

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

Alessandra Pozzobon (Università degli Studi di Padova)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

rispetto al finale lirico petrarchesco:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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