1940-1945 o, se posteriori, retrodatati dall'autore a quel quinquennio:<sup>22</sup> nei *Sonetti dell'anniversario* l'io poetico lamenta la «tenue sepoltura» – dunque spoglia, inonorata, non all'altezza del defunto – che il vento offre alla «voce» (parola tradizionale quant'altre mai per indicare la *psyké*) dell'amata, destinata dunque alla dispersione dovuta al vento stesso; la sofferta impossibilità di comunicare («un lutto d'innocenza / chiusa, in cui si rompono canzoni / e voci – in cui tu sola resti senza / paura, e a te mi chiami mentre i suoni / soffoca già la più labile ardenza», XI, vv. 10-14); la consapevolezza dell'ineluttabile perdita del nome e dunque della memoria («Basterà un soffio d'erba, un agitato / moto dell'aria serale, e il tuo nome / più non resisterà, già dissipato / col sospiro del giorno», XII, vv. 1-4; «sopra la terra è fuggito il tuo nome», XVI, v. 14; «Il tuo nome che debole rossore / fu sulla terra!», XVII, vv. 1-2).<sup>23</sup>

Altrettanto didascalici nel proporre con i *topoi* della lirica sepolcrale, anche i *Lamenti* sono percorsi dalla sofferente e ossessiva descrizione dei «nomi per l'eterno abbandonati sui sassi», scossi «dal vento», ancora una volta, «muto sui morti»; l'unico «frutto» rimasto, in mezzo alla desolazione del massacro bellico, sono «i nomi senza palpito» e «il lamento» (*I lamenti*, I).<sup>24</sup> Nel secondo sonetto de *I lamenti* si rilevano due categorie messe in evidenza da D'Intino nell'opposizione tra i freddi «pavimenti di pietra» dei sepolcri e le «lacrime

<sup>22</sup> Scarpa, *Sintassi e respiro nei sonetti di Giorgio Caproni* cit., pp. 22-25.

<sup>23</sup> OV, pp. 99-107. Cfr. A. Dei, *Introduzione*, in G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, Garzanti, Milano 2008, p. 15: «Il tema dei nomi e del loro senso oscuro, del loro potere e insieme della loro vanità, ricorre con costanza significativa nelle poesie di *Cronistoria* e delle *Stanze della funicolare*».

<sup>24</sup> OV, p. 115. Nella più tarda raccolta, *Il Conte di Kevenhuller*, il “nome” sembra essere stato ormai svuotato completamente di senso, sebbene riemergano contropunte piuttosto conflittuali; cfr. M. A. Grignani, *Costanza della ragione: soggetto, oggetto e testualità nella poesia del Novecento*, Interlinea, Novara 2002, p. 139: «Nel *Conte* il linguaggio riflette incessantemente su se stesso e dunque sull'inermità e il carattere formale, anzi puramente grammaticale, di entrambi, nomi propri e pronomi: “L'ónoma non lascia orma. / È pura grammatica. / Bestia perciò senza forma. / Imprendibilmente erratica” (*L'ónoma*) e “Alcuni Io. / Quasi mai io. / Altri pronomi. / Nomi. // Parti secondarie: / le stesse del Discorso” (*Personaggi*). In contropinta, e da sempre, vige in Caproni un uso generoso, e privo di censure, del proprio nome: la madre-fidanzata Anna Picchi o Annina de *L'ascensore* (*Il passaggio d'Enea*) chiama con sfumatura interiettiva il figlio ai nuovi doveri familiari (“Giorgio, oh mio Giorgio / caro: tu hai una famiglia”) [...]. Per il consueto procedimento di rettifiche e smentite abrupte, il riconoscimento e la rassicurazione del nome sono bilanciati a loro volta dall'autoironia del “controcaproni”».

calde» e vitali dei vivi;<sup>25</sup> ancora, nel IV «Lamento», «una viva nazione / d'errori, insorgerà dalla veloce / tomba – soffocherà nel petto il nome / che tu porgi più puro»,<sup>26</sup> dove è evidente, nelle parole di Roberto Orlando, la «dialettica fugacità e caos del mondo-vuota persistenza del linguaggio»,<sup>27</sup> e l'interessante contrasto tra la tomba «veloce» – dunque effimera, trascurata – e la purezza del «nome» soffocato. Ciò che però interessa, a questa altezza, è rilevare come Caproni, attraverso questi micro-canzonieri, sembri redigere un'enciclopedia dei più significativi motivi e nuclei della topica sepolcrale, ancora fortemente connessi all'immaginario tradizionale.<sup>28</sup> L'epigramma caproniano riuscirà a ritenere l'essenza di tale immaginario, per poi trasferirlo in un dettato poetico fulmineo, ridotto all'osso. Si potranno infatti rintracciare diverse rielaborazioni di questi *Leitmotive* nella produzione più propriamente "epigrammatica" di Caproni, erede dello sradicamento post-bellico, della pervasività della morte, della dispersione della memoria. Si consideri, dal ben più tardo *Il franco cacciatore*, il componimento del 1980, *Foglie*, dove – con vaghe reminiscenze leopardiane<sup>29</sup> e, ancor più chiaramente, echi ungarettiani – Caproni riassume con lucido nitore la perdita irreparabile della traccia, della testimonianza lasciata dai trapassati:

Quanti se ne sono andati...

Quanti.

Che cosa resta.

<sup>25</sup> Cfr. D'Intino, "Sittranzì grolia munni" cit., p. 74: «Buio / Oscuro / Freddo / Spegnimento vs Luce / Chiaro / Caldo / Accensione».

<sup>26</sup> OV, p. 118.

<sup>27</sup> R. Orlando, *La vita contraria: sul Novecento di Giorgio Caproni*, Pensa MultiMedia, Lecce 2000, p. 31.

<sup>28</sup> Cfr. G. Leonelli, *Giorgio Caproni: storia d'una poesia tra musica e retorica*, Garzanti, Milano 1997, p. 26: «I valori formali della tradizione vengono sentiti come rimedio e rifugio contro il caos e la disgregazione; s'innervano in Caproni d'un valore salvifico essenziale cui partecipa il recupero della metrica classica. L'esperienza del sonetto continua anche nel nuovo libro, dove troviamo ancora dieci di questi componimenti, sette dei quali raccolti, senza titolo e numerati, a costituire la sezione *I lamenti*». Sul nesso fra il tema del lutto e il sonetto, cfr. B. Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Officina, Roma 1993, pp. 41-48.

<sup>29</sup> Basti pensare ai vv. 28-39 de *La sera del dì di festa*, che dalla constatazione della finitudine dell'umano passa per un vertiginoso *ubi sunt?* che lambisce la storia trapassata, per tornare infine alla topica *vanitas* da cui la vertigine di pensiero era partita.

«Monumenti di vuoto»

Nemmeno

il soffio.

Nemmeno

il graffio di rancore o il morso  
della presenza.

Tutti

se ne sono andati senza  
lasciare traccia.

Come

non lascia traccia il vento  
sul marmo dove passa.

Come

non lascia orma l'ombra  
sul marciapiede.<sup>30</sup>

A partire dal *Congedo del viaggiatore cerimonioso* il componimento breve e sentenzioso si fa d'altronde portatore di uno dei temi cardine della funzione-viandante in epoca moderna, ovvero l'impossibilità di comunicare con i morti: tema tradizionale quant'altri mai (basti pensare alla linea che da Petrarca, percorrendo la letteratura italiana, arriva alla sua massima espressione con i *Sepolcri*), e che tuttavia Caproni riscrive e ripensa in maniera del tutto personale.<sup>31</sup> L'uomo che, nella poesia *In una notte d'un gelido 17 dicembre*, «di notte, solo» [...] «spinge il cancello e rientra / – solo – nei suoi sospiri», nella successiva *Senza titolo*, «sa / d'aver più conoscenze / ormai di là che di qua»,<sup>32</sup> segna un dialogo che, per assurdo, sembra avvenire con i morti piuttosto che con i vivi, in un luogo segnato dall'assenza della luce e del buio, dunque privo di coordinate umane. I luoghi perdono la loro concretezza e diventano inaccessibili. Così in *La lanterna*: «Non porterà nemmeno la lanterna. Là / il buio è così buio / che non c'è oscurità»;<sup>33</sup> ancor più evidente nella *Condizione*, da *Il muro della terra* (1964-1975): «Un uomo solo, / chiuso nella sua stanza. / Con

<sup>30</sup> OV, p. 447.

<sup>31</sup> Leonelli, *Giorgio Caproni* cit., p. 72.

<sup>32</sup> OV, pp. 241-242.

<sup>33</sup> Ivi, p. 246.

tutte le sue ragioni. / Tutti i suoi torti. / Solo in una stanza vuota, / a parlare. Ai morti». <sup>34</sup> Il poeta non trova più conforto nella parola incisa, e l'inutilità della «lanterna», immagine «archetipica» in Caproni, <sup>35</sup> trova il suo corrispettivo nella scrittura poetica, che si limita a registrare l'assenza e il vuoto. La funzione memoriale del poeta-viandante perde quindi ogni possibilità di vivificare il ricordo, bloccata in una dimensione di alienata alterità: componimenti come *Versi incontrati poi* («We would not leave / our native home / for any world / beyond the tomb»), <sup>36</sup> riflettono l'incertezza e l'alienazione dell'uomo moderno, per il quale anche la parola poetica è ridotta a eco vuota.

### III. LA DISSOLUZIONE DEL VIAGGIO

Accanto al viaggio, terreno e concreto, finanche conoscitivo, che ricorre con insistenza nelle prime raccolte caproniane, si affianca un ulteriore tipo di viaggio, «di chiara valenza metafisica: quello delle povere anime “post mortem”», che si allaccia chiaramente alle tematiche eneadiche del *Passaggio di Enea* e del *Muro della terra*, quale la catabasi e la già citata permanenza del poeta tra i morti, piuttosto che tra i vivi. <sup>37</sup> Con l'avanzamento del processo di rarefazione espressiva che caratterizza l'evoluzione della sua poesia, il viaggio in Caproni si fa ancora più privo di una meta definita, incapace di approdare a un punto d'arrivo che ne giustifichi il percorso: un'«evocazione» che «si fa invece disforico richiamo di situazioni, gesti, anime, svuotati della passata vitalità, pietosi involucri di una realtà non più recuperabile attraverso l'atto memoriale». <sup>38</sup> Esso si articola piuttosto in una sospensione indefinita, in una progressiva dissoluzione dello spazio e del tempo che culmina nell'annullamento stesso della destinazione, e dunque del viaggio medesimo: nel viaggio

<sup>34</sup> Ivi, p. 287. Cfr. le note a *Il franco cacciatore*: «spesso vedevo sorgere dalle tombe e venirmi incontro i miei cari morti, o meglio mi sembrava che morti più non fossero. In mezzo a loro mi trovavo così bene: un vero riposo fra le loro braccia, come se mi sentissi anch'io senza corpo e mi librai con essi in un etere superiore. Ed ecco che il grido rauco del gabbiano mi scuoteva ricordandomi che ero solo» (ivi, p. 530).

<sup>35</sup> Cfr. L. Surdich, *Lettura di «Poesia per l'Adele» di Giorgio Caproni*, «Studi novecenteschi», 12, 29, 1985, pp. 131-153.

<sup>36</sup> OV, p. 353.

<sup>37</sup> Remigi, *Il tema del viaggio nella poesia di Giorgio Caproni* cit., p. 247. Cfr. anche Leonelli, *Giorgio Caproni* cit., p. 70: «Nella raccolta del 1975 *Il muro della terra*, già nell'evidenza dantesca del titolo, prosegue e si sviluppa la discesa agli inferi del poeta, ovvero il viaggio attraverso l'insignificanza, la contraddittorietà, l'inconsistenza o, in una parola, l'assurdità delle cose».

<sup>38</sup> Remigi, *Il tema del viaggio nella poesia di Giorgio Caproni* cit., p. 247.

scopertamente allegorico, cominciato nelle *Stanze della funicolare* e proseguito almeno fino al *Congedo del viaggiatore cerimonioso* e al successivo *Il muro della terra*, «il poeta viaggiatore ne commemora le tappe e, soprattutto, ne osserva e commenta l'avvicinarsi alla fine».<sup>39</sup>

Tale tensione si riflette nella radicale sovversione del *topos* del viandante, che in Caproni non si limita a essere ridefinito, ma viene dissolto fino alla completa negazione della sua funzione tradizionale: il poeta-viaggiatore non è più il tramite tra il mondo dei vivi e quello dei morti, colui che preserva e trasmette la memoria attraverso la parola, ma è egli stesso in transito verso la propria ultima destinazione, privo di interlocutori e, soprattutto, di un'eredità memoriale da consegnare. Anche dove Caproni ripercorre i più tradizionali gesti deputati al viandante, ovvero recarsi presso la tomba, pronunciare le sue «preghiere / di rito»,<sup>40</sup> come recita *Atque in perpetuum frater* (da *Il franco cacciatore*), la memoria – un tempo affidata alla parola incisa, poi al verso scritto – non sopravvive più nella scrittura, ma si smarrisce nell'atto stesso del viaggio, in un movimento che non lascia traccia.

All'interno di questa poetica della dissoluzione, l'inutilità del bagaglio assume un valore emblematico, segnando una frattura definitiva con la tradizione letteraria. Se nel passato il viandante portava con sé il peso della memoria da trasmettere, in Caproni tale fardello si svuota progressivamente di ogni contenuto e diventa un oggetto privo di funzione, un residuo inerte o addirittura fastidioso che il viaggiatore si trascina senza comprenderne più la necessità. Il bagaglio, da elemento di continuità tra passato e futuro, si riduce a un peso sterile, espressione dell'inermità della tradizione. Tale percezione emerge con particolare evidenza in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, dove l'io poetico (il “viaggiatore cerimonioso”, appunto) si interroga sul senso della valigia che porta con sé: «È una valigia pesante / anche se non contiene gran che: / tanto ch'io mi domando perché / l'ho recata, e quale / aiuto mi potrà dare».<sup>41</sup> All'interno di questa prospettiva quasi crepuscolare – nel suo essere placidamente ironica – dell'“ultimo viaggio” si inserisce anche la più tarda (ma più fulmineamente puntuale) *Disdetta*: «E ora che avevo cominciato / a capire il paesaggio: / “Si scende,” dice il capotreno. / “È finito il viaggio”».<sup>42</sup> Il viandante caproniano non è più il custode di un sapere da consegnare a chi

---

<sup>39</sup> G. Raboni, in G. Caproni, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 2016, p. 994n.

<sup>40</sup> OV, p. 444.

<sup>41</sup> Ivi, p. 244.

<sup>42</sup> Ivi, p. 505.

verrà dopo di lui, ma una figura priva di eredità, diretta verso un altrove che non prevede alcuna possibilità di trasmissione o di ricordo. Egli non parte per lasciare un segno del proprio passaggio, né per costruire una narrazione di sé: il suo viaggio è privo di tracce e la sua destinazione non è altro che l'indistinto, il vuoto. In questa sottrazione progressiva, la memoria si dissolve insieme alla parola, e la poesia stessa si fa epigrafe di una scomparsa definitiva, riassunta nell'«epitaffio a sé stesso»,<sup>43</sup> l'epigramma *Esperienza* («Tutti i luoghi che ho visto, / che ho visitato, / ora so – ne sono certo: non ci sono mai stato»)<sup>44</sup> Il viaggio si conclude nel segno dell'aporia, e la poesia non è più lo strumento che sottrae il nome o la memoria all'oblio, bensì il segno della sua afasica impotenza.

Ne consegue che anche i luoghi che attraversa il viandante sono segnati da un'irreversibile perdita di riferimenti. La stazione ferroviaria, immersa nella nebbia dell'alba, diviene il simbolo di questa dissoluzione, uno spazio liminale in cui ogni distinzione tra partenza e arrivo si annulla, lasciando il viaggiatore sospeso in un'attesa che non prevede compimento. Anche il passaggio verso l'aldilà è immerso nella quotidianità banale di questo nebbioso, albeggiante non-luogo:<sup>45</sup> in *Ad portam inferi*, Annina attende «l'ultima coincidenza / per l'ultima destinazione»,<sup>46</sup> ma già in *Interludio* (dalle *Stanze della funicolare* de *Il passaggio di Enea*), l'Erebo era diventato «l'inverno in una latteria», nella quale Proserpina, «nella scialba / veste lavava all'alba / i nebbiosi bicchieri».<sup>47</sup>

Ancora: la dissoluzione o la negazione del viaggio si può osservare nella

<sup>43</sup> Leonelli, *Giorgio Caproni* cit., p. 83.

<sup>44</sup> OV, p. 382.

<sup>45</sup> Cfr. A. Dei, *Giorgio Caproni*, Mursia, Milano 1992, p. 92: «Si entra in zone nebbiose, dove la volontà si svuota e vacilla, si perdono le sicure coordinate di tempo e spazio. Questa fascia intermedia fra sonno e veglia, vita e morte, terra e oltretomba permette l'addensarsi contemporaneo di passato e futuro»; cfr. anche Remigi, *Il tema del viaggio nella poesia di Giorgio Caproni* cit., p. 241. «E la nebbia si diffonde anche attorno alla sala d'aspetto in cui Annina è ritratta ad attendere "l'ultima coincidenza / per l'ultima destinazione" [...]: torna, in *Ad portam inferi*, il noto connubio viaggio-vita, calato questa volta entro una metafora di tipo ferroviario [...]. E torna pure, in questa fase dell'opera caproniana, il noto tema della partenza, legato ora al gusto del paradossale e del principio di contraddizione. L'abbandono dei fondamenti della logica, al limite del non-sense, su cui sono costruiti i titoli delle ultime poesie, descrive un andare che coincide con l'immobilità».

<sup>46</sup> OV, p. 204.

<sup>47</sup> Ivi, p. 135; su questo componimento cfr. P. V. Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, ivi, pp. XI-XLIV: XX: «Una latteria, luogo per eccellenza caproniano, d'inverno (anzi, l'inverno in una latteria, il fuori minaccioso che invade il dentro), e questo è l'Erebo, mentre Proserpina è la ragazza che lava all'alba (ora topica della raccolta) i bicchieri non sporchi ma nebbiosi».

chiusa di *Biglietto lasciato prima di non andar via*, dove il poeta scrive: «Il mio viaggiare / è stato tutto un restare / qua, dove non fui mai»,<sup>48</sup> che sancisce la dissoluzione anche delle coordinate spaziali, nonché la vacuità del viaggio stesso, e si iscrive in un processo più ampio di erosione del linguaggio e delle sue capacità gnoseologiche e definitorie, caratteristico della fase tarda della poesia caproniana.<sup>49</sup> Si giunge dunque al viaggio come paradossale immobilità, come annullamento, particolarmente evidente nella stagione del *Muro della terra*: così in *Su un'eco (stravolta) della Traviata*, «Dammi la mano. Vieni. / Guida la tua guida. Tremo. / Non tremare. Insieme, / presto Ritorneremo / nel nostro nulla – nel nulla / (insieme) Rimoriremo», e nella sua prosecuzione, *Nibergue*, «...là dove nessuna mano / – o voce – ci Raggiungerà»,<sup>50</sup> dove appare inesorabile la circolarità del “rimorire” che annulla ogni progresso o approdo.

#### IV. «DAL SANGUE, AL SASSO»: MOT (O MORT) D'ESPRIT

Essenziale componente della riflessione caproniana sulla morte e sull'“oltre” è l'ironia, o meglio, quella peculiare forma di motto di spirito che, condensata in pochissimi versi dalla sintesi fulminea e dall'incisività quasi aforistica, sembra voler esorcizzare l'ineluttabilità della fine; tuttavia, nel suo stesso dispiegarsi, finisce per rivelarsi intrinsecamente paradossale. Questo meccanismo, erede della lunga tradizione dell'epigramma classico e satirico in particolare (carattere, quest'ultimo, non infrequentemente associato all'epigramma *in memoriam*), in Caproni si carica di una tonalità ambigua e perturbante: il gioco di parole, la struttura antitetica e la costruzione paradossale non si limitano a smorzare la gravità del tema trattato, né si risolvono in una semplice operazione di alleggerimento, bensì dischiudono uno spazio in cui la logica si incrina e il discorso sulla morte si svuota progressivamente di ogni residuo di senso. Il poeta-viandante caproniano, già privato della funzione di traghettatore della memoria, si configura qui come un soggetto consapevole della propria irrilevanza, imprigionato in un cortocircuito esistenziale in cui il confronto con la morte (talvolta la propria)<sup>51</sup> si impone come esperienza inag-

<sup>48</sup> OV, p. 427.

<sup>49</sup> Così anche in *Apostrofe a un impaziente d'imbarco*, dal *Franco cacciatore*: «– Si calmi. Dove vuol mai andare? / Un punto è assodato. / Lei non potrà mai arrivare, / mi creda, dov'è già arrivato» (ivi, p. 429), ma è più generalmente un *fil rouge* che percorre l'intera raccolta poetica.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 335-336.

<sup>51</sup> Sul motivo topico dell'anticipazione della propria morte nella poesia pre-novecentesca, cfr. D'Intino, “*Sittranzì grolia munni*” cit., pp. 78-82.

girabile e insieme indescrivibile, e che pure non cade nell'afasia o afonia, bensì rimane aggrappata al (pur ormai inutile) *mot d'esprit*. Questo meccanismo appare molto evidente ne *Il franco cacciatore*, dove il feroce umorismo esaspera il legame tra epigramma, ironia e morte: in *I pugni in viso*, dove Caproni mette in scena la figura dello «scemo del paese» (forse un lontano nipote di Frank Drummer, dalla *Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters)<sup>52</sup> che afferma, «battendosi i pugni in viso», «[l]a morte non mi avrà vivo».<sup>53</sup> Il gesto autolesionistico, unito alla tautologica assurdità della frase, si carica di un'eco tragica che capovolge ogni possibilità di eroismo o di sfida: il riso si spegne nel vano accanimento contro un destino già segnato.

Dietro all'apparente semplicità del dettato si cela dunque una costruzione di notevole densità concettuale, in cui il quotidiano e il metafisico o l'oltremondano si intrecciano in un equilibrio precario: emblematica in questo senso è *Riflessione dell'autobiografante*, «Un conto lo dovrò pur fare. / La morte. Ecco un'esperienza / che non potrò raccontare».<sup>54</sup> La necessità di una resa dei conti esistenziale si scontra con l'impossibilità di affrontare la morte come un evento conoscibile e trasmissibile. Il gioco di parole si articola in un paradosso radicale: la morte è un evento che accomuna ogni essere vivente, eppure è anche l'unico che, per definizione, sfugge a qualsiasi narrazione diretta. In questo slittamento semantico si consuma la frattura tra il linguaggio e l'evento irrepresentabile per eccellenza, una frattura che il poeta registra con l'amara consapevolezza di chi vede il limite inaggirabile del linguaggio umano e che non può più contare sulla perpetuazione della memoria: in poche parole, è lo scacco definitivo del viandante, il quale non può trasmettere ormai alcuna memoria, neppure la propria.

Un simile meccanismo si dispiega in *Cianfroga*, in cui Caproni decostruisce, con la consueta asciuttezza epigrammatica, uno dei luoghi comuni più abusati sul tema della morte: «Se ne dicono tante. / Si dice, anche, / che la morte è un trapasso. / (Certo: dal sangue, al sasso.)».<sup>55</sup> L'andamento iniziale, che simula un tono colloquiale e distaccato, sembra voler introdurre una riflessione sulla pluralità di discorsi che circondano la morte, sulla proliferazione di formule consolatorie e metafore che tentano di attenuarne l'ineluttabilità. Tuttavia, il brusco scarto finale, con la sua asciutta brutalità, smaschera e ridi-

<sup>52</sup> Cfr. E. L. Masters, *Antologia di Spoon River* [1943], a cura di F. Pivano, Einaudi, Torino 2014, pp. 58-59.

<sup>53</sup> OV, p. 453.

<sup>54</sup> Ivi, p. 455.

<sup>55</sup> Ivi, p. 473.

colizza ogni tentativo di sublimazione: la morte non è un passaggio verso un'altra condizione dell'essere, non è un transito da una dimensione a un'altra, ma una pura e semplice trasformazione della materia, un processo biologico che conduce fulmineamente dal sangue caldo e vivo alla fredda morte, alla pietra tombale. Qui l'epigramma non ha più nulla di commemorativo: non fissa il ricordo, non perpetua il nome, ma registra il definitivo azzeramento dell'individuo, ridotto alla sua inerte fisicità. Un ultimo esempio della brutalità dell'ironia sul tema della morte è offerto da *Davanti alla salma del celebre smemorato*, da *I versicoli del controcaproni*, in cui il paradosso si costruisce attorno alla figura dello «smemorato», appunto, la cui condizione si rovescia in un chiaro paradigma dell'inaggrabile fatalità della morte: «S'ha un bel dire. / Di tutto uno può scordarsi. / Fuorché di morire».<sup>56</sup> L'ironia qui si carica di una sottile amarezza: la memoria, così labile e soggetta alla dispersione, si arresta dinanzi a ciò che non richiede ricordo, ma si impone con l'evidenza stessa della fine. La leggerezza apparente della costruzione poetica non stempera la gravità della riflessione sottesa, ma anzi la rende più stringente, più ineludibile. L'io poetico si annulla nell'impossibilità del ricordo: della morte altrui, della propria, della propria identità.

Questi testi rivelano con estrema chiarezza il funzionamento dell'epigramma caproniano, che si articola dunque sul doppio registro della levità formale e della densità concettuale. Se il viandante della tradizione letteraria era colui che si fermava davanti alle iscrizioni funebri per dare voce al defunto, leggendo ad alta voce l'epitaffio e perpetuandone così la memoria,<sup>57</sup> in Caproni il viaggiatore si ritrova di fronte a epitaffi che non celebrano la sopravvivenza del nome, ma ne certificano la dissoluzione. Il *mot d'esprit*, in questa prospettiva, si rivela essere anche un *mot de mort*: non una battuta che esorcizza la fine, ma una formula che ne sancisce l'irrevocabilità. L'ironia non è più un meccanismo di difesa, ma un dispositivo che dischiude l'abisso, che rende più netto e definitivo il sigillo del paradosso annientatore.

Il poeta ha preso atto, almeno sin da Foscolo e Leopardi, della «cesura storica» della modernità,<sup>58</sup> che impedisce di offrire «onore di pianti» ai defunti (dunque, metonimicamente, alla tradizione), e del fatto che i luoghi del passato, come le «are» e le tombe, sono ridotte a rovine, private della loro funzione memoriale. Ciò che resta è il ripetersi ossessivo del motivo dell'*ubi*

<sup>56</sup> Ivi, p. 711.

<sup>57</sup> Sul processo di 'metempsicosi' del morto, messo in moto grazie alla voce del viandante, cfr. J. Svenbro, *Storia della lettura*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 141-143.

<sup>58</sup> D'Intino, «*Sittranzì grolia munni*» cit., p. 71.

*sunt?*, senza che la poesia possa più costituire un'alternativa al dissolversi della memoria, e con essa della funzione antropologica e letteraria svolta dal viandante da secoli.<sup>59</sup> Con Leopardi d'altronde questa figura si era già spostata su un piano simbolico, divenendo emblema dell'insanabile modernità dell'uomo: il viaggio non era più ritorno alla tradizione né *medium* di conoscenza, ma deriva senza meta in uno spazio segnato dall'assenza.<sup>60</sup> Caproni si inserisce dunque in questa linea di frattura, recuperando l'epigramma sepolcrale per svuotarlo dei suoi tradizionali elementi commemorativi, e imprimendo alla parola incisa, seppur nella pagina anziché nella pietra, una pari concentrazione di significato. Il poeta porta così a compimento il processo di rarefazione della parola poetica, riducendola a un'iscrizione che non evoca più nulla, se non la certezza della scomparsa: di Dio, della memoria, della testimonianza.

---

<sup>59</sup> È rintracciabile nei vv. 48-50 dei *Sepolcri* e altrettanto chiaramente nelle due canzoni 'patriottiche' di Leopardi, del 1818; si rimanda per l'analisi della questione a Kay, *La metempsicosi del viandante* cit., pp. 106-107.

<sup>60</sup> Cfr. *Zibaldone* 4270 (2 aprile 1827), in G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1997, p. 2842: «Noi siamo veramente oggi passeggeri e pellegrini sulla terra: veramente caduchi: esseri di un giorno: la mattina in fiore, la sera appassiti, o secchi: soggetti anche a sopravvivere alla propria fama, e più longevi che la memoria di noi».

## Indice dei nomi

- Abbadessa, Silvio 129n  
Achillini, Claudio 88n, 106n  
Addison, Joseph 31  
Affò, Ireneo 74n, 80n, 96 e n  
Alamanni, Luigi 35, 67, 71, 119, 122, 165  
141 e n, 194 e n, 196  
Albani, Paolo 27  
Albany, vd. Stolberg-Gedern, Luisa  
Massimiliana Carolina, contessa d'Al-  
bany  
Albergati Capacelli, Francesco 119n,  
124n  
Albrieux, Léone 132n  
Alciato, Andrea 86n  
Alessandro Magno 107  
Alfieri, Vittorio 10, 18-19, 80, 115 e  
n-130 e n, 182-183, 196  
Alighieri, Dante 8, 33-39, 42, 199  
Al Kalak, Matteo 7  
Allotti, Pierluigi 176n  
Alopa, Lorenzo 47n  
Alvaro, Corrado 184n  
Amelia, Cinzio d' 34n, 39  
Amerbach, Bonifacius 50  
Anacreonte 151, 154-155, 157  
Angioletti, Giovan Battista 189n  
Antifilo di Bisanzio 147  
Antipatro 63  
Antonelli, Roberto 204n  
Aprosio, Angelico 98n, 106n  
Arbasino, Alberto 20, 22  
Aretino, Pietro 18, 20  
Ariès, Philippe 200n  
Ariosto, Ludovico 79n, 100, 111  
Arnault, Antoine-Vincent 160  
Arpino, Giovanni 16  
Arrighi, Cletto, ps. di Carlo Righetti  
165  
Artemidoro di Daldi 46n  
Asor Rosa, Alberto 31, 160n  
Attendo, Pietro 49n  
Augusto, imperatore 72  
Ausonio, Decimo Magno 91  
Baccelli, Baccio 34n  
Bacchiocchi Falqui, Laura 191n  
Baio, Gian Luca 164n  
Balavoine, Claudie 67n  
Baldassari, Gabriele 57n, 64n  
Baldi, Bernardino 9, 63 e n-71, 73-74 e  
n, 76 e n-78 e n, 80-81, 89-90  
Balestra, Tito 27  
Barocci, Federico 75, 76 e n  
Bartoli, Amerigo 28  
Bartolini, Luigi 197  
Barucci, Guglielmo 36n, 57n, 64n, 122n  
Basadonna, Elena 112n  
Basilio, santo 135  
Bassani, Giorgio 16, 18, 20  
Battista, Giuseppe 87-88n  
Baumbach, Manuel 200n  
Bausi, Francesco 36n  
Beazzano, Agostino 36  
Becchi, Antonio 73n  
Belli, Giuseppe Gioacchino 137  
Bellizzi, Aretina 154n-155n, 157n  
Bello, Cecilia 191n

## Indice dei nomi

- Bellocchio, Piorgiorgio 31  
 Belloni, Claudia 45n  
 Belloni, Gino 113n  
 Bembo, Pietro 36, 42  
 Benci, Bartolomeo, detto lo Spumoso 34n, 41 e n  
 Bencini, Angiolo 180  
 Benedetti, Girolamo 79-80  
 Benini, Aroldo 163n-164n, 166n, 169n  
 Benivieni, Girolamo 38n  
 Bentinus, Michael 58-59 e n  
 Berardinelli, Alfonso 24 e n, 31 e n-32 e n  
 Bernardi, Marco 50n  
 Bernardini, Francesco 193 e n  
 Berni, Francesco 20  
 Bertacchini, Renato 190n  
 Bertelli, Sergio 37n  
 Bertola de' Giorgi, Aurelio 158  
 Bertoloni Meli, Domenico 73n  
 Bertoni, Alberto 27  
 Bettarini, Mariella 26  
 Bettinelli, Saverio 11, 120 e n, 125 e n, 127 e n, 137n, 141, 144, 145n, 148-152n, 157, 196  
 Bettini, Amalia 137  
 Bianchi, Angelo 132n-134n, 139n  
 Bianchi, Bernardino 171n  
 Bianchi, Carla 85n  
 Bianchini, Paolo 138n  
 Bing, Peter 203n  
 Binni, Walter 158n  
 Biondi, Gian Francesco 108n  
 Biondi, Luigi 136  
 Bizzarri, Aldo 184 e n-185  
 Bo, Carlo 18  
 Boccaccio, Giovanni 8, 33-35, 40 e n-42, 78n, 185  
 Boccage, Anne-Marie Le Page Fiquet du, vd. Du Boccage  
 Boccalini, Traiano 15n  
 Bodoni, Giambattista 119 e n  
 Boileau-Despréaux, Nicolas 23, 95 e n-96, 120  
 Bologna, Corrado 50n  
 Bona, Domenico 112n  
 Bonaventura, Federico 73 e n  
 Bonetti, Giosuè 103n  
 Bonfantini, Accursio 34n  
 Bonis, Alessandro 112n  
 Bontempelli, Massimo 184 e n  
 Boutier, Jean 33n, 37n  
 Brancato, Dario 56n  
 Bravi, Luigi 65n  
 Brecht, Bertolt 19, 31  
 Brignole Sale, Anton Giulio 85  
 Brigola, Alfredo 165  
 Brioschi, Franco 148  
 Briquet, Charles-Moïse 48 e n-49n  
 Brown, Gary J. 86n, 95n  
 Brugnoli, Benedetto 59n  
 Bruni, Raoul 152n  
 Bruss, Jon Steffen 203n  
 Bruzzone, Gian Luigi 106n  
 Buchignani, Paolo 180 e n-181n  
 Buonarroto, Michelangelo 16, 35n, 140, 196  
 Burckhardt, Jacob 19  
 Bussotti, Alviera 137n  
 Cacciapuoti, Fabiana 154n  
 Cacciari, Massimo 31-32  
 Calabrese, Stefano 120n, 122 e n, 125 e n, 127 e n-128n  
 Calasso, Roberto 31-32  
 Calcagnini, Celio 55n  
 Calcagno, Giorgio 28  
 Calcaterra, Carlo 183  
 Calcondila, Demetrio 45, 46 e n

## Indice dei nomi

- Callimaco 124  
 Calmo, Andrea 99 e n, 113 e n  
 Caluso, Tommaso Valperga, abate di 126  
 Calvi, Donato 103 e n, 104n  
 Calvino, Italo 18  
 Camarotto, Valerio 148n, 149n, 155n, 166n  
 Campanella, Tommaso 93 e n  
 Campanile, Achille 189  
 Capasso, Aldo 189 e n  
 Capriotti, Marco 137n, 157n  
 Caproni, Giorgio 12, 21, 199, 201 e n-202 e n, 205 e n, 209 e n, 211-214  
 Cardini, Roberto 67n-68n  
 Carducci, Giosue 171-172n, 196  
 Caretti, Lanfranco 119n, 124n, 126n  
 Carli, Alberto 166n  
 Carminati, Clizia 87n, 98n  
 Carnero, Roberto 163 e n  
 Carrai, Stefano 36n  
 Caruso, Carlo 101n  
 Casadei, Alberto 26 e n, 166n  
 Casanova, Giacomo 32  
 Casini, Gherardo 197n  
 Casio, Girolamo 16, 36  
 Casiraghi, Chiara 9, 36n, 64n, 89, 122n, 128n  
 Castiglione, Baldassarre 149n-150  
 Castoldi, Carlo 166n  
 Catone, Marco Porcio, detto l'Uticense 126  
 Catullo, Gaio Valerio 15, 21, 30, 63, 141 e n-143  
 Cavalli, Patrizia 15, 18, 24 e n-25, 30  
 Cavalli, Silvia 166n  
 Cecchi, Emilio 192  
 Cecilia, Giovanni Francesco 137 e n  
 Cedrati, Chiara 115n-117 e n, 121n  
 Ceragioli, Fiorenza 158n  
 Cerboni Baiardi, Giorgio 63n-64n, 66n, 68n, 88n  
 Cerretti, Luigi 119n  
 Cesare, Gaio Giulio 27, 42, 74-75, 110, 132  
 Cherchi, Paolo 132n-133n  
 Chiabrera, Gabriello 16, 64, 89, 98 e n  
 Chiesa, Adolfo 177n  
 Chinnici, Ileana 136n  
 Chiodo, Domenico 76n, 83n  
 Chiurlo, Bindo 97 e n, 99n  
 Ciampoli, Domenico 63n  
 Ciaralli, Antonio 47n-48n  
 Cibotto, Gian Antonio 20  
 Cicerone, Marco Tullio 132  
 Cimabue, ps. di Cenni di Pepe 70n  
 Cinelli Calvoli, Giovanni 50n  
 Cioran, Emil M. 152n  
 Citati, Pietro 31-32  
 Citroni, Mario 70n  
 Claretti, Onorato 101n  
 Clymer, Lorna 201n  
 Cocco, Vincenzo 201n  
 Colaiacono, Claudio 160n  
 Colleoni, Bartolomeo 106 e n  
 Colletet, Guillaume 95 e n  
 Collodi, Carlo, ps. di Carlo Lorenzini 172 e n  
 Colombi, Roberta 163 e n, 168n  
 Colombo, Enrico 197n  
 Colonna, Fabrizio 16  
 Colonna, Oddone 197  
 Comaschi, Vincenzo 128n, 194n  
 Comitangelo, Marianna 31n  
 Conrieri, Davide 98n  
 Conte, Giuseppe 17 e n, 23n, 25 e n  
 Contessa Nanà 165  
 Continisio, Chiara 76n

## Indice dei nomi

- Contorbia, Franco 159n  
 Coppini, Donatella 67n-68n  
 Coppino, Michele 172  
 Coronato, Rocco 200n  
 Cortese, Giulio 16  
 Corti, Maria 21n  
 Crasso, Lorenzo 98n  
 Crescimbeni, Giovanni Mario 63 e n, 80n, 194  
 Criscuolo, Alessandro 192-193n  
 Crispi, Francesco 169  
 Croce, Benedetto 16, 32, 179 e n  
 Croce, Franco 114n  
 Croce, Giulio Cesare 113n  
 Cugnoni, Giuseppe 139n  
 Cunich, Raimondo 137 e n  
 Cuno, Johannes 50  
 Curti, Lancino 86n  
 Curtius, Ernst Robert 204 e n  
 Curzio Rufo, Quinto 132  
 Dal Cengio, Martina 91n  
 Dall'Argine, Costantino 172  
 D'Ambrosio, Antonio 12, 190n  
 Damiani, Rolando 214n  
 Dancygier Benedetti, Gabryela 172n  
 Daniele, Antonio 92n  
 d'Annunzio, Gabriele 27  
 Danzi, Luca 57n, 64n  
 Da Porto, Giovanni 45-46  
 Davoli, Francesco 9, 57n-59n  
 Decaria, Alessio 33n, 42n  
 de Chirico, Giorgio 186-187  
 Dei, Adele 201n, 203n, 205n, 210n, 213n  
 Del Buono, Oreste 29-30n, 177n-179n  
 d'Elci, Angelo Maria, vd. Pannocchieschi d'Elci, Angelo Maria  
 Delfini, Antonio 20  
 Della Casa, Giovanni 48, 87  
 Della Pieve, Goro 34  
 Della Rovere, Francesco Maria II 72-73  
 Della Rovere, Lavinia Feltria 75-76n  
 Della Torre, Giovanni Battista 48  
 Del Monte, Guidobaldo 73 e n  
 De Longis, Eleonora 139n  
 Del Vento, Christian 120n  
 del Virgilio, Giovanni 38  
 De Maldé, Vania 83n  
 Democrito 68n  
 Demostene 134-135  
 Demoustier, Adrien 132n  
 Depretis, Agostino 172  
 De Rogati, Francesco Saverio 154, 156  
 De Rossi, Giovanni Gherardo 158 e n, 160-161  
 des Freux, Andrè 133  
 Devoto, Giorgio 199n, 202n  
 Di Filippo Bareggi, Claudia 34n  
 D'Intino, Franco 147n, 156 e n, 160n, 199n, 204 e n-206n, 211n, 213n  
 Diogene Laerzio 58  
 Domenici, Clara 122n, 124n  
 Donnini, Andrea 76n, 98n  
 Du Boccage, Anne-Marie Le Page Fiquet 129  
 Du Coudret, Hannibal 132  
 Duso, Elena Maria 86n  
 Eco, Umberto 31-32  
 Elwert, Wilhelm Theodor 93n  
 Enrico IV di Borbone 74-75  
 Enrico VII Tudor 73  
 Eraclito 68 e n  
 Erode Attico 147  
 Erodoto di Alicarnasso 203n  
 Esiodo 134-135  
 Esposito, Matilde 11  
 Estienne, Henri 154  
 Eurialo d'Ascoli, ps. di Morani, Aurelio 70

## Indice dei nomi

- Fabbrini, Pier 34n  
Fabre, Pierre Antoine 138n  
Fabriani, Alberto 64  
Fantoni, Marcello 76n  
Farina, Salvatore 164 e n-165 e n, 168  
Fassò, Luigi 119n  
Favaro, Francesca 83n-84n  
Fedi, Francesca 166n  
Fedi, Roberto 164n  
Felici, Lucio 147n, 159n, 161n  
Fera, Vincenzo 49n  
Ferraù, Giacomo 49n  
Ferreri, Luigi 49n-50n  
Ferrini, Alessandro 169n  
Filograsso, Ilaria 63n  
Finzi, Gilberto 163 e n  
Fioretti, Benedetto 86 e n-87n, 89 e n  
Firpo, Luigi 15n, 73n, 93n  
Flaiano, Ennio 16, 18, 20-21 e n, 23, 28, 202n  
Floriani, Piero 79n  
Folengo, Teofilo 101n  
Folgore, Luciano 197  
Fonterossi, Giuseppe 197  
Forni, Giorgio 59n-60n, 88n  
Fortini, Franco 18-19 e n, 32  
Foscolo, Ugo 18, 80, 168, 196, 213  
Frabotta, Biancamaria 203n, 206n  
Franco, Nicolò 98  
Frank, Nino 184 e n  
Franzinelli, Mimmo 177n  
Fratini, Gaio 17, 20, 27  
Frigimelica Roberti, Girolamo 85  
Fusco, Giancarlo 28  
Galán Vioque, Guillermo 49n  
Galli, Orio 30  
Gamba, Enrico 73n  
Gambara, Veronica 47  
Gargallo, Tommaso, 125, 127  
Gargiulo, Alfredo 189n  
Garzo 196  
Gavard des Pivets, Enrico 117 e n  
Gentile, Giovanni 179  
Gentile, Sebastiano 38n  
Geri, Paolo, detto il Pilucca 34n  
Getto, Giovanni 89n  
Ghilini, Girolamo 98n  
Ghislanzoni, Antonio 11, 163 e n-174  
Ghislanzoni, Giovanni Battista 169n  
Giacomelli, Ciro 47n, 56n  
Giannini, Alberto 176, 178 e n  
Ginzburg, Natalia 18  
Giotto di Bondone 70n  
Giovanni Crisostomo, santo 135  
Giovenale, Decimo Giunio 21, 124  
Giovio, Giambattista 150n, 191n  
Giovio, Paolo 18  
Giraldi, Lilio Gregorio 87n  
Girard, Gabriel 150  
Girardi, Antonio 203n  
Gish, Theodore 201n  
Giusti, Giuseppe 178-179, 196  
Goethe, Johann Wolfgang von 16, 23, 201  
Gonzaga, Luigi, santo, 136  
Gorgo 55n  
Goujon, Patrick 138n  
Gozzi, Gasparo 191 e n-192 e n  
Grazzini, Anton Francesco, detto Il Lasca 34n, 38n, 99 e n  
Grecolino, Gioviniano 46  
Gregorio Nazianzeno, santo 135  
Grignani, Maria Antonietta 205n  
Griva, Anna 98n  
Gualandi, Sandrina 117  
Guardiani, Francesco 91n  
Guarini, Battista 91 e n, 111  
Guarino Veronese 59n

## Indice dei nomi

- Gubert, Carla 190n  
 Guglielminetti, Marziano 91n  
 Gullino, Giuseppe 112n  
 Hense, Otto 55n  
 Herrera Montero, Rafael 58n-59n  
 Höschele, Regina 200n  
 Hutton, James 47n, 86 e n, 88n, 91n  
 Imbimbo, Mauro 17  
 Ioli, Giovanna 159n  
 Isei, Polissena 49n  
 Isnenghi, Mario 176n, 181 e n-182n  
 Jossa, Stefano 42n  
 Julia, Dominique 132n  
 Kavafis, Costantino 18  
 Kay, Miriam 12, 36n, 167n, 199n-200n, 214n  
 Kirkham, Victoria 34n  
 Kraus, Karl 23, 31  
 La Rosa, Maddalena 148n-149n, 155n-156n  
 Lafond, Jean 67n  
 Landi, Marco 101n  
 Landi, Patrizia 148n  
 Landino, Cristoforo 38  
 Lanfranchi, Stéphanie 183 e n  
 Làskaris, Giano 45-47, 49, 56n  
 Laurens, Pierre 67n, 78n  
 Lebrecht, Danilo (Lorenzo Montano) 192n  
 Lec, Stanisław Jerzy 23  
 Leonelli, Giuseppe 206n-208n, 210n  
 Leonida 55  
 Leopardi, Giacomo 11, 23, 147 e n-161, 166 e n-167, 213-214 e n  
 Leporeo, Ludovico 128 e n, 195n  
 Lijoi, Lucilla 186n  
 Lilli, Virgilio 193 e n  
 Livio, Tito 132  
 Locatelli, Tommaso 191n  
 Lodone, Michele 73n  
 Lombardo, Francesco Paolo 140n  
 Lonardi, Gilberto 157n  
 Longanesi, Leo 27, 175, 197  
 Longoni, Anna 21n  
 Loredan, Giovan Francesco 10, 16, 97 e n-109 e n, 112-113 e n  
 Lorenzi, Cristiano 40n  
 Lucilio 15  
 Luigi XVI, re 124  
 Lukàcs, Ladislaus 132n  
 Luperini, Romano 23n  
 Luzi, Mario 22  
 Maccari, Mino 17, 31, 180 e n-181 e n, 185-187, 197  
 Machiavelli, Niccolò 16, 196  
 Magnani, Nicolò 54n  
 Magrè, Vincenzo 45-47, 49, 51, 53, 56  
 Magris, Claudio 31  
 Malaparte, Curzio 17  
 Malato, Enrico 114n, 154n  
 Malerba, Luigi 22-23 e n, 31  
 Manganaro, Andrea 171n  
 Manuzio, Aldo 47  
 Manzini, Gianna 189n  
 Mao Zedong 22  
 Maragoni, Gian Piero 106n  
 Marazzini, Claudio 202n  
 Marcelli, Nicoletta 33n  
 Marchant, Edgar Cardew 55n  
 Marcheschi, Daniela 172n  
 Marchesi, Marcello 28  
 Marchiaro, Michelangiola 34n  
 Margherita di Valois, regina 67n  
 Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, regina 123  
 Marino, Giovan Battista 83 e n-84, 87n-88n, 92n-93, 101 e n-102n, 106, 109 e n-111 e n, 196

## Indice dei nomi

- Marotti, Giuseppe 137n  
 Martelli, Gismondo, detto il Cigno 34n, 38 e n, 40  
 Martelli, Niccolò, detto il Gelato 34n, 37-39 e n, 41  
 Martini, Alessandro 91 e n-92n, 94n  
 Martini, Luca 34  
 Marullo, Michele 18  
 Marziale, Marco Valerio 9, 15, 21, 25, 30, 67n, 70 e n, 77-78, 97, 122, 124, 129, 132-133, 142-143, 166, 194  
 Mascia Galateria, Marinella 184n  
 Masters, Edgar Lee 16, 212 e n  
 Matteotti, Giacomo 11, 178  
 Mattiacci, Silvia 42n  
 Mazzacurati, Giancarlo 42n  
 Mazzacurati, Marino 28  
 Mazzini, Giuseppe 168  
 Mazzoni, Guido 35n, 196 e n  
 Mazzucchelli, Pier Francesco, detto il Morazzone 110  
 Mazzuoli, Giovanni, detto lo Stradino 33-34 e n  
 Medici, Cosimo I de', granduca 33, 42  
 Medici, Francesco I de', granduca 33  
 Medici, Lorenzo de', detto il Magnifico 41n, 86 e n  
 Melchiorri, Giuseppe 147  
 Melosi, Laura 7  
 Menetti, Elisabetta 7  
 Mengaldo, Pier Vincenzo 84n, 210n  
 Menicanti, Daria 18  
 Meninni, Federigo 87 e n-89n  
 Merini, Alda 18  
 Merli, Elena 70n  
 Meschini Pontani, Anna 49n  
 Miato, Monica 98n  
 Michiel, Pietro 10, 97 e n-98, 100 e n-109 e n, 112-113n  
 Minonzio, Franco 163n  
 Minturno, Antonio 87 e n, 195 e n  
 Mioni, Elpidio 47n  
 Molza, Francesco Maria 196  
 Mongatti, Alessandro 33-34n  
 Montale, Eugenio 16, 18, 21-22, 189  
 Montanari, Bennassù 173 e n  
 Montano, Lorenzo, vd. Lebrecht, Danilo  
 Montefoschi, Paola 189n  
 Monti, Vincenzo 18, 150n  
 Morales, Martín María 138n  
 Moravia, Alberto 18 e n, 26  
 Morselli, Raffaella 76n  
 Morsolin, Bernardo 46n, 49n, 54n, 56n  
 Mosco 157  
 Motolese, Matteo 47n  
 Murru, Claudia 171n  
 Murtola, Gaspare 196  
 Muscetta, Carlo 32  
 Mussini Sacchi, Maria Pia 35n-36n  
 Mussolini, Benito 11, 178, 180-181, 183  
 Mustoxidi, Andrea 156  
 Musuro, Marco 45-46, 49-50n  
 Nacinovich, Annalisa 166n  
 Nadal, Jeronimo 133  
 Napoleone I Bonaparte, imperatore 123  
 Napoleone III Bonaparte, imperatore 169n  
 Natale, Massimo 156n  
 Navone, Matteo 10, 115n, 124n-125n, 129n  
 Nembrini, Kelly 10, 85n  
 Nenci, Elio 63n  
 Nencioni, Giovanni 37n  
 Nerone, imperatore 77, 107  
 Nicarco 15  
 Niccolini, Giovanni Battista 15, 196  
 Nisiely, Udeno, vd. Fioretti, Benedetto

## Indice dei nomi

- Norchiati, Giovanni 34, 37n  
Ojetti, Ugo 192n  
Omero 41, 78, 134-135  
Ongaro, Antonio 111  
Oppici, Patrizia 95n  
Oppo, Cipriano Efsio 182  
Orazio Flacco, Quinto 132-133, 193n  
Orlando, Roberto 206 e n  
Ortega Villaro, Begoña 59n  
Pacca, Vinicio 60n  
Pacella, Giuseppe 152n  
Pallada 59, 63  
Paltrinieri, Carlotta 37n  
Pannocchieschi d'Elci, Angelo Maria 15, 19, 121, 123  
Pantani, Italo 88n  
Panzini, Alfredo 192n  
Paoli, Maria Pia 33n, 37n  
Paolino, Laura 60n  
Paolo da Catignano 36-37  
Paolo Silenziario 75  
Papini, Giovanni 182-183  
Parini, Giuseppe 129, 168  
Pascoli, Giovanni 16, 195n  
Pasolini, Pier Paolo 18, 21, 199  
Pasta, Giovanni 10, 103 e n-105 e n  
Patroni, Gino 26-30n  
Pecci, Paola 56n  
Pellizzi, Camillo 175  
Penna, Sandro 18, 24  
Pensa, Girolamo 70  
Peregrini, Matteo 93n  
Pérez Ibáñez, María Jesús 59n  
Petacco, Arrigo 28  
Petrarca, Francesco 8, 33-35, 39, 42, 60n, 195n, 207  
Petrella, Errico 172  
Petrovic, Andrej 200n  
Petrovic, Ivana 200n  
Petrucci, padre gesuita 136  
Pettinicchio, Davide 11  
Piacentini, Angelo 38n  
Piave, Francesco Maria 174  
Picchi, Anna 205n  
Piccoli, Silvano 26  
Pieri, Marzio 101n  
Pietro, santo 76  
Pietrobon, Ester 56n  
Pigna, Giovan Battista 55n  
Pindaro 134-135  
Pindemonte, Ippolito 173  
Pinelli, Gian Vincenzo 48n  
Pio VI (Giovanni Angelo Braschi), papa 121 e n  
Pistoia, Francesco Maria 181n  
Pivano, Fernanda 212n  
Pizzelli Cuccovilla, Maria 137  
Plaisance, Michel 33n-34n  
Platone 58, 135  
Plistarco 55n  
Poinsinet de Sivry, Louis 151  
Poliziano, Angelo, ps. di Ambrogini, Angelo 19, 91n, 144 e n  
Pomi, Massimo 26  
Pontani, Filippo Maria 75n  
Pontani, Filippomaria 49n  
Pontano, Giovanni 16  
Pontremoli, Giacomo 31n  
Porcari, Stefano 198  
Portuese, Orazio 50n  
Pralon-Julia, Dolorès 132n  
Praloran, Marco 94n  
Prati, Giovanni 196  
Praz, Mario 86n  
Primo, Novella 155n  
Priuli, Angelo Maria 112 e n-114  
Priuli, Giovanni 112  
Priuli, Luigi 112 e n

## Indice dei nomi

- Procaccioli, Paolo 47n  
 Provenzal, Dino 18  
 Quadrio, Francesco Saverio 133, 194-195n  
 Quasimodo, Salvatore 16, 26-27  
 Quintiliano, Marco Fabio 133  
 Quinto Smirneo 64n  
 Quondam, Amedeo 88n, 149n  
 Rabaglio, Matteo 103n  
 Rabboni, Renzo 39n, 42n  
 Raboni, Giovanni 18, 209n  
 Raboni, Giulia 88n  
 Racine, Jean 120  
 Radeglia, Raffaele 137n  
 Raimondi, Ezio 88n, 93n  
 Ravaillac, François 74  
 Regoli Mocenni, Teresa 124n  
 Remigi, Gabriella 202n, 208n, 210n  
 Renano, Beato 50  
 Rèpaci, Leonida 182  
 Rezzi, Luigi Maria 10-11, 139 e n-144 e n  
 Ricordi, Giulio 164n  
 Rigoni, Mario Andrea 152n-153, 160n  
 Rima, Beatrice 101n  
 Ritrovato, Salvatore 90n  
 Rizzo, Silvia 49n  
 Rojetti, Guido 28n  
 Romani, Pietro Martire 87n  
 Roscoe, William 46n  
 Rossi, Eugenia Maria 11  
 Rossi, Niccolò d'Aristotele de', detto lo Zoppino 78 e n  
 Rota, Giorgio 164n  
 Rousseau, Jean-Baptiste 120  
 Rucellai, Giovanni 46n  
 Rufino 15  
 Ruozzi, Gino 7-8, 19n, 35n, 86 e n, 119n, 133n, 142n, 144n, 148n, 150n-151n, 162n, 180 e n, 184n, 191n, 202 e n  
 Ruscelli, Girolamo 87, 89 e n  
 Russo, Emilio 47n, 101n  
 Rustici, Francesco 89n  
 Sabbatucci, Nunzio 179n  
 Sacchini, Lorenzo 101n  
 Saffo 156n  
 Sagramosi, Sagramoso 107  
 Sallustio Crispo, Gaio 132  
 Salvarani, Luana 83n  
 Salvemini, Gaetano 177 e n  
 Salvetti, Filippo 34n  
 Salviati, Lionardo 87n  
 Sangirardi, Giuseppe 153 e n, 158n, 160-161n  
 Sanguinetti, Edoardo 26, 89n  
 Sannazaro, Jacopo 19, 111  
 Santagata, Marco 60n  
 Santeuil, Jean de 193  
 Sanzio, Raffaello 182  
 Saumaise, Claude 85  
 Savarese, Nino 192n  
 Saverna, Ludovica 10, 138n-140n, 144n  
 Savinio, Alberto, ps. di de Chirico, Andrea 186 e n  
 Savio, Davide 166n  
 Savoca, Giuseppe 158n  
 Sbarbaro, Camillo 21  
 Scaligero, Giulio Cesare 42 e n, 67-68  
 Scàndola, Mario 70n  
 Schettino, Monica 26-27 e n  
 Schiller, Friedrich 16  
 Schulz-Buschhaus, Ulrich 93 e n  
 Scialoja, Toti 31  
 Scognamiglio, Gioacchino 154n  
 Scroffa, Camillo 109  
 Secchi, Angelo Francesco Ignazio Baldassarre 136  
 Segre, Cesare 79n, 200 e n

## Indice dei nomi

- Senofonte 55n  
 Serban, Nicolas 148 e n, 151n  
 Sereni, Vittorio 18, 22  
 Serianni, Luca 107n  
 Serrai, Alfredo 63n-64n, 72n, 90n  
 Severino, Emanuele 31  
 Sicherl, Martin 50n  
 Siekiera, Anna 76n  
 Simeoni, Gabriele 70  
 Soares, Cipriano 133  
 Soffici, Ardengo 180  
 Soldati, Mario 28 e n  
 Soter, Johannes 59 e n  
 Spaggiari, Barbara 84n  
 Spaziani, Maria Luisa 18  
 Speakman Sutch, Susie 34n  
 Spera, Lucinda 98n, 105n  
 Speranzi, David 50n  
 Spontone, Ciro 91n  
 Staël-Holstein, Anne-Louise-Ger-  
 maine Necker baronessa di 152  
 Staglieno, Marcello 175n  
 Stampa, Marcantonio 104  
 Stigliani, Tommaso 85n, 88 e n, 91 e  
 n-94 e n  
 Stobeo, Giovanni 55n  
 Stolberg-Gedern, Luisa Massimiliana  
 Carolina, contessa d'Albany 121 e n  
 Stratone 15  
 Strozzi, Giovan Battista, detto il  
 Vecchio 93, 99 e n, 196  
 Stuart, Charles Edward 121, 128  
 Stumpo, Elisabetta 37n  
 Surdich, Luigi 159n, 202n, 208n  
 Surluiga, Victoria 101n  
 Svenbro, Jesper 213n  
 Sweerts, Pierre François 99 e n-100 e n,  
 111n  
 Swift, Jonathan 31  
 Tana, Agostino Amedeo 121, 126  
 Tapparelli, Luigi 136  
 Tarallo, Claudia 8, 33n, 37n, 101n  
 Tarchetti, Igino 168  
 Tarquini, Alessandra 182n  
 Tasso, Torquato 87, 91, 111  
 Tassoni, Alessandro 20, 108n  
 Tatti, Mariasilvia 7, 169n  
 Temistio 60  
 Teocrito 57n  
 Teodora 75  
 Teotochi Albrizzi, Isabella 173  
 Tibullo, Albio 136, 141n  
 Tiepolo, Maria Francesca 49n  
 Tobino, Mario 20  
 Tolomei, Claudio 70, 196  
 Tomasi, Franco 47n-48n, 56n  
 Tomei, Beatrice 101n  
 Tommaseo, Niccolò 148  
 Tonetti, Eurigio 49n  
 Tongiorgi, Duccio 168n-169n  
 Tornabuoni, Lietta 177n-179n  
 Tornaghi, Eugenio 164n, 169n  
 Torre, Andrea 166n  
 Torti, Lavinia 166n  
 Tosini, Patrizia 101n  
 Traina, Giuseppe 171n  
 Tramontana, Carmelo 171n  
 Travi, Ernesto 163n  
 Tremolada, Carlo 163n  
 Trevi, Emanuele 147n  
 Trissino, Francesco 49n  
 Trissino, Gaspare 48  
 Trissino, Giovan Giorgio 9, 45-49 e n,  
 51n-52 e n, 54 e n-55, 57n-60  
 Trissino, Giovanna 49  
 Tucidide 134-135  
 Tueller, Michael Alden 200n  
 Uberti, Fazio degli 40n

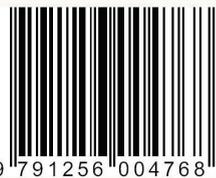
## Indice dei nomi

- Ungaretti, Giuseppe 27, 189  
Valese, Francesco 9  
Valli, Donato 190n  
Van Dixhoorn, Arjan 34n  
Vannucci, Atto 169  
Varchi, Benedetto 56n, 87n  
Vargas, Eduardo Romeo conte di 125  
Vasari, Giorgio 16  
Vassalli, Antonio Maria 98n  
Vattimo, Gianni 31  
Vecellio, Tiziano 140  
Veneziani, Carlo 175 e n-176  
Venturelli, Vittorio 72  
Verdi, Giuseppe 11, 163  
Verdino, Stefano 159 e n-161n, 199n, 202n  
Verino, Ugolino 36n  
Vertova, Bernardo 104  
Vianello, Valerio 41n-42n  
Vico, Giambattista 179  
Vigilante, Magda 137n  
Villa, Edoardo 167n  
Viridis, David 98n  
Virgili, Polidoro 73  
Virgilio Marone, Publio 78, 126, 132  
Vittori, Fiorenza 163n  
Vittoria, Albertina 179n, 181n  
Vittorini, Elio 189 e n  
Vivaldi, Michelangelo 34n, 40  
Voelker, Franz 35n-36n  
Volta, Simon della, detto l'Annacquato 34n, 41 e n-42  
Voltaire, ps. di Arouet, François-Marie 30, 120, 150-151 e n, 157  
Wachsmuth, Curt 55n  
Weinberg, Bernard 54n  
Werner, Inge 34n  
Wilde, Oscar 30  
Wordsworth, William 201  
Zaccagnini, Guido 63n  
Zaccaria, Giuseppe 168n  
Zacchiroli, Francesco 119n, 121-122  
Zampa, Giorgio 22  
Zamponi, Stefano 34n  
Zanato, Tiziano 86n  
Zanobi da Strada 34 e n  
Zanzotto, Andrea 26  
Zappi, Giambattista Felice 157  
Zatti, Sergio 200n  
Zazzaroni, Paolo 10, 103, 106 e n-111 e n  
Zeichen, Valentino 18, 25-26 e n, 30  
Zezza, Andrea 101n  
Zoboli, Paolo 202n  
Zuliani, Luca 202n

Spesso considerato un genere minore, l'epigramma è stato coltivato con risultati notevoli da un gran numero di poeti della nostra storia letteraria e ne ha attraversato pressoché indenne gli ultimi cinque secoli, dimostrando una duttilità seconda forse solo al sonetto. Il presente volume – nato a margine di un convegno svoltosi presso l'Università di Modena e Reggio Emilia il 16 e 17 maggio 2024, ma arricchito da nuovi contributi e prospettive – intende offrire una panoramica delle diverse declinazioni del genere epigrammatico, da quella strettamente letteraria a quella che si manifesta, in forme e funzioni molteplici, anche in altri ambiti della società e della cultura.

I saggi raccolti si sviluppano secondo un percorso diacronico che restituisce la varietà formale e tematica dell'epigramma in Italia. Gli interventi combinano approcci diversi, mettendo in luce la complessità di un genere capace di adattarsi sempre a nuove circostanze storiche e culturali, nella convinzione che solo una pluralità di metodologie consenta di cogliere appieno la fortuna dell'epigramma nella nostra tradizione letteraria.

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)



9 791256 004768 >

€ 00,00