

ENZO CORDARO

UN LETTERATO FAENTINO

(ALESSANDRO CALDERONI)

I.

VITA DI ALESSANDRO CALDERONI

Pochi dati su vita e scritti di Alessandro Calderoni, letterato faentino del Seicento, ci hanno tramandato G. B. Tondini nella prefazione alla raccolta *Delle lettere di uomini illustri* (Macerata, Capitani, 1782, pp. XV-XVI), quasi come anticipato commento di otto lettere del Calderoni a R. Titi pubblicate nel primo tomo della raccolta stessa (1); G. M. Valgimigli nelle *Memorie storiche di Faenza* (2), la fonte meno scarsa, fra tutte, di notizie e di citazioni; Messeri e Calzi in *Faenza nella storia e nell'arte* (Faenza, Tip. Sociale, 1909), dove, a pp. 582-583, sono riassunti i dati del Valgimigli. Qualche informazione spicciola come scrittore e accademico ne aveva dato il Quadrio in tre o quattro punti sparsi della sua *Storia e ragione di ogni poesia* (3). Soltanto come autore dell'*Esilio amoroso* lo citano l'Allacci e il Fontanini (4); solo come accademico *Filopono* un opuscolo secentesco relativo a quel sodalizio, G. Malatesta Garuffi nell'*Italia Accademica* (5), G. B. Mittarelli in *De*

(1) Pagine 50-56. Recano le seguenti date: 1 ag. 1599; 8 apr.; 13,16, 26 lugl.; 9 ag.; 3, 20 sett. 1606.

(2) Vol. 16°, fasc. 68, pp. 23-25; *Giunte*, p. 542 (dove è riferito un brano di lettera di mons. G. B. Lancellotti che menziona il Calderoni). L' op., ms., è depositata nella Bibl. Com. di Faenza.

(3) Vol. I, Bologna 1739; voll. II-VII, Milano 1741-1752; p. es., nel tomo V, a p. 411, è citato l'*Esilio amoroso*.

(4) Rispettivamente nella colonna 308 della *Drammaturgia* (Venezia 1755) e nel t. I, p. 462 della *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, Parma 1803-1804.

(5) o sia *Le Accademie ecc.*, Rimini 1688, pp. 186 e 189. Titolo e ediz. dell'opus-

literatura faventinorum (6) e B. Righi negli *Annali della Città di Faenza* (7); come Filopono e Smarrito M. Maylender nella *Storia delle Accademie d'Italia* (8). Incidentalmente lo ricordano ancora il Mitterelli in altro luogo della sua opera (col. 39), e A. Montanari negli *Uomini illustri di Faenza* (9): entrambi a proposito di Gabriele Antonio Calderoni. È inutile dire che in tutti questi libri manca qualsiasi giudizio critico fondato sulla lettura diretta delle opere del Calderoni.

Alessandro nacque da Girolamo e da Caterina Savi in un anno che suppongo non molto anteriore o posteriore al 1560, considerando che la sua più remota composizione da me rintracciata, un sonetto, risale al 1589. Il Valgimigli certamente non lo conobbe — forse, anche volendo, non potè leggerlo — altrimenti non avrebbe scritto che « la più lontana (memoria dello scrittore faentino) non precede il 1593 » (10). Il Calderoni stesso, in altro sonetto, stampato assai più tardi, ci parla di una giovinetta da lui amata nel Friuli (11). Se, come è probabile, si tratta di un'avventura giovanile, potrebbe esser questa la più remota notizia biografica del Nostro.

Apparteneva a una delle famiglie più nobili e più influenti, allora, in Faenza; oriunda da Val di Lamone (12), si distinse pei suoi contrasti con la famiglia Naldi (13). Nella prefazione a una sua operetta (14) piacque al nostro letterato di nominare fra i suoi ascendenti il capitano Paolo, fratello del suo avo, e i cavalieri Gaspare e Gabriele (15). Si distinse d'altra parte fra i discendenti Ga-

scolo su accennato sono: *Leggi, Ordini et Capitoli dell'Accademia de Filoponi di Faenza*, ivi 1619 (altra ediz., Faenza 1647). A. C. è citato rispettivamente a pp. 41 e 45, tra i *Fundatores Academiae* (come *Secretarius, Inviatus*).

(6) Venetiis 1775, col. 79.

(7) Faenza 1840-41, p. 199 del III vol. Lo citano di passata « Il Piccolo » (settimanale faentino) del 22 apr. 1900, p. 3, e « Il Nuovo Piccolo » del 26 apr. 1925, p. 3, l'uno come *Inviato*, l'altro come « segretario dell'Accademia e noto per le sue poesie ».

(8) Bologna 1926-1930, vol. II, p. 448 (fonte, Garuffi); V, p. 196 (fonte, Quadrio).

(9) Faenza 1882, vol. I, parte I, p. 105. Strana e inesatta informazione quella del Montanari su Al. C.: « un bel tipo di secentista, benchè vissuto nel Settecento (sic) ...non ricordato da alcuno, il quale fu poeta volgare e stampò » ecc. Di tre raccolte che contengono saggi del Calderoni diremo nel cap. seguente.

(10) Op., vol., fasc. cit., p. 23.

(11) A. CALDERONI, *Siringa dei cento calami*, sonetto (o « calamo ») 36.

(12) Cfr. TONDINI, prefaz. op. cit. Molti Calderoni ricorda G. C. TONDUZZI nelle sue *Historie di Faenza*, Faenza 1675, *passim*.

(13) Cfr. RIGHI, op. cit., t. III, pp. 26, 30-31. Un episodio di sangue (1534) narra G. ZUCCOLO nelle *Croniche di Faenza* mss. (dep. presso il Liceo Class. di Faenza), a pp. 353-354. Vedi pure R. QUAZZA, *Preponderanza Spagnola*, Milano 1950, p. 138.

(14) *L'Esilio amoroso*: v. poco oltre.

(15) V. MITTARELLI, op. cit., voce *Calderonius Gabriel*, dove pure si citano Giovanni Andrea e Francesco, figli del precedente e come lui giureconsulti.

briale Antonio, uditore della Ruota di Ferrara e autore di certe *Resolutiones Forenses* pubblicate a Bologna nel 1709.

Della sua educazione, o meglio, dei suoi gusti ci possiamo formare un'idea dall'esame delle sue opere. Studiò il latino, fino a comporre versi in tale lingua, come si può vedere da quelli che gli pubblicò G. Segni nel 1597 e nel 1600, e da quattro distici che il Calderoni inviò al Titi il 1° agosto 1599 (16). Già fin dal 1594 lo stesso Segni gli tributava lodi di poeta. Il verseggiare in latino del resto era parte dell'insegnamento scolastico (17).

Anche nella scelta delle letture si lasciò influenzare dai tempi: degli antichi scrittori greci predilesse, oltre che Orfeo, quelli della decadenza (i gusti di G. B. Marino!): il Florilegio degli Epigrammi, Nicandro, Eliodoro, Libanio, Longo Sofista, Achille Tazio, Nonno, Tzetze. Li lesse, se non sempre sul testo, in traduzioni latine o italiane, giacchè, pur essendo valente in lingua greca, amò mettere insieme la collezione dei poeti greci « trasportati in latino » (18). Dei poeti italiani preferì quelli di tendenze idilliche ed elegiache, come il Petrarca e il Tasso.

Malgrado questa sua inclinazione alle lettere, non le professò mai per vivere, neppure quando gli se n'offerse l'occasione; esse furono bensì la sua più grata occupazione delle ore avanzate.

Difatti esercitò la professione di notaio, come si rileva, per esempio, da un decreto del 20 agosto 1596, ch'egli redasse (19), e come c'informa il Valgimigli. Eletto il 21 dicembre 1593 coadiutore del cancelliere municipale, dimostrò tanto zelo e attitudine in questo ufficio che dopo soli quattro anni divenne « cancelliere » — oggi diremmo segretario — del comune nativo. Tale carica occupò fino alla morte, salvo nel periodo che va dallo scorcio del 1601 al 26 dicembre 1605, durante il quale un Buccio Bucci che l'aveva ottenuta a maggioranza di voti, la tenne finchè si dimise.

Per l'ufficio recuperato il Calderoni rinunziò, il 3 settembre 1606, a una cattedra di belle lettere nello Studio di Lucca, propo-

(16) Vedi cap. II qui appresso.

(17) A. BELLONI, *Il Seicento*, Milano s. d., p. 11. Circa le costumanze scolastiche in Faenza sullo scorcio del sec. XVI, v. P. ZAMA, *Le istituzioni scolastiche faentine nel Medio Evo (secc. XI-XVI)*, Milano 1920, p. 116 ss.

(18) TONDINI, op. cit., prefaz. e tomo I, p. 53.

(19) Stabiliva la celebrazione degli anniversari nella sola chiesa della Ganga. Fu parzialmente pubblicato da d. N. BELTRANI nei suoi *Cenni critico-storici intorno ad alcune chiese parrocchiali della città di Faenza*. Faenza 1877, a pp. 24-25; dopo la data del decreto si legge: *Ego Alexander Calderonius Civis Faventinus publicus Apostolica auctoritate Notarius nec non Magnificae Comunitatis Faventiae Cancellarius.*

stagli da Roberto Titi, di Borgo S. Sepolcro (n. 1551), professore di « umanità » dal 1597 al 1606 nello Studio di Bologna, quindi in quello di Pisa, dove morì nel 1609 (20). Il faentino temette, fra l'altro, di venir tacciato d'incostanza dai concittadini in caso d'accettazione — egli parla anche di obbligo alla Patria, ai Signori, agli Amici (21), e ciò gli fa onore perchè equivale a una dichiarazione d'attaccamento al dovere —; ma non nascose che « qualche danno » quella rinunzia gli arrecava.

Non tale da turbarsene, tuttavia, se durante lo stesso anno potè attendere — oltre che a un'« opera d'Umanità », cioè letteraria, che sperava di finire in breve (22), senza però venirne a capo — alla revisione d'una favola boschereccia, *L'Esilio amoroso* (23), che pubblicò l'anno appresso (1607) in Ferrara, pei tipi di Vittorio Baldini, dedicandola — per gratitudine, come è detto nella prefazione dell'opera — a Ranuccio Farnese, duca di Castro, Parma e Piacenza (1569-1622). Da un brano di lettera inviata da mons. G. B. Lancellotti, vicelegato della provincia (24), al governatore della medesima il 24 gennaio 1608 — brano riportato da M. Valgimigli nel vol. delle *Giunte alle Memorie storiche*, p. 542 — si rileva che per far rappresentare codesta pastorale il carnevale di quell'anno gli Anziani stanziarono venticinque scudi, prelevandoli da quelli destinati alla fabbrica, allora da un anno o due iniziata, della Torre dell'Orologio (25). Non è altrettanto certo se la rappresentazione avvenne.

(20) Su vita e opere del Titi c'informa F. M. CEFFINI nel « Giornale dei Letterati d'Italia », Venezia 1710-1739, vol. XXXIII, parte II, pp. 177-222. Se ne occuparono pure Alidosi, Cinelli, Mazzetti (cfr. VALGIMIGLI, op., vol., fasc. cit., p. 25) e sparsamente FONTANINI, op. cit., t. I, pp. 57, 310, 500; t. II, pp. 23-24. Sullo studio di Lucca, v. TIRABOSCHI, *St. d. lett. it.*, Milano 1827, vol. IX, p. 132. T. DE MARINIS, in « Enciclopedia Italiana », voce *Lucca*, scrive che fu creato « senza necessità e senza avvenire » nella seconda metà del '500; e R. QUAZZA, op. cit., p. 135: « Sebbene non si istituì mai in Lucca un vero studio universitario, del quale la città possedeva da un pezzo il privilegio, tuttavia fu molto curata l'istruzione ».

(21) Lettera del C. al Titi, del 3 sett. 1606 (v. TONDINI, op. cit., I, pp. 55-56; riferita da VALGIMIGLI, fasc. 68, pp. 23-24).

(22) Lettera al Titi del 9 ag. 1606 (in TONDINI, op. cit., pp. 53-54).

(23) Ne informava il Titi e lo pregava di collaborare a tale revisione (lettere del 26 lugl. e del 9 ag. 1606).

(24) Messo in elenco dal TONDUZZI, op. cit., p. XXXIII, coi *Podestà, Consoli e Governatori di Faenza*; ricordato dal MESSERI in una « Introduzione » dei R.I.S. (ed. Lapi, 1905, vol. 28°, parte 3°, p. XXXV).

(25) Vedi G. M. VALGIMIGLI, *La Torre dell'Orologio e il Fonte pubblico di Faenza*, Faenza 1873; A. MEDRI, *Il vecchio Campanile della Piazza*, in « Il Piccolo », 27 nov.-25 dic. 1949.

Raramente il Calderoni si mosse da Faenza, e quando se ne allontanò, furono sempre assenze brevi. Non oltre l'aprile 1606 andò a trovare Roberto Titi, crediamo a Bologna (26), mentre non poté appagare il desiderio di rivederlo alcuni mesi dopo (lett. del 20 sett.) « per la gran lontananza » dell'amico, forse già trasferitosi a Pisa. Ancora a Bologna ebbe intenzione di recarsi quell'anno per farvi stampare la sua Pastorale (27), che invece, come abbiamo detto, vide la luce in Ferrara.

Ebbe per moglie una Vincenza di Andrea del Muti da Cesena e da questa, nel 1612 circa, un figlio, Giovanni Evangelista. « A cagione del suo ufficio di segretario » abitò nel palazzo municipale.

Fu socio di più accademie: di quella romana degli *Humoristi* — fondata poco dopo il 1600 da Paolo Mancini, patrizio romano (m. 1635) e fiorentino fino al 1670, sebbene indulgesse al cattivo gusto (28) — e delle due faentine degli *Smarriti* e dei *Filoponi*. Gli inizi dell'una, secondo l'Alberti (29) citato dal Quadrio, risalirebbero al 1596; se ne tenevano le adunanze in casa del canonico Giulio Paci (30); il Calderoni vi si nominò il *Pellegrino* (31) e ne trasse materia per più di un sonetto. Quanto all'accademia dei *Filoponi*, il nostro letterato collaborò a fondarla nel 1612, vi prese il nome d'*Inviato* e ne fu il primo segretario a vita (32). Il Garuffi lo ricorda fra i pochi che diedero « grido, ed applauso a questa virtuosa Assemblea » (33). Ma forse manifestò solo una sua impressione ammirativa.

Veramente qualche relazione con altre accademie c'era stata anche prima, giacchè fra alcuni sonetti pubblicati nel 1600 ne troviamo due dedicati rispettivamente agli *Insensati* di Perugia e a Cesare Crispolti loro « Prencipe », e uno agli *Olimpici* di Vicen-

(26) Lettera del C. al Titi dell'8 apr. 1606.

(27) Lettere del 9 ag. e del 20 sett. 1606.

(28) Gli accademici vi facevano « pubbliche le erudite loro fatiche » ogni quindici e anche ogni otto giorni (cfr. TIRABOSCHI, op. cit., vol. XXVII, pp. 69-75).

(29) *Breve notizia delle Accademie d'Italia*, Torino s. a.; cfr. TONDUZZI, op. cit., p. 713.

(30) *Siringa dei cento calami*, c. 69.

(31) V. QUADRIO, op. cit., VII, p. 9; TIRABOSCHI, ediz. cit., vol. XIX, p. 233.

(32) Sull'accad. dei *Filoponi*, v. *Leggi ecc.*, cit. in nota 5; TONDUZZI, op. cit. in nota 12, p. 49; GARUFFI, op. cit., pp. 185-190; QUADRIO, I, pp. 67-68; M. VALGIMIGLI, *Memorie storiche ecc.*, vol. 16°, pp. 69, 23-25; MAYLENDER, op. cit., vol. II, pp. 447-450.

(33) Op. cit., p. 189.

za (34). E finalmente a quella dei *Fecondi* di Padova (35) suggerì e delucidò l'impresa, una « nobile pianta di Alto Colle » (36).

Fra le persone con cui ebbe rapporti d'amicizia o di semplice conoscenza vanno ricordate, oltre al già citato R. Titi — col quale fu in corrispondenza epistolare almeno dal 1599 — i bolognesi Cesare Rinaldi e Giulio C. Segni (37), e tra i faentini Ludovico Zuccolo (1568-1630), lo studioso di scienza politica tolto dall'oblio da B. Croce (38), e il cronista Gregorio Zuccolo (39). Il Calderoni ci ha lasciato testimonianze di devozione e d'affetto per gli amici di Faenza, non però d'altrettanta benevolenza pei letterati suoi concittadini. « Questa Città, scriveva al Titi il 3 settembre 1606, è priva totalmente di soggetti che professino lettere umane »: ma intendeva dire di persone atte a occupare una cattedra universitaria.

In diversi componimenti celebrò il cardinale Cinthio Aldobrandini (40) e in un sonetto (41) il priore Silvestro dello stesso cognome (1587-1612). In un altro (cal. 72) esaltò l'arte del famoso pittore faentino Ferrau Fenzoni (1562-1645), seguace del Carraccio. La morte di S. Clemente, Vescovo di Faenza (42) e di G. Battista Severoli (43) compiansi in altri due (cal. 84, 89), come già aveva fatto per Giuliano Gosellini nel 1589 (v. cap. seg. in principio). Un sonetto (cal. 99) scrisse pure per quel Clemente Bartoli, patrizio e

(34) Su queste due accademie v. QUADRIO, op. cit., I, pp. 90 e 112; TIRABOSCHI, op. cit., XIX, pp. 234 e 282. Quella degli *Olimpici* sarebbe stata fondata verso il 1590 (v. MAYLENDER, op. cit., vol. III, pp. 306-311; V, pp. 109-120). I tre sonetti si trovano a pp. 186, 187, 188 del *Tempio* al card. Cinthio Aldobrandini (a p. 194 la risposta del Crispolti), per cui v. qui oltre, cap. II.

(35) Cfr. QUADRIO, op. cit., I, p. 86; VII, p. 17; MAYLENDER, op. cit., II, p. 352.

(36) Così nel calamo 75 della *Siringa dei cento calami*.

(37) Cit. in FONTANINI, I, p. 347.

(38) In « Critica », XXIV (1926), pp. 300-317 e in altri scritti. V. pure B. NEDIANI, *Un riformatore politico faentino del '600: Ludovico Zuccolo* (con nota bibliografica), negli « Annali IV e V del Liceo Ginnasio "E. Torricelli" in Faenza », Faenza 1954-55.

(39) Ne pianse la morte nel calamo 93 della *Siringa* ecc. Gregorio Zuccolo è ricordato in B. RIGHI, op. cit., pp. 155 e 166.

(40) Nel *Tempio* ecc. (v. cap. seg.). Il card. Cinthio Aldobrandini (1551-1610) fu figlio d'una sorella di Clemente VIII, e ottenne di assumere il cognome degli Aldobrandini. Venne eletto Cardinale nel 1593.

(41) *Siringa* ecc., calamo 62.

(42) Ossia di Giovanni Francesco I Sangiorgi de' Conti di Biandrate, n. a Casal Monferrato, Cardinale il 5 giu. 1596, eletto Vescovo di Faenza il 16 apr. 1603, morto ai bagni di Lucca il 19 lug. 1605. Alla sua memoria fu eretto un monumento in marmo nella Cattedrale di Faenza (cappella dell'Annunziata). Cfr.: N. TOSETTI, *Stato delle cose della Città di Faenza dall'anno 1601 fino a tutto il 1661* (ms.), pp. 517-518; TONDUZZI, op. cit., pp. XXI-XXII; B. RIGHI, op. cit., III, pp. 187-188; F. LANZONI, *Cronotassi dei Vescovi di Faenza*, Faenza 1913, p. 204.

(43) TONDUZZI, op. cit., p. 715; RIGHI, op. cit., III, pp. 180-181.

letterato urbinato a cui L. Zuccolo volle dedicare una sua Pastorale (44).

Per quanto la sua figura di letterato si confonda assai nel grigiore dell'epoca, della cui meschinità e gonfiezza fu fortemente intinto, ebbe — secondo che si rileva da certe sue lettere, che abbiamo citato più volte — una forte passione pei libri, dei quali mise insieme « un buon numero », come risultava anche dal suo testamento (45), e una scrupolosa diligenza nel regolare le proprie faccende.

Nel 1615 pubblicò una raccolta di cento sonetti, a cui diede il titolo di *Siringa dei cento calami*. Fu l'ultima sua fatica letteraria d'una certa mole. Uscì in Firenze, editori G. D. e B. Giunti e Compagni.

Dopo qualche anno s'ammalò. Il 6 settembre 1618 era già « corpore languens », e il 27 novembre successivo veniva ricordato come deceduto. Il decesso era dunque avvenuto nel giro di quegli ottanta giorni.

II.

VERSI LATINI, SONETTI SPARSI, LETTERE

Nel presente capitoletto s'informerà il lettore sui diciannove brevi componimenti in versi del faentino, sparsi in tre raccolte, sulle poche lettere rimasteci di lui e su qualche cenno che intorno a due suoi lavori perduti altri autori lasciarono scritto.

Cominciamo dal più antico di tali documenti letterari, che mi risulta essere pure la più remota attestazione biografica sicura. È un sonetto inserito a p. 164 del *Mausoleo di poesie volgari et latine in morte del Sig. Giuliano Gosellini*, una raccolta pubblicata in Milano nel 1589, pei tipi di Paolo Gottardo Portio. Il sonetto poté essere ideato e scritto anche prima di quell'anno, giacchè il Gosellini era deceduto nel 1587, e rappresenta il solo contributo del Nostro a quella raccolta (46). Apollo — vi si dice — sparso d'un nembro il mondo e spezzata la lira, tessè piangendo le lodi di colui che il-

(44) Cfr. MITTARELLI, op. cit., col. 191, voce *Zuccolus Ludovicus*.

(45) M. VALGIMIGLI, op., fasc. cit., p. 27.

(46) Ringrazio pubblicamente i sigg. Direttori del Centro Informazioni Bibliografiche della Biblioteca Nazion. Centrale di Roma e della Bibl. Braidense di Milano, i quali cortesemente mi agevolarono il rintracciamento del raro volumetto, accennato appena dal Quadrio (« Aless. Cald. Ha rime ancora... nel Mausoleo del Gosellini e altrove », II, 460).

lustrò « a tondo » l'Insubria e « l'ultimo Orizzonte dal Pireneo con l'honorate e conte carte » — allusione all'attività letteraria del Gosellini (47) e alla sua mansione di segretario del Governatore di Milano, che lo condusse pure con sè alla corte spagnuola — e ora col « mortal pondo... honorerà » gli altari (l'immagine, rispondente a un concetto prosaico, è più misera della precedente).

Segue una serie di apostrofi enfatiche, al Cielo, al « secol nostro » e al Mondo commossi. L'ultimo emistichio richiama la chiusa del sonetto boccaccesco *Dante Alighieri io son, Minerva oscura*.

Tale sonetto, coi difetti che ognuno vi può scorgere, non segna nemmeno un punto di partenza dello svolgimento letterario del Calderoni, perchè purtroppo le altre sue cose, eccezion fatta dell'*Esilio amoroso*, non sono affatto migliori. Perciò passo oltre.

Il bolognese Giulio Segni, amico, come abbiamo visto, del Calderoni, in una raccolta (*Tumulus*) pubblicata nel 1597 per la morte di Camillo Paleotti (48), fratello maggiore del Cardinale Gabriele (1524-1597) che fu Vescovo dal 1566, poi (1582) Arcivescovo di Bologna, fece seguire a una breve dedica un *Protrepticon* in distici latini, risalente al 1594. Si tratta d'un carme volto a esortare, come dice il termine greco, alla collaborazione tutti i poeti della raccolta. Per ognuno di questi, un'apostrofe e una lode: ed ecco un distico anche per il Nostro:

Calderone, favet cui iure Faventia summo,
Insertit et quem orbis vatibus altiloquis...

Impropriamente il Tondini e, sulla sua scorta, il Valgimigli, mentre trascrivono diligentemente il distico, affermano che nel *Tumulus* si leggono « alcuni componimenti » del Calderoni nell'una e nell'altra lingua. In realtà sono soltanto due, un'elegia latina in sedici distici, e un sonetto.

L'elegia — che si legge a pp. 92-93 — comincia così:

Sparge rosas, da serto manu, qui conspicis hospes,
Centum quae flammis, alta sepulchra, nitent.

In questo esordio si può scorgere un tono di sommessa malinconia virgiliana. Ma eccone subito sciupato l'effetto con un richiamo tron-

(47) Nato a Roma nel 1525. Un suo volume di poesie fu stampato più volte.

(48) *Camilli Palaeotti Senatoris Bononiensis Viri Clarissimi Tumulus. Ad Illustriss. Principem Cynthium Aldobrandinum S.R.E. Cardinalem Amplissimum*, Bologna 1597. C. Paleotti fu autore di *Carmina* e d'altro.

fio e ingombrante: le ossa di Camillo vanno sepolte « Artemisia-cis... modis! ». La genericità degli spunti onde nascono le lodi del defunto (la nobile stirpe, le virtù ecc.) e l'addobbo di figurazioni stracche, di cui fa le spese la mitologia, nascondono un vuoto spirituale che è dello scrittore e dei tempi. Ce ne convincono ancora l'immagine della Fama che vola al cielo immenso e l'allungamento finale, un elenco di costellazioni e d'astri che l'estinto vede sotto di sè, dopo salito in Paradiso (all'*aeternum Olympum*).

Saggio migliore ci sembra un epigramma, pure in latino, dedicato a Roberto Titi e riportato testualmente dal Tondini (op. cit., p. 50) e dal Valgimigli (op. cit., fasc. 68, note a pp. 24-25). Ne riferiamo il senso: « Credevo che le Muse (*Pegasides*) fossero vergini e che Orfeo e Lino fossero fiaba. Ma quando ho visto e sentito te poetare, ho cambiato opinione: tu non puoi essere che figlio delle Muse! ». Anche se costruito con una tecnica che rende ingegnosa l'esagerazione del complimento, l'epigramma non manca di aggraziata cortesia.

Ma torniamo alla raccolta. Nel sonetto riportato a p. 169 il Calderoni prega il Paleotti già beato in cielo di guardare il compianto sincero che si tributa sulla Terra al suo « bel velo ». Comune il pensiero, e non nuovo lo stile, petrarchesco alla maniera cinquecentesca, amante del platonismo (*onde partisti, hor' hai spiegato il volo*).

Quattordici sonetti e due poesie latine del Nostro accoglie il *Tempio all'Ill.mo e Rev.mo Sig. Cinthio Aldobrandini Cardinale San Giorgio nipote del Sommo Pontefice Clemente ottavo*, edito nel 1600 in Bologna dagli eredi di G. Rossi. La raccolta consta di due parti, una di versi italiani, l'altra di versi latini in lode del Cardinale, ciascuna con impaginazione propria.

I sonetti del Calderoni si leggono da p. 177 a p. 190 della prima parte (49). Com'è facile immaginare, nient'altro sono che encomi iperbolici, senza varietà di toni nè di motivi. Le stesse invocazioni di soccorso spirituale contro il Turco (50) — detto ora l'«O-

(49) Il Quadrio (ed. cit., VII, p. 9) scrive testualmente: « Nel tempio di Cintio Aldobrandini impresso nel 1600, un sonetto vi ha di Alessandro Calderoni » ecc. Anche il MAYLENDER, op. cit., vol. V, p. 196, attingendo al Quadrio, ripete l'errore.

(50) Cfr. E. ROSSI, *Ottomano, Impero*, in « Enciclopedia Italiana », p. 787: « Massimiliano II d'Austria nel 1568 riconobbe la sovranità turca sull'Ungheria, la Transilvania, la Valacchia e la Moldavia, ma nel 1591 la guerra riprese con alternative di successi e di sconfitte dalle due parti; i Turchi presero Erlau (Eger ungherese, Eghri dei Turchi) nel 1596 e Kanizsa nel 1601 » ecc. Dal 1595 al 1603 fu sultano Maometto III.

rientale serpe » (p. 178), ora « il Thracio serpe » (p. 180) — in quanto rivolte al Cardinale, hanno significato lodativo, non civile; e il più equilibrato fra tutti, il sonetto-ritratto della p. 182, ha tuttavia un verso che ci dispiace:

di notte oscura far lucente il giorno.

Siamo in pieno Seicento. Per esprimere al Segni, raccoglitore del *Tempio*, il concetto che il merito della raccolta non era suo, bensì di Cinthio, dice che questi fondò un tempio senza marmi (p. 189). Il nome stesso, che il Cardinale ha comune con Apollo e Diana, dà più volte esca a giochi verbali e a lambiccature cerebrali, o sparse — come per es. a p. 187, dove l'autore invita gli accademici *Insensati* di Perugia ad alzare gli occhi per vedere lo splendore del Cardinale, detto « novo Cinthio », e a p. 188, dove questi è chiamato « d'eterna gloria un Cinthio cinto » — o tali da occupare un intero sonetto, come nei due di pp. 179 e 184, i quali hanno comune il concetto che Febo ebbe in cura il Cielo, il Cardinale la Terra. Vero tremendo bisticcio il secondo: basti dire che nei quattordici versi non sono usate altre parole in rima che « Cielo » e « Terra »!

Senza contare che il bisticcio sul nome « Cinthio » torna in un epigramma latino (51), altri possono essere gli espedienti dell'arte d'encomiare, ma vi domina sempre l'artificio. Umiliandosi alla grandezza del Cardinale (pp. 183 e 190), l'autore ricorre a un ricordo oraziano (52). Non trovava di meglio per esprimersi? o non fu piuttosto l'immagine oraziana a suggerirgli la lode?

Di tali sonetti, uno (53) apparve ristampato nel 1615, fra i *cento calami* del Calderoni stesso (54), e alcuni, pur senza evadere dal tema prefisso di esaltare l'Aldobrandini, furono dedicati ad accademie e accademici (55). Cosicché in risposta ad essi, leggiamo nella stessa raccolta tre sonetti di Fabrizio Ronconi (56), dove si afferma fra l'altro che il cantare Cinthio

Fora impresa da Homero e da Marone,

e un altro dell'*Affascinato* (Cesare Crispolti), che contiene una vuota attribuzione di lode al faentino:

(51) V. poco appresso.

(52) HORAT., *Carm.*, I, 1, in fine.

(53) Quello di p. 181, che comincia « Lingua non è, nè così colto inchiostro ».

(54) Cfr. il cap. IV qui appresso, nota 105.

(55) *Insensati e Olimpici*: cfr. cap. I, nota 34 e testo relativo.

(56) *Tempio*, pp. 191-193.

La penna tua, cui non ha a schivo il Sole.

Noi sorridiamo di tutto questo: ma più che degli uomini, delle costumanze.

Al Ronconi anzidetto è dedicata una saffica di ventisei strofe, a pp. 11-15 della parte latina del *Tempio*. Valgono anche qui le osservazioni fatte sui sonetti. Lo stile è oraziano, con reminiscenze, come

Quisquis...
Cinthii laudes studet aemulari.

Il Calderoni, dopo aver lodato come vate il Ronconi, lo invita a cantare con lui Cinthio. Segue il ritratto del Cardinale, di cui stupiscono Roma, il Senato, il Pontefice! Con lui verrà giustizia e una nuova età dell'oro.

È inutile cercare altro che iperboli: chi vuole tentare le lodi dell'Aldobrandini, confida di guidare il carro del sole. Le virtù di lui sono più numerose delle stelle, delle fronde, delle onde e dell'arena.

E veniamo ai due distici di p. 15. Tutto, salvo la veste latina, è stato detto e ripetuto dall'autore fino alla nausea: perciò, senza fare commenti, ne parafroso il contenuto: « O poeti, tentate forse di dire con plettro mortale le grandi imprese di un uomo celeste? Solo un altro Cinthio può cantar Cinthio. Così Febo, e si accinge al canto ».

Il Calderoni fu anche autore d'una composizione in versi sulle Storie di Giovanni Tzetze, la quale il P. G. Mittarelli dice di aver posseduto fra i suoi manoscritti (57). Non ne sappiamo altro.

Di un *Poema dell'Oceano* Cesare Rinaldi sollecitava il compimento — o forse solo la pubblicazione — in una lettera al Calderoni del 29 settembre 1615 (58), attendendolo come cosa assai migliore della *Siringa dei cento calami*. Se, come pare verosimile, si tratta della stessa opera « d'Umanità » su ricordata, a cui il Calderoni intendeva dar termine nell'inverno 1606-1607, « nella quale tanto più mi compiaccio quanto mi credo di dir cose non ancora tocche da altri » (59), basta considerare, confrontando le date, che

(57) « In codice 269, MSS, nostrorum Codd. habemus Alexandri Calderonii carmen in libris variarum historiarum Iohannis Tzetae » (*De literatura faventinorum*, col. 39).

(58) *Delle lettere di C. R.*, Bologna 1720, vol. I, pp. 70-71.

(59) Così nella lettera al Titi del 9 ag. 1606.

dopo nove anni l'opera era ancora attesa, per persuaderci, quando ci mancasse la sollecitazione del Rinaldi, che l'opera non fu mai nè compiuta nè pubblicata. Anche qui, non possiamo che limitarci alla pura informazione. Ci sembra tuttavia di capire che l'autore aspirava, almeno quanto alla materia, a un primato d'originalità (60).

Come si vede, e si vedrà meglio nel resto del presente lavoro, il faentino amò soprattutto « verseggiare ». Ma poichè in questo capitoletto ci occupiamo degli scritti « sparsi » di lui, cade qui a proposito accennare ai principali, e quasi unici suoi documenti in prosa rimastici (61): le lettere al Titi pubblicate dal Tondini (62). Dato il loro esiguo numero — sono otto in tutto — poco variata ne è la materia: un encomio letterario, testimonianze di stima e altri complimenti al destinatario; nuove sull'andamento dei propri studî e delle proprie composizioni poetiche, intralciati gli uni e le altre dalle occupazioni quotidiane d'ufficio; garbate richieste all'amico di acquistargli libri di scrittori antichi (Longo Sofista, Nonno, ecc.) e vicende relative a tali acquisti, non prive di qualche piccola disavventura; il rifiuto ampiamente giustificato di una cattedra di belle lettere allo Studio di Lucca. Cogliamo in queste carte non solo il bibliofilo e il cultore fervido dei buoni studî, ma l'uomo onesto fino allo scrupolo: ad es., quando si dimostra impaziente di pagare i libri acquistati. Il loro stile presenta la maggior semplicità possibile a prosa secentesca: anche gli encomî non sono nè eccessivi nè prolungati: meriti modesti, trattandosi di missive.

Il Tondini, nella prefazione alle *Lettere di uomini illustri* ci avverte che gli originali delle medesime « si conservano nella Libreria Grandiana » di Pisa, « in S. Michele di Borgo ». Non ho la possibilità di accertare se le cose stanno ancora così. Penso comunque che, quando altre non ve ne siano, queste otto lettere bastano a darci un'idea del *modus scribendi* epistolare del letterato faentino.

(60) Veramente, se si tratta della scoperta dell'America, molti a quei tempi la presero a soggetto di poemi, e il C. potè essere preceduto, p. es., dal Villifranchi (1602). Il frammento del Tassoni è del 1622. Per altre notizie v. BELLONI, *Il Seicento*, ediz. cit., p. 149.

(61) Dico « quasi », perchè in prosa è anche la prefazione all'*Esilio amoroso*.

(62) V. cap. I, prime righe e nota 1.

III.

L'ESILIO AMOROSO

Non è difficile capire perchè il Calderoni scrisse una favola boschereccia. A prescindere dalle sue predilezioni letterarie, egli si formò — adolescente o giovane che fosse — in un'atmosfera di ammirazione per l'*Aminta* del Tasso, uscito nel 1573, primo grande modello d'un genere considerato nuovo (appunto quello del dramma pastorale) che, venuto allora di moda, ebbe grande vitalità fin circa la metà del Seicento, cioè fino a che cedette il posto al romanzo. Nell'*Eloquenza Italiana* del Fontanini troviamo elencate almeno ventitrè favole fra pastorali e boscherecce, uscite nei ventisei anni che corrono fra il 1581 e il 1607. Cifre ben più grandi ci danno il Quadrio e il Serassi sulla produzione del '500 e di tutto il '600 (63). Lo stesso Calderoni nella dedica al Farnese premessa all'opera e nel prologo, scrisse che il componimento pastorale mise allora in seconda linea commedia e tragedia: anzi disapprovò apertamente chi lo disprezzava. La pubblicazione poi del *Pastor Fido* (1590), secondo grande modello del genere, accrebbe verso di questo il favore del pubblico e dei dotti.

La trama dell'*Esilio amoroso* ne rivela, come tante altre, la « genesi convenzionale » (64). Protagonisti sono due giovani, innamorati l'uno dell'altra: Alessio e Candi. Le loro vicende vengono determinate da tre circostanze: il trasferimento d'entrambi dall'Italia, loro patria, in Arcadia; il mutamento dei loro nomi; una temporanea impossibilità di riconoscersi. Il giovane è andato in esilio per comando di lei che ne ha sdegnato l'amore. Ma come in Arcadia essa, non più Candi ma Nape, s'accende d'amore per lui credendolo diverso da Alessio, così questi, che ha preso il nome di Essoristo, cioè l'esiliato (65), s'invaghisce di lei credendola altra donna da Candi. Mentre però Essoristo, per restare fedele a costei, si studia di celare la sua passione a Nape, questa, non sentendosi vincolata al già respinto innamorato neppure dal cuore, rifiuta il consiglio di Nisa, di far invaghire di sè il giovane simulando indifferenza.

Più personaggi s'adoperano per combinare l'incontro dei due giovani, specialmente per vincere la voluta ma non sentita riluttanza di lui. Si enunciano varie proposte, fra cui di fare in modo che egli

(63) Cfr. B. MORSOLIN, *Il Seicento*, Milano 1880, p. 96.

(64) Cfr. A. BELLONI, *Il Seicento* cit., p. 268.

(65) Dal greco ἐξ-οπίζω, « confino, esilio ».

oda i lamenti di lei da una grotta dell'Erimanto o di ricorrere a maghe e indovini. L'incontro avviene, ma è determinato da un caso imprevisto. Eссорisto viene assalito da un cinghiale; Nape corre in suo soccorso e uccide con una freccia la fiera. Il loro imbarazzo non impedisce all'ostinato amante di soggiungere che non vuole rompere la fede data. La misera fanciulla dopo un po' di tempo desta perfino il sospetto di essersi uccisa. Nel frattempo il giovane incuriosito alla rivelazione del vero nome del padre di lei, che viene richiamato con la figlia in Italia sua patria dopo sei anni, conosce da Nisa diversi particolari, pei quali si accerta che Nape è Candi e che questa ama proprio lui, Eссорisto. Grande è la sua gioia, ma dura poco: quando ode Dafne raccontare che Nape, vista prima pensosa e querula nella selva, poi sfuggita all'inseguimento d'un satiro, era caduta in un antro, sviene; riavutosi, corre all'antro, vi si precipita a capo fitto, ma soccorso in tempo da Nonnio, si salva. Anche l'amata è salva, per essere stata trattenuta, mentre cadeva, da una radice di quercia. Si chiede al padre della fanciulla il consenso alle nozze. Alla presenza di ninfe e pastori sopraggiunti si conclude la favola con scambievoli effusioni ed espressioni di felicità e di gioia.

L'*Esilio amoroso* è un'imitazione pedissequa dell'*Aminta* e un po' anche del *Pastor Fido*. Fin la semplice trama ne è spia (66). Non mancano affinità e concordanze con altre opere pure precedenti, ma per essere parziali e di contenuto, raramente danno la certezza della derivazione: mentre della dipendenza dall'*Aminta* convincerà soprattutto l'esame formale delle parti.

Il titolo stesso (*L'Esilio amoroso*) ce ne richiama altri, pure di favole boscherecce o di tipo affine, come il *Pentimento amoroso* (1575), gl'*Inganni amorosi* (1576), gl'*Intrighi amorosi* (1584), *Il rogo amoroso* (1588), *L'amoroso sdegno* (1597) (67).

Recita il prologo in abito da ninfa la Pastorale, personificata, come nell'*Aminta* è Amore. E come troviamo negli ultimi tre versi un riflesso delle questioni cinquecentesche sull'amor platonico, così più oltre (*Esilio amoroso*, p. 31) vi è un accenno alla caducità della bellezza, quale mezzo di persuasione ad amare: mezzo già usato da Dafne con Silvia nell'*Aminta*, I, 1, 174 e sgg. Il faentino, più che

(66) L'autore dichiara nel prologo e nella scena III del III atto il grande valore di queste due opere.

(67) Di tali « favole » la prima e l'ultima, rispettivamente di L. Groto e F. Bracciolini, sono citate dal FONTANINI, op. cit., pp. 457, 461; sulle altre tre, v. E. CARRARA, *La poesia pastorale*, Milano s.a., pp. 305, 309, 412. Per la materia del *Rogo amoroso*, che è del Tasso, v. *Letter. it., I maggiori*, Milano 1956, pp. 472-73.

fondere, rimescola insieme dai varî rivi di quella grande fonte che fu il Rinascimento.

Di cori, instaurati nelle scene boscherecce dal Giraldo Cinzio (68), il Calderoni ne introduce uno solo alla fine dell'ultimo atto.

Quanto ai personaggi, Nisa era già nella tradizione l'eterna suaditrice d'amore: lo stesso nome e funzione le assegna lo scrittore faentino. A p. 51 dell'*Esilio amoroso* Nonnio la chiama « gran maestra d'amore ». Tirsi e Dafne, entrambi nell'*Aminta*, si ritrovano entrambi nell'*Esilio amoroso*. Là come qua Dafne esorta, consiglia, racconta (69). Là come qua pure un uomo consiglia e consola: Tirsi nel Tasso, nel Calderoni, Nonnio. Invece Eugenio, un altro personaggio della « favola » (pp. 28-29), ci richiama piuttosto il famoso pastore di Erminia (70). Carino è personaggio dell'*Arcadia sannazariana* — p. es. nella Prosa VIII — e dell'ultimo atto del *Pastor Fido*. In quest'opera è pure Montano; dello stesso nome, nell'*Esilio amoroso*, viene ricordato un astrologo e indovino (a. III, sc. III). Il nome di Alessio parrebbe più ispirato dalla classicità che d'altronde: chi non ricorda la II egloga di Virgilio? Nape appare, sia pure come personaggio secondario, in quel *Dafni e Cloe* di Longo Sofista che il Calderoni ebbe fra le letture predilette (71). Notiamo di passata che prima che nell'*Esilio amoroso*, Carino e Nape, almeno come nomi, coesistono nella II egloga latina e nei secondi « Carini » del Varchi (72).

Molte situazioni si ripetono come nell'*Aminta*, e vi è mantenuto lo stesso ordine e schema. Nella I scena del I atto Nonnio vuol persuadere Eссорisto a ricambiare l'amore della ninfa per lui (ma è vecchio espediente quello del sopraggiungere di un pastore presso un altro che si duole — risale a quando l'egloga comincia ad assumere carattere di azione — e del far valere le ragioni dell'antica amicizia per conoscere la causa del dolore), come Dafne fa con Silvia nell'atto e scena corrispondente dell'*Aminta*.

Nella scena seguente, Nisa conforta Nape a temperare la passione amorosa: è ciò che fa Tirsi con Aminta, pure nella scena corrispondente. Anzi, come Aminta racconta in che modo s'inna-

(68) CARRARA, op. cit., p. 333.

(69) Cfr. nota 78.

(70) Altre reminiscenze della *Gerusalemme Liberata* troviamo nei primi quattro versi, dove, se non l'immagine, è evidente la tavolozza tassesca; a pp. 83-84; a p. 99 (« Le belle rose in Paradiso nate »).

(71) Lettere del 13 e del 16 lugl. 1606 al Titi.

(72) CARRARA, op. cit., pp. 389, 419.

morò di Silvia, così Nape racconta come s'invaghì di Alessio (73): qua come là crebbero insieme da fanciulli e furono concordi nel volere. Scrive il Tasso:

Così fui prima amante, ch'io sapessi
Che cosa fosse amore.

E il Calderoni:

Ma poi ch'ei fatto amante,
Prima ch'amor volesse
La sua tenera etate...

Seguiterò a fare raffronti di passi: ma mi par doveroso premettere, a discolpa del Nostro, che era nell'uso del tempo, specialmente nelle pastorali, « di parafrasare o introdurre versi dei più noti poeti » (Carrara).

Il parallelismo si riscontra anche nelle prime due scene dell'atto II. Apre l'atto il soliloquio d'un satiro (*Esilio amoroso*, p. 30), che, come quello del Tasso, si dice ardente d'amore, non spregevole per aspetto — nel Calderoni anche per stirpe — e non indegno della Ninfa amata:

questo petto
Setoso, e queste mie vellute cosce,
Son di virilità, di robustezza
Indicio
(Tasso)

Porto virile e vigoroso aspetto
(Calderoni)

Non sono io brutto no
(Tasso)

Non sono ancor così deforme e brutto
Che mi debba fuggir
(Cald., *Esilio amoroso*, p. 32)

Il satiro tassesco, sebbene appaia solo come un ficcanaso che produce immedicabili piaghe, dice di volere usare la forza, e cita natura e Amore a giustificarla:

(73) *Esilio amoroso*, p. 14.

Sforzerò, rapirò quel che costei
 Mi niega, ingrata, in merto dell'amore
 (Tasso)

Rapirò, sforzerò, farò, che quello,
 Ch'esser devria tuo don, sia furto mio
 (Calderoni)

Ancora:

Pianga e sospiri pure
 (Tasso)

Non ti varrà gridar, non trar sospiri
 (Calderoni, p. 33)

Il satiro del Calderoni è tuttavia più vicino al guariniano (*Pastor Fido*, a. I, sc. V) che al tassesco, per la sua indole crudele e malvagia (sproloquio contro le donne, specialmente nei versi 1-13; decisione di usare la forza alla fine); identico anche qualche concetto e frase.

Nell'*Aminta* il satiro riappare come attentatore di Silvia nel racconto di Tirsi (a. III, sc. I); così nell'*Esilio amoroso* (a. IV, sc. V) rispunta, nel racconto di Dafne, come insidiatore di Nape (p. 107). Segue, come là, la salvezza dell'insidiata, e una fuga nella selva:

A fuggir cominciò com'una cerva
 (Tasso)

Tutta si diede al corso
 Per l'alta selva
 (Calderoni)

Anche la conseguente caduta di Nape in un antro (*Esilio amoroso*, a. V, sc. I) ricalca l'*Aminta* (pure a. V, sc. I). Il satiro è detto « il fier villan », come in *Aminta* « un satiro villan » e nel *Pastor Fido* (a. IV, sc. I) « quel brutto villano » (74).

Nella scena II (pp. 34-43) interloquiscono i due consiglieri d'amore, Nonnio e Nisa, che incontriamo di nuovo insieme in a. III, sc. I, per far ritrovare il pastore là dove possa vedere, non visto, la ninfa, presso l'immancabile acqua corrente; è quello che concertano, nella scena corrispondente dell'*Aminta*, Tirsi e Dafne. Notevole la somiglianza di queste battute:

(74) Sul satiro nella pastorale, v. CARRARA, op. cit., pp. 318, 325, 326, ecc.

Dafne: Orsù, Tirsi, non vuoi
 Tu innamorarti?...
 Vuoi viver neghittoso e senza gioia?
 (*Aminta*, II, 2)

Nisa: Così dunque vivrei qual tortorello...
 Senza d'altrui beltà sentir facella?
 (*Esilio amoroso*, II, pp. 38-39) (75)

Anche nel *Pastor Fido* Mirtillo vorrebbe che Amarilli l'udisse almeno una volta (a. I, sc. II) ed Ergasto promette d'adoperarsi a questo; ma il motivo è sfruttato (76).

Nella scena III si decide che Eссорisto rimanga solo; nella corrispondente dell'*Aminta* si parla di Silvia « ignuda e sola ». È un particolare irrilevante in sè: ma l'identità della collocazione serve a ribadire la nostra tesi.

Anticipando qualche rilievo critico, diremo che il Calderoni descrive esternamente gesti teatrali, non coglie passioni. Annacqua con abuso di aforismi e s'allontana dalla verosimiglianza psicologica. Nella scena tassesca tutto è in armonia con l'azione; in quella del faentino si divaga senza necessità. Tale dispersione conferma che principale preoccupazione di questo è il disegno dell'azione, a costo di qualsiasi zeppa.

Si potrebbe dire che la scena I dell'atto III dell'*Aminta* dà lo spunto più volte al Calderoni: una volta l'abbiamo rilevato. E vi ritorniamo per aggiungere prove di un parallelismo strutturale.

In detta scena Nisa racconta la vicenda del soccorso, simile a quella dell'*Aminta*: chi soccorre è chi ama (*Aminta*, Nape) e chi viene soccorso è restio all'amore (Silvia, Eссорisto). Assalitore nell'*Aminta* è un satiro, nell'*Esilio amoroso* un cinghiale. Qui poi è evidente l'influsso del *Pastor Fido*, dove (a. IV, sc. II) Dorinda narra come Silvio uccise un cinghiale. A conferma riferiamo questi versi:

Fin dall'orecchia al ferro
 Tese l'arco possente (Guarini)

(75) Altri elementi tasseschi della scena II sono: il concetto che amare riamati (pp. 36 e 39, 5° verso) arrega ineffabili dolcezze (cfr. *Aminta*, I, 1, 26 e ss.), la citazione del personaggio di Arezia (*Aminta*, I, 2), di cui pure a pp. 61, 67, 80-85, 102, 117 dell'*Esilio amoroso*, e l'uso discreto della magia (cfr. CARRARA, p. 307), nonchè uno spunto drammatico: « I' piansi, Nisa, e al pianto - Udii risponder per pietà le selve » (cfr. *Aminta*, I, esordio della sc. II).

(76) Circa il vedere non visto, cfr. la III egl. del Tebaldeo (CARRARA, p. 217), e per l'ascoltare nascosto le *Stanze pastorali* del Castiglione e l'egloga VI di Panfilo Sasso (rispettivamente CARRARA, pp. 223, 248).

Indi fino all'orecchio incurva l'arco

(Calderoni)

Nella scena III si legge un'esaltazione dell'Arcadia (pp. 72 e 74), introdotta artificiosamente da Obizo e Giberto. Anche Carino la esalta nel *Pastor Fido*, a. V, sc. I.

Il timore di Nisa, che Nape sia morta (a. IV, sc. III) ci richiama ancora all'*Aminta*, pure atto IV. E una battuta della scena IV ne ricalca un'altra della scena I del modello:

Essoristo: Ah Ninfa non mi dar noia maggiore
Di quella ch'io mi sento
Del mio proprio tormento

(*Esilio amoroso*, p. 93)

Silvia: Oimè! che tu m'accori; e quel cordoglio,
Ch'io sento del suo caso inacerbisci
Con l'acerba memoria
Della mia crudeltate...

(*Aminta*, IV, 1)

Nell'atto V, scena V, come nell'atto V dell'*Aminta*, leggiamo il racconto di un tentato suicidio (p. 110), cagionato dalla morte supposta della persona amata (77); qua come là questa compare in iscena sul più bello (*Esilio amoroso*, p. 118); e viene richiesto il consenso paterno alle nozze (78). C'è una specie di « contaminatio » che rende meno semplice della tassesca l'azione dell'*Esilio amoroso* e permette al suo autore, per così dire, di risplasmare liberamente. *Aminta* vuole a testimonio della sua morte Ergasto (a. IV, sc. II), *Essoristo* vuole Nonnio:

che sia
Tu testimon de la mia morte acerba

(p. 111);

Aminta buttandosi nel precipizio è trattenuto da un cespuglio; *Nape* cadendo nell'antro è trattenuta da una radice (p. 121). Del resto, anche il motivo del tentato suicidio e del successivo soccorso è assai diffuso nella poesia pastorale (79).

(77) Rispettivamente di *Aminta* e di *Nape*: morte a sua volta già raccontata in *Aminta*, IV, 1 ed *Esilio amoroso*, IV, da *Dafne* a chi ne era stato la causa: rispettivamente *Silvia* ed *Essoristo*.

(78) *Aminta*, vv. 44-48; *Esilio amoroso*, p. 122.

(79) Cfr. CARRARA, op. cit., pp. 250, 252, 255, 309, 349.

Non mancheranno forse altre identità di collocazione: certo si notano altre concordanze che confermano l'imitazione tassessa del faentino. Segnaliamo, evidentissima, la seguente, a proposito dello svenimento e del rinvenimento di Eссорisto:

Nonnio: Misero, che farò? questi d'affanno
È tramortito...

Dafne: Pur respira il meschin, sostienlo alquanto,
Nonnio, su le tue braccia: ecco rinviene.

Essoristo: Dolor, che così meni
Presso a l'uscir di vita
L'anima travagliata...

(*Esilio amoroso*, IV, 5)

Dafne: O miserello!
Tramortito è d'affanno, e forse morto.

Nerina: Egli respira pure: questo fia
Un breve svenimento... Ecco riviene.

Aminta: Dolor, che sì mi cruci,
Chè non m'uccidi omai?...

(*Aminta*, III, 2)

Un utile confronto si potrebbe fare pure con lo svenimento d'Amarilli (*Pastor Fido*, IV, 5, verso la fine).

Un po' più oltre (*Esilio amoroso*, p. 111):

Nonnio: Non disperar' ancora
De la sua morte incerto... (Calderoni)

Dafne: Aspetta alla tua morte
Sin che 'l ver meglio intenda (Tasso) (80)

Risalendo all'atto I, scena II, Nape racconta a Nisa che quando Alessio le si confessò innamorato, « quasi di cosa horrenda — Sdegnossi l'alma fanciulletta » al modo che Dafne (*Aminta*, I, 1) racconta a Silvia come già ebbe a sdegno di essere guardata. Comuni ancora i concetti che la donna è mobile per natura (81) e che Amore si pasce insaziabilmente di lacrime (82) e avviva la speranza appena

(80) A p. 112 (V, 1) l'esaltazione d'Amore ha qualche tono simile al prologo dell'*Aminta*; a p. 113 le parole, pure di Nonnio, « Felice quei » fino a « riso » richiamano quelle di Elpino che precedono immediatamente il coro finale del dramma tassesco.

(81) *Aminta*, I, 2; *Esilio amoroso*, I, 1.

(82) *Aminta*, I, 2, seconda battuta; *Esilio amoroso*, IV, in fine.

il sufficiente per sottrarci al morire (83). E ci sembra che anche un « soffrisco » (*Esilio amoroso*, p. 7, ultimo verso) sia suggerito da un « t'offrisco » del soliloquio del satiro in *Aminta*, II, 1, v. 29.

Dai riscontri enumerati risulta — a parer mio, con sufficiente evidenza — che non solo alcuni elementi originali del modello principale, ma anche quelli della stessa tradizione, fatti rivivere magistralmente dal Tasso nell'*Aminta* (84), sono passati nel Calderoni solo, o quasi, attraverso questo capolavoro: forse anche qualche personaggio e situazione di quei romanzi greci che egli conosceva direttamente (85). Bene osserva il Carrara che, se il Guarini appagò meglio il gusto del Seicento « vago di complicità, di festosità e di terribilità,... l'imitazione si valse anche troppo volentieri dei particolari » dell'*Aminta*, « ove erano gemme più accessibili e appariscenti » (op. cit., p. 341).

Altre situazioni, atteggiamenti e mezzi tecnici usati dal faentino nella sua « favola » possono non trovarsi nell'*Aminta*, bensì in altri modelli ed essere pure patrimonio della tradizione bucolica e pastorale. Tali sono i temi del volontario esilio, della fedeltà ostinata, dell'agnizione, delle disquisizioni sull'amore, la sentenziosità e altri espedienti, come sticomitie, bisticci di parole e via dicendo. Talvolta il Calderoni modifica secondo un gusto più moderno, che accoglieva, per es., il motivo dell'amante ignorata (86).

Il trasferimento dei protagonisti dall'Italia in Arcadia è certo di derivazione sannazariana. L'*Arcadia* aveva fatto scuola (87).

Per il tema della fedeltà pertinace di Eссорisto a dispetto dell'amore dichiarato di Nape, è chiaro che il Calderoni si ricordò del guariniano Mirtillo, il pastor fido per eccellenza (88), tanto più che è uno dei motivi fondamentali dell'azione. Saremmo tentati di dire anche l'agnizione del IV atto suggerita da quella del *Pastor Fido*, pure nel IV atto, se di siffatto espediente non fosse pieno tutto il genere drammatico, fin dai primordi delle letterature antiche. Nè

(83) *Esilio amoroso*, IV, 4 (p. 94); cfr. *Aminta*, III, 2: la reminiscenza è evidente.

(84) Prima del Tasso troviamo il nome *Aminta* nella II egloga di G. B. Spagnuoli (m. 1516). La situazione psicologica di Silvia richiama quella di Dafne nello *Sfortunato* dell'Argenti (1567): v. CARRARA, op. cit., p. 331.

(85) Sulle tracce del romanzo greco nell'*Aminta*, v. C. VARESE, *L'Aminta* (in T. Tasso, Milano 1957), pp. 290, 297, ecc. Ivi pure, sulle derivazioni tassesse dal Petrarca, dal *Sacrificio* del Beccari, ecc.

(86) CARRARA, op. cit., p. 370; a p. 365, altra modernità.

(87) CARRARA, op. cit., p. 199; cfr., p. es., l'*Aretus* del Lollio, l'*Orsilia* di Bernardino Percivalle (CARRARA, pp. 328, 347). Nella *Semidea* di Niccolò da Correggio, Mopso vuole abbandonare le greggi per andare in « exilio grave » (*ibid.*, p. 212).

(88) Cfr. atto III, sc. VI; a. V, sc. II.

rappresentava una novità la circostanza — meno generica — del riconoscere una persona dopo averla avuta lungo tempo innanzi agli occhi. Era stata sfruttata, per es. da Cristoforo Castelletti nell'*Amarilli* (1580), dove questa riconosce Credulo solo al V atto (89). Al particolare del mancato riconoscimento per il nome mutato era ricorso Francesco Bracciolini nell'*Amoroso Sdegno* (1597) (90). Non va escluso che il Calderoni abbia tratto profitto anche da queste due opere. Ma l'esempio più insigne di simile mezzo d'arte si trova nella *Filli di Sciro* del Bonarelli (1607).

Più appariscente è la derivazione letteraria di alcune qualità formali. Tali sono: quel tipico modo dei poeti antichi di negare la possibilità che una cosa accada, elencando come più facili ad accadere altre cose, impossibili veramente (91); le sticomitie (92); l'uso di perifrasi per designare il tempo (93) e altre impostazioni stilistiche e reminiscenze virgiliane e di altri scrittori (94).

* * *

All'operetta del Calderoni non si può dunque attribuire altra qualifica che quella di mediocre imitazione di modelli precedenti, e segnatamente di uno, a dir vero, scelto bene (95). È inutile cercarvi spunti di originalità. Tre o quattro situazioni ingegnosamente architettate — o meglio, coneguate per « contaminazione » — e quattro o cinque tratti d'una certa vivezza non bastano a mutare tale giudizio (96). Difatti le une risultano a prezzo di troppo scoperti artifici e inverosimiglianze — come ad es. dove si parla del

(89) CARRARA, op. cit., p. 349.

(90) CARRARA, op. cit., p. 371.

(91) VERG., *Ecl.* I, 59-63; *Aminta*, I, 1, 41-46; *Pastor Fido*, III, 3 (lunga parlata di Mirtillo), V, 2 (verso la fine); *Esilio amoroso*, pp. 21, 79, 119.

(92) P. es., *Esilio amoroso*, p. 66; cfr. *Pastor Fido*, III, 3 (breve sticomitia), IV, 5 (sticomitia lunga).

(93) *Esilio amoroso*, pp. 6 (ultimo verso), 12 (sc. II, 5-7), 23, 48, 71.

(94) Riecheggiano nel prologo i primi quattro versi premessi all'*Eneide*. Come nella I egl. di Virg., vv. 22-24, un confronto d'indole pastorale in *Esilio amoroso*, p. 46 (prime parole di Nonnio). Ivi, a p. 48, richiamo a Lino e Orfeo, come nella IV egl. virgiliana, vv. 55-57. E perfino l'ultima battuta della « favola » ricorda la famosa descrizione finale della I egl. del poeta latino. Altre reminiscenze: da Dante, Petrarca, Poliziano (*Esilio amoroso*, rispettivamente pp. 11, 110, 28-29).

(95) Il giudizio del TONDINI, op. cit., p. XV, per quanto assai generico, è preceduto da una sensata restrizione: l'operetta del C. « per que' tempi, sebbene non vada in riga con le prime, ciò non ostante non è pure delle ultime ».

(96) Viva di una sua candida timidezza la figura di Nape a pp. 15-16 e 60; anche nelle parole di Nonnio, a p. 94. Nape è psicologicamente indovinata, come lo è Nisa a p. 58; ben descritto il pallore di Essoristo a p. 117; semplici e rispondenti a verità psicologica i suoi atti a p. 58; animata, sebbene convenzionale, la descrizione delle stragi civili a pp. 27-28.

trasferimento di Eugenio e della figlia dalla Venezia Euganea in Arcadia —, gli altri rientrano nell'ambito della cerebralità fredda che sostenne il lavoro durante la composizione, e perchè formano, messi insieme, una quindicina o poco più di versi, annegano nel resto.

Tutto impallidisce a confronto del grande modello. Anche nei tratti d'imitazione se ne deformano i pregi. Un esempio basterà a chiarire. Il suggerimento di rimediare alla non corrisposta passione amando altra donna, espresso in meno di due versi nell'*Aminta* (I, 2), occupa ben tre pagine (8-12) nell'*Esilio amoroso*, per l'aggiunta dei motivi del suggerimento stesso. Il quale poi ha la sua unica ragion d'essere nell'agnizione finale.

Certo, non era nemmeno possibile (nè artisticamente augurabile) che il letterato faentino ereditasse il lirico appassionamento del Tasso, acuito dal contrasto fra ideale e realtà, e tanto meno i geniali espedienti con cui quel grande esprime il suo vagheggiamento del piacere. E noi lettori riviviamo con lui quella struggente nostalgia per un mondo di libero godimento che costituisce il fascino dell'*Aminta*, con quelle sue movenze e immagini ed effusioni che qua e là si traducono in quadretti illeggiadriti da giovani volti, irradiati da un continuo gioco di colori e di luci!

Nel nostro autore non si scorge ombra di drammaticità. Nisa che dice ad Essoristo (*Esilio amoroso*, p. 92):

Hor potrà la sua morte
Punto scaldar de l'indurato seno
Che ti mova a pietate?

dice in sostanza: « Ora che Nape è morta, sentirai tu pietà per lei? » Ma una domanda fatta in termini così serii da una che immaginava colpevole di quella morte l'interpellato, è e rimane freddissima prosa. Rileggiamo la I scena del IV atto dell'*Aminta*, alla quale pur s'ispira il Calderoni. Notiamo subito che il Tasso azzecò nell'ironia di Dafne contro Silvia l'anima del dialogo in quel momento.

Eppure il Calderoni si sforza di riuscire al drammatico, supplendo alla scarsezza di penetrazione psicologica col far parlare a lungo dei loro stessi gesti e atteggiamenti esterni i personaggi; cosicchè questi, invece di balzar vivi dai moti interiori, si descrivono da sè — come nella scena II del I atto, assai diffusa su lacrime e sospiri — oppure si analizzano razionalmente. Che spesso le vicende dell'azione siano raccontate da loro stessi invece che rappresentate, non ne giustifica la freddezza.

Sofferamiamoci, a cagion d'esempio, sulla figura di Eссорisto in un momento importante dell'azione (pp. 58-59): quello in cui egli risponde alla ninfa innamorata che gli ha rivelato la sua fiamma. Tratto un gran sospiro, con gli occhi bassi e la voce languida, ringrazia la ninfa e apostrofa la santa Fede per dire che non la romperà, poi rivolto di nuovo a Nape la esorta a rimanere in pace perchè altra donna l'ha fatto suo. Da ultimo se ne va sospirando e gemendo.

Anche se tutto ciò è raccontato, ci domandiamo: che figura fa questo giovane dinanzi a una donna pazza d'amore per lui, privo com'è di un moto di pietà inteso a consolarla? È lodevole la sua fedeltà, ma non sarebbe occorso tanto d'arte da salvare la naturalezza e l'umanità del personaggio, in una situazione così delicata e difficile a rendersi felicemente da scrittore men che esperto? Quella fedeltà ci appare qui come un fastidioso imperativo morale appiccicato dall'esterno. Dopo tanta riservatezza, lo stesso personaggio qualche pagina dopo (p. 62) fa appello a un gran bagaglio d'erudizione mitologica (vizio comune del Calderoni) per esprimere le sue pene (modelli Boccaccio e Sannazaro) e finisce (p. 68) per profondersi con l'amico in sperticati, iperbolici ringraziamenti!

Che differenza dall'ostinazione di Mirtillo! Sempre naturale, mai goffa, mai troppo insistente. E da quella della Silvia tassesca!

È chiaro dunque che nel migliore dei casi il secentista faentino riesce a una tenue teatralità, sostenuta qualche volta da una certa pretesa di esperienze melodiche. Non è da escludere un influsso del Chiabrera: e davvero favorisce quest'impressione una più armonica mescolanza, che qua e là si riscontra, di endecasillabi e settenari. Comunque sia, non si va oltre il melodrammatico e in generale si rimane nel languido e nel manierato (97).

Il genere stesso pastorale comportava l'artificio, l'evasione dalla realtà e le allusioni a questa, gl'inzeppamenti a fine adulatorio, la convenzionalità. Il faentino non si sottrae alla regola. Obizo e Giberto, interlocutori della scena III del III atto, se non proprio nascondono persone reali (come Mopso, Elpino e altri nell'*Aminta*), ne esaltano due (p. 76): Alessandro Farnese (m. 1592) e suo figlio Ranuccio (m. 1622), duca di Castro, Parma e Piacenza.

Ma purtroppo, per essere un secentista, il Calderoni aggiunge a quelle consuetudini la tara del barocchismo: tanto più stuc-

(97) Ecco due dei tanti esempi: al solo ricordo dell'innamoramento Eссорisto dichiara di provare tale dolcezza da dimenticare « pianti, stratii, martir, noie, e tormenti » (p. 4); Nape lo chiama « l'amoroso mio dolce nemico » (p. 106).

chevole in quanto, mentre i suoi modelli offrono al lettore pregi tali da far perdonare, anzi dimenticare i loro difetti, il Calderoni non ha quasi nulla — l'abbiamo visto — che lo difenda da quel tarlo roditore dell'arte.

Egli usa generalmente un linguaggio convenzionale: vocaboli e frasi fruste, come avorio, ostro, rose, gigli (p. 57), « come cera al foco », « come nebbia al sole » (p. 12) e via dicendo. Quando vuole rifuggire dal trito, dal comune, vi ricade per la via del barocco. Ed ecco l'onda dei pianti, il vento dei sospiri, l'« horror soave » (p. 74) e, peggio ancora, i famigerati bisticci di parole che, come è noto, giocavano dei brutti scherzi a tutti, o quasi, gli scrittori d'allora. Non dispiaccia ancora un esempio: a p. 63, ma specialmente verso la fine dell'opera (98), il Calderoni insistè troppo sull'avvicinamento dei termini *vita e morte*, abusato già nell'*Aminta*, e più nel *Pastor Fido* (99).

Il gioco di parole distrugge ogni emozione e nasce dallo stesso atteggiamento ozioso onde ne nascono tanti altri simili (p. 107, « Grido, e lo sgrido ») e le leziosaggini (es. a p. 34; gli amoretti a p. 58) e le prolissità che raffreddano l'azione e sbiadiscono il disegno, favorite da un'insistente sentenziosità e dall'uso inopportuno della mitologia, delle personificazioni (100), dei richiami eruditi.

Tutte queste mende, aggiunte alle altre già notate prima, otterrebbero l'immancabile effetto di stuccare il lettore moderno, se, anche a prescindere dai gusti mutati, alcuno ve ne fosse per avventura, e confermano nello studioso l'impressione di trovarsi innanzi a un letterato intinto della malattia di tanta nostra letteratura avulsa dalla vita reale: l'accademismo.

A volere essere severi, non varrebbe la pena di occuparsi dell'*Esilio amoroso* come opera d'arte. Crediamo tuttavia che la modesta fatica spesavi sopra contribuisca a dimostrare quanta ammirazione, successo e fama circondarono la favola pastorale del Tasso.

(98) Notiamo: « la vita mia » per dire Nape (cfr. *Aminta*, IV, 2, « la mia vita », cioè Silvia); « Trova nel suo morire - Caro intoppo di vita » (p. 121). Ma il colmo è a p. 55, dove Nape si dichiara all'amante: « Non dubitar, Pastore, - Che queste mani han forza, - Se tu loro se' vita, - Di tor la vita lor da sì rea morte ».

(99) *Aminta*, a. IV, sc. II (parole di Aminta riferite da Ergasto; quelle di Silvia); a. V, vv. 38-40; *Pastor Fido*, a. III, sc. VI (I battuta) e VIII; a. IV, sc. V (penultima battuta) e IX (a metà); a. V, sc. II (parole del messo), III (oltre la metà), VI (dopo un terzo, breve battuta di Montano: vero secentismo).

(100) Mi sembra artificiosa la personificazione dei vizi nel racconto che Eugenio fa delle sue peripezie (p. 26).

IV.

LA SIRINGA DEI CENTO CALAMI
CONCLUSIONE

Sul titolo della raccolta pare abbia influito il gusto del leggere e del trattare cose pastorali: cosicchè *Siringa dei cento calami* equivale a « Raccolta di cento sonetti ».

Questi sonetti traggono lo spunto per lo più da motivi occasionali. Quando non sono amorosi — motivo dominante, l'esaltazione della donna amata — lodano dame (101), poeti (102), uomini d'arme (103), artisti (104), religiosi (105); piangono morti (106), celebrano nascite (107) o nozze (108), e uno, il cal. 96, monacazione. Un altro è per malattia (il 28), e di alcuni fanno la spesa accademie e raccolte (109), la gloria, ghiribizzi e lamenti; un paio sono morali (110) e taluno fu scritto per incarico altrui (111).

Quelli amorosi ci richiamano il Petrarca, talvolta per concetti e atteggiamenti (112), ma più spesso per imitazioni verbali (113). Due volte l'imitazione è dichiarata (cal. 2 e 15), e il cal. 92 è addirittura un centone di versi petrarcheschi. Il più delle volte il Petrarca passa nel Calderoni attraverso i cinquecentisti, come si può vedere da certi pensieri del cantore di Laura cari a costoro prima che al faentino (cal. 11, 14, 25, 45, 52, ecc.) — caratteristico fra gli altri quello dell'interpretazione platonica d'amore (cal. 27, 100) — o dal-

(101) Anche di casati illustri: Manfredi, Marescalchi, Severoli, Mengolini, Amici, ecc.

(102) Cal. 60; 61, *Al Sig. Bernardino Annibali*; 63, *Al S. Conte Ridolfo Campeggi per lo suo Filarmino*; 64, *Al S. Giulio Segni*.

(103) Cal. 71, *Al S. Cap. Gio. Batt. Severoli*. Su cui cfr. TONUZZI, *Hist. di F.*, ed. cit., p. 715.

(104) Cal. 72, *A Ferrau Fenzoni*.

(105) Cal. 65, *Per l'ill. S. Cardin. Cinthio Aldobrandini* (già pubblicato nel *Tempio all'Aldobrandini* nel 1600); 77, *Al P. Frate Angelo Montalbano dell'Ord. di S. Domenico, Predicatore famosissimo*; ecc.

(106) Cal. 82-95. Oltre ai ricordati nella biogr., cit. 87, *In morte della Sig.ra Minerva Bartoli degli Angeli gentildonna d'Urbino*.

(107) Cal. 78 e 79, entrambi *Per la nascita del Sereniss. Alessandro Principe di Parma*.

(108) Cal. 44, 53, 80.

(109) Per accademie, cal. 69, 73-76, 81, 98; per raccolte, cal. 29, 42, 43, 49, 50, 51, 62.

(110) Cal. 97, 98. Vi si può aggiungere un sonetto-ritratto (cal. 67) che è un tipico elenco di qualità morali.

(111) Cal. 46, 56, 99; uso non nuovo: si ricordi ad es. la canzone del Bembo *In risposta ad una canzone di M. Virginia Salvi*.

(112) P. es. la persistenza dell'amore (cal. 16, 34, 35, 72).

(113) Cal. 4, 13, 19, 21, 40, ecc.

l'immagine del sole con cui è designata la donna del cuore. Il faentino ne abusa addirittura (114). In confronto, era stata discreta la stessa Vittoria Colonna che pur l'aveva sfruttata parecchie volte per esaltare il defunto sposo. Spesso pure il Caro e il Guidiccioni; e ancora, Bembo, Ariosto (115), Michelangiolo, Molza, Di Costanzo, Guarini e Tasso (116). La figurazione degli orbi celesti (cal. 10) o del sole (cal. 13) che s'innamorano, ci richiama quella del sole sconfitto dalle bellezze della donna, di un sonetto del Di Costanzo (« Quando il bel viso, in cui rose e viole »).

Non manca però la ricerca del nuovo, come era nello spirito secentesco; è difficile dire se l'intento andò meno frustrato nella materia che nei mezzi espressivi. Difatti si possono considerare come un arricchimento del solito repertorio temi come la pettinatura (117), la gelosia (118), un bacio realisticamente descritto (119), l'ispirazione artificiosa da un quadro (120) o da un'identità etimologica di nomi rispondenti a concetti diversi, e non so che altro. Oppure i modi tradizionali del sentimento d'amore — già sostanziato di desiderio — s'accrescono di elementi realistici (cal. 6, 23, 55), fino al punto che talvolta si sconfinava nello strano: basti pensare a un tema come questo: *Nell'accostarsi a una Dama che stando di notte su la porta con una spada in mano gliela drizzò contra* (cal. 37).

Se ben guardiamo gli espedienti formali, sotto l'apparenza del nuovo c'è molto di vecchio; talvolta un'immagine, più o meno barocca, può nascondere nient'altro che la diversa impostazione d'un motivo petrarchesco. È evidente, per es., che il concetto che gli occhi di lei hanno più forza delle armi d'un guerriero (cal. 50) contiene una sostituzione del paragone trito di Amore bendato. L'immagine è però sempre quella.

Quando si può dire che il Calderoni riveli anche solo nell'unità del disegno un felice moto interiore? Forse mai. Potranno non mancare del tutto il movimento (cal. 86, *In morte del Sig. Giacomo Dal Pane*), la chiarezza (cal. 100), la vivacità pur nel convenzionalismo (cal. 11), ma è più frequente il caso che la vena si esaurisca nel giro di pochissimi versi. Indicativo il sonetto 93, che, mosso in

(114) Cal. 18, 21, 23, 26, 28, 30, 88, ecc.

(115) Anche nel *Furioso*, I, 19.

(116) Es.: « Amarilli, s'io te miro - miro il sol de gli occhi miei ». Il Petrarca aveva chiamato « sole » Laura nei son. 90, 100, 162, 208, 222, 225, ecc.

(117) Cal. 10. Cfr. E. M. FUSCO, *La lirica*, Milano 1950, vol. I, p. 318.

(118) Cal. 22; FUSCO, op.cit., p. 339.

(119) Cal. 39; FUSCO, op. cit., pp. 326, 340.

(120) Cal. 54; FUSCO, op. cit., p. 340.

principio, finisce fiaccamente: e anche nel son. 41 le due quartine si distinguono dal resto, e quasi si potrebbero dir belle.

Ma in generale questo letterato lavora a freddo. Più volte, ripeto, il tema è suggerito da un accostamento fortuito di nomi (121). Al solito, la mitologia è la panacea di ogni stentata ispirazione; così pure le metafore strane, le iperboli (122), e ogni altro mezzo esteriore di gusto barocco.

Cesare Rinaldi, in una lettera al Calderoni del 29 settembre 1615 — citata dal Tondini e riferita in parte dal Valgimigli — scrisse addirittura che in confronto di questa *Siringa* del faentino « perdeva Apollo con la sua cetera i primi honori » e affermò di avere ricevuto da quella lettura sollievo e compagnia alla tristezza e alla solitudine. Il libretto gli era stato donato, in nome dell'autore, da G. Segni, altro iperbolico lodatore delle poesie del Nostro (123). In realtà questa raccolta di sonetti non ha altro valore che di accrescere il numero già grande dei canzonieri secenteschi, coi quali ha tanti aspetti in comune. Solo su un piano storico e culturale si può fare qualche aggiunta al già detto.

Dei motivi autobiografici mi sono giovato nel tratteggiare la biografia (cap. I). Non è possibile peraltro cogliere addentro l'uomo in quanto, specialmente nel sentimento amoroso, molto vi è di manierato, di letterario: di quel letterario che rivela stanchezza di tradizione e di classicità, morbo dei tempi. Oltre alle tracce già rilevate, altre se ne potrebbero aggiungere: Orazio, ad es., è presente nel son. 78 e l'Ariosto nel 65 e nel 98. E nella galanteria, che abbonda, fin dove giunge la sincerità?

Forse possiamo prestargli più fede quando in almeno quattro sonetti (31-34) ci fa sapere che la sua donna era un po' attempata; e nel cal. 74, dove il pensiero dei « giochi di Marte » minacciosi dalle Alpi gli accende la nostalgia del quieto rifugio nel mondo delle Muse. Nè mi sembrano da passar sotto silenzio le due terzine del sonetto 59 che rivelano nell'autore una certa coscienza della tristizia dei tempi.

Signor, credete pur che sono spente
pietate in ogni loco, e cortesia;
nè v'ha chi da fortuna huom miser toglia,

(121) Cal. 43, 52, 77, 81, 87.

(122) Talora vengono adottate nella poesia dell'ineffabile, vecchio mezzo che anche il C. sfrutta, specialmente nei sonetti 46 e 99.

(123) *Delle lettere di C. Rinaldi*, Bologna 1720, vol. I, pp. 70-71.

ch'a gli ostri, a le corone avara voglia
 chiude or così del chiaro oprar la via
 che n'è rimasto il mondo orbo, e dolente.

Quanto alle abitudini intellettuali dell'epoca, l'operetta rivela quanto diffusa fosse, anche nelle cittadine di provincia, l'epidemia delle accademie, che davano impulso a fare sfoggio vanaglorioso di studio e d'ingegno.

Comunque sia, non è qualità negativa la menzione di alcuni personaggi notevoli che ebbero qualche rapporto con l'autore; pei nomi dei quali rimando il lettore alla parte biografica del presente studio e alle prime annotazioni di questo capitolo.

* * *

Qui finisce la nostra rassegna.

Non copiosa, come si vede, la produzione del nostro letterato nè tutta meritevole della stessa attenzione. Ma poichè egli scrisse nei ritagli di tempo libero, quella scarsità non ne scredita l'ingegno; d'altro canto i difetti della sua arte sono anche un prodotto dei tempi.

Anzi, proprio in mezzo al delirante malgusto di cui quella produzione è piena, ci sembra di cogliere — nelle forme dell'ardore e del vagheggiamento — le doti del suo ingegno. E appunto perchè queste furono in gran parte sprecate vanamente, più che scorgerle all'evidenza, le intravediamo soltanto, come ciò che è in potenza rispetto a ciò che è in atto.

Certo, la sua arte è tutt'altro che vigorosa, anche a prescindere dai soggetti che amò trattare, per lo più tenui o futili addirittura. L'assenza della poesia — solo ingrediente adatto, anche se in dose minima, a salvarle, o almeno a dar loro qualche valore — rende inutili affatto le composizioni « sparse » e il canzoniere dai cento sonetti; perchè neppure il loro contenuto dice qualcosa, e il genere lirico, a cui appartengono, non ne riceve lustro.

Invece nell'*Esilio amoroso* quell'assenza è compensata dall'importanza, sia pure limitata, che il libretto acquista se inserito nella storia del genere pastorale a cui appartiene. Ho dimostrato che va messo in elenco fra le imitazioni dell'*Aminta*. E avrei volentieri dato per titolo al presente lavoretto *Un imitatore del Tasso*, se non me ne avesse trattenuto il timore di far credere imitazioni di quel grande tutte le composizioni del faentino — laddove è una sola — col conseguente pericolo di far torto, attraverso i numerosi

difetti del parziale imitatore, all'arte squisita dello scrittore imitato.

Vorrei che la mia modesta fatica contribuisse, pur nei limiti angusti del tema (quanti sono i Calderoni del secolo XVII?) alla storia delle imitazioni del Tasso e del Guarini autori di favole pastorali: storia che, se compiuta « sarebbe certo studio bellissimo ed utile », secondo l'espressione d'un insigne cultore di letteratura seicentesca (124). Il contributo — è inutile dirlo — dovrebbe consistere soprattutto nell'accrescere, con un esempio di più, il valore di certezza di ciò che le storie letterarie affermano (quasi tutte le favole pastorali di quel secolo derivare da quelle dei due poeti ultimi ricordati), cogliendo sì nel giusto, ma solo per essersi basate su un certo numero di casi, e non su tutti.

(124) BELLONI, *Il Seicento*, cit., p. 269.