

LINGUA E CULTURA NELLA POESIA DI MAGAGNÒ, MENON E BEGOTTO

1. - I PAVANI E IL PETRARCHISMO: LE «IMITAZIONI» DI BEGOTTO.

Quando si parla di Magagnò, Menon e Begotto, c'è da superare una serie di pregiudizi, di errate pigre acquisizioni che si tramandano nei testi della erudizione municipale, debordando poi in opere di più larga intenzione critica. Uno di questi pregiudizi è il preteso carattere «popolareggiante» della poesia pavana, il vedere in questi poeti una sincera volontà di rappresentazione del mondo contadino. In verità la pavaneria che segue il Ruzante si colloca in un diverso ambito di sperimentazioni poetiche del dialetto. L'interesse per lingua contadina s'intreccia al gusto di effetti manieristici che se ne possono trarre, in rapporto all'ambiente sociale e culturale delle aristocrazie e delle accademie. Ma l'erudizione municipale, e il seguito di scrittori che hanno fatto uso delle notizie da essa raccolte, insiste ancora su tali temi scontati; talvolta è giunta a ricavare immaginarie biografie degli autori pavani, manipolandole su elementi interni alle poesie e sul travestimento rustico del romanzo petrarchesco operato dai poeti. In questa maniera Menon è diventato un contadino reale di cui il canonico Rava, autore dei versi che vanno sotto quel nome, avrebbe cantato i reali amori per Thietta, onesta fanciulla di Arcugnano; e sarà da mettere in conto lo scandalo di vedere un canonico della cattedrale pronunciarsi in dichiarazione d'amore così audaci, scandalo tanto più vivo dopo la morte del Rava, in pieno periodo controriformistico. Clamorosa la ricostruzione, attraverso dati interni alle poesie, della biografia di Begotto, identificato in un misterioso Bartolomeo Rustichello, sarto ignorante ed analfabeta che, non sapendo scrivere dettava, cucendo abiti, le sue poesie a qualche gentiluomo di passaggio; nominato per la prima

volta dal Marzari nella *Historia di Vicenza* viene fatto nascere a «Zeuto, luogo del vicentino», e il toponimo viene tranquillamente riferito fino ai nostri giorni senza che nessuno si preoccupi della sua inesistenza. In verità, nella nostra triade, il Begotto appare il più colto e il più raffinato, di una cultura letteraria superiore a quella del Maganza e del Rava. Egli si esercita soprattutto in imitazioni e traduzioni dei poeti italiani allora più in voga.¹

La letteratura pavana, dal tempo dei primi documenti fino all'opera del grande Ruzzante, aveva affinato i suoi strumenti di lingua e di stile. In Magagnò, Menon e Begotto c'è non soltanto la parodia; oppure si potrà accettare la parola «parodia» purché la s'intenda nel senso etimologico come trasposizione in un diverso sistema. Molti invece indugiano su questi autori solo per cercarvi un riflesso dell'accademico controcanto bernesco. Un tale atteggiamento impedisce la conoscenza dei reali connotati dell'espressionismo pavano. In verità questi componimenti s'iscrivono, sia pure paradossalmente, nel concetto della *varietà* secondo il canone benbiano dell'imitazione. In ciò sta il petrarchismo di fondo dei poeti pavani, la ricerca del potere di evocazione di una civiltà poetica variando l'ambito linguistico. Presso di loro la parola pavana «equivalente» crea indubbiamente una tonalità di forte contrasto cromatico nei confronti del modello. Ma la violen-

¹ Begotto è, secondo gli studiosi, il sarto Bartolomeo Rustichello. Questo fantomatico personaggio, spiegato ad ogni nostra attenta ricerca, viene nominato per la prima volta da G. Marzari, *La historia di Vicenza*, Venezia, 1591, p. 201, come la vera identità di Begotto, senza che l'antico storico di Vicenza ci fornisca altra notizia oltre il nome e il cognome. In un successivo documento, citato dal Calvi, si leggono queste note: «Bartolomeo Rustichello cognominato Begotto, nacque in Zeuto luogo del Vicentino, huomo ignorante ed idiota: non sapeva punto di lettere. Hebbe dalla natura questo dono di comporte in lingua Rustica. Fece il sarte, e quando tagliando, e cacciando Calzoni, gli venivano in mente Canzoni, e sonetti, facevalli scrivere a suoi amici, e conoscenti, e pregava ancora que' Gentiluomeni, che di li passavano; e per tal fine teneva ivi carta, inchiostro, e penne. Ma la maggior parte delle leggiadrissime sue composizioni sono smarrite». Aveva ben ragione il Calvi a trovare «tutta la storia un po' curiosa» e osservare che «tutto ciò raccogliessi ancora dalle rime dei nostri autori»: cfr. Angiolgabriello da S. Maria (A. Calvi), *Biblioteca e storia di quegli scrittori così della città come del territorio di Vicenza* ecc., Vicenza, 1779, t. V, p. 23.

Le notizie, infatti, che poi sono acriticamente tramandate dall'erudizione locale, hanno origine da elementi interni alle *Rime*. Lo stesso *Zeuto* è nome sconosciuto alla toponimia sia odierna che antica e appare in parecchie edizioni a stampa delle *Rime* (a partire da quella del Donato, 1584), ma è evidentemente un refuso (di cui è difficile individuare la forma esatta, forse *Zevio*, che però non è località del vicentino). E certo che il Rustichello (o chiunque si celasse sotto il pseudonimo di Begotto) non è l'uomo «ignorante ed idiota» della tradizione. La sua cultura poetica è raffinata, il suo modo di tradurre i modelli di Sannazaro, Muzzarelli ecc. pieno di sapienza stilistica.

za non è fatta al modello, è semmai il pavano a subirla, che sempre più si distacca dalla sua matrice naturalistica; il dialetto è quasi un materiale magmatico che attende lo stampo dello stile-ma colto, soprattutto della tendenza petrarchista; il suo fine segreto è la *dulcedo*. E Begotto sembra l'artista che aspetta con ansia di vedere i risultati di un calco. Tale procedimento è visibile anche quando i modelli imitati sono ricchi di complesse strutture stilistiche, come l'artificiosissimo sonetto, molto lodato in quegli anni, di Domenico Venier che comincia *Non punse, arse o legò stral, famma, laccio*:

VENIER 2

Non punse, arse o legò stral, famma, laccio
d'Amor giammai sì duro e freddo e sciolto,
cor quanto il mio ferito, acceso e involto,
misero me pur nell'amoroso impaccio.

Saldo e gelido pur che marmo e ghiaccio,
libero e franco io non temeva, stolto,
piaga, incendio o ritegno, e pur m'ha colto
l'arco, l'escà e la rete in ch'io mi giaccio.

E trafitto e distrutto, e preso in modo
son, ch'altro cor non apre, avampà o cinge
dardo, face o catena oggi più forte.

Nè fa, credo, che l' sangue, il foco e l' nodo
che l' fianco allega e mi consuma e stringe,
stagni, spenga o rallenti altro che morte.

Begotto non fa una vera e propria «traduzione» del sonetto del Venier, ed infatti nel titolo si legge che esso è composto «a la someggia» di quello del poeta veneziano. In che punto, a un esame ancora esterno, l'imitazione del Begotto si differenzia dal modello? Il sonetto del Venier è tutto costruito su una serie di «correlazioni poetiche» che pongono a confronto tre categorie grammaticali: nomi, aggettivi e verbi.³

² *Rime* di Domenico Venier, ediz. Serassi, Bergamo, 7161, XXIV.

³ Il sonetto del Venier fu considerato l'esempio più antico della serie di testi italiani con *versus rapportati* da Damaso Alonso, a cui si debbono i più estesi studi sul fenomeno maniristico della correlazione; cfr. *Versos plurimembres y poemas correlativos*, in «Revista de la Bibl., Arch. y Mus., Ayunt. de Madrid», XII, 1944.

BEGOTTO

La caechia, | el sogatto | e 'l fogaron
che me passa, | me liga | e che me scotta,
m'ha forò, | tolto el fiò, | la pelle cotta,
che a' sbuto, | ho rotto gi uossi, | a' son carbon.

Se 'l chiò, | la sogà | e 'l vivo sbrasaron
n'inse, | n'armolla, | no smorza sta botta,
a vago fuora, | a' m'abampo | e s'ì ho rotta
la corà, | arso el cuor, | ferio el polmon.

Chi dirà ch'un solfrato, | un groppo, | un fuso
no s'asmorzasse, | rompesse | e spontasse
in la giazza, | in lo fuoco | e in t'una pria?

Mo se 'l cancaro vuol ch'a giotta e sbiasse
sto brusor, | sto fracasso | e sta feria,
tuogia tuorcholi, | frezze | e fuogo al buso.

Nel verso I per esempio, i verbi *punse arse legò* si specchiano con *stral fiamma laccio*, sostantivi che vengono nuovamente contrappuntati nel secondo verso dagli aggettivi in serie ossimorica *duro freddo sciolto*; al verso 3 *ferito acceso involto*, scomparso l'ossimoro, ristabiliscono le rispettive specchiature coi sostantivi

pp. 89-191; *Versos correlativos y retorica tradicional*, in «Revista de Filol. esp.», XXVIII, 1944, pp. 139-53; *Seis calas en la expresion literaria española*, Madrid, 1951, pp. 43-183; *Antecedentes griegos y latinos de la poesia correlativa moderna*, in «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», Madrid 1953 (dove si dimostra che il punto di partenza va considerato l'*Anthologia graeca*, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1955, pp. 174-247. Ricca messe di attestazioni italiane del '500 e soprattutto del '600 ha poi raccolto G. Pozzi, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento*, ecc., Roma, 1954, pp. 174-247; da ultimo lo stesso padre Pozzi ha segnalato cospicui esempi dalla *Marisa* e dalla *Sirena* dell'Aretno e dall'*Umanità del Figliuol di Dio* del Folengo (III, 15): il caso «probabilmente più antico» in Italia sarebbe quello di epigramma latino di Pietro Valeriano: «Naidibus, Pani, Baccho, rosa, capra, corymbus / Pontur: adrescent fons, pectus, uva mihis», Cfr. G. Pozzi, *Nuovi esempi di «versus rapportati»*, in «It. med. e uman.», II, 1959, pp. 513-15. Importanti le conclusioni del Pozzi: «Il fenomeno appare nelle sue origini strettamente limitato al Veneto (tale dev'essere ritenuto anche il caso Aretno) e dal Veneto, attraverso Gaspara Stampa e Domenico Venier e la sua cerchia, si diffonde in Italia (Tansillo, Varchi, Marino), in Spagna (Góngora, Lope de Vega) e in Francia (la Pléiade); per la Francia cfr. R. Berger, *Vers rapportés, Ein Beitrag zur stilgeschichtlichen Französischen Renaissance*, Karlsruhe, 1930. Sembra che il fenomeno prenda le mosse dall'*Anthologia Graeca* e sia da considerare un episodio del più fortunati (accanto alla letteratura emblematica) del successo che l'epigramma greco incontrò in quegli anni. Il Valeriano è assai significativo al riguardo...».

L'esempio di Begotto, finora mai segnalato, è un episodio della penetrazione di tale estremo artificio maniristico nella letteratura dialettale, nel contesto della *staturadité pavana*.

BEGOTTO

A B C

sost.	caecchia	sogatto	fogaron
verbo	passa	liga	scotta
part.	forò	tolto el fio	la pelle
pass.			cotta
verbo	sbuto	ho rotto gi uossi	a son carbon
sost.	chiò	soga	sbrasaron
verbo	inse	armolla	smorza
verbo	vago fuora	m'abampo	ho rotta
			(la corà)
sost.	la corà	el cuor	el polmon
	(rotta)	(arso)	(ferio)
sost.	solfrato	gropo	fuso
verbo	asmorzasse	rompesse	spontasse
sost.	giazza	fuoco	pria
sost.	brusor	fracasso	feria
sost.	tuorcholi	frezze	fuogo

VENIER

A B C

verbo	punse	arse	legò
sost.	stral	fiamma	laccio
agg.	duro	freddo	sciolto
part.			
pass.	ferito	acceso	involto
sost.	piaga	incendio	ritegno
sost.	arco	esca	rete
part.	trafitto	distrutto	preso
pass.			
verbo	apre	avvampa	cinge
sost.	dardo	face	catena
sost.	sangue	foco	nodo
verbo	allega	consuma	stringe
verbo	stagni	spenga	rallenti

antitesi
nel 1° caso
meno evid.

del primo verso. Questo tipo di procedimento prosegue per tutto il sonetto agitando il prisma di acute e cerebrali rifrazioni verbali. Ma in Begotto una delle tre categorie grammaticali, l'aggettivo, è quasi totalmente scomparsa. Dobbiamo vedere in questo una scappatoia del poeta pavano per eludere le difficoltà del modello? Ci sarà anche questo motivo, senza dubbio. Ma la ragione principale sarà quella della fondamentale debolezza dell'aggettivo in questa poesia. Il pavano non sarebbe riuscito a rendere, col risalto desiderato, le sfaccettature e le ambiguità delle serie aggettivali del Venier, come *ferrito acceso involto*. In un'altra direzione, quella del fenomenismo verbale, il pavano potrà sfoggiare il suo fitto patrimonio di tecnicismi. E infatti nel sonetto di Begotto si accumulano, con sfrenata dovizia, i verbi pavani. Provocando due esiti particolari: da una parte la rottura del meccanico gioco dei parallelismi venieriani (com'è visibile nel nostro quadro, le correlazioni vengono spostate o ripetute due volte a spese della terza); dall'altra una più intensa concitazione che, nella sua foga quasi barocca, strappa il sonetto modello dal gelido intellettualismo in cui pareva librarsi, immobile e smaltato.

Ma l'abbondanza di sinonimi permette anche a Begotto di mutare quelle che nel sonetto sono metafore consuete, ormai esauste dal lungo uso che ne ha fatto la poesia cinquecentesca, come *strale fiamma laccio*, che divengono nella versione pavana *caucchia sognato fognon*; e nel verso 7 del sonetto del Venier *piaga incendio ritegno* sono apparentemente perduti alla versione pavana che li trasforma in verbi ai versi 7-8: ... *si ho rotta / la cora, arso el cuor, ferio el polmon* (si noti come nella seconda quartina Begotto abbia rovesciato la disposizione delle nozioni, eliminando *marino e ghiaccio* del verso 5, che riappaiono più lontano, al verso 11, nella serie trinaria *giazza fuogo pria*).

Ora è evidente lo scopo che i pavani si ripromettono da questa operazione: rinnovare giocosamente la metafora che è andata dissipando il suo vigore in immagini come *esca rete dardo*, non più avvertite dal lettore in riferimento agli oggetti-simboli, ma come nozioni astratte. Il grottesco di parole che ricorrono a referenti rari nella simbologia del sonetto amoroso, come *chiò, sogà sbrassaron*, introduce violentemente nel petrarchismo pavano nuovi oggetti, che risultano inusitati e ridicoli, ma semanticamente apparentati a quelli del modello imitato. Operazione analoga è compiuta dal Begotto nel momento in cui sviluppa le nozioni del-

le quartine del Venier nella serie di verbi di cui il pavano, come tutti i dialetti (o gergli) a forte notazione sociale, è ricchissimo; e che spiegano il tono più clamoroso del sonetto pavano. Ma si noti, prima di chiudere l'esame di questo sonetto, quel *vivo sbrassaron*, totalmente assente nel testo del Venier, che è stilema caro al Petrarca e ai petrarchisti, nelle coppie *vivo sole, viva neve* ecc.

Uno dei più notevoli componimenti di Begotto è il sonetto senza titolo *Dolzore che se smissia in la rosa* (un sogno sul far dell'alba interrotto da un brusco risveglio) che è tutto tramato sui toni letterariamente più sperimentali del pavano. A parte qualche ruvidezza realistica, al verso 4, che non bisognerà però sopravvalutare in questo tipo di poesia, esso si affida alla più raffinata *dulcedo* pavana, *dulcedo* che è il frutto di cinquant'anni di scrittura pavana.

BEGOTTO

Dolzore che se smissia in la rosa
e caze zo dal cielo a mo' pizzuola,
zuccaro pesto megiur cha brusnuola,
miele de quella da le ave cagà,

in l'ora che i boari è disdisià
tutto quel bon che fuor de vu se scola
in du lavri pì russi cha na froia
a slapié sù in t'una forbachia.

Deh, chi me rompe el somno a quelle ore?
chi me sbreghe de braccio la Bethia?
e chi smisise in la miele l'incendore?

Bethia l'insunio, l'insunio Bethia,
sì te fe haver peccò del me dolore
e ti, Dio sa don t'he la fantasia.

Ma la struttura sintattica, chiusa e perfetta, del sonetto, ci ha indotto qui, come in altri casi, al sospetto che si trattasse di una «parodia», sebbene il testo non recasse titolo né indicazione di sorta. Infatti il Begotto ha imitato il sonetto del Muzzarelli *Rugiadose dolcezze in matutini*, ma con una tale serie d'interferenze da rinnovarne quasi del tutto il dettato e la pronuncia, mantenendo soltanto la cornice di ritmi e cadenze sintattiche.

MUZZARELLI⁴

Rugiadose dolcezze in matutini
 celesti umor, che i boschi inargentate;
 dolci carme da noi tanto pregiate
 e voi, doni de l'api alti e divini;

or tra gli oscuri e lucidi confini
 de la notte e del di (cose beate),
 in due labra dolcissime rosate
 gustato ho i vostri alberghi pellegrini.

Deh, chi mi rompe il sonno al gran bisogno;
 e da le braccia mie, da i nuovi ardori
 trasse il mio ben e fece il sogno vano?

Il sogno mio, diva Lucretia, il sogno
 me' suoi più dolci e gratiosi errori
 vi fa pietosa, e l' ver forst'è lontano.

Nel componimento di Begotto anzitutto notiamo una ricerca di termini rari (e osserverò qui, una volta per tutte, come il suo lessico sia così fitto di parole stellari e irto talvolta di difficoltà). Troviamo diminutivi come *piozuola* e *brusuola*; termini come *forbachia* e *incendore* «amaro». È stata eliminata l'immagine *tra gli oscuri e lucidi confini / de la notte e del di* e sostituita con l'unica notazione in l'ora che i boari è *desdissia* che rimanda da sé, attraverso il richiamo arcadico-rusticale, al momento dell'alba. Ma si osservi la trasformazione sapiente di quelle *dolci carme da noi tanto pregiate* in *zuccaro pesto megior che brusuola*, col diminutivo raro che significa «brinetta» e che s'inserisce perfettamente nei rimandi semanticici del sonetto trovando posto tra gli oggetti poetici dell'alba. Così nella seconda quartina, il verso in *due labra dolcissime rosate* diventa in *du lauri pi russi chà na frola*; e la similitudine della «fragola» s'incastona perfettamente nel contesto d'immagini che Begotto provoca a livello del suo mondo linguistico e della finzione rustica.

Sono questi i modi di un lieto saccheggio. Il gusto del concreto, dell'amplificazione sensuale, è poi in quel dilatare il breve emistichio *gustato ho* nell'intero verso, pieno di giocoso scintilla-

mento, *a slapie sù in t'una forbachia*, dove il pavano *slapare* esprime tecnicamente «bere con avidità». Ora che Begotto ha trovato questa via di eletriva affinità col suo modello potrà svilupparne, attraverso le terzine, l'intima consonanza che vi ha accettato col suo mondo. Egli scioglie gli *eniamements* del sonetto del Muzzarelli procedendo più direttamente su una linea di canto. Si cederà di iterare, seguendo l'arco retorico del modello, il vocativo del verso 12; per chiudere però con la garbata variante dell'ultimo verso: *e ti, Dio sa don t'he la fantasia*, che imita sommessamente un'espressione del parlato e maschera tutta questa sapiente esercitazione stilistica con un accento ingenuo, alla Olimpo da Sassoferrato.

Questi esercizi di traduzione (che diverranno così insipidi nella pletera dialettale del prossimo futuro), sono ancora ricchi di brio e di quella affettuosa espressività che il pavano possiede nel suo momento più felice, calde ancora le ceneri del grande Ruzante.

Al di là di queste considerazioni noi sentiamo anche, in Begotto, l'amore per i modelli, la lunga frequentazione dei testi e un ideale raffinato della poesia che lo porta a istituzionalizzare un nuovo genere del pavano, l'imitazione, attorno al quale si accanisce con una sorta di rigoroso classicismo.

2. - IL PICCOLO «CANZONIERE» DI MENON.

Atteggiamenti simili si ritrovano nelle rime di Menon, soprattutto nel gruppo che occupa il nucleo centrale della *Prima parte* col titolo «Sonagitti, sestrine, maregale, reculiani, matinè e spataffii di Menon». ⁵ Queste rime costituiscono un piccolo canzoniere d'amore e reinventano, all'interno della rusticità pavana, il romanzo lirico di sapore petrarchesco. Pochi in Menon i componimenti d'occasione. Campeggia la presenza dell'amante e del-

⁵ Sotto questo pseudonimo di Menon si nasconde Pre' Agostino Rava, che fu mansionario della Cattedrale di Vicenza. Il Calvi riporta un documento da cui risulta la sua data di morte: 12 settembre 1583. La morte di Menon venne commemorata con una fitta antologia di componimenti pavani, dove appaiono numerosi i rimatori, guidati da Magesgno loro caposcuola: *Sonagitti, spataffi, smaregale e canzon, arcogisti in lo xequio e morte de quel gran zanarella barba Menon Rava*, da Rovégio Bon Magon da Le Valle de Fuora, Padova, 1584. Il documento del Calvi e notizie su Menon in Angiolgbricello da S. Maria, *Biblioteca e storia degli scrittori*, ecc., Vicenza, 1779, t. V, pp. 20-21.

⁴ Questo sonetto del Muzzarelli in *Rime diverse di molti eccellenti autori*, Libro I, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1545.

l'amata: Thietta (che risponde alle missive amorose di Menon come un'eroina ovidiana). Siamo di fronte a una specie di monodramma che fa pensare alla *Zanionella* del Folengo.

Qui i richiami al Petrarca sono interni, nell'accoglimento di una certa trama usuale della vicenda amorosa: l'innamoramento, l'inquietudine, la speranza, l'impossibilità di possedere il proprio oggetto; nelle successive parti appariranno anche le rime in morte.

Movenze popolaristiche hanno i *maregale*, pieni di un disteso cantato, che fanno di Menon, fra i tre pavani, quello più aperto ad accenti candidi e popolari. Qui i calchi dell'amato Petrarca sono legati alla scoperta e allo svolgimento di un'immagine iniziale che trova, nella reminiscenza petrarchesca, una stimolante autorizzazione, come nel madrigale che descrive la Thietta intenta alla filatura:

Benetto sea quel lin,
do' 'l nascé, chi el cogl e chi l'acqua,
chi el gramolé, chi l'ha spòl e chigìa,

E sea benetto po'
el fuso, el naspo, e 'l corlo, anche quillie
che 'l fìla, che 'l naspa, che 'l descolzé.

Benetto sea quel di che 'l fo arbinò
e in revo intortigiò,
e pì benetta sea quella man cara
che me dé de quel revo un'angonara.

Si notino, nei primi sei versi, gli elementi rapportati in serie trimembre parallela (*fuso - naspo - corlo / fìla - naspa - devolzé*). Il madrigale deve la sua vivacità alla fitta esibizione di termini tecnici: verbi come *acquare, gramolare, chigiare, naspare, desvolzere, intortigiare*; e sostantivi che si riferiscono anch'essi alla filatura come *naspo, corlo, revo, angonara*. Il tutto è inserito in un procedimento stilistico che ricalca da vicino quello del sonetto LXI del Petrarca; procedimento che sembra particolarmente gradito al Menon perché gli permette di esporre, in enumerazione, una fitta quantità di oggetti e fare sfoggio del proprio vasto registro lessicale.

Questo gusto di rimandi al cantore di Laura si mescola, in Menon, a grazie popolari che echeggiano una certa produzione minore del tempo. Si pensi al già citato Olimpo Baldassarre

degli Alessandri da Sassoferrato, alla sua fortunata *Gloria d'amore* e soprattutto agli strambotti (editi nel secolo scorso da Severino Ferrari). Non si tratta di motivi che appartengano soltanto alla gracile musa di Olimpo, perché sono peculiari di tutta l'ala popolare del Rinascimento. Così il gusto della descrizione in dettaglio della persona amata, che in Menon trova accenti da pastorelleria *ante litteram*, variegata da una fitta messe di paragoni e metafore: «... Chi non g'ha spiego garde in tel so viso / Ch'è quel che me manten, / gi uocchi e le segie fatte in paraiso / sí xe tutto el me ben...», ricordano da vicino certe ballate di Olimpo:

E molto piú distaccio,
sí veggio le sue ciglia
minute a mercaviglia:
o ciel, ch'io moro.

Li suoi capelli d'oro,
i denticelli mondi,
bianchi, puliti e tondi
me fan vivo.

E al desiderio di costruire un paesaggio concreto andranno riferiti i nomi di luogo così puntuali: *Sacco, Pilla, Arcugnano, Fimon, Campedello*, zone della collina berica dove si svolgono gli amori di Menon, dove il poeta cerca la Thietta quando «l'he levò la luna» e la fanciulla sta mondanando «a filo castagne e ravi»; coi fossi d'acqua corrente che sostituiscono le celesti linde di Valchiusa e orti e cani che abbaiono. Questa affettuosa ricostruzione di un mondo è sottolineata dall'uso delle *nomenaie* rustiche che riproducono, con qualche invenzione e deformazione, la reale onomatopoeia contadina dei Berici. Per trovarne di così fitte, di così stilisticamente efficienti, bisogna risalire ai più antichi documenti della letteratura pavana.

...mo domanda un puochetin

Giachemo Longo e Cecco Perecin,

che i fo qua su per vin

l'altro diazzo, che i te po' chiarire
de tutto quel che de ti i m'aldé a dire.

E gh'iera anche a sentire

Cecco da monte Cecco Ivalò

e messier pre' *Francesco Macacchiò,*

se 'l no te basta po
 questoro, che t'in vuogi un altro paro
 demanda a Brusco e Benetto Tescaro...
 ... Di Zannini Zanetto
 no s'arecorda tanto de la Stella
 co a fago mi de ti Thietta bella,
 nè Thomaso Isarella
 g'ha sì martello de la Franceschina
 com a g'ho mi de ti, dolce bocchina,
 gna de la Cabarina
 fegiuola de Lorenzo de Mio Zotto,
 Tuogno Zavatta, gnan Zanetto Grotto...

In questi e altri elenchi che si ritrovano nel piccolo canzoniere di Menon, siamo di fronte a un *topos* della letteratura pavana, che affida ai cognomi dei contadini il compito di fornirci alcune conotazioni socio-linguistiche di quel mondo. Come artificio di stile esso non è ignoto ad altri poeti: si pensi alla serie dei personaggi che fanno corteo a Carlo V a Bologna in un notissimo componimento del Berni. Ma qui ci si premura anche di sottolinearne l'anacronismo rispetto alla nuova letteratura pavana. Mentre nel Magagnò le *nomenae* rustiche saranno pseudonimi sotto i quali si nasconde l'identità di letterati e signori, (come nell'antica tradizione della bucolica latina, delle egloghe latine del Petrarca e del Boccaccio e in quelle del Sanmazzaro), in Menon esse riguardano ancora contadini reali e l'artificio della loro enumerazione si lega alle fonti più remote della tradizione. D'altra parte la componente sociale del prete Rava suppone dei legami più stretti con la classe rurale e può averlo indotto a una più attenta osservazione del mondo contadino.

La vicenda, comunque, degli amori tra Menon e la Thietta è narrata da lui col massimo di distacco e di obiettività. E il Marzari nella sua *Historia di Vicenza* collocherà Thietta tra le donne celebri della città, come una contadina di straordinaria bellezza realmente esistita e amata da un contadino di nome Menon.

Questi due personaggi hanno creato una delle più vivaci caratterizzazioni pavane e il Tassoni, molti anni dopo, descrivendo nel suo poema le milizie vicentine guidate dal Gualdo, offrirà una testimonianza della loro fama:

Valmarana, Arcugnan, Pilla e Fimone,
 Sacco e Spianzana, guida, ove le chime

de la Beria cantò su 'l Bachiglione
 Begotto e 'l volto e l'acerbette pome,
 e dove la sampogna di Menone
 fe' risonar de la Thietta il nome...
 (VIII, 37)

3. - MAGAGNÒ E IL TRAVESTIMENTO RUSTICO COME METAFORA SOCIALE.

Accanto a Menon e Begotto, Magagnò si distingue per una più ambiziosa volontà di poesia che si disperde nei rivioli d'infiniti componimenti d'occasione, cosicché poche pagine restano a testimoniare le qualità e le doti. Dove la sua voce si alza di tono, dove la freschezza delle sue immagini si identifica perfettamente con la natura della lingua (anche contrappuntandone il tono «basso» col ricamo d'ingenua aulicità), egli diventa uno dei poeti più curiosi e più suggestivi della letteratura dialettale del Cinquecento. Un sonetto come quello a Ziralda «ballerina scaltretta pavana», un'ode (perché di ode si tratta, ricalcata su quelle di Bernardo Tasso) come *La notte de Magagnò*, fanno pensare a quali risultati poetici sarebbe potuto pervenire il Maganza, sortretto da una più ampia coscienza delle proprie possibilità.

Ma quello che al Magagnò mancava, malgrado i suggerimenti del Trissino, era una coerente ispirazione. Dopo la morte del Trissino il Maganza rimane senza protettori. Dal 1550 al 1558, anno dell'editio princeps della *Prima Parte delle Rime Rustiche*, un mutamento radicale si è prodotto nella sua città natale. La ricchezza aumenta e le ville padronali cominciano a costellare la campagna vicentina. Ma la differenza tra la «santa agriculturas» del Cornaro e quella del «cittadino» che vive di entrata si va facendo sempre più sensibile. Essa non è più contraddistinta dagli interventi operosi sui fondi che caratterizzavano il protettore di Ruzzante.⁶ Il grande movimento di capitali verso la terra è stimolato dal desiderio della «nobilitas» e dal disprezzo verso ogni occupazione meccanica. Come scrive in quegli anni lo Spilimbergo: «La più bella e giusta mercantia e da gentilhommo, è da comprar terre».⁷

⁶ Cfr. G. Fiocco, *Alvise Cornaro, il suo tempo e le sue opere*, Venezia, 1965, passim e in particolare pp. 82-8.

⁷ Si veda a questo proposito l'importante saggio di A. VENTURA, *Nobiltà e popolo nella società veneta del '400 e '500*, Bari, 1964 soprattutto al cap. V, pp. 275-374.

Ben poteva affermare Giuseppe Horologi di aver dedicato agli Accademici olimpici il suo dialogo *L'inganno*

vedendo con occhio più chiaro che coteste vostre adunanze virtuosissime; le composizioni, le dottissime Lettoni, i ragionamenti, le musiche, i superbissimi theatri, le rappresentazioni, quando di comédie piacevoli, e quando di gravissime tragedie, e tutti quei spiritali e honoratissimi eserciti nei quali v'andate virtuosissimamente trattenendo, non sono altro che inganni... Né vi doverà parere strano ch'io vi dica che tutte le vostre honorate azioni e operazioni tante stimate dal mondo siano inganni considerando che tutte unite insieme non tendono ad altro fine che ad ingannare lodevolmente il tempo, ingannatore de gli Imperi, de i Regni, de i Principati e de tutti i Stati...»⁸

Il periodo travagliato delle guerre d'Italia si chiudeva. Il Maignò si tallegrava con Valerio Chiericari del suo ritorno a casa e gli augurava una vita di ozi studiosi e piacevoli

Fè che 'l sea cerçenà
el vostro desco de virtulosi
e fagon po la vita che sem usi,
que ha da far gi archibusi
co i signuolotti, i libri e le sliere?

Ma in quello stesso componimento il suo pensiero non poteva non riandare a Marco Thiene, suo intelligente compagno, che era morto giovanissimo nel '52 per gli strapazzi affrontati all'assedio della Mirandola, vittima del suo desiderio di gloria e di evasione dalla città natale. Era morto senza lasciar figli, lui che era il più vicino per sangue al ramo della famiglia cui apparteneva san Gaetano Thiene

Chi's'haræ mè pensò
ch'un homezzuolo ch'è nascù a Vicenza
per arnovar di santi la somenza
romagnisse mè senza
quel so bon desiderio maregale,

dove si traccia un preciso profilo della nuova classe sociale che sorge a seguito dei mutati rapporti città-campagna.

⁸ G. Horologi, *L'inganno*, Venezia, Gioiolo de' Ferrari, 1562.

che zoa a tutti e a negun fa male,
e che vestio d'azzale
con tanti biè cavagi e bella zente
anesse a dare a chi no ghe fa geniente?

La guerra di Siena stabilisce un termine ideale di periodizzazione. Svanite le libertà d'Italia, ormai consolidato il dominio straniero sulla penisola, si prepara un lungo periodo di pace e cresce, nella Serenissima, la prosperità della terraferma.⁹ È un clima stagnante, dove attraverso la serenità dei riposi in villa e la tranquilla esistenza urbana si avvertono appena le incrinature delle liti tra famiglie e delle sempre vive inquietudini religiose; nei quartieri artigiani di Vicenza fiorirono isole anabatistiche, ma all'ombra delle ville di campagna si sfogliano spesso i libri proibiti che arrivavano da un parente fuggito a Chiavenna. La mitologia, che biancheggia in statue di Ercole e di Diana, stride singolarmente con quella degli angeli e dei santi che si librano sulle chiese costruite dalle confraternite.¹⁰ È di questo mondo

⁹ Questo particolare momento storico della terraferma veneta è contrassegnato, come ha scritto il Ventura, dai caratteri di una classe aristocratica «occupata a partitarsi gli onori e gli utili delle amministrazioni statali e cittadine, senza più doversi cimentare con altri gruppi rivali nelle grandi lotte politiche; divenuta cortigiana nei principati, o impigrata e avvilita nell'ozio della provincia sotto la repubblica veneta» (A. VENTURA, op. cit., p. 369). Il Ventura prosegue: «Da questo carattere conservatore di tutta la società, da questo conseguente inaridirsi della vita spirituale e del vigore creativo del pensiero, muove il distacco della cultura dalla realtà; distacco che si manifesta — com'è noto — sia nell'evasione della letteratura verso il formalismo, sia nella degenerazione retorica degli *studia humanitatis*, già intesi ad abbracciare e formare l'uomo completo ricco di umanità integra, e perciò sociale, ora risolti in pure erudizione ed esercitazione letteraria, deprezzata di concreto contenuto umano». L'ideale umanistico diviene in conseguenza «celebrazione di una classe sociale, dei suoi costumi e dei suoi miti» (A. VENTURA, op. cit., pp. 371-1). Il mito di Ercole degli Accademici Olimpici è la particolare ideologia di questo momento sociale; le nobili imprese sono quelle della cultura, una cultura che si produce nell'ozio dei *beati possidentes* e ha uno straordinario sviluppo in questo lungo periodo di pace veneziana.

¹⁰ Sulle «liti» si veda A. VENTURA, op. cit., pp. 377-8. Sui movimenti riformistici a Vicenza, cfr. B. FONTANA, *Documenti vaticani contro l'eresia luterana in Italia*, in «Archivio della società Romana di Storia patria», XV (1892), pp. 71-165 e 365-474; soprattutto le pagg. 380-1 che contengono una preghiera al Doge e alla Serenissima perché provvedano a estirpare da Vicenza l'eresia e impediscano le dispute sulla predestinazione e il libero arbitrio. Sul problema di discussioni e convegni anti-umanitari a Vicenza, cfr. B. MORSOLOV, *L'Accademia dei Societani in Vicenza*, in «Atti del R. Istituto Veneto», V (1879) pp. 485-93, che conclude con l'inesistenza di tali convegni, confusi con la presenza a Vicenza di una chiesa anabatista, composta di operai ed artigiani, della quale il Morsolin fornisce documenti e notizie. Sparse notizie su eretici vicentini si ritrovano nelle note opere sulla riforma in Italia di F. C. CHURCH, *I riformatori italiani*, traduz. di D. CANTINORI, Firenze, 1935; F. RUFFINI, *Studi sui riformatori italiani*, a cura di A. BERTOLA, L. FIRPO e E. RUFFINI, D. CANTINORI, *Eretici italiani del cinquecento*, Firenze, 1439 ecc.

che Magagnò è il gastaldo, e l'esserne escluso, o ammesso durante provvisorie benevolenze dei suoi signori, giustifica in certo senso l'uso della lingua pavana che rimanda, per metafora, alla condizione dei dominati. Così gli omaggi, le richieste di aiuto si moltiplicano nella selva delle dedicatorie che caratterizzano i suoi componimenti.

In questa sua condizione subalterna sta la molla che fa scattare le sue finzioni «rustiche». E nei componimenti dove il Magagnò difende la vita di natura, dove si afferma che i contadini «sanno naturalmente e per osservazione quanto quei che imparano per lungo studio» è possibile scorgere tra le righe l'autodifesa della propria personalità e cultura, l'affermazione, si direbbe oggi, dei valori di merito, in un ambiente di aristocrazie che pretendono, ad ornamento del proprio potere, il fasto delle lettere e delle arti. Così nella prima poesia della *Terza parte*, l'accenno a Ruzzante acquista un tono patetico, se contemplato, come è necessario, nel quadro di questi motivi che stimolano la voce di Magagnò. Bisognerà avvertire dietro le righe il profilo di questa voce e la sua particolare moralità che si rapporta per metafora al mondo dei villani. Anche il ricordo dell'età dell'oro è qualcosa che al mondo dei villani appartiene solo per incidente:

I fuossi nè i cison
no passava e spartia quel de negun
quel che fo fatto per el ben comun;
 ma i stasea tutti a un
 e lialongdena agnon s'alturiava
 e vivi e morti i no s'arbandonava...
 ... e mi diissi, compare,
 se 'l me paron poesse comandare
 a tutti in terra e in mare
 e haere in man la brena e la zugià
 che reze i buoni e i rii ten asegià
 mi a so ben che sta ità
 no g'haverave invilla a quella antiga;
 e l'ariento d'una smozzaniga
 no se verave miga
 esser gnente de manco del so oro...

Questa *smozzaniga* d'argento che il Magagnò si augurava divenisse potente come l'oro dei re (e cioè Leonardo *Mocenigo*, cui la poesia è diretta), esemplifica il tipo di rapporto sociale nel

quale il Maganza colloca il suo travestimento rustico. Ed è questa situazione che gli permette di ricordare al nobile veneziano, dopo una lunga descrizione della sapienza contadina che conosce il nome delle stelle e il destino del mondo, i segni della pioggia e la verità dell'anima umana, l'esempio prodigioso del Ruzzante e la sua fortuna:

Satu quel ch'a vorave?
Ch'a v'indegnessi de chiamarme un di,
e dirme: «Magagnò, viè star con mi»,
 ch'a so pur ch'a g'hai
bisogno de brazente e mi ch'a son
a spa tratta nemigo de i poltron
 a ve staré al galon
co fa un cagnuolo, e co a no canterò
a mi, segnor Paron, ve servirò.
 Se Ruzante che fo
bon cantarin e così gran boaro
no s'imbattea cartar quel Cornolaro
 donde 'l se fé un zugiàro
e 'n bon baston da pontarghese sù,
mi a so che Pava no l'harae sentù
 cantar co a fagon nu,
e la so bella Trese e la Fiorina
n'harae mè passò Lezaffusina.

(III, 1)

Ma la nobiltà aveva perso il fervore riformistico del Cornaro e non poteva fornire un «paron» come il protettore del Ruzzante. Per Magagnò essere «brazente» significa qui una serie di cose: la sua arte di pittore, di disegnatore, di scenografo, di musicista e di poeta; l'essere consapevole dei propri talenti e vedersi escluso dalle «nobili imprese» per la sua condizione sociale. Così, sicché quando, a coronamento della costruzione del Teatro Olimpico, l'Accademia Olimpica stabilirà che ogni socio debba fare la sua statua «con vesti et armi all'antica» per il prezzo di scudi 7 d'oro», egli sarà escluso (non potendo sporsare tanto danaro) da quel solenne apparato di immagini col quale una generazione si tramandava al ricordo dei posteri.¹¹ Eppure, contro questa am-

¹¹ Al Maganza, col Fasolo, fu concesso di dipingere il suo ritratto in continuazione della linea delle stampe poste negli angoli delle gradinate, sul rovescio delle vedute; cfr. A. MAGRINI, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Padova, 1845, p. LXII.

bizione di far statue, il Magagnò aveva scommesso ingenuamente la propria gloria di rimatore

Que dirtu de quelor che le calcina
e de giarra, fa far dal snaturale
starole sotto a quel bel portegale
che volta l'occhio, anarà in deroina?

E no s'acorze (poveritti) che
el dura pì un puo' de slibrezuolo
cha quante prie sarà mè destagiè...

E supplicava Valerio Barbaran di fargli riavere la mancia annuale che l'Accademia Olimpica gli aveva tolta per difficoltà finanziarie

... che mi puover boaro
a gh'abbia anchora la prevesion
de la Cadiemia de qui puochi tron,
perqué le mie canzon
si xe ben bone an elle de salvare
la so smelnuoria e farla menzonare
se no de là del mare
almasco in su la Brenta e 'l Bacchigion
ancu cent'agni...

Ma in questa ingenua fiducia del Magagnò nella sopravvivenza della propria poesia è anche la conferma di quanto il «pavano» fosse non voce diretta di personaggi-contadini ma metafora di quel mondo che nell'Accademia trovava il suo simbolo operante. Il pavano ne interpreta con vivace colore la componente agraria, il senso dei giorni: affreschi all'interno delle grandi ville che esprimevano il classicismo della classe aristocratica; all'esterno corti rumorose di pollame e di cavalli. Il parco creava una macchia di verde prezioso tra il secco bagliore dei campi coltivati a grano. Magagnò, di queste ville dove si recava dai suoi «paroni», dà spesso una descrizione vivace, affettuosa. Come quando vede crescere la Rotonda di Paolo Almerigo, ai cui affreschi lavorerà il figlio Alessandro, ed elogia la munificenza del suo costruttore:¹²

¹² Sulla Rotonda e la sua costruzione (alle pitture lavorarono anche un figlio e un nipote del Magagnò), si veda A. MAGRINI, op. cit., pp. 238-9; e ora il lavoro di C. SEMENZATO, *La Rotonda di A. Palladio*, Venezia, 1966.

O quanti poveritti

vive sotto de vu con xe murari,
fàveri, marangon e fornasari!
Mo inchina i sabionari,
senza i scarpellaori e i penzaoze
e l'archoteco ch'è de Tràlia anore.

(IV, 82, 21-6)

Ma in quegli anni Magagnò era già vecchissimo e vicino alla morte. Le sue canzoni, che gli erano parse bei fiori, ora gli sembravano «agiuolo» e «cegù a ch' a un stragno aldore». Quest'odore di cicuta, con cui esprimeva il presentimento della morte, copriva tutta l'ultima parte delle rime rustiche, percorsa da sincere inquietudini religiose. Maganza era sopravvissuto a tutti i suoi amici; e sopravviveva al suo stesso tempo continuando a proclamare ostinatamente la dignità letteraria del pavano.

4. - UN «PITTORE DI PAROLE»

La prima domanda che si presenta spontanea a chi si avvicini sgombro di pregiudizi a questa poesia è come sia stato possibile questo salto brusco tra la *snaturalité* del Ruzzante e la raffinata e manieristica *smisaggià* del Magagnò. A tale frattura violenta di tono non corrisponde infatti che un periodo molto breve di anni: quello che intercorre grosso modo tra la *Littera a Marco Alvarotto* e l'inizio della metà del secolo. Sono tuttavia gli anni di una svolta decisiva, gli anni del Concilio di Trento, della maturazione di nuove correnti e tendenze in campo letterario e artistico. In quel breve periodo si è bruciata e quasi vanificata la carica rivoluzionaria del messaggio beolchiano. Dall'umana tozzatura dei suoi personaggi, dalla sua aspra polemica, si giunge alla rimeria pavana di cui il Magagnò è il principe indiscusso, per la quale l'ambiente contadino è una scenografia con caratteri, se si vuole, ancora tipici, ma dove l'azione che si recita è del tutto diversa. La lingua contadina trova in questi poeti pavani degli abili trascrittori, il suo patrimonio lessicale è spesso piú vasto e ricco di connotazioni e sfumature di quello ruzzantesco. Ma è successo un fenomeno, avvertibile anche a un orecchio non esperto del pavano: i fatti semantici sono ancora quelli, ma c'è un'intrusione di stilsimi preziosi e letteratissimi, per cui

La lingua contadina risulta neutralizzata nel genere «dorico». È una conseguenza della rinuncia al teatro dialettale, a una lingua direttamente agente in un pubblico. È il rapporto con un diverso ambiente culturale e sociale, che ha perduto il ricco slancio umano che caratterizzava nel Cornaro la «colonizzazione» del *terretorio*. Di fronte a questo brusco cambiamento di tono della letteratura pavana le domande di chiarimento possono portare a due risultati apparentemente tra loro diversi: o cercare nel giro inquieto di quegli anni le cause di questo fenomeno, cause che traggono origine da una mutata civiltà letteraria; o puntare più acutamente lo sguardo sul Ruzzante stesso, da cui alcuni fenomeni della nuova letteratura pavana traggono indubbiamente origine. Ma non sarà voler limitare in qualche modo la grandezza «realistica» del Beolco, il tentare di staccarlo dalle salde posizioni che la critica tradizionalmente gli riconosce? In verità anche il Ruzzante aveva subito un'evoluzione in senso manieristico nell'ultima fase della sua opera. La *Littera* costruisce una vera e propria Arcadia, per quanto esplosiva, e c'è l'in più di una tradizione accademica subito raccolta e continuata dal Morello con molteplici elementi di maniera.

Ma lo stacco tra Ruzzante e Magagnò dipende soprattutto dalla scelta del *genere*, ed è questa scelta ad agire in profondità sulla lingua dei due autori. Questo è evidente in particolare per quanto riguarda la sintassi. Il Ruzzante si cala nei suoi personaggi proprio attraverso la sua sintassi segmentata, gestuale, aderente alla logica elementare del contadino; il Magagnò immette le sue rustiche pennellate, lessicali e semantiche, in una impalcatura sintattica convenzionale. Ed è sulle tracce della poesia cinquecentesca che costruisce molte figure del suo *ornatus*. Proprio sulle tracce di questo *ornatus* si può vedere il Magagnò inoltrarsi nel terreno più inquieto del suo tempo, «la crisi della retorica del petrarchismo, la metamorfosi delle favole antiche» che sono, con altri, i luoghi deputati del manierismo intravisti dal Raimondi in un suo acuto articolo.¹³ Nella lunga «Frottoia alla so cara Segnora, e Parona Ana Polcastra (IV, 79)», il Magagnò ci offre un esempio

¹³ E. RAIMONDI, *Per la nozione di manierismo letterario*, in «Accademia Nazionale dei Lincei - Problemi attuali di scienza e di cultura», Quaderno 52 (1962), pp. 57-79. E si veda anche il volume di R. SCRIVANO, *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, 1959, soprattutto il capitolo IV; sul lavoro dello Scrivano e sui suoi limiti sarà comunque opportuno tener presente quanto ne scrive il Raimondi nel citato articolo. Il Raimondi fa giustamente presente la necessità, per lo studio del manierismo cinquecentesco, di uno sguardo più largo, che tenga conto anche della cultura figurativa.

lampante della violenza arrecata al genere. Vi si piange la morte di un uccello in gabbia con i consueti accenti dei componimenti giocosi. Ma le immagini filano verso una più alta resa finale. Egli introduce la figura delle Parche che filano e lo stornello in gabbia diventa metafora dell'anima prigioniera nei lacci dell'esistenza terrena. L'idea della gloria che si oppone alla vicenda della morte acquisita d'improvviso quel rilievo particolare e aspro che è caratteristico della musa di Magagnò:

De muò che 'l fasea guerra
a la Morte d'agn' hora
e al Tempo che degora
e magna inchina i muri
tant'halo i denti duri;
ma sbiasse pur se 'l sa
che mè el n'ingiotirà
na bella scrivaura,
questa è quella che dura
e durerà perchina
che 'l vaghe in deroina
le conse che se vé,
ch'a ghemmo fabbrichè.

È questa amplificazione dei temi, questa violenza fatta alla destinazione giocosa dei suoi versi, a rendere peculiare il manierismo di Magagnò. Al tono basso del dialetto fa contrasto la severità e l'altezza degli accenti umani. È un rifiuto netto, ostinato, dei limiti oggettivi di quella letteratura. «Canta la festa e impinzi el diovrare», gli aveva consigliato Menon (IV, 94, 10). Ma il Magagnò rigettava il suo destino di «poeta della domenica» vaticinando l'immortalità della sua opera poetica. Si scorgetà chiaramente, in questo atteggiamento, una consapevolezza che si palesa per *expressis verbis* in molti punti delle sue poesie, della grandezza che Ruzzante aveva raggiunto usando quello stesso dialetto. Ma il Magagnò viveva all'ombra di una diversa civiltà letteraria e di una diversa società, cosicché gli suggeriva il significato del suo distacco dal grande maestro. Egli pensava che il maggior successo del Beolco fosse dovuto alla vita più fortunata, al consenso più caloroso che al Ruzzante erano stati concessi dalla protezione del Cornaro.

L'immagine di quella grandezza del Beolco, fissa davanti al suo sguardo, lo spingeva a mescolare nella sua poesia accenti

disparatissimi e dalla deformazione bernesca il Magagnò passava disinvoltamente a termini più impegnati ed autonomi. Così il travestimento della sua cultura in panni rustici è sempre fatto in modo di darci il senso di un'improvvisazione che obbedisce esternamente al canone della poetica beolchiana, allo smalto della *smaturalité*.

Anche se quest'improvvisazione simulata ha un senso diverso da quella beolchiana (si pensi al villano che *sprolica* davanti al cardinal Cornaro, alla forza di quella rappresentazione), in verità il suo è un controcanto, annotato su strumenti linguistici altrove, del classicismo e del petrarchismo in crisi alla Venier. Ne deriva una singolare e turgida mescolanza stilistica, la cui categoria primaria è quella della «riduzione» dello stilema colto allo stilema rustico; dove non c'è solo un'operazione di dare e avere, perché i talenti che il Magagnò riceve dalla letteratura colta vengono amministrati da buon «gastaldo» e restituiti al doppio del loro originario valore. In questo senso andrà compreso il prescensismo del Magagnò, come risultato dello sfruttamento intensivo che egli fa delle tendenze già in atto nella letteratura del tempo.

Il manierismo del Magagnò andrà quindi iscritto non soltanto in una costante dei fatti stilistici riscontrabile in varie epoche, come quella individuata nella letteratura medioevale europea dalle luminose pagine del Curtius, ma riceverà da questo tipo di scambio tra poesia colta e pavano le date in un preciso periodo storico.¹⁴ Il dialetto del Magagnò è, in questa prospettiva, quasi una lingua di frontiera, dove s'intrecciano le strade che giungono dai punti più remoti; il modo come in lui si sviluppa la metafora è un segnale allarmante del lavoro in atto in molteplici zone della poesia. E non soltanto di questa. Le singolari mescolanze che, alla ricerca di una rinnovata sprezzatura, pongono a contrasto elementi spuri, raffinati e rustici, sono presenti in molta arte del Cinquecento. Si pensi al mondo di Jacopo Bassano, agli sfondi rustici dei suoi soggetti religiosi, ai cortili campestri con contadinelle, galli, oche. «Una spinetta», ha scritto il Longhi, «sulla quale Jacopo passò e ripassò le mille volte fiere, mercati, sgomberi e temporali di Bassano e Marostica...». Elementi che non devono trarre in inganno perché c'era nel Bassano «un forte con-

trasto tra l'origine magica e lirica del *colpizar* e la sua applicazione sistematica, infallibile al contenuto artatamente popolare e di pretesto».¹⁵

Nel Magagnò tuttavia, si noterà spesso il procedimento inverso: il suo tema sarà «veronesiano», folto di figure mitologiche e di personaggi illustri, cui è applicata la tecnica della larga pennellata (il suo sonoro dialetto) piuttosto che quella del *colpizar*.

Del resto egli si distingue, anche come pittore, dalla singolare personalità del Bassano, e appare agli storici dell'arte come un tardo discepolo del Tiziano. La differenza tra il lavoro del pittore e quello del poeta è la differenza, appunto, tra la *fiesta* e il *diorrare*. La domenica del Magagnò è un giorno di felice libertà che non è dato riscontrare nei giorni feriali della sua pittura. Cosicché, per singolare destino, quello che la sua tavolozza non fece, lo fecero le sue rime pavane: qui i tropi avvilupparono la scena del mondo sensibile e usufruendo della sottaciuta autonomia concessa al poeta «butlesco» egli giunse fino all'audace giuoco di Arcimboldi dove i due termini della similitudine si sovrappongono per fornirci il senso platonico della vivente unità del mondo creato. Le sue stesse immagini relative alle labbra, ai capelli o al seno della Viga (che sono di solito ciliegie, pergole d'uva, latte ecc.) hanno qualcosa che le lega singolarmente ai modi del manierismo: quell'orto di fronde e di frutta sta al naturalismo del primo Cinquecento come i festoni del Gherardi stanno al *tripoter d'après nature* di certi detagli di Giovanni da Udine.

Ma le «occasioni domenicali» della poesia di Magagnò, unite alla sua incapacità di dare un senso unitario al proprio stile e al proprio mondo, creano l'infinita dispersione delle sue qualità, quel tono fluente, quella sintassi che segue disordinatamente il filo delle immagini e dei pensieri dilatandosi nelle smisurate code dei suoi sonetti. La lingua di questo chiacchiericcio è spesso vivace, ricca di nuovi acquisti lessicali, fresca di originali cadenze. Essa ha tuttavia perduto quello che la rendeva, in Ruzante, un vivo strumento di rappresentazione: il contatto cioè, diretto o mediato dall'illuminata personalità del Cornaro, con la realtà contadina. Questa constatazione, di facile verificabilità, non dovrà comunque pesare eccessivamente sul nostro giudizio. Nel Magagnò

¹⁴ Cfr. E. R. CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, 1956, p. 331 sgg.

¹⁵ R. LONGHI, *Vaticano per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1946, pp. 26-7.

convivono fatti recenti e antichi: la nuova civiltà poetica introduce il suo linguaggio metaforico e lo colloca nelle cadenze dell'*herculana* che raccoglie l'eco musicale della villota popolare; l'*interpretatio nominum* di origine medievale prepara l'*agudeza nominal* dei secentisti; e il suono delle pive pavane sembra già confondersi, talvolta, con quello della zampogna del Marino.¹⁶

FERNANDO BANDINI

¹⁶ Le citazioni dei versi pavani sono fatte dalle *principes* delle quattro parti in cui sono apparse le *Rime di Magagnò, Meron e Begotto in lingua rustica padovana*, rispettivamente *Padova, Percucino, 1558; Venezia, G. I. Albani, 1562; Bastian delle Dame*, s. l. et a., ma 1568; *Vicenza, G. Angeliere, 1583*. Il numero in cifre romane si riferisce alla parte, quello in cifre arabe al numero del componimento all'interno del volume citato.