
QVADERNI DI STVDI LODIGIANI

9

GLI AUTORI

(nell'ordine dello svolgimento
delle relazioni al convegno)

Angelo Stroppa della Società Storica
Lodigiana

Angelo Stella dell'Università degli Studi
di Pavia

Corrado Viola dell'Università degli Studi
di Verona

Clotilde Fini insegnante

FRANCESCO DE LEMENE
(1634-1704)

ATTI DEL CONVEGNO
LODI 16 APRILE 2004

a cura di Luigi Samarati

EDIZIONI DELL'«ARCHIVIO STORICO LODIGIANO»
LODI - 2005



Ritratto di Francesco De Lemene (incisione da un'edizione delle sue opere) Lodi, Biblioteca Comunale Laudense

PRESENTAZIONE

Luigi Samarati

Il terzo centenario della morte di Francesco De Lemene ha risuscitato nei lodigiani (e con questo termine intendo tutti i cittadini della rinata Provincia) il ricordo e l'interesse per questo poeta: lodigianissimo, ma che seppe anche stare in contatto, senza mai sfigurare, con i più alti personaggi del suo tempo, compresi papi, regnanti e cardinali, e pure letterati ed artisti di grande levatura. Tra i vari modi di celebrazione, la Società Storica Lodigiana ha scelto, secondo la propria natura, l'indizione di un convegno di studio con l'intervento di specialisti. Convegno che è stato inserito e coordinato con altre iniziative culturali, pur conservando la propria fisionomia specifica di ricerca e di approfondimento. La manifestazione è stata realizzata col supporto tecnico e finanziario del Comune e della Provincia e si è svolta nella sala consiliare della Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Lodi durante l'intera giornata del 16 aprile 2004.

Scopo del convegno era, collocando De Lemene nel quadro storico della sua epoca, mettere in luce la sua personalità attraverso gli spunti biografici, contenuti principalmente nella corrispondenza epistolare, ma soprattutto illustrarne lo spessore letterario, nei suoi aspetti di poeta lirico e religioso, di autore di testi teatrali e per musica, e infine di drammaturgo dialettale. Intento non secondario quello di contribuire a sfatare i luoghi comuni diffusi da certa critica e storiografia letteraria, che ha liquidato il nostro come versificatore barocco, lezioso nella forma ma privo di sostanza poetica, collocandolo senza appello nel "girone" dei "minori". Gli scritti qui pubblicati forniranno materia per giudicare in qual misura le finalità del convegno siano state raggiunte.

Dopo i saluti e i convenevoli di rito, il compito di inquadrare la figura del De Lemene sullo sfondo della Lombardia nel periodo spagnolo è toccato al socio dott. Angelo Stroppa, che ha dato alla sua relazione un taglio quasi statistico, allegando tabelle e prospetti ricchi di dati, frutto delle sue ricerche.

Ha preso poi la parola il prof. Angelo Stella, dialettologo e docente di storia della lingua italiana all'università di Pavia, che presiede la sessione mattutina del convegno. Il professore ha analizzato il percorso poetico del De Lemene, dai componimenti giocosi e amorosi a quelli teatrali e, attraverso la "conversione", all'approdo ai drammi sacri e alla poesia "teologica"; itinerario nel quale si inserisce l'eccezionale commedia dialettale *La sposa Francesca*. Nel pubblicare qui il saggio elaborato sul suo intervento, l'autore ha voluto farci dono di una gustosa, è proprio il caso di dirlo, *Appendice gastronomica*, contenente nientemeno che una edizione del poemetto lemeniano *Della discendenza e nobiltà de Macaroni*, preceduto da scritti sul formaggio grana lodigiano e corredato da un corposo commento in nota, ricchissimo di informazioni, dotte e curiose, sulla terminologia e le ricette della cucina secentesca, oltre che sui personaggi e i luoghi citati nel poema.

Il prof. Corrado Viola, docente nell'università di Verona, ha presentato il De Lemene come un poeta proiettato verso uno stile che maturerà nel secolo successivo al suo. La sua fortuna, documentata per il Settecento e di cui perdurano echi fino al tardo Ottocento e oltre, testimonia di una "eredità" da lui lasciata e dai posteri accolta dando non banali frutti.

La dott. Clotilde Fino, insegnante di lettere nelle scuole superiori, ha quindi riassunto i risultati dell'analisi da lei intrapresa dell'epistolario lemeniano, un corpo di 355 lettere, già studiate da Cesare Vignati, ma ancora in parte inesplorate e inedite, che testimoniano i rapporti del poeta lodigiano non solo con familiari e amici, ma altresì con altri poeti, intellettuali e alti personaggi del mondo ecclesiastico e politico di tutta Europa.

La dott. Laura Pietrantoni, musicologa, ha infine passato in rassegna i testi lemeniani scritti per il teatro musicale o per le sacre rappresentazioni, oppure musicati da vari autori contemporanei e posteriori al poeta, ponendo in risalto la parentela tra la musicalità dei suoi versi e la "musicabilità" dei suoi componimenti. La relatrice ha scoperto tra l'altro, confermando le tesi del prof. Viola, una permanenza dell'interesse per il Lemene fino ai primi del Novecento, proprio nei musicisti che hanno composto su suoi versi,

più illustre tra tutti Francesco Malipiero. Il discorso della Pietrantoni ha avuto un seguito nella rappresentazione, da lei curata presso il locale teatro alle Vigne la sera del 17 aprile, intitolata *Vaga stella messaggera*. Sono stati messi in scena brani scelti da opere per musica come *Narciso* ed *Endimione* e sono state eseguite musiche composte nel primo Novecento su testi del de Lemene. Lo spettacolo è stato completato da letture dall'espistolario e dal racconto di aneddoti sulla vita del poeta.

Il convegno è proseguito nel pomeriggio, in collaborazione con la Fondazione Internazionale di Poesia Il Fiore di Firenze, ad opera di Guido Oldani, Sandro Boccardi e Adelio Rigamonti, rispettivamente sui temi: *Un poeta "contro"*, *Francesco De Lemene tra testo e musica*, *Un poeta "verso"*. Hanno svolto in realtà una libera conversazione (della quale non hanno presentato alcun testo scritto), intervallata da letture da parte degli attori Anna Priori e Nino Bignamini (quest'ultimo fu interprete di una memorabile rappresentazione de *La sposa Francesca* al Piccolo Teatro di Milano).

Oltre la già citata serata di musica e letture nel teatro alle Vigne, hanno avuto luogo altre iniziative collaterali. L'associazione ex studenti del Liceo "Verri" ha curato l'esecuzione di una iscrizione marmorea con un'effigie in bronzo del poeta, da collocarsi nel chiostro dell'Istituto. Una compagnia teatrale amatoriale ha allestito sul territorio rappresentazioni della commedia lemeniana in una versione dialettale moderna.

Stampiamo qui di seguito gli scritti presentati dai relatori ed elaborati sulle loro conversazioni.

LODI E IL LODIGIANO IN EPOCA SPAGNOLA IL TERRITORIO, LE ISTITUZIONI E LA POPOLAZIONE

Angelo Stroppa

Nel 1535, alla morte di Francesco II, ultimo Duca Sforza, cessava di esistere l'indipendenza dello Stato di Milano che veniva incorporato, per volere dell'imperatore e re di Spagna, nella monarchia asburgica. Si apriva così il periodo dei governi stranieri e in particolare, dopo la divisione dell'eredità dello stesso Carlo V, quello della dominazione spagnola (sancita definitivamente nel 1559 dalla Pace di Cateau - Cambrésis) che continuerà fino al 1700 con la morte di Carlo II,¹ ultimo degli Asburgo del ramo spagnolo.

Pur conservando i loro peculiari ordinamenti e le tradizioni amministrative, eredità di uno storico e glorioso passato, anche Lodi ed il Contado seguirono le sorti del Ducato. Carlo V ed i suoi successori lasciarono sostanzialmente intatta l'ossatura amministrativa dello Stato così come questa si configurava nel 1535.² A quella data essa si caratterizzava per la suddivisione in province o

(1) Sul territorio Lodigiano in generale v. [Giovan Crisostromo Fagnani], *Cronaca lodigiana del Seicento*, in "Archivio Storico Lodigiano" (d'ora innanzi ASLod.), Lodi 1887, p. 71 e ss.; cfr. G. C. Fagnani, *Memorie*, manoscritto della Biblioteca Laudense, XXVIII, A, 31; L. Benzoni, *Memorie di cose occorse in Lodi dal 30 dicembre 1630 al 3 novembre 1652*, ed. da G. Agnelli, in ASLod., Lodi 1886, p. 175 e ss.; G. F. Medici, *Richieste fatte alla città di Lodi per l'anno 1609*, manoscritti della Biblioteca Laudense, XXI, A, 44, 79, 80; C. (arlo) M. (ancini), *Cronache municipali*, in "Gazzetta della Provincia di Lodi e Crema", 20 gennaio, 10 e 24 marzo 1855; D. Galli, *Informazione della città di Lodi al R. Visitatore D. Filippo de Haro per lo Stato di Spagna*, in ASLod., Lodi 1943, p. 58 e ss. e Lodi 1944, p. 41 e ss.; nonché gli studi di G. Agnelli, *Lodi e territorio nel Seicento*, in "Archivio Storico Lombardo", (XXIII), 1896, pp. 81 - 137; e sempre del medesimo autore *Terre incolte durante la guerra fra Francia e Spagna (1649 - 1660)*, in ASLod., Lodi 1910, pp. 10 ss.; ma anche e soprattutto A. Stroppa, *Atlante Storico - Geografico dei comuni del Lodigiano. Il territorio, le istituzioni e la popolazione dal Ducato di Milano alla Provincia di Lodi*, Lodi 1994, pp. 15 - 24.

(2) V. Allegato A, punto 1, in appendice a questo saggio.

contadi largamente autonomi, in ciascuno dei quali la città capoluogo occupava una posizione di netta supremazia nei confronti delle comunità rurali. Ulteriore caratteristica l'esistenza di organi centrali di governo, con sede a Milano, che assommavano funzioni amministrative e giurisdizionali di ampia portata, ma la cui autorità sulle province era di fatto limitata dalle tenaci tradizioni di autonomia che mantenevano le antiche oligarchie cittadine, vero tessuto connettivo di una struttura statale fortemente frammentaria e allo stesso tempo tendenzialmente centralizzata. Inoltre è da sottolineare la presenza di numerosi feudi che si sottraevano, in diversi modi, alla diretta autorità dei normali organi di governo. La suddivisione dello Stato in nove province operata dall'Austria (Milano, Pavia, Lodi, Cremona, Como, Novara, Tortona, Alessandria e Vigevano) recava chiara l'impronta del passato comunale ma anche del processo di formazione lento, spesso contraddittorio ed in larga misura fortuito, dello Stato visconteo - sforzesco. Nonostante l'opera di accentramento e di livellamento portata faticosamente avanti dai Visconti e dagli Sforza, lo Stato di Milano conservava ancora molti tratti dello "Stato cittadino", cioè di un ordinamento in cui le città detenevano ampi poteri e privilegi, dai quali erano però escluse le popolazioni rurali.³

Un territorio, quello Lodigiano, che appariva ben definito e che:

Confina – riportano le cronache dell'epoca – col Milanese, Pavese et Cremonese. Fuori con li stati della Repubblica di Venitia et del Duca di Parma. Con quello per il Cremasco (tutto cinto dallo Stato di Milano) da Crespiatica sin alla Vinzasca presso dove il Serio sbocca nell'Adda spacio di 15 miglia italiane in circa, con questa per il Piacentino, ch'è tratta poco maggiore da sotto Orio [Litta] sino a Castel Novo Bocca d'Adda, dove questo fiume sgorga nel Po, lungo il quale corre per lo più il confine; se bene verso Codogno et Casal Pusterlengo lo trapassa il territorio di Piacenza per alquante miglia, massime tra Casale et Fombio, castello de Conti Scotti piacentini, su la strada Romana sin' à miglia 6 ò 7 tutto però terreno basso, et soggetto alle inondationi del Po. [...] È Lodi riguardevole per il territorio, che per la città, poiché non arrivando quello in longhezza à miglia 40 cioè da Castel Novo 7 miglia vicino à Cremona sin' a Lavagna confine del milanese, tutto è inaffiato con infiniti canali di acqua, che per la Muzza quasi viene per arteria cavati dal-

(3) A. Stroppa, *Atlante Storico – Geografico*..., p. 17.

l'Adda con artificiosa maestria de suoi popoli, viene à renderlo oltre modo grasso, et fecondo massime trà i fiumi d'Adda, et Lambro, che la maggior parte. Se bene anco passato il Lambro come il piano di poco li cede, così avanza il resto nella bontà de' vini, ma soprattutto nella Collina di S. Colombano, che sola in spacciosissima pianura con cinque o sei miglia di longhezza l'adorna à meraviglia.⁴

Ecco come venivano descritte le principali caratteristiche di Lodi e del Contado alla metà del XVI secolo:

Ella è buona, ricca & civile Città & abbondante delle cose necessarie per il vivere degli huomini. Sono i cittadini di essa ben disposti tanto à maneggiar l'armi quanto à mercadantare & acquistare dovizia. Ha patito gran calamità quest'anni passati per le continue guerre. [...] Ha questa nobile Città molto ameno & fertile territorio. Il qual abbondantemente produce frumento, miglio & altre biade & vino & altri frutti. Veggonsi in esso larghissimi campi & prati per nudrigare gli armenti, da i quali se ne trahe tanto cascio quanto in altro luogo di Italia. Quivi sempre appaeno le fresche erbette per la grand'abondanza dell'acque, con le quali sono irrigati tutti questi paesi. Da ogni lato veggonsi corre le chiare acque per gli idonei condotti, & canali, in tal maniera – continua la cronaca di fra Leandro Alberti – che in alcuni luoghi vedensi tre, ò quattro canali l'uno sopra l'altro con grand'artificio fatti per condurre l'acque più al basso, ò più ad alto, secondo il sito de i campi. Cosa certamente meravigliosa da considerare & molto utile, onde tre, ò quattro volte l'anno & alcuna volta cinque, si sega il fieno de detti prati. [...] Et perciò se ne cava tanto latte dagli armenti, per far il formaggio, che ne formano tali caci, che par cosa quasi incredibile à quelli che non l'averanno veduto.⁵

Una descrizione del territorio più o meno riconfermata ancora mezzo secolo dopo negli appunti di viaggio di un altro illustre “visitatore”:

Lodi trovasi sulla strada da Milano a Roma. È posta questa città in una pianura, di circuito due miglia et di forma rotonda avendo all'intorno ameno et fertile territorio, il quale abbondantemente produce frumento,

(4) *Richieste fatte alla città di Lodi...*, e G. Vigo, *Una città lombarda nella dominazione spagnola: Lodi agli inizi del Seicento*, in Studi in onore di G. Barbieri, vol. III, Milano 1983, pp. 1552 – 1553.

(5) L. Alberti, *Descrittione in tutta Italia di f. Leandro Alberti, Bolognese. Nella quale si contiene il sito di essa, l'origine et le signorie delle città et Castella*, Bologna 1550, pp. 370 – 373.

segala, miglio et altre biade, vino ed infiniti frutti d'ogni sorte. Veggonsi in esso larghissimi campi, et prati per gli armenti; quindi sempre abbondano i pascoli per la grand'abbondanza dell'acque, con le quali sono irrigati tutti i paesi. In questo territorio veggonsi tre ò quattro canali l'un sopra l'altro con grand'artificio fatti, cosa certamente meravigliosa et di molto utile. Laonde tre, ò quattro volte l'anno, et alcuna volta cinque, si sega il fieno dei detti prati: et perciò se ne cava tanto latte per fare il formaggio. [...] Le forme di casci si fanno sì grandi che alcuna di esse pesa libbre 500 minute. Qui etiandio si condiscono le lingue di vitello col sale, tanto saporito al gusto che è cosa notevole. Hà molti fiumi ne' quali si pescano bonissimi pesci, et particolarmente le più delicate anguille, che siano in tutta Lombardia. [...] Sono in questa città quasi 10 mila anime, et molte nobili famiglie. [...] Si fanno in Lodi vasi di terra belli, quasi, quanto quelli di Faenza. [...] A sei miglia dalla città è posta la ricca Abbazia di Borghetto dei Padri Olivetani, dopo altrettante miglia, vedesi il monte (sic) di San Colombano, molto rinomato per i vini et frutti delicati. [...] Ospedaletto, ricca Abbazia dei frati di San Girolamo, Zorlesco, Casal Pusterlengo e Somaglia di qui si passa all'altra riva del Po per barca, et dopo un miglio avvi Piacenza.⁶

Nel Lodigiano, come altrove, vigeva una netta distinzione fra la città e il Contado (suddiviso nei vescovati di Sopra, di Mezzo, di Sotto la strada cremonese e di Sotto la strada piacentina):⁷ la prima esercitava ampi poteri (antica eredità del periodo comunale) sulle campagne circostanti e i cittadini godevano di una posizione di privilegio come l'imposizione fiscale, il commercio dei generi alimentari e la possibilità di esercitare attività manifatturiere proibite fuori dalle mura.⁸

Il governo di Lodi, città capoluogo, conservava ancora i due vecchi consigli. Il Maggiore, detto anche Consiglio Generale, che si riuniva due o tre volte l'anno, continuava a nominare i ministri o funzionari comunali (il tesoriere, il ragioniere, il furiere, il segretario, il causidico ecc.) scegliendoli all'interno del corpo decurio-

(6) A. Scotto, *Itinerario o viaggio per tutta Italia*, Vicenza 1610, pp. 68 – 70; ed anche *Il lodigiano in una guida secentesca*, in ASLod., Lodi 1918, pp. 136 – 138. Una bella descrizione della pianura lombarda all'epoca si trova in T. Coryat, *Viaggio in Francia e in Italia*, Milano 1975, p. 153.

(7) V. Allegato A, punto 2, in appendice a questo saggio.

(8) V., a tale proposito, quanto riportato da E. Borsa, *Le principali industrie lodigiane nel 1600*, in "Il Popolo di Lodi", 9 aprile 1932; ed ancora del medesimo autore *La tassa sui camini*, in "Il Popolo di Lodi", 9 aprile 1937; A. Caretta – L. Samarati, *Lodi. Profilo di storia comunale*, Milano 1958, p. 209; ma anche L. Samarati, *L'età medievale e moderna (1158 – 1860)*, in *Lodi. La storia dalle origini al 1945*, Bergamo 1990, p. 258.

nale; il Minore seguiva sempre l'amministrazione ordinaria sotto la presidenza di un Vicario di Provvisione che solitamente si identificava nella figura del Podestà. Lo stesso Podestà, il Fiscale (che difendeva lo Stato nelle contese tributarie) ed il Referendario (che si occupava dei dazi e delle gabelle) venivano scelti dal Governatore dello Stato e, ratificati dal Senato di Milano, duravano in carica due anni. Sempre il Podestà, al vertice dell'apparato giudiziario cittadino, era coadiuvato da sei giudici locali nell'espletamento delle funzioni, dal Giudice pretorio delle vettovaglie e delle strade e dal Commissario delle tratte dei grani (che faceva eseguire le leggi per tutto ciò che riguardava la raccolta dei cereali). Erano presenti anche le figure dell'Oratore e del Maestro di Giustizia, vale a dire il "boia"! L'apparato di polizia faceva capo al Bargello, da cui dipendevano i "birri", che "vegliavano" sulla sicurezza della città. Lodi aveva un Governatore militare solo in caso di guerra, ma all'interno delle mura era sempre presente il Castellano con un piccolo presidio.⁹ Nel Contado le comunità rurali, dette Terre, e i borghi si reggevano a loro volta con organi propri e cioè con un Consiglio generale dei capifamiglia, il quale delegava il disbrigo quotidiano degli affari comunali ad un ristretto numero di Deputati. A costoro spettava di designare i funzionari del comune, cioè il Console ed il Cancelliere. In fatto di giustizia le funzioni del Console si limitavano ad eseguire denunce, arresti e confische. L'esercizio della giurisdizione vera e propria era invece riservato ai magistrati di Lodi o ai loro delegati, ed era questo uno dei modi con i quali la città esercitava il proprio controllo sul circostante Contado. Nelle Terre infeudate spettava al feudatario, fosse anche Ente caritativo o Comunità religiosa, la nomina del Console locale.

La Lombardia spagnola infatti non sfuggì al processo di feodalizzazione, nel senso che non solo vi furono "villaggi liberi" che vennero infeudati e venduti da un Governo in costante ricerca di danaro, ma anche e soprattutto perché la nobiltà impose nuovi balzelli ai contadini cercando così di compensare la contrazione dei propri redditi causata dalla crisi agricola del XVII secolo. A questo risultato essa poté giungere facendo rivivere dei diritti feudali da tempo dimenticati, impadronendosi dei pascoli e dei boschi comunali, ovvero esercitando in modo più "rigoroso ed estensivo la giurisdizione delle Corti feudali", introducendo insomma ogni

(9) A. Stroppa, *Atlante Storico - Geografico...*, p. 18.

sorta “di pressioni, di violenze e di soprusi” che alla fine si tradussero in vantaggi economici diretti e, soprattutto, indiretti per i feudatari. Sostanzialmente il Fisco fece delle concessioni feudali un vero e proprio commercio: lo Stato era infatti disposto a concedere titoli nobiliari (comitali o marchionali) purché si comprassero i feudi. Sicuramente i governanti spagnoli, che esclusero sempre le principali città dall’ infeudazione, fecero ricorso alla vendita ogni qual volta ne ebbero la possibilità. Ad ogni buon conto il concetto della politica della Spagna in fatto di infeudazioni, lungi dal rappresentare una inversione di rotta rispetto alla pratica seguita in precedenza, altro non fu che la sua continuazione. La creazione di nuovi feudi nel Cinque e nel Seicento non fece quindi che seguire una direzione già nettamente tracciata, continuando sostanzialmente una tradizione di lunga data. La differenza di maggior rilievo fu che gli Asburgo di Spagna considerarono il regime feudale non tanto come uno strumento per assicurarsi la fedeltà dell’ aristocrazia quanto un comodo mezzo per ricavare delle entrate straordinarie, in caso di urgente necessità, dai loro più facoltosi sudditi. Da ciò la consuetudine di concedere un feudo dietro il pagamento in contanti di una somma proporzionale alla estensione delle terre infeudate, di subordinare la concessione di ogni nuovo titolo nobiliare all’ acquisto di una “proprietà feudale” e di massimizzare l’ eventualità che un feudo devolvesse alla Corona per interruzione della linea di successione, insistendo sul principio della primogenitura.¹⁰ Ogni Comunità facente parte del Regio Demanio (vale a dire ogni Comunità che non fosse mai stata sottoposta all’ autorità di un feudatario) poteva essere concessa (in pratica venduta) in feudo da parte della Corona. In una simile circostanza la Comunità stessa aveva tempo un anno per avvalersi della facoltà di richiedere che l’ atto d’ investitura fosse revocato, a patto però che essa provvedesse a sborsare una somma pari ai due terzi del prezzo pagato dal nuovo signore. Quando un villaggio sceglieva questa via, si diceva che si era “redento” ovvero che “aveva acquistato il Regio Demanio” in perpetuo, e perciò non poteva essere ceduto di nuovo in feudo, a meno che non rinunciasse esplicitamente al suo diritto di rimanere libero. Una tale scelta poteva essere esercitata da tutte le Comunità infeudate ogni qual volta il loro

(10) A. Stroppa, *Il Lodigiano dal XVI al XVIII secolo. Feudi e feudatari*, Borghetto Lodigiano 1994, p. 6.

signore veniva a morte senza lasciare eredi in linea diretta, nel qual caso il feudo veniva incamerato di nuovo dalla Corona ed anche così la Comunità, pagando un riscatto (o “prezzo della redenzione”) poteva sottrarsi a future infeudazioni. È questo, ad esempio, il caso del Borgo di Codogno che in seguito alla scomparsa del feudatario, principe Antonio Teodoro Trivulzio, scelse di affrancarsi.¹¹ D'altra parte una Comunità libera poteva, con votazione a maggioranza, rinunciare alla propria libertà e chiedere di essere infeudata, naturalmente se trovava qualcuno disposto ad acquistarla in feudo dalla Corona.

Anche se non è esatto considerare il feudalesimo nel Lodigiano spagnolo come uno strumento di oppressione della massa contadina e come un sintomo di involuzione sociale, il suo significato merita pur sempre attenzione, non in quanto veniva ad incidere sulla vita dei coloni, ma perché ricadeva sulle pubbliche finanze e indirettamente sulla distribuzione del reddito. Quando una Comunità veniva infeudata, o reinfeudata, il prezzo dell'operazione era fissato sulla base di due cifre distinte, una era proporzionale al numero dei “fuochi” esistenti nella Comunità stessa: di norma si calcolavano 40 lire imperiali¹² per ogni fuoco, senza tener conto della sua relativa ricchezza o povertà, né della capacità di produrre reddito; l'altra cifra rappresentava il valore capitalizzato dell'eventuale reddito che si stimava potesse essere ricavato annualmente dal feudo da parte del nuovo signore: ammende giudiziarie e diritti casuali, oltre al gettito di alcune imposte e diritti di monopolio, note col nome di “regalie” che l'Erario si disponeva ad alienare all'aspirante compratore. Quando queste regalie erano già state cedute o appaltate, come spesso avveniva, e quando i profitti giudiziari erano insignificanti (e anche ciò avveniva di frequente), il nuovo feudatario era tenuto a sborsare, per l'acquisto del feudo, solamente la prima cifra basata sul numero dei fuochi. Dal punto

(11) Sulla scelta della comunità di Codogno v. D. Palazzina, *Cenni storici di Codogno*, Codogno 1964, pp. 171 e ss.; ed anche A. Stroppa, *Il Lodigiano dal XVI al XVIII secolo...*, p.11 e 20-21.

(12) La *Lira imperiale* era una moneta non coniata ma di conto che si divideva in 20 *Soldi*, ciascuno dei quali era a sua volta suddiviso in 12 *Denari*. Non è possibile definire con precisione il suo potere d'acquisto perché da quegli'anni sono molto cambiati i bisogni dei diversi ceti sociali ed i rapporti fra i prezzi delle merci. Come termine di paragone, assai generico, basti dire che a quel tempo con una *Lira imperiale* si potevano acquistare circa due chili e mezzo di pane di frumento (in periodo di carestia) e cinque chili in anni normali, oppure fra i cinque e gli otto litri di vino, cfr. A. Stroppa, *Feudi, feudatari e nobiltà lodigiana dal XVI al XVIII secolo*, Como Giovine 2002, p. 20.

di vista dell'Erario pubblico, il primo pagamento (corrispondente ad una aliquota fissa moltiplicata per il numero dei fuochi) si configurava in pratica come una imposta che si riscuoteva dai ricchi in cambio del privilegio che si offriva loro di acquistare un titolo di nobiltà con tutto il corredo di onori e di ossequi che l'accompagnava: in sostanza, una specie di "tassa sulla vanità". Il pagamento della seconda cifra, stimata sulla base del reddito che il nuovo signore sarebbe stato in grado di ricavare in avvenire, corrispondeva in sostanza ad un anticipo che il compratore faceva all'Erario sulle future entrate che sarebbero normalmente toccate all'Erario stesso; esso rappresentava quindi una forma appena dissimulata di investimento nel debito consolidato dello Stato. Sia sotto la forma di una imposta dissimulata, sia di quella di prestito la vendita dei feudi rivela come il feudalesimo nel Lodigiano spagnolo ebbe un carattere essenzialmente fiscale: le infeudazioni, come si ricorderà, furono apertamente riconosciute come una misura fiscale avente lo scopo di procurare un supplemento di entrate ad un Governo sempre più bisognoso di danaro.¹³ Così durante tutto il Cinquecento, nei 74 feudi appartenenti al territorio lodigiano storico, si registrarono 33 atti notarili relativi ai passaggi di proprietà di Terre o Comunità; un numero di transazioni destinato a raggiungere la notevole quota di 197 nel secolo successivo.¹⁴

Gli anni della dominazione spagnola furono piuttosto turbolenti ed i costumi lasciavano alquanto a desiderare: complessivamente si registrarono quasi 200 esecuzioni capitali di cui più di un quarto (ben 59) eseguite nella piazza principale di Lodi, luogo «scelto dai governanti per dare esempio e monito al popolo, facendo decapitare, squartare, martoriare in ogni maniera i colpevoli veri, o presunti tali», che cadevano nelle mani della Giustizia,¹⁵ ef-

(13) Le infeudazioni dilagarono alla metà del Seicento quando le pressanti spese militari non lasciarono scampo ad alcuna fonte di entrata cfr. D. Sella, *Le "redenzioni" dei feudi nello Stato di Milano a metà del secolo XVII*, in *Fatti e idee di storia economica*. Studi dedicati a Franco Borlandi, Bologna 1977, pp. 481 – 492; v., a tale proposito, anche e soprattutto l'Allegato B in appendice a questo saggio dove si riportano dati e consistenza dei feudi lodigiani nei primi anni e alla fine della dominazione spagnola.

(14) Elaborazione da A. Stroppa, *Feudi, feudatari...*, pp. 21 – 73.

(15) G. Agnelli, *Dizionario storico geografico del Lodigiano*, Lodi 1886, in particolare alle pp. 20 – 22, 25, 30, 38, 47 – 48, 68, 70, 72 – 73, 76, 90, 99, 111 – 112, 122, 179, 183, 187, 191, 193, 202, 204, 210, 216, 219 – 220, 229, 249, 262, 269, 274, 277, 281, 282, 294, 311 e 324; ma anche *Effemeridi lodigiane. Giustiziati dal 17 al 23 luglio*, in "Fanfulla da Lodi", 23 luglio 1892; *Memorie storiche lodigiane. 31 luglio 1653*, in "Fanfulla da Lodi", 31 luglio 1897; *Aneddoti un poco macabri ... di notai disonesti e testimoni falsi*, in "Corriere dell'Adda", 27 gennaio 1995.

ficace, pronta e molto severa nei confronti della plebe ma sempre clemente e tollerante con i maggiorenti. Ovviamente i delitti commessi dai nobili, «che pure sfogavano rancori e vendette fin con i loro consanguinei», rimanevano per lo più impuniti.¹⁶

Anche il clero presentava un livello tutt'altro che soddisfacente, malgrado i continui, energici richiami dei superiori.¹⁷ Altro pilastro della vita pubblica era infatti rappresentato proprio dal potere religioso che dispiegava ovunque un apparato ben più numeroso e presente di quello civile. I vertici della gerarchia ecclesiastica erano occupati da poche famiglie che, distribuendo sapientemente i propri membri fra le diverse cariche, riuscivano a controllare i centri nevralgici del potere.¹⁸ Nella prima metà del Seicento la chiesa lodigiana, governata da vescovi illustri,¹⁹ contava 12 parrocchie in città e 4 nei borghi, più 88 nella Diocesi; le collegiate erano tre: la Cattedrale, San Lorenzo e l'Incoronata. I monasteri dei frati erano complessivamente 24: 9 in città, 3 nei borghi e 12 nella Diocesi; quelli delle monache 11 in città ed uno a Codogno mentre le chiese di confraternite sommano a 14: 5 in città e 9 nella Diocesi. Il clero era numeroso nei centri maggiori e «alla domenica gli Uffici sacri venivano esercitati da più sacerdoti». Esistevano abbazie ad Ospedaletto, (ove risiedeva il Padre generale per l'Italia dei Gerolomini), che vedeva la presenza di 30 o 40 monaci; a Villanova Sillero, con gli Olivetani che raggiungevano 20 o 30 religiosi; ed infine a Cerreto con i Cistercensi che contavano 12 o 15 monaci. Le commende erano otto: quelle di San Bassiano, di San Giovanni alle Vigne, di San Marco, di San Giovanni dei Cavalieri di Malta in città; e quelle di San Pietro a Paullo, di Terenzano, di San Pietro a Lodivecchio e di Santo Stefano al Corno nel territorio.²⁰

Dati non dissimili sulla presenza del clero si riscontravano ancora alla fine del secolo: il territorio della Diocesi appariva allora diviso in 13 vicariati con 88 parrocchie e un totale di 271 chiese, comprese 2 abbazie, 14 chiese gestite da regolari, 8 da suore, 4 da

(16) *Memorie storiche del lodigiano. Marzo 1595*, Paolo Bolognini, in "Fanfulla da Lodi", 24 marzo 1900; ma anche *Lodi e il suo territorio nel Seicento. Lettura del maestro G. Agnelli*, in "Corriere dell'Adda", 19 maggio 1904; e *Lodi nel 1600. Conferenza del Maestro Giovanni Agnelli*, in "Fanfulla da Lodi", 21 maggio 1904.

(17) L. Samarati, *L'età medievale...*, p. 259.

(18) G. Vigo, *Una città lombarda...*, p. 1541.

(19) Sulla vita e l'opera dei vescovi lodigiani in epoca spagnola v. L. Samarati, *I vescovi di Lodi*, Milano 1965, pp. 212 - 253.

(20) D. Galli, *Informazione della città di Lodi...*, pp. 80-81; ed anche A. Caretta - L. Samarati, *Lodi. Profilo di ...*, p. 210.

confraternite e 149 oratori. Vi erano anche 84 confraternite del SS. Sacramento, 85 della Dottrina Cristiana e 36 del Santo Rosario, più altri 8 sodalizi. In città si contavano 79 chiese fra cui 14 parrocchiali, 14 di regolari e 12 di monache. Gli oratori erano 32; 20 le scuole della Dottrina Cristiana, 9 del SS. Sacramento e 28 altri sodalizi. In città officiavano 170 sacerdoti secolari e 188 regolari mentre le suore erano 366. Nel territorio le proporzioni cambiavano: i secolari erano 346 contro 132 regolari e 145 monache.²¹

A partire dalla prima metà del XVI secolo il numero degli abitanti del Lodigiano denota, nel profilo diacronico pur forzatamente sommario, un progressivo e costante incremento.²² Nel 1524 la densità abitativa si poteva calcolare intorno ai 66 individui per kmq per la città e 55 per il Contado. Nonostante la peste del 1576 avesse tolto molte presenze ad una popolazione già colpita dalle devastazioni militari, Lodi e il territorio, situati al centro di una più che discreta rete di strade e traffici, mantenevano, ancora alla fine del secolo, una buona popolazione. Con campagne ricche di medi e piccoli centri il Contado vantava, nei primi anni del Seicento, una densità demografica pari a 95 abitanti per kmq, mentre in città la media saliva a ben 112 individui. Una battuta d'arresto nella lenta ma progressiva crescita della popolazione si manifestava con la famosa peste del 1630 che investì città e territorio con la solita caratteristica di una selettività in senso classista: ad essere colpite erano, come sempre, le classi meno privilegiate, più vulnerabili per la precarietà delle condizioni igieniche ed indebolite dalla malnutrizione e dalla fame. Nonostante le drastiche precauzioni adottate dalle autorità della città capoluogo (vennero chiuse le porte di Lodi e i mercati di Porta Cremonese, Porta Regale e Porta d'Adda furono estromessi per evitare ai cittadini ogni contatto con gente venuta da fuori), alla fine di maggio dello stesso anno si registrarono i primi casi in Contrada Borgorata (l'attuale via De Lemene). Venne immediatamente ordinato il massacro dei cani e dei gatti, ritenuti veicoli di infezione, ma il contagio non si arrestò. I primi ammalati furono curati all'interno dell'Ospedale Maggiore, dove venivano portati di notte e tenuti in reparti separati da quelli degli altri infermi; poi, di fronte all'infuriare del terribile morbo, fu necessario costruire un altro Lazzaretto che venne locato fuori

(21) L. Samarati, *L'età medievale ...*, p. 260; e cfr. anche *Diocesi di Lodi (Storia religiosa della Lombardia, 7)*, Brescia 1989, con tabelle statistiche.

(22) V. Allegato C in appendice a questo saggio.

da Porta Pavese, sulla strada per San Colombano. Nei primi giorni di settembre la moria si fermò. Il bilancio delle vittime fu problematico; da subito si sostenne che l'andamento dell'epidemia fosse stato meno disastroso a Lodi che altrove: si parlava di un minimo di 127 fino ad un massimo di 500 vittime, ma la stima non appare del tutto credibile. La differenza potrebbe essere forse giustificata dal conto dei morti in casa rispetto a quelli del Lazzaretto.²³ Comunque una cifra non molto rilevante, soprattutto se paragonata alla strage avvenuta in altri luoghi. Contrariamente alla città il Contado, infatti, venne colpito più duramente: a Codogno, ad esempio, «sopra 5.500 abitanti ne morirono mille»;²⁴ mentre a Castelnuovo [Bocca d'Adda] ne soccomberono più di duecento compresi il medico, il podestà, il parroco, gli sbirri ed un monatto».²⁵ Quasi tutte le Terre del Lodigiano, nessuna esclusa, ebbero modo, purtroppo, di piangere i propri morti. Tuttavia, nel 1689, nonostante la tragedia dell'epidemia, la popolazione della città capoluogo si manteneva ancora ad un buon livello raggiungendo 10.560 individui mentre il Contado si attestava a quota 88.065: un numero di abitanti più che ragguardevole per l'epoca.

La fine del XVII secolo segnava anche la conclusione del dominio spagnolo ed il Lodigiano si apprestava, suo malgrado, a sperimentare il governo di una nuova potenza straniera, quella degli Asburgo d'Austria.²⁶

ALLEGATO A

I. COMPARTIMENTO TERRITORIALE DEL LODIGIANO NEL XVI SECOLO²⁷

Lodi città.

Vescovato di sopra: Arcagna Eugenia con Arcagna de Fuori, Gamora e Pantanasco; Casolta con Mongattino; Quartiano; Villavesco; Modignano con Polarano; Bolenzano con Vuò; Isola Balba con Roncomarzo; Casalmajocco; Cologno; Dresano; Sordio con Roncoli e Motta; Tavazzano con Cà del Ferè de Tavazzano; Companadego; Mulazzano; Virolo; Cassino

(23) L. Samarati, *L'età medievale* ..., pp. 257-258.

(24) G. Cairo – F. Giarelli, *Codogno e il suo territorio nella cronaca e nella storia*, vol. I, Codogno 1898, pp. 424-425.

(25) G. Agnelli, *Lodi e territorio*..., cit., p. 114.

(26) A. Stroppa, *Atlante Storico – Geografico*..., pp. 25 e ss.

(27) Cfr. *Libro nel quale si contiene lo stabilimento della riforma della tassa de' Cavalli del Contado di Lodi, cominciata dal Signor Presidente Londonio et stabilita dal Signor Camillo Caccia etc.*, Lodi 1633, pp. 9 e ss.

d'Alberi; Lanzano; Zovà; Tribiano; Conterico; Merlino; Vajano; Lavagna; Rossà; Comazzo; Zello; Marzano; Cazzano; Busnà; Casolate; Mignete; Mulazzano; Pavullo; Cervignano; Villa Pompejana; Galgagnano con Cagnola e Mondugone; Antegnadega; Montanaso; Villambriera; Crespiatica; Roncaddello con Cascina di San Rocco; San Cipriano con Ceredo e Isella; Fracchia; Gardella; Nosadello; Vigadore con Portadore e Riolo; Spino; Chiosi di Porta Regale; Chiosi di Porta Cremonese; Chiosi di Porta d'Adda.

Vescovato di mezzo: Borghetto; Cornajano con Ricarda e Aghinona; Cà del Squintano con Cà del Concoreggio e Armagna; Campo Longo con Cà de Madonna Tadea Vistarina, Quaina e San Giovanni in Boldone; Cà de Bassi con Cà del Papa; San Simone Juda con Muzza Pavesa; Massalengo; Paderno Isimbardo; Castegna con Orgnaga e Orgnaghina; Andreola con Malguzzana; Guazzina con Malcovada, Triulzina e Cà de Giovanni Vistarino; Cazzimani con Lavagna Nuova e Frandelona; Pezzol Ricardo con Cassinetta Ladina; Bruzzalengo Camola con Bruzzalengo Angelino; Pieve de Gavazzi con Fissiraga; Mongiardino con Agugera; San Tomà; Villanova; Ognissanti; Cà dell'Acqua Triulza con Cà dell'Acqua de Frati e Colombara Fratta; Monticelli Sillero; Bargano con San Leone; Bonora con Gervasina; Torre de Dardanoni con Castel Airoldi, Cà del Pretera e Pizzafuma; Cà del Comasino con Cà de Codecà e Tajetta; Cà del Dossena con Cà de Dorado, Malgarotta Preita e Malgarotta Pappa; Bottedo con Paderno, Carnesella e Cà de Valvassori; Zerlasca Biffa con Zerlasca Odena e Cà de Cesari; Cà de Cecchi con Muzza de Milano; Pezzolo di Tavazzano con Borgoratto; Lodi Vecchio con Santo Stefano di Lodi Vecchio; Gallinazza e Beni di Pol Codecà; San Bassano di Lodi Vecchio con San Marco de Lodi Vecchio; Santa Maria in Prato con Codazza e Porra; Ceregallo con San Zenone e Beni de' Bergamini; Bagnolo con Nibiolo; Sant'Angelo con Mezzano; Valera Fratta con Valera Zucca e Cà del Carobbio; Salarano con Ghiona; Mairano; Villa Rossa con Mignona; Casaletto; Gugnano; Caselle con Beni di San Pietro e Posbonella; Calvenzano; Marudo con Marudino; Vidardo; Castiraga da Reggio con Castiraga Pagnana; San Colombano; Graffignana.

Vescovato di sotto la strada Cremonese: Cà de Boi con Cà del Conte e Mairana; Soltarico; Pompola con Pompolina e Cà del Quintè; Caviaga; Basiasco; Mairago con Tajana e Rometta; Gudio; Belvignate; Turano; Robecco, Cavenago nobile e contadino; Meregnanello con Morsenchia; Biraga con Sant'Alberto e Terranova; Vittadone; Monticelli sull'Adda; Bertonico; Castione con Beni dei Signori Pallavicini e Brusada; Cà de' Passerini con San Giacomo; San Vito; Rovedarò; Camairago; Leccama con Mulazzana; Gattera con Majocca; Codogno; Regina Fittarezza con Cabianca; Cavacurta; Comune dei Trecchi; Maleo con San Pietro in Pirolo, Cassina del Pozzo e Cavarizia; Meleto; Maccastorna con Cavo; Cornogiovine; Aimi Villa con Gargatano e Beni di Prè Vincenzo Regorda; Cornovecchio; San Fiorano; Marudo; Lardera; Vinzasca; Persia con Ramelli; Santo Stefano al Corno con Villafranca; Terenzano; Sigola; Cassina delle Donne.

Vescovato di sotto la strada Piacentina: Sesto con Pergola; Cipeda; San Martino in Strada con Campagna, Cà del Brugazzo, Cà del Villano; Bruseda; Ossago; Grazzano; Secugnago; Grazzanello con Griona e Guzzafame Bonetto; Muzza Corrada con Muzza Carpana e Cà de Antonio Carpano; Cà del Brugazzo di Secugnago; Brembio con Polenzone, Cà de M. Bonone, Vignazza de Brembio, Beni dè Eustacchi, Fornace de Brembio, Crocetta de Brembio e Cà de Folli; Cà del Bosco; Zorlesco; Casalpusterlengo con Beni de' Signori Lampugnani e Cà del Tesoro; Somaglia; San Martino del Pizzolano; San Martino Dario con San Martino del Conte Gio[vanni] Ant[onio]; Senna; Mirabello; Hospedaletto; Orio con Marmora de' Cani, Marmora de Pantià e Gradere; Cà de' Mazzi con Pantià; Livraga; Cà de' Mazzoli; Cà de Granati con Cà del Ceregallo, Cà del Ceresolo e Cà de San Lazzaro; Cà del Baruffo con Cà de Boselli; Fornace de' Granati con Cà del Micollo e Comune delle Regone; Cà de Tavazzi con Panigada e Cà de Albertino Chignolo; Cà de Brodi con Cà del Saresana; Fossadolto con Panisacco, Cà del Prè Girardo, Cà dè Tamagni e Pantiara; Ravarolo con Cà dell' Albanese Sfrosà; Vigagnone; Pessino con Biraga e Bordonazza; Cà de Giacomo et Antonio Motta con Cà de Giovannino de' Frà; Lanfroja con Priora; Triulza con Cucca; Cantonale.

2. COMUNI E COMUNITÀ DEL LODIGIANO NEL XVII SECOLO²⁸

Lodi città.

Vescovato di sopra: Arcagna; Casolta; Quartiano; Villavesco; Bolenzano; Isola Balba; Casalmajocco; Cologno; Dresano; Sordio; Tavazzano; Muzza; Virolo; Cassino d'Alberi; Lanzano; Zovà; Tribiano; Conterico; Merlino; Vajano, Lavagna; Rossà; Comazzo; Zello; Marzano; Cazzano; Busnà; Casolate; Mignete; Muzzano; Pavullo; Cervignano; Villa Pompejana; Galgagnano; Antegnadega; Montanaso; Villambra; Crespiatica; Roncadello; San Cipriano; Fracchia; Gardella; Nosadello; Vigadore; Spino; Chiosi di Porta Regale; Chiosi di Porta Cremonese; Chiosi di Porta d'Adda; Iseppina; Cà del Rosso Comasno; Boffalora; Vailetta; Cà de Bassano; Ladina; Tormo; Cà de' Calchi.

Vescovato di mezzo: Borghetto; Cornajano; Cà del Squintano; Campo Longo; Cà de' Bossi; San Simone Juda; Massalengo; Paderno Isimbardo; Castegna e Orngana; Andreola; Guazzina; Cazzimani (o Cà Zimani); Pezzolo Ricardo; Bruzzalengo; Pieve de' Gavazzi; Mongiardino; San Tomà; Villanova; Ognissanti; Cà dell'Acqua Triulza; Monticelli Sillero; Bargano; Bo-

(28) Cfr. *Comuni del Contado di Lodi debitori alli eredi di Gio.(vanni) Bignami per l'anno 1633 et primi quattro mesi 1634, Adì 12 luglio 1634*, in Archivio Municipale di Lodi (d'ora innanzi AmuLo), *Miscellanea: editti, grida ecc.*, busta n° 4 (numer. provv.); *Manifesto degli Illustrissimi Signori Presidenti al Governo della Città di Lodi, Lodi, 5 marzo 1672*, in AmuLo, *Miscellanea: editti, grida ecc.*, busta n° 2 (numer. provv.); ed ancora *Iura dominorum fratrum de Bignamis contra Illustrissimum et excellentissimum dominum marchionem Piscariae*, sec. XVII, in AMuLo, cart. 230, f. 3.

nora; Torre de' Dardanoni; Cà del Comasno; Cà del Dossena; Bottedo; Zelasca; Cà de' Zecchi (o Cecchi); Pezzolo di Tavazzano; Lodivecchio; San Bassiano di Lodivecchio; Santa Maria de Lodivecchio; Cò e Lodivecchio; Santa Maria in Prato; Ceregallo e San Zenone; Bagnolo; Sant' Angelo; Valera; Salerano; Mairano; Villa Rossa; Casaletto; Gugnano; Caselle Calvenzano; Marudo; Vidardo; Castiraga; San Colombano; Graffignana.

Vescovato di sotto la strada Cremonese: Cà de Bolli; Soltarico; Pompo-la; Caviaga; Basiasco; Mairago; Gudio; Belvignate; Turano; Robecco; Cavenago; Meregnanello; Biraga; Vittadone; Monticelli sull'Adda; Bertonico; Castione; Cà de' Passerini; San Vito; Rovedaro; Camairago; Leccama; Gattera; Codogno; Regina Fittarezza; Cavacurta; Comune de' Sig. Trecchi; Maleo; Meleto; Maccastorna; Melate; Corno Giovine; Comune de' Aimi Villa; Corno Vecchio; Moraro; Lardera; Santo Stefano al Corno; Persia; Terrenzano; Sigola; Cassina delle Donne.

Vescovato di sotto la strada Piacentina: Sesto; San Martino in Strada; Cippeda; Bruseda; Ossago; Grazzano; Grazzanello; Muzza Corrada; Secugnago; Cà del Burgasso; Brembio; Cà del Bosco; Zorlesco; Casalpusterlen-go; Somaglia; San Martino del Pizzolano; San Martino Dario; Senna; Hospedaletto; Mirabello; Orio; Cà de' Mazzi; Livraga; Cà de' Mazzoli; Cà de' Granati; Cà de' Boselli; Fornace de' Granati; Cà de' Tavazzi; Cà de' Brodi; Fossadolto; Ravarolo; Viganone; Pessino; Cà de' Giacomo et Antonio Motta; Lanfroja; Trivulza; Cantonale; Vailetta; Passarina.

ALLEGATO B

FEUDATARI DEL LODIGIANO NEL XVI SECOLO (1551)²⁹

1. El Signor Simon Taso, feudatario de Paulo et Pertinentie che sono Mulazano, Quartiano, Cervegnano, Buxnà, Derexano, Marzano et Zello;
2. El Signor Bernardo Bexoso, feudatario de Lavagna et Valiano;
3. El Signor Gioanne Cano, Cavalier, feudatario de Migne;
4. Li Signori da Rho, feudatarij de Borghetto, Ognissanti, Bargano et pertinentie;
5. Li Reverendi Frati da Villanova [Olivetani], feudatarij del detto loco de Villanova et pertinentie;
6. Li Reverendi Frati da la Cartusia, [Certosa di Pavia], feudatarij de Santo Colombano, Graffignana et pertinentie;
7. Li Signori Conti Bolognini, feudatarij de Santo Angelo et pertinentie;
8. El Signor Conte Carlo da Belsoioxo, feudatario de Valera Zucha et Valera di frati;

(29) *Lista de li feudatari del Lodesano. Registro Giallo de la Comunità di Lodi*, in ASLod., Lodi 1907, pp. 91 – 92.

9. El Signor Conte Francesco de la Somalia, feudatario de la Somalia, Livragha, Orio, Marmora et pertinentie;

10. Li Reverendi Frati dell' Hospitaleto [Gerolomini], feudatarij de esso loco et pertinentie;

11. Li Signori Lampugnani, feudatarij de Caxalpusterlengo et pertinentie;

12. El Signor Cesare Visconte, feudatario de Santo Martino del Pizolano et pertinentie;

13. Li Signori Hospitalieri de Milano, feudatarij de Bertonico et Ceregallo;

14. El Signor Paulo Mauritio da Mozanicha, feudatario de Turano, Merreganelo, Soltarico et pertinentie;

15. Li Signori Hieronymo et Hermete Palavicini, feudatarij de Castione et pertinentie;

16. Li Signori Conti Bonromei, feudatarij de Camaijrago et pertinentie;

17. La Signora Julia Trivultia, feudataria de Maleo, Cavacurta et pertinentie;

18. Li Signori Bevilaqui, feudatarij de la Machastorna et pertinentie;

19. La Cesarea Camera, feudataria de Meledo et pertinentie;

20. Li Bevilaqui preditti, feudatarij del Corno Giovane et Vegio;

21. Li Signori Trivultij videlicet Abbate e fratelli, feudatarij de la Badia, Santo Stephano mulinei, Villa Francha et pertinentie;

22. El Signor Conte Gio.[vanni] Fermo Trevultio, feudatario de Santo Fiorano et pertinentie;

23. Altri signori Trivultij, feudatarij de Codogno et pertinentie.

FEUDATARI DEL LODIGIANO NEL XVIII SECOLO (1714)³⁰

1. Azzanelli Lodovico, feudatario di Soltarico;

2. Baggi Marcantonio, feudatario di Secugnano;

3. Barbiano di Belgioioso, feudatario di Lardera;

4. Baroni Giampaolo, feudatario di Roncadello;

5. Bevilacqua Marchese Alfonso, feudatario di Maccastorna e dei due Corni;

6. Bolognini Attendolo Giovanni, feudatario di Sant' Angelo;

7. Bonesana Cesare, feudatario di Mignete;

8. Borromeo Conte Carlo, feudatario di Camairago e San Vito;

9. Biglia Cesare, feudatario di Santa Maria in Prato, Roncolo, Sordio, Casal Majocco ecc.;

10. Buttintrocchi Giovanni Battista, feudatario di Cologno, Villavesco ecc;

11. Calchi Polidoro, feudatario di Rossate;

(30) G. Benaglio, *Elenchus familiarum in Mediolani dominio feudis jurisdictionibus titulisque insignium*, Milano 1714, pp. xix - xx.

12. Calderari Bartolomeo, feudatario di Turano e Belvignate;
13. Capra Bartolomeo, feudatario di Spino e Nosadello;
14. Casnedi Marchese Francesco, feudatario di Regina Fittarezza;
15. Castelli Marchese Francesco, feudatario di Vitadone;
16. Castiglione Cosmo, di Firenze, feudatario di Cavacurta, Terranova, San Giacomo, Biraga, Biraghina e Sant'Alberto;
17. Cavazzo della Somaglia Bernardino, feudatario della Somaglia, San Martino Dario ecc;
18. Clerici Marchese Giorgio, feudatario di Cavenago;
19. Corrado Alfonso, feudatario di Boffalora;
20. Cusani Agostino, feudatario di Campo Rinaldo e di Mezzano;
21. Datti Paolo, Conte della Somaglia, feudatario d'Orio, Livraga, Ca dé Mazzi, Pantià, Ca dé Granati, Mirabello, Senna e S. Martino Pizzolano;
22. Figliodoni Dionigi, feudatario di Meleti;
23. Gallio Trivulzio Principe Antonio, feudatario di Casalpusterlengo e della Triulza colla Mirandola;
24. Girami Ippolito, feudatario consignore di Vajano, Lavagna e Rossà;
25. Imbonati Conte Francesco, feudatario di Rovedaro;
26. Lambertenghi Cesare, feudatario di Cassina dè Passerini;
27. Lurani Cristoforo, feudatario di Caselle e Calvenzano;
28. Maggi Girolamo, feudatario di Gradella;
29. Magnoni Raimondo, feudatario della Leccama e Mulazzana;
30. Del Maino Francesco, feudatario di Crespiatica;
31. Massalenghi Conte Pietro, piacentino, feudatario di Massalengo;
32. Melzi Barbara, feudataria di Tribiano;
33. Messerati Conte Giovanni Francesco, feudatario di Caseletto, Guignano e Mairano, indi di Lodi Vecchio, Santa Maria, Villarossa, Zelasca, Biffa, Ca dè Zecchi, Ca dè Sacchi, Cà dell'Acqua, Cazzimani, Colombera Frata, San Bassiano e Muzza;
34. Modegnani Conte Giovanni Battista, feudatario di San Grato;
35. Negroli Carlo, feudatario di Brembio, Polenzona, Case Bonomi, Vignati, Eustachi, Fornace, Crocetta, Monasterolo e Casa dè Colli;
36. Ospitale Maggiore di Milano, feudatario di Bertonico, Monticelli e Muzzano;
37. Pallavicini Triulzi Giovanni Giorgio Sforza, feudatario di San Fiorano;
38. Premoli Conte Antonio, cremasco, feudatario di Comazzo;
39. Dè Rho Girolamo, feudatario di Borghetto, San Leone, Bargano, Ognissanti, Fossadolto, Panisacco, Ca del Bosco, Ca dè Mazzoli, Ca del Baruffo, Cà dè Boselli, Cà dè Tavazzi, Panigada, Cà dè Brodi, Fornace dè Granati, Rovarolo ecc;
40. Serbellone Duca e Conte Giovanni, feudatario di Castione;
41. Spino Giovanni, feudatario di Bargano, Gattera e Majocca;
42. Sommariva Annibale, feudatario di Salerano;
43. Stanga Giovanni Battista, feudatario di Castel Nuovo Bocca d'Adda;

44. De Tassi Principe Michele, napoletano, feudatario di Paullo, Quartiano, Marzano, Zelo, Mulazzano, Dresano, Cervignano e Bisnate;

45. Trecchi Manfredo, feudatario di Maleo, San Pietro in Pirolo, Moraro, Comune dè Trecchi e Gerra;

46. Triulzi Serra Marchesa Maria, feudataria di Basiasco, Cà dè Bob, Cà del Conte, Mairana, Cabiaga, Pompola, Pompolina, Cà del Quintè, Robecco, Sesto, Pergola, Villa Pompejana, Fracchia, Fraccina, Cassina del Ferro, Vigadore, Portadore e Riolo;

47. Triulzi Giorgio, feudatario di Corte del Palasio;

48. Vaino Giulio Cesare, feudatario della Sigola e di Mairago;

49. Visconti Carlo, feudatario di Melegnanello;

50. Visconti Gregorio, feudatario della Lomellina, Ceregallo, San Zenone e Isola Muzzana;

51. Visconti Borromeo Conte Giulio, feudatario di Zorlesco;

52. Villani Francesco Marchese, feudatario di San Martino in Strada;

53. Villani Pietro detto Marchese Novati, feudatario di Lanzano e Zovate.

ALLEGATO C

1. ANDAMENTO GENERALE DELLA POPOLAZIONE DELLA CITTÀ DI LODI E DEL CONTADO (1542-1689)³¹

| ANNO | CITTÀ | CITTÀ E BORGHİ | CITTÀ E CHIOSI | TOTALE DEL CONTADO |
|---------------------|----------------------|----------------|----------------|--------------------|
| 1542 ^(a) | | | 6.579 | 40.743 |
| | | | 8.772 | 54.312 |
| 1586 | 10.153 | 11.262 | 14.267 | |
| 1609 | 9.090 | 10.290 | | |
| 1619 | 10.142 | | 13.754 | 92.651 |
| 1621 | 9.659 | | 12.419 | |
| 1635 | 6.500 ^(b) | | | |
| 1647 | 8.851 | 9.760 | | |
| 1689 | 10.560 | | 14.003 | 88.065 |

(a) Il valore viene calcolato in 1.462 “fuochi”. Moltiplicando questi ultimi sulla base di due differenti ipotesi, che assegnano un numero diverso di persone ad ogni “unità di fuoco” (4,5 individui nel primo caso e 6 nel secondo), si ottengono i due diversi valori riportati. I fuochi del Contado sono valutati complessivamente in 9.052 unità.

(b) Valore di stima.

(31) I dati sono stati elaborati da: *Summa totius status ecclesiae, et urbis, et dioecesis, in Decreta edita et promulgata*, in *Synodus dioecesisana laudensis tertia*, Laudae 1619; *Descriptio sanctae laudensis ecclesiae*, in: *Synodus dioecesisana laudensis sexta*, Laudae 1690; ed ancora K. J. Beloch, *Bolkerungsgeschichte italiens*, III, Berlin 1961; ripresi anche in A. Stroppa, *Atlante Storico - Geografico...*, p. 23.

2. LA POPOLAZIONE NEI FEUDI DEL LODIGIANO (SECOLO XVII)³²

| FEUDO | ANNO | FUOCHI N ^o (a) | POPOLAZIONE ^(b) |
|-----------------------|------|---------------------------|----------------------------|
| Belvignate | 1675 | 23 | 138 |
| Bertonico | 1656 | 377 | 2.262 |
| Boffalora | 1631 | 30 | 180 |
| | 1662 | 48 | 288 |
| Casalpusterlengo | 1665 | 439 | 2.634 |
| Caselle | 1647 | 85 | 510 |
| Cassina de' Passerini | 1682 | 60 | 360 |
| Cavacurta | 1682 | 300 | 1.800 |
| | 1684 | 296(c) | 1.776 |
| Cavenago | 1666 | 110 | 660 |
| Ceregallo | 1659 | 90 | 540 |
| Codogno | 1680 | 799(d) | 4.794 |
| Cologno | 1657 | 83 | 498 |
| Crespiatica | 1653 | 56 | 336 |
| Fracchia | 1657 | 293 | 1.758 |
| Gattera | 1686 | 68 | 408 |
| Gradella | 1692 | 49 | 294 |
| Lardara | 1685 | 19 | 114 |
| Maleo | 1644 | 681 | 4.086 |
| | 1685 | 434(e) | 2.604 |
| Massalengo | 1661 | 50 | 300 |
| Mignete | 1668 | 50 | 300 |
| Mirabello | 1691 | 197(f) | 1.182 |
| Mulazzana | 1681 | 33 | 198 |
| Orio | 1687 | 341 | 2.046 |
| Persia | 1678 | 14 | 84 |
| Regina Fittarezza | 1681 | 22 | 132 |
| Roncadello | 1691 | 52 | 312 |
| Rovedaro | 1648 | 217 | 1.302 |
| | 1685 | 83 | 498 |
| Salerano | 1655 | 109 | 654 |
| | 1681 | 103 | 618 |
| San Fiorano | 1654 | 105 | 630 |
| San Martino in Strada | 1651 | 56 | 336 |
| Secugnago | 1682 | 87 | 522 |
| Sigola | 1681 | 18 | 108 |

(32) Elaborazione da E. Casanova, *Dizionario feudale delle province componenti l'antico Stato di Milano all'epoca della cessazione del sistema feudale (1796)*. Ducato di Milano, Principato di Pavia di qua del Po, Contado di Como, Contado di Cremona, Contado di Lodi, Bologna 1970, ristampa anastatica; riportati anche da A. Stroppa, *Feudi, feudatari...*, pp. 74-75.

| FEUDO | ANNO | FUOCHI N° ^(a) | POPOLAZIONE ^(b) |
|------------------|------|--------------------------|----------------------------|
| Soltarico | 1666 | 22 | 132 |
| Spino | 1631 | 106 | 636 |
| Tribiano | 1674 | 50 | 300 |
| Trivulza | 1691 | 84 | 504 |
| | 1699 | 76 | 456 |
| Turano | 1664 | 88 | 528 |
| Villarzino | 1648 | 100 | 600 |
| Vittadone | 1666 | 50 | 300 |
| Zorlesco | 1644 | 174 | 1.044 |
| Zovate (o Zoate) | 1674 | 50 | 300 |

(a) Il valore dei fuochi viene ricavato dalle descrizioni contenute negli atti rogati durante l'anno di riferimento.

(b) Il valore viene calcolato moltiplicando il numero di fuochi sulla base media di sei individui (padre, madre, figli e "persone a carico") per unità di fuoco.

(c) Dei quali: 189 solo a Cavacurta (con 1.134 abitanti) e 107 nelle "altre località" (con 642 abitanti).

(d) Il numero si riferisce esclusivamente al Borgo di Codogno.

(e) Al feudo non erano unite le Terre di Cavacurta e Lardara.

(f) Dei quali: 95 a Mirabello (con 570 abitanti) e 102 a Senna (con 612 abitanti).

LETTURA SCOLASTICA DI FRANCESCO DE LEMENE COME CLASSICO*

Angelo Stella

Francesco De Lemene si presenta a questo suo quarto centenario consacrato dalla iscrizione nel canone di due collane di classici commentati. In ordine cronologico, e di successo, nel 1979 la storica edizione de *La sposa Francesca*, a cura di Dante Isella nella «Nuova raccolta di classici italiani annotati» diretta da Gianfranco Contini; nel 1996, nella «Biblioteca di Scrittori Italiani» della Fondazione Bembo diretta da Dante Isella e da Giovanni Pozzi (che vive nel ricordo di molti allievi e di moltissimi studiosi, e forse – visto che era cappuccino – si intrattiene, come ha fatto in vita, con padre Cristoforo e altri personaggi e persone del suo cielo), l’elvetico Elvezio Canonica ha curato con ricca strumentazione critica e sensibilità interpretativa una fondamentale *Raccolta di cantate a voce sola*.¹ In mezzo si colloca, con pari dignità, il volume a cura di Maria Grazia Accorsi, *Scherzi e favole per musica*, stampato nel 1992, in una «Collezione di letteratura italiana moderna diretta da Mario Saccenti» e intitolata «Il lapazio».

In genere a titolo delle collane si scelgono nomi di fiori gentili – valga per tutti «il melagrano» –, non «un’erbaccia», giusta la classificazione del Manzoni nell’apertura del capitolo XIX dei *Pomessi sposi*:

* Il titolo annunciato dell’intervento al convegno era: *La voce poetica di Francesco De Lemene*.

(1) Nella citata edizione di *Raccolta di cantate a voce sola* si corregge *Usignol* > *Usignuol* IX, 13; si reintegra *mie*, v. 11; si preferisce al v. 29 *scaccerò* a *scaccierò*. Si propone anche di correggere: III, 48 *sia* > *fia*; IV, 8 *con* > *col*; IV, 53 *un alma* > *un’alma*; VI, 6 *altrove volge* > *volge altrove*; VII, 14 *dell’acque* > *de l’acque*; X, 9 *dal’amoroso* > *da l’amoroso*; X, 16 *leggero* > *leggiero*.

Chi, vedendo in un campo mal coltivato un'erbaccia, per esempio un bel lapazio, volesse proprio sapere se sia venuto da un seme maturato nel campo stesso, o portato dal vento, o lasciatovi cader da un uccello, per quanto ci pensasse, non ne verrebbe mai a una conclusione.

Più che dal giardino fiorito di fiori reali simbolici e metaforici dell'autore del *Narciso* (ma quanti *fiori* e quanti *giardini* nella sua poesia), si aveva in tutti e tre i casi l'impressione, critica, che le opere del Lemene venissero prelevate proprio da «un patrimonio [...] in larga parte dimenticato e sommerso», da una vigna di Renzo letteraria troppo a lungo trascurata, dove il *colto* è stato soffocato dall'*incolto*.

Potrebbe convenire a una definitiva consacrazione la concordanza delle rime lemeniane eseguita da Maria Lorena Tonalli,² affidando ogni lemma a un contesto sintatticamente e prosodicamente organico e autonomo, così da verificarne sempre la complessità frasale e retorica.

Nel trattato *Della perfetta poesia italiana* il Muratori, come ben noto e come diranno meglio i successivi interventi, rivendica al Lemene un ruolo da protagonista nel superamento della poesia barocca, nella Regione – la nostra – che per altro ne era stata meno contaminata:

In Lombardia siamo lecito il dire, che la gloria d'aver sconfitto il pessimo Gusto è dovuta a Carlo Maria Maggi, e a Francesco De Lemene.³

Privilegiava sulla poesia profana del Lemene – pure oggetto di apprezzamento – la poesia sacra che dal Romanticismo in poi sarebbe stata dimenticata (in un paese di progressiva ignoranza storico-religiosa, dove si è smarrita la notizia delle radici cristiane nella storia letteraria e artistica, scritta da Dante e da Piero, da Caravaggio e da Manzoni, fino alla difficile fede del Novecento). I due 'canzonieri' o meglio 'poemi' sacri *Dio. Sonetti ed inni consagrati al Vicedio Innocenzo Undecimo* del 1684, e, nel 1691, *Rosario di Maria Vergine. Meditazioni poetiche presentate alla sacra maestà di Eleonora d'Austria* riecheggiano le acrobazie sin-

(2) La Concordanza, disponibile su CD, rientra nel programma CiBIT coordinato da Amedeo Quondam.

(3) L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di Ada Ruschioni, Milano, Marzorati, 1971, voll. 2, vol. 1, pp. 70-71.

tattiche, semantiche e ritmiche delle poesie ‘profane’, ma coinvolgono concetti e paradigmi teologici, ascetici, agiografici, cioè un pensiero e una comunicazione che solo un profondo conoscitore della storia della pietà e della retorica come appunto Giovanni Pozzi avrebbe saputo interpretare.

Nell’ *Hinno* «A Dio Uno», dove, postilla la didascalia d’ autore, «si toccano i principali attributi di Sua Divina Maestà, e chiedendosi il suo ajuto, se le offre la povertà dell’ingegno», il cinquantenne Lemene annunciava le proprie colpe, e le temporalizzava agli anni giovanili, per topica tradizione responsabili, attivi e passivi, del *vaneggiar*:

Intanto, o Re de’ regi,
di tue glorie si fregi
questa d’ ogni armonia povera cetra,
che la mia tarda pietate a te consacra
profana un tempo, e col tuo nome hor sacra.⁴

Più qual solea sul vaneggiar de gli anni
d’ amorosi delirj or non risuona,
ma gl’italici metri al vero accorda.⁵

Ma già nell’argomento che precede il proemio era richiamata l’ esemplare vicenda di redenzione del Petrarca, con parole e sentimenti in entrambi i casi più che autobiografici di adesione a un percorso («strada sì battuta») spirituale e lirico:

A ragione adunque il Cigno più glorioso della nostra Italia, vergognandosi di tal delirio, sperò trovar pietà non che perdono. Io confesso d’aver errato su strada sì battuta.⁶

E il collegato sonetto proemiale chiedeva, in dialogo con Petrarca, remissione dei trascorsi amorosi, e insieme dei testi poetici che li avevano rivelati e qualcosa ne facevano sopravvivere, almeno nel testimone ricordo di altri:

Voi, che sovente il giovenil desio

(4) *Poesie diverse del signor Francesco De Lemene* [...], Milano, Quinto, 1692, voll. 2, vol. II, p. 22 e p. 26.

(5) *Ivi*, II, p. 26.

(6) *Ivi*, II, p. XII.

spiegar m'udiste in amorosi accenti,
s'ancor rimbomba il suon di quei lamenti,
date al mio vaneggiar pietoso oblio.⁷

Diverso l'approccio redentivo: in RVF 1 è marcata la dissolvenza dell'io, protagonista anche sintattico («spero trovar») di un'aspettativa di «perdono»; qui la preghiera iussiva «date al mio vaneggiar» scosta il responsabile, e affida ai «voi» solo la «pietà» della dimenticanza. La conversione e la «tarda pietate» non impediscono al Lemene la ristampa nel 1692 dei testi profani e per musica profana, e l'edizione nello stesso 1692 dell'*Endimione*, ultimo approdo mitologico, prima della *Sposa Francesca*, che viene dunque letta sia nella continuità stilistica musicale sia come ricerca di un nuovo «vero» di civiltà etica. Quanto alla dichiarata rinuncia o autoestinzione dell'«armonia» e alla esclusiva opzione degli «italici metri» (il sonetto e la canzone come inno), saranno i madrigali del *Rosario* e i successivi oratori sacri a riprovare come non sia possibile, per un poeta del secolo XVII (ma quasi tutti gli scrittori di scuola scontano la medesima condanna), affidarsi solo al rinnovamento dei contenuti per creare una nuova cifra stilistica.

Il Leopardi, nel volume dedicato a *La Poesia* della sua *Crestomazia Italiana* (stampata a Milano da Antonio Fortunato Stella e Figli nel 1828, un anno dopo le *Operette* e la *Ventisetтана*),⁸ colloca il Lemene tra il Redi del *Bacco in Toscana* (dove si inneggia come sappiamo ai vini allora lodigiani, ora solitariamente milanesi di San Colombano) e due sonetti politici di Carlo Maria Maggi (nella allegoria di una tempesta e di una alluvione denuncia – con sentimenti e parole attualissime ieri e oggi: «Allor siam giunti a disperar salute / quando spera ciascun di campar solo»);⁹ e ne esemplifica la poesia, del «De Lemene»,¹⁰ con due testi: il primo dalla *Raccolta di madrigali fatti per musica* con il celebrato *Miracolo d'amore*,¹¹ reintitolato per i lettori ottocenteschi *Trasformazione dell'usignolo*: è il madrigale dell'«offesa verginella», mutata da Giove in «quel musico usignuol, che sì soave / canta, gorgheggia e trilla», e rimutata da Amore in nuova «verginella: e que-

(7) Ivi, II, p. XIII.

(8) Si cita dall'edizione «Secondo il testo originale del 1828. Introduzione e note di Giuseppe Savoca», Torino, Einaudi, 1968.

(9) Ivi, p. 179.

(10) Ivi, pp. 177-179.

(11) *Poesie diverse*, I, pp. 202-203.

sta è Lilla»; il secondo dalla *Raccolta di cantate a voce sola*, la numero VIII, *Capriccio*, con nuovo titolo *Scherzo sopra l'amore*,¹² aperto dalla celebre aria che invoca il topos antinomico della sordina se non del silenzio sul canto lirico amoroso:

Son troppo sazia,
non ne vo' più.
Cantar sempre d'Amore,
né mai cangiar tenore
è una cosa che sazia,
è una gran servitù.
Son troppo sazia,
non ne vo' più.

Giuseppe Savoca correda la scelta leopardiana di un giudizio che istituisce opportuni collegamenti tra i due, pur riflettendosi limitativamente sul poeta lodigiano:

I due componimenti del De Lemene offrono esempi di linguaggio petrarchesco-arcadicheggiante («verginella», «augellino», «augelletto», «alma...»), lontano dalla austera compostezza leopardiana, in cui talvolta ricorrono gli stessi termini, ma con una diversissima tensione sentimentale.¹³

L'«augellino» senza aggettivi del Lemene diventerà il «solingo augellin» dei *Canti*, e rimane per tutti il poetico passero solitario: non sembra più raccolto – generico come è nelle voliere arcadiche – per essere specificato da un aggettivo e simbolicamente risemantizzato. In realtà Leopardi intendeva proporre a «i giovani italiani» e a tutti «gli stranieri», dalle poesie profane e dalle poesie per musica, e con esclusione della produzione sacra, due pezzi brevi esemplari, per la varietà della misura metrica, per la cadenza dei timbri fonici, per la monotonalità acrobatica dei temi e delle parole: una struttura espressiva protesa verso l'interfaccia musicale, come e più di quanto le linee attendano la dimensione dei colori.

Un altro paragone lecito, visto che le arditezze sono consentite dal contesto barocco, sia pure nel suo tempo e temperamento fina-

(12) Ivi, pp. 96-98; *Cantate*, ed. Canonica, pp. 69-75.

(13) G. Leopardi, *Crestomazia*, p. 554.



Ritratto ed epigrafe di Francesco De Lemene. Lodi, chiesa di San Francesco.

le, nell'esito della sua rastremata correzione e negazione (a) voluta; un altro paragone lecito, si diceva, per misurare la mancata saturazione dello spartito alle parole, può essere offerto da una centina (gaddiana) sostenuta da una sola colonna e invano protesa nel vuoto verso il secondo appoggio che strutturi e regga alla pari la curva dell'arco espressivo.

Il suono delle rime sparse del Lemene senza il canto cui dovevano rimanere unite – ora dunque vedove più che nubili – ha spinto la critica verso una oltranza di lettura musicale della dicitura verbale, quasi a percepire nelle sillabe, nelle parole e nelle frasi la domanda di note, accordi, ritmi e melodie.

Le acute e diffuse annotazioni tecniche di Canonica mettono a fuoco la predisposizione, si sarebbe tentati di dire l'arrangiamento, dei testi per la melodia. Nella sua lettura, il confronto della parola con il suono, del recitativo con l'aria, si organizza su una disposizione prevalentemente binaria dei sintagmi, delle frasi, delle strutture rimiche, prosodiche e metriche.

Omologhi al binarismo sintattico sono i moduli retorici, che alternano anzitutto secondo un vario legame orizzontale lineare due termini, in endiadi, a chiasmo, in anadiplosi, iterazioni, permutazioni bipolari; oppure e insieme fanno intervenire una più forte reazione semantica, con antitesi, bisticci, paronomasie, ossimori; e infine sovrappongono, in scala verticale, a un primo un secondo significato, con divaricazione figurale, equivoca come metaforica, verso altra accensione.

Così il disegno espressivo si consegna alla melodia come a sua terza dimensione e amalgama, preannunciata dai ritmi e dalle diffuse impennate foniche della testualità verbale, in allitterazioni, onomatopée, assonanze, consonanze, e rime, scandita dunque dai timbri vocalici bassi, medi e acuti, distesi, rapidi, scattanti, quanto e più degli accenti.

Così, per proporre un esempio, nella cantata nona, *L'usignuolo*,¹⁴ è la vocale *i* a squillare sempre più alta, con il vertice in *dillo*, epifania musicale della donna che le sillabe del nome – con la vo-

(14) *Poesie diverse*, I, p. 98-99, *Cantate*, ed. Canonica, pp. 77-84. Sottolinea il Canonica (pp. 77-78) come il padre Ceva nelle sue *Memorie* ricordi che questa cantata venne eseguita a Venezia («la Venere delle Città, o la Città delle Veneri»): quando veniva inserita (appropriazione indebita ma tollerata) in una commedia di diverso autore richiamava spettatori che abbandonavano lo spettacolo in altri teatri per ascoltarla. E forse si potrebbe aggiungere che *riva* e *lito* divengono là termini deittici, e svolgono una precisa funzione contestuale e di coinvolgimento.

cale, direbbe Giorgio Orelli, «della luminosità (e della trafittura)»
– ripresentano a eco, a controfigura:

«Usignuol, che in questo lito
al tuo mal conforto chiedi,
credi tu, dillo se 'l credi,
che da Fille io sia tradito?»
A l' hora in suo linguaggio
il musico selvaggio
mi rispose così:
«Sì sì sì sì sì sì sì ti tradi».

Questo per ripetere un interrogativo: quale la durata nella esecuzione musicale dei sette ripetuti monosillabi *sì* e poi *no* («No no no no no no non t' amò»), e quale la durata del monosillabo metrico ma 'bisillabo' prosodico *mai* («Mai mai mai mai mai mai mai nol farai») ?

E bussa all'uscio una seconda domanda: la formula poetica del suo «giovenile errore», quando anche lui, il cauto Francesco De Lemene, come l'inquieto poeta di Laura, era altro uomo rispetto a quello che ora voleva essere, muta nel percorso sacro, o si modula, come era stato per molti secentisti, sulla medesima scala virtuosistica? Rispondeva già il Muratori che muta la materia, ma non muta il timbro, e neppure l'artificio, la sua

maniera di rappresentare, ed esprimer le cose. [...] Una viva Metafora, un'ingegnosa Parabola, e Allegoria, una leggiadra Figura, una disposizione di parole, un'evidenza nel dipingere, un'affettuosa, nobile, e straordinaria Immagine (nelle quali cose principalmente l'Artificio consiste) fa talvolta, che un'avvenimento, un costume, un'affetto, un sentimento ci sembri vaghissimo, ci rapisca; cosa che per avventura non succederebbe senza il soccorso dell'Artificio.¹⁵

E l'esempio d'artificio che primo lo soccorre deriva dall'inno *Alla Beatissima Vergine. Orazione* in epilogo al *Rosario*.¹⁶ Qui, nella seconda stanza, il vocabolario petrarchesco (*Vergine bella, di sol vestita e coronata di stelle, sommo Sole, Vergine saggia, Vergine santa*) e biblico-liturgico (Apocalissi, 12 1: «Et signum

(15) L. A. Muratori, *Della perfetta poesia*, vol. I, p. 154.

(16) Collocato nella non dichiarata terza parte delle *Poesie diverse* del 1692.

magnum apparuit in caelo: mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim») viene sottratto alla architettura classica della canzone in epilogo ai RVF, e distribuito in interrogative senza risposta, in «Immagini affettuose, ed inaspettate Apostrofi» che rendono la Materia e con essa la sua espressione «pellegrina, dilettevole, e bella»:

Chi fia costei più fra le belle Bella,
chi fia costei più fra le sagge Saggia,
chi fia costei più fra le sante Santa?
costei, cui del suo lume il sole ammanta,
costei, sotto il cui piè Cintia s'irraggia,
costei, cui fregia il crin più d'una Stella?¹⁷

Il movimento della parola rimane il medesimo, medesimo lo scorrimento figurale dei significati, lo scontro omonimico, sinonimico e antitetico dei significanti.

Qualche ulteriore accostamento a testi scolasticamente poco frequentati, sempre con riferimento, oltre che alle *Cantate*, alla prima, seconda e terza parte delle *Poesie diverse*.

1.

Entra Lidia ne l'orto. Ite, volate
a quel labbro, a quel seno, api ingegnose.
Per fabricar dolcezze, ite svenate
di quel sen, di quel labbro, e gigli, e rose. (I, p. 117)

Se stilla, oimè, da l'aspra Croce oppresso
succo amaro Giesù, come le rose,
volate, api pietose,
anime pie volate,
e l'amaro gustate. (III, p. 65)

2.

Hor l'alma mia, che giovinetta stampa
su fallace sentiero orma dubbiosa,
e di celeste ardor fervida avvampa,
vuole i rigidi ferri, o vuol la rosa? (I, p. 157)

Sé stesso intende Dio, sé stesso stampa

(17) *Poesie diverse*, III, pp. 89-91. Ci si attiene, in tutte le citazioni, per la grafia, maiuscole a parte, e in genere anche per la punteggiatura, all'uso di detta edizione.

nel Verbo, che produce;
poi l'una, e l'altra luce
con reciproco ardor beata avvampa. (II, p. 50)

3.
a quella vaga, e sovrumana voce
fugge l'ira veloce,
si fa molle l'asprezza,
e l'amaro del cor si fa dolcezza. (I, p. 93; *Cantate*, p. 48)

Tal di Croce penosa
sotto il legno, ch'ei folce,
distilla il Redentore in gocce rubre
un amaro, ch'è dolce. (III, p. 65)

4.
Udite meraviglia.
Era bianca la rosa,
ma la dipinse Citerea vezzosa
col suo bel sangue, e diventò vermiglia. (I, p. 209)

Fu pria bianca la rosa, e poi vermiglia,
favoleggiò lo stolto.
Pur tal rosa somiglia
Giesù, qual rosa anch'ei ne l'horto colto. (III, p. 59)

E cangiassi (o meraviglia)
come rosa il tuo semblante,
bianca già per grazia avante,
per Amor poscia vermiglia. (III, p. 71)

5.
Amor, che vede ben, che verginella
è la rosa più bella,
d'un candor tutto puro ancor l'imbianca,
torna qual prima, ed hor la rosa è bianca. (I, pp. 209-10)

E Maria madre divina
bianca rosa esser consente,
per candor tutta innocente,
senza macchia, e senza spina. (III, p. 70)

6.
Nel muto horror di solitarie piante,
sotto notturno cielo
mentre solo men vo tradito amante,
e di Fille, e d'Amore io mi querelo,

sento mesto usignuolo
che riempia, cantando a l'aer fosco,
con l'amaro suo duolo,
l'aure di gioia, e di dolcezza il bosco. (I, p. 98; *Cantate*, pp. 81-82)

Questo dal sibil d'aure, o di fronde,
dal garrir importun d'augel loquace
hor non rotto silenzio, o qual m'infonde
dilettevol ribrezzo, horror che piace?
Fra quest'ombre solingo a l'aer fosco
una pena c'ho in sen voglio far chiara. (I, p. 121)

Te, divin Pargoletto,
a la luce vitale
ne i muti horror notturni espon Maria. (II, 128)

8.
Ben di lassù, come il mio cor sospira,
senza chinare lo sguardo, il vedi dentro
a quell'immenso indivisibil centro,
intorno a cui l'eternità si gira. (I, p. 125)

Distinte in nuove chori
queste beate schiere
ti formeranno intorno eterni giri.
Vo' ch'a giri sì bei tu sieda dentro,
e lor l'Immensità serva di centro. (II, p. 76)

Le poesie profane e le poesie sacre del Lemene cantano «a una voce sola», concordano nel testo linguistico e melodico di topoi amorosi, con l'opzione segnaletica della diversa direzione a titolo. Così l'«usignuolo» delle *Cantate* e delle *Ariette*, «quell'usignuolo» che «si lagna / d'amor troppo crudele» con «flebil canto», con «canoro pianto» può rappresentare «chi s'innamora» (I, p. 175), e dunque anche un santo, Filippo Neri, amante della virtù teologale e umana della Carità:

Usignuol d'amor ferito
empie il lito
di quel duol, che il cuor diffonde.
Pastorel, che all'ora il sente
dolcemente
col suo canto gli risponde.
Tal Filippo innamorato
del suo fato
spiega all'hor gioie, e tormenti.

Peregrin divoti intanto
col lor canto
forman l'eco a' suoi lamenti. (III, 8)

Il lettore-auditore, come il «peregrin divoto», come la musica suora destinataria di parole poetiche da cantarsi o nelle feste di carnevale o in quelle della liturgia, è chiamato dal Lemene religioso a un percorso testuale che scorre su un tracciato insidioso, su un palinsesto profano troppo percepibile nella riscrittura sacra. Il tortile ridisporsi dei medesimi termini nel medesimo disegno combinatorio persegue sempre, nell'andirivieni frastico e ritmico, il punto d'arrivo su uno stabilizzato binario semantico, per cogliere in una rosa, con ammirazione anche estatica, la berniniana Dafne o la berniniana Teresa d'Avila, la donna o la Vergine, e, nell'esito ultimo, il ritorno del simbolo al suo referente, dell'elaborato riflesso metaforico al suo tenue brillio terreno.

Si comprende allora l'approdo del Lemene alla voce dialettale della *Sposa Francesca*, come a recupero in minore, verso la terra, non nell'abisso, del format amoroso già proiettato verso il cielo. La collocazione del Lemene *lodesan* – date per ora a parte – è nella intercorsia di campagna che separa le due direzioni referenziali della sua poesia, in emblema si potrebbe dire lo spazio tra due rischi di naufragio poetico, il filosofico e teologico «naufragio mortal» dell'«Alma dolente» nel «procelloso mare» della vita, e l'altro meno spirituale, più giocoso e comicamente gioioso del *Baccanale fatto per cantarsi in Roma* «una sera di carnevale» per Cristina di Svezia, per voce di un «canto» che anticipa il Meneghino portiano:

O che bel naufragare
nel rosso mare,
o che dolce periglio,
se fosse un rosso mar di vin vermiglio! (I, 235)

Quando nel 1979 si pubblicò *La sposa Francesca* (come opera di un settantenne), gli appassionati di poesia, di teatro, di musica hanno avuto l'impressione di riscoprire – come certo accaduto ai postumi contemporanei – un miracolo, di ritrovarsi davanti alla perfezione di un testo venuto, come era stata nell'ultimo Cinquecento per la letteratura italiana l'*Aminta*, da una congiunzione epocale di lingua, cultura, ispirazione, parole, note e ritmi. Sorprende che qualcuno possa liquidarla con comprensivo consenso:

Scritta in una lingua concreta, quotidiana e trita, con una sintassi elementare, de Lemene è lontano dai *pastiches* espressivi del Maggi, a cui lo accomuna lo spirito di filantropica comprensione.¹⁸

Che dire di un simile giudizio liquidatorio stampato in una recente *Storia della letteratura italiana*? Sono la scelta del codice, di un dialetto, il disimpegno ideologico a essere puniti?

Ma lasciamo la scena alla sposa Francesca, visto che non è sempre facile riconoscerla, e non è prudente opporle resistenza.

La sua vicenda è semplice, si colloca in una perfetta provincia contadina, nel borgo che era Lodi. Francesca è moglie di missé Steven («marito di sposa Francesca»), e madre di Catelina («sua figlia»); in quasi simmetria si collocano madonna Lucia, missé Bassan («suo marito»: Bassano è nome eponimo a Lodi e patronale) e il «loro figliuolo» Cecco: ma si osservi come da subito, prima che si alzi il sipario, i diversi indicatori di possesso o parentela isó-lino Francesca, non «signora», non «(ma)donna», solo «sposa», che nessuno può dire «sua», solo «sua» essendo la figlia.

I due ragazzi sembrano destinati a un incontro matrimoniale, se Francesca non nutrisse per la figlia ambizioni di salto di classe, e non la volesse maritare al nobile Giulio. Chi troppo vuole, insegna una saggezza proverbiale, tante volte e naturalmente invocata (come, con diversa naturalezza, accadeva nelle *Muse napolitane* del Basile), nulla stringe: il nobile sceglie la nobile Clara, e Cecco, teleguidato dalla saggia madre, insegue e raggiunge, lungo una traccia di parole (scena memorabile) odorose di polenta, una brava ragazza, la serve Bernardina. E Francesca, il cui grido di battaglia, «non tacerò», era risuonato per tutti e tre gli atti, si direbbe alla fine ridotta al silenzio e a marciare da una – e si dica, sapendo di mentire, simbolica – dose di *sgrugnòn*.

Il compendio sembra disegnare la traccia di una farsa, mentre la *Sposa* è «frutto squisito della più raffinata cultura letteraria tra barocco e rococò», dove sono figurate persone condotte dalla vita quotidiana sulla scena a rappresentare se stesse, guidate dalla musicalità della scrittura: ripetiamo il felice giudizio critico di Dante Isella:

la parola non attende qui, come negli altri testi del Lemene, di essere vestita di note: glielie presta il dialetto stesso in cui si articola, con la sua

(18) Cfr. Siro Ferrone, *Il teatro*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato, *Volume V. La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno, 1997, p. 1085.

ricca sostanza fonica e timbrica: una tastiera toccata da agili mani che ne sortiscono un raffinato concerto rusticale.¹⁹

Alla musicalità contribuisce anche, si deve postillare, la diversa struttura fonetica, rispetto al dialetto milanese, del lodigiano, che da una parte mantiene nei participi deboli la dentale, allungandosi sulla consonante e non adagiandosi tonicamente sulla durata vocalica: *in-namorat* e non *innamoràa*, dall'altra registra l'assenza dei fonemi turbati da *o* breve latina, *fiól* e non *fioeu*, e soprattutto l'opposta tenacia dei morfemi del maschile («*ninzoì [...] longhi tri brazzi*») e del femminile plurale («*tutte le cose*») con altre presenze della vocale finale rispetto ai drastici troncamenti della lingua del Maggi.

La musicalità, compreso l'abbassamento tonale, de *La sposa Francesca* si verifica nella facilità con cui qui i recitativi si sovrappongono, come su una falsariga di partitura ritmica e melodica, a quelli della favola di *Narciso*, e in genere ripetono i timbri delle cantate e dei madrigali per musica.

Già si è visto, per *L'usignuolo*, lo sfruttamento della rima vocalica tronca (*si*) e piana (*-ai*), come appunto in *Narciso* (II, 2):

Dorina – Lascia liberi a me gli sdegni miei
Leucippe – Non ferirai
Dorina – Sì, ferirò.
Leucippe – Non lo farai, non vò.
Dorina – Sì lo farò. (I, p. 9; *Scherzi e favole*, pp. 29-30)

O ancora ne *Il Sacro Arione* o ne *La Carità*:

Altro. Strana legge, che il cor non intende,
seguir io non sò
Coro. Nò nò nò.
Aspra via, che di triboli abbonda
di stenti feconda
calcar io non vo'. (III, p. 3)

A 2. *Sirene*. Ferma, Antonio, che fai?
Ahi, ahi. (III, p. 4)

S. Filippo. Ahi, che strano dolore,
se mi rendete il core,

(19) F. De Lemene, *La sposa Francesca*, p. xxvii.

se l'alma mi rendete, io morirò.
No, no, no. (III, p. 7)

Nella commedia di Francesca, sudditi e compagne, si ritrovano questi più diffusi moduli esecutivi, calati in un discorso deformato e 'naturale', nella scena diciassettesima dell'atto primo:

Francesca – Oimè che 'l me strangola; / ne poss tirà pu 'l fiat, a morirò
Steven – Tas, donca, tas.
Francesca – Mai, mai, na tasarò.
Steven – Va là scrocca, va in cà, / che là te fenirò de strangolà.
Francesca – O mé padre! A che bestia m'hìvv mai dai?
Steven – Tas, donca, tas.
Francesca – Na tasarò mai, mai. (*La sposa Francesca*, p. 57)

La trama della *Sposa* vede concludersi due matrimoni diversamente programmati in un solo matrimonio a sorpresa, felicemente improvvisato. Il medesimo esito festeggiavano le favole mitologiche di Narciso e di Endimione, dove il dramma – interpretato e non vissuto – è increspato dalla variatio comica. Là Amore è ingabbiato, qui, nel *Narciso*, lo zanni di turno era Tulipano, che partecipava al ruolo e al tipo che nella commedia dialettale sarà di Cecco. Tulipano solo (III, 9; e poi con altri nella successiva 10) e Cecco solo (III, 14) sono disperati e cercano una definitiva uscita di scena:

Ahi sciagura infinita,
ahi disgratiata morte [...]
e venendoti appresso
anco sott'acqua io ti vorrei seguire,
se potessi affogarmi, e non morire. [...]
Horsù, prima, di casa
lascio tutte le spoglie
a Peonia mia moglie.
Item lascio ad Amor questo mio dardo
così acuto e gagliardo,
per ferir dei villani
i cori grossolani.
Ma questo corno ho da lasciar di dietro?
Quanto, oh quanto men duole,
hor pazienza, il lascio a chi lo vuole. [...]
Ferma, hor mi getto a basso.
Fammi la carità, dammi la spinta. (I, pp. 19-20; *Scherzi e favole*, pp. 58-61)

I tre tempi di questo appressamento alla morte ritornano nel monologo di Cecco: il soverchio non compatibile della disgrazia, il testamento, la domanda di aiuto a (farsi) morire:

Ne la pol stà pu insì.
La disgrazia l'è troppa,
al bugna che la crappa o che la s'cioppa. [...]
Ma prima d'impiccàm a voi però
al mé Patròn lassà quai segn d'amor. [...]
Bugna lassà on quaicòs a quella donna
che le feste la mett fora el banchett,
alla porta del Dom, vers el Borlett;
parchè quest l'è ben giust,
e de tutta resòn,
parchè g'ho da pagà vint calissòn.
A lé ghe lassarò 'l mé zippòn frust.
I pagni mò che, adess, indoss me trovi
che se sa che i èn novì,
fornidi in tutt, che ne ghe manca nien,
voi che i se venden, per fàm dì del ben.
Del rest a revedess. Me vò a impiccà. [..]
A vò. Nessun ghe fu
sicur tant imbroiat comè som mì,
ma se 'n poss reussì,
cert ne ghe torni pu.
O, se quaicun me sent,
ch'el vegna prestament
e ch'el me desimbroia,
e lu per carità me fazza el boia. (*La sposa Francesca*, pp. 154-156)

Dante Isella, che a noi tutti ha donato questo e altri capolavori in dignità di testo e di commento, traduce «ma se 'n poss reussì» con «ma se ne posso venir fuori»: l'ironia non del tutto preterintenzionale gioca su un doppio senso ('la fine') coerente con la vita come con la morte: «se sono così bravo da venirne a capo, a una fine, certo che di lì non ci passo più».

Mancano nella commedia, per rispetto alla dignità del popolo, le volute scivolote equivoche, come quella che sorprende con impudica malizia femminile nel *Narciso*. Qui anche Tulipano – nome assolutamente parlante – è trasformato in fiore, come il padrone Narciso, con l'applauso della vivace Dorina:

Per adornare il letto ai novi sposi
questo fior pur hor nato,

ch'alza su retto gambo il capo rosso,
più bel credea, perché più lungo e grosso. (I, p. 21; *Scherzi e favole*, p. 65)

Scrivendo il suo capolavoro da convertito e probabilmente da saggio e vecchio, Lemene avrebbe consentito a Francesca, solo a lei e una volta sola, l'eufemismo «castro» (II, v. 1156). Comunque non pensò a purgare, da pentito, dalle ristampe dei giovanili errori l'indecoro di quell'oltranza femminile e antifemminile.

I toni e le note del «concerto rusticale» lodigiano, che restano inimitabili nel loro andante con brio e delicatezza (pur nell'apprezzamento delle epigone, la milanese *Donna Perla* del Birago, la cremonese *Sposa Berta* di Antonio Maria Nolli), coinvolgono i protagonisti popolari, le due spose Francesca e Lucia, i due mariti Steven e Bassan, quel *tulipano* e *lifroc* di Cecco, e Bernardina, fresca e pulita come l'ossigeno della sua montagna pavese. Parlano, pensano, litigano, senza sofferenza, perché la musicalità della partitura verbale incanta e solleva il disadorno della piazza e dell'osteria (e non sorge proprio nulla di amaro?).

Si direbbe che le parole dialettali seguano – per riprendere una strutturazione interna alle cantate puntualizzata prima da Folena, poi da Accorsi e da Canonica – le arie, scattanti, vivaci; mentre le parole italiane ripetono il recitativo, la voce più sermocinante e riflessiva.

La commedia propone con le figure di don Giulio e donna Chiara una correzione preborghese agli eccessi encomiastici nobiliari delle composizioni di occasione e degli acrobatici testi per musica. Un *Vezzo di perle* sprigiona seduzione e splende nella *Raccolta d'Ariette*:

Quelle perle, c'hai nel seno
così bianche e così pure,
sono oscure, vengon meno
del tuo sen col paragone.
Con ragione,
tanto candida tu sei,
dir potrei,
che di perle sì vaghe e sì leggiadre
o bell'alba d'amor, tu sei la madre.

Ma se l'alba lagrimando
suol formar prole sì bella,
tu rubella, dimmi quando
hai le luci lagrimose?

Dunque espose
l'alba là nel mar vermiglio
del suo ciglio
quella sì rara e preziosa prole,
e poi mandòlla ad arricchire il sole.

Come a te, bell'idol mio,
son le lagrime sì care?
Voglie avere, fier desio
di goder dei pianti altrui.
Cieco io fui,
se il mio cor per farti molle
pianger volle.
Hor deh più non piangiamo, o lumi amanti,
ella è crudele, e son sue gioie i pianti. (I, p. 176)

Come nella consuetudine fin troppo delibata, anche qui significato proprio e metaforico giocano a rimpiattino, a fuggire e a sovrapporsi. Le perle della amata sono la metafora ma anche metamorfosi delle sue lagrime, le gocce di rugiada di lei, alba dell'amore, entrambe rasciugate dal sole. Le lagrime del suo amatore non diventano perle, oggetto prezioso e ornamentale, vezzo, restano sentimento, gioie amare, oscure, avere, che allegrano (e forse rendono più bella) solo lei, donna crudele.

Nella *Sposa Francesca* le perle si poetizzano, rischiano di essere le temute voci del corredo femminile di una fanciulla nobile. Francesca aveva avvertito del pericolo don Giulio, anche per persuaderlo a sposare la propria Catelina, meno esigente, casalinga, vocata anche a badargli:

Ma queste chì i èn rosole anca mò;
bugnarà senti un pò
e le risse e i garboi
quand saram a zoialla. Oh chì te voi.
Se tratterà de perle e de diamanti,
comè se i fussen ciseri e fasoi,
e ghe 'n vorrà ben tanti,
che i saraven assè
de fà 'na gran nenestra de bragò²⁰

(20) A conferma della interpretazione "castagne" data da Isella (ivi, n. 816), si veda Laura Sofia, *Castagna*, Bellinzona, Centro di dialettologia della Svizzera italiana, 1991: «Le castagne secche conservate nel loro guscio (*baregòtt*, *baròtt*) venivano cotte nell'acqua per diverse ore».

anca col pignatòn dei presoné.
Ghe 'n vol da mett in cò,
ghe 'n vol da mett ai brazzi,
ghe 'n vol de fà dei lazzi. (*La sposa Francesca*, p. 99)

E dirà con voce esosa e anima consumistica donna Chiara al suo ancora per poco promesso sposo, perché dopo questa chiacchierata si metterà in salvo, con velocità e convinzione – pensando al tenacissimo celibato del Lemene – senz'altro autobiografica:

Dissi già che le perle del monile
sian grosse, tonde, e di color gentile.
e non sian differenti
quelle de gli spuntoni e dei pendenti. [...]
Circa le perle poi ch'ornan le braccia,
spesa minor si faccia.
Sian queste belle sì, ma sian men grosse:
ma numerose, e molte,
che girino, almen, quindici volte.
Questo è quanto a le perle. Andiamo avanti
a parlar de' diamanti.
Con questi far si dee
per forza d'ornamenti un'altra muta,
perché la distinzion sia conosciuta
fra le dame par nostre e le plebee. [...]
So ben che questi fregi costan cari,
ma son le gioie, alfin, sempre danari. (ivi, pp. 143-145)

Non manca, a donna Chiara, come si vede, l'acume degli investimenti. Dovevano essere tempi difficili a Lodi, ai primi del Settecento: meglio puntare sull'oro, sui preziosi che non sulle obbligazioni, allora.

Anche il tema della «lontananza» viene ricantato e decantato nella *Sposa*. Il motivo, che il Canonica riporta, in un frequente ma non sempre indispensabile sussidio di memorie petrarchesche, a RVF 37, 67, 129, 239 e 314, si distende con lirica sofferenza composta dalla «speranza» nella terza cantata, eponima, e nell'arietta *Partenza*:²¹

(21) E nel «dialogo musicale» *Il cuore di S. Filippo Neri* la virtù della *Speranza* è in scena («verginella raminga, smarrita»), a colloquio con il santo: «S. Fi.- Dolcissima Speranza. / *Sper.*- Io son celeste bene, / conforto ne le pene / di questa lontananza. / S. Fi.- Dolcissima Speranza» (III, p. 11).

È pur dura la lontananza.
Se si può soffrire,
senza morire,
è miracolo de la speranza.
È pur dura la lontananza. (I, p. 89; *Cantate*, pp. 23-32)

Solo voi consolerete
lontananze tanto amare,
se con me vi partirete
e starete con me, speranze care. (I, p. 180)

La riesecuzione di Chiara e di Giulio risuonerà stanca, ripetitiva, volendo essere un addio a temi e motivi che non significano più, non sono più veri, appartengono al teatro, alla vita rappresentata non alla vita vissuta, è la solita canzone:

Chiara – Co' miei tormenti
di così dura lontananza, intanto,
io conterò i momenti.
Giulio – Breve breve sarà tal lontananza.
Chiara – Consolerò il mio duol con tal speranza. (*La sposa Francesca*, III, p. 143)

Volendo concludere in alto, al punto zenitale da cui riguardare l'intera opera del Lemene, il suo rasserenato, tortile e non tortuoso virtuosismo dialettale: se nel barocco architettonico «al cerchio, succede l'ellisse»,²² nel goduto crepuscolo del barocco lemeniano si geometrizza la voluta sintattica, le superfici semiche si elevano verso rivelazioni preziosamente etiche, demandandole alle forme interne oltre che a quelle apparenti. Il Lemene radiografa il vortice, non teme più il vuoto e non lo satura, porporziona l'armonia e il viluppo delle linee al panneggio selettivo di un ornato ideologico e di campagna.

Lo si vorrebbe ritrovare sempre a un suo zenit "italiano", al non ripetibile soggiorno sul pianeta dantesco della poesia, come è nell'introito al poema sull'improponibile, sull'ineffabile:

Tu fughi il tempo luminoso e bruno;
dai l'ali al fato, ed a la morte il volo;
ma il tutto movi, e non hai moto alcuno.

(22) Cfr. Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e annotati* da Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1973, p. 1052 (*I pittori futuristi*).

Solo ed uno riempi il cielo, il suolo;
ma puoi, senz'esser unico, esser uno,
non esser solitario, ed esser solo. (II, p. 5)

Sembra, almeno questa, poesia elevata, al di sopra degli alti fastigi del Borromini. La critica forse, evitando le troppo facili e corrive falserighe intertestuali, poteva suggerire, non per attingere a una possibile fonte ma per misurare le distanze in campi poetici omogenei, la sesta strofe del primo Hinno «A Dio Uno» con l'idillio che tutti conserviamo con segreta nostalgia nel cassetto della nostra memoria scolastica:

Riempie il tutto, e se fingendo io penso,
oltre al confin de' vasti spazj e veri,
deserti imaginati e spazj novi,
ivi col mio pensiero, o Dio, ti trovi,
stendendo ancor non limitati imperi
oltre (se dir si puote) oltre a l'immenso.
Tutti i luoghi riempi,
occupi tutti i tempi
con quell'immoto istante ignoto al senso,
eterno regni, anzi regnar ti scerno
oltre (se dir si puote) oltre a l'eterno.

APPENDICE GASTRONOMICA

All'esercizio eroicomico *Della discendenza e nobiltà de' Macaroni. Poema eroico. Canto primo*, il giovane De Lemene, ancora studente a Bologna, accenna in una lettera del 1654 (la si legge come n. 2 in apertura del copialettere lodigiano XXXI. A. 30 e dell'ambrosiano Y 180 sup.) a Camillo Boccaccio, di Fano:

Il convitto fattomi in questa [casa] non la cede a quello di Platone [...] in vita mia non hebbi mai, né forse l'havrò 'l più saporito Pospasto di quella Accademica²³ cena di contribuzione, ove portai anch'io il Piatto di Macaroni. Sono cene, che non saziano mai, e fanno partire tutti con fame. Io havrò sempre a cuore un sì dotto simposio, che riverisco con tutto 'l cuore.

Dall'Emilia, dove erano stato scritte e forse diffuse (chi accetti la data 1654 per l'edizione *Della / discendenza / e / nobiltà / de / Macaroni / Poema eroico.* / In Modona, Per il Soliani Stampator Duc., / Con licenza de' Superiori, s. a., pp. 16), le ottave sui macaroni dovevano essere recuperate da Lodi, perché alla sua patria il giovane poeta rivendicava con provocazione ultimativa un primato gastronomico nazionale («di Lodi io voglio dir ne la campagna, / che de la bella Italia è la Cucagna» xxxvii, 7-8) soprattutto nel settore caseario contro lo scisma del «Parmeggiano» (xxxvii-xxxviii).

Al formaggio lodigiano, così necessario ai maccheroni, sarà dedicato un sonetto, che accompagna il dono di una «forma» al marchese Flaminio Crivelli di Milano; lo si trascrive dai due copialettere insieme alla lettera 'di presentazione' (n. 51), databile intorno al 1678:

Per liberarmi dalle (*ms.* dalla) continue vessazioni, che V. S. Ill.^{ma} mi dà col chiedermi del nostro Formaggio Lodigiano, Le mando una forma nostrana. Non è delle più picciole, né delle più grandi, perché gli estremi sono viziosi, e la virtù consiste nel mezzo. S'ella si compiacerà di riceverla, io lo riceverò per favore, e quando la ricusi, io le protesto, che non lo riceverò né per affronto, né per mortificazione. Per accompagnarla col Sonetto promesso haveva apparecchiato un bel pensiero Filosofico, e

(23) Entrambi i copialettere scrivono «Accademia»; in quello Lodigiano il Vignati corregge in «Accademica».

voleva dire, che V. S. III.^{ma} riceveva da me l'anima, mentre da me riceveva la forma. Ma poi considerando, che può essere ch'ella non riceva la forma il Sonetto non era a proposito. Ne voleva per tanto fare un altro col supposto ch'ella sia per ricusarla, e voleva dire, che V. S. vuol da me cose grandi, mentre ricusa le cose di forma. Ma poi pensando, che può anch'essere che l'accetti ho mutato pensiero, perché in tal caso haverei gettato il Sonetto, e il Formaggio. Mi sono per tanto risoluto in questa ambigua perplessità d'accompagnare col Sonetto presente

Un pezzo di formaggio Lodigiano
mi chiedeste fin quando era figliolo,
né solo me 'l chiedeste qui in Milano,
ma fino in Roma, in Napoli e in Puzuolo.

A la fin ve lo mando e vechio, e sano,
però non ve ne mando un pezzo solo,
perché so ben, che vi sarebbe strano,
che non siete Marchese da Chignolo.

Se l'accettate io l'ho per gran favore,
ma se non l'accettate io ne ricavo
che da scherzo chiedeste, e non di cuore.

Non voglio fare il generoso, e il bravo;
se l'accettate vi son servidore,
e se non l'accettate vi son schiavo.

Fin qui spero, che la bontà di V. III.^{ma} sia per tollerare gli scherzi, hora rimettendomi su 'l diritto del mio dovere supplico la di Lei gentilezza a tenermi sotto alla sua protezione, ed a permettermi, che viva e col titolo, e con gli atti [...]

Il Cherubini, come di consueto, chiarisce l'ambiguità giocosa del toponimo Chignolo (che è paese sulle rive del Po, non lontano da San Colombano) con il lemma

Chignoèu. *Spicchio*. Dicesi di quella picciola parte di cacio, pane o simili che si tagli a foggia di cuneo come sopra. Grand come on chignoèu de formaj, o ass. On chignoèu de formaj. *Uno scricciolo*. *Un fantino* (Razzi *Balia* 1, 6). Persona piccina piccina.

Ma anche il «Puzuolo», erroneamente corretto nei due testimoni (nel copialettere lodigiano si direbbe dal Vignati), e di certo

presente nella missiva autografa, partecipa profumatamente al gioco paratoponomastico sul formaggio.

Della sensibilità alimentare e del gusto ludico del Lemene è notissima testimonianza, da riferire a distanza alla celebrata polenta che Bernardina acconcia per Cecco, anche la lettera (n. 182, databile al maggio 1695) di ringraziamento al Maggi per il dono del pregiatissimo cervellato milanese («de sto fà no la zédem a nessun») e del relativo madrigale:²⁴

La lingua milanese è praticiss.a, e tutta a proposito per simil materia. Il veder poi che nel madrigale fa allusione tra i cerveloni dell'altri Paesi, e i cervelati Milanesi, ha risvegliato in me una similitudine, che a punto potrebbe farsi tra il cervello grande di Lei, ed il cervelato da lei mandotomi in quantità sì grande. A questo danno tutti l'attributo di fino, a quello alcuno non può negar il titolo di fino, anzi soprafino, e tanto uno, come l'altro sono ripieni d'ottime, e preciosissime specie.

Si può dunque ritenere che il Lemene, se non promosse, certo tollerò la ripresa in patria dell'esercizio giovanile, testimoniata, dopo la stampa modenese del Soliani, da almeno due ristampe lodigiane, di cui la prima non censita:²⁵

Della / discendenza / e / nobiltà / de / Maccaroni / Poema eroico. / In Lodi per il Sevesi Stamp. [1690] / Con licenza de' Superiori.

Della / discendenza / e nobiltà / de / Maccaroni / Poema eroico / Canto primo. / In Lodi / Per il Calderino, [s. a.] Con lic. de' Sup.

Si collocano, almeno la prima,²⁶ tra una non più reperita edizione Milano, Giambattista Ferrario, 1675 e la bella copia manoscritta del Trivulziano 938: *Della / discendenza / e nobiltà / de' / Maccaroni / Poema eroico / di / Francesco De Lemene / Canto Primo / 1698.*²⁷

(24) C. M. Maggi, *Le rime milanesi*, a cura di Dante Isella, Pistoia, Niccolai, 1985, pp. 66-67.

(25) Si veda nella *Nota bibliografica* della Accorsi, in *Scherzi e favole per musica*, pp. CXI-CXXII.

(26) Il Lemene presso Carlo Ambrogio Sevesi stampò il *Rosario* nel 1691, l'*Endimione* nel 1692 e nel 1695, la *Morte di San Giuseppe* nel 1694, *Il secolo trionfante* nel 1695, la *Raccolta di poesie* nel 1699, il *Giacobbe* nel 1700. All'erede e continuatore Carlo Giuseppe Astorino Sevesi l'onore della prima edizione de *La sposa Francesca* (1709).

(27) Nel manoscritto trivulziano al canto seguono degli *Indovinelli giuocosi / per / le Da-*

Si propone qui una nuova edizione di queste ben note ottave, persuasi di offrire ai lettori e ai curiosi un testo corretto e accessibile, con una minima proposta di commento (che l'uso scolastico della LIZ e dei vocabolari storici consentirà agevolmente di verificare e integrare).²⁸

I. Musa, non tu, che su la gran montagna
stai sempre del Parnaso empia e bugiarda,
ma tu che su i bei colli di Cucagna²⁹
componi ogn'opra tua ghiotta e lecarda,
rinforza in me la voce, e l'accompagna,
ond'esca dal mio sen forte e gagliarda,
sì che a questi Signor cantando io dica³⁰
la nobiltà de i Maccaroni³¹ antica.

II. Cari Signor, se mi daretè udiènza,³²
con dolcissimo stil³³vi farò noti
i Maccaroni e la lor discendenza,
Bisavi, Avi, Nepoti e Pronepoti,³⁴
che a quelli che non han la sperienza

me / con / il loro scioglimento. In accordo con la facile enigmistica esemplata, il Lemene si sottoscrive con il distico: «Inscriver [lo si preferisce a *In scriver*] qui l'Autore non mi metto, / che già nel bel principio ve l'ho detto». A questi indovinelli si deve pensare almeno per una giustificazione faciliore quanto motivata degli atti di contrizione del Francesco maturo. Chi vuole, rilegga il n. 22 dove la terzina «Io mi posso chiamar Giove secondo / perché col mio grandissimo potere / sostengo quegli, ond'ha sostegno il Mondo» cela «Un Braghiero»; oppure la successiva quartina n. 23, «Ch' indovina ch'io son, è un gran Demonio, / senza di me, che poca cosa sembro / e son un buco ov'entra dentro un membro, / non si può consumar il matrimonio», dove trattasi di «Un anello d'oro».

(28) Si veda nell'esemplare lavoro di Canonica il paragrafo «I rapporti intertestuali», pp. xxvi-xxxiv. Si sussidia con Silvano Serventi – Françoise Sabban, *La pasta. Storia e cultura di un cibo universale*, Bari, Editori Laterza, 2000; e con *La pasta. Storia, tecnologia e segreti della tradizione italiana*, Parma, Barilla (Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi), 2000.

(29) *Musa* [...] *Cucagna*: richiamo al luogo emblematico del trionfo popolare, accolto a partire dalla seconda metà di secolo XVI nella letteratura; cfr. *La secchia rapita*, VIII, 24-25: «Va con questi Campese a mano a mano, / Campese, la cui fama a l'occidente / e a' termini d'Irlanda e del Cataio / stende il sepolcro di Merlin Cocaio, / latino autor di mantuani versi, / per cui la donna sua Cipada agguaglia / e i monti di Cucagna e i rivi tersi / levàn la palma a quei de la Tessaglia».

(30) *cantando io dica*: il sintagma, già duecentesco, è qui ripreso anche antitetivamente.

(31) *Maccaroni*: il termine va inteso in riferimento a una specie di maccheroni, non quelli folghiani, ma "spaghetti".

(32) *daretè udiènza*: «Cortesi donne, che benigna udiènza / date a' miei versi [...]» (*Orlando furioso*, XXXVIII, 1).

(33) *dolcissimo stil*: in competizione burlesca con il modello dantesco.

(34) *Bisavi* [...] *Pronepoti*: l'albero genealogico dei Maccaroni vede all'origine Frumento, poi Farina maritata con Acqua che diventa Pasta con i tre mariti Canella, Gremola e Torchio.

so che saran senz'alcun dubio ignoti.
Hor qua grati Signor tutti vi chiamo
a sentir l'alta historia. Incominciamo.

III. Apre la commun madre, idest la Terra,
il Villano, e vi getta il seme drento.
Con la virtù feconda essa l'afferra,
e in nove mesi genera Frumento.
Questo si perfettiona³⁵ e poi si serra
sotto a una mola con suo gran tormento,
ove si frange, e ne la sua ruina
ei si corrompe³⁶ e genera Farina.

IV. Questa è quell'alta Donna e gloriosa³⁷
di cui vola il gran nome³⁸ ad ambi i Poli,³⁹
questa vanta una serie numerosa
di Nepoti e magnanimi Figliuoli.
Traggon da lei l'origine famosa
Maccaroni, Lasagne e Ravioli,
e ciò che di più caro all'altrui mensa
stagiona il coco⁴⁰ ed il fornar dispensa.

V. Maritòssi⁴¹ con Acqua, e amanti amati
si strinsero i lor corpi e s'abbracciaro.
Poi quando insieme furono abbracciati,
con destrezza gentil si dimenaro:

(35) *si perfettiona*: quello del Frumento è un climax penitenziale e autopunitivo, che, al culmine dell'ascesi, precipita.

(36) *si corrompe*: l'impudico verbo è censurato nelle stampe Calderini e Sevesi e nel manoscritto Trivulziano; nella copia Calderini della Biblioteca Civica di Lodi si legge, integrato a penna.

(37) *alta Donna e gloriosa*: «e i premi ancora, e l'onorate palme / de' vincitori io scorgo; e 'n varie antenne / la gloriosa inchino alta corona» (T. Tasso, *Le sette giornate del mondo creato*, 5° Giorno, vv. 696-698).

(38) *vola il gran nome*: «- Principe invitto, - disse - il cui gran nome / se 'n vola adorno di sì ricchi fregi» (*Gerusalemme liberata*, V, 38).

(39) *ad ambi i Poli*: variante del modulo cinquecentesco «dall'uno all'altro Polo», e del meno diffuso «da Polo a Polo».

(40) *ciò che [...] stagiona il coco*: quello che il cuoco porta a giusta cottura (*stagionare* in questa accezione è già segnalato come disusato da Tommaseo-Bellini).

(41) *Maritòssi*: "si mescolò, si unì"; la *farina* che prende come marito l'*acqua*, l'insistenza sul loro comportamento di «amanti amati», e sulla generazione per così dire verginale di un «terzo ché», connotano forzosamente l'equivoco comico e più allusivamente blasfemo di questa ottava. Nel citato manuale della Barilla la descrizione dell'impasto scomoda un avverbio coinvolgente: «L'operazione di impastamento consiste nel miscelare una data quantità di semola con l'acqua e nell'unirle intimamente fra loro in modo da formare un amalgama omogeneo», *La pasta...*, p. 60.

de la sostanza loro, al fin fermati,
la Pasta⁴² lor figliuola generaro,
la qual acqua o farina in ver non è,
ma di farina e d'acqua un terzo ché.

VI. Riuscì con sembianti assai puliti
la Pasta una bellissima citella,
la qual s'accompagnò con tre mariti⁴³
nomati Torchio,⁴⁴ Gremola⁴⁵ e Canella.⁴⁶
Le comparvero ancora altri partiti
quando passò da questa nozza⁴⁷ a quella:
scartòlli, ed hebbe in vedovile stato
un figlio natural Gnocco⁴⁸ chiamato.

(42) *la Pasta*: nella sua composizione più semplice, e azima.

(43) *tre mariti*: qui annunciati in scala discendente, a chiasmo rispetto alla successione cronologica (e tecnologica), che è, come sarà nell'esposizione che segue, canella, gremola, torchio.

(44) *Torchio*: questa del Lemene è tra le prime testimonianze dell'«entrata in scena del torchio». Sulla 'macchina' si veda Serventi-Sabban, *La pasta*, pp. 107-112. Si parte dal «ferro da maccheroni», «un cilindro metallico dal corpo intagliato con scanalature coniche e prolungato alle estremità da due impugnature di diametro inferiore» rotolato a mano, e dallo «ingegno per li maccheroni» segnalato dal Messi Sbugo, e da accostare alla siringa forata descritta dal domenicano francese Jean Baptiste Labat nei primi anni del Settecento: ne deriva un argano che, azionando una ruota orizzontale imperniata su una vite, abbassa una o più travi, che premono su un pistone: alla bocca inferiore del relativo cilindro (o campana) è collocata la «trafila, una sorta di disco perforato in bronzo i cui fori hanno la forma del tipo di pasta voluta». Il GDLI registra per *torchio* «Macchina per produrre vari tipi di pasta alimentare» un esempio da *Civiltà delle macchine*, 429; e per *torchietto* un messaggio pubblicitario da «L'Illustrazione Italiana» del 14 febbraio 1945 relativo a un modello «Ercole».

(45) *Gremola*: “gramola”, e, per traslato, in lodigiano, “mandibola”. Tommaseo-Bellini definisce la *gramola* «Ordigno composto di una stanga e di un argano che la muove, con cui si batte e si concia la pasta per renderla soda». Si veda ancora Serventi-Sabban, *La pasta*, pp. 100-107: «La vittoria della gramola a stanga». Nelle descrizioni lì trascritte con riproduzioni delle immagini, da Giovanni Branca, *Le macchine*, 1628 e da Alessandro Capra, *La nuova architettura militare d'antica rinovata*, 1683, la gramola è «da fornaio», e «giornalmente si adopera da fornai e altre persone particolari in Mantova». Ma si veda per tutti Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di Giovanni Battista Bronzini con la collaborazione di Pina De Meo e Luciano Carcereri, Firenze, Olschki, 1996, voll. 2, vol. II, p. 1036: «i fornari sappiano come van macinati i frumenti al molino, acciò gli raccolgano in quella perfezione che si conviene, perché il grano dolce si macina asciutto come sta: et volendo il pane di tal farina bisogna fare la pasta dura, et menarla bene alla gramola» (Discorso CCXXXIII, *De' fornari, o panattieri, et confertinari, et zambellari, e offelari, e cialdonari*). Fino a *I promessi sposi*, XII, 42: «Ogni tanto, usciva dalla bottega qualcheduno che portava un pezzo di cassone, o di madia, o di frullone, la stanga d'una gramola, una panca, una panierina, un libro di conti».

(46) *Canella*: “mattarelo, spianatoio”, per la lavorazione prima e manuale della pasta. Da distinguersi dal bastone lievemente ricurvo con cui si rimescola la nostra polenta (non quella del Lemene).

(47) *questa nozza*: eccezione nella tradizione italiana, per analogia morfologica al dialettale *spósa*, per “sposalizio”.

(48) *Gnocco*: in quanto grumo, esito malformato e un po' bastardo della pasta; per traslato vale “sciocco, ignorante”.

VII. Costui fu un disgratiato ed un forfante,
né fu possibil mai mandarlo a scuola,
sì che restò il bastardo un ignorante
né in croce sapea dir una parola.⁴⁹
Intorno a lui l'opinion son tante,
chi dice che morisse per la gola
su certe forche a questo fin formate,⁵⁰
altri son di parer che andasse a frate⁵¹.

VIII. Quando la buona Pasta con suo gusto
a provare Canella incominciò,
il corpo suo prima ristretto e angusto⁵²
posta sotto il marito dilatò,
e con sembiante veramente augusto
due bellissime figlie procreò,
ambedue di beltà tutta perfetta,
una Polenta,⁵³ una Lasagna⁵⁴ detta.

IX. Signori, se fra voi persona alcuna
del fin de la Polenta mi richiede,
in certa di Buttir grassa laguna
s'affogò, né lasciò pur un herede.
Gloriosa Lasagna, a te fortuna
una prole bellissima concede,
una bella figliuola e un bel figliuolo,

(49) *né in croce* [...] *una parola*: “non sapeva dire le parole più semplici”; *in croce* non indica in questa locuzione tuttora viva nei dialetti lombardi una condizione di sofferenza, bensì di facilità, come appunto il tracciare due segni a formare una croce.

(50) *per la gola* [...] *formate*: in quanto infilzato su una forchetta e ingoiato; il grande passo che separa, nell'assumere la pasta, le mani dalla posata è compiuto.

(51) *frate*: gnocco mal riuscito, non ben cotto all'interno; qui della pasta, ma soprattutto della polenta, come spiega il Cherubini, s. v. *frà* («o Gnocch o Gnocchitt») sono «que' grumolletti che talvolta si veggono nella vivanda fra noi conosciuta sotto il nome di *polenta*». La stampa Soliani, qui non seguita, ha «altri dicon che andasse a farsi frate». Gli altri tre testimoni, per altro, censurano «frate», che ancora nel citato esemplare della Biblioteca lodigiana è integrato a penna.

(52) *il corpo* [...] *angusto*: in quanto l'impasto viene tagliato a striscioni.

(53) *la Polenta*: vista la sua generazione, non è qui da pensare a una polenta derivata da farina bollita in acqua e più o meno rassodata; ma, partendo da un impasto, occorre ipotizzare pezzi di farina di frumento, di un certo spessore e volume, tagliati e insaporiti nel burro.

(54) *Lasagna*: qui vale foglio di pasta sottile, come sempre prescrivono i ricettari medievali, e come era in epoca classica, «sfoglia matrice» appunto. Serventi-Sabban, *La pasta*, (pp. 32-37) sembrano tra l'altro spiegare il vocabolo come contaminazione del classico *lagana* con l'arabo-persiano *lawzinag* (da cui anche *losanga*).

la figlia Torta e 'l figlio Raviolo.⁵⁵

X. Da Torta vien Tortello,⁵⁶ e da Tortello
Mostaccin,⁵⁷ Zuccarin⁵⁸ e Calissone,⁵⁹
la tonda Caviada e suo fratello,
tondo anch'ei di figura, Caviadone,⁶⁰

(55) *Torta* [...] *Raviolo*: vengono separati i due modi di lavorare e cuocere l'impasto di farina: da una parte si richiede lo zucchero per torte e dolci minori da forno o da friggere; dall'altra viene salato, e dunque preparato per bollire con brodo. Le uova, mai invocate, si coniugano ai due tipi.

(56) *Tortello*: con ripieno di dolce, e non, come nell'uso, di impasto di verdure, uova, ricotta, carne.

(57) *Mostaccin*: "mostaccioli", biscotti secchi fatti con muschio ed altre spezie; M. Catricalà, *La lingua dei "Banchetti" di Cristoforo Messi Sbugo*, in «Studi di Lessicografia Italiana», IV, 1982, pp. 147-268, alle pp. 180-181, e Cherubini: «*Mostazzin*. T. degli Off. *Mostacciuolo*. Sp. di pasta addobbata con droghe e zucchero, biscottata, e in forma di spuola».

(58) *Zuccarin*: Catricalà registra «*zuccherini di monache* pl. 'dolcetti di zucchero'», p. 190. Lo Scappi (*Opera* di M. Bartolomeo Scappi cuoco secreto di Papa Pio V *divisa in sei libri. Nel primo si contiene il ragionamento che fa l'Autore con Gio. suo discepolo. Nel secondo si tratta di diverse vivande di carne sì di quadrupedi come di volatili. Nel terzo si parla della statura e stagione de pesci. Nel quarto si mostrano le liste del presentar le vivande in tavola così di grasso come di magro. Nel quinto si contiene l'ordine di far diverse sorti di paste et altri lavori. Nel sesto et ultimo libro si ragiona de' convalescenti et molte altre sorti di vivande per gli infermi. Con il discorso funerale che fu fatto nelle essequie di Papa Paulo III et alli Reverendissimi nel conclave. Con le figure che fanno bisogno nella cucina*, [Venezia, Michele Tramezzino, 1570]. Disponibile la ristampa anastatica, con prefazione di Giancarlo Roversi (*Bartolomeo Scappi: uno o bino? Questo il dilemma*), Sala Bolognese, Forni, 2002) detta una ricetta per «Per far zuccherini a foggia di ciambelle. [...] Piglisi zucchero fino fatto in polvere, et habbianosi chiare d'uove fresche battute, mettanosi in un catinello, et pongasi in esse chiare tanto zucchero quanto ne possono portare, cioè che vengano in pasta soda, et d'essa pasta se ne faranno ciambelle, le quali si pongano in una tortiera a cuocere che sia spolverizzata di farina, o onta di cera bianca, faccianosi cuocere con poco foco sotto, et alquanto più di sopra, vogliono poca cuocitura, perciocché per vigor delle chiare d'uova sgonfiano, et rimangono leggere; con esse si può mettere un poco di acqua di rose, o muschio a beneplacito» (Sesto libro, cap. CXXXIX). Una ricetta simile (una libbra di zucchero per dieci uova) è dettata agli inizi del Settecento da Angelo Custozza per dei «Bescottini come usano le monache» (in Giancarlo Malacarne, *Sulla mensa del principe: alimentazione e banchetti alla Corte dei Gonzaga*, Modena, Il Bulino edizioni d'arte, 2000, p. 185).

(59) *Calissone*: cfr. *Sposa Francesca*, I, 671-74: «I saran don bombòn / de quei de i offellett, confortén, / caviade, calissòn, / che i venden ai banchetti»; III, 873: «parchè g'ho da pagà vint calissòn». Isella spiega «*calissòn*, dolci di farina e mandorle, simili al marzapane» (p. 38, n. 673). Su *calissone* concorda la Catricalà (pp. 172-173), con rinvio anche a Martino da Como: «*Per far caliscioni*. Prenderai simil pieno o compositione quale è la sopraditta del marzapane, et apparichiarai la sua pasta, la quale impastarai con zucchero et acqua rosata; et distendi la ditata pasta a modo che si volesse fare ravioli, gli metterai di questo pieno facendoli grandi et mezzani o piccioli come ti pare. Et havendo qualche forma de ligno ben lavorata con qualche gentilezza et informandoli et premendoli di sopra pariranno più belli a vedere. Poi li farai cocere in la padella como il marzapane havendo bona diligentia che non s'ardino», in *L'arte della cucina in Italia. Libri di ricette e trattati sulla civiltà della tavola dal XIV al XIX secolo*. A cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, 1987, p. 182. Per il marzapane, la ricetta vuole un impasto di mandorle pestate e di altrettanto zucchero, e la cottura «nel forno ovvero al focho come l'altre torte molto ad ascio», ivi, p. 181.

(60) *Caviada* [...] *Caviadone*: Isella spiega «caviade, pasta zuccherata a forma di treccia, donde il nome» (p. 38, n. 673). L'iterato aggettivo *tondo*, ripetuto, farebbe propendere, volendo mantenere l'etimologia legata a "capelli", per "crocchia" più che per "treccia". La Soliani stampa *Gaviada*, *-one*, forma bolognese al pari del diffuso *Grostada*.

Fiore,⁶¹ Offella,⁶² Sfogliata⁶³ e tutto quello
su la cui crosta il Zuccaro si pone;
e tutti hanno sembianza assai gentile,
bella generatione e signorile.

XI. Il Raviolo,⁶⁴ ch'è frater di Torta,
è un huomo da fidarsi ad ogni prova,
amico del buon tempo e, quel ch'importa,
quasi a tutte le feste si ritrova.
Di statura è piu tosto alta che corta,
grossa ha la pancia, e questo non li giova,
che non potendo reggere il gran peso
è sforzato su i piatti a star disteso.

XII. In gioventù fu smilzo, e per diporto
spesso di gir vagando hebbe in usanza;

(61) *Fiore*: dolce a forma di fiore, che, come accadeva per le offelle, era formato in uno stampo di legno; Catricalà attesta *fiordeligi* (p. 176).

(62) *Offella*: per Catricalà (pp. 181-182) è «specie di focaccia preparata con formaggio e molto burro». Martino da Como detta: «bon caso parmesciano che non sia troppo vecchio, et un pocho d'altro cascio fresco et falli grattare agiongendoli di bianchi d'ova, dell'uva passa integra, de la canella, del zenzevero, et un pocho di safrano. [...] Poi habi una pasta sottile como quella di fare lasagne, et liga le ditte offelle in questa pasta, facendone grande, mezane e picchole como ti piace, daendoli di sopra colore giallo di zafrano, o de qualuncha altro colore che ti piacesse; et farale cocere al forno», Faccioli, *L'arte della cucina*, p. 182; per il Dei come anche nel sonetto del Pulci («i ofel»), è una «cialda gialla», una «fritella» (G. Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 59); nel Florio, *World of wordes* (Londra, 1598), citato da Catricalà, è «wafer or thin sugar cakes», e dunque più vicina alla 'cosa' del Lemene. Ma già Tomaso Garzoni elencava le offelle come dolci: «Et al suo [del fornaro] mestiero s'appartengono il pane, le fugazze, le pizze, le torte, le ciambelle, onde vengon i zambellari, le bracciatelle, o bianchi, o zucherate, o forti, i biscotelli, i burlenghi, il biscotto, le nevole, i storti, gli occhietti, la festa, le offelle, onde vengon gl'offellari, i sosamelli, i mostazzoli, le foggacine, i ritortelli, i cialdoni, onde vengono i cialdonari, uve secche, peri cotti, e tutto quello, che sia buono da mangiare essendo cotto nel forno [...]» (Tomaso Garzoni, *La piazza universale...*, vol. II, p. 1036-1037). E nel Lamma: «Offelle ripiene di marzapano e canditi con pasta canestrata attorno» (cfr. Giancarlo Roversi, *La tavola imbandita da Giuseppe Lamma. Il ricettario di un cuoco bolognese del '600*, Casalecchio di Reno, Grafis Edizioni, 1988, p. 327). Nel citato ricettario del conte Custozza (in G. Malacarne, *Sulla mensa del principe*, p. 185) si distingue tra «bescottini come usano offellari», fatti di «fior di farina libre 12, zuccaro fino libre 2,6, butiro fresco libre 2,6 et la sera si fa il suo levamento a proporzione. La mattina si impasta insieme et poi si gramola ben bene [...] et poi si fano li bescottini grandi o piccoli» e le «offelle» propriamente dette, dove entrano, per cento, libbre sette di «formaggio buono» e altrettante di mandorle e di farina, con «ovi freschi n.o 30», «offelle senza formaggio» (una libbra di mandorle, una di zucchero, 18 uova, una noce di burro, che nella misura di un cucchiaino riempie delle cialde di pasta di fior farina e burro) e ancora «offelle con il formaggio». Del resto, il nome d'arte milanese *offellée* («offelletti», come si è visto, nella *Sposa Francesca*), equivale ancora a «pasticciere».

(63) *Sfogliata*: dolce di pasta sottile, da accostare alla *sfogliatella* e agli *sfogliatini* (Catricalà, p. 185).

(64) *Raviolo*: come chiarisce la descrizione che segue, si tratta di un grosso tortello di pasta in cui vengono avvolte delle biette cotte, tritate e probabilmente impastate con uova e formaggio.

a caso un giorno capitò ne l'horto
e vide de le Biede in vicinanza:
il meschino havea fame, e mal accorto
ne mangiò tante che s'empì la panza,
e così gonfio per troppo mangiare
il misero più volte hebbe a crepare.

XIII. A Raviolo un figlio assai galante
da la sua bona sorte fu concesso:
è questo l'Annolin,⁶⁵ seguace amante
e cortigiano de i Capponi a lessò.⁶⁶
In quanto a la persona ed al sembiante
assai si rassomiglia al Padre istesso,
è tagliato a quel modo, ma di quello
ha minor corpo ed ha miglior cervello.

XIV. Questo vago donzello di cui parlo
non hebbe per disgratia successione,
che, quando si dicea di maritarlo,
fu mangiato da un lupo in un boccone.⁶⁷
Annolo è il proprio nome, ma chiamarlo
così già mai non vollen le persone,
ma vedendolo star sempre piccino

(65) *Annolin*: cfr. Scappi, *Opera*, c. 71r-v: «Per far tortelletti con pancia di porco, et altre materie dal vulgo chiamate annolini. [...] faccianosi gli anolini piccioli come faggiuoli o ceci, et congiunti con li lor pizzetti in modo che siano venuti a foggia di cappelletti [...] et cuocanosi in buon brodo di carne» (Secondo libro, cap. CLXXVIII); e cfr. Serventi – Sabban, *La pasta*, cit., pp. 305-308.

(66) *Capponi a lessò*: si veda la contemporanea ricetta di Bartolomeo Stefani: «Per far minestra di agnolini si piglia meza polpa di un cappone cotto a lessò e si pistarà nel mortaro [...]. Si pigliarà una libra di brodo grasso di cappone con quattro oncie di pane grattato, e si poverà nel detto brodo a bogliere per uno spazio d'un Ave M., e poi si pigliarà la polpa, ch'è nel mortaro, e si stemprerà ogni cosa insieme, e si aggiongerà tre oncie di formaggio parmegiano grattato con due ova fresche, e si stemprerà ogni cosa insieme e più non si torna al fuoco. Si tirerà un foglio di pasta d'una libra e meza di farina, si metterà nella detta pasta oncie due di butiro, due rossi di ova fresche, e un poco di zaffarano a discrezione, e quando s'avrà tirato il foglio, si pigliarà il detto pieno, o composizione, e si farà grande o piccolo come è il genio, e poi si cuoceranno in brodo grasso di cappone [...]» (*L'arte di ben cucinare, et instruire i men periti in questa lodevole professione*, Mantova, Osanna, 1662; Milano, Gioseffo Marelli, 1671; in *Cucina mantovana di principi e di popolo. Testi antichi e ricette tradizionali* a cura di Gino Brunetti, Mantova, Istituto Carlo D'Arco, 1963, p. 105 [dall'aggiunta all'ed. 1671]).

(67) *fu mangiato da un lupo*: il Lemene sottintende una sostanziale identità tra *annolino* e *agnellotto*, *agnolotto* – quest'ultimo derivato (secondo DEI, s. v.) da *agnello* e non da *anello*, come corretto da Giovanni Petrolini, *Un "Purista" e le "settecentrali goffaggini": la testimonianza di L. Molossi per una storia dei regionalismi nell'italiano dell'uso*, «Studi linguistici italiani», XI (1985), pp. 182-257, pp. 219-221 (si cita il passo del Lemene), come da DELI – e li pone in bocca forse per la conosciuta variante parafonica a un lupo divoratore, pur insistendo maliziosamente sul nome anagrafico *Annolo* (< ANULUS), perché formati «ripiegandoli intorno al dito medio o all'indice».

lo vollero chiamar sempre Annolino.

XV. Ma ritornar a Pasta ancor si deve,
ch' a le seconde nozze è già passata.
Per suo marito Gremola riceve,
dal quale egregiamente vien calcata,
e dal ventre calcato⁶⁸ in tempo breve
partorisce di figli un' infornata,⁶⁹
Navicelle,⁷⁰ Chizzole,⁷¹ e Treccie⁷² e Pani,
e Michini,⁷³ e Cornini⁷⁴ e Bozzolani.⁷⁵

XVI. Questa linea è finita, a l' altra vegno
ch' è la più gloriosa e memoranda.
Prese il terzo marito heroico e degno
vedova Pasta, e Torchio si dimanda.
Posta sotto di lui, dal ventre pregno⁷⁶
un figlio (oh che gran figlio) in luce manda:
è questi Maccarone,⁷⁷ il fortunato,
l' inclito, il sempre magno, e prelibato.

(68) *ventre calcato*: la massa dell' impasto battuta dalla stanga della gramola.

(69) *un' infornata*: come si è visto sopra, la pasta gramolata era utilizzata dai fornai, e qui viene riservata unicamente alla confezione del pane.

(70) *Navicelle*: cfr. Cherubini, s. v. *Pàn*: «Navisèlla... Pane da un soldo o due di figura ellettica»; e si veda a n. 75.

(71) *Chizzole*: cfr. Cherubini, s. v. *Brusàda*: «Brusàda (e secondo paesi anche Brusàva o Chizzœù). v. cont. *Stiacciata. Schiacciata. Pane soccenericcio*. Pane fatto di pasta di grano turco abbrustolata in pochi minuti e le più volte mal cotta. Nella pasta intridono spesso finocchio, cipolle, uva o simili. La *Brusada* di grano è detta con particolar nome *Fugàscia* o *Fugascinna* in campagna, e in città *Carsenza*».

(72) *Treccie*: cfr. Cherubini, s. v. *Pàn*: «Micca trezzada... Pane a mo' di treccia».

(73) *Michini*: cfr. Cherubini, s. v. *Pàn*: «Piccino e gentile lo diciamo *Micchetta* (panetto). [...] I Micch o I Micchett si vendono a numero».

(74) *Cornini*: Cherubini spiega *cornin* come «orliccio di pane»;

(75) *Bozzolani*: cfr. Cherubini, s. v. *Bicciolàn*: «Bicciolàn. *Bozzolào. Bracciatello. Bracciatella. Ciambelletta*. Sorta di pasta dolce». A Mantova i *bozzolani*, da fine Quattrocento a fine Seicento, sono sempre presenti con il pane, ma a un livello di elaborazione superiore, e dovevano essere bolliti: «non possano far bozzolani di niun' altra sorte che bolliti, né possano far ischiacciate, navicelle o altre cose simili fuor che detti bozzolani et non più di tre sacchi il giorno» (in G. Malacarne, *Sulla mensa del principe*, p. 266, e per sopra p. 94: «farli avere [...] cento e ottanta bozzolani, e cento e ottanta pani»): si potrebbe pensare a un prodotto non dolce simile all' attuale torta frita emiliana. Cfr. *Postille al REW*, 1359 e 1361.

(76) *posta* [...] *ventre pregno*: è rappresentazione antropomorfa della siringa e del cannone descritto dal Lamma: «Per far maccheroni o gnocchi alla milanese [...]. potrai ancora passarla per il cannone con la rozola dalli macaroni» (cfr. in G. Roversi, *La tavola imbandita*, pp. 234-235); «Per far macheroni tartufolati per mangiar freschi [...] questa la ponerai nel cannone con la rozola che serve per li macheroni» (ivi, p. 239). Per *rozola* sarà da riferirsi a una base ROTEOLA, come per *ruzola* (con possibile interferenza di *rosa*?).

(77) *Maccarone*: Lemene applica il termine alla famiglia dei maccheroni a striscia, da inscrivere nella discendenza che Martino da Como chiamava «Maccheroni romaneschi»: «tagliala la pasta larga un dito piccolo, et resterà in modo de bindelle, ovvero stringhe», distinta da quella

XVII. Da Maccaron discende Fidelino,⁷⁸
del Signor Padre suo viepiù sottile;
da Fidelin discende Pestarino,⁷⁹
Pestarin che di corpo è più gentile.
Ma nissun di costor fu mai vicino
a farsi in pregi a Maccaron simile,
a quel gran Maccaron la cui memoria
di poema è dignissima e d'istoria.

XVIII. Maccaron per cantar i tuoi gran vantì
io non ho stile al gran soggetto eguale,
né fra vati moderni alcun si vantì
con nostra confusion d'haverlo tale.
Degno tu sei che solo di te canti
quel che con tromba eroica ed immortale
cantò l'armi pietose e 'l Capitano,
sia Bergamasco o sia Napolitano.⁸⁰

XIX. Sono Napoli⁸¹ e Bergamo⁸² nemici,

dei «Maccaroni siciliani», che sono bucati, e saranno poi a 'cannoncino': «togli un filo di ferro longo un palmo o più, et sottile quanto uno spagho, et ponilo sopra 'l ditto pastoncello, et dagli una volta con tutte doi le mani sopra una tavola; dapoì caccia fore il ferro, et ristirà (si corregge *ristira* del Faccioli) il maccherone pertusato in mezo», da *L'arte della cucina*, pp. 154-155 e p. 158; Catricalà, alle pp. 178-179.

(78) *Fidelino*: GDLI propone attestazioni ottocentesche di questo tipo di «pasta lunga e sottile per minestra, spesso all'uovo; capellini, capelli d'angelo». La derivazione ivi proposta da *filelli*, "piccoli fili", per «dissimilazione di tipo settentrionale», trova conferma già in Martino da Como (*L'arte della cucina*, p. 158) che, per analogo prodotto, prescrive: «Distempera la pasta como è ditto di sopra [per i «Maccaroni siciliani»], et filala sottile rompendola a pezoli peccini con le dita a modo di vermicelli». Si potrebbe fare riferimento alla base araba *fidaws*, al derivato ispanico *fideos* e alla conseguente *paella fideria*, termini che riconducono alla grande «famiglia dei vermicelli» (cfr. Serventi-Sabban, *La pasta*, pp. 38 ss.; e p. 61: «XVI secolo, epoca in cui i fabbricanti di pasta secca genovesi si fecero conoscere sotto il nome di "fidelari"»).

(79) *Pestarino*: forse bol. *pestadén*, equivalente a *manfattén*, «Tosc. Malfattini, minestra fatta col fiore di farina, che, impastato, si riduce in pallottoline pestandolo o grattuggiandolo», così Gaspare Ungarelli, *Vocabolario del dialetto bolognese*, Bologna, Zamorani e Albertazzi, 1901; e si veda s. v. *Mnaestra*, dove figura *fidalén*, derivando dalla parallela tassonomia di *Pasta del Vocabolario parmigiano italiano* di Carlo Malaspina (Parma, Carmignani, 1856-1859, voll. 4), che registrava *Anolén* "Agnellotti" e *Fidén* "Cappellini", *Macarón* ormai "Cannelloni", ma non un termine comunque prossimo a *Pestarino*.

(80) *Quel che [...]* *Napolitano*: chiara allusione a Torquato Tasso e alla protasi della *Gerusalemme liberata*.

(81) *Napoli*: testimonianza, questa del Lemene, che già a metà del XVII secolo Napoli è considerata capitale della pasta. È facile rinviare al *Cunto de li cunti*, dove *maccarune* ricorre anche in locuzioni proverbiali e accezioni metaforiche: «guaie e maccarune se magnano caude!» IV, 3; «se chille menaro la pasta isso ne scervecchiaie li maccarune» III, 9; «a le quale allegrezze trasette pe tierzo Iennariello, ch'essenno passato pe la trafilà, mo se ne ieva 'm brudo de maccarune» IV, 9 (Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de peccerille. Le muse napolitane e le lettere*, a cura di Mario Petrini, Bari, Laterza, 1976, pp. 305, p. 259, p. 359)

(82) *Bergamo*: non si sono raccolti elementi persuasivi per documentare se questa riven-

ch'ogn'uno a Maccaron patria vuol farsi.
Né lor per mezzo di communi amici
è mai stato possibile aggiustarsi,
onde più volte le città infelici
sono state vicine a rovinarsi,
facendo gran contese e gran fracasso
più per i Maccaron che per lo Tasso.

XX. Al fin per terminar la questione
in duo campion la guerra epilogo,
sì che quella sia patria a Maccarone
il cui guerrier più vaglia a l'altro a paro.
Bergamo adunque elesse per campione
Zaccagnin⁸³ del mio sangue illustre e chiaro;⁸⁴
Napoli, e tu mandasti al gran duello
un tal famoso Capitan Coviello.⁸⁵

XXI. Vennero a la battaglia i gran guerrieri,
bravi in parole e viepiù bravi in fatti;
campo è la mensa, ove accordar i fieri
e magnanimi sdegni⁸⁶ al suon de i piatti,
arrestar le forchette i cavalieri
e questi fur de la battaglia i patti:
quel sarà vincitor che con valore
strage farà de i Maccaron maggiore.

XXII. Quindi sì come Scipio il gran Romano,

dicazione a patria del maccarone per Bergamo sia fondata su uno o più testi specifici, o magari su un motivo della commedia dell'Arte. Comunque la questione tassiana può avere determinato la elezione di Bergamo a privilegiata rivale di Napoli anche nella contesa maccaronica.

(83) *Zaccagnin*: nome lombardo e parlante, ben presente anche al Maggi, per prototipizzare il litigioso, alla cui discendenza il Lemene opportunamente si gloria di essere inserito.

(84) *illustre e chiaro*: «Del generoso, illustre e chiaro sangue / d'Avalo», *Orlando furioso*, xxvi, 52:

(85) *un tal famoso Capitan Coviello*: il servo furbo della commedia dell'Arte napoletana secentesca, che sopravviverà fino a Goldoni (cfr. Ulisse Prota Giurleo, *I teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*, Napoli, Fiorentino, 1962, pp. 177-185; e anche Giuseppe Baretta, *La frusta letteraria*, a cura di Luigi Piccioni, Bari, Laterza, 1932, voll. 2, vol. I, p. 357: «chi sapesse tutta la storia di tutti gli Arlecchini e di tutti i Covielli che fiorirono dacché s'inventarono i caratteri di Coviello e d'Arlecchino, sarebbe dotto né più né meno di chi sapesse la storia di quegli autori, editori e commentatori nominati in queste diciotto lettere» (*Lettere scritte a Roma al signor abate Giusto Fontanini* [...] Raccolte dall'abate Domenico Fontanini, In Venezia, 1762, presso Pietro Valvasense). Si veda, contestualmente, Ivano Paccagnella, *Nicola Villani fra Adone e Coviello. Note in margine al «Ragionamento» dell'Accademico Aldeano*, in Id., *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 233-251 (prima in «Giornale Storico della Letteratura italiana», CLX, 1983, pp. 203-220).

(86) *i fieri* [...] *sdegni*: «feri sdegni» è ricorrente sintagma tassiano.

de la virtù latina altera imago,
fu ne i trionfi suoi detto Affricano,⁸⁷
perché distrusse l’Affrica e Cartago,
così fra noi, chi più oprerà la mano
e più la bocca acquisti il titol vago
de’ Maccaroni, e la sua patria intanto
avrà de la vittoria i pregi e ’l vanto.⁸⁸

XXIII. «Già Napoli prepara a la mia testa
fronda immortal, che Broccoli si noma»,
dice Covièl. L’altro risponde: «Apresta
Cavoli la mia patria a la mia chioma,
e per far più solenne la gran festa
vorrà condurmi a trionfare a Roma,
facendomi passar nel latin soglio
da campi di buttiro a Campidoglio».⁸⁹

XXIV. Così risveglian l’ire i capitani,
onde ogn’un per furore il labbro morse.
Il prode Zaccagnin menò le mani
e primo ad investire il piatto corse;
ma il gran campione de i Napolitani
precipitosamente anch’ei concorse,
e fêr ne i Maccaron terribil rotta,
lor dando al primo incontro un’aspra botta.

XXV. S’ingegna ogn’un con l’asta triforcuta
i colpi a raddoppiar forti e frequenti,
con valor, con ingegno ogn’un s’aiuta
presto a menar le mani, e presto i denti.
Qua l’ira si rinforza e l’ira è muta,
sì che gridare e borbottar non senti,
onde in quel gran conflitto fu veduto
che non sol l’ira accieca ma fa muto.

XXVI. Passan dal primo piatto e dal secondo

(87) Omaggio all’ospite Camillo Boccaccio, autore del dramma *La generosa continenza di Scipione Affricano* (cfr. Canonica, p. XXIX, n. 14).

(88) *i pregi e ’l vanto*: «cantami di Zenobia il pregio e ’l vanto / o di Lucrezia l’onorata morte», *La secchia rapita*, VIII, 64; coppia ricorrente nella lirica secentesca.

(89) Scriverà il ‘convertito’ Lemene: «Entrato nel Campidoglio del Cielo il Redentore poggia su l’augustissimo trono della Divinità, ed ivi alla destra del gran Padre s’assiede», *Poesie diverse*, II, p. 182.

al terzo, al quarto, e poscia al quinto, al sesto;
ogn'un si studia di trovare il fondo
pugnando quanto può veloce e presto.
Ne le battaglie sue non vide il mondo
combattimento mai simile a questo,
dove non son di sangue avide brame,
dove non è la guerra altro che fame.

XXVII. Hor mentre più bolliva il fier duello
occorse una disgratia a mezza via:
si ruppe la forchetta al buon Coviello
mentre con gran furor l'hoste investia.
Zaccagnin, più magnanimo di quello,
disse: «non ti vuò far superchieria».
Gettò via la forchetta, e i capitani
fieri colpi menarono a due mani.

XXVIII. Non col soffiare su l'Appenin selvoso⁹⁰
tante distruggon foglie aspri aquiloni,
quanti costor nel campo glorioso
senza soffiare distrusser Maccaroni.
Nuncio al fin di quiete e di riposo
con parlar dolce, in mezzo a' duo campioni,
mentre il combattimento era più caldo
la mescola interpose il coco Araldo.

XXIX. «Guerrieri, assai pugnaste: hor rasciugate,
non dico già le gloriose fronti,
che queste di sudor non son bagnate,
ma rasciugate i menti onti e bisonti.⁹¹
Son finiti i nemici: homai lasciate
ch'un'armata maggiore io ve n'appronti,
che a starvi a fronte, a sodisfarvi baste.
Tregua, tregua, guerrieri, assai pugnaste».

XXX. Così quella gran zuffa fu divisa,
a la qual non si fè mai più ritorno,

(90) *Appenin selvoso*: «del selvoso Apennin la schiena argente» *La secchia rapita*, I, 6; «Mai non s'udì del ciel per le campagne, / cotanto imperversando, austro nimbo / scuotere il dorso a l'Apennin selvoso» di Marcello Giovannetti, in *Lirici marinisti*, a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1910, p. 89.

(91) *onti e bisonti*: è lezione della sola Soliani, contro l'esito anafonico degli altri tre testimoni.

che una cittade e l'altra ben s'avisa
che ne può riportar l'ultimo scorno.
Così fra noi la lite anco è indecisa,
qual sia di Maccaron patria e soggiorno,
come fra i Greci ancora ignoto è il vero
circa la patria del famoso Homero.

XXXI. Ma se incerta è la patria, io non ho letto
di qual gente habbia il nome, o da qual arte.
Alcuni voglion ch'ei fosse un perfetto
e forte spadacin, bravo qual Marte,
e che per questo Maccaron sia detto,
corrotto havendo il proprio nome in parte,
perché trovan costor che il Calepino
Maccarofor chiamò lo spadacino.

XXXII. Ma questa opinione è da staffile,
né scusarla o diffenderla pretendo;
un'altra al vero un poco più simile
ne trovo sopra un testo assai stupendo.
Dice che un giorno un cavalier gentile
mangiando i Maccaron, disse ridendo:
«Voi non mi siete cari, ma caroni»,
e che perciò fur detti Maccaroni.

XXXIII. Chi vuol che sia dimandato
da un certo Maccareo⁹² lussurioso.
Io penso che così sia nominato
da Maccaone⁹³ medico famoso:
costui sempre ordinava a l'amalato
di questo cibo un recipe gustoso,
questo recipe poi tanto stimòssi
che da l'autore Maccaon chiamòssi.

(92) *Maccareo*: Macareo, amante della sorella Canace; Ovidio, *Epistulae Heroïdum*, XII, racconta come Eolo, padre di entrambi, uccise il figlio nato dalla loro unione.

(93) *Maccaone*: leggendario medico greco, discepolo di Esculapio. «Fra gli antichi chirurghi valenti è connumerato Chirone, da cui è derivato il proverbio *Chironia vulnera*, intendendosi delle ferite difficili, et ch'han bisogno propriamente del valor di Chirone, come afferma Paulo medico nel quarto libro della sua Medicina. Non minor gloria s'ascrive a Machaone, il qual fu quello che sanò la ferita di Filotette, figliuol di Beante ferito da Hercole d'una saetta tinta del veneno dell'Hydra; talché, parlandosi della cura singolare d'un valente cirurgico, n'è derivato il proverbio presso a Battista Pio, nel quarto delle sue Elegie, *Cura machaonia* [...]» (T. Garzoni, *La piazza universale*, vol. I, pp. 155-156 (Annotatione sopra il VII Discorso).

XXXIV. Ma quando poi fin là de l'Orse algenti
abbandonaro i lidi ermi e rimoti⁹⁴
per innondar con barbari torrenti
ne l'italico suol⁹⁵ Vandali e Goti,
ch'eran a l'hor di sconosciute genti
nomi a l'afflitta Italia ancora ignoti,
si corrupe del Latio il bel sermone
e Maccaon mutòssi in Maccarone.

XXXV. Questi di Maccaron son vanti egregi,
haver la patria incerta, ignoto il nome:
ma per lodar a pieno i tuoi gran pregi,
come havrò lena, o Maccarone, e come?
Il tuo nome immortal ornar di fregi
al mio debole stil son gravi some:⁹⁶
non di lodarti a pieno havrò ardimento,
s'havessi e cento bocche e lingue cento.⁹⁷

XXXVI. Tu ne i piatti superbi e ne gli humili
sei caro ad ogni gente, ad ogni etate;
per te più delicate e più gentili
son le mense regali e le private;
gran delicia del mondo; a te simili
cibi non son nel verno o ne la state,
a te che per parer ricco e polito
porti sempre il formaggio su 'l vestito.

XXXVII. Al nostro eroe, quand'era giovinetto,
di gir vagando venne in fantasia,
che di pellegrinare hebbe diletto
per questa errando, ed hor per quella via.⁹⁸
A caso un giorno capitò soletto

(94) *ermi e rimoti*: a fronte delle note coppie tassiane e mariniane «selvaggi ed ermi», «solitari ed ermi»; il Marino ha «antri più remoti et ermi» (*Sampogna*, Idillio V, v. 796); «folti boschi romiti, ermi, deserti» di Giovanni Canale, in *Lirici marinisti*, p. 473.

(95) *suol*: lezione della Soliani; gli altri testimoni hanno *sen*.

(96) *gravi some*: luogo petrarchesco, che attraversa il Cinquecento fino al Tasso.

(97) *cento [...] cento*: «Non io, se cento bocche e lingue cento / avessi, e ferrea lena e ferrea voce, / narrar potrei quel numero che spento / ne' primi assalti ha quel drapel feroce», *Gerusalemme liberata* IX, 92; e prima, A. Caro, *Traduzione dell' "Eneide"*, VI, vv. 934-938: «e cento lingue / e cento bocche, e voci anco di ferro, / non basterian per divisare i nomi / e le forme de' vizi e de le pene / ch'entro vi sono».

(98) *per questa [...] quella via*: «ed occupando questa e quella via», *Gerusalemme liberata*, XI, 86.

nel bel sen, nel bel cor di Lombardia,
di Lodi io voglio dir ne la campagna,
che de la bella Italia è la Cucagna.

XXXVIII. Qua trovò due fratelli, i quai repente
in amistà con lui stretti s'uniro:
questi fratei da l'italiana gente
son chiamati un Formaggio ed un Buttiro;⁹⁹
congiunti¹⁰⁰ poscia insieme eternamente,
uniti stêr, né mai si disuniro,
e sempre fu veduto il caro stuolo
(bel Gerion¹⁰¹) far di tre corpi un solo.

XXXIX. Volle un giorno Formaggio scompagnarsi
per qualche dì dal suo Buttir germano,
che gli venne desio d'immortalarsi
mandando il nome in clima anco lontano.
Andò in Parma a lo studio a dottorarsi,
ed a l'ora fu detto Parmeggiano,¹⁰²
ma non è Parmeggiano poco o niente,
e (sanguè d'un Boccal¹⁰³) chi 'l dice mente.

XL. Unito poscia co' fratelli amici,
Maccaron che non disse, e che non feo,
tutte l'imprese sue furon felici
perché da tutte riportò trofeo;
ucciso da famelici nemici
in un piatto di punta¹⁰⁴ al fin cadeo,
e fu la morte sua tanto honorata

(99) *Formaggio* [...] *Buttiro*: «Per far maccheroni o gnocchi alla milanese [...] onze otto botiero squagliato e onze 4 lodigiano grattato [...] e poi li servirai con bottiero e lodigiano», «Per far macheroni o gnocchi alla venetiana [...] coprendoli con onze 6 lodigiano grattato et onze 10 di bottiro squagliato» (in G. Roversi, *La tavola imbandita*, pp. 234-235).

(100) *congiunti*: la Soliani e la Sevesi hanno *congiunti*.

(101) *bel Gerion*: personaggio mostruoso con tre corpi e un solo ventre, ucciso da Ercole, qui abbellito; della tradizione classica (*Eneide*, VI, 289), e italiana, da Dante (*Inferno* XVII) al Tasso, al Marino.

(102) *Parmeggiano*: sul primato del Lodigiano rispetto al Parmigiano basterebbe qui il confronto tra i passi citati dello Scappi e dello Stefani da una parte e del bolognese Lamma dall'altra; si accetti comunque il rinvio a "*Povere cene*" di Lombardia, in G.L. Beccaria, A. Stella, U. Vignuzzi, *La linguistica in cucina (I nomi dei prodotti tipici)*, Milano, Unicopli, 2005, pp. 98-99 ("A tre voci" 6).

(103) *Boccal*: allusione al buffone e cuoco del *Baldus*?

(104) *punta*: ferito «di punta», come nei duelli cavallereschi, oppure perché, in quanto sottile, cade in piedi; *ponta* è lezione della sola Sevesi, contro *punta* degli altri tre testimoni.

ch'ebbe nel ventre human tomba animata.¹⁰⁵

XLI. Sovente litigò di precedenza
con Pernici, con Quaglie, e con Fagiani,
e in suo favore ottenne la sentenza
da Bergamaschi e da Napolitani.
S'ebbe con altri cibi differenza,
fè d'ogni cibo gli ardimenti vani,
gli vinse tutti. Hor di sue guerre il vanto
io mi serbo a narrar ne l'altro canto.¹⁰⁶

(105) *tomba animata*: perché ancora vi aleggia il suo spirito; il Marino era giunto alla «mummia animata» (*Adone*, XIV, 292).

(106) *altro canto*: il modulo sospensivo di fine nei poemi epici, cavallereschi ed eroicomici qui è clausola divertita, partecipata anche da *canto* “angolo”.

FRANCESCO DE LEMENE UN POETA PER IL SETTECENTO

Corrado Viola

In uno svelto ma incisivo profilo storico della lirica italiana sbizzato con tratto vigoroso a rincalzo di precise istanze critico-estetiche militanti, il Tommaseo saggista della *Bellezza educatrice* ripartiva in «tre generazioni» l'intera «famiglia poetica» estesa lungo un arco di tempo di due secoli, dalla fine del Cinquecento alla metà del Settecento, non senza avvertire, però, che «le differenze se ne son serbate fin quasi a' dì nostri»:

Di queste tre generazioni la prima potrebbe segnarsi col nome del Chiabrera, la seconda del Lemene (ch'io colloco qui sebben vissuto più tardi), la terza del Bembo, o di qualunque altro de' tanti cinquecentisti che gli somigliano. La prima [...] pone la poesia nell'andamento, nel tono, nel suon romoroso del verso; la seconda in certa gentilezza ammanierata, femminile; la terza nella correzione dello stile, nel gusto della collocazione, nell'assenza d'ogni cosa che possa offendere, e d'ogni cosa che possa eccitare.¹

Al pari di ogni altra simile, era classificazione imputabile di arbitrio, e anzi di «gretto» e di «falso». Lo avvertiva lo stesso

(1) Cito da N. TOMMASEO, *Bellezza educatrice. Studii... con discorso e note estetiche di FRANCESCO PRUDENZANO*, Napoli, Tipografia del Diogene, 1870, p. 237, che è la sesta edizione ampiamente rimaneggiata dell'omonima opera tommaseiana, comparsa dapprima per i tipi veneziani del Gondoliere nel 1838, poi ripresa con titolo mutato e notevoli modifiche in *Bellezza e civiltà, o delle arti del bello sensibile* (Firenze, Felice Le Monnier, 1857), e ancora sottoposta ad altre cospicue modifiche in *Ispirazione e arte, o lo scrittore educato dalla società e educatore* (*ibid.* 1858). Il capitoletto in questione, intitolato *Cenni sulla storia dell'arte* (XI, pp. 234-247 nell'ed. Prudenzano), manca a *Bellezza e civiltà*, ma ricompare in *Ispirazione e arte*, come ultimo (tredicesimo, ma non numerato) della pt. I (pp. 68-81). Il riscontro delle edizioni è d'obbligo, considerata la singolare inclinazione del Tommaseo al continuo rimaneggiamento strutturale e strutturale delle proprie opere.

Tommaseo, il quale peraltro aveva cura di precisare come non fossero «tre scuole distinte», né «tre maniere ereditarie» negli autori che veniva esaminando nel prosieguo.² Ciononostante la distinzione gli pareva obiettiva, essendo incontestabile ai suoi occhi il dominio delle tre forme nella storia dell'«arte in Italia» dal «termine del cinquecento alla metà del secolo andato».³ Che poi gli apparisse anche distinzione utile e anzi imprescindibile ai suoi fini teorico-estetici, ricavandone deduzioni «la cui verità è indipendente da ogni classificazione arbitraria»,⁴ è fatto che pertiene piuttosto alla poetica del letterato dalmata e alla sua battaglia per una poesia sostanziata di «pensiero»,⁵ sullo sfondo di un'estetica, romantica e manzoniana, dell'identità tra *vero* e *bello*; ed è fatto che dunque interessa lo studioso del Tommaseo assai più di quello del Lemene e della sua fortuna. In prospettiva lemeniana, invece, importa il rilievo notevole riconosciuto al poeta lodigiano in sede di bilancio storico-letterario, la sottolineatura forte che al suo nome deriva dalla designazione antonomastica, quale titolare e capostipite di tutta una «maniera» lirica: un riconoscimento di esemplarità – o un'attribuzione di responsabilità – che riesce accentuato dall'esplicita deroga ai dati cronologici («sebben vissuto più tardi»). L'anacronismo è del resto ripreso e spiegato nella successiva disamina dei caratteri propri della maniera 'lemeniana', quella «de' madrigalucci, delle anacreonticucce, delle ariette, de' sonettini ermafroditi». E qui colpisce il nesso esclusivo istituito tra questa maniera, definita forse un po' ingenerosamente come «sdolcinata, imbellettata, puerilmente ingegnosa, fiaccamente tenera», maniera «che il cinquecento quasi ignorava [...], e della quale il Rosario del Lemene è modello», e il Settecento delle «esilità anacreontiche, arcadiche»:

Il secento, assordato ed assorto nell'ampoloso e nel goffo, parve insensibile alle grazie di questa sguaiatteria più modesta, che pure era legittima figlia del secolo: e solo il settecento parve pensasse a inebriarsene e a pascersene.⁶

(2) TOMMASEO, *Bellezza educatrice...*, pp. 237-238.

(3) *Ibi.*, p. 238.

(4) *Ibid.*

(5) *Ibi.*, p. 243; ma il concetto ritorna con insistenza in tutta l'opera critica del Tommaseo: cfr. almeno R. ASSUNTO, *Niccolò Tommaseo, scrittore di estetica*, in *Niccolò Tommaseo nel centenario della morte*, a c. di V. BRANCA e G. PETROCCHI, Firenze, Olschki, 1977, pp. 141-171.

(6) Questa e le precedenti citazioni in TOMMASEO, *Bellezza educatrice...*, pp. 239-240.

E infatti, prosegue il Tommaseo, sono autori del primo e maturo Settecento a calcare le orme del Lemene. Innanzitutto, e «con lode», lo Zappi, e poi, con lui, molti Arcadi, non escluso, ma con minor lode, il Metastasio: beninteso, il Metastasio peggiore delle «affettate tenerezze», dei «ritornelli poco men che puerili», di «certa grazia accattata», di «certo languore monotono»; non il Metastasio migliore, popolare «senza esempio e senz'emulo», nobilmente spontaneo, delicatamente affettuoso, fecondo, efficacemente evidente, e memorabile per «copia di morali verità». Poi, giacché la «peste dei libretti d'opera» non basta, né all'epoca del Tommaseo né oltre, a tenerla in vita, anche la maniera della «dolcezza» si estingue; ma prima fa a tempo a «perfezionarsi», terminando in gloria con le anacreontiche «ringentilite» e castigate di Jacopo Vittorelli, secondo un'evoluzione in tutto analoga a quella subita dalla prima maniera, la 'chiabresca' della «sonorità». Anche quest'ultima, infatti, qui rappresentata in successione dai vari Testi, Filicaia, Guidi, Frugoni e Cesarotti, avrebbe conosciuto una sorta di tardivo riscatto grazie all'ultimo suo cultore, l'oraziano Giovanni Fantoni, *alias* Labindo, «riformatore sagace» e insieme liquidatore di quella maniera.⁷

Se il Fantoni era morto nel 1807, il Vittorelli si spegneva soltanto nel 1835, proprio mentre il letterato dalmata si accingeva alla stesura della *Bellezza educatrice* (pubblicata, come si è visto, solo tre anni dopo, nel 1838, e dai torchi della stessa rivista, la veneziana del «Gondoliere», sulle colonne della quale un altro letterato vicino al Tommaseo, Luigi Carrer, aveva prontamente commemorato l'autore delle *Anacreontiche a Irene* con una *Necrologia* per più aspetti notevole, e nel fondo consentanea alle tesi dell'amico-nemico).⁸ Era invece sopravvissuto fino al 1828 Ippolito Pindemonte, cioè il «perfezionatore più insigne» della terza maniera, quella 'bembesca' della misura, la cui «essenza» consisterebbe in «certa modestia e pacatezza d'idee e gentilezza d'affetto,

(7) *Ibi*, pp. 240-241; e, per la caratterizzazione della maniera 'sonora', cfr. pp. 238-239.

(8) Cfr. L. CARRER, *Necrologia*, «Il Gondoliere», 27 giugno 1835 (il Vittorelli si era spento il 12 dello stesso mese); la *Necrologia* fu poi rifiuta e inserita nella miscellanea *Bassano illustrata*, Bassano 1847, e poi ulteriormente ritoccata in *Id.*, *Notizie sulla vita e sulle opere di Jacopo Vittorelli...*, in J. VITTORELLI, *Rime edite e postume...*, Venezia, Girolamo Tasso, 1851, pp. 1-17. A riprova indiretta del rilievo di questa *Necrologia*, basterà forse ricordare che essa ancora apre, cent'anni dopo, la selettissima bibliografia posta in coda alla voce *Vittorelli*, firmata da Raffaele Spongano, della *Enciclopedia Italiana* Treccani (XXXV, p. 498). Sui rapporti controversi del Tommaseo col Carrer, cfr. G. DAMERINI, *Tommaseo amico e nemico di Carrer*, Venezia, Ommassini e Pascon, 1934.

accompagnata da monotonia, da freddezza o da languore».⁹ Basterebbero dunque le date ad attestare con sufficiente evidenza il perdurare delle tre «maniere» oltre la soglia del secolo romantico (e, se si vuole, la longevità relativamente maggiore della linea 'lemeniata'), tanto da apparire al critico ottocentesco come rappresentative di una tradizione tenace e radicata, venuta meno soltanto con il decisivo sopravvenire di una nuova, quarta maniera, quella più «libera» ed «efficace», più «virile» e «morale» che culminerà con l'ammiratissimo Manzoni.¹⁰

Vale la pena, evidentemente, di tentare una verifica delle affermazioni del Tommaseo. Non tanto sul punto della individuazione delle tre maniere, che pure fornirà ancora alla migliore manualistica letteraria del Novecento un utile schema di organizzazione espositiva del genere lirico settecentesco (pindarismo, anacreontismo, petrarchismo),¹¹ quanto per quel che di impegnativo e di tuttora sollecitante è detto del Lemene. È vero che la lunga durata della linea 'lemeniata' può ricondursi a un fenomeno più generale e di proporzioni consistenti, indotto dalla stessa vischiosità del genere lirico, dai meccanismi inerziali che ne regolano la tradizione: quello, cioè, della viva e in fondo ovvia presenza dei poeti tardobarocchi e/o protoarcadici alla memoria degli autori settecenteschi. Quei lirici formavano del resto il canone per così dire 'scolastico' sul quale si formarono le generazioni successive: e un'indagine sulla fortuna editoriale, sul canone consolidato e tradito, ad esempio, dalle numerose antologie e sulla composizione delle biblioteche private degli autori verosimilmente lo confermerebbe senza difficoltà. Da questo punto di vista l'intuizione tommaseiana sembra dunque esimere lo storico odierno dall'onere della prova. A reclamare invece una verifica più attenta è forse un altro punto non meno cruciale, per noi, di quella intuizione, e cioè se l'assunzione del Lemene ad autore esemplare della maniera 'dolce' o 'anacreontica' risponda in concreto a una diffusione storicamente documentabile della sua poesia in età arcadica e oltre, o funzioni come semplice designazione retorica, a connotare come

(9) TOMMASEO, *Bellezza educatrice...*, p. 242.

(10) *Ibi.*, p. 243.

(11) Il riferimento è al *Settecento* vallardiano di Giulio Natali, che, riprendendo esplicitamente la distinzione tommaseiana delle tre maniere, dichiara il proposito di «studiare brevemente, ma diligentemente, queste tre maniere, che chiameremo "pindareggiante", "anacreontica", "petrarchesca"»: G. NATALI, *Il Settecento*, Milano, Vallardi, 1960², 2 voll., II, p. 648.



Ritratto di Francesco De Lemene ne *Le vite degli Arcadi illustri* a cura di G.M. Crescimbeni. Roma, 1708.

Scioglimento delle abbreviazioni dell'epigrafe nell'illustrazione:

C[OETVS] V[NIVERSI] C[ONSULTO]
ARETIO GATEATICO P[ASTORI] A[RCADI] D[E]F[UNCTO] POE[-]
TAE MYRTAEVS TENEATES P[ASTOR] A[RCAS]
XII V[I]R COLL[EGI] ARC[ADUM] SOC[IO] B[ENE] M[ERENTI] F[IERI] C[VRAVIT]
OLYMP[IADE] DCXXI AN[NO] II AB A[RCADIA]
I[NSTAURATA] OLYMP[IADE] V AN[NO] I

'lemeniana' – analogicamente, e magari alquanto sbrigativamente, in virtù della delega antonomastica, come dicevo – una maniera di cui il Lemene partecipò con altri, sia pure in misura eminente, senza però accertabili responsabilità di capofila e di modello. La verifica importa allora un'indagine previa sulla fortuna critica del Lemene nel Settecento, e in seconda istanza – o parallelamente – un'analisi del peso della sua effettiva lezione poetica nel secolo dell'Arcadia e poi dei Lumi. Detto altrimenti, occorrerà chiedersi in che misura ed entro quali limiti il Lemene entri a far parte del canone settecentesco; e quale Lemene, se cioè il "Cantor di Dio" – ossia il poeta teologico del *Dio* e, con diversa intonazione, del *Rosario* – oppure il melico aggraziato dei madrigali, delle canzonette, delle arie, delle cantate a voce sola, dei brindisi. Occorrerà accertare, insomma, se esista una 'funzione-Lemene', e come e quanto attiva.

Ovviamente, la risposta esigerebbe una lunga e paziente disamina di un territorio critico e poetico vasto e vario. Sarà opportuno e inevitabile, dunque, procedere *per exempla*, per campioni e prelievi che mi auguro sufficientemente significativi di un quadro più generale, che resta arduo restituire nella sua integrità.

* * *

Il nome del Lemene è consacrato fin dalla menzione che ne fece il Redi nel suo celebre ditirambo, il *Bacco in Toscana*, uscito a stampa nel 1685 dopo una gestazione ventennale. Qui, oltrepassando momentaneamente i confini di Toscana (ma non la cerchia degli amici) per approdare in Lombardia, lo scienziato e poeta fiorentino lo ritrae «in compagnia d'onore» con Carlo Maria Maggi («lo splendor di Milano, il savio Maggi»). Nell'evocazione, alquanto diffusa, il pur dominante motivo bacchico («con le gote di mosto, e tinte, e piene») non impedisce una caratterizzazione letteraria del Lemene poeta, che, mentre disegna una parabola evolutiva (dagli esordi eroicomici e pastorali, rispettivamente delle ottave burlesche *Della discendenza e nobiltà de' Maccaroni* e del *Narciso*, alla poesia religiosa della maturità), sembra al contempo dichiarare una residua compresenza di registri stilistici, una pratica perdurante di generi diversi:

Il *Pastor De Lemène*:

Io dico Lui, che giovanetto scrisse

Nella scorza de' Faggi, e degli Allori
 Del paladino Macaron le risse,
 E di Narciso i forsennati amori:
 E le cose del Ciel più sante, e belle
 Ora scrive a caratteri di stelle:
 Ma quando assidesi
 Sotto una Rovere,
 Al suon del Zufolo
 Cantando spippola
 Egloghe, e celebra
 Il purpureo liquor del suo bel colle
 Cui bacia il Lambro il piede,
 Ed a cui Colombano il nome diede.¹²

La sottolineatura di una evoluzione appare più marcata in un poema eroico, il *Federico ovvero Lodi riedificata*, composto per consiglio del Lemene stesso da un suo sodale e concittadino, Filiberto Villani, al quale si deve anche un «panegirico» in morte del Lemene significativamente intitolato *Gratitudine della Fede*. La testimonianza ha dunque il pregio della prossimità culturale: e proprio la ridotta distanza critica, conseguente anche al contesto eulogistico dell'evocazione, restituirà forse l'eco di una qualche forma di proiezione autobiografica da parte del Lemene stesso. Il Villani riassume la carriera poetica dell'amico scandendola in una serie di fasi successive («prima», «poscia», «indi», «poi»), in un progresso evidentemente orientato *ad maiora*, che dalla lirica amorosa approda alla religiosa del *Dio* e del *Rosario* attraverso la pratica intermedia dell'eroica (il «valore») e della teatrale (le «scene»):

Teneri sì, ma casti amori prima
 Con dolcissimo stil spiega Lemene;
 Poscia applaude al valore, e d'armonia
 Vaga e arguta per lui suonan le scene.
 Indi di Dio gli arcani, e di Maria

(12) F. REDI, *Bacco in Toscana. Ditirambo... con le annotazioni*, Firenze, per Piero Martini all'Insegna del Lion d'Oro, 1685, p. 24 (*ibid.* anche sul Maggi). Com'è noto, il ditirambo nacque durante uno degli «stravizzi» della Crusca il 12 settembre 1666, ma fu poi rielaborato e ampliato fino alla pubblicazione. Cfr., ora, l'ed. a c. di C. CHIODO, Roma, Bulzoni, 1996. Sul ditirambo rediano, cfr. da ultimo D. ROMEI, *Francesco Redi fra Crusca ed Arcadia. Le ragioni del 'Ditirambo'*, in *Francesco Redi aretino. Atti del Convegno di Studi*, a c. di L. MANGANI - G. MARTINI, Arezzo, Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze, 1999, pp. 185-206. Aggiungo che il Lemene renderà al Redi il favore della citazione in un suo *Baccanale fatto per cantarsi in Roma nell'Accademia della Maestà della Regina di Svezia, una sera di Carnevale, e poscia accresciuto col nome d'amici letterati*: cfr. F. DE LEMENE, *Dio. Sonetti ed inni... con l'aggiunta d'altre poesie...*, Bologna, per il Longhi, s. d., pp. 464-478, a p. 468.

Canta il gaudio, la gloria e in un le pene,
La cetra ornando in rare forme e belle
Di mirto e lauro, e poi di rose e stelle.¹³

Altrettanto significativa, per noi (e siamo, come nel caso del *Bacco* rediano, verso la metà degli anni Ottanta del Seicento, ma in un contesto diverso), l'esemplarità attribuita al Lemene da un poeta di maniera secentescamente metafisica (che peraltro, in sede teorica, si richiama piuttosto ai presupposti del classicismo barberiniano d'inizio secolo), il somasco cremonese Giuseppe Girolamo Semenzi (1645-1706). Questi rivolge al Lemene il «ragionamento» *Della Poesia* inserito in una sua raccolta di «poesie mistiche» dal titolo tassiano di *Mondo creato diviso nelle sette giornate*, sorta di parafrasi in versi del *Genesi*. Il lodigiano vi è addotto come «esempio [...] glorioso» in grado di autorizzare e riattivare fra i 'moderni' la pratica della poesia teologica, illustre per «natali sublimi», «avanzamenti felici» e «fini onesti»; e questa esemplarità è connessa con una vicenda biografica di conversione spirituale e poetica. Varrà la pena di riportare almeno l'*explicit* del «ragionamento», sia perché propone argomenti che vedremo ripresi in seguito, in ambiente arcadico, sia perché, a quanto mi consta, è testimonianza finora ignorata dagli studiosi del Lemene:

Voi propongo per esempio, o mio Riveritissimo sig. De Lemene, esempio tanto più glorioso, quanto più reo avete voluto comparire al Mondo,

(13) F. VILLANI, *Federico ovvero Lodi riedificata poema eroico...*, [a c. di C. MANCINI], Lodi, dalla tipografia di Gio. Battista Orcesi, 1828, 2 voll., II, p. 30. L'ottava citata a testo è la 109 del c. XI, dove il medaglione dedicato al Lemene è l'ultimo e, nelle intenzioni del Villani, il maggiore di una galleria di Lodigiani illustri. Sempre nel c. XI, ottava 24, a un punto di maggior impegno poetico, si legge un esplicito appello al magistero del Lemene poeta sacro: «Francesco, e tu, tu che con plectro altero / Spiegasti già l'inesplicabil Nume, / Strada calcando, ove l'altrui pensiero / Batter mai simil volo in van presume: / Dedalo sacro, or tu sul gran sentiero / Mi consiglia, e mi dà sicure piume, / Sì che immortal per bella gloria io sia, / Non immortal per la caduta mia». E di «sacro ingegno» del Lemene parla anche l'ottava 42 del c. XX (II, p. 42). Stando all'editore ottocentesco, il *Federico* sarebbe stato composto verso il 1650, datazione che però non spiega i riferimenti ai posteriori *Dio* e *Rosario*, a meno di supporre un successivo intervento del Villani sul suo testo (cfr. l'accurata scheda dedicata al *Federico* da M. CORRADINI, in *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706). Catalogo della mostra, Pavia, Castello Visconteo*, Pavia, Cardano, 2003, pp. 305-307, lungo la sezione sul poema secentesco, pp. 289-307, ora rifiuta in Id., *La tradizione e l'ingegno. Ariosto, Tasso, Marino e dintorni*, Novara, Interlinea, 2004, pp. 207-211). Alla p. VII, dopo la *Prefazione dell'Autore*, si legge un sonetto del Lemene in lode del Villani; e del Lemene, che dalle annotazioni poste in calce al volume apprendiamo esser stato «Maestro in poesia dell'Autore» (II, p. 25, nota 24, ma cfr. anche la nota 110 a p. 29; la numerazione delle pagine, nelle annotazioni, ricomincia da 1), sono anche gli argomenti in ottava rima premessi ai singoli canti. La *Gratitudine della Fede. Panegirico nella morte del Signor Francesco De Lemene* uscì anonimo a Milano *absque anno* ma nel 1706, per gli eredi Ghisolfi.

per avere ne' bollori giovanili alcuna fiata vaneggiato negli argomenti del Mondo. Voi lasciate un bel disinganno agl'intelletti ravveduti, perché nelle materie sacre vi debbano seguitare con adorabile penitenza, se vi seguitarano con pur troppo plausibile, e perciò ancora deplorabile bizzarria. Lo stimolo è di coscienza, e tanto basti, affinché chi errò, v'imiti, mettendosi a cantar Dio in luogo di Narciso, o di Lilla, o di Filli.¹⁴

Con il che sono già fissate, nell'essenziale, le linee della fortuna primosettecentesca del Lemene; la quale è dunque ben solida già al crepuscolo del secolo precedente, soprattutto in ambiente pre-arcadico. Essa riceve però notevole slancio agli albori del Settecento, con due nomi cospicui – sia pure in diversa misura e a diverso titolo – della critica letteraria dell'epoca: Tommaso Ceva e Lodovico Antonio Muratori. Nel 1706, infatti, a due anni dalla scomparsa del Lemene, vedono la luce sia le *Memorie d'alcune virtù del signor conte Francesco De Lemene* del Ceva,¹⁵ sia la *Perfetta poesia italiana* del Muratori, dove il nome del Lemene ricorre più volte, e sempre in contesti cruciali. Se la *Perfetta poesia* muratoriana è opera troppo nota perché se ne debba sottolineare l'importanza nel quadro teorico d'Arcadia, un cenno meno cursorio meritano forse le *Memorie lemeniane* del padre Ceva, non foss'altro perché esse parvero al Fubini, e con ragione, «una delle cose migliori della critica del primo Settecento»;¹⁶ e il giudizio resta valido pur nell'impianto agiografico, in fondo, di questo elogio. È qui che si legge, tra l'altro, la celebre definizione della poesia come «sogno che si fa in presenza della ragione»: una definizione che le storie letterarie ancor oggi assumono come cifra della poetica arcadica e del suo fondo razionalisti-

(14) G. G. SEMENZI, *Della Poesia. Ragionamento. All'Illustrissimo Sig. Francesco De Lemene Patrizio Lodigiano*, in ID., *Il Mondo Creato diviso nelle Sette Giornate. Poesie Mistiche... Dedicato all'Eccellentissimo Sig. r D. Giovanni Tomaso Enriches di Cabrera, Conte di Melgar, Gentiluomo della Camera di S. Maestà Cattolica, suo Governatore, e Capitan Generale nello Stato di Milano...*, Milano, nella stampa di Carlo Antonio Malatesta nella Contrada di S. Margarita, 1686, pp. 21-33, a p. 33 (p. 32 per la citaz. precedente). Una sezione sul Semenzi, che fu tra l'altro docente di teologia nell'Ateneo pavese, è sia nel cit. catalogo *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti...*, sia nell'antologia *L'anima in Barocco. Testi del Seicento italiano*, a c. di C. OSSOLA, Torino, Scriptorium, 1995, pp. 30-39. Ringrazio per le informazioni ricevute Giacomo Jori, del quale è il miglior contributo sulle «poesie mistiche» del Semenzi: cfr. G. JORI, *Le forme della creazione. Sulla fortuna del «Mondo creato» (secoli XVII e XVIII)*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 99-118.

(15) Milano, per Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1706; ma qui si tiene presente la seconda edizione accresciuta che l'autore pubblicò sempre a Milano nel 1718 (cfr. *infra*).

(16) M. FUBINI, *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1975⁴, 2 voll., II, p. 256. Ma già il Croce aveva osservato che l'operetta ceviana «ha l'andamento di un saggio critico moderno» (B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1967⁵, pp. 226-227).

LE VITE
DEGLI
ARCADI ILLUSTRI

*Scritte da diversi Autori, e pubblicate d'ordine
DELLA GENERALE ADUNANZA*

DA GIOVAN MARIO CRESCIMBENI
Canonico di S. Maria in Cosmedin, e Custode
d'Arcadia

PARTE PRIMA,
ALLA SANTITÀ DI N. S. PAPA
CLEMENTE XI.



IN ROMA, Nella Stamperia di Antonio de' Rossi
alla Piazza di Ceri, 1708.
CON LICENZA DE SUPERIORI.

Frontespizio de *Le vite degli Arcadi illustri*, a cura di G.M. Crescimbeni, Roma 1708.

co.¹⁷ Né sarà inutile ricordare come il Ceva (1648-1737) fosse poeta particolarmente apprezzato dai contemporanei del Lemene. Gesuita, milanese, egli resta noto soprattutto come autore di versi latini di argomento religioso, e in particolare del *Jesus puer* (1690), un poema sacro in nove libri di esametri sull'infanzia di Gesù.¹⁸ Fu, insomma, «un Lemene in latino», per dirla con l'icastica definizione del Carducci.¹⁹ Due anni dopo, nel 1708, sarà ancora il Muratori a pubblicare una *Vita* del Lemene di analogo impianto celebrativo, che vedrà la luce nelle crescimbeniane *Vite degli Arcadi illustri*, sorta di Pantheon biografico ufficiale dell'accademia romana.²⁰ All'Arcadia, del resto, il Lemene era stato aggregato fin dal 1691, l'anno appena successivo alla fondazione dell'accademia.²¹ E un'aura di ufficialità arcadica spirerà anche dalla seconda edizione delle *Memorie* sul Lemene del Ceva, pubblicata nel 1718 con tanto di dedica agli «illustrissimi signori Pastori Arcadi della Colonia Milanese», come recita ossequioso il frontespizio.²²

In tutte queste opere – ma altro potrebbe spigolarsi dall'*Istoria della volgar poesia*, dalla *Bellezza della volgar poesia* e dai *Commentari*, tutte e tre del Crescimbeni,²³ nonché dal più tardo trattato *Della storia e della ragione di ogni poesia* del Quadrio²⁴

(17) CEVA, *Memorie...*, p. 140. Sulla critica letteraria del Ceva, oltre al cit. FUBINI, *Dal Muratori...*, ad *Ind.*, cfr. R. RAMAT, *La critica del padre Ceva. Un capitolo di storia della critica fra il Seicento ed il Settecento*, Firenze - Città di Castello - Bari, Macrì, 1947.

(18) Sul Ceva, basti il rinvio all'accurato profilo steso da G. GRONDA per il *Dizionario biografico degli Italiani*, XXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana "G. Treccani", 1980, pp. 325-328.

(19) G. CARDUCCI, *Studi su Giuseppe Parini. Il Parini minore*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1922, p. 16.

(20) *Vita di Francesco De Lemene lodigiano, detto Arezio Gateate, scritta dal dottor* LO-DOVICO ANTONIO MURATORI *modanese, detto Leucoto Gateate*, in *Le vite degli Arcadi illustri scritte da diversi Autori, e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da GIOVAN MARIO CRESCIMBENI... Parte prima, alla Santità di N. S. Papa Clemente XI*, Roma, nella stamperia di Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, 1708, pp. 189-197. Di «elogio agiografico di un santo padre del "buon gusto"» parla con ragione, a proposito dell'operetta muratoriana, W. BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, p. 61n.

(21) Cfr. *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, a c. di A. M. GIORGETTI VICHI, Roma, Arcadia - Accademia Letteraria Italiana, 1977, p. 27, s. v. *Arezio Gateatico*. Ma sulla curiosa vicenda dell'aggregazione cfr. C. VIGNATI, *Francesco De Lemene e il suo epistolario inedito*, «Archivio storico lombardo», XIX, 1892, pp. 345-376 e 629-670, a pp. 655-657.

(22) T. CEVA, *Memorie d'alcune virtù del signor conte Francesco De Lemene con alcune riflessioni su le sue Poesie... rivedute e accresciute in questa nuova edizione e dal medesimo dedicate a gl'illustrissimi signori Pastori Arcadi della Colonia Milanese*, Milano, per Domenico Bellagatta, 1718.

(23) Le tre opere crescimbeniane, le prime due rispettivamente edite nel 1698 (Roma, Chracas) e nel 1700 (ivi, G. F. Buagni), confluirono insieme con i *Commentari* in G. M. CRESCIMBENI, *Dell'istoria della volgar poesia...*, Venezia, Lorenzo Basegio, 1730³, 6 voll.

(24) F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna, Pisarri [dal t. II: Milano, Agnelli], 1739-1752, 7 tt., ad *Ind.*

–, il Lemene è elogiato come campione della poesia sacra: egli vi compare soprattutto come l'autore del *Dio* e del *Rosario*, anche se la sua multiforme produzione profana non viene affatto trascurata. Il Muratori, nella *Perfetta poesia*, in un passo cruciale del suo argomentare (III, 7), adduce la poesia teologica del Lemene come prova di una delle tesi che più gli stanno a cuore, per lo meno a quell'altezza cronologica: la tesi cioè che l'«amor donnesco» è «falsamente creduto il più ampio soggetto de' componimenti lirici», e che bisogna invece volgersi all'amor «di Dio, e delle Virtù», che sono «amori più vasti» e più nobili. Solo l'amor di Dio e delle Virtù, infatti, consente un «accrescimento dell'erario Poetico»,²⁵ ossia un innovativo allargamento del poetabile, allora ritenuto auspicabile, e anzi necessario, in un contesto di liquidazione del barocco e insieme di tentato recupero di un prestigio letterario nazionale ormai irrimediabilmente perduto, soprattutto a paragone della vicina Francia. Divampa in quegli anni la polemica Orsi-Bouhours, alla quale non è estranea la *Perfetta poesia*, almeno nelle sue premesse.²⁶ E infatti, nel programma muratoriano, l'assunzione di temi sacri in poesia aggira, in definitiva, un duplice pericolo. L'uno è già storicamente sconfitto, ma pur sempre incombente: ed è il sensualismo barocco, la «lascivia» del marinismo; l'altro pericolo è attuale e, per dir così, visto nella prospettiva di un futuro immediato, connesso com'è con il ritorno al Petrarca propugnato dalla stessa Arcadia: ed è il rischio che il rinnovato petrarchismo arcadico si estenui in un esclusivismo amoroso, monocorde e incolore. Un rischio avvertito dallo stesso Crescimbeni, che precisava di volere un Petrarca «imitato, e non rifritto».²⁷

A questo proposito è illuminante un passo delle *Memorie lemeneiane* del Ceva. Vi si dice che il Lemene

distingueva giudiciosamente i versi profani che potevano recar nocumento a' costumi, da quei che erano innocenti, quantunque fosser d'amori. Ma, essendo difficile a ritrovare il dovuto temperamento, massi-

(25) L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana... Con le Annotazioni critiche dell'abate Anton Maria Salvini...*, Venezia, Sebastiano Coleti, 1724 [1706¹], 2 tt., II, p. 63.

(26) Cfr., da ultimo, E. GRAZIOSI, *Questioni di lessico. L'ingegno, le passioni, il linguaggio*, Modena, Mucchi, 2004.

(27) G. M. CRESCIMBENI, *Della bellezza della volgar poesia dialogo nono* [1695], in ID., *Dell'istoria della volgar poesia...*, pp. 165-190, a p. 184: «Il gusto del secol presente [...] vuole il Petrarca imitato, e non rifritto, libero, e non servile, accresciuto, e non iscemato di pregio». Ma si veda anche *ibi*, p. 178: «imitare il Petrarca senza rifrigerlo».

mamente attesa la dolcezza della favella Italiana, giudicava meglio l'astenersi in tutto da tal genere di poesia, quale paragonava a una strada di terren paludoso, sopra cui erano già passati molti carri, e l'havevano tutta guasta, ond'era piena di fosse, e tutta impiasticciata di fango.²⁸

Prudente, dunque, astenersi dai versi d'amor profano, anche da quelli «innocenti»; e la cautelosa astensione sembra suggerita da ragioni poetiche: la «dolcezza della favella Italiana» fa sì che sia arduo trovare la debita misura, il «dovuto temperamento». Inoltre il tema amoroso è dichiarato ormai logoro, consunto per troppa pratica, e come tale rigettato. Ma l'immagine del fango materializza, per così dire, preoccupazioni di natura morale. Poeta d'amore, sia pure innocente, mette su una via lubrica e pericolosa, che espone al rischio morale di impaludare i propri versi nella sensualità, di imbrattarli col fango della lascivia. Siamo in piena Arcadia edificante.²⁹

Che il ripudio della poesia erotica sia uno dei punti qualificanti del programma antibarocco, un cardine della polemica, caratteristica della prima Arcadia, contro Marino e i marinisti, è fin troppo noto per esigere qui qualcosa in più di una semplice affermazione. La presa di distanza dal sensualismo secentesco (o, per dirla col Muratori, dal «pessimo gusto» dello «stil marinesco») assume particolare evidenza nella biografia di tutti i campioni d'Arcadia: non escluso il Lemene, ovviamente. Anzi, questo ripudio del marinismo è inscenato precisamente come una netta svolta, un deciso cambiamento di rotta: insomma, come una vera conversione.³⁰ Ripudiare Marino significa disciplinarne l'estro fantastico con le regole della ragione, moderarne gli eccessi con il giudizio, contenerne i voli e le dissipazioni entro la misura del buon gusto arcadico. Ma significa anche e al contempo rifiutarne la sostanziale immoralità. Non stupisce perciò che la conversione al «gusto sano» d'Arcadia sia insieme morale e letteraria, sia cioè un fatto di sostanza etica e insieme (e inestricabilmente) un fatto di tecnica e di rilievo

(28) CEVA, *Memorie...*, p. 64.

(29) Cfr. C. DI BIASE, *Arcadia edificante. Menzini-Filicaia-Guidi-Maggi-Lemene*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1969; del quale è rilevante il capitolo lemeniano: *Francesco De Lemene. L'«Orfeo cristiano»*, pp. 527-641.

(30) Per uno solo fra i tanti esempi possibili, si veda in *Perfetta poesia* III, 7 (t. II, p. 72 dell'ed. cit.) il catalogo dei poeti, nostrani e transalpini (Tasso, Rinuccini, Brébeuf, Cebà, Maggi, Lemene, Desportes, Corneille), che, nel solco del paradigma petrarchesco, riconosciuta «nell'età matura» la «sciocchezza de gli argomenti amorosi», si volsero a «comporsi versi gravi e ad illustrar la filosofia cristiana», dettando «poesie sacre e morali».

artistico (artistico-letterario): e ciò nella misura in cui la moralizzazione della poesia e dei suoi contenuti comporta il disciplinamento delle forme poetiche e, viceversa, questo implica quella, circolarmente.

Conversione, dunque. Nel 1680 il Lemene cade gravemente malato. La malattia innesca nel suo spirito un processo di ripensamento religioso, un recupero d'interiorità spirituale. A questo processo contribuiranno altre circostanze esterne: la morte del fratello Alfonso nel 1694, una brutta caduta nel '97 e, nel '99, la perdita dell'amico più caro, Carlo Maria Maggi. La sua poesia, allora, sperimenta i toni della *meditatio mortis*, recepisce una nuova attenzione per i moti interni dell'animo, che vengono analizzati nella loro contraddittoria instabilità. Essi oscillano fra il desiderio della morte (vista come evento catartico, come liberazione dagli affanni) e un residuo ma tenace attaccamento alla vita. Come in *Rincrescimento di se medesimo*, un sonetto da cui il Di Biase argomenta la sincerità della conversione del Lemene:³¹ e a ragione, perché il sostanziale petrarchismo dell'impianto non si riduce a mero gioco imitativo:

In me la forza usata è sì smarrita,
che grave col mio peso a me riesco:
e s'uomo estima il mio vigor per fresco
sento ben io ch'ogni virtute è gita.

Con una pena, che non cura aita,
un tedio ignoto, ond'a me stesso incresco,
spesso m'assale, e dicemi: Francesco,
e' non è lunge il fin della tua vita.

Io mi rallegro, e sul fervor degli anni
riposo annunzio al travagliato fianco,
perché di vita uscendo esce d'affanni.

Poi mi rattristo, e vorrei viver anco;
che di soffrir gli antichi usati danni
io non son sazio ancora, e son sì stanco.³²

Lo zelo del convertito pare inducesse il poeta a dare alle fiamme i suoi versi giovanili, in una sorta di rogo penitenziale.³³ Ma sul punto della conversione è illuminante un curioso episodio narrato

(31) Cfr. DI BIASE, *Arcadia edificante*..., p. 540.

(32) F. DE LEMENE, son. *Rincrescimento di se medesimo*, in Id., *Poesie diverse*..., Milano, Carlo Giuseppe Quinto, 1692, I, p. 124.

(33) Cfr. MURATORI, *Vita di Francesco de Lemene*..., pp. 3-4.

XI.
 V I T A
 DI FRANCESCO DE LEMENE
 LODIGIANO,
 DETTO AREZIO GATEATE,
 SCRITTA
 DAL DOTTOR LODOVICO ANTONIO
 MURATORI,
 MODANESE,
 DETTO LEUCOTO GATEATE.



Francesco de Lemene, di cui fino per esporre la Vita, nacque in Lodi l'anno 1634. il giorno 19. di Febbraio. La sua Famiglia è delle... antiche, e nobili di quella Città. Perciocchè in quanto all'antichità, vi sono memorie d'essa infu dal tempo della Riedificazione di Lodi, che seguì, mentre era Imperadore Folirigo Primo. In quanto alla nobiltà, gli antenati di Francesco ottennero sempre, e degnamente sostennero que' gradi, che quivi a i soli nobili si sogliono concedere. L'Avo di lui era del Collegio de' Giudici, dignità onorevole, conferita suffeguentemente anche ad Antonio suo Padre, Gentiluomo di rara prudenza civile. Egual nobiltà trasse' egli dal canto materno; poichè Apollonia sua Madre, savia, e piissima Matrona, fu l'ultimo rampollo della famiglia Garata, discendente da quel celebre Giurisconsulto Martino Garato, che dai Legisti è conosciuto, e citato col nome di *Martinus Laudusius*.

I primi studj del nostro Francesco si fecero in Lodi sotto la disciplina di D. Francesco Bovio, valente Gramatico, ed Umanista, e de'

P2-

dal Ceva nella sue *Memorie lemeniane*. L'episodio ha rilievo più che aneddotico, in quanto introdotto per sgravare il Lemene da una taccia che tanto il biografo quanto il biografato – almeno stando al racconto del biografo – mostrano di considerare grave: quella che accusava il Lemene di aver permesso, dopo l'edizione del *Dio*, la stampa *sub nomen auctoris* di «molte poesie sparse d'amori».³⁴ L'episodio in questione, che converrà rievocare mantenendone il passo caratteristico, da narrazione agiografica, racconta come un bel giorno si presentasse a casa del Lemene un tipografo, venuto espressamente da Milano per fargli omaggio di un volume uscito fresco fresco dai suoi torchi. Si trattava di una edizione di molte poesie lemeniane, eseguita però a insaputa dell'autore, e contenente «molti componimenti profani, senza veruna scelta; tra' quali ve n'erano eziandio degli osceni non suoi, raccolti qua e là».³⁵ Turbato, il Lemene si porta immediatamente a Milano, conducendovi quasi a forza l'incauto editore. Là fa subito bloccare l'edizione e si dà a una caccia affannosa degli esemplari già circolanti per distruggerne quanti più può. Ma vi riesce solo in parte. E gli amici, allora, anche per evitare, in futuro, atti analoghi di pirateria editoriale, lo inducono a trascogliere le poesie «più innocenti» e a raccogliere in un *corpus* autorizzato, da pubblicare in edizione postuma. A questa operazione il Lemene si decide *obtorto collo*, ripetendo più volte questa frase significativa: «Il mondo dirà che sono un relapso».³⁶ Il termine – *relapso* –, proprio del lessico inquisitoriale, connota tecnicamente la paventata accusa, aggravandone il profilo: *relapso* è precisamente chi ricade nell'eresia dopo averla abiurata, o anche, con applicazione di minor aggravio alla discipli-

(34) CEVA, *Memorie...*, p. 64.

(35) *Ibid.* Dell'edizione clandestina, eseguita nel corso di 1691, il Lemene parla anche in una lettera del 1 ottobre di quel medesimo anno allo stampatore milanese Carlo Giuseppe Quinto. La lettera, che si chiude pregando il tipografo di tener separate, in una eventuale futura ristampa, le sue «giovanili leggerezze, fatte a suo dispetto già comuni», dalle «cose sacre per non profanarle», è pubblicata nelle successive edizioni delle *Poesie diverse* a partire da quella già ricordata dello stesso Quinto (1692), dove si legge alle pp. 30-32 della pt. II (la numerazione delle pp. ricomincia ad ogni sezione): cfr. ad es. F. DE LEMENE, *Poesie diverse... raccolte, e dedicate all' Illustriss. e Rev.^{mo} Signore il sig. conte abbate Maurizio Santi primo segretario di Stato dell' Altezza Serenissima di Parma, Piacenza &c. Parte seconda*, Milano-Parma, Paolo Monti, 1711, pp. 430-433. In proposito cfr. ID., *Raccolta di Cantate a voce sola*, a c. di E. CANONICA, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda, 1996, pp. XLVIII-L (lungo la preziosa *Nota bio-bibliografica* del curatore, pp. XXXV-LXIV, dalle cui ricerche non risulta «traccia alcuna» dell'edizione pirata), e ID., *Scherzi e favole per musica*, a c. di M. G. ACCORSI, Modena, Mucchi, 1992, pp. CXIV-CXV (lungo l'altrettanto preziosa *Nota bibliografica* della curatrice, pp. CXI-CXXIII, la quale pure afferma che dell'edizione «non è rimasta traccia»).

(36) CEVA, *Memorie...*, p. 65.

na penitenziale, chi “ha perduto la condizione di grazia, acquisita con la confessione e la penitenza, ritornando a peccare”.³⁷ Certo, agli occhi del Ceva e dello stesso Lemene, solo un rinnegato, un apostata – un ‘relapso’, appunto – poteva dar fuori poesie erotiche dopo quelle teologiche del *Dio*. E «relapso» il Lemene non voleva apparire. Il suo ripudio delle lascivie marinistiche doveva risultare netto e definitivo. Quell’edizione pirata, dunque, gettava ombre su tutto un itinerario biografico, metteva in discussione l’uscita dal giovanile errore della poesia erotica e l’approdo alla poesia teologica della maturità. Insidiava insomma la veridicità di una conversione che era poetica e al contempo spirituale.

Quanto al Ceva, poi, è evidente che l’apologia impegna il biografo alla difesa della sua tesi portante, che è appunto quella della radicale abiura del Lemene dall’erotismo lirico e della sua conversione alla poesia religiosa, e perciò lo impegna anche a una difesa dell’attendibilità del suo stesso racconto biografico e insieme della sua efficacia propagandistica. Nella ricordata dedica prefativa delle *Memorie* agli Arcadi della colonia milanese, di cui lo stesso Ceva è membro (e membro autorevole), egli discorre della poesia dei compastori esaltandone «leggiadria» e «spirito»: pregi, questi, raggiunti nonostante il bando («quantunque vi siate privati») della tematica amorosa, grazie ad «altre vene», ad «altri fonti di non minor diletto», come «gentilissime favole, e metamorfosi, e inni sacri, e intrecci d’egloghe boschereccie, e talora sampogne cangiate in trombe nelle allegrie delle vittorie, e genij, e apologi, e canti a Cune Reali, e il lieto riso di graziosi racconti, e i dolcissimi pianti ne i dì santi dell’anno»: tutti «giudiciosi temi». ³⁸ Va da sé che l’elogio vale soprattutto come esortazione, rivolta a quegli arcadi, a perseverare nella non facile scelta, e che il Lemene in tanto viene proposto alla loro imitazione proprio in quanto efficace paradigma di una pratica poetica assolutamente esclusiva dell’erotico. Logico quindi che sul punto dell’abiura il Ceva non potesse ammettere eccezioni.

Nella biografia del poeta, dunque, la conversione ha un rilievo forte: è in fondo, per dir così, un elemento strutturante della propria identità, del proprio io interiore e sociale: convertito il Lemene si sente con sincera convinzione, e tale vuole apparire agli altri. Ma, al solito, conviene spingersi oltre gli aspetti biografici e por-

(37) Cfr. ad es. S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1993, XV, p. 766, s. v., donde appunto ricavo, apportandovi lievi modifiche, la definizione a testo.

(38) CEVA, *Memorie*..., pp. [V]-[VI].

tarsi sul piano storico-culturale. Si potrà allora tornare al Muratori della *Perfetta poesia*, e rilevare la portata di questa conversione. Per il Muratori, infatti, quella del Lemene è stata una conversione produttiva, perché contribuì, nell'Italia settentrionale, alla più generale reazione arcadica contro il cattivo gusto barocco. E infatti nella *Perfetta poesia* l'erudito modenese disegna una mappa dei centri della nuova cultura arcadica e passa in rassegna i principali artefici di questa *renovatio* (da Roma a Napoli alla Firenze dei Redi, Menzini e Filicaia). Poi aggiunge:

In Lombardia siamo lecito il dire, che la gloria d'aver sconfitto il pessimo Gusto è dovuta a Carlo Maria Maggi, e a Francesco De Lemene.³⁹

Ma, a prescindere dall'affermazione muratoriana, vien fatto di chiedersi quale sia stato il reale apporto del Lemene nella battaglia antibarocca. Qui va detto che, in effetti, il reale antibarocchismo del Lemene è tutto da verificare, e non per caso ha diviso i critici che se ne sono occupati. Ma questo vale, si sa, per tutti i cosiddetti protoarcadi, per tutti quei poeti, cioè, che, nati fra gli anni Trenta e i Cinquanta circa del Seicento, si formano ancora in clima marinistico, fioriscono nel secondo o tardo Seicento e fanno in tempo, al crepuscolo del secolo, a condividere la poetica arcadica o almeno le sue premesse. Per molti di questi poeti – e il Lemene non fa eccezione – è arduo segnare una cesura netta tra barocco (o meglio tardobarocco) e Arcadia (o meglio prearcadia o protoarcadia).⁴⁰ La cesura, se c'è e dove c'è, è segnalata *a posteriori*, dalla generazione appena successiva dei critici e teorici arcadici (Muratori, Crescimbeni ecc., tutti nati a partire dagli anni Settanta del Seicento), e quasi sempre enfatizzata con intenzione polemica, perché adibita, appunto, alla battaglia contro il secentismo. In altri termini, è vero che, per i poeti della generazione del Lemene, il retaggio barocco può essere anche cospicuo: né la cosa può stupire, almeno dacché Carlo Calcaterra ci ha insegnato a riconoscere come rilevante l'eredità del «barocco in Arcadia», soprattutto nel genere lirico.⁴¹ A questo proposito, il Lemene non fa eccezione. A

(39) MURATORI, *Perfetta poesia...*, I, 3, t. I, p. 24.

(40) Cfr. A. RUSCHIONI, *Francesco De Lemene poeta*, «Archivio storico lodigiano», CI, 1982 [ma 1983], pp. 51-78. A questo saggio rinvio anche per una panoramica compiuta sulla fortuna critica del Lemene.

(41) Il riferimento va ovviamente al noto volume di C. CALCATERRA, *Il barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950, e all'antologia, conforme alla mede-

provarlo basti un solo esempio tra i tanti possibili, che spigolo dall'ultima opera stampata vivente l'autore, il *Rosario di Maria Vergine* (1691). Si tratta del sonetto *Giesù nell'Horto*, tutto impostato su un'insistita allegoria teatrale, tanto che l'attacco suona: «S'apra Scena notturna», e un verso recita testualmente: «Scena prima, Atto primo. Angelo, e Christo», quasi fosse una didascalia da sacra rappresentazione; e si conclude con un'arguzia di pretto gusto barocco, con il Cristo che beve l'amaro calice «a la salute humana». ⁴² Un'arguta *equivocatio* etimologica, questa (*salute* da *salus*, salvezza); ma l'acutezza metaforica della Passione-brindisi suona per lo meno grottesca, se non irriverente, dato il contesto di riferimento, che è di alta tragedia sacra. ⁴³ E sarà anche da notare l'imbarazzo che, in proposito, traspare nel Ceva; il quale, discutendo appunto di questo sonetto, parla di «spiriti capricciosi» del Lemene, di suoi «ingegnosi capricci»: ⁴⁴ e sono, queste ultime, espressioni caratteristiche, ancora una volta di valore 'tecnico', che ricorrono nel linguaggio critico del tempo per qualificare l'abborrita maniera secentista.

Abbiamo visto come il nome del Lemene ricorra costantemente in coppia con quello dell'amico Maggi, a formare un binomio inscindibile, una «ideale coppia di ribelli al malgusto secentistico», come ha scritto il Binni. ⁴⁵ Ancora alla fine del Settecen-

tima impostazione, dei *Lirici del Seicento e dell'Arcadia*, a c. di ID., Milano-Roma, Rizzoli & C., 1936 (una sezione di *Cantate e ariette di Francesco De Lemene* alle pp. 445-472). Riprende opportunamente l'etichetta calcateriana la recente e autorevole *Antologia della poesia italiana* diretta da C. SEGRE e C. OSSOLA, II, *Quattrocento-Settecento*, Torino-Paris, Einaudi-Gallimard, 1998, pp. 1012-1013, dove il Lemene, del quale sono antologizzati tre madrigali del *Rosario*, è appunto inquadrato nella sottosezione del *Barocco in Arcadia* (insieme con Filicaia, Menzini e Magalotti), lungo la sezione dedicata ai *Poeti dell'«Oggidi»*, pp. 942-1047, a cura di Giacomo JORI (e dello stesso studioso, come trattazione rappresentativa dell'odierna collocazione del Lemene in sede storico-letteraria, si veda anche il cap. VI, *Poesia lirica «marinista» e «antimarinista», tra classicismo e barocco*. Gabriello Chiabrera, nel vol. su *La fine del Cinquecento e il Seicento*, quinto della *Storia della letteratura italiana* diretta da E. MALATO, Roma, Salerno, 1997, pp. 653-726, a p. 711 sul Lemene).

(42) F. DE LEMENE, SON. *Giesù nell'Horto*. *Primo Mistero Doloroso*, in ID., *Poesie diverse...*, Milano, Quinto, 1692, pt. II (*Poesie sacre*), p. 54 (la numerazione delle pagine ricomincia da 1 dopo il *Dio*, con *Il Sacro Arione*. *Oratorio per la Festa di S. Antonio da Padova*).

(43) Per un diverso trattamento dello stesso tema da parte di un poeta coevo al Lemene, può vedersi ad es. il sonetto *Cristo nell'orto* in V. FILICAIA, *Poesie toscane con nuove aggiunte*, Firenze, Stamperia Cardinali, 1837, 2 tt., II, p. 139. Per vero anche il Lemene ha sul tema versi di più nobile fattura e di più intima e sincera commozione, accostabili nel tono al già ricordato *Rinascimento di se medesimo* e ad altri analoghi: mi riferisco al sonetto *Dio nell'Horto* (inc. «Voi, che vedeste il mio Signor languente»), incluso come secondo del VI trattato nel *Dio* (cfr. la cit. ed. Quinto delle *Poesie diverse*, pt. II, p. 141).

(44) CEVA, *Memorie...*, p. 74.

(45) BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, p. 60. Ma sugli elementi di diffrazione tra i due amici-poeti, rilevante il paragrafo *Maggi e Lemene* di M. G. ACCORSI, *Ultimo Seicento: un poe-*

to, la biografia del Lemene segue a ruota quella del Maggi nelle *Vitae Italarum doctrina excellentium* del Fabroni (per la precisione nel volume XVII, che è del 1798).⁴⁶ E in effetti molti sono i tratti che i due condividono, anche al di là della conversione, della comune militanza antibarocca (vera o presunta che sia) e del comune profilo di poeti sacri e morali. Intanto, per entrambi è fortemente qualificante il riferimento etnico-geografico: entrambi appartengono a pieno titolo a quella linea lombarda, da Bonvesin de la Riva su su fino a Gadda e oltre, della quale, dopo i magistrali contributi di Dante Isella, non può sfuggire la peculiarità e la tenuta.⁴⁷ Comune è pure l'approdo finale all'uso letterario del dialetto, con esiti che ci appaiono oggi di grande rilievo, anche se negletti dai contemporanei e dai posterì immediati (il Muratori, ad esempio, ignora del tutto la *Sposa Francesca*).⁴⁸ Entrambi, infine, sono poeti 'dilettanti' (nel senso alto, sei-settecentesco del termine), praticano cioè la poesia come esercizio ricreativo, nelle ore libere da un'attività pubblica svolta al servizio della propria patria (membro del Senato milanese il Maggi, decurione e oratore del comune di Lodi il Lemene, anche se per un periodo limitato); e la loro poesia vive sullo sfondo di una cornice sociale determinata, quella di una eletta cerchia di amici comuni: un ambiente mondano, per quanto provinciale, con i suoi luoghi e i suoi riti: accademie, solennità pubbliche e private, salotti, circoli, balli, concerti, feste e teatri.⁴⁹

Ma tra Maggi e Lemene vi sono anche elementi di divaricazione, che è opportuno rilevare. Indubbiamente manca al Lemene quel «preciso e concreto sentire morale», quella «sana e bonaria problematica realistica, individuale e sociale, propria del Mag-

ta galante e spiritoso, in LEMENE, *Scherzi e favole...*, pp. XXI-CXXXII, alle pp. XXIV-XXVI, lungo il cap. I, *Le coordinate storico-letterarie*, pp. XXI-XXXV.

(46) Cfr. *Vitae Italarum doctrina excellentium qui saeculis XVII et XVIII floruerunt volumine XVII*. Auctore ANGELO FABRONIO *Academiae Pisanae curatore*, Pisis, apud Petrum Jacomellium, 1798, pp. 247-269 (*Carolus Maria Maggius*) e 270-285 (*Franciscus Lemenius*).

(47) Cfr. D. ISELLA, *I Lombardi in Rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, 1984.

(48) Si tratta però, nel caso specifico del Muratori, che non è affatto sordo al fascino rusticale del teatro meneghino (cfr. la *Vita di Carlo Maria Maggi scritta da* LODOVIC' ANTONIO MURATORI..., Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1700, *passim*) né estraneo allo strumento linguistico dialettale (*Vocaboli del nostro dialetto modanese con appendici reggiana e ottocentesche modenese*, a c. di F. MARRI - M. CALZOLARI - G. TRENTI, Firenze, Olschki, 1984), semplicemente del fatto che il testo della *Sposa Francesca* «gli era rimasto fin allora [1708] sconosciuto» (ISELLA, *I Lombardi...*, p. 57, che dimostra la seriorità della commedia lemeniana).

(49) La pratica sociale della poesia è sottolineata ricorrentemente nelle *Memorie* del CEVA. Mette conto ricordare, qui, come fin dal 1668 il Lemene tenesse nella sua casa un teatro privato.

gi»: ⁵⁰ quel particolare profilo psicologico e tematico, quel complesso tonale e timbrico, insomma, che Mario Apollonio, discutendo appunto del Maggi, ha chiamato «moralismo lombardo». ⁵¹ Anche il distacco dal marinismo, nel Lemene, è meno netto di quello del Maggi, come si è accennato. E, sul piano artistico, non è facile trovare un comune denominatore tra lo stile del Maggi (stile sobrio, deciso, scabro, disadorno, un po' a scatti ⁵²) e la melodicità del Lemene. Né, a ben vedere, questi elementi di divaricazione sfuggono allo stesso Muratori, al quale dobbiamo la pittura del dittico (un dittico posto sull'altare della riformata lirica lombarda: Maggi e Lemene come due santi padri della poesia moralizzata). ⁵³ Del Muratori, su cui è bene insistere perché principale responsabile della canonizzazione del Lemene, va infatti considerata anche la *Lettera al Porcia*, un importante scritto autobiografico del 1721 che è un vero ripensamento autocritico di tutto il suo percorso intellettuale. In questo scritto si legge una confessione molto nota, riferibile ai primi anni '90 del Seicento, quando il Muratori era sui vent'anni. È un brano che sarà bene leggere *in extenso*:

Capitarono in quella raunanza le rime frescamente stampate di Carlo Maria Maggi e poscia quelle di Francesco De Lemene. Restammo ammirati e storditi alla *pienezza e forza* del primo e all'*amenità e grandiosità* del secondo, e, gustati quei sani stili, non ci volle molto a farci abiu-rare il vano ed affettato di prima e a regolar meglio il gusto di tutti noi da lì innanzi. ⁵⁴

(50) DI BIASE, *Arcadia edificante...*, p. 533.

(51) M. APOLLONIO, *Carlo Maria Maggi e il moralismo lombardo*, «Civiltà moderna», IV, 1932, pp. 55 ss.; poi rifuso nel capitolo sul Maggi di Id., *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1946, III, pp. 322-335.

(52) Ma per una compiuta e raffinata caratterizzazione della poesia del Maggi, cfr. M. CAPUCCI, *Lettura del Maggi lirico*, «Studi secenteschi», III, 1962, pp. 65-87, da affiancarsi al più recente P. FRARE, *La sincerità degli affetti: sulle Rime varie di Carlo Maria Maggi*, «Testo», n. s., XIX, 36, 1998, 2, pp. 45-74, che riconduce la peculiare opzione stilistica del Maggi lirico a una precisa poetica – anticoncettista ma secentesca, e volta alla ri-conversione morale e spirituale del lettore – della *motio affectuum*.

(53) Prendo a prestito, leggermente variandola e fondendola con un'analoga osservazione del Binni (riportata qui *supra*, alla nota 19), l'immagine impiegata da Dante Isella a proposito della *Vita di Carlo Maria Maggi* (1700) del Muratori: «Il racconto si apre come le valve di un tritichetto sacro dove un pennello devoto ha illustrato in partiti episodi la ricorrente epifania di una vigile Benevolenza Celeste»: ISELLA, *I Lombardi...*, p. 27.

(54) L. A. MURATORI, *Intorno al metodo seguito ne' suoi studi*, in Id., *Opere*, a c. di G. FALCO e F. FORTI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, p. 11. La «raunanza» evocata nel passo era un circolo di coetanei ed amici modenesi del giovane Muratori, una sorta di accademia privata che si riuniva in casa di Giovanni Rangoni. Per una lettura di questo giudizio muratoriano, cfr. M. CAPUCCI, *Biografie lombarde, in Il soggetto e la storia. Biografia e autobiografia in L. A. Muratori*. Atti della II giornata di studi muratoriani (Vignola, 23 ottobre 1993), Firenze, Ol-

Se dunque al Maggi sono riconosciute «pienezza e forza», il Lemene si distinguerebbe invece per «amenità e grandiosità». C'è qui, mi pare, il riconoscimento chiaro di un diverso profilo, della cifra individuale dei due poeti lombardi. Un riconoscimento che, mentre accomuna (accomuna nel «sano stile» e contro il «vano ed affettato»), distingue, diversificando due maniere, profilando due diverse fisionomie: l'una – «pienezza e forza» – all'insegna vivificante dell'*enèrgeia*, di un linguaggio intenso e – per usare un'aggettivazione tipicamente muratoriana – 'sodo', tutto cose e pensiero; l'altra – «amenità e grandiosità» – all'insegna dell'*extensio*, di un nuovo allargamento del poetabile nella duplice direzione dell'*humile* e del *sublime*. Intensità, si direbbe semplificando, contro estensione. La concentrazione del primo reagisce e rimedia all'accusato concettismo barocco in direzione di una sentenziosità riveduta (ravveduta) e corretta; l'apertura del secondo al vero in tutta la sua estensione, dai *levia* dei casi amorosi ai *gravia* delle verità teologiche, emenda il falso nella sua duplice specie di ascendenza secentista, il troppo e il vano dell'*enflure* da un lato e del *refinement* dall'altro, del vuoto turgore e dell'argutezza affettata (o, classicamente, del *tumidum* e dell'*exile*). La dittologia in cui si deposita il giudizio critico del Muratori sul Lemene non è infatti sinonimica: se l'«amenità» allude certo al Lemene cantabile e 'anacreontico', la «grandiosità», che andrà letta nell'accezione tecnico-poetica di 'sublime',⁵⁵ rinvia al Lemene solenne e teologico – sublime, appunto – del *Dio*, e forse anche a quello eroico delle canzoni civili; mentre solo nel caso del *Rosario*, 'grandioso' per elevatezza di soggetto e 'ameno' per leggiadria di immagini e melodicità di *elocutio*, l'espressione muratoriana poteva intendersi come endiadi.

Tuttavia, se per una verifica diretta si torna per un'ultima volta alla *Perfetta poesia*, ci si accorge che le pronunce critiche sul Lemene insistono ancora, nella sostanza, sulle categorie di amenità e grandiosità (quest'ultima occorrendo soprattutto nella parte teorica), ma con peso e presenza diversamente graduati. Se osserviamo

schki, 1994, pp. 115-130, a pp. 128-129 (ma tutto il saggio è rilevante per il rapporto Muratori-Lemene e per l'accostamento Maggi-Lemene).

(55) Com'è noto, *grande* è con *medium* e *humile* uno dei tre livelli di stile individuati dalla dottrina classica, e la terminologia è riproposta, poco prima di Muratori, dalla trattatistica poetica del classicismo francese (ad esempio, il *Du Grand et du Sublime* del gesuita Rapin, un autore ben noto al modenese e ai critici del tempo, è del 1686). Su questo aspetto specifico, qualche spunto in C. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001, pp. 25-30 e *passim*.

infatti quali siano concretamente i versi del Lemene citati lungo l'opera e soprattutto nella parte antologica che forma il IV libro del trattato, notiamo che è il Lemene melico e anacreontico a prevalere su quello sacro, l'«amenità» a far premio sulla «grandiosità»; tanto che è il primo dei due pregi a figurare come epiteto in una significativa designazione antonomastica del lodigiano, «l'*amenissimo* Sig. De Lemene». ⁵⁶ Più in particolare, l'elogio del Lemene importa, nel trattato muratoriano, l'apprezzamento di una prassi poetica assumibile come peculiarmente secentista, ma applaudita senza riserve dal teorico arcadico (e forse meno dal teorico che dal semplice lettore Muratori): quella delle «Immagini Fantastiche distese», ossia delle metafore continuate capaci di generare intieri componimenti. L'«semplificazione», su questo punto specifico, è soprattutto lemeniana, e del Lemene 'anacreontico' in ispecie: il trattatista cita la prima ode – anacreontica, appunto – di dedica del *Rosario* a Eleonora d'Austria, sostenendo che in essa il Lemene si dimostra «ingegnosissimo poeta» per aver «data estensione, corpo, e grandezza ad un'Immagine, che poteva restringersi ad un solo sentimento, formandone col'«amplificarla quasi un'Ode intera»: «artifizio» poetico «da commendar sommamente». ⁵⁷ In questo caso il trattatista, in genere così prodigo di *caveat* prudenziali di fronte a procedimenti poetici sospetti o sospettabili di barocchismo, non mostra affatto né di temere, ma neppure di accorgersi del possibile pericolo, insito in un modulo largamente sperimentato dal Marino e dalla sua scuola e consigliato dal Tesauro. ⁵⁸ Gli si presenta subito, infatti, un precedente classico autorizzante: il greco Anacreonte, «Poeta di gusto delicatissimo». ⁵⁹ Il Lemene è dunque incoronato come l'Anacreonte italiano:

Per conto delle Muse Italiane non hanno elle molto da invidiar la felicità delle Greche in questo. Basta leggere quanto ci ha donato colle stampe il sopraccennato Signor De Lemene, per comprendere la gentilezza delle Immagini continuate in nostra favella. E per mio parere son

(56) MURATORI, *Perfetta poesia...*, II, 15, t. I, p. 439 (corsivo mio). È peraltro possibile che l'epiteto del Muratori, che nello specifico fa riferimento al *Narciso*, alludesse anche a un tratto caratteriale del Lemene, il suo carattere faceto e spiritoso, sottolineato più volte dal CEVA, *Memorie...*, *passim*.

(57) MURATORI, *Perfetta poesia...*, I, 21, t. I, p. 216.

(58) Cfr. il cap. VIII, *Delle metafore continuate...*, in E. TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico...*, Torino, Bartolomeo Zauatta, 1670 (rist. anast. Savigliano, Editrice Artistica Piemontese, 2000), pp. 481-486, dove, tra gli esempi addotti, figura un'«arguta Allegoria» su Amore di Anacreonte.

(59) MURATORI, *Perfetta poesia...*, I, 21, t. I, p. 218 (ma, oltre ad Anacreonte, anche «Bione, Mosco, Teocrito, e simili»).

leggiadrissimi que' suoi Madrigali, in cui ci fa vedere Amore in tante differenti azioni, e figure.⁶⁰

E come esempi cita due madrigali affiancati a dittico, *Amor percosso* e *Risposta d'Amore*, e tutto il *Rosario*, che «n'è ripieno».⁶¹ E ancora, trattando più sopra del punto teorico a cui è riconducibile la metafora protratta – il «Bello dell'Artificio», cioè quell'«Artificio nuovo, e mirabile» che è necessario applicare a «Materia non nuova, e non mirabile» per generare «diletto» –, il nome addotto è sempre quello del Lemene, segnalato per le «vaghe Figure» e le «tenere, e nobili espressioni» di cui ha saputo adornare la «Materia» nella canzone mariana conclusiva del *Rosario*.⁶² Amenità, dunque, come requisito proprio di una poesia 'anacreontica' volta al «diletto», non troppo diversamente da quanto dell'anacreontismo affermava il custode d'Arcadia Crescimbeni⁶³ o l'apologeta delle lettere italiane Giovan Gioseffo Orsi correggendo la categoria bouhoursiana di *délicat*.⁶⁴

Al di là di un'evidente diffrazione, ben presente agli studiosi del Muratori letterato, tra l'istanza teorica del critico, propagandista di una nuova lirica devota, e il suo stesso gusto, incline all'apprezzamento di un barocchetto lirico non ancora del tutto sordo a lusinghe canore di ascendenza secentesca, se ne ricava anche – ed è quello che più ci importa – un indizio significativo di quale fosse il Lemene più apprezzato dai contemporanei. Sulla stessa linea troviamo infatti, per non uscire dall'ambito arcadico padano, Pier Jacopo Martello ed Eustachio Manfredi, chiamati, come deputati d'Arcadia, ad esprimere il loro «Voto» di approvazione sulla *Vita lemeniana* scritta dal Muratori per le già ricordate *Vite degli Arcadi illustri*.⁶⁵ E di un gusto analogo partecipa anche il Ceva: inten-

(60) *Ibi*, p. 219. E si noti come anche i componimenti di Anacreonte citati dal Muratori poco prima del passo riportato a testo abbiano a soggetto Amore rappresentato in varie «azioni» e «figure». Il riferimento va ai 50 madrigali lemeniani – da *Generazione d'Amore* ad *Amore dell'Elitropia*, e del *Narciso* – contenuti in un'apposita sezione (*Raccolta di Madrigali fatti per Musica*) delle *Poesie diverse*..., I, pp. 191-219.

(61) *Ibi*, p. 220. I due madrigali si leggono in LEMENE, *Poesie diverse*..., I, pp. 196-197.

(62) MURATORI, *Perfetta poesia*, I, 13, t. I, p. 105.

(63) Cfr. G. M. CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia, riveduta, corretta e accresciuta del nono Dialogo*..., Roma, Antonio De' Rossi, 1712, p. 65.

(64) Cfr. VIOLA, *Tradizioni letterarie*..., pp. 252-257 e *passim*.

(65) Il *Voto de' Deputati sopra l'antescritta Vita* si legge in coda alla cit. biografia muratoriana del Lemene, in *Le vite degli Arcadi illustri*..., pp. 197-198. È firmato da «Aci Delpusiano» (Eustachio Manfredi) e «Mirtilo Dianidio» (Pier Jacopo Martello), e sottoscritto da «Montano Falanzio» (Pompeo Figari, abate genovese, uno dei 14 fondatori dell'Arcadia: cfr. *Gli Arcadi dal 1690*..., p. 183).

zionalmente esemplare del duplice pregio del ‘grandioso’ e dell’‘ameno’ appare infatti una sorta di piccola antologia del miglior Lemene che figura nelle *Memorie*. Perché se l’inno *A Dio Creatore* («Su i cardini lucenti») che chiude il «Trattato Terzo» del *Dio* da un lato e, dall’altro, l’«oda» a Luigi XIV e le canzoni sul duca di Lorena e su Giacomo d’Inghilterra rappresentano la lirica ‘grande’ o sublime rispettivamente nel registro religioso e in quello eroico (l’amor di Dio e delle Virtù proposto alla nuova lirica dalla *Perfetta poesia*), il *Rosario* tutto, e in particolare la dedicatoria in versi alla regina di Polonia Leonora d’Austria, i tanti madrigaletti ‘floreali’ e la canzone finale a Maria, esemplificherebbe la «bellezza Greca o Latina» della poesia lemeniana: dove è appena il caso di osservare la perfetta sintonia con le affermazioni sopra riportate del Muratori.⁶⁶ Se il giudizio di «amenità e grandiosità» dice in sostanza di due *vitia* barocchi redenti perché emendati del loro eccesso vizioso e insomma ricondotti alla virtù arcadica della misura – o, se si preferisce, riconosce due pregi di un Seicento regolato, non (troppo) acuto né (troppo) turgido –, il richiamo alla classicità – e poco importa se si tratta di una classicità arcadicamente atteggiata – dichiara l’orizzonte ideale e di gusto di questa riconversione riabilitante. Attraverso siffatti emendamenti e autorizzazioni, la cui ambiguità è relativa meno alla concreta situazione della poesia del tempo che non alle postume etichette storico-letterarie, la lezione barocca non cessava di parlare all’Arcadia. Sicché ancora negli anni ’80 del Settecento, nella *Storia* di un critico ‘erudito’ come il Tiraboschi, del cui metodo è nota l’ascendenza muratoriana,⁶⁷ si può leggere questo significativo elogio della poesia madrigalistica e anacreontica del Lemene:

Alcuni madrigali [...] e altri somiglianti brevi componimenti, ove descrivonsi piacevoli scherzi di fanciulli, di pastori, di ninfe, sono di una tal grazia, e di una tale veramente greca eleganza, ch’io non so se la poesia italiana ne abbia altri, che lor si possano contrapporre.⁶⁸

Ma va anche ricordata una voce fuori dal coro (dal coro degli elogi arcadici): ed è quella del solito Baretto. La sua critica, però,

(66) L’antologia si legge alle pp. 93-94 delle citt. *Memorie* del CEVA, lungo l’interessante capo I della pt. II, intitolato *Bellezza delle sue poesie, e digressione intorno a’ poeti* (a p. 94 la citazione a testo).

(67) Cfr. M. MARI, *Il genio freddo. La storiografia letteraria di Girolamo Tiraboschi*. Nuova edizione accresciuta, Milano, CUEM, 1999.

(68) G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Modena, Società Tipografica, 1787-1794, XV, p. 701.

si inquadra in una delle battaglie personali dell'umorale Aristarco Scannabue, quella contro la «celebratissima letteraria fanciullaggine chiamata *Arcadia*» e tutta la sua «poesia eunuca». ⁶⁹ Nel caso specifico, si tratta di denunciare «quelle corbellerie chiamate madrigali». ⁷⁰ Ce n'è per tutto lo stato maggiore d'Arcadia, dal Menzini al Maggi, dallo Zappi al Gigli, dal Pastorini ai «molt'altri autorelli» adottati da un certo padre Giambattista Bissi (o Bisso), docente di retorica a Palermo, in una sua scolastica *Introduzione alla volgar poesia* del 1749, una sorta di manuale poetico ad uso della gioventù ripubblicato nel 1762, di cui Aristarco, nel 1764, fa appunto la recensione, o meglio la stroncatura. «Falso, ricercato e fanciullesco» il Lemene, dunque. Pure scrisse – concede il Baretto – «una commedia nel suo dialetto lodigiano» (ovviamente la *Sposa Francesca*) che «mi piacque assai più che non le sue cose italiane». ⁷¹ Ed è dichiarazione davvero generosa da parte di chi giudicò negativamente anche il teatro goldoniano. ⁷² E dire che proprio il Goldoni si fece ritrarre, nel frontespizio figurato dell'edizione Pasquali delle sue commedie (1770), intento a scrivere, ancor bambino, il suo primo copione teatrale, e sul dorso di uno dei libri della libreria paterna che fanno da sfondo alla scena, si legge il nome del Lemene, del Lemene della *Sposa Francesca* (e poi si leggono i nomi del Maggi – del Maggi meneghino –, del Fagioli, del Gigli, ecc.: insomma dei commediografi della prima Arcadia). ⁷³ Ma è una delle tante contraddizioni, e non delle più lampanti, di cui invano chiederemmo conto all'estroso Baretto-Aristarco.

E con questo veniamo brevemente ai testi lemeniani e alla verifica della loro disseminazione nella poesia del Settecento. I giudizi esaminati sembrerebbero legittimare una presunzione, *grosso modo* coincidente con l'intuizione del Tommaseo circa la 'linea

(69) Così nella recensione alle *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi* compilate dal Morei (Roma, Rossi, 1761), che, in data *Roveredo, primo ottobre 1763*, apre la «Frusta» baretiana. La si veda ora in G. BARETTI, *La frusta letteraria*, a c. di L. PICCIONI, Bari, Laterza, 1932, 2 voll., I, pp. 9-13 (le citazioni a testo alle pp. 9-10).

(70) *Ibi*, p. 257.

(71) *Ibi*, p. 258.

(72) Cfr. *ibi*, ad *Ind.*, s. v. «Goldoni» (soprattutto vol. I, pp. 312-328).

(73) La contraddizione è rilevata dal cit. ISELLA, *I Lombardi...*, p. 52, dal quale desumo la data dell'ed. Pasquali riportata a testo. In realtà, i 17 tomi dell'ed. Pasquali uscirono a partire dal 1761: cfr. L. ROSSETTO, *Tra Venezia e l'Europa. Per un profilo dell'edizione goldoniana del Pasquali*, «Problemi di critica goldoniana», II, 1995, pp. 101-131, che tra l'altro ne colloca la pubblicazione tra il 1761 e il 1780, contro la datazione di tutti i tomi al 1761 (e al 1761 la riferisce anche il cit. NATALI, che prima dell'Isella richiama l'attenzione sul frontespizio goldoniano, trattando, in apertura del cap. X su *La commedia*, dei *Primi tentativi di commedia «regolare» nel Settecento*); ma la questione non è certo essenziale al nostro discorso.

lemeniana': che cioè il Lemene, di cui la critica sottolinea come pregio specifico la fluidità melodica, la musicalità cantabile, venga a porsi come tramite necessario tra la vena musicale del Chiabrera (e di certo Marino) e il più delicato melismo dell'Arcadia matura, dei Rolli e dei Metastasio (e magari, derogando alla tripartizione tommaseiana, anche di certo Frugoni e dei suoi molti epigoni attivi tra il tardo Sette e il primo Ottocento).⁷⁴ In realtà va detto subito che le cose non sono così semplici o così perspicue come appaiono a prima vista, e ciò non solo per la latitudine e la conseguente complessità di una verifica praticamente tanto estesa da risultare improponibile, per lo meno in questa sede. Come prova di questa posizione di cerniera fra Sei e Settecento ascrivibile in via di presunzione al Lemene, un esempio soprattutto si è soliti addurre, sulla scorta del Calcaterra. Una delle più celebri «cantate a voce sola» del Lemene si intitola *L'Usignuolo* (e non va confusa con l'omonima arietta o canzonetta): il poeta vi piange il tradimento di Fille. Ora, tra gli autori del Settecento maturo che non sembrano insensibili alla lezione del Lemene ci fu, come ho accennato, Paolo Antonio Rolli, le cui canzonette ebbero voga e diffusione veramente europee, dall'Inghilterra, dove il poeta tudertino soggiornò a lungo, alla Germania (Goethe ricorda di conoscere a memoria il famoso *Solitario bosco ombroso* per averlo udito cantare dalla madre quando era fanciullo).⁷⁵ Proviamo ora a leggere in parallelo la cantata lemeniana citata, *L'Usignuolo*, e appunto la lirica più celebrata del Rolli, l'ode *Solitario bosco ombroso*:

Nel muto horror di solitarie piante,
sotto notturno cielo,
mentre solo men vo tradito amante
e di Fille e d'Amore mi querelo,
sento mesto Usignolo
che riempia, cantando a⁷⁶ l'aer fosco,

(74) Intruppa il Lemene tra i «precursori del frugonianismo» (con Guidi, Zappi, la Maratti e altri) C. CALCATERRA, *Storia della poesia frugoniana*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1920, pp. 413-414.

(75) Sul Rolli (1687-1765), cfr. almeno l'edizione critica di P. ROLLI, *Libretti per Musica*, a c. di C. CARUSO, Milano, Angeli, 1993, corredata di un'ottima *Introduzione*, pp. IX-XLIX. *Solitario bosco ombroso* può leggersi in *Lirici del Settecento*, a c. di B. MAIER con la collaborazione di M. FUBINI - D. ISELLA - G. PICCITTO. Introduzione di M. FUBINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 169-170.

(76) *Per incidens*, varrà la pena di notare l'impiego poi leopardiano (e, salvo errore, soltanto leopardiano, in poesia) del costruito 'cantare a', sempre con verbo coniugato al gerundio: «alla campagna / cantando» (*Il passero solitario*, vv. 2-3; detto del passero); «cantando al novo giorno» (*Il risorgimento*, v. 47; riferito alla «rondinella»); «cantando al vento» (*Appressamento*

con l'amaro suo duolo,
l'aure di gioia, e di dolcezza il bosco.

Poiché su l'erma e taciturna riva
altri allor non mi udiva,
de le mie pene e de gl'inganni altrui
così mi presi a vaneggiar con lui.

– Usignol, che in questo lito
al tuo mal conforto chiedi,
credi tu, dillo se 'l credi,
che da Fille io sia tradito?

Allora in suo linguaggio
il musico selvaggio
mi rispose così:

«Sì sì sì sì sì sì ti tradi».

– Come, oh Dio, poteo lasciarmi
per seguir chi men l'adora?
Io so pur che Fille ognora,
Fille ognor dicea d'amarmi.

Allora in suo linguaggio
il musico selvaggio
così mi replicò:

«No no no no no no non t'amò».

– Dunque rotto il laccio duro
scaccerò Fille dal core;
il farò, sentimi, Amore,
il farò, tel dico e 'l giuro.

Allora in suo linguaggio
il musico selvaggio
disse quando giurai:

«Mai mai mai mai mai mai nol farai».⁷⁷

E veniamo ora alla nota lirica del Rolli:

Solitario bosco ombroso,
a te viene afflitto cor,
per trovar qualche riposo
fra i silenzi in quest'orror:
ogni oggetto ch'altrui piace,
per me lieto più non è:

della morte, canto I, v. 12, e conseguentemente *Frammento* [XXXIX], v. 10; attribuito rispettivamente ai «rami folti» e ai «ramoscelli»); «canta un pino / al soffiare di gran vento» (versione dell'*Idillio V* di Mosco). Si noti anche, nel verso appena successivo a quello cit. dell'*Appressamento*, la menzione di un «mesto rosignol che sempre piange / [...] tra le frasche» assai simile al «mesto Usignolo» lemeniano che riempie l'aure e il bosco «con l'amaro suo duolo».

(77) F. DE LEMENE, cantata *L'Usignuolo*, in *Id.*, *Poesie diverse...*, I, pp. 98-99. Ora anche nella cit. *Raccolta di Cantate a voce sola* curata dal CANONICA, pp. 77[81]-84.

ho perduta la mia pace,
son io stesso in odio a me.

La mia Fille, il mio bel foco,
dite, o piante, è forse qui?
Ahi! la cerco in ogni loco;
e pur so ch'ella partì.

Quante volte, o fronde grate,
la vostr'ombra ne coprì:
corso d'ore sì beate
quanto rapido fuggì!

Dite almeno, amiche fronde,
se il mio ben più rivedrò:
ah! che l'eco mi risponde,
e mi par che dica no.

Sento un dolce mormorio;
un sospir forse sarà:
un sospir dell'idol mio,
che mi dice: tornerà.

Ah! ch'è il suon del rio, che frange
tra quei sassi il fresco umor;
e non mormora, ma piange
per pietà del mio dolor.

Ma se torna, vano e tardo
il ritorno, oh Dei!, sarà;
ché pietoso il dolce sguardo
sul mio cener piangerà.⁷⁸

Tra i riecheggiamenti, a parte l'attacco iniziale, richiamo solo l'artificio dell'eco grammaticalizzata, che invero è modulo più tipico dell'epoca che esclusivo del Lemene, e nel Rolli figura come appena accennato («Ah! che l'eco mi risponde, / e mi par che dica no», contro l'allitterante e si direbbe compiaciuta insistenza sul canoro «No no no no no no no non t'amò»), mentre dalla lettura della cantata lemeniana si ricava il sospetto che proprio attorno all'espediente in questione, davvero secentescamente ingegnoso, nasca e si svolga come dal suo nucleo generatore l'intera composizione. È questo un motivo che vien fatto di accostare ad analoghi stilemi mimetici e onomatopeici della musica del tempo: e viene in mente, per fare un solo esempio fuor di poesia, il concerto (che è del 1739) del cùculo e dell'usignolo di Händel, il musicista coevo rispetto al quale è documentabile una vicinanza non solo ideale o di gusto con la poesia di Rolli e Lemene (del compositore anglo-tedesco, infat-

(78) P. ROLLI, *Liriche*, a c. di C. CALCATERRA, Torino, UTET, 1926, pp. 70-71.

ti, il poeta tudertino fu librettista, e di un madrigale del Lemene, *Tacete ohimè tacete*, ci è conservata la partitura händeliana).⁷⁹

Ma tornando al rapporto Lemene-Rolli, Maria Grazia Accorsi ha opportunamente messo in guardia, *in limine* alla sua edizione degli *Scherzi e favole per musica* del Lemene, da ogni troppo disinvoltata *Quellenforschung* atta ad accreditare al solo Lemene debiti contratti dal Rolli con un repertorio tradizionale di cui certo il poeta lodigiano fu veicolo, ma fungendo da tramite non esclusivo né necessario, per quanto eminente.⁸⁰ In particolare, sul punto del confronto fra *L'Usignuolo* e *Solitario bosco ombroso*, la studiosa osserva a ragione come, oltre all'*incipit*, dove peraltro l'analogia interessa solo «il primo scatto di immagine e di suggestione aggettivale», nel seguito dell'ode rolliana non vi sia «memoria né metrica né concettuale del testo lemeniano», e consimili differenze – quanto a tono (convenzionalità *vs.* verità psicologica nella resa dei contrasti di passioni), stile e metrica (varietà polimetrica secentescamente 'capricciosa' *vs.* omogeneità ritmica settecentescamente regolare) – trattengano il Lemene della *Palinodia* nell'aria di Filli del *Dialogo pastorale* ben al di qua del Metastasio della *Libertà*.⁸¹ Né il giudizio sembra doversi modificare se si considera, sullo sfondo del raffronto tra l'*Usignuolo* e l'ode del Rolli, un altro celebrato componimento del Lemene, il sonetto *Piacere di solitudine*, che insiste sulle tinte del pittoresco secondo il competente repertorio:

Questo Bosco romito, ove s'asconde,
fuggita dai tumulti amabil Pace:
questo placido Rio, che fra le sponde
non s'ode mormorar, ma passa, e tace:
questo dal sibilare d'aure, o di fronde,
dal garrir importun d'augel loquace
hor non rotto silenzio, o qual m'infonde

(79) Degli interessanti rapporti tra il Lemene e la musica händeliana – e altra musica coeva, da Borzio a Bononcini, e successiva (Malipiero) – tratta in questi stessi Atti Laura Pietrantoni, alla quale si deve la confezione di un elegante DVD con musiche su testi lemeniani di Bononcini, Händel, Strino, Del Valle De Paz, Malipiero, Bercanovich: *Vaga stella messaggera. Incanti sonori e delizie poetiche di Francesco De Lemene in occasione dei 300 anni dalla morte (1704-2004)*, Teatro delle Vigne - Lodi, sabato 17 aprile 2004. Si tratta, è appena il caso di aggiungerlo, di un indispensabile complemento ad ogni discorso storico-culturale sulla poesia lemeniana (su quella per musica in particolare), giacché ci consente di verificarne sul terreno proprio l'effettiva funzionalità musicale e la lunga fortuna.

(80) «Spesso più che essere peculiarmente lemeniani quei motivi attraversano Lemene, sono patrimonio di una tradizione secolare e destinati a durare almeno ancora un secolo»: ACCORSI, *Ultimo Seicento...*, p. XC (lungo il cap. III, *La tradizione e le forme*, pp. LXIII-XCVII).

(81) *Ibid.*

dilettevol ribrezzo, horror, che piace!

Fra quest'ombre solingo a l'aer fosco,
una pena c'ho in sen, voglio far chiara,
che fedel Segretario io lo conosco:

ma no; sia muta la mia pena amara,
e non senta il Silenzio, il Rio, né 'l Bosco
turbarsi dal mio duol Pace sì cara.⁸²

In aggiunta, quanto al tema dell'«orror che piace» o, con lieve anacronismo, del burkiano *delightful horror*, si potrà forse risalire a ritroso dal Lemene⁸³ al sonetto petrarchesco *Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi* («Raro un silentio, un solitario horrore / d'ombrosa selva mai tanto mi piacque», *Canz.* 176, vv. 12-13), o anche e soprattutto, per occorrenze puntuali di termini singoli, a un autore come il Tasso (autore ben noto al Lemene, che ne tradusse in lodigiano l'episodio di Olindo e Sofronia,⁸⁴ e così presente alla melica secentesca, e ovviamente non solo ad essa): giacché si va da un «silenzio de' secreti orrori» (*Ger. Lib.* III, 96) ai «Sacri silenzi, amici e fidi orrori» del sonetto *Scipio, mentre fra mitre e luci d'ostro* (v. 12), dal confidente «Tu 'l chiudi, o fido albergo, in questi orrori» della ballata *Solitudini amiche* (v. 3) al calco petrarchesco della canzone *Io mi sedea tutto soletto un giorno* («solitario orrore», v. 6), fino agli «orrori amici» del sonetto *O nemica d'amor* (v. 13); e il catalogo potrebbe notevolmente ma poco opportunamente infoltirsi compulsando l'*Aminta*, il *Mondo creato* e altro ancora. Vero è che l'«orrore» del «solitario bosco ombroso», nel Rolli, esclude ogni eventuale e sia pur convenzionale «ribrezzo» lemeniano, stemperandosi fin da subito nelle tinte pastello di un rassicurante *locus amoenus*, dove le «fronde» sono «amiche» e complici, senza brividi o trasalimenti di sorta. Comune, certo, la materia sentimentale dell'*inventio*, ma diversamente sviluppata, dato che al «non rotto silenzio» del bosco lemeniano fa riscontro un «dolce mormorio», un diffuso fremito sonoro interpretato come vibrazione simpatetica fra l'io lirico e la natura. Più vistose le consonanze nel lessico: il «bosco romito» facendo paragone con il «solitario bosco» (nel verso inci-

(82) LEMENE, *Poesie diverse...*, I, p. 37.

(83) Del quale si veda anche il sonetto encomiastico *Al Sig. Cardinale Azzolini* (inc. «In questo muto, e solitario albergo»): *ibi*, I, p. 143.

(84) Cfr. A. STELLA, *Riapparizioni dialettali del Tasso*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, ac. di F. GAVAZZENI, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 623-668.

pitario di entrambi i testi), il «silenzio» (replicato nel Lemene) con i «silenzi», «orror che piace» con «orror / [...] piace» (ma con verbo riferito ad altro soggetto), «mormorar» con «mormorio» e con «mormora» (quest'ultimo all'interno di analoga struttura sintattica: «*non mormora, ma piange*» nel Rolli, «*non s'ode mormorar, ma passa e tace*» nel Lemene), «ombra» con «ombre», «mio duol» con «mio dolor», e ancora, ricorrenti in entrambi, «rio» (a interno di verso), «fronde» e «pace» (in fin di verso, come parole-rima), e via dicendo.

In altri casi il più maturo melodramma arcadico sembra condividere con la poesia galante del Lemene toni, schemi e movenze, variandoli e approfondendoli con dinamiche psicologiche appena più complesse. Ecco allora che nell'insistita contrapposizione dialettica di *partire* e *restare* che dà voce al «dubbio funesto» di Enea nella celeberrima aria della *Didone abbandonata* di Metastasio si può sorprendere lo schema logico-sintattico in cui si cala, nell'arietta *Partenza* del Lemene, la medesima materia sentimentale, quella del forzato e dubbioso distacco dall'amata. Certo, rispetto al lirismo dell'eroe metastasiano, l'espressione del dilemma, nel Lemene, riesce nel complesso più fredda e convenzionale, per lo meno al nostro gusto di lettori posteriori; e ciò anche, forse, per l'interposizione di un termine medio personificato, le «speranze», che oggettivizza il contrasto interiore, smorzandolo in parte:

Io parto, ma voi,
speranze, che fate?
Partite, o restate?

Se negate di partire,
resterete col cor mio,
ma so ben c'ho da morire,
se partendo ho da dir: Speranze, addio.
Darmi pena maggiore, Amor, non puoi.

Io parto, ma voi,
speranze, che fate?
Partite, o restate?

Solo voi consolerete
lontananze tanto amare,

Se resto sul lido
se sciolgo le vele,
infido, crudele
mi sento chiamar.

E intanto, confuso
nel dubbio funesto,
non parto, non resto,
ma provo il martire,
che avrei nel partire,
che avrei nel restar.⁸⁵

(85) P. METASTASIO, *Didone abbandonata*, atto I, sc. 18, vv. 19-28, che cito da Id., *Opere*, a c. di M. FUBINI, con un saggio introduttivo su «L'opera metastasiana» di L. RONGA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, pp. 52-53. Cfr. anche il «Parto? Resto? Che fo?» dell'*Adriano in Siria*, atto I, sc. 13, v. 16, duplicato pari pari nel *Trionfo di Clelia*, atto III, sc. 2, v. 32, e ancora il «Se vo, se resto» del *Ruggiero*, atto II, sc. 9, v. 16.

se con me vi partirete,
e starete con me, speranze care.
Darmi gioja maggiore, Amor non puoi.
Io parto, ma voi,
speranze, che fate?
Partite, o restate?⁸⁶

Tralascio altre più incerte e impressionistiche indicazioni di possibili ma a mio avviso difficilmente verificabili filigrane lemeneiane.⁸⁷ Né d'altro canto sembra il caso di avviare un'indagine a parte circa la fortuna dei metri che il Lemene ideò e praticò, dacché ancora la Accorsi ha fondatamente argomentato come la «ricchezza polimetrica e strofica» – secondo il Saulino, il merito più rilevante del poeta lodigiano⁸⁸ – non varchi il crepuscolo del Seicento, restando senza sviluppi a seguito della regolarizzazione metrica operata dall'Arcadia: e il giudizio, basato sulla melica, va-

(86) LEMENE, *Partenza*, in ID., *Poesie diverse...*, I, p. 179. Sullo sfondo, come possibile tappa intermedia lungo la linea Lemene-Metastasio ma senza agganci diretti che non siano di vaga consonanza stilistico-tematica, si consideri *L'irrisolto* del Rolli.

(87) Quelle, ad es., che affiorerebbero nel III Atto del *Saul* alfieriano, intraviste dal cit. DI BIASE, *Arcadia edificante...*, p. 597n. In *Saul* III, 366ss. (o 341 ss., leggendo dall'inizio il canto di «pace» di David, ma non 319ss., come numera il Di Biase) si risentirebbero «le immagini e i toni» del breve idillio familiare inscenato dal Lemene nella stanza XVI della canzone *All'espugnatore dell'inespugnabil Buda Carlo di Lorena il trionfante* (cfr. LEMENE, *Poesie diverse...*, I, pp. 40-60, a p. 54). Non conteso che vi siano espressioni comuni ai due poeti – poche, in verità –, di cui peraltro lo studioso omette l'individuazione: la «nobile / Progenie amabile» di *Saul* III, 383-384 richiamando la «Prole generosa» di Lemene (XV, 4), o il «Di gioja lagrima / su l'occhio turgido / del re si sta» (III, 380-383) parafrasando forse il «Gode Carlo» (XVII, 1), o, nelle immediate vicinanze dei passi confrontati, il «fero fulmin» (III, 424) ricordando il «Folgore guerrier» (XVIII, 6, con l'aggettivo «fero» al v. 5). Neppure contestabile è la consonanza di immagini e di tono, giacché in entrambi i casi siamo in presenza di un quadretto idillico – un idillio del focolare domestico – che azzera per un tratto il clangore rutilante della poesia eroica. Sia Lemene che Alfieri ritraggono i figlioletti dell'eroe (Carlo di Lorena nel primo, Saul nel secondo) che giocano contendendosi le armi paterne; ma, anche prescindendo dai possibili ascendenti classici, l'impiego di quelle espressioni è di per sé poco significativo, potendo essere appunto indotto dall'analogia tematica. Più persuasivo il rilievo, che il Di Biase aggiunge subito dopo, di una analogia di tono e di «modulazioni cantabili» tra le strofette del canto di David (di timbratura arcadica e di intenzionale effetto 'ipnotico') e la lemeneiana *Serenata all'antro di Betlemme* (*Poesie diverse...*, II, p. 16). Ma sui versi alfieriani in questione si vedano ora le acute osservazioni di C. ANNONI, *Prolegomeni al «Saul» e alla «Mirra»*, in Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento, a c. di G. P. MARCHI e C. VIOLA, Verona, Fiorini, 2005, c. s., che parla in proposito di «arietta pseudo-metastasiana» o di «ninna-nanna», o meglio, tecnicamente, di «aria del sonno», secondo la terminologia del melodramma barocco e illuminista.

Né si può escludere che qualche riecheggiamento dell'«hinno» *A Dio Creatore* (inc. «Su i cardini lucenti») sia nella *Bellezza dell'Universo* (1781) del Monti, come parve ad A. RONZON, *Francesco De Lemene*, «La Rassegna Nazionale», XII, vol. II, 16.I.1890, pp. 267-294, a p. 292 (le pindariche terzine montiane possono leggersi in V. MONTI, *Poesie*, a c. di A. BERTOLDI. Nuova presentazione di B. MAIER, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 12-27). Riservo ad altra occasione la verifica di una possibile dipendenza.

(88) È la tesi conclusiva dell'ipercritico V. SAULINO, *Francesco De Lemene nella vita e nelle opere*, Palermo, Emanuele Priulla, 1921 (la citaz. a p. 101, lungo la *Conclusione*).

le per tutto il Lemene, poiché, come si è visto, la restante produzione dell'autore è per lo più nei metri tradizionali.⁸⁹

Risultati forse più interessanti emergono gettando un rapido sguardo su alcune antologie, cioè sul genere deputato all'effettiva consacrazione del canone, alla sua immissione nel circuito vivo della pratica poetica e, più in generale, al suo radicamento nella memoria collettiva del ceto colto. La poesia del Lemene trova spazio e rilievo nella più cospicua impresa antologica di fine Settecento, il *Parnaso italiano* del poligrafo veneziano Andrea Rubbi.⁹⁰ La sezione dedicata al lodigiano ha infatti un luogo eminente nel tomo XLI della raccolta, quello dei *Lirici misti del secolo XVII*, dove segue immediatamente il Marino. Sia pure facendo tara delle «iperboli capricciose» e delle «metafore troppo continue e forzate», l'autore dell'*Adone* è gratificato del solenne encomio di «primo poeta d'Italia» e ha il competente onore (non l'onere) della prima piazza, in apertura di volume.⁹¹ Quanto al Lemene, il Rubbi lo considera «uno de' migliori poeti del suo secolo»: e il giudizio è sì relativo alla poesia di «stil metafisico e sacro», ma soprattutto alla sua «grazia nelle materie eleganti».⁹² Sono giudizi che conseguono a una complessiva rivalutazione del barocco, la quale a sua volta sembra discendere da una implicita idea di poesia come novità e originalità inventiva: i «seicentisti» sono senza meno «i veri poeti d'Italia»; a loro «mancò lo *stile*, non l'*ingegno* o la *fantasia*».⁹³ Bisogna riconoscere al Rubbi, letterato mediocre e 'reazionario' in politica, indubbi meriti di abile auscultatore dei fermenti di nuova sensibilità attivi nella cultura coeva. Perché, a monte di quella rivalutazione, è verosimile agisca un certo fastidio – del resto comprensibile per un adoratore dell'Alfieri qual è il Rubbi –

(89) Cfr. LEMENE, *Scherzi e favole...*, p. LXXXIX. Una puntuale analisi della metrica delle *Cantate a voce sola* svolge anche il CANONICA nella *Nota al testo* della sua cit. edizione: cfr. LEMENE, *Raccolta di Cantate...*, 95-111 (ma si vedano anche i cappelli introduttivi alle singole cantate).

(90) Per una prima informazione, cfr. l'invecchiato ma ancor utile G. CONSOLI FIEGO, *Le raccolte di classici italiani (1500-1914). Saggio storico-bibliografico*, Napoli, Ricciardi, 1939, pp. 77-85.

(91) *Lirici misti del secolo XVII*, [a c. di A. RUBBI], Venezia, Antonio Zatta e figli, 1789 («Parnaso italiano ovvero raccolta de' poeti classici italiani d'ogni genere d'ogni età d'ogni metro e del più scelto tra gli ottimi, diligentemente riveduti sugli originali più accreditati, e adornati di figure in rame», t. XLI), pp. 1-30 (Marino) e 31-49 (Lemene). La raccolta uscì in 56 tt. tra il 1784 e il 1791.

(92) *Ibi*, pp. 342-343: «I suoi scherzi di fanciulli, di pastori, di ninfe», dice il Rubbi tacitamente appropriandosi delle parole del Tiraboschi sopra citate, «piaceranno sempre a tutti coloro, che penetrano lo spirito della vivace poesia italiana, in che forse non ebbe pari».

(93) *Ibi*, *A' suoi amici*, pp. n. n.

per l'estenuarsi in maniera di tanta rimeria arcadica dell'epoca, stilisticamente impeccabile ma carente, appunto, di fantasia. Agisce anche un più personale e pressante impulso polemico di apologeta instancabile del genio italiano, che in quegli stessi anni impegna l'ex-gesuita in una disputa contro gli ex-correligionari Andrés e Arteaga: giacché il Marino era tradizionalmente, fin dai tempi dei Rapin e dei Bouhours, il principale bersaglio polemico di una svalutazione delle lettere italiane da parte della critica straniera. È anche evidente, però, come questi motivi propizino tutto un processo di rimeditazione e di storicizzazione, che mette capo a un recupero di quei poeti entro precise coordinate storico-letterarie, poco importa se non del tutto coincidenti con le odierne. La rivalutazione del Lemene è in tanto possibile in quanto se ne può accertare e affermare, senza più timori di compromissioni degradanti, l'appartenenza a un secolo, il Seicento, dal quale la propaganda della prima Arcadia lo aveva staccato con lieve forzatura per farselo proprio. Sarà quasi ovvio osservarlo, ma non vi è traccia del Lemene nei tomi settecenteschi del *Parnaso italiano* (il *Narciso* era stato antologizzato in altro tomo della raccolta, e la proposta, avverte il Rubbi, «fu bene accolta»), laddove pure avremmo potuto aspettarci di poter leggere qualcosa del Cigno di Lodi: e infatti nulla di suo figura tra gli *Anacreontici e burleschi*, o tra i *Lirici filosofici, amorosi, sacri e morali*; e ciò proprio perché quei tomi si riferiscono fin nel titolo al *secolo XVIII*:⁹⁴ a una stagione letteraria, cioè, alla quale il Rubbi, che vi appartiene, non può ascrivere il Lemene, e ciò, si direbbe, meno per ragioni anagrafiche che non per coscienza di una distanza di cultura e di gusto ormai definitiva fra sé e il lodigiano. A ciò va aggiunto come questa nuova consapevolezza storico-letteraria consenta al Rubbi di organizzare, nella sezione lemeniana, un'antologia sostanzialmente equilibrata e sufficientemente rappresentativa. Così, accanto a due sonetti del *Dio* e alla «canzone» (tale l'etichetta del Rubbi) *Su i cardini lucenti*, troviamo un sonetto mariano, la parafrasi 'siciliana' *Stravaganza d'un sogno* (che parrà «buono» a un altro lombardo, il Dossi),⁹⁵ il madrigale *Offesa verginella*, il sonetto 'floreale' *Messag-*

(94) *Anacreontici e burleschi del secolo XVIII*, Venezia, Antonio Zatta e figli, 1791; *Lirici filosofici, amorosi, sacri e morali del secolo XVIII*, *ibid.*

(95) C. DOSSI, *Note azzurre*, a c. di D. ISELLA, Milano, Adelphi, 1988², p. 42, n° 735. Coincidente nella sostanza con quello visto del Rubbi il giudizio del Dossi sul Seicento: «I seicentisti fecero un gran bene alla italiana letteratura che minacciava di sfasciarsi per iterazione e convenzionalismo» (*ibi*, p. 41, n° 721; ma si leggano i pensieri dal 716 al 736, indizi di estese

gera dei fior e due «capricci», *Son troppo sazia* e il già visto *Nel muto orror di solitarie piante*. È, all'incirca, una scelta ancor oggi fruibile.

Un'analogia prospettiva ci sembra spiegare il più vistoso caso di riscrittura di versi lemeniani: questo sì davvero lampante e indiscutibile, e in tal senso forse unico.⁹⁶ Mi riferisco alla più famosa fra le romanze inserite da Tommaso Grossi nel *Marco Visconti*, comunemente nota come *Rondinella pellegrina*. Intonati sul liuto dal personaggio 'buffo', il fantasioso ma destro giullare (e già prete) Tremacoldo, gli ottonari del Grossi ripropongono termini, spunti, immagini e concetti della *Vedovetta* del Lemene, con una evidenza che ci esime dall'esercizio puntuale della *sincretismo*:

Bella Vite in alto ascesa
già superba
tu fra l'erba
senza l'Olmo hor sei distesa,
di pietà tuo caso è degno;
ma sfornita
d'ogni aita
sono anch'io senza sostegno.

Di te, vedoua Colomba,
agli accenti
sì dolenti
tutte l'hore il Ciel rimbomba:
come tu vedoua io;
anch'io voglio,
se mi doglio,
lamentarmi in flebil suono.

Scompagnata Tortorella,
che dal Fato
dispietato

Rondinella pellegrina
che ti posi in sul verone,
ricantando ogni mattina
quella flebile canzone,
che vuoi dirmi in tua favella,
pellegrina rondinella?

Solitaria nell'oblio,
dal tuo sposo abbandonata,
piangi forse al pianto mio
vedovetta sconsolata?
Piangi, piangi in tua favella,
pellegrina rondinella.

Pur di me manco infelice
tu alle penne almen t'affidi,
scorri il lago e la pendice,
empi l'aria de' tuoi gridi,
tutto il giorno in tua favella
lui chiamando, o rondinella.
[...]⁹⁷

letture sei-settecentesche). E, per un istruttivo confronto, si veda come lo stesso sonetto-parafraasi lemeniano sia commentato in un'antologia di inizio secolo e di stretta professione muratoriana, la fortunata *Scelta di sonetti con varie critiche osservazioni...* di un altro padre Ceva, il carmelitano piemontese Teobaldo, che, nel quadro di un'opzione rigidamente lirico-devota, ne considera troppo «gentile» il nucleo dell'*inventio* (a p. 155 della II ed., Venezia, Domenico Occhi, 1737; su questa antologia cfr. C. VIOLA, *L'innominato Teobaldo Ceva lettore di poeti e teorico della poesia*, in *L'Arcadia e l'accademia degli Innominati di Bra*, Milano, Angeli, 2005, c. s.). Ma si veda anche, un quindicennio prima del Rubbi, il giudizio di I. AFFÒ, *Dizionario Precettivo, Critico, ed Istorico della Poesia Volgare* [1777]. Introduzione e indici a c. di F. MAGNANI, Bologna, Forni, 1993, pp. 212-213.

(96) Scioglio così le cautele e più che altro formali riserve di G. BUSTICO, *Incontri e reminiscenze nella letteratura italiana (Gozzi-Giusti-Grossi)*, «Fanfulla della Domenica», XXXVII, 21.II.1915, n° 8, che per primo individuò la fonte e documentò l'imitazione.

(97) T. GROSSI, *Marco Visconti. Storia del Trecento cavata dalle cronache di quel tempo* [1834], Firenze, Adriano Salani, 1918, p. 231.

ti lamenti in tua fauella,
scompagnata sono anch'io;
su piangiamo,
confondiamo
il tuo pianto, e il pianto mio.⁹⁸

Qui non è solo la musicalità cantabile della fonte a suggerirne l'imitazione, ciò che pure importa una precisa caratterizzazione della poesia lemeniana, una sua valutazione appunto in termini di efficacia musicale, all'insegna di quella fluidità melodica che ancor oggi i critici indicano come cifra del miglior Lemene. Quanto della *Vedovetta* trapassa nella *Rondinella* conferisce alla ballata romantica quella patina arcaica – lieve, ma pur visibile sotto il diverso pulsare dei nuovi ritmi – richiesta dalla messinscena del dramma (neo)gotico, dall'addobbo in costumi d'epoca della vicenda narrata, che è appunto (così la didascalia d'imitazione manzoniana del sottotitolo) una «storia del Trecento cavata dalle cronache di quel tempo». Come in tanto melodramma ottocentesco, un linguaggio poetico 'antico', ormai codificato e fruito quale repertorio, dà voce a sentimenti di gusto moderno. «Exotique dans le temps», certo: e dunque, secondo l'acuta formula di Théophile Gautier, una delle due specie dell'esotismo romantico (l'altra collocandosi «dans l'espace»); ma non vi sono margini d'ironia nel travestimento romantico-gotico – del resto dissimulato, come s'è detto – dell'arietta secentesca. Anche di qui discende il riuscito tono patetico, davvero di efficacia *larmoyante*: un patetismo che è 'romantico' anche nel senso vulgato del termine. Di lì a pochi anni (il *Marco Visconti*, ricordiamo, è del 1834), e precisamente «del mille ottocento cinquanta», in versi che fin nel metro (ottonario, anche se doppio) mimano la ballata romantica e che sono il miglior commento al clima di gusto cui il Grossi destina la propria riscrittura lemeniana, nonna Speranza e l'amica del cuore Carlotta proveranno al piano, sognando il principe azzurro, un «fascio di musiche antiche», «motivi un poco artefatti» del «secentismo fronzuto» (e importa davvero poco che la canzonetta citata da Gozzano sia riferibile piuttosto al Sette che al Seicento):

Innamorati dispersi, gementi il *core* e l'*augello*,
languori del Giordanello in dolci bruttissimi versi:

(98) LEMENE, *La Vedouetta*, in ID., *Poesie diverse...*, I, pp. 178-179.

[.....
...] caro mio ben
credimi almen!
senza di te
languisce il cor!
Il tuo fedel
sospira ognor,
cessa crudel
tanto rigor!⁹⁹

Assunta dall'autore romantico in quanto rappresentativa del genere in una fase arcaica del suo sviluppo storico, la melica non secentescamente fronzuta né brutta, ma altrettanto secentescamente galante e preziosa del lodigiano sembra ormai passibile di altre consimili citazioni mimetiche, soprattutto nel vero genere melico dell'Ottocento, il melodramma.

Ma ancora qualche spunto di rilievo è dato spigolare restando nell'Ottocento e riportando il discorso sul genere antologico. È il caso, ad esempio, del *Parnaso de' poeti anacreontici* allestito dal rodigino Niccolò Biscaccia (1795-1876) per i tipi del veneziano Orlandelli.¹⁰⁰ La raccolta, che il titolo impegna alla rappresentanza esclusiva di un genere ma di fatto non vincola, come invece il *Parnaso* del Rubbi, a criteri di stretta selettività, riserva alcune pagine al Lemene, qui terzo di una schiera di anacreontici aperta dal Chiabrera e dal Cotta.¹⁰¹ Sennonché nella *Prefazione*, discorrendo del lodigiano, il raccoglitore premette la qualifica ormai stereotipa di

(99) G. GOZZANO, *L'amica di Nonna Speranza*, vv. 28-40, che cito da Id., *Tutte le poesie*. Testo critico a c. di A. ROCCA. Introduzione di M. GUGLIELMINETTI, Milano, Mondadori, 1991⁴, 2 voll., II, pp. 183-189, a pp. 184-185. Corretto, invece, il riferimento di Gozzano al Giordanello: la canzonetta *Caro mio ben*, di anonimo, fu effettivamente musicata da Giuseppe Giordani, detto il Giordanello (1751-1798). Se ne può vedere la partitura (in mi bemolle maggiore) in *Twenty-Four Italian Songs and Arias of the Seventeenth and Eighteenth Centuries For Medium High Voice*, New York, G. Schirmer, 1993 (1948¹).

(100) Considero la seconda edizione (s. d., ma 1826) della raccolta, la cui *princeps* era uscita nel 1818-1819 in 9 volumi, sempre a Venezia, presso Giuseppe Orlandelli. Il Biscaccia, che di lì a qualche anno raccoglierà le *Poesie di rimatrici viventi* (Venezia, s. e., 1832), fu letterato e scrittore (di imitazione ortisiana il romanzo epistolare *La Corsica*), patriota e cultore di storia locale; non figurando una voce a lui dedicata, come forse sarebbe stato opportuno, nel *Dizionario biografico degli Italiani*, qualche scarna notizia biografica si ricava da A. CAPPELLINI, *Polesani illustri e notabili. Compendio biografico*, Genova, M. Terrile Olcese, 1938, p. 77 e da G. CASATI, *Dizionario degli scrittori d'Italia. Dalle origini fino ai viventi*, Milano, Ghirlanda, 1925-1934, 3 voll., I, p. 155, n° 408.

(101) Nel vol. IV, che presenta in ordine sparso, dopo le *Versioni dall'Inglese del sig. De Coureil*, Gabriello Chiabrera, Giovanni Battista Cotta, appunto il Lemene (pp. 97-103), e poi il lirico pesarese (ma attivo a Roma) Pietro Giubilei (un altro marinista 'convertito' al nuovo verbo arcadico), l'erudito roveretano Girolamo Tartarotti (1706-1761, le cui *Rime scelte* erano uscite postume nel 1785 con note di Clementino Vannetti), Ottavio Rinuccini, l'architetto e poeta arcadico anche sacro (*Maria. Rime di Neralco P. A.*, Padova 1724-1728, 2 voll.) mons.

«cantor di Dio» a ogni altra considerazione sull'anacreontismo lemeniano, e proprio sulla lirica sacra fonda e sviluppa un parallelo tra il Lemene e il Cotta, anch'egli poeta religioso (e anacreontico, certo, ma, come tiene a sottolineare subito il Biscaccia, anacreontico 'castigato').¹⁰² L'appaiamento Cotta-Lemene individua del resto due profili letterari e biografici per larga parte sovrapponibili, nonostante lo scarto anagrafico di mezzo secolo (il Cotta, nato nel 1688, morirà nel 1738, un anno dopo il Ceva: il che dice qualcosa, tra l'altro, sulla tenuta del modello lirico-religioso lemeniano presso le generazioni successive). Come il lodigiano, così anche il religioso tendasco si converte al buon gusto arcadico dopo giovanili trascorsi barocchi,¹⁰³ gode della stima del solito Muratori (il modenese, stando al Gigli, ebbe a giudicarlo «uno dei maggiori letterati del nostro tempo»)¹⁰⁴ e pratica con successo l'arduo esercizio della traduzione in versi delle verità teologiche: tanto che non sorprende affatto che la sua opera principale rechi il titolo esattamente lemeniano – quasi una citazione – di *Dio. Sonetti ed inni*.¹⁰⁵

Non sarà il caso di estendere la ricerca sulla presenza del Lemene – in connessione o meno con l'emulo Cotta – nella storia poco nota della lirica devota lungo il secolo romantico: genere per

Giuseppe Ercolani (1672-1759), l'arcade (Antiloco) savonese Onorato Gentile Ricci (*alias* Gentilericcio, Gentile-Ricci; secc. XVII-XVIII), autore di rime amorose (madrigali), morali e sacre, parafrasi, scherzi e moralità «piene di sdolcinateure» (CASATI, *Dizionario* ..., III, p. 152, n° 310), un altro poeta arcadico allora celebrato, il fanese Pompeo di Monte Vecchio (o Montevecchio), e il già ricordato Pompeo Figari.

(102) «Non potrei non presentarvi alcune Composizioni del Cotta, nome caro all'Italia, che scrisse di Dio e presentò colle maniere più caste nell'anacreontico metro molte altre produzioni, che se leggonsi con bell'animo da persone digeste a pietà, aggradiscono egualmente a chi ama di ricrearsi lo spirito in leggendo argomenti nobili e sublimi, trattati con brio e con la più pura castigatezza. A canto del Cotta troverete l'altro cantor di Dio, il soavissimo Lemene, le cui produzioni sono lavorate tutte a punta di pennello. Sarebbe desiderabile che fossero ridotte a purgata lezione, e il suo Dio e le altre bellissime produzioni nobile subbietto, per chi l'amena poesia o ami, o coltivi» (*Agli eruditi soci Niccolò Biscaccia*, «Di Rovigo a dì 23 agosto 1826», *ibi*, pp. 3-4).

(103) Della conversione poetica del Cotta parla il fiorentino Anton Francesco Marmi in lettera a L. A. Muratori del 22.III.1712: «perché non aveva punto né poco letti i nostri buoni maestri in questa professione, come i Danti, Petrarchi, Casa, Bembi e altri molti, usava di farsi sentire con un stile pessimo, e sul più metaforico lombardo che mai si possa; dal che, risquotendone urla e risate, anzi che lodi e applausi, restò persuaso che bisognava lavorar sul buono; e re-sosi docile alle nostre persuasioni, e studiati i suddetti autori, de' quali non ne sapeva quasi il nome, raggentili cotanto le sue poesie che ne lasciò ogni cattiva pratica, e in breve si fece celebre in questo mestiero, come ogniun sa» (L. A. MURATORI, *Carteggi con Mansi ... Marmi*, a c. di C. VIOLA, Firenze, Olschki, 1999, p. 289).

(104) Tale la testimonianza di Girolamo Gigli nel *Vocabolario cateriniano*, che cito dal profilo del Cotta (al quale rinvio per altre notizie e bibliografia sul personaggio) redatto da M. VIGILANTE per il *DBI*, XXX [1984], pp. 452-453, a p. 453.

(105) La prima parte della raccolta uscì in Genova nel 1709; la seconda a Foligno nel 1733. Ma fu la più diffusa edizione veneziana, uscita per i tipi di Cristoforo Zane nel 1734, a inaugurarne la duratura fortuna, rilanciata ancora a fine secolo da una stampa nizzarda del 1783.

larga parte negletto dalla storiografia letteraria, ad eccezione di vertici isolati (considerati però, questi ultimi, per lo più in rapporto con il resto della produzione dell'autore, e meno con i precedenti del genere: penso, com'è ovvio, agli *Inni sacri* manzoniani). Un genere, peraltro, durevolmente prospero, anche grazie al persistere di una domanda di pubblico che nasce dalla pratica della vita religiosa nei suoi vari aspetti (dall'istruzione seminariale del clero alla meditazione spirituale del fedele colto) e che alimenta un'attività editoriale ininterrotta e capillarmente diffusa, anche se per lo più di basso profilo. Ma giova ricordare come ancora nel 1846, un quarto di secolo dopo un'ulteriore edizione veneziana (quella in tre volumi di Giuseppe Battaglia, del 1820), il parmense Pietro Fiaccadori, quasi ad individuare un preciso filone di poesia sacra arcadica, stampasse congiuntamente gli *Inni e sonetti a Dio scritti da p. G. B. Cotta e dal conte Francesco De Lemene*. O ancora come nel 1881 la Tipografia e Libreria Salesiana di Torino riproponesse un'ultima volta il *Dio* del Lemene, a tutela e istruzione della «gioventù» di allora (la prima nata dopo l'Unità d'Italia), minacciata da «vanità ed irreligione»; e tale riproposta giustificasse più come «opera buona», resa urgente e necessaria dalla corruzione dei tempi, che non come «opera letteraria». Nelle pagine pittoresche dell'avviso *Al lettore*, l'apparentemente anacronistico *repêchage* si faceva forte, tra l'altro, di un'autorità moderna, quella del «poeta e arguto critico torinese» Felice Romani; il quale però, in un articolato elogio della poesia del lodigiano riportato per intero e con forte rilievo, non faceva che ripetere nella sostanza, senza peraltro dichiararlo, i vecchi schemi critici e storiografici arcadici della *Perfetta poesia* muratoriana (con fedeltà davvero sorprendente, a quella data, tanto da indurre il sospetto di un plagio dissimulato). Di suo, il provvido editore aggiungeva fervorose professioni di neotomismo («quel sole che fu Tommaso d'Aquino, a' nostri dì richiamato a rifulgere sulle scuole cattoliche di nuova e consolante luce») ed eloquenti elogi del «vicedio» Innocenzo XI (dedicatario del *Dio* lemeniano), eroico difensore della cristianità dalla minaccia turca; e soprattutto un'esplicita polemica contro la poesia contemporanea (Carducci in ispecie, empio autore dell'*Inno a Satana*) e il suo travicante e «deforme» sensualismo.¹⁰⁶ Si trat-

(106) Cfr. F. LEMENE, *Dio. Sonetti ed inni*, Torino, Tipografia e Libreria Salesiana, 1881, pp. 1-11. L'avviso *Al lettore* è firmato dal letterato piemontese «Sac. Dottor G[iovanni] B[atti-

tava dunque di combattere un nuovo secentismo, al quale il prefatore opponeva la poesia «spirituale», sola «nostra vera poesia», del Lemene¹⁰⁷ e, conclusivamente, quella di un «gentile poeta de' nostri dì», Giacomo Zanella.¹⁰⁸ Ancora a fine Ottocento, come si vede, il Lemene sacro poteva essere adibito a operazioni polemico-propagandistiche non troppo dissimili, nel fondo, da quelle arcadico-devote di primo Settecento. Con la differenza, ovviamente, che se per i Muratori e i Ceva si trattava di liquidare le sparute resistenze di un secentismo ormai sconfitto, la battaglia dei devoti editori ottocenteschi contro il secentismo moderno dei contemporanei era persa in partenza.

Forse più significativo, allora, il caso di alcune antologie d'autore, perché filtrano il canone della tradizione alla luce di un gusto

sta] Francesia» (1838-1930), uno degli ultimi “ragazzi di Don Bosco”, scrittore ascetico e attivissimo curatore di edizioni di classici italiani per la Tipografia e Libreria Salesiana (o «Tipografia dell'Oratorio di S. Francesco di Sales») (fra gli altri, soprattutto il Monti, ma anche, più vicine al Lemene, le *Poesie liriche* di Alessandro Guidi e le *Poesie liriche, sermoni e poemetti* del Chiabrera, queste ultime per una collana – la «Biblioteca della gioventù italiana» – nella quale, per cura d'altri salesiani, uscirono anche una scelta di *Prose* e le *Lettere* a Monaldo del Leopardi: presenze tutt'altro che ovvie, dato il contesto; alle quali si può aggiungere, fuor di collana ma sempre per la Tipografia e Libreria Salesiana, la fortunatissima antologia delle *Prose* di Machiavelli, giunta nel 1898 alla decima edizione). Sul Francesia, scarse notizie bibliografiche sono nel cit. CASATI, *Dizionario...*, II, p. 94, n° 501.

Merita estesa citazione il passo di più colorita polemica letteraria: «Certamente vorremmo quasi chiamare presuntuosa la nostra pubblicazione, se ascoltassimo solo il gridio incessante, che tuttodì ci assorda, di certa scuola moderna, detta per istrazio de' *veristi*, la quale, invece di cantare della *verità che tanto ci sublima*, si diletta di vanità, e peggio che non facessero un tempo i compassati Petrarchisti, ed i vuoti arcadi, gli uni e gli altri di poco gloriosa memoria, spinge, doloroso a dirsi! la sua empietà fino al trono di Dio, e vi sostituisce l'antico avversario di ogni bene, lo stesso Satana. Ci conforta però il cuore ed il pensiero, che due o tre non sono il mondo, e neppure l'Italia nostra carissima, che da Dante al Manzoni, ebbe illustri uomini, che posero i loro ingegni a farla grande ed onorata, cantando le glorie di Dio, giudice e sovrano dell'universo [...]. Tra questo bel numero ci piace mettere il Lemene, e la sua feconda musa non potrà che essere applaudita ed ammirata anche da noi moderni» (pp. 3-4). Ma il conforto non doveva essere così pieno e rassicurante, per il Francesia, se poco più sotto riprendeva: «Che poi dobbiamo già sentire che il gusto letterario sia grandemente e profondamente corrotto fra noi, non è chi non lo vegga e non lo lamenti. Ma è più deplorabile ancora questa corruzione del buon gusto letterario, essendo per se stessa una sciagura, perchè ne indica un'altra, di gran lunga maggiore e più grave, la ignoranza ed il travolgimento degli intelletti. Da essi se non fu salva la religione, non fu risparmiata la virtù e la patria, e fu infamato il pudore; e la poesia, questa soave *Della mente di Dio candida figlia*, resa miserabile schiava di tutte le più basse passioni, fu fatta servire a cantare ogni sozzura di più sozzi ingegni. I quali, poveri d'ispirazione, che non sia il gusto dei depravati costumi, poveri di concetti, cui il falso splendore delle immagini, anzichè portare rimedio, arreca danno, poichè la rende più evidente, non si raccomandano all'altrui attenzione per la bellezza delle forme e l'esteriore parvenza della lingua e dello stile. E poi, qual è lo scopo cui mirano? Non lo sanno, noi crediamo, se pure non fosse in verità quello di togliere alla poesia, a questa vereconda matrona, quell'indole mite e salutare, come fu sempre, e licenziarla a pascersi di ogni immondezza. E che contiene? Sovente non è che un vano rumore di parole, stranamente insieme accozzate, senza alcun senso, che quello non fosse del deforme» (pp. 8-9).

(107) *Ibi*, p. 10.

(108) *Ibi*, p. 11.

personale spiccato, e, dato che la selezione si deve ad un poeta, non solo storicizzano i testi trascelti, ma in certo modo sembrano proporli come vicini alla sensibilità dello stesso selettore-poeta e della sua musa. Ecco allora che il Leopardi ospita nella sua *Crestomazia poetica* (1828) due liriche del Lemene, e proprio del Lemene melodico e cantabile, la *Trasformazione dell'usignuolo* (altrimenti nota come *Miracolo d'Amore*)¹⁰⁹ e lo *Scherzo sopra l'amore*; dove tra l'altro ricorrono, soprattutto nella prima, i termini arcadici «verginella», «augellino», «augelletto», «alma»: termini poi caratteristici della stessa poesia leopardiana, anche se (ed è appena il caso di precisarlo) con una «diversissima tensione sentimentale».¹¹⁰

Anche il Carducci, nella sua *Primavera e fiore della lirica italiana* (che è del 1903), include due pezzi del Lemene melico-madrigalistico, un dialoghetto tra *Filli-Amore-Venere* e il già ricordato sonetto (uno dei 14 sonetti del piccolo canzoniere del Lemene per una Lidia) intitolato *La violetta* (ma anche noto col solo *incipit*, «Messaggera dei fior, nunzia d'Aprile»)¹¹¹. E qui va osservata l'impostazione di questa antologia: la quale censura rigidamente il marinismo, e legge il Lemene come poeta antibarocco e in tutto arcadico;¹¹² mentre la scelta dei componimenti antologizzati si spiega con l'apprezzamento ben carducciano dell'idillismo, di un «idillio della stagione e del sentimento».¹¹³ Così, nel ricordato sonetto lemeniano sulla *Violetta*, il Carducci rileva «un alito fresco di primavera», che sembra spirare da questi versi «quasi saluto a un'età nuova»:¹¹⁴

Messaggera dei fior, nunzia d'Aprile,
de' bei giorni d'amor pallida aurora,
prima figlia di Zeffiro e di Flora,
prima del praticel pompa gentile:

(109) Tale il titolo nella cit. ed. Quinto delle *Poesie diverse*, I, pp. 202-203.

(110) Così Giuseppe Savoca postillando i due componimenti antologizzati dal Leopardi: G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La poesia*. Introduzione e note di G. SAVOCA, Torino, Einaudi, 1968, p. 554 (i versi lemeniani sono alle pp. 177-179). Ma per altri, più sorprendenti riecheggiamenti dei versi lemeniani in Leopardi (*l'Infinito*), si veda in questi stessi Atti la relazione di Angelo Stella.

(111) E infatti il titolo non compare nell'antologia carducciana: cfr. G. CARDUCCI, *Primavera e fiore della lirica italiana*. Introduzione di G. BÀRBERI SQUAROTTI, Milano, Bompiani, 1969 (rist. anast. dell'ed. Firenze, C. G. Sansoni, 1917-1918), pp. 384-386.

(112) Cfr. le osservazioni di G. Bárberi Squarotti nella sua *Introduzione: ibi*, p. XII.

(113) *Ibi*, p. X.

(114) Così il Carducci nella sua *Prefazione: ibi*, pp. XV-XVI.

s'hai nelle foglie il bel pallor simile
al pallor di colei che m'innamora,
se per imago tua ciascun t'adora,
vanne superba, o violetta umile.

Vattene a Lidia, e dille in tua favella,
che più stimi degli ostri i pallor tuoi,
sol perché Fidia è pallidetta anch'ella.

Con linguaggio d'odor dirle tu puoi:
«Se voi, pompa d'amor, siete sì bella,
son bella anch'io perché somiglio a voi».¹¹⁵

Sono versi che, come ha già notato il Binni, riducono in un «disegno più nitido» i residui barocchi e i madrigalismi.¹¹⁶ Ed evidenti residui barocchi sono appunto le espressioni «pompa gentil», «pompa d'amor», «con linguaggio di odor» e altre venature canore; mentre un chiaro artificio madrigalistico è quello di riprendere la parola-tema «pallor», e variarla in «pallida» e «pallidetta»: artificio di repertorio, giacché lo stesso Lemene lo adibisce altrove al giardino mistico del *Rosario* («A me cede i primi honori, / dolcemente pallidetta, / benché sia la Violetta / primogenita de' Fiori»)¹¹⁷.

Ebbene, questo stesso artificio troviamo ancora in una canzonetta sullo stesso tema di Vincenzo Monti, *La viola*, attribuibile al Monti romano, 'abate' e arcade (siamo verso la metà degli anni Settanta del secolo), con la quale chiudiamo, tornando al Settecento, questa desultoria carrellata:

Pallida violetta,
nel cui smorto color
lo stato del mio cor
si manifesta;
 violetta pallidetta,
sai tu che voglia dir
l'improvviso sospir
che in sen si desta?
 Ben d'innocente fiore
colori e foglie hai tu,
e odorosa virtù
che i sensi avviva:

(115) *Ibi*, p. 386. Il sonetto si legge, con varianti di mera forma, in LEMENE, *Poesie diverse...*, I, p. 118.

(116) BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio...*, p. 66.

(117) Così recita la V strofa della canzonetta *Gaudio della Rosa* premessa al *Rosario* (è appunto la rosa a parlare): cfr. la cit. ed. Quinto delle *Poesie diverse...*, II, p. 34.

ma, nel trattarti, il core
mi palpita così,
ch'altra mai non senti
fiamma più viva. [...] ¹¹⁸

Qui il vocativo iniziale – «Pallida violetta» – è ripreso all'attacco della seconda quartina e variato in «viola pallidetta»; e vi compare pure un «odorosa virtù» che sembrerebbe richiamare il «linguaggio d'odor» del Lemene. Si tratta, in quest'ultimo caso, di effettivo reimpiego o, com'è pur possibile, di semplici coincidenze indotte dall'analogia tematica (cioè dal comune tema della pallida viola)? Difficile rispondere, e forse impossibile, data la marcatura troppo blanda degli stilemi che stiamo considerando. Basti constatare, e con ciò davvero concludere, come questa stessa difficoltà sia, in fondo, ben rappresentativa di quella 'funzione-Lemene' dalla quale ha preso le mosse il nostro discorso, del suo ruolo di tramite o di raccordo tra secoli ambiguamente l'un contro l'altro armati, del suo iscriversi nell'ambito più generale di una tendenza del gusto dell'epoca, quella del «barocchetto melico»: ¹¹⁹ tendenza di cui il Lemene, se non è l'esponente, è certo *uno degli* esponenti più ragguardevoli.

(118) V. MONTI, *La viola*, vv. 1-16, in ID., *Tragedie Poemetti Liriche*, a c. di G. F. GOBBI, Milano, Hoepli, 1927, p. 420.

(119) BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio...*, p. 65n.



Iscrizione marmorea con effigie bronzea dedicata dall'Associazione ex allievi del Liceo "Verri" (Lodi, Liceo "P. Verri" - testo dettato da A. Caretta).

L'EPISTOLARIO SPECCHIO DELL'UOMO E DEL TEMPO

Clotilde Fino

Le lettere per ogni autore di ogni epoca sono lo specchio fedele dell'animo e della mente, sono testimonianza preziosa per la conoscenza delle vicende personali, della rete di amicizie e di relazioni che compongono il contesto sociale e umano, in cui si svolgono le esperienze di vita.

L'epistolario di Francesco De Lemene studiato da Cesare Vignati alla fine dell'800, precisamente nell'"Archivio Storico Lombardo" del 1892, ma ancora inedito nella sua integralità, consente di illuminare la personalità di un poeta che la stima dei contemporanei pose in grande onore, e che i secoli successivi relegarono in disparte o nell'oblio.

Le minute delle lettere del signor Francesco De Lemene sono raccolte in un manoscritto conservato alla Biblioteca Laudense¹ di cui esiste una copia all'Ambrosiana. Il manoscritto della Laudense è della prima metà del Settecento. Lo rivelano la foggia della rilegatura in pelle color castagno e le due fibbie in bronzo a forma di conchiglia. Un'annotazione della prima pagina, accompagnata da un N.B., comunica che «fu acquistato in Milano alla pubblica asta che vi si fece della pregiata libreria dei Nobili Astori di Lodi» e aggiunge: «Questa è la collezione delle lettere di Francesco De Lemene *ad Varios*». Fu consultato e citato dall'Argelati nella sua opera *Corpus scriptorum mediolanensium*. Quello all'Ambrosiana è successivo. Lo rivelano le varianti del testo di alcune lettere²

(1) Segn. XXI A 30.

(2) Per esempio la 330 al pittore Stefano Maria Legnani.

riscontrabili nel confronto tra i due manoscritti. Oltre a differenze nella lunghezza del testo, si nota un'ortografia più chiara e più vicina alla lingua di oggi, senza l'h nelle voci verbali di "avere" e in voci nominali come "herba".³

Il titolo di entrambi i manoscritti è *Minute di lettere diverse del Signore Francesco De Lemene, scritte in vari luoghi e tempi*.

Gli originali, secondo un'annotazione posta verosimilmente dal Vignati, il quale tentò di datare le lettere con un confronto con gli autografi, erano nei "Mazzi di lettere a persone ragguardevoli" dell'Archivio De Lemene. Alla fine del manoscritto è stato aggiunto un altro indice alfabetico con data e un elenco di lettere autografe al Conte poeta De Lemene.⁴ L'elenco iniziale invece è redatto in ordine alfabetico in base al nome o al titolo: per es. il conte Beretti si trova sotto la lettera C e Virginia Bazani si trova sotto la lettera V.⁵ Quelle datate circoscrivono un arco di tempo che va dal 1655 al 1697-1700, quindi il corso della vita più intensa dell'uomo. Oltre all'annotazione del chiosatore a fine del testo nel manoscritto, gli indicatori temporali sono presenti all'interno del corpo, come l'anno 1661, che lo scrivente pone a cronologia di un viaggio a Napoli e ricordo di una calorosa cordialissima accoglienza.⁶ Oppure il riferimento alla sua età e al periodo di ministero nel collegio dei decurioni che lascia dopo trentacinque anni di "servizio". Il maggior numero risale al periodo intorno al 1694, anno di forzata immobilità per motivi di salute e di interruzione della produzione letteraria, soprattutto quella teatrale che era la più richiesta. Le lettere sono 355 a 174 persone diverse e comprendono un vasto elenco di destinatari: poeti illustri come Francesco Redi e Carlo Maria Maggi, letterati come Giambattista Vico, Ludovico Antonio Muratori, Iacopo Martelli, Mario Crescimbeni, Tommaso Ceva, ecclesiastici come il cardinal Ottoboni, il cardinal Azzolini, il cardinale de' Medici, il cardinal Panfilì, sovrani come il re d'Inghilterra, la regina di Svezia, la regina di Polonia, il duca Gonzaga, il granduca di Toscana, il duca d'Este, il vicerè d'Aragona che traduce le sue poesie in castigliano, il vice legato di Romagna, nobili uomini come il conte Giannelli, il principe Feroletto di Tomaso d'Aquino, i princi-

(3) ora, honore, horamai.

(4) La grafia di questo elenco finale è la medesima delle annotazioni sulla cronologia delle lettere.

(5) Questo indice è presente nella copia alla Laudense e all'Ambrosiana L'indice finale solo alla Laudense.

(6) Lettera 55 a Basilio Giannelli.

pi Farnese, nobildonne come la contessa del Rio, la contessa Monti, Lucrezia Modignani e Giovanna Villani. Sono presenti, non come destinatari, ma come conosciuti il Marino e il Segneri. E l'elenco non si esaurisce qui.

Attraverso la corrispondenza si può perciò ricostruire la fitta rete di relazioni con personaggi del tempo che rivela la simpatia e la considerazione in cui il De Lemene era tenuto, gli ambiti sociali politici e culturali in cui si mosse con facilità e familiarità. Gli argomenti trattati sono quelli propri della storia personale che si intreccia con quella della cultura e delle vicende del Seicento. Lo stile è sempre quello formale, più forbito con i destinatari di rango, ossequioso ed enfaticizzato dall'uso dei superlativi; più sciolto e libero con i familiari e gli amici, ma pacatamente discorsivo. La stizza si accende solo quando le stampe rovinano i testi con errori, ma anche in questo caso il risentimento si scioglie nell'ironia e in battute come: «nell'edizione di Parma alcune poche cose sono sue ed infinite non sono sue» (gli errori di stampa).⁷

L'edizione uscita a sua insaputa lo riempie di giusto sdegno, perché le poesie furon «stampate furtivamente con un assassinamento tanto più atroce quanto men rimediabile.»⁸ L'arguzia tutta lodigiana a volte suscita ed esplicita il sorriso del lettore, sia quello reale di ieri, sia quello curioso di oggi. L'apertura, il corpo sono generalmente asciutti ed essenziali, anche quando sono di carattere argomentativo, e la conclusione di una lettera segue le formule di rito come *bacio devotamente le mani, mi riconfermo, mi dedico, tutto suo, bacio l'orlo della veste*. Se il destinatario è una persona cara allora il saluto è *un affettuoso abbraccio* piuttosto moderno.

La maggior parte delle lettere è di interesse letterario, esterna le scelte stilistiche e valutazioni su componimenti che vengono sottoposti al giudizio del celebre poeta. Fa riferimento alle opere in poesia, ai sonetti di circostanza, alle opere sacre come *Il Rosario* e il poema *Dio*, alle Accademie numerose a cui il De Lemene venne associato, a questioni dibattute come quella del poema epico. Poche fanno riferimento alle opere giovanili, perché, come risulta da una lettera della regina Cristina di Svezia,⁹ vennero bru-

(7) Lettera 325. Quello degli errori di stampa e della rilegatura è un dispiacere che non gli risparmia neppure la sua città Lodi: «Ho fatto subito legare un esemplare delle mie poesie alla meglio che hanno saputo in questa miserabile Città» (lettera 90 al Marchese Beretti, Mantova).

(8) Lettera 120 a Leonardo Cominelli.

(9) In Vignati, *L'epistolario di Francesco De Lemene*, v. nota (27).

ciate, quando furono ritenute fatue, in una successiva crisi religiosa. In questo caso i destinatari sono persone nobili o nobildonne che fungono da promotrici pubblicitarie negli ambienti di corte, per es. la regina Cristina per il re d'Inghilterra o la marchesa di Mantova per la regina di Polonia, il cardinale Azzolini per la stessa regina di Svezia.¹⁰

Molte sono le lettere che potremmo definire *Ad Familiares* perché indirizzate ad amici che sono nobili, religiosi, poeti, pittori dell'area lodigiana e milanese o personaggi di fama più larga, conosciuti nei suoi soggiorni presso le corti italiane, a Bologna, a Roma, a Parma, a Napoli, a Milano, a Firenze, a Mantova. In questa corrispondenza appaiono i tratti delle vicende familiari e degli eventi quotidiani che solitamente animano la comunicazione scritta a distanza. Allora le distanze erano tangibili, non erano ancora state annullate dai moderni mezzi telematici, e l'epistolario rivela che il De Lemene era un abile comunicatore, un personaggio di cui, con terminologia di oggi, potremmo dire che aveva un gran successo di pubblico. E il suo pubblico fu vasto, qualificato, titolato. Molte lettere inviano espressioni di condoglianza per un lutto, felicitazioni per nozze o per la nascita di un figlio, auguri per le feste o per il nuovo anno.¹¹ Queste convenzioni di cortesia che sussistono tuttora non sono formule stereotipe, ma messaggi personalizzati che il dotto impreziosisce con citazioni di autori latini.¹² O con graziosi giochi di parole come quello di rallegrarsi con il marchese Angeli di Roma per l'Angelino fresco nato, perché «Se gli Angioli non si propagano in cielo, si propaghino in terra, ma nella loro propagazione si trasfonda in essi non solo la nobiltà del sangue, ma anche la nobiltà dello spirito». La partecipazione del De Lemene a queste vicende importanti delle famiglie altrui, indica la sua capacità di condivisione delle gioie e dei dolori con la disponibilità di chi non ha affetti coniugali o filiali propri, ma sa circondarsi di una cordialità allargata e ricambiata. Il favore è confermato oltre che dalle attestazioni di stima (il suo nome è inserito nelle

(10) Il conte Beretti per il duca di Mantova, Il conte Piazza per il principe Farnese di Parma.

(11) Condoglianze sono espresse nelle lettere 203, 234, 245.

Auguri di Buone Feste nelle lettere 62, 245, 244, 246, 247, 248, 249,.

Auguri di nozze nella lettera 252 al marchese Gio. Filippo Angeli.

Auguri per la nascita del figlio dello stesso marchese nella lettera 344.

(12) Nella lettera 62 a Monsignor Saladino per es. cita Giovenale *Mens sana in corpore sano*.

composizioni dei poeti o aspiranti tali, un suo parere è ambittissimo, le sue opere richiestissime, tanto da essere diffuse e pubblicate, a volte, a sua insaputa), dal gran numero degli amici e dai doni che riceve. Un libro di musica con una pettiniera da Isabella Leonardini di Novara, libro che ripone nella libreria della chiesa Incoronata, due cassette di preziosi estratti dal granduca di Toscana, un cavallo di razza dal duca di Mantova,¹³ per citarne pochi. Dal Quirinale, regnante Innocenzo XI, ricevette due onorificenze, due medaglie insigni per l'oro e per l'argento.¹⁴

Si sa che Francesco De Lemene non ebbe moglie e figli. La sua famiglia era costituita dal padre Antonio, dai fratelli Alfonso e Luigi e dalla madre. Di quest'ultima, Apollonia Garati, conosciamo le fattezze grazie a un ritratto del 1656 conservato nella quadreria di Santa Chiara.¹⁵ Nelle lettere il figlio parla di lei in occasione della sua morte nella lettera all'Abate di Villanova, Ambrogio Ghisalberti, a cui chiede suffragi insieme con i suoi monaci. La donna è stata tre anni paralitica a letto con somma pazienza e rassegnazione nel Signore.¹⁶ Della morte del padre si parla come di un evento improvviso che lo coglie lontano da Lodi e che lo costringe a lasciare Roma.¹⁷ Il padre Antonio è presente nella lettera 6 come destinatario delle giustificazioni che il figlio gli invia dopo essersi diretto a Roma da Bologna, dove compiva gli studi di diritto, anziché tornare a Lodi. Questo è il primo viaggio, del 1655. La necessità delle scuse è indotta dal fratello Luigi, somasco, che gli ha comunicato il disappunto e i rimproveri paterni. Luigi è destinatario a sua volta di una lettera in occasione della sua nomina a Generale dell'Ordine.¹⁸ Francesco nell'apprendere la notizia della nomina all'ora di pranzo, notizia non inaspettata, si premura a far

(13) Lettere 257, 227, 92.

(14) Lettera 59 a Mons. Francesco Maria Della Porta, cameriere segreto di sua Santità, lettera datata al 1684. Innocenzo XI, Benedetto Odescalchi nato a Como nel 1611, fu papa dal 1676 al 1689.

Innocenzo X, Giambattista Panfilì, romano nato nel 1574 fu papa dal 1644 al 1655, Alessandro VII dal 1655 al 1667, Clemente IX dal 1667 al 1669, Clemente X, Emilio Altieri romano eletto ottantenne, dal 1670 al 1676, Innocenzo XI dal 1676 al 1689, Innocenzo XII Pignatelli, dal 1691 al 1700.

(15) La Casa di riposo per anziani di via Paolo Gorini.

(16) Lettera 37.

(17) Lettera 7 al sig. Carlo Fracasati.

(18) Lettera 52. Francesco è preoccupato della responsabilità che cade sul fratello ormai in età avanzata e di salute cagionevole. Offre aiuto economico di cento scudi per affrontare le "Carovane che converranno farsi per obbligo del suo ministero", polizza utile per allestirsi viaggi da farsi nel caso che la Povertà religiosa non somministrasse tutto il bisognevole.

pervenire una somma di cento scudi per le necessità a cui non può provvedere la povertà religiosa. Dopo la morte di Alfonso è infatti Francesco a dover occuparsi dell'amministrazione del patrimonio familiare, del *negotium*, perdendo la libertà che fino a quel momento gli aveva consentito di dedicarsi a tempo pieno all'*otium*. Molte sono le lettere che comunicano ad amici stretti il dolore e lo stordimento per questa perdita che sconvolge le sua tranquilla e serena esistenza. E il figlio di Alfonso, Antonio, il nipote carissimo, ritratto bambino di cinque anni con la nonna, costituì il centro degli affetti familiari dell'età avanzata. E quando¹⁹ il duca di Mantova, Ferdinando Carlo Gonzaga, insignì il De Lemene del titolo di "conte", lo estese al nipote Antonio ed alla sua discendenza.

Il ritratto fisico appare in due lettere²⁰ e sembra anticipare una descrizione leopardiana: perché si legge. «Io debbo poche grazie alla natura, perché non mi ha fatto bello, ma debbo ben molte imprecazioni all'arte per havermi trattato molto peggio che la natura».²¹ Allude probabilmente al ritratto che è giunto fino a noi e che fu inserito nell'edizione ristampata a Parma. Scrive infatti nella lettera 340 al Padre Barnabita Supensi di Milano. «Vi trovo inserito un mio ritratto, e se l'amor proprio non mi ingana parmi più diforme dell'Originale fatto dalla natura e dalla prima copia già fatta dall'arte». In un'altra,²² ormai avanti negli anni si compiace del suo stato di salute: «Quanto alla mia sanità non posso né debbo dolermi. Lo stomaco mi serve meglio che quando ero giovine. I piedi e le gambe mi sono per verità spesso bersagliate da flussioni hor d'altra specie, ma sono tuttavia sì discrete che togliendomi il moto mi lasciano almeno la quiete e quanto alla testa parmi anche peggiorata poco».

Un gruppo a sé costituiscono le lettere "ufficiali", cioè le relazioni scritte alla città di Lodi in veste di oratore designato presso il Senato di Milano e quelle meno ufficiali, ma ugualmente interessanti, perché ragguagliano sulla vita politica, artistica e culturale della città nel suo tempo.

Quale fu il tempo di Francesco De Lemene? L'arco della sua esistenza inizia nel 1634, anno della sua nascita e si conclude nel

(19) Nel 1689, alle calende di dicembre. Lo riporta il Ceva, *Memorie di alcune virtù del signor conte Francesco De Lemene*, Milano 1718, pag. 193.

(20) Lettere 306 e 318.

(21) Lettera 318 al sig. Conte Montemellino, Perugia.

(22) Lettera 306 al barone Camillo Boccaccio, Fano.

1704. È un periodo che vede l'apice della dominazione spagnola con la Lombardia contesa dal 1623 al 1659 e il suo crepuscolo dal 1660 al 1706. Se diamo uno sguardo ai testi scolastici delle scuole superiori vediamo che i capitoli dedicati al Seicento caratterizzano la seconda metà del secolo con queste sintesi: dominazione spagnola, influenza ecclesiastica nella vita culturale ed artistica, articolazione e sviluppo delle manifestazioni letterarie nelle espressioni tradizionali della poesia classicheggiante, del poema eroico e della satira, della trattatistica, del teatro nel genere antico della tragedia e della commedia e nei nuovi generi del melodramma e della commedia dell'arte, della poesia dialettale, della prosa scientifica, della storiografia. Nascita delle Accademie come luogo di dibattito e di approfondimento di questioni di estetica e di critica letterarie o di ripresa di discussioni come quella intorno alla questione della lingua, vivacizzata dalla Crusca.

Tutti questi aspetti sono riflessi nell'epistolario delemeniano che quindi può giustamente definirsi "specchio dell'uomo e del tempo".

Il periodo storico in cui il De Lemene visse è perciò animato da fermenti apportatori di profonde ed importanti trasformazioni nel costume, nel gusto e nella produzione letteraria, fermenti che furono da lui pienamente accolti. De Lemene fu contemporaneo di Cartesio, di Molière, di Corneille, di Hobbes, di Locke, di Keplero, di Milton, di Galileo Galilei (quando costui morì egli aveva otto anni), nacque poco dopo la morte di Bacon²³, di Cervantes, di Shakespeare, esponenti di quel gran movimento della civiltà occidentale che caratterizzò il secolo XVII.²⁴ Conobbe soprattutto gli autori francesi e nelle lettere si trovano citati, J.-L. Balzac e Malherbe,²⁵ ma anche Lope de Vega e il grande del teatro spagnolo.²⁶

È un periodo storico in cui si assiste all'apogeo della corte come centro culturale, come punto di riferimento di modelli per gran parte dell'arte barocca che si diffonde sull'onda della Controriforma in tutta l'Europa cattolica e gli artisti, non solo pittori, scultori

(23) Bacon Francesco detto barone di Verulamio, filosofo e scienziato inglese (1561-1626).

(24) Cartesio 1596-1650; Molière 1622-1673; Hobbes (1588-1679); Locke (1632-1704); Keplero; Cervantes 1547-1616; Shakespeare (1564-1616), Milton (1608-1674); Corneille (1606-1684); Lope de Vega (1562-1635); Calderon de la Barca (1600-1681); Galileo Galilei (1564-1642).

(25) Lettera 30 alla contessa Ludovica del Rio.

(26) Lettera 3 al Signor Francesco Maria Santinelli di Pesaro.

e architetti, ma anche poeti e letterati conseguono posizioni elevate, perché i vari regnanti promuovono a maggior gloria propria le arti. Basti pensare alle corti dei Pontefici a Roma, come quelle di Innocenzo X (1644-1665), di Alessandro VII (1655-1667), alle corti asburgiche di Madrid e di Vienna con Filippo IV (1650-1665) e Carlo II (1661-1700), di Versailles con Luigi XIV (1643-1715). Il De Lemene fu letterato riverito nelle corti italiane e personaggio di grande influenza e autorità nella sua città di Lodi. L'apertura alla cultura d'oltralpe e d'oltreappennino convisse con un attaccamento fedele alla sua patria e alla cultura lodigiana. Lo studio sull'Epistolario inedito di Cesare Vignati, di taglio ottocentesco è dedicato, infatti, al poeta e al cittadino.²⁷ Quello per la "patria" (è questo il termine usato spesso per indicare Lodi), è un amore che dopo la sbandata giovanile, fisiologica, quasi obbligata, coltiva per gran parte della sua vita. Ventenne insofferente per le angustie dell'ambiente familiare e della città natale, che gli appare soporifera e sonnolenta, con scelta ribelle, propria della trasgressione giovanile di tutte le generazioni, si allontana da Lodi e da Pavia, dove seguiva gli studi di diritto, per recarsi a Bologna. Si entusiasma per la vita allegra e frizzante di questa città al punto da dichiarare che sente Bologna più sua patria che Lodi. In effetti a Bologna nasce quella passione che si rivelerà più feconda e duratura, quella per il teatro. Con curiosità di conoscere nuovi ambienti e di aprire nuovi orizzonti, si sposta a Fano e raggiunge Roma.²⁸ Costretto a tornare per la morte del padre, ripartirà per Roma al seguito del cardinal Vidoni, sei anni dopo. Ma delusa l'aspettativa di ottenere un posto in prelatura, decide di tornare a Lodi che ha rivalutato con saggezza più matura come il topo di campagna della favola. Le motivazioni sono esposte in una lettera all'amico Agostino Bignami. Sono motivazioni di carattere pratico e indicative di senso di concretezza tutta lombarda:

Due massime da me supposte infallibili e poi trovate da me tutte false mi faranno abbandonar Roma. Io supposi, prima della mia partenza dalla Patria che, essendosi stabilita la pace dopo tante guerre tra il nostro Re e quel di Francia, dovesse cotesto nostro paese respirare, non più soggetto a tanti carichi militari. Da tal respiro io calcolavo che ne dovesse risultare alla mia azienda il vantaggio di ben 500 scudi annui, al

(27) Cesare Vignati, *Epistolario inedito di Francesco De Lemene*, in "Archivio Storico Lombardo", 1892, pagg. 345-376 e pagg. 629-670.

(28) È il 1655 Lettera 6, al sig. Antonio De Lemene. Lettera 7 al sig. Carlo Fracassati.

qual vantaggio aggiungendo mio fratello altri 500, havevo già fatto fondamento di poter disporre in Roma comodamente ogni anno di mille scudi.

Invece senza la guerra i carichi continuano maggiori e la rendita si rivela insufficiente per mantenersi a Roma in Prelatura. Le informazioni avute nel suo precedente soggiorno romano si rivelano infondate, perché, sia che non avesse appreso bene, sia che il lusso della corte pontificia fosse nel frattempo molto cresciuto, i mille scudi

non bastano per il mantenimento d'un Prelato, e molto meno maneggiati con economia lombarda che non sia comasca. Non potendo io adunque trattenermi in Roma, come vorrei, non mi ci voglio trattenere, come potrei. Non dico che anche fuori della Prelatura non si possano correre fortune grandi, ma sono rare nè dobbiamo con prudenza promettersele, e nell'aspettarle spender l'età e i soldi, senza che mai arrivino. Eccoci adunque il vero motivo che mi fa ritornare immediatamente a Lodi, senza impegnarmi qui con più lunga dimora. Ritornato al Paese starò con maggior comodità, con più libertà in conversazione d'amici e con occupazioni geniali dell'intelletto, servirò alla patria, dove potrò, e que' denari che dovrei spendere a Roma li spenderò in mobili, li spenderò in fabbrica, e in tal forma, se non potrò ingrandire la mia Casa formalmente, la ingrandirò materialmente. Che dite Signor Agostino mio bello di queste mie considerazioni? Pensate alla risposta, ma non me la scrivete, perché non mi troverà in Roma, havendo noi decretata la mia partenza lunedì otto. Me la darete poi a bocca. Intanto vi dico che mi trovo contentissimo d'esser venuto a questa Corte, portando quindi meco un bel disinganno e l'acquisto di molti padroni ed amici con cui tener corrispondenza, se havrò volontà di scrivere.²⁹

Ritorna perciò agli amici di Lodi che pure erano cari e numerosi. Tra questi l'amatissimo Filiberto Villani.

Amico fraterno fu infatti l'autore del poema epico *Federico ovvero Lodi riedificata*, opera composta per incoraggiamento del De Lemene che ne scrisse gli argomenti di presentazione ai singoli canti. Nell'XI dei venti canti del poema il Villani inserì l'elogio dell'amico tra i Lodigiani illustri.³⁰ È la persona il cui nome ricor-

(29) Lettera 17 al signor Agostino Bignami, Lodi.

(30) Canto XI, stanza XIV,

Francesco e tu, tu che con plettro altero
l'inesplicabil nume spiegasti già
Strada calcando, ove l'altrui pensiero
Batter mai simil volo invan presume
Dedalo sacro or tu sul gran sentiero

re più volte nelle lettere. Per lui Francesco chiese, ed ottenne, al Magliabechi³¹ notizie su un antico poeta tedesco. A lui indirizzò una lettera da Parma³² per descrivergli le feste sontuose della corte con la promessa di riferirgli a voce le poesie composte per la circostanza. Amanti entrambi dell'allegria compagnia e del divertimento, nonché vicini di abitazione in via Borgorato nella parrocchia di San Lorenzo, diedero vita a Lodi a convegni mondani a cui partecipavano gli aristocratici e i dotti della città, dame e cavalieri. Il De Lemene era regista di spettacoli allestiti nella sua casa dove aveva creato un teatro e dove si improvvisavano recite a soggetto. Scrive all'Abate del Rio di Milano:³³ «Se vi ho mai desiderato in Lodi è stato nel passato carnevale. L'abbiamo fatto tanto allegro che non si può dire di più». «Ho aperto nella mia casa un teatro dove si sono recitate successivamente ben quindici commedie a soggetto, così all'improvviso con la sala sempre piena di tutta la nobiltà dell'uno e dell'altro sesso». Tra le dame che partecipavano ai sodalizi intellettuali Giovanna Amadea, sempre della famiglia Villani, e Lucrezia Modignani, destinatarie di lettere. La prima è indicata come Sofronia trasportata in lingua lodigiana³⁴ (dal Ceva apprendiamo infatti che alla Villani fu dedicata una traduzione in dialetto dell'episodio del II canto della *Gerusalemme Liberata*), la seconda come degna di essere annoverata nel catalogo dell'Accademia per la bellezza dei suoi versi.³⁵

Del Marchese Alessandro Villani, invece, viene elogiata una commedia con espressioni encomiastiche elevate e con osservazioni interessanti sul gusto del pubblico. Scrive infatti il De Lemene che l'applauso popolare dipende dal genio del Paese dove si

Mi consiglia e mi dà sicure piume
Sicché immortal per bella gloria sia
Non immortal per la caduta via

Stanza CVII

Teneri sì, ma casti amori pria
con dolcissimo stil spiega Lemene
Poscia applaude al valore e d'armonia
vaga e arguta per lui suonan le scene
Indi di Dio li arcani e di Maria
Canta il gaudio, la gloria e in un le pene
la cetra ornando in rare forme e belle
di mirto e lauro e poi di rose e stelle.

(31) Lettera 225.

(32) Lettera 83.

(33) Lettera 10.

(34) Lettera 61.

(35) Lettera 23.

canterà. «A Milano che ha il genio allegro potrebbe per avventura sembrare un tanto malinconica, ma in Roma o dove si ama più il serio che il ridicolo e il patetico che l'allegro piacerà più così».³⁶

Se l'attività letteraria a Lodi era intensa, il De Lemene ne fu eminente rappresentante: estesi sono i consensi alla sua produzione, diffusa la sua fama, insistente la richiesta di sonetti d'occasione che non disdegnò dimostrando grande disponibilità, incurante di inflazionare un nome che godeva di grande prestigio, schivo di alterigia e di superbia, privo di ambizione e di vanità. Ne compose uno anche in accompagnamento al dono di una forma nostrana di formaggio lodigiano al marchese Flaminio Crivelli di Milano.³⁷

Tra le numerosissime lettere che fanno riferimento alla produzione letteraria del De Lemene la maggior parte riguarda i sonetti composti per chi gliene faceva richiesta. Per l'ingresso in convento della figlia della contessa Ludovica del Rio, per esempio.³⁸ Per ringraziare il Vismara del dono di una medaglia di bronzo da lui lavorata col ritratto suo e di una con quello del Maggi. In questo caso evidenzia la differenza tra il regalo ricevuto e quello inviato: è quella esistente tra il peso e la durezza del bronzo e la leggerezza e fragilità d'un mezzo foglio di carta. L'unico che stentò ad accontentare fu il conte Bartolomeo Rozzone di Pavia che gli chiese una composizione di nozze, perché l'argomento non era di "genio" alla "sua Musa, che era celibe". Ebbe per altro sempre una simpatia naturale con i pittori, forse per quella affinità che passa "tra la Poesia e la Pittura loquace" e ne compose per Andrea Lanzani,³⁹ Filippo Abbiati,⁴⁰ per il Bianchi⁴¹ e il Rossini, per Stefano Maria Legnani. Il Lanzani,⁴² che faceva parte del gruppo degli artisti milanesi, gli recapitò il dono del suo ritratto riprodotto in una medaglia di bronzo, opera del Canonico Vismara.⁴³ La scuola milanese è ricordata nella corrispondenza a proposito di un quadro che il Legnani dipinse ispirandosi ad alcuni versi del De Lemene su argomento mitologico avente come soggetto le divinità di Ve-

(36) Lettera 149.

(37) Lettera 51.

(38) Lettera 30.

(39) Lettera 258.

(40) Lettera 249.

(41) Per l'identificazione di questo pittore l'ipotesi più probabile è che si tratti di Federico Bianchi, genero di Ercole Procaccini, presente per lavori alla Certosa di Pavia nel 1663.

(42) Andrea Lanzani, fratello di Carlo Antonio Lanzani, risulta battezzato nel 1614 a San Tomaso di Terra Amara di Milano.

(43) Lettere 147, 151.

nere, Bacco, Cupido e Cerere. «Questo caso (Bacco che riscalda Venere che sta morendo di freddo) da me già disegnato con la pittura loquace è da lui stato descritto con la muta poesia». Il quadro fu donato al poeta lodigiano e da questi al conte Beretti,⁴⁴ segretario di stato del duca di Mantova. Il Legnani è definito «il dipintor milanese presso tutti in concetto de' primi e presso molti il primo che hoggidì maneggi i pennelli in quella città e mio gentilissimo amico» e dei pittori milanesi viene riportata la lode del Marino⁴⁵ che scrisse

voi per cui Milano agguaglia Urbino
Morazzone, Cerano e Procaccino.

Anche Cesare Malvasia nella sua *Vita de Camillo Procaccini*, in *Felsina Pittrice*, parte seconda, pag. 222, riporta gli stessi versi. Il Marino è definito “Cigno di Partenope”. Cerano è “Serano”.

A questi tre nomi non oscuri il De Lemene aggiunge «Zaninno da Compugnano, celebre per le goffaggini».

Con il Legnani intrattenne corrispondenza sui lavori al Coro della chiesa della Santissima Vergine Incoronata.⁴⁶ Le benemerenzze civiche del De Lemene non si limitano infatti al lustro dato con la sua poesia, ma all'abbellimento architettonico della città e alle cure dedicate al suo più prezioso tempio. Oltre al Legnani coinvolse architetti di punta come il romano Carlo Fontana⁴⁷ per il disegno e il modello ligneo e il milanese Francesco Maria Silva.⁴⁸ Con gli artisti avveniva una sorta di scambio di prestazioni: il romano Giovanni Battista Borsa desidera un oratorio per musica, il poeta lodigiano glielo invia come “parto della vecchiaia” e in cambio chiede che il Borsa si occupi di fregiare un nicchio per riporvi due bellissime statue, secondo un suo disegno che invia unitamente (“disegno di sì preciso ornamento”).⁴⁹ Anche la dimora dei De Lemene doveva essere uno splendore d'arte se oltre del teatro era dotata di affreschi di Ercole Procaccini, il nipote del maestro bolognese Ca-

(44) Lettera 115 al conte Lorenzo Beretti, Segretario di stato del seren. mo Duca di Mantova.

(45) Giambattista Marino nacque a Napoli nel 1569 e vi morì nel 1625 dopo una vita movimentata a Roma, a Torino, in Francia.

(46) Lettere 330 334, 223, 259.

(47) Lettera 120.

(48) Lettera 148.

(49) Lettera 206 al cardinale Pietro Ottoboni.

millio.⁵⁰ A Bologna, città dove trascorse gli anni felici e fervidi della gioventù universitaria, per completare gli studi di diritto dopo il trasferimento da Pavia (nella lettera al cavaliere Antonio Manara scrive che Bologna è sua patria più di Lodi)⁵¹, Francesco ebbe frequentazioni stimolanti e amicizie durature con intellettuali di livello e con pittori. Tra questi ultimi conobbe l'Albani,⁵² il Tiarini⁵³ e il Barbieri, anche lui Francesco,⁵⁴ più noto come “il Guercino”, il pittore di Cento, che ha ispirato lo scorso anno una mostra a Milano. Leggiamo queste frequentazioni nella lettera al conte bolognese Carlo Malvasia, interessante non solo perché apprendiamo che il De Lemene fu citato nell'opera *Felsina Pittrice*, nella⁵⁵ *Vita del Pittore Albani*, per un sonetto e una lettera, ma soprattutto perché egli puntualizza sulle notizie relative a Calisto della Piazza, detto Toccagno. Il Malvasia scrive che Giacinto di Media e Calisto, “ambidui lodigiani” siano scolari di Camillo Procaccini. Se è vero che lo fu il primo, il secondo non lo fu, e il De Lemene rileva l'equivoco, correggendolo con queste affermazioni:

Il nostro Calisto⁵⁶ fu contemporaneo di Titiano e della medesima scuola. Tal verità si comprova dall'opera del medesimo che dagli intendenti, che non hanno cognizione di questo soggetto (Calisto) vengono colte per opere hora di Tiziano hora di Giorgione. Tali li hanno credute molti miei amici forestieri e specialmente il Cavalier Bernini,⁵⁷ il signor Ciro Ferri e poco fa il cavalier Fontana.⁵⁸

Il “nostro Calisto” indica il compiacimento tutto lodigiano di

(50) I Procaccini furono una famiglia di pittori bolognesi, operante prevalentemente in Emilia e a Milano. Capostipite è Ercole il Vecchio (1515- 1595). Camillo fu suo figlio (1570-1625). Ercole il giovane (1596 o 1607 –1676) è il contemporaneo del Lemene. Costui nel 1664 aveva lasciato a Lodi un'importante opera: le ante d'organo per il duomo, raffiguranti Il passaggio del Mar Rosso e Davide e Giuditta. Firmati e datati, questi dipinti sono anche ricordati dal Malvasia.

(51) Lettera 5.

(52) Francesco Albani, detto l'Albano, nato a Bologna 1578-1660, amico del Reni e dei Carracci. Ritrasse episodi mitologici.

(53) Alessandro Tiarini (1577-1668), pittore letterato, autore di soggetti sacri e di opere varie su commissione. Si ispirò al Reni e compì il suo apprendistato alla scuola dei Carracci. Lavorò a Bologna in San Domenico, a Mirandola, a Firenze nel convento di San Marco.

(54) Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, 1591-1666. Il De Lemene fu a Bologna nel 1655.

(55) L'opera di Carlo Cesare Malvasia è *Felsina pittrice, Vite dei pittori bolognesi*, Bologna 1678 e 1971 pag. 290.

(56) Callisto Piazza (1500-1561); Tiziano Vecelio (1477-1576); Giorgione (1478-1510).

(57) Gian Lorenzo Bernini nato a Napoli nel 1599 da padre fiorentino e morto a Roma nel 1680.

(58) Lettera 50.

un intellettuale che, dopo aver frequentato città più vive e più grandi, dopo aver conosciuto l'eleganza e la raffinatezza delle corti del tempo, esprime la sua preferenza per il luogo d'origine a cui dedica non solo il suo ingegno di letterato, ma anche il servizio del cittadino. Dopo il soggiorno romano sopra ricordato, che potremmo definire di formazione, il De Lemene tornò alla sua patria con un chiaro progetto di vita e un indirizzo letterario ormai delineato.

Lodi, come la Lombardia, faceva parte dei domini spagnoli in Italia, creati dopo la pace di Cateau Cambresis nel 1559. A Milano risiedeva il governatore spagnolo. L'organo politico amministrativo era il senato, i cui membri erano esponenti della nobiltà locale. Al senato milanese⁵⁹ il De Lemene viene inviato come oratore della città di Lodi, nominato dal Consiglio generale. Nella sua città il De Lemene ricopriva la carica di decurione insieme con il fratello Alfonso. Del collegio dei decurioni solitamente facevano parte i giureconsulti. E a Pavia, dove c'era l'obbligo della laurea per i "Nazionali", dopo la parentesi bolognese, Francesco si era adottorato *in utroque iure*, in diritto civile e in diritto canonico. Era il 1655, anno in cui la città si liberò dopo una strenua resistenza dall'assedio francese. Suo padre Antonio era stato anche uno dei conservatori della Sanità e nel 1630 aveva dovuto affrontare la terribile epidemia, resa celebre dal romanzo manzoniano. L'incarico al senato milanese venne affidato a Francesco come "uomo nobile e prudente".⁶⁰ Risiedeva a Milano in una casa frequentata da Carlo Maria Maggi, che ricopriva invece la carica di segretario e che divenne suo grande amico come altri nobili milanesi, i conti Belgioioso, Borromeo, Monti, Somaglia, Melzi, Triulzio. La stima del presidente Bartolomeo Arese gli aprì possibilità di carriera politica. Ma il De Lemene privo di ambizione, schivo della fortuna (come scrisse il Muratori, che con il gesuita Tommaso Ceva fu tra i biografi contemporanei), amante soprattutto della tranquillità e del quieto vivere, rifiutò onori ed oneri connessi.

(59) Il senato era il più alto tribunale dello stato, custode e interprete delle leggi, controllava l'amministrazione delle province e delle città, gestiva i rapporti con i principi confinanti e con gli ecclesiastici. Era composto da un presidente e 14 membri, tutti patrizi che avessero superato il trentesimo anno di età. Creato nel 1499 da Luigi XII sulla falsariga dei *Parlements* francesi, con Carlo V comprese 15 membri scelti prevalentemente fra i giureconsulti. I membri inamovibili erano scelti fra i ceti sociali dotati di maggior prestigio e ricchezza e in particolare fra il patriziato delle principali città dello stato. Fungeva da tribunale amministrativo, da suprema corte di giustizia, interpretava e applicava le leggi scritte. Gli incombeva la nomina dei giudici inferiori (podestà) nonché il controllo dell'università di Pavia e la lotta contro l'eresia.

(60) Lettera 347.

Mise tuttavia il suo talento al governo della sua città, che servì per trent'anni come scrisse nella lettera 81, che viene datata al 1695:

Sono sopra trent'anni ch'io servo a questa città con l'honorevole carattere di Collega delle S. S. V. V. Ill. me e se con abilità eguale al mio buon desiderio ed ai impieghi di maggior confidenza da quella incaricatemi, io l'havessi servita potrei pregiarmi di non haverla servita inutilmente. Hora da' miei particolari riguardi mi si toglie il poter continuare a servir-la con l'attuale assistenza della mia persona. Laonde riverente fo supplica alle S. S. re V. V. Ill. me di ricevere la rinoncia del mio decurionato, che liberamente depongo nelle lor mani affinché dispongano in chi più piacerà alle medesme. Mi riservo nulladimeno espressamente l'obbligo di ubbidire al pubblico in ogni particolare occorrenza nella quale o per qualche pratica delle cose o per notizia de negozzi passati per le mie mani o per qualche altro emergente gli bisognasse la mia debolezza dichiarandomi e protestando, che quantunque io rinonci al titolo di decurione, non posso, né potrò mai rinunciare a quello di buon cittadino.

Negli incarichi di rappresentanza il De Lemene fu attivo e professionale. Le sue lettere relazionano scrupolosamente e con grande senso del bene della comunità. Mandato a Finale in Liguria per rendere omaggio all'imperatrice Margherita d'Austria che doveva arrivare dalla Spagna, ed essendo arrivato un contordine di recarsi ad Alessandria, dove Don Diego Patigno avrebbe ricevuti gli inviati delle città, ottenne un'udienza straordinaria per la legazione di Lodi. Risparmiò così le spese di un prolungamento del viaggio e della durata della missione. Non risparmiò invece garbate, ma risentite correzioni al cronista dell'avvenimento, il Conte Gualdi, che nella narrazione inviata a Vienna mise il De Lemene al quarto posto dell'elenco degli oratori lodigiani,⁶¹ anziché al primo, come gli spettava di diritto, essendo togato, e "antico", storpiò il suo cognome in Mene e cambiò addirittura il nome in Giovanni Battista. Questa puntigliosità potrebbe apparire ombrosità di carattere, invece è un altro tratto della sua provincialità nel senso migliore del termine. Per concorde testimonianza dei suoi biografi ebbe un buon carattere: fu amabile, affabile, arguto. «Uomo che per amabilità di maniere, per probità di costumi, per felicità di talento ebbe pochi pari al suo tempo», scrisse il Tiraboschi.⁶² Per queste sue doti, oltre

(61) Lettera 29.

(62) G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Bertoni, 1833, vol. IV, pag. 558.

che per il valore della sua penna, egli fu sommerso da richieste di aiuto, diremmo oggi da richieste di raccomandazioni. Perorò la causa degli abitanti del Tormo, oppressi dall'obbligo di alloggiare una compagnia di Brandeburghesi, peso insostenibile per un luogo «che consiste in tre o quattro cassine e ben piccole»,⁶³ in una lettera al marchese Corradi a Milano. Le amicizie influenti e i tratti accattivanti della sua personalità gli consentivano di ottenere facilmente e di esaudire i desideri suoi e dei suoi raccomandati. Nel raccomandare aveva un fine intuito, perché sapeva riconoscere il merito. Un giovane lodigiano quieto e studioso che viene raccomandato al conte Belgioioso⁶⁴ per un posto al Collegio dei Grifi di Milano, di nome Erculano Carminati, diverrà Vicario Generale. Nelle lettere ai numerosi vescovi e cardinali suoi amici si legge la raccomandazione per chierici che affidano all'eloquenza dell'uomo dotto e stimato il compito di sopperire alla loro limitata istruzione, per ottenere la promozione a presbitero o di passare dal *cornu* dell'epistola al *cornu* del vangelo.

Esemplare è la lettera al vescovo di Parma, Mons. Tommaso Saladini, in cui appare l'amicizia e la confidenza con l'illustre prelado e l'arguzia dello scrivente nell'accennare all'ignoranza imperante persino in alcune frange del clero. Il De Lemene, che sottopone l'aspirante presbitero ad una specie di esame preliminare, si accorge che il poveretto non è neppure in grado di leggere un episodio del Vangelo, che evidentemente non conosce. Si tratta del capitolo quarto di Matteo che narra la tentazione del Demonio nel Deserto. Data la vastità della diocesi di Parma che comprende terre di pianura e di montagna, egli chiede al vescovo di avere la benignità di farlo prete di montagna, per la sua povertà di spirito. Il chierico è di campagna, sa che non bisogna recarsi dai signori a mani vuote, come insegna Agnese a Renzo, ed ha portato certe formaggette che si chiamano "robbiole", «cavate da saccoccia, così rozze e dure che sarebbero state tutte a proposito per martirizzare Santo Stefano». Dalla stessa lettera apprendiamo i caratteri di scrittura, il tondo romano, il gotico e l'arabico, usati quest'ultimi dal De Lemene. I tempi del recapito tramite corriere ordinario sembra che siano più rapidi per il centro della penisola che per la pianura del nord.

(63) Lettera 238.

(64) Lettera 97.

Da Salò una lettera del Cominelli del 5 gennaio⁶⁵ è arrivata a Lodi il 14 febbraio. Per Firenze doveva esistere un percorso come quello attuale, perché una lettera per Empoli viene mandata a Firenze, essendo Empoli fuori strada per il corriere. Da Lodi il corriere partiva ogni settimana e oltre alle lettere recapitava “invogli” francati contenenti libri. Se i testi non sono stampati, il De Lemene consiglia al pistoiese Raffaele Carlini di inviare il suo poema *Betulia Liberata*,⁶⁶ sciolto, cioè foglio per foglio in piego per corriere ordinario.

Il vescovo di Parma è uno dei tanti personaggi di prestigio del mondo ecclesiastico con cui il poeta lodigiano ebbe relazioni, relazioni che gli aprirono l'accesso ad ambienti culturali e alle varie corti della penisola. Egli fu accolto con onore dai Farnese, da Francesco d'Este a Modena, dai Gonzaga a Mantova, dal granduca di Toscana a Firenze, da vari cardinali a Roma. Qui il cardinale Azzolini lo introdusse nel circolo esclusivo e rinomato di Cristina, la regina di Svezia che, dopo aver abdicato al trono ed essersi convertita al cattolicesimo, aveva riunito intorno a sé intellettuali e artisti, creando le basi per l'Arcadia, l'accademia che sorse un anno dopo la sua morte nel 1690. Il vescovo di Lodi, Pietro Vidoni, divenuto cardinale, gli ottenne la nomina di consultore del Santo Ufficio a Milano e da lui forse il De Lemene sperò la prelatura nell'accompagnarlo nel 1661 nel viaggio a Roma da Cremona, sua città d'origine. Ma il Vidoni non venne eletto pontefice e in più⁶⁷ di una lettera si legge il disappunto per la mancata nomina che⁶⁸ era data per certa (una conferma che chi entra in conclave Papa ne esce cardinale).

I cardinali sono soggetti privilegiati della corrispondenza di temi letterari, perché compositori, poeti e intenditori, o “intendenti” d'arte, per usare il lessico delemeniano. Il genere preferito è il poema o il dramma sacro e vengono richiesti consigli e opinioni. Il cardinal Ottoboni, per cui il De Lemene compose l'oratorio *Giacobbe al Fonte*:⁶⁹ «gli ha mandato un dramma bellissimo in tutte le sue parti, l'argomento è eroico, la condotta magnifica, la locuzio-

(65) Lettera 338 al signor Leonardo Cominelli.

(66) Lettera 158 al Sig. Raffaele Carlini Pistoia. Il titolo si riferisce alla città di Giuditta, la coraggiosa ebrea che uccise Oloferne decapitandolo mentre era ubriaco.

(67) Lettera 47.

(68) Lettere 12, 13, 14.

(69) Lettera 323 a Leonardo Cominelli Mantova.

ne dolce qual conveniesi alla musica, è nobile qual coniugasi all'argomento. Nell'imitazione camina sempre col decoro, col verisimile e col mirabile». Nella lettera a lui indirizzata il De Lemene largheggia in elogi e a sua volta chiede il giudizio dell'illustre prelato su alcune proprie poesie. Il dibattito epistolare⁷⁰ che si svolge a distanza è ad alto livello. Il cardinale Pietro Ottoboni è il nipote di papa Alessandro VIII. Fu mecenate delle arti e del teatro. Con altri compositori solo raramente accenna qualche critica. Osa maggior severità quando il destinatario non è un principe della chiesa. La correzione che invia a Ippolito Neri, che gli ha sottoposto un sonetto e una canzone, è invece molto lunga e argomentata.⁷¹ Anche con questo personaggio di Empoli lo scambio di lettere è frequente⁷² e ricco di osservazioni in materia lessicale e stilistica. Corrispondenti eccellenti sono i toscani, dal Magliabechi al Redi, e altri nomi del Parnaso italiano, il Muratori, il Crescimbeni, il Vico, il Martelli.

Con i toscani, entrambi appartenenti all'Accademia della Crusca, si intreccia il dibattito sulla questione della lingua. Il De Lemene non condivide la posizione dell'Accademia fiorentina che, secondo lui, voleva mettere la cuffia alla lingua. Al Redi⁷³ che lo invita a bere i vini toscani risponde che preferisce quelli lombardi, alludendo alle scelte linguistiche in poesia. Con spirito canzonatorio, ma non beffardo il Redi⁷⁴ rappresenta nel Ditirambo *il lodigiano bevitore* sui colli di san Colombano "con le gote di mosto tinte e piene" e nella lettera 74 il De Lemene lo ringrazia dell'onore della citazione. La corrispondenza con Ludovico Antonio Muratori,⁷⁵ prefetto dell'Ambrosiana, che il De Lemene conobbe in occasione delle sue ricerche su Defendente Lodi presso il Convento dei Filipini, rivela la comune amicizia con Carlo Maria Maggi, quello che aveva dimenticato il berretto foderato di giallo in casa de Lemene a Milano. Per celebrare il poeta milanese alla sua morte,⁷⁶ l'amico lo-

(70) Lettere 206, 224, 310, 320.

(71) Lettera 95.

(72) Lettere 95, 311, 333, 337.

(73) La lettera del Redi del 10 12 1685 è negli Autografi alla Laudense. Fondo Lodi, MS. 34. A28.

(74) Francesco Redi (1626-1698), scienziato ed erudito insigne, scrisse importanti trattati scientifici. Fu tra i promotori dell'Accademia del Cimento a Firenze, collaborò con grande perizia all'edizione del 1691 del Vocabolario della Crusca. Anche il Redi fu tra i fondatori a Roma dell'Arcadia, dopo la morte della regina di Svezia avvenuta nel 1689.

(75) Lettere 299, 346.

(76) Nel 1697. Oltre che con il Maggi le relazioni sono strette anche con il Folli, suocero di Angelo Maria Maggi.

digiano suggerisce al Muratori la stampa delle sue opere in dialetto ambrosiano. L'affinità con il Maggi è definita oltre che da una lunga e cordiale amicizia dalla condivisione di scelte linguistiche, quella del dialetto nella poesia,⁷⁷ e del genere, quello della commedia. A Milano l'intesa Maggi-De Lemene è risaputa e un comune amico, il canonico Vismara, regala due medaglie in bronzo da lui "gittate", una col ritratto del De Lemene e un'altra con quello del Maggi, per cui nella lettera di ringraziamento si legge: «Mi arriva dall'antica gentilezza di V. I. il nuovo regalo della sua bellissima medaglia con l'impronta del mio carissimo sig. Maggi e mi si risveglia in un'occhiata sola la memoria di due miei virtuosissimi amici. Mi riesce adunque doppiamente gradito il bel dono e per quello che lo presenta e per quello che rappresenta.»⁷⁸

Del gruppo degli amici stretti letterati milanesi fa parte il padre gesuita Tommaso Ceva,⁷⁹ il biografo-agiografo del De Lemene. La sua dottrina e la sua competenza sono tenute in altissima considerazione, oggetto di interessanti disquisizioni sul poema epico nelle lettere 53, 44, 46, 153. La lettera 44 è esemplare per l'uso di metafore e riferimenti mitologici, per un entusiasmo che rasenta l'enfasi, proprie degli accostamenti e delle arditezze barocche, ma rarissimo nell'epistolario, quasi unico:

V.P. col dar titolo di tesoro a miei versi li fa un tesoro. L'aurea sua eloquenza ha la virtù del favoloso Mida e della pietra filosofica forse più favolosa, rende preziosa qualsiasi materia ella tratta. Pertanto favellando de miei versi eccoli già divenuti tesoro. Approvati da Lei è forza che siano approvati anche da me, perché il suo giudizio non può ingannarsi, né la sua ingenuità può ingannare. Con tal considerazione sarei quasi vicino ad insuperbire, se non sapessi che tal lode può derivare anche da quel fonte che si chiama amore, il quale senza colpa della potenza suole alterare li oggetti. Pure quando la cosa fosse così, la lode che mi dà V. P. mi sarebbe più gradita falsa che vera, perché non potrebbe non essere da me stimatissimo l'effetto d'una cagione così cara, qual mi sarebbe la benevolenza del mio amatissimo Padre Ceva dal quale amerò sempre meglio l'essere appassionatamente amato che sinceramente lodato, godendo più senza paragone dell'amore di lui che della gloria sua. Ciò basta per risposta agli amorevolissimi encomi che mi da V. P. alla quale

(77) Carlo Maria Maggi (1630-1697), autore di commedie dialettali. Lettere 55, 181, 182.

(78) Lettera 151.

(79) Anche il Ceva fa parte del gruppo degli amici e delle brigate delle passeggiate sui colli di San Colombano. È lui infatti che dà notizie della villa posseduta dal De Lemene nella campagna lodigiana in *Memorie di alcune virtù del signor Conte Francesco De Lemene*, pag. 20, cap. III dell'edizione Bellagatta del 1718.

pur rispondendo dico che i miei sonetti teologici che toccano le proposizioni più generali che si affermano di Dio sono solamente uno trino e Creatore, ma anche Salvatore; sono vicini al compimento del numero già da me prefisso. Terminati che siano li metterò nelle mani di chi con sapere e con discrezione possa o voglia consigliarmi, se più convenga loro la luce delle stampe o del fuoco con animo indifferente tanto all'una quanto all'altra sentenza.

Non mi trovo copia alcuna di quell'altra mia leggerezza che V. P. mi dimanda, del che molto non dico, mi spiace, ma ne godo, per poter senza mia colpa non servirla, quando ciò non sarebbe senza mia erubescenza.

La supplico con tutto il cuore a conservarmi nella sua memoria massimamente quando, pregando Dio Benedetto può con le sue devote orazioni estremamente giovarmi. Sia un effetto della sua pietà e dell'affetto che mi dimostra il pregar per me S. D. M. con qualche particolarità d'intenzione che di ciò io la prego con tutto quello spirito col quale mi protesto [...] ⁸⁰

Il Tasso è il modello che segna profondamente la produzione del Seicento. Nel confronto coll'Ariosto viene maggiormente considerato per la migliore aderenza allo spirito della Controriforma e ad una concezione morale dell'arte e della poesia. La finalità dell'utile, rilevante nella letteratura classica, è accolta nella poetica delemeniana e dibattuta coll'amico gesuita nella lettera 53.

Il dubbio di V. P. intorno al suo Poema si è che manchino in questo gli insegnamenti, che vuol dire l'utile, che dee essere accompagnato col dolce della Poesia. In ciò V. P. a mio giudizio si inganna. Se i Poeti, tanto più gli Epici fra i quali io ripongo V. P. non ammaestrano col senso letterale basta che il facciano coll'allegorico. In tal guisa hanno dato bellissimi insegnamenti i Principi della nostra Eroica Poesia Italiana Tasso ed Ariosto, spiegando quegli con una allegoria generale premessa alla sua epopea la moralità che da quella si ricavano e da questi con la particolarità allegorica di ogni canto. Secondo adunque tal sentimento si può dire che il Poema di V. P. abbondi di morali e cristiani documenti. Si può dire per cagione d'esempio che la solitudine di Nazaret significhi mestizia d'un anima lontana dalla grazia della Vergine e del Figliolo, i prodigi raccontati dal Condottiere possono significare la protezione che ha il Cielo della Santa Innocenza. I fiori nati e le cipolle inaridite possono significare le virtù che fioriscono e i vizi estinti dove sono con la loro presenza Maria e Giesù. I doni recati dallo stesso condottiere possono insegnare quanto sia memore de' suoi devoti e grata co' medesimi la Vergine; il velo donato che cagiona effetti così Santi e prodigiosi in Giudita, può insegnare di qual prezzo e dignità siano le grazie di

(80) Lettera 44.

Nostra Signora. L'apparizione della medesima a fanciulli e il vedersi questa prima da un bifolco e da giovanetti dimostra quanto sia gratiata dal Cielo la semplicità. Il ritorno della Vergine col Figlio e con lo sposo cagionando tanta allegrezza può far conoscere di quanto gaudio all'anima sia il ritorno della grazia divina degli spiriti infernali introdotti in questo poema. E che dire di ciò che il Tasso de' suoi introdotti nella Gerusalemme, ciò è che sono figura e figurato; l'imbecillità poi di questi contro i giusti e la loro forza contro i vili per essere insegnamento non ha di bisogno d'essere inteso con senso allegorico. Simili e molti altri ammaestramenti si possono ricavare, laonde si vede quant'ella s'inganni nel credere che questo suo Poema sia privo dell'utile dell'insegnare. Pure quando paresse a V.P meglio il far spiccare più la moralità sarebbe a Lei agevole l'inserir in luoghi opportuni qualche verso che la spiegasse come per modo di Epifonema, ma a me l'opera piace più così. Con la libertà concedutami ho poi toccato col lapis in alcuni luoghi certe minuzie, delle quali haveremo agio una volta d'intenderci a bocca in tanto però le replico che le invocazioni alla musa mi sembran tuttavia soverchiamente frequenti e la prego a riflettere, se fosse bene per scaricare il mutar il fine da qualcuno de capitoli che terminan col canamus o canemus. Ho già riposto fra le mie cose più care il Ritratto inviatomi dal Signor Conte Don Paolo⁸¹ e servirà di soglievo agli occhi corporei che erano troppo invidiosi di quelli della mente.

Come il Negri tradusse in dialetto bolognese il poema tassesco, il De Lemene travestì in lingua lodigiana l'episodio di Olindo e Sofronia. L'occasione fu un dono di nozze per la nobildonna lodigiana Giovanna Amadea Villani, che è definita nella lettera 61 appunto «Sofronia da lui trasportata in lingua lodigiana».

Gli amici letterati di Napoli sono il Giannelli e il Vico che «calcano ambidue l'ottimo sentiero che guida alla vera meta della gloria poetica. La poesia italiana deve grande obbligo a Napoli se dopo il Marino ritorna alla sua Maestà primiera».

Nella lettera a Giovanni Battista di Vico⁸² appare che da questa città il De Lemene ha avuto mille onori, quanti non ne ebbe mai altrove. Sia all'epoca del suo viaggio in gioventù, quando ebbe modo di conoscere nobilissimi e litteratissimi Accademici sia in seguito «anche in lontananza». Il Vico gli ha mandato una canzone, *La Canzone del Disperato*, tutta ammirabile per la nobiltà della forma, la maestà dello stile, la gravità dei pensieri, la quale può metter disperazione in chiunque tentasse d'imitarla.

Come col padre Ceva di Milano De Lemene disserta sul poe-

(81) Si tratta del conte Paolo Monti.

(82) Lettera 126 al sig. Gio. Batt. ta di Vico.

ma, così col Giannelli di Napoli chiarisce il suo pensiero sulla poesia⁸³ e il suo dissenso dal Marinismo.

Veggio con sommo gusto il saggio delle Nobilissime Poesie di V.I. e con sommo rossore le lodi ch'ella si compiace donarmi e nella sua humanissima lettera e nella sua gentilissima canzone. Le giuro con sincerità lombarda ch'ella spiega un volo a mio giudizio per l'aere più puro della Poesia Italiana accoppiando alla proprietà della lingua la nobiltà del sentimento e stando lontana da certe metafore impertinenti improprie e quasi direi bestiali di molti Poeti, o per dir meglio versificatori moderni, dalle quali volendosi fare un estratto, non esce cosa alcuna di sostanza. Io non dico che la Poesia non debba avere i suoi impeti, i suoi rapimenti e le sue arditezze, ma parmi che il tutto vorrebbe essere moderato dalla prudenza ed ordinato a fine di spiegare sentimenti e non di far inutil Pompa di sole parole che vuol dire di curare i grappoli e non i pampini. Parmi tuttavia che l'Italia cominci a ravvedersi di tali inconvenienze. Quanto ciò sia meglio lo consideri dalle poesie di V. S. che tali mi sembrano di poter servire per esempio. Quanto poi alle lodi che mi dona, parmi d'essere in possesso di ricevere da più sublimi spiriti di cotesta Patria sempre honori eccessivi. Quando giovane io passai per curiosità dalla corte di Roma a Napoli fin l'anno 1661 sono indicibili le grazie che mi fecero i sig. ri Lorenzo Crasso, Biaggio Cusani Francesco Caponi ed altri le anime de quali credo che godono la gloria in cielo, come i loro nomi la godono in terra. Hor ella mi continua per sua generosa bontà simili honori, e conferma a cotesta Patria il nobilissimo attributo di gentile. La ringrazio tuttavia delle favorevoli espressioni ch'ella fa della mediocrità mia, e dedicandole per elezione di genio, quando non dovessi per obbligo di gratitudine la mia osservanza, mi dichiaro [...]

Il desiderio di una normativa che guidi e orienti in senso religioso e morale la produzione attraverso le scuole di pensiero e di stile che sorgono nelle accademie, trova ampia eco nella corrispondenza delemeniana. L'esperienza del sodalizio intellettuale creato attorno alla regina Cristina di Svezia a Roma ispira al De Lemene la fondazione dell'Accademia dei Coraggiosi a Lodi. È la prima iniziativa del suo programma culturale ideato per la sua città dopo l'esperienza romana. La fama che poi incorona la sua attività poetica lo rende desiderabile per le varie accademie che lo ascrivono come socio, dalla prestigiosa Arcadia fondata sulle basi del sodalizio della regina Cristina l'anno dopo la sua morte, nel 1690, a quella degli Accesi a Bologna,⁸⁴ degli Affidati a Pavia,⁸⁵

(83) Lettera 54.

(84) Lettera 109. L'Accademia degli Accesi confluisce poi nell'Arcadia.

(85) Lettera 31.

dei Concordi a Ravenna, dei Ricoverati a Padova.⁸⁶ Persino la lontana Accademia Cosentina di cui fu animatore Pirro Schettini chiese un suo componimento. Da Napoli il principe di Ferroletto gli chiede un sonetto che egli invia «di gran lunga più languido del primo», «scusandosi di non avere qualche cognizione più individua del sig. Schettini, del genere delle sue poesie, del suo stile, della sua patria e d'altre simili circostanze che vogliono dar campo talvolta a' pensieri»⁸⁷.

L'ammissione, anzi "l'admissione", all'Arcadia avvenne alcuni anni dopo la fondazione e dalla lettera al Crescimbeni,⁸⁸ il Vignati la data 1695, in cui il De Lemene ringrazia per l'onore di essere stato inserito nel catalogo come Accademico Pastorale, apprendiamo che egli ne ignorava la fondazione, non esistendo al tempo della sua dimora nella corte romana.

Da un'altra lettera⁸⁹ al Crescimbeni apprendiamo l'invio dell'annuo tributo

Mando il mio povero tributo a cotesta Repubblica degli Ill. mi Arcadi a me imposto con la sua lettera circolare, a compositori esteri. L'invio a V. S. Ill. ma non venendomi accertato a cui inviarlo, nè potendo arrivare inviandolo a chi regge, come capo, così celebre corpo. Non vorrei già, che nell'ufficio della Poesia, questo mio tributo finisse in una sì longa contumacia come quello dell'anno passato, perché non vivendo essa presso cotesti nobilissimi compositori la mia sudita obediienza, e ne starò con l'animo sempre sospeso finché non habbi il riscontro del suo arrivo. Intanto sto con l'animo sempre disposto ad incontrare i comandamenti di V. S. Illma da me ugualmente riveriti e desiderati.

Nel contempo scrive il compiacimento per l'uscita della sua opera *La storia della Volgar Poesia*. Da un'altra lettera si arguisce che gli è stato chiesto un componimento e il De Lemene si schermisce di comporlo alla cieca, perché «non ha alcuna istruzione della maniera che si tiene di comporre da Cotesti eruditissimi compositori, né qualche composizione per valersene come idea».⁹⁰

Tutto il panorama letterario del Seicento trova spazio nelle citazioni dell'epistolario delemeniano e lo spazio maggiore è dedicato al teatro che del secolo fu l'espressione più significativa ed

(86) Lettera al Principe dell'Accademia de Ricoverati Padova 105, 144, 175.

(87) Lettera 88.

(88) Lettera 122.

(89) Lettera 252.

(90) Lettera 343 al sig Abate Gio. Mario Crescimbeni.

importante. I generi discussi sono la commedia, che era una recita a soggetto su personaggi fissi e improvvisazione a tema e il dramma accompagnato dalla musica, il melodramma, che vide la luce in questo periodo e tanta fortuna doveva avere nei secoli successivi. Al teatro il De Lemene era vocato e nella drammaturgia si sviluppò maggiormente la sua attività letteraria. Dall'estero, cioè dagli altri stati italiani, la richiesta più frequente che gli giunge è quella di composizioni teatrali. Con il governatore di Milano conte Velasquez si schermisce di non potere comporre il testo desiderato, perché la sua Musa è vecchia, e ricicla un'opera giovanile, l'*Endimione*, dopo averla depurata da scene di amori lascivi che avrebbero fatto arrossire le Taidi più licenziose. Ma quello sul teatro delemeniano, parte di rilievo nell'opera e nella bibliografia, è un discorso che esonda dal tema in trattazione.

“COSÌ FA CHI S'INNAMORA”
MUSICHE SU TESTI DI FRANCESCO DE LEMENE
DAL SEICENTO AL NOVECENTO

Laura Pietrantoni

La storia della poesia per musica a Lodi nella seconda metà del XVII secolo si intreccia in modo inscindibile con la personalità culturale di Francesco De Lemene. La sua posizione, la sua curiosità e la sua vivacità lo portarono fin dagli anni giovanili ad entrare in contatto con i circoli intellettuali delle maggiori città italiane, quali Milano, Roma, Napoli, Mantova dove si confrontavano con straordinaria ricchezza creativa letterati, pittori e musicisti.

Nel 1656 De Lemene scrive al signor marchese Mario Corradi:

Ritornato da Roma con gli umori degli umoristi in capo, ho dato un motto perchè si riapra in questa nostra patria l'Accademia De' Coraggiosi, la quale oggidì meglio può dirsi degli Oziosi o degl'Addormentati. Là onde se V.S.Ill.ma può dirsi dei fondatori di questa letteraria repubblica posso dirmi anch'io dei riformatori. Si fece dunque l'altro giorno un consenso privato nel quale primieramente si elesse un nuovo principe che fu il signor Bonelli e susseguentemente io fui ammesso a viva voce all'honore d'Accademico. Si ordinò che si sgombrasse la sala destinata al nostro uso e si ripulisse l'impresa....Fu poi intimato il giorno di S.Biagio la pubblica funzione dell'accademia, e nel riaprirsi di questa è stato incaricato il discorso alla mia giovanile debolezza [...]¹

A questa Accademia dedica anche un sonetto:

(1) Cfr. *Minute di lettere diverse del sig. F. de Lemene scritte in vari luoghi e tempi*, ms. in I-LOcl (Ms XXI A 30); lettera n.8 (databile Milano, 1656). Sull'epistolario di De Lemene si rimanda al primo fondamentale lavoro di C.Vignati, *Francesco De Lemene e il suo epistolario inedito* in ASL (Archivio Storico Lombardo), XIX, 1892 e, in questo stesso volume, al saggio di Clotilde Fino, che con l'occasione ringrazio per la disponibilità a confrontare le informazioni.

All'Accademia de' SS. Coraggiosi di Lodi che principiò con le Guerre d'Italia. Si esorta, dopo lung'ozio a risvegliarsi, entrando i Francesi nella cittadella di Casal Monferrato.²

Francesco De Lemene quindi aveva messo le sue giovanili energie nella "restaurazione" di questo sodalizio, anche se non è estremamente chiaro se debba intendersi che un'Accademia dei Coraggiosi fosse esistita tempo prima a Lodi o con questo nome sia stata rinnovata un'Accademia di differente titolo (forse quella degl'Improvvisi). Di questa Accademia fa menzione anche Tommaso Ceva, nelle sue *Memorie di alcune virtù del sig. conte Francesco De Lemene*:

Egli l'architetto di altre pompe solenni, l'autore di varie pubbliche iscrizioni, il ristoratore dell'Accademia de' Coraggiosi, e finalmente l'anima del Teatro, per cui compose i celebratissimi drammi che sono alla pubblica luce nelle sue opere.³

Fu De Lemene quindi a svolgere a Lodi quella preziosa azione di sviluppo del rapporto fra poesia e musica che egli stesso porterà al raggiungimento con la creazione dei primi melodrammi.

La vivacità del suo circolo culturale era "trascinante". È del 1668 la notizia della creazione presso la sua abitazione di un teatro privato in cui amava riunire gli amici e allestire piccole messe in scena sia sui propri testi sia dal carattere improvvisato sul tipo della commedia dell'arte. In una lettera di quell'anno indirizzata all'abate Antonio Del Rio di Milano De Lemene scrive:⁴

Se mai vi ho desiderato in Lodi, è stato nel passato carnevale. L'abbiamo fatto tanto allegro che non si può dire di più. Ho aperto nella mia casa un teatro dove si sono recitate successivamente ben 15 commedie a soggetto così all'improvviso, con la sala sempre piena di tutta la nobiltà dell'uno e dell'altro sesso. Se avete curiosità di sapere il nome dei comici, eccovelo.

Innamorati – il signor Carlo Maria Maineri col nome di Ardelio, ed io col nome di Leandro. Donne – Franceschino Ghisalberti col nome d'Isabella, ed Alessandro Bossi con quello di Rosalba Marinetta. La serva era rappresentata dal chierico Borzio e il signor Antonio Pretalbera e Lean-

(2) Cfr. *Poesie diverse del signor Francesco De Lemene raccolte e dedicate agl'illustrissimi Abati e Collegio de' Signori Conti e Cavalieri Giureconsulti della città di Milano. In Milano MDCXCII. Per Carlo Giuseppe Quinto Stampatore e Libraro in Piazza de' Mercanti.*

(3) Cfr. T. Ceva, *Memorie d'alcune virtù del signor conte Francesco De Lemene con alcune riflessioni su le sue poesie...*, In Milano, per Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1706.

(4) Cfr. *Minute di lettere diverse...*, lettera n. 10 (databile Milano, 1668).

dro Fasolo rappresentavano Pelegro e Pantaleone. Faceva da capo spagnolo il signor Lodovico Marzio con tanta grazia che non partiva mai di scena senza portarsi un “viva” universale. Il succo, il sale o l’anima della commedia erano poi il Bardone con la sua parte di Cavicchio e il Camezale con la sua da Pulcinella, e vi assicuro che con la loro graziosità cavavano dall’uditorio risate eterne. Il formare i soggetti e distendere lo scenario era mia funzione, là onde vi lascio pensare se non vi era sempre sù la scena qualche argomento tolto dagli accidenti quotidiani della nostra città. Quante volte ho osservato persone delle quali si parlano, mettersi la manizza alla faccia per non parere quelle o per coprire qualche rossore cagionato dal sentirsi rinfacciare da altri i loro difetti e mancamenti. Insomma non si può trovare invenzione più bella di questa per risfogare le proprie passioni, e farsi intendere da chi ha da intendere, senza che intenda chi non dee intendere. Nel rimproverar l’incostanza d’Isabella, vorrei che aveste ricevuto a torcersi chi voi sapete. Nel riprendere l’infedeltà di Rosalba, si mordeva le labbra quella che le ha così belle. Si parlava degl’inganni ne’ giuochi, della parzialità ne’ balli, dell’inciviltà ne’ saluti, delle stravaganze de’ capricci, o di qualunque altra particolarità, non andava mai colpo a vuoto, ed era sempre sì numerosa l’udienza di femmine che sempre qualcuna restava “tocca”. Vi assicuro di non aver mai avuto, ne sò se avrò mai, simil soddisfazione, che sarebbe però stata maggiore se foste stato quì ancor voi a fare la comparsa. Mi spiace che un passatempo sì geniale servirà a renderci più noiosa la Quaresima. In ogni caso conviene conformarsi co’ tempi e saranno per me tutti felici quelli ne’ quali voi vi lascerete vedere o mi farete arrivare su le vostre lettere qualche desiderato comandamento.

Sempre il Ceva ci racconta ancora che

una volta, trovandosi con molte Dame e Cavalieri nella sua sala, aperto improvvisamente un’armario finto, fe’ comparire un palchetto pieno di sonatori, e diè loro all’improvviso una festa.⁵

E poi ancora

di suo disegno furono parimenti le varie feste celebrate in Lodi con intervento di Forestieri, e talvolta de’ Governatori di Milano, con pubbliche e sontuose comparse, hor delle Deità favolose sovra i loro carri, hor delle Donne bellicose del Tanai, hor delle quattro parti del giorno, hor degl’Imperatori Romani condotti in trionfo da Amore.⁶

E se negli altri centri le prime opere in musica portano la firma poetica di Ottavio Rinuccini o Gabriello Chiabrera, a Lodi la penna non poteva che essere quella di De Lemene.

(5) Cfr. T. Ceva, *Memorie...*, p.24.

(6) Cfr. T. Ceva, *Memorie...*, p.55.

IL SODALIZIO DE LEMENE-BORZIO

Il primo stretto sodalizio con un compositore risale agli anni giovanili e precisamente con quel “chierico” Carlo Borzio citato nella famosa lettera del 1668.

Le uniche notizie biografiche su Borzio si devono agli studi fatti da Luca Marcarini nel 1993 in occasione della prima ripresa moderna de *Il Narciso* e le notizie che seguono attingono quindi al suo lavoro.⁷

Borzio nacque a Lodi prima del 1650. Il padre Giovanni Giacomo era persona piuttosto agiata, dal momento che poté costituire una cappellania per il figlio attraverso una rendita, consentendogli così nel 1663 di ricevere gli ordini minori e di diaconato.

Il primo legame con De Lemene è testimoniato dalla lettera sopracitata e dal momento che De Lemene definisce ancora Borzio “chierico”, e quindi non ancora *presbyter*, si può ragionevolmente pensare che il musicista, all’epoca all’incirca ventenne, fosse in procinto di essere ordinato sacerdote. Il presbiterato si collocherebbe dunque tra il 1668 e il 1672, dal momento che già nel 1675 Borzio, in occasione della visita pastorale del vescovo Menatti, è già sacerdote e il suo nome non compare nel *Registro delle ordinazioni* relativo agli anni 1673-1675.

Il sodalizio fra poeta e compositore sarà suggellato dalla messa in musica della favola de *Il Narciso* che viene rappresentato, probabilmente, all’interno del teatro privato di Francesco De Lemene, il 29 novembre 1676. L’opera ha un grande successo sia per l’estrema piacevolezza del testo letterario sia per la freschezza e perizia della scrittura musicale.⁸

Probabilmente a causa dei sempre più richiesti servigi nel campo musicale, Borzio, nel 1677, si libera dall’obbligo derivategli dalla cappellania costituitagli presso l’Oratorio di S. Rocco fuori di Porta Adda. Il padre Giovanni Giacomo gli cede una grande casa di sua proprietà nelle vicinanze della chiesa di S. Maria della Pace, affinché egli potesse, tramite la rendita della casa stessa, sollevarsi dall’obbligazione che lo legava a S. Rocco.

Tre anni dopo la “prima” del *Narciso*, nel 1679, Carlo Borzio

(7) Cfr. L. Marcarini, *Il secolo trionfante: Carlo Borzio nella Lodi del Seicento* in Libretto di sala per *Il Narciso*, Lodi, Teatro alle Vigne, ottobre 1993.

(8) La straordinaria qualità musicale dell’opera ci fa rimpiangere il fatto che si tratti dell’unico lavoro di Borzio a noi giunto.

entra nella Confraternita di S. Filippo, in quanto il suo nome si trova in quell'anno nel *Catalogo de fratelli del Venerabile Oratorio di San Filippo Neri*.⁹

La collaborazione artistica fra i due è anche sostenuta da una grande amicizia come si evince, ad esempio, da alcune lettere scambiate con suor Domenica Serafina Ciserana di S. Colombano:¹⁰

Benchè allo stato et al genio di V.S. si richiederebbero composizioni d'altro argomento, tuttavia sapendo il signor Carlo Borzio et io che la vita religiosa ammette i suoi tempi di ricreazione, le doniamo queste poche canzoni da cantarsi appunto questo Carnevale in quell'ora di trattenimento nelle quali il cantare cose spirituali sarebbe un mischiare cose sacre e profane [...] La preghiamo di compatire i difetti della poesia e della musica [...]¹¹

E circa un anno dopo:

Furono dal Sig. don Carlo Borzio, e da me donate a V.S. fino l'anno passato alcune composizioni musicali, ma d'argomenti profani. Benchè questi, secondo la qualità de tempi, e de luoghi talvolta non disconven-gano, tuttavia ci pare poi una inconsiderata irriverenza il proporre argomenti terreni ad una voce celeste. Le mandiamo adunque hora queste sacre se non per emenda di quelle, almeno perchè V.S. habbia un tributo della nostra servitù da valersene anche nella Chiesa. Queste canzoni, quali vi siano cantate dalla sua voce, piaceranno al mondo, ma cantate dal cuore piaceranno anche a Dio. Le ne facciamo libero dono ma non senz'interesse se la musica è quella forza che muove gli affetti divini. Se ci compenserà questi pochi inchiostri col pregar per noi, sarà per noi un'usura molto vantaggiosa [...]¹²

(9) Cfr. *Scosso e speso del Ven. Oratorio di S. Filippo Neri* redatto da Giulio Cesare Finetti nel 1698, ms. in I-LOcl (Ms XXI A 84).

(10) Sui rapporti fra De Lemene e suor Serafina Ciserana, nota anche come pittrice, vedi C. Fino, *Francesco De Lemene poeta a San Colombano*, in ASLod (Archivio Storico Lodigiano), 2002, pp.75-81. La splendida voce della Ciserana è testimoniata anche da altri due madrigali a lei dedicati dal poeta ("Per suor Domenica Serafina Ciserana, religiosa nella Congregazione di Sant'Orsola, perfettissima nel Canto e nel Suono" e "Sotto il ritratto della medesima rappresentante una Santa Cecilia" entrambi in *Poesie diverse...*, cit; 1692) e da una lettera di Tommaso Ceva a De Lemene: "[...] Le inviai alcune settimane fa due mottetti per il sig. Borzio e vedrò di ritrovarne degli altri [...] A S. Colombano un inchino riverentissimo a mia nome a quell'angolo del primo choro" (Cfr. *Autografi. Lettere a F. De Lemene*, Ms. XXXIV/A/28-30 in I-LOcl; lettera di Tommaso Ceva a Francesco De Lemene datata Milano, 9 maggio 1685). Altresì interessante è notare i rapporti epistolari di De Lemene con suor Isabella Leonarda di Novara, una delle compositrici più note della sua epoca (Cfr. *Minute...*, lettere n. 257, 279, 352) anche se non ci risulta che abbia mai messo in musica i testi del poeta lodigiano.

(11) Cfr. *Minute...*, lettera n.75.

(12) Cfr. *Minute...*, lettera n.80. Nella lettera n.207 poi De Lemene ringrazia suor Serafina, anche a nome di Carlo Borzio, per l'invio di un cesto di frutta.

Nella raccolta di poesie del 1692,¹³ appare il testo di un *Dialogo pastorale per introduzione ad una festa da ballo in un Giardino* su musica di Carlo Borzio che viene indicato come “maestro di cappella della Cattedrale di Lodi”.

Agli anni dell’incarico in Cattedrale va inoltre ascritta un altro importante lavoro nato dal fortunato sodalizio Borzio-De Leme-*ne: I quattro novissimi ed altre cantate poste in musica dal sig. d. Carlo Bortio Maestro di Cappella della Cattedrale di Lodi* (dieci brevi cantate numerate progressivamente dai titoli: *La Morte, Il Giudizio, L’Inferno, Il Paradiso, Il ravvedimento, Anima pentita, Le Lagrime, Per la Santissima Eucarestia, Per S. Giuseppe, Per la festa del Santissimo Natale*) stampate nella raccolta del 1699.¹⁴

Nel 1695 venne invece rappresentato, per il centesimo anniversario della canonizzazione di S. Filippo Neri, l’oratorio *Il Secolo Trionfante*, una sorta di dialogo metafisico tra la Poesia, il Secolo, l’Eternità, la Pietà, la Dottrina e gli Angeli.¹⁵ La rappresentazione ebbe luogo presso l’oratorio della Confraternita dei padri Filippini in Lodi. A questo proposito ricorda Alessandro Ciseri:

L’anno 1695, per otto giorni continovi si celebrò la Festa del nostro Santo con apparato superbissimo, Panegirici eruditissimi, Musica forastiera della più scelta alle officature, ed Oratori rappresentati, per il centesimo anno della morte del Santo.¹⁶

Sul libretto Borzio si firma come “Maestro di Cappella, della Catted. e de’ PP. della Congregazione dell’Oratorio”: il nuovo incarico di maestro di cappella della confraternita di S. Filippo, che dovrebbe risalire a questi anni, coincide anche con la “supplenza” operata da Borzio dal 1694 al 1695 come organista della cattedrale in sostituzione del titolare Francesco Bossi il quale “ritrovandosi privo della salute” non poteva più adempiere alle sue mansioni.¹⁷

Di dubbia collocazione temporale sono invece altri due oratori anch’essi legati alle festività filippine: *Il cuore di S. Filippo Neri* e

(13) Cfr. *Poesie diverse...Milano, Giuseppe Quinto, 1692.*

(14) Cfr. *Raccolta di poesie del sig. Francesco De Lemene consacrata all’em.mo e rev.mo Principe il sig. Cardinale Otthoboni, in Lodi MDCXC per Carlantonio Sevesi.*

(15) Cfr. *Dio. Sonetti ed Hinni Consagrati al Vicedio Innocenzo Undecimo, Milano, Alberto Pazzoni con altri, 1698.* Vedi anche libretto per l’esecuzione in “Catalogo completo delle musiche...” in appendice al presente saggio.

(16) Cfr. A.Ciseri, *Giardino Istorico Lodigiano, Milano, 1732, p.89.*

(17) Documento in Archivio della Diocesi di Lodi, Cattedrale II/11, cartella 6 “Maestri di Cappella, organisti, cantori”. Vedi L. Marcarini, *Il secolo trionfante...*

La Carità (che reca come sottotitolo “versi da cantarsi nella festa e nell’oratorio di S. Filippo Neri”).¹⁸

Dal 1695 non si ha più notizia di Carlo Borzio e il suo nome, sul quale discese ben presto l’oblio dei posteri, non compare più, dopo questa data, nei documenti a noi noti.

LA PRIMA OPERA DELLA STORIA LODIGIANA: *IL NARCISO*

Di quest’opera, che possiamo indicare come la prima opera in musica della storia lodigiana, ci sono pervenuti sia il libretto che la partitura. Il frontespizio riporta:

Il Narciso/ Favola Boschereccia/ rappresentata in musica nella/ Città di Lodi./ Dedicata/ All’Illustriss. & Eccell. Sig/ Principe Trivulzio./ In Lodi per il Merletti Stamp./ Episc. Con lic.de’ Superiori.

E la dedica è firmata da Carlo Borzio:

All’Illustriss.& Eccell. Sig. Don Antonio Theodoro Trivultio Principe del Sacro Romano Impero di Misocco, e Valle Misolcina, Grande di Spagna, Cavaliere dell’Insigne Ordine del Toson d’Oro, Marchese di Maleo, e Pizighettone, Conte di Melzo, e Gorgonzola; Libero Barone di Retegno Imperiale, Signore di Codogno, del Palasio, di Prata, Terra Verde, Comazo, Calepio, Conterico, ed altre Terre & c. Generale di tutte le Milizie Forensi dello Stato di Milano.

Volendo io far sentir su le scene le mie fatiche musicali, invoco i benignissimi auspici di V.E. Questa operetta donata alle mie suppliche da un mio riverito Padrone fu da me posta in musica per semplice trattenimento del genio, ed hora risolvo di lasciarla sentire in publico persuaso da qualche amico, e da quell’inclinazione, che ciascheduno ha di far mostra delle cose sue quali si siano. Conoscendo io però di non haverla saputa rendere vaga con novità, & dolcezza d’Idee armoniose, ne riguardevole con magnificenza d’apparato, ho voluto renderla maestosa col fregiarla del glorioso nome dell’E.V. Non so quali siano per riuscire i miei concetti all’orecchio di V.E., nel cui animo fanno una perfettissima armonia le virtù più eroiche, spero bene, che ella usando meco della sua generosa humanità non sia per isdegnare, come primo tributo della mia ossequiosa divotione, il canto, il quale pure è il primo tributo, che riceve il Sole spuntando nell’Oriente, e qui con profondissima riverenza me le inchino.

Lodi, adì 29 settembre 1676

Di V.E. Humiliss. divotiss. & obligatiss. ser. D. Carlo Bortio

(18) Claudio Sartori in *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990 segnala che in un libretto dell’oratorio *S.Filippo Neri* di Alessandro Scarlatti, sarebbe riportata la dicitura “rifacimento de *La Carità* di De Lemene”. Il confronto dei due libretti non supporta in alcun modo tale ipotesi.

Ispirato al mito di Narciso tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, la storia è ambientata in un clima tipicamente pastorale con ninfe e pastori, amori non corrisposti e prologo “morale” affidato alla Sirena in mare:

Queste spiagge beate
sacre alle Muse e agl'innocenti amori
avràn tosto pietate
nova pietà di non più intensi ardori

Di Narciso il cor superbo
che sprezzò d'Amore il telo
giusto Amore, e giusto Cielo
già prepara un fato acerbo

Donne voi d'Amor rubelle
che nutrite un core ingrato,
hor v'insegni l'altrui fato
a non esser crude, e belle”.

L'opera è in tre atti e se la scrittura musicale appare leggermente arcaica nella struttura, la qualità artistica è davvero notevole.¹⁹

La fortuna de *Il Narciso* è testimoniata dalla diffusione che ebbe negli anni successivi. Due anni dopo la rappresentazione lodigiana, quasi sicuramente sempre con la musica di Borzio,²⁰ l'opera venne rappresentata a Roma davanti a Cristina I di Svezia ottenendo un entusiastico consenso, secondo quanto ne scrive Carlo Maria Maggi il 15 marzo 1678.²¹

Supplisco all'III.mo perchè degnato sia, ovvero degni se il Rev. Bignami se ne contenta, di far consegnare a codesto signor fiscale l'inclusa mia lettera e poi farsi dare la risposta e mandarmela. Mi congratulo de' sommi applausi fatti nell'alma Città al Narciso dalla Maestà di Svezia. Erano presenti il Card. Azzolini, Card. Rospigliosi 1° e 2°, Card. Altieri,

(19) Il melodramma – la cui data di nascita viene simbolicamente ascrivita al 1600 – si evolve strutturalmente nel corso del secolo passando gradualmente dal “recitar cantando” ad una sempre maggior movimentazione dell'invenzione melodica. Intorno agli anni '40 si assiste a questa transizione con la presenza nelle opere di forme “ibride” (recitativi ariosi, recitativi accompagnati, ariette, arie senza ritornello, etc.) che negli anni '70 (periodo di composizione del *Narciso*) troveremo invece definitivamente schematizzate nelle cosiddette forme “chiuse” dell'alternanza fra recitativo secco, recitativo accompagnato e arie col da capo. Borzio di fatto utilizza quindi un linguaggio ormai quasi definitivamente superato per il periodo ma la freschezza creativa, la piacevolezza delle frasi melodiche, la perizia nella sottolineatura degli “affetti” rendono il *Narciso* paragonabile alle opere dei più grandi compositori del primo seicento.

(20) Sulle problematiche relative alla musica che accompagnò l'esecuzione romana vedi “Catalogo completo delle musiche...” in appendice al presente saggio.

(21) Cfr. *Autografi...*, lettera datata 15 marzo 1678.

IL
NARCISO

Favola Boschereccia

Rappreientata in Musica nella
Citta di Lodi.

DEDICATA

All' Illustriss. & Eccell. Sig.

PRINCIPE
TRIVVLZIO.



.....
In LODI per il Merletti Stamp,
Episc. Con lic. de' Superiori.

*Narciso sulle sponde di Pietra Bianca
parla al Mare.*

ONde felici, che con fortunata
vmiltà rubando le bellezze al
Cielo, replicato lo rappresentate sem-
pre placide à questi lidi. E che renun-
ciati all'Oceano gli orgogli addot-
trinate dall'ambizione, sapete con vmi-
di, e lusinghieri ossequi riuertir queste
sponde, che forman delizioso tempio
à più generosi Eroi del Sebeto per
inalzarui coi vanti; O come raddol-
cita dalla vostra presenza grata mi si
rende la funesta memoria de miei
martiri. O come con beata sorte più
tosto, che ne fatali, ne vostra liquidi
argenti depositato aurei lo spirito per
racquistare in voi disperso quel senno,
che per à me conuimi viuente mi fù

a 2

Dal

Card. Chigi, Card. Cibo, Card. Litta, Card. Rocci, Card. Colonna, Mons. Pellegrini, Mons. Pignatelli, Mons. Favoriti, Mons. Di Luca, Mons. Muti, Mons. Altoviti, Mons. De Servient, li quali tutti insieme con tutto il Senato e il popolo romano hanno esclamato non aver mai veduta cosa sì bella. Ed io esclamo ancora che sono ossequentissimo ammiratore e servitore esterno [...]

Di pochi giorni dopo è un'altra lettera del Maggi:

La maestà della Reina di Svezia innamorata del bellissimo Narciso di V.S. ne vorrebbe un altro dallo stesso autore secondo la vera storia, onde fu poi formata quella favola, la quale storia, dice la Reina medesima aver letta appresso uno scoliasta greco. Me ne manda per ciò l'argomento incluso per lo signore Stefano Pignottilli, e dal medesimo mi fa comandare ch'io lo mandi a voi, e ne lo stesso tempo la prieghi di non iscriverne cosa alcuna al Cardinale Azzolini, perchè vorrebbe che l'opera gli giungesse inaspettata [...]²²

Il *Narciso* venne poi rappresentato con successo a Napoli nel 1682²³ e a Cremona, presso Casa Rangoni²⁴ nel 1683.²⁵

(22) Cfr. *Autografi...*, lettera datata Milano, 28 marzo 1678. Ma De Lemene non scrisse mai una "nuova" versione del *Narciso*. A proposito del rapporto di De Lemene con Cristina di Svezia si vedano gli studi di Stefano Fogelberg Rota (Istituto Svedese di Studi Classici, Roma), *Queen Christina's Draft of a Narcissus-drama by Francesco de Lemene* in occasione di una mostra sulle lettere di Cristina organizzata dal Museo della Posta di Stoccolma nel 2002 e *Cristina di Svezia e il nuovo Narciso di Francesco de Lemene* in occasione del convegno internazionale "Cristina di Svezia e la cultura delle accademie" (Università degli Studi di Macerata, Macerata – Fermo, 22 – 23 maggio 2003). Sul presunto primo lavoro di De Lemene per Cristina, l'*Eliata*, vedi "Catalogo completo delle musiche..." in appendice al presente saggio.

(23) Al Teatro di Pietra Bianca. Per l'occasione il Prologo delle Sirene venne mutato in "Narciso sulle sponde di Pietra Bianca parla al mare". Vedi "Catalogo completo delle musiche..." in appendice al presente saggio.

(24) Il "Teatro Rangoni" di Cremona era conosciuto anche col nome di "Teatro Ariberti" ed era stato fondato nel 1670 dalla marchesa Giulia Rangoni moglie del marchese Giovanni Battista Ariberti (che morì però nel 1671). La Rangoni, nobildonna di origine modenese (e infatti anche a Modena troviamo un Teatro Rangoni), era raffinata, intelligente, appassionata di poesia e di musica; scriveva lei stessa testi poetici e commedie che venivano rappresentati nel suo piccolo teatro frequentato da un centinaio di nobili (tanti erano i posti). A lei venne dedicata, fra l'altro, l'opera *L'amante fortunato per forza* su testo di Pietro Averara e musica di Giovanni Varischino (Venezia, Teatro S. Angelo, 1684). Fra le opere rappresentate al Rangoni-Ariberti ricordiamo *La schiava fortunata* (1675, "consegato alle ... signore dame di Cremona") di Giovanni Andrea Moniglia; *Enea in Italia* (1679) di Carlo Pallavicino; *L'Elvira regnante* (1697, su testo del marchese Pietro Francesco Manfredo Trecchi). Nella primavera del 1709, a 5 anni dalla morte di De Lemene, nello stesso teatro venne messo in scena il suo *Endimione* (vedi "Catalogo completo delle musiche..." in appendice al presente saggio). Il teatro Rangoni-Ariberti restò in vita sino al 1717 (donna Giulia morì nel 1687 e in seguito la gestione passò agli eredi – il figlio Bartolomeo e il nipote Giovanni Battista) quando fu donato ai Filippini che lo trasformarono in un Oratorio noto per la sua attività musicale (alla quale partecipò anche Antonio Stradivari, attratto particolarmente dall'orchestra costituita interamente da strumenti ad arco). Cfr. E. Santoro, *I teatri di Cremona*, Cremona, Turrìs, 1995.

(25) Vedi "Catalogo completo delle musiche..." in appendice al presente saggio.

La stessa marchesa Giulia Rangoni infatti scrive a De Lemene il 20 settembre 1684:²⁶

È la penna di V.S.Ill.ma un miracolo del nostro secolo, mentre ogni sua linea partorisce stupori non men degni d'applausi che capaci d'ammirazione. Per tale fu encomiato il Narciso sul Tebro²⁷ da una coronata eroina a cui imitazione io pure ne dimostrai quella stima ch'è giustamente dovuta a sì nobile componimento, qualificando il mio teatro con la recita d'esso. Ma se all'ora godè l'udito amenità favolosa, di presente mi s'apre maggior campo al godimento dell'intelletto nella seria lettura delle sacre sue poesie [...]

Non si sa se la “eroina” nominata sia la stessa “virtuosissima signora Maria Catarina Vercelli Suarez” a cui De Lemene dedica un suo madrigale “inviandole la Favola del Narciso”.²⁸

Se il tuo canto, Maria
Il bel Narciso udia
S'era fatal, ch'ardesse il Giovinetto
Per incorporeo oggetto,
Il Fanciul non ardea per l'ombra sua,
Ma per la voce tua.

Ancora molti anni dopo, altre lettere testimoniano la fortuna di questo testo. De Lemene nel 1693 scrive al principe “di Feroleto” don Tommaso d'Aquino di Napoli:²⁹

Fra le lodi che con umanità sì generosa ella si compiace di donare a quelle mie debolezze osservo favorita molto più delle altre quella favoletta boschereccia del Narciso da me fatta nella mia gioventù. Tal osservazione fa animo a mandargliene un'altra simile da me fatta poco tempo fa, cioè nella mia vecchiezza, per secondare il genio di chi comandava in questa città.³⁰

(26) Cfr. *Autografi...*, lettera datata 20 settembre 1684. Questa lettera è forse la risposta a quella indirizzatele da De Lemene in cui il poeta chiede alla marchesa che le sue poesie sacre vengano cantate nel suo teatro al pari delle “sorelle profane” (cfr. *Minute di lettere diverse...*, lettera n. 63).

(27) Non si capisce perché la Rangoni lo chiami “Narciso sul Tebro”; forse si tratta di un aggettivo aggiunto al titolo dopo la rappresentazione romana.

(28) Cfr. F. De Lemene, *Poesie diverse...*, Milano, Carlo Giuseppe Quinto, 1692, Nello stesso volume De Lemene le dedicherà un altro sonetto: “L'Autore dona il suo libro del Dio alla virtuosissima Signora D.Maria Catarina Vercelli Suarez”

(29) Cfr. *Minute di lettere diverse...*, lettera n. 124 (databile ottobre 1693). Don Tommaso d'Aquino (Reggio Calabria 1669-Napoli 1721) era 5° Principe di Castiglione, 6° Principe di Santo Mango, Principe di Feroleto, 6° Conte di Martorano e Conte di Nicastro. Nel 1687 aveva sposato la principessa Fulvia dei Pico della Mirandola.

(30) L'altro lavoro “simile” che De Lemene invia al suo corrispondente è l'*Endimione*,

E, sempre da Napoli, riceve:

Aggiungo che tutti i suoi componimenti sono ottimi, ma quella favola di Narciso è bellissima in maniera che io credo che nulla abbia da cedere all' Aminta ed al Pastor Fido [...]³¹

Nel 1699 infine il *Narciso* viene rappresentato a Vienna,³² alla corte imperiale di Leopoldo I nel “felicissimo giorno natalizio della S.C.R. M.tà”³³ con musica di Carlo Agostino Badia.³⁴

Il libretto fu soggetto ad alcune modifiche esplicitamente dichiarate peraltro nella prefazione:

Cortese lettore. Diverso alquanto da se medesimo ritorna Narciso su le scene a far pompa delle sue bellezze. Sono pur tante, e tali quelle, di cui l'arricchì nel suo primo nascimento la famosa penna dell'Autore, ch'anche nel rinascere senza una parte di esse, non può comparire che bello; tanto più che nell'accorciargli le pompose vesti s'è usata ogni arte, acciochè riuscisse più snello, anzi che manchevole. Comunque sia, non deve dolersi d'aver deposto una porzione de' propri fregi, che gli viene soprabbondantemente compensata dalla sorte d'essere virtuoso spettacolo e divertimento del glorioso Leopoldo nel giorno del suo felicissimo Natale [...]

Non si sa chi fosse l'autore di tali rimaneggiamenti che comunque ricevettero il plauso del poeta lodigiano. De Lemene infatti scrive al marchese Antonio Tresseno:³⁵

Mi arriva per grazia di V.S. il Narciso fatto superbo per essere stato degno di comparire avanti al Magn. Monarca e nella maggior corte del mondo. Chi gli ha tolto molte oziosità di versi gli ha tolto molte imperfezioni e tanto è stato renduto men male quanto men lungo. Debbo, e

scritta l'anno precedente in occasione dell'inaugurazione del Teatro di Lodi (vedi paragrafo successivo). E probabilmente è in risposta a questo invio che sempre il principe di Feroletto scrive al poeta lodigiano: “Riconosco i soliti effetti della di lei gentilezza che non si scorda mai di favorirmi nell'opera inviatomi dell'Endimione, vedendo in essa compendiate le più nobili prerogative della Virtù di V.S.III.ma...” (cfr. *Autografi...*, lettera datata Napoli, 1 giugno 1694).

(31) Postilla ad una lettera sempre firmata “Principe di Feroletto” datata Napoli, 23 febbraio 1699. Cfr. *Autografi...*

(32) Nel teatro di Laxemburg, soggiorno estivo della Corte.

(33) Leopoldo I era nato il 9 giugno 1640 e fu imperatore dal 1658 al 1705.

(34) Carlo Agostino Badia (1671-1738) dal 1695 era stato assunto in qualità di *Musik-Compositeur* alla corte di Vienna, carica che mantenne fino alla morte. Del suo *Narciso* si sono conservati sia il libretto che la partitura musicale (vedi “Catalogo completo delle musiche...” in appendice al presente saggio). Molte voci bibliografiche anche abbastanza recenti lo riportano quale autore de *La Ninfa Apollo* sempre di De Lemene. La notizia è errata e senza alcun fondamento documentario.

(35) Cfr. *Minute...*, lettera n. 327.

ENDIMIONE

FAVOLA PER MUSICA

Da recitarsi nel Reggio Teatro
DI TORINO.

ALLA PRESENZA DELLE
LORO A.A. R.R.



IN TORINO, 1699.

Nella Stamparia di Gio: Battista Fontana.
Con licenza de' Superiori.

Frontespizio dell'*Endimione*, Torino 1699.

dovrò obblighi infiniti a chi con tanta accuratezza e discrezione giudizi-sissima col rinnovarlo l'ha ripulito e poi con quel avviso posto avanti, accompagnato con una espressione sì honorifica per me, come anche nelli ultimi versi aggiunti [...] Quel signor Badia che ha fatto la musica dell'opera, quello potrà forse dar notizia di chi mi ha fatto simil grazia. Ill. Sig. tresseni mi creda che havrò sempre memoria di questo favore che mi ha fatto, e per havere sempre presente l'obbligo di servire a Lei e alla Sua Casa, per quanto si estendono le mie debolezze, se nel suo ritorno in Italia porterà seco qualche esemplare dell'opera suddetta, mi farà sommo piacere [...]

Quella di Vienna è l'ultima rappresentazione conosciuta del *Narciso*.

L'INAUGURAZIONE DEL PRIMO TEATRO PUBBLICO A LODI L'ENDIMIONE DEL 1692

La decisione di costruire un teatro pubblico in città fu presa ufficialmente il 26 gennaio 1679³⁶ ma ci vollero ben 13 anni per passare dal progetto alla sua realizzazione. Il teatro, che prendeva il nome dal "Broletto" proprio perché ricavato in un'ala del Palazzo Comunale, mancava solo di qualche rifinitura quando, nel 1692, si decide di dare finalmente inizio alle rappresentazioni. Fin dal principio, come avveniva in altri centri italiani, l'attività del teatro si sviluppava nella stagione di Carnevale, che andava dal 26 dicembre al martedì grasso. E per l'opera inaugurale i notabili lodigiani – e per convincere il poeta si scomoda nientemeno che il Governatore spagnolo della città D. Emanuele Fernandez di Velasco – chiedono proprio a De Lemene un nuovo lavoro.³⁷ Il 24 novembre 1692 quindi si apre la prima stagione di Carnevale del Teatro del Broletto di Lodi con l'*Endimione*, musicato da due compositori lodigiani, Paolo Magni (primo atto) e Giacomo Grifini³⁸ (secondo e terzo atto).

(36) Cfr. L. Pietrantoni, *Il palcoscenico ritrovato. Storia dei teatri di Lodi dal XVII al XX secolo*, Lodi, Il Papiro "Altra Storia", 1993.

(37) De Lemene poi dedicherà anche due sonetti al governatore: *Per le splendide feste fatte dal sig. Emanuele Fernandez di Velasco in Lodi nel rigido Carnevale del 1692 e Al signor D. Emanuele Fernandez di Velasco per l'Endimione fatto dal medesimo rappresentare in Lodi in Raccolta di poesie. Consacrata al ...sig. cardinale Otthoboni*, Lodi, C.A. Sevesi, 1699.

(38) Paolo Magni (?-1737) fu organista nel Duomo di Milano dal 1686 al 1716. Dal 1695 circa fu anche maestro di cappella della corte ducale. Compose una decina di opere fra cui: *Affari ed amori* su libretto di Carlo Maria Maggi, *Scipione l'Africano* (poesia di Nicola Minato) in

Lo spettacolo aveva le garanzie di nomi prestigiosi sia nel cast sia nell'allestimento scenico. I cantanti erano: Faustino Marchesi di Modena (Endimione), Clarice Venturini di Parma (Diana), Diamante Scarabelli di Bologna (Amore),³⁹ Chiara Sassi di Mantova (Aurilla Ninfa Cacciatrice), Vittoria Ricci di Bologna (Tirsi Cacciatore), Giacomo Prosperini veneziano (Silvano), più un Choro di Musici e una Comparsa di Cacciatori. Le scene erano nientemeno che di Ferdinando Galli detto Bibiena.⁴⁰ Autori della dedica furono gli impresari fratelli Antonio e Giuseppe Piantanida:

collaborazione con Carlo Ambrogio Lonati, *Il Teuzzone* su testo di Apostolo Zeno e altri sui libretti di Pietro Averara (Milano, 1694). Giacomo Griffini era maestro di cappella nella Chiesa dell'Incoronata in Lodi. Con questo titolo viene infatti citato nel frontespizio de *La Rosmene o L'infedeltà fedele* rappresentata a Lodi nella stessa stagione dell'*Endimione* (il 14 gennaio 1693) e poi nel 1697 nel frontespizio de *La fortunata sventura di Medoro o La pazzia d'Orlando* (*Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Lodi l'anno 1697. Poesia del sig. Gerolamo Giovanolli consacrata all'ill.mo ed ecc.mo sig. don Fernando de Lancastre, Norogna, marchese de Val de Fuentes ...*, Lodi, Carl'Antonio Sevesi. Musica di D.Giacomo Griffini, maestro di cappella della SS.Incoronata). Giovanni Agnelli, nelle note a commento della *Vita di Francesco De Lemene* di Ludovico Antonio Muratori (cfr. *Vita di Francesco De Lemene scritta da Ludovico Antonio Muratori con osservazioni e note di Giovanni Agnelli*, Lodi, Tip. Quirico e Camagni, 1887 in I-LOcl), riporta la notizia dell'oratorio *S.Giuseppe Moribondo* "che si cantò nella chiesa di S.Giovanni alle Vigne dei PP.Barnabiti il giorno della festa del S.Patriarca. La musica è di Giacomo Griffini, maestro di cappella all'Incoronata; dedicato a Mons. Bartolomeo Menatti, vescovo di Lodi. Lodi, Sevesi, 1694" ma non è stato possibile rintracciare il libretto.

(39) Diamante Maria Scarabelli detta la Diamantina, nacque a Bologna nel 1675. Insieme a Mantova (dove sempre nel 1692 cantò nel *Pausania* di Giovanni Legrenzi), Lodi rappresentò il punto di partenza per questa straordinaria cantante. Nella stagione 1695-96 si esibì al teatro Regio di Torino e subito dopo al Malvezzi di Bologna cantando nella *Dafne* dell'Aldrovandini. Nel 1697 ancora a Bologna una sua eccezionale interpretazione nel *Perseo* d'autore ignoto le valse la dedica di un volumetto in versi dal titolo *La miniera del Diamante*. Negli anni successivi vi la troviamo sulle scene con opere di Zampeccari, Lotti, Pollarolo, Caldara (*Un selvaggio eroe e Partenope*) ed Haendel (*Agrippina*). Fu una delle prime donne a costituire nella sua casa, una volta ritiratasi dalle scene, una accademia privata.

Anche l'interpretazione lodigiana le valse un sonetto (manifesto dedicatorio in ASCL, *Miscellanea editti, grida, etc.*):

ALA SENORA/ DIAMANTE SCARABELLI/ DE BOLONIA

Que en la Comedia Armonica de Endimeon, que se executa/ en la Ciudad de Lodi representa a Cupido, alavando / la dulzura, y primores de su Voz

Si a Cupido representas,
 Quanto a Orfeo mas imitas
 Ala propiedad le quitas
 Todo a quello, en que la augmentas,
 Por que con tu Voz esemptas
 De flechas los Corazones,
 Que ella con dolces canciones
 Yere dela Eridi atroz
 Con que armandore de Voz
 Llevas de mas os Arpones

(40) Molti componenti della famiglia Galli-Bibiena furono architetti di teatro, scenografi, pittori e disegnatori famosi e, nella seconda metà del secolo XVII e nel corso del secolo XVIII furono attivi presso varie corti d'Europa e di Russia. A Ferdinando Galli-Bibiena (1657-1743) si deve il cambiamento della posizione della scena, da frontale ad angolare, con una inclinazione di 45 gradi (scena ad angolo) e l'adozione di una decorazione architettonica opulenta, in pu-

All'III.mo sig. e padron col.mo il signor D.Emanuele Fernandez de Velasco Tobar e Gusman, commendatore di Belviso e Navarra, dell'Ordine d'Alcantara, mastro di campo del Terzo di Savoia per S.M.Cattolica nello stato di Milano e governatore della piazza di Lodi.

Rendiamo a V.S. Ill.ma cio ch'è suo, riponendo nelle Sue mani stampata quest'opera qual ella già ci consegnò manoscritta. Dovendo comparire in pubblico, perchè pubblicamente si conosca esser noi riveritissimi servitori di V.S. Illus., l'accompagniamo con questo attestato di umilissimo ossequio verso di Lei, a cui consecriamo e tutte le nostre fatiche e tutti noi stessi. Se nel porla su la scena, sì come abbiamo incontrato i suoi stimatissimi comandamenti, così incontreremo il suo gusto, sarà il maggior vantaggio che da tale intrapresa possa a noi risultare, non avendo noi nè altra mira nè altro desiderio nè altra ambizione che di farsi conoscere di V.S. Ill.ma umiliss., devotiss., e obligat. servitori.

Lodi il dì 24 novembre 1692. Antonio e Giuseppe fratelli Piantanida

Lo stesso De Lemene ricorda l'evento in una sua lettera a Leonardo Concinelli di Salò:⁴¹

[...] Aggiungo ancora un'altra mia operetta musicale cantata il Carnevale passato in questa città nel primo aprirsi d'un nuovo teatro. Il comandamento d'un personaggio grande mi obbligò benchè sessagenario a rimbambire in argomenti giovanili. Lo feci volentieri anche per assicurarmi che su le prime non restassero queste scene profanate come in certi luoghi con amori così impuri e deh così lascivi che farebbero arrossire anche le Taidi più licenziose [...]

E ancora due anni dopo De Lemene, scrivendo all'abate nipote del cardinale Ottoboni⁴² a Roma per declinare l'invito a scrivere

ro stile barocco. Lavorò a Roma, Firenze, Napoli, Milano e Torino. Suo figlio Giuseppe (1696-1756) fu uno dei più importanti rappresentanti della famiglia e ne portò brillantemente avanti la tradizione artistica lavorando alle corti di Praga, Dresda, Monaco, Stoccarda, Bayreuth e Berlino. Nel Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma esiste uno dei bozzetti scenografici di Ferdinando Galli Bibiena per l'*Endimione* di De Lemene realizzato nell'incisione del suo allievo Pietro Giovanni Abati (vedi esecuzione di Torino del 1699).

(41) Cfr. *Minute...*, lettera n.121.

(42) Pietro Ottoboni (1667-1740), pronipote di papa Alessandro VIII (1689-1691), fu eletto cardinale nel 1689. Letterato e musicista, fu uno dei grandi animatori della vita culturale e musicale romana, dopo la morte di Cristina di Svezia (1689). Poco più che ventenne iniziò ad organizzare, nella sede del Palazzo della Cancelleria (dove si era insediato al momento dell'investitura a Cardinale e Vice-Cancelliere della Chiesa), concerti, rappresentazioni teatrali, oratori, accademie. Il suo rapporto con De Lemene, che è ascrivibile al periodo fra il 1694 e il 1699, è di grande stima e rispetto verso il poeta ormai più che sessantenne. D'altra parte la fama di De Lemene circolava da tempo nei palazzi romani e non è da escludere che lo stesso Pietro fosse stato fra gli invitati delle rappresentazioni organizzate da Cristina. E sicuramente molte opere di De Lemene si trovavano nella Biblioteca del Cardinale tanto che, è quasi sicuramente attraverso questo tramite che Haendel, pochi mesi dopo il suo arrivo in Italia (e la sua permanenza appunto al servizio di Ottoboni), mette in musica la cantata *Tacete ohimè tacete* di De Lemene (vedi paragrafo "Altri compositori per De Lemene").

un'opera,⁴³ ricorda la messa in scena dell'*Endimione* e la ormai raggiunta tarda età che non gli consente più di cimentarsi in creazioni nuove e originali:

(43) In *Autografi...*, esiste una lettera firmata Abate Francesco Nepoti per conto del Cardinale Ottoboni a De Lemene datata Roma, 26 giugno 1694: "La fortuna, che per l'addietro ho sempre rinegato al mio ardente desiderio quale la occasione di poter con mie letture portargli un vero attestato della mia servitù, ha finalmente esauditi i miei voti con la congiuntura che me ne danno i sempre riveriti comandi di SS. Em.mo Sig. Card. Otthoboni mio Padrone, il quale desiderando un'Opera composta da VS Ill.ma mi ha però comandato che la pregassi, come faccio da parte del medesimo Sig. Card.le a volergli fare un Oratorio sacro ad uso di Opera (il Papa Innocenzo XII aveva vietato le rappresentazioni operistiche e aveva fatto chiudere i teatri. L'unica forma musicale ammessa era quella dell'oratorio che però veniva scritto appunto "in forma di opera" per consentire al pubblico comunque pari soddisfazione n.d.r.) nella conformità dell'incluso biglietto (andato perduto ndr) datomi da S.E. med.mo e di più mi ha comandato, su la certezza che ella sarà per favorire un tanto Principe, che quando haverà composto il primo atto lo mandi a me, che io lo consegnerò a S.E. ad oggetto di cominciare a farlo mettere in musica che sarà composta dal sig. Scarlatti, uomo in tal genere virtuosissimo...". Non si sa se la lettera di De Lemene sia la risposta diretta a questa lettera dato che la richiesta dell'Ottoboni è per un Oratorio sacro mentre De Lemene parla di "opera regia" profana al pari dell'*Endimione*. Ma può anche essere che sia esistita una lettera precedente dell'Ottoboni al poeta e che, visto il suo rifiuto per un'opera, abbia ritentato con un Oratorio.

E altresì non si sa se la lettera di De Lemene al Cardinale in cui gli invia per l'appunto un Oratorio sia da riferirsi a questa richiesta oppure ad altra precedente (il fatto che citi come tramite Gio. Battista Borsa potrebbe far ritenere che le due lettere non siano in stretta relazione): "Mi accenna il Sig. Gio. Battista Borsa che piacerebbe a VS d'havere un mio Oratorio per Musica. Mi lusinga che tal desiderio provenga da qualche favorevole opinione che la sua bontà possa avere della mia debolezza. Ma sono certo che perderò un sì stimato e sì stimabil concetto col servirla. Pure sacrificio volentieri alla soddisfazione dell'E.V. una perdita sì grande, stimando cambio troppo bello il perdere il credito di buon Poeta per conquistarmi il titolo di prontissimo e rassegnatissimo servo di V.E. Qui adunque unito ella riceverà l'accennato Oratorio tal quale l'ho potuto impetrare da una età avanzata, da una vista debole, da un animo distratto in altre necessarie occupazioni. Lo mando con ripugnanza, per non offendere la sublimità di quel intendimento al quale il sottomettere Poesia senza temere il sopraffino giudizio sarebbe temerità. Pure lo mando anche con confidenza per non offendere quella benignissima umanità che altre volte ha onorato i miei Versi di compatimento discretissimo. Per renderlo ragguardevole in qualche parte mi è tornato in acconcio di lasciargli un Nicchio per riporvi due bellissime statue e supplivo riverentemente V.E. a lasciarlo pregiare secondo il mio disegno di sì prezioso ornamento. [...] Attribuisca la debolezza del Parto alla vecchiaia del Padre, mentre io, considerando e Pietà, nella quale l'ho prodotto, e la Parzialità dell'affetto con cui l'amo, per essere destinato all'E.V. l'avrei per avventura meglio intitolato Beniamino che Giacobbe. Con profondissima riverenza...". (Cfr. *Minute...*, lettera n.206.). Dall'ultima frase sappiamo quindi che l'oratorio in questione è *Giacobbe al Fonte* già citato da Tommaso Ceva (Cfr. T.Ceva, *Memorie...*, pag. 105).

Che il Cardinale Ottoboni tenesse in grande considerazione il poeta lodigiano è testimoniato anche da un'altra lettera, inviata da Roma il 20 dicembre 1698, nella quale si chiede un parere su un oratorio da lui composto: "Per dare a V.S. un pieno contrassegno del gran concetto e della molta stima che ho di lei e della sua virtù, mi prendo seco la confidenza di mandarle per l'emendatione un Oratorio che mi è caduto in pensiero di comporre nello spazio di pochi giorni per farlo recitare nella Chiesa di questi Padri di S.Filippo Neri e per il quale sono ad incomodar V.S. e di haverne i suoi sentimenti con tutta ingenuità, onde sono a pregarla di questo favore, come cosa la più cara che possa mai ricevere; e confermandole la mia affettuosa volontà di servirla, le auguro ogni maggior consolatione" (cfr. *Autografi...*, Roma, 20 dicembre 1698). E forse è proprio in riferimento a questo Oratorio che De Lemene gli scrive (Cfr. *Minute...*, lettera n. 320): "Se sia per farmi godere d'un bel parto del suo fecondo ingegno, o per sentire il mio parere, debbo sempre altissime grazie alla benignità di V.S. Ill.ma che mi honora di mandarmi il suo genti. Ilmo Oratorio sopra il S.Natale. È nobile di voto e condotto con quella felicità e naturalezza che è proprio per la musica, ed è propria di quella limpiddissima vena d'onde scaturisce [...]". La lettera prosegue analizzando personaggi e scene (Lucifero, Demoni, Angeli, Vergine, Gesù

È così terribile in me l'apprensione di dover comparire con un'opera regia sotto li occhi d'un principe di sì sublime intendimento come l'eminentissimo Ottoboni, e sotto al tremendo reveritissimo giudizio d'una Roma, che la proposta di V.S. fattami, avrebbe atterrita la mia Musa anche in età più robusta quando, accompagnata dal fervor dell'ingegno e dall'inclinazione del genio, comparve su la scena con umiltà però del zocco e non con la maestà del coturnio. Lascio hora considerare a lei l'effetto che mi ha cagionato avviandomi in età più che sessagenario e quando per lungo disuso massimamente nella materia amorosa è in me del tutto inaridita la vena. Aggiungo poi a queste due circostanze la terza peggiore: erano li accidenti di vertigini accessori inseparabili di qualunque mia applicazione che abbia del grave, qual sarebbe stata questa, dovendo io comporre in un carattere a me non naturale (ne da me praticato) e con una celerità che non permette al principio d'aspettare il mezzo, nè al mezzo d'aspettare il fine dell'opera; togliendole in tal guisa interamente essere considerata con la dovuta e necessaria attenzione, come se si potesse servir bene ad un principe così, di passaggio e di sfuggita, senz'una più che matura considerazione. Questi riflessi sono i medesimi che mi ottennero la dispensa da una simil richiesta fattami l'anno passato da un eccellentissimo personaggio di queste parti, e l'anno antecedente dall'istanza del signor Emanuele di Velasco nostro governatore che voleva pure ad ogni modo un'opera regia ma, intese le mie difficoltà, s'accontentò che io rapezassi alla moderna una mia antigalia giovanile,⁴⁴ che egli fece poi rappresentare in questo nostro teatro [...] ⁴⁵

Probabilmente sempre con la musica originale di Magni e Griffini, l'*Endimione* fu ripreso a Mantova nel carnevale del 1698⁴⁶ anche se tutto il materiale era stato richiesto a De Lemene

Bambino). Purtroppo non è stato possibile rintracciare – e si rimanda ad ulteriori studi – il testo di Ottoboni anche se nella Lista dei Pagamenti del 1698 vi è la seguente annotazione: “Lista degli Instrumenti per l’Oratorio alla Chiesa nuova 1698. 27 violini, 6 violette, 8 violoni, 9 contrabbassi” (cfr. H. J. Marx, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, in “Analecta Musicologica”, V, Colonia Graz, 1968).

All’Ottoboni De Lemene dedicherà l’intera raccolta di poesie del 1699: *Raccolta di poesie del Sig. Francesco De Lemene, consacrata all’em.mo e rev.mo Principe il sig. Cardinale Otthoboni. In Lodi MDCIC, Per Carlantonio Sevesi*.

(44) Purtroppo il materiale preparatorio a cui De Lemene si riferisce è andato perduto.

(45) Cfr. *Minute...*, lettera n.155 (databile al 1694).

(46) Sempre nello stesso carnevale l'*Endimione* fu messo in scena anche a Modena, nel Teatro di corte, “per divertimento di queste serenissime altezze (in quell’anno era duca Rinaldo III d’Este che dal 1694 era succeduto a suo padre Francesco II n.d.r.) nel carnevale dell’anno 1698”. Il “Teatro Ducale Grande” o “Dello Spelta” di Modena fu voluto da Francesco I nel 1656 e realizzato dal celebre architetto Gaspare Vigarani. L’opera, seppur andata presto in disuso per gli elevati costi di gestione, fu fonte di grande orgoglio per Casa d’Este, per la spettacolarità del luogo e per la fama del suo autore, tanto che alcuni anni dopo Re Sole – Luigi XIV – invitò il Vigarani a corte per creare la Salle des Machines du Palais des Tuileries, il primo teatro dell’opera stabile di Parigi. Del suo sfarzo ne rimane unica testimonianza nell’incisione di San Bartolomeo Fenis conservata alla biblioteca Estense.

De Lemene ricorda le due esecuzioni (quella mantovana e quella modenese) in una sua lettera a Gio. Antonio Mezzabarba scritta dopo la rappresentazione torinese del 1699: “[...] es-

già dal maggio 1693 dal conte Lorenzo Beretti segretario di stato del duca di Mantova Ferdinando Carlo Gonzaga:⁴⁷

Dirmi l'Endimione nuovamente stampato e del nuovo favore rende a V.S. Ill.ma quelle grazie che le son dovute. Per parte del mio Ecc.mo Padrone devo incomodarlo a mandarmi un tomo di tutte le opere sue virtuose nelle forme qui degne dell'attenzione di un Principe [...].

E De Lemene cede alla richiesta:

Per incontrare immediatamente il favore che V.S.Ill.ma mi accenna, ho fatto subito legare un esemplare delle mie Poesie alla meglio che hanno saputo in questa miserabile Città. Resta in un invoglio francato nelle mani del corriere di questa settimana e vi ho incluso anche una copia dell'Endimione per mandare quanto di mio v'è attorno stampato al mio dispetto e con mia confusione [...].⁴⁸

La scelta di rimettere in scena l'opera però va a buon fine solo qualche anno dopo quando il 17 luglio 1697 Beretti scrive al poeta:⁴⁹

L'Ill.mo mio Padrone, che ha pensato di celebrare con grande solennità il suo giorno natalizio, che cade l'ultimo di agosto, ha pensato renderlo ancora luminoso colla recita d'una delle due tanto celebri e tanto degne pastorali del *Narciso* ed *Endimione*, nate dal grande intendimento di V.S.Ill.ma.

La scelta infine cade sull'*Endimione*:

Il Ser.mo Principe ha poi scelto la pastorale dell'Endimione e mi commette di darne parte a V.S.Ill.ma e di pregarla di mandare sollecitamente la musica in Mantova, indirizzandola al Sig. Gio. Paolo Casali mio segretario. Nicola Tricarico bravo contralto⁵⁰ et una virtuosa di merito

sendo questa prima stata rappresentata nella Patria ove nacque e per cui nacque, e poscia nella corte di Mantova, quindi in quella di Modena [...]" (per la trascrizione completa della lettera vedi nota 60).

(47) Cfr. *Autografi...*, lettera datata Mantova, 24 aprile 1693. Ferdinando Carlo Gonzaga (1652-1708) fu il decimo e ultimo duca di Mantova.

(48) Cfr. *Minute...*, lettera n. 90 (databile maggio 1693). La lettera prosegue così: "Se V.S.Ill.ma stimerà la legatura poco decente potrà sospendere la presentazione, chè la farò fare in miglior forma in Milano, come havrei già fatto se non havessi anteposto l'ubbidir subito all'ubbidir meglio. Nello stesso invoglio troverà pure la lettera per S.A. che sottometto anch'essa al giudizio e censura di V.S.Ill.ma. La prego ad osservare un sonetto che per questa occasione ho fatto registrare avanti al Frontespizio del libro e quando questo non venga da lei approvato potrà agevolmente levarlo col tagliar quel foglio. Per debole che si sta non è stato poco il poterlo spremere dalla mia Musa horamai del tutto inaridita e per l'età e per la stanchezza e per l'obbligazione troppo necessaria d'applicar l'animo a considerazioni più serie...".

(49) Cfr. *Autografi...*, lettera datata Mantova, 17 luglio 1697.

(50) Nicola Tricarico fu un cantante affermato. Sempre a Mantova cantò, nella stagione 1697/98, ne *L'amore figlio del merito* con musica di Marc'Antonio Ziani e ne *Il trionfo di Ca-*

non possono altra parte che quella che vi aggiungerà V.S.III.ma dell'al-
lusione al giorno natalizio di S.E. onde ella è pregata di fargliela nel
principio, nel mezzo e nel fine [...]»⁵¹

Anche in questo caso De Lemene invia subito quanto richie-
sto:⁵²

In proseguimento di quanto scrissi e mandai a V.S.III.ma nel passato or-
dinario, hora alla medesima invio il rimanente dell'opera aggiustata
con l'introduzione delle due nuove parti. La prego compatire queste
mie rimbambite sciapatagini ma più la prego a correggerle e sarà questo
il primo onore che riceveranno quando abbiano da comparir su la scena.
Con l'ordinario pure di giovedì prossimo inviai al sign. Giovanni Paolo
Casali suo segretario l'originale della musica dell'*Endimione* a cui unii
un esemplare delle mie poesie come V.S.III.ma mi raccomandò. Il me-
desimo signor segretario l'avrà recata immediatamente la notizia come
io lo pregai di far subito e li scrissi pure diversi avvertimenti da dare a
quel signor Mastro di Cappella⁵³ che dovrà distribuire le parti secondo
il detto originale quando vogliano valersi di quest'opera. Lo pregai pa-
rimenti a rimettermi subito che potrà detto originale essendomi stato
confidato con quella renitenza e con l'impegno della mia parola per le
restituzione, di che supplico V.S.III.ma a rinnovarli le istanze [...]

Per qualche motivo la rappresentazione viene spostata dal
giorno natalizio del duca (che cadeva il 31 agosto) alla stagione di
carnevale 1697/98.⁵⁴ Sempre il Beretti scrive:

Una prova della mia mortificazione sarà che invio a V.S.III.ma il libret-
to dell'*Endimione* due settimane dopo che se ne fa la recita in Mantova.
Io non sapea come presentarglielo, franco da quelle leggi indiscrete che
le accennai nella mia, quando ci voleva almeno che ne facesse il taglio
quella perita mano che l'aveva composto. Eccoli, ma pietà, perdono,

milla regina de Volsci, e nella stagione successiva (1699) prese parte a *L'oracolo in sogno* con
musica di Antonio Caldara.

(51) Cfr. *Autografi...*, lettera datata Mantova, 29 luglio 1697.

(52) Cfr. *Minute di lettere diverse...*, lettera n.266 (databile luglio 1697)

(53) Il riferimento è forse a Marc' Antonio Ziani che era maestro di cappella di Ferdinan-
do Carlo Gonzaga dal 1686. Mantenne l'incarico, pur operando contemporaneamente anche a
Venezia, fino al 1691 e dal 1700 fu chiamato come vice-Hofkapellmeister presso Leopoldo I a
Vienna.

(54) Vedi "Catalogo completo delle musiche..." in appendice al presente saggio. La dedi-
ca di Gaetano Saleri afferma: "Rinascere dalle scene dell'Adda a quelle del Mincio l'Endimione
degno parto d'una delle più insigni penne d'Italia. Onde la fama dell'Autore fa cuore al mio os-
sequio di umilmente presentarla a quelli illustri momenti di V.A.S. in cui la sua gran mente re-
spira dalle cure gravissime del governo". Gli spettacoli "regi" venivano allestiti nel Teatro Du-
cale che attorno al 1651 fu ingrandito e rinnovato dall'architetto e scenografo Gaspare Vigarani
(creatore anche del Teatro Ducale di Modena; vedi nota n.46). Nel 1706 fu costruito il Nuovo
Teatro Ducale su disegno di Ferdinando Galli Bibiena.

misericordia! Non con altre forme posso giustificare l'ardimento che ci siamo presi nell'opera, con un signore che è reputato tanto in Italia e da voi medesimo stimato in infinito. Si è recitato l'*Endimione* in un luogo angusto e da musicisti deboli poichè S.A. non ha mai gli attori ottimi per la stagione di carnevale [...]. Gli intermezzi⁵⁵ sono composti in Bologna e si soffrono. La stampa vi ha fatto errori intollerabili e non procurabili a correggersi tanti che sono. Con tutte queste disgrazie Endimione compare bella, et è servita ogni sera dalla Nobiltà e dalla Città. Rimanderò gli originali finita la recita [...]⁵⁶

In realtà le modifiche al testo non erano dispiaciute a De Lemene:

Rendo grazie a V.S.Ill.ma de vantaggi apportati al mio Endimione. Dove si ha rinnovato si ha migliorato e ove si ha mutato si ha perfezionato. Questi intermedi poi cavati dalle viscere della favola mi paiono gentilissimi e ho avuto sommo piacere nel leggerli; non così nel leggere quella dedicatoria la quale l'encomio più che soverchio mi ha cagionato un rossore più che grande e Dio la perdoni a chi ne sia stato la cagione [...]⁵⁷

L'*Endimione* viene ripreso a Torino nel 1699⁵⁸ ma incontra numerose critiche contro le quali si erge, a difesa di De Lemene, il "compastore" Giovanni Antonio Mezzabarba nel suo *Discorso di Vitiano Gateatico pastore d'Arcadia in difesa dell'Endimione favola pastorale di Arezio Gateatico, indirizzato a Cromiro Dianio*⁵⁹ (Torino, G.B.Zappata, 1699). Il poeta lodigiano lo ringrazia

(55) *Nerina vecchia* e *Batillo buffone* (vedi "Catalogo completo delle musiche..." in appendice al presente saggio).

(56) Cfr. *Autografi*.....La lettera è mutila, senza data e senza firma ma si può ragionevolmente pensare che il mittente sia sempre Beretti e la datazione sia 1698.

(57) Cfr. *Minute*..., lettera n. 276 al Conte Baretti, Mantova (databile ai primi mesi del 1698). Nella stessa lettera poi De Lemene cita che in Parma stanno per essere ristampati i suoi lavori (si riferisce all'edizione *Poesie diverse...raccolte, e dedicate all'altezza serenissima del sig. principe Antonio Farnese*..., Milano-Parma, A.Pazzoni-P.Monti, 1698-99) e ricorda la composizione dell'oratorio di *Santa Cecilia*, scritto sempre per il Duca di Mantova: "[...] In tal occasione mi è capitato per le mani l'originale di quell'Oratorio di S.Cecilia che io feci alcuni anni sono per incontrar l'honore delli stimatissimi cenni di cotesto Sere.mo Sovrano recatemi da V.S.Ill.ma. Non l'ho però mandato parendomi inconveniente il farlo senza la certezza che sia stato cantato o non si voglia cantare in questa corte. Starò aspettando che con ogni suo agio e comodo mi rimandi l'originale della musica dell'opera...".

Il Beretti dovette rispondere a De Lemene di alcune modifiche effettuate al lavoro se subito dopo il poeta scrisse: "[...] L'oratorio nulla ha perduto del suo disegno e in molti luoghi ha avvantaggiato nel colorito..." (cfr. *Minute*..., lettera n.277).

L'oratorio sarà poi stampato nella Raccolta di Parma.

(58) Vedi "Catalogo completo delle musiche..." in appendice al presente saggio.

Le scene furono di Ferdinando Galli Bibiena, eseguite però dall'allievo Pietro Giovanni Abbati.

(59) Il poeta Pietro Antonio Bernardoni.

di questa sua “difesa” e in una lettera appassionata così ricostruisce l’incresciosa vicenda:⁶⁰

Io credea ben sempre che il mio Endimione dovesse incontrare l’altrui disprezzo ma non mai l’altrui critica. Hora che vi è chi l’ha onorato di tanto, mi congratulo con esso lui di così buona fortuna, e meco stesso della gloria che a me risulta de suoi errori difesi [...]. Io stimo che Vitano Gateatico habbi voluto impegnarsi in sì ardua impresa per inclinazione naturale essendo egli con Arezio nella erudita Repubblica delli Arcadi [...], oppure per mostrar gradimento all’alta stima e venerazione che Arezio hebbe sempre, e molto più havrà per l’avvenire, del di lui più che sublime talento; oppure per proprio vantaggio col far conoscere al mondo qual sia la profondità della sua dottrina e la vastità della sua erudizione, prendendosi con tanta franchezza a sostener paradossi. Qualunque sia stato il motivo, mi obbliga però sempre a render grazie che non posso esprimere [...]. Non ho dubbio che se io fossi stato citato personalmente ad entrar in questo giudizio, o sarei stato contumace, o havrei immediatamente rinunciato alla difesa; ma essendovi entrato per Procuratore, per continuare la formula del foro, trovo la mia causa così bene sostenuta, che per qualunque sentenza potrà venire dal Tribunale del volgo, voglio di ciò che mi viene opposto come errore, farne regola per non errare. Tra le generiche obiezioni quella che a prima faccia mi recava maggior confusione era quella che il drama non haveva incontrato il gusto universale di codesta corte. A questa ha Vitano abbondantemente soddisfatto, pure a me piace il replicar qui il già detto da lui. Se l’opera fosse stata portata vergine su cotesto teatro, ed ivi non avesse incontrato il gusto comune, questa per verità sarebbe una chiara prova a posteriori che il Poeta havrebbe errato, non havendo saputo conoscere il gusto del Teatro in cui compariva per incontrarlo. Ma essendo questa prima stata rappresentata nella Patria ove nacque e per cui nacque, e poscia nella corte di Mantova e quindi in quella di Modena, io dico, o fu per tutto disapprovata, o no. Se fu disapprovata per resto, ha ben ragione quel pubblico di haver collera, non però contro a chi l’ha composta, ma contro a chi con tanta inconsideratezza l’ha esposta la quarta volta a mancare il gusto del Teatro di Torino. Se in qualche luogo è poi stata approvata, e in Torino disapprovata, ciò non procede per colpa del Poeta, ma della diversità de gusti essendo differente il gusto della Corte di Torino da quello della Corte di Mantova, e di Modena, e de’ gusti non può entrar alcun a disputarne, e in questa ambiguità è ingiusto il condannare l’Autore. Dell’inverisimile ritrovato nella trasformazione (come dicono i critici) d’Amore in Uccello, o io non ho peccato, ovvero ho peccato di oscurità. Io non mi intesi mai che Amore si cangiasse in Uccello ma che stando nel suo natural sembiante attribuitagli da Poeti fosse dalla semplicità di Silvano creduto per uccello, vedendolo con l’ali ed a volare nella rete e che poi, vedendolo favellare, lo credesse un Pappagallo. Per altro egli non cangiò

(60) Cfr. *Minute...*, lettera n. 298.

forma, che però quando Diana lo vide, lo ravvisò subito per Amore. Questo è quanto posso dire, mi resta ben di sapere chi siano quei compattori che così ingegnosamente hanno aggiunti i versi loro alla di lei Apologia. Cromiro Dianio argomento che possa essere il nostro gentil.mo Sig. Bernardoni, ma l'altri non so immaginarmi chi siano, e pur desidero saperlo per saper a cui debbo l'obbligazione di quelle parole di lodi che tocca anche a me in sì leggiadra Poesia [...]

L'ultima rappresentazione dell'*Endimione*, vivo De Lemene, fu quella del 1700 al Teatro di Corte di Salzthal con musiche di Georg Caspar Schürmann.⁶¹

De Lemene rimarrà fino alla fine il principale riferimento culturale della città anche e soprattutto per le attività del neonato teatro. Nel 1696 scrive al Mastro di Campo don Pietro Pimentelli.⁶²

Ho ricevuto la carta di V.S.Ill.ma con ossequiosa tenerezza, e in essa i suoi stimatissimi cenni. Al Cipriotti ho consegnato un'opera regia a mio giudizio bellissima e non dubito che non debba parer tale a chiunque sarà d'intendimento e di buon gusto in queste materie. L'argomento è fondato sopra una storia di Spagna d'un Re di Navarra e d'un Conte di Castiglia. È vero che con quest'opera si dà in due incontri. Il primo che l'autore per mostrare la finezza del suo ingegno ha ristretto il Drama in quattro parti sole; il 2° che l'opera è tutta seria. Se a questi due inconvenienti si rimedierà coll'introdurvi due altri parti ridicole in modo però che non guastino nè confondano il filo della commedia. Questa aggiunta adunque la farò io alla meglio che saprò per servire V.S.Ill.ma. Tutto il punto sarà che le parti ridicole abbiano grazia, altrimenti il tutto resterà insulto. Perchè il signor Cipriotti dice voler fare due opere ne ho mostrata al medesimo un'altra di sei personaggi che anche questa con poca alterazione mi pare a proposito [...]

Giacomo Cipriotti era l'impresario del teatro e, evidentemente, chiedeva consigli all'anziano poeta sulle opere in musica da rappresentare. De Lemene, dall'alto della sua ormai decennale esperienza, conosceva il gusto del pubblico lodigiano di cui rivela la preferenza per le trame dai contorni comici.

Il 7 gennaio 1695 va in scena quindi "l'opera regia", cioè *La*

(61) Georg Caspar Schürmann (1672/73-1751) iniziò la sua carriera come cantante ad Amburgo dove ebbe i primi contatti con l'opera italiana. Nel 1697 passò come cantante al servizio della corte del duca di Braunschweig-Lüneburg, dove, nel 1700, rappresentò la sua prima opera, appunto l'*Endimione* di De Lemene che godette di un tale favore da essere ripresa ancora nel 1717 e nel 1720 (vedi prossimo paragrafo). Sulle opere di Schürmann vedi G.F.Schmidt, *G.C.Schürmann*, Monaco, 1913; Id., *Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am Herzoglichen Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel*, Monaco, 1929; Id. *Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmann*, Ratisbona, 1933.

(62) Cfr. *Minute...*, lettera n. 163.

fede ne' tradimenti del poeta Girolamo Gigli⁶³ e musiche del lodigiano Giacomo Griffini.

Il frontespizio del libretto riporta:

*La Fede ne' Tradimenti. Opera musicale consacrata a sua eccellenza il marchese Di Leganes Governatore per S.M.C. nello Stato di Milano e suo Capitano Generale & c. In Lodi 1695 per Carl'Antonio Sevesi. Dedicata di Giacomo Cipriotti, Lodi, 7 gennaio 1695.*⁶⁴

Protagonisti furono GianBattista Donadelli mantovano (Garzia Re di Navarra), Lucidalba Tranquillini veronese (Anagilda), Stefano Portugalli pavese (Fernando), Isabella Confortini veronese (Elvira).

Sempre parlando di quest'opera, in una lettera che invia ad Antonio Magliabechi di Firenze, De Lemene scrive:⁶⁵

Poichè V.S. Ill.ma mi replica i suoi comandi di mandarle miei versi, eccome una flotta. Il famoso signor Girolamo Gigli senese ebbe alcuni anni sono, passando per questa mia città, non solamente la bontà di lasciarsi conoscere da me, ma la bontà di donarmi le sue opere sceniche, le quali a mio giudizio sono le migliori (per le notizie che io ho) che possono sentirsi oggi sui teatri italiani. Una di queste io comandai al signor Governatore di questa Piazza di far rappresentare il passato Carnevale. Questa fu *La fede ne' tradimenti*, operetta gentilissima di quattro soli personaggi. Ma perchè la continuata serietà e il poco numero degli interlocutori poteva cagionar qualche tedio in questo paese che ama la varietà e il giocoso, per incontrar il piacere del signor governatore, vi feci l'aggiunta di due parti ridicole, le quali rimetto qui annesse a V.S.Ill.ma. Subito stampata l'opera ne mandai un esemplare a Mantova al Sig. Conte Lorenzo Beretti Segretario di Stato di quell'Altezza, il quale, per ordine dell'Altezza medesima me ne richiede altri quattro, che io gli mandai accompagnati col sonetto giocoso che troverà manuscritto nella suddetta aggiunta stampata [...]

Le aggiunte fatte da De Lemene sono indicate nel libretto. Alla fine del primo testo si trova un'altra versione dell'opera: una spiegazione di Giacomo Cipriotti agli "Amorevolissimi spettatori" («...l'opera fu fatta per la Toscana ma le aggiunte per la Lombardia....») indica l'inserimento degli altri due personaggi "ridicoli", Simone (interpretato da GianBattista Vitali cremonese) e Betta (il lodigiano GianBattista Carminati). In fine a questa seconda

(63) Girolamo Gigli era anch'esso membro dell'Arcadia (Amaranto Sciaditico) oltre che degli Intronati (Economico), dei Timidi di Mantova, degli Accesi di Bologna e della Crusca. La sua *Fede ne' tradimenti* fu eseguita per la prima volta a Siena nel 1689 con musiche di Giuseppe Fabbrini.

(64) Il libretto è conservato a I-Mb. La musica è andata perduta.

(65) Cfr. *Minute*....., lettera n. 194

versione è scritto: «la musica tanto dell'opera come delle Aggiunte è del sig. Giacomo Griffino maestro di cappella della Chiesa dell'Incoronata di Lodi».

Della presenza della discreta mano di De Lemene abbiamo notizie anche dal Ceva che nelle sue *Memorie* racconta:

Suoi sono altresì i bellissimo dialoghetti comici, ch'egli fe' servir d'intramezzi a un dramma del signor Gigli, intitolato *La fede ne' tradimenti*, che recitossi in Lodi; e contengono una picciola, ma compiuta commedia di due soli interlocutori. Nel che avvertasi che nella stampa volle che quelle aggiunte si mettessero tutte insieme co' suoi richiami dopo il dramma, non approvando egli la libertà d'intromettere alle opere altrui mutazioni, aggiunte e troncamenti com'era avvenuto ad alcune sue favole boschereccie, con poca soddisfazione del teatro, e con suo dispiacere.⁶⁶

ALTRI COMPOSITORI PER DE LEMENE: DA HAENDEL A GALUPPI

I testi di De Lemene continuarono ad essere messi in scena anche dopo la sua morte. *L'Endimione* fu rappresentato a Vienna nel 1706⁶⁷ (replicata forse nel 1720), a Cremona nel 1709,⁶⁸ a Salztal

(66) Cfr. T. Ceva, *Memorie...*, p.50-51.

(67) Vedi "Catalogo completo delle musiche..." in appendice al presente saggio. L'esecuzione ebbe luogo nel Palazzo di Belfonte a Schönbrunn. L'autore della musica, Giovanni Bononcini (1670-1747), fu attivo come compositore di corte a Vienna dal 1697 al 1713. Appare abbastanza sconcertante che ancora in molti studi recenti venga riportato il nome di Giovanni Boccaccini (sic!) che appare non solo un refuso ma una grossolana superficialità nella verifica delle fonti (C. Vignati in *Francesco De Lemene e il suo epistolario inedito...*; riporta il nome di Giovanni "Bonaccini" ma è comprensibile per l'epoca; meno comprensibile è l'errore che si trova ad es. in D. Isella, *La Sposa Francesca* (a cura di), Torino, Einaudi, 1979 p.XVI e in G. Cremascoli – che probabilmente lo riprende proprio da Isella – *Francesco De Lemene. Una voce poetica del Seicento* in Bollettino della Banca Popolare di Lodi, 2004).

Il testo fu ampiamente rimaneggiato come testimonia l'Avviso al Lettore: "Se troverai il presente Drama differentissimo non solo da ciò che era quando uscì dalle mani dell'Autore, ma da quello altresì ch'è stato ultimamente rappresentato in diversi Teatri d'Italia, sappi che per supremo comando sono accadute le mutazioni che dentro vi scorgerai, e che l'autore di esse, tanto in riguardo alla stretta amicizia che passa tra il sig. Lemene e lui [...]". Maria Grazia Accorsi (cfr. M.G. Accorsi, *Francesco De Lemene. Scherzi e favole per musica*, Mucchi editore, Modena, 1992; pag. CVII) ipotizza che il revisore "amico" di De Lemene non sia, contrariamente a quello che è riportato in molti repertori, Silvano Stampiglia ma Pietro Antonio Bernardoni, che gli fu compastore e che aveva già preso le difese del poeta nella citata diatriba torinese (vedi nota 59).

Dell'*Endimione* di Bononcini ci è pervenuta la partitura completa (vedi "Catalogo completo delle musiche..." in appendice al presente saggio che riporta, sopra la data del 1706, la correzione in 1720; cosa che ha fatto supporre ad una rimessa in scena in quell'anno (cfr. L. Lindgren, voce "Bononcini Giovanni" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publisher, 2001).

(68) Vedi "Catalogo completo delle musiche..." in appendice al presente saggio. Al Teatro Ariberti era già stato rappresentato il *Narciso* nel 1683 (vedi nota 24).

nel 1717⁶⁹ e a Wolfenbützel nel 1720⁷⁰ (entrambe con musica di Georg Caspar Schürmann); e poi ancora a Napoli nel 1721⁷¹ e infine a Bologna nel 1729.⁷²

Se di almeno altre due opere di De Lemene che si possono annoverare alla tipologia dei “drammi per musica” – *Il giudizio di Paride*⁷³ e *l’Eliata* – non ci rimangono che citazioni⁷⁴ rispetto alla

(69) Vedi “Catalogo completo delle musiche...” in appendice al presente saggio. Vedi nota 59.

(70) Vedi “Catalogo completo delle musiche...” in appendice al presente saggio. Vedi nota 59.

(71) Vedi “Catalogo completo delle musiche...” in appendice al presente saggio. La musica fu di Antonio Maria Bononcini (1677-1726), fratello di Giovanni Bononcini (vedi nota 65). Operò per alcuni anni a Vienna insieme al fratello e in seguito lavorò in diverse corti italiane fra cui Milano, Reggio Emilia e Napoli. Nello stesso anno dell’*Endimione*, fu rappresentata sempre a Napoli un’altra sua opera che ottenne uno straordinario successo, *La Rosiclea in Daina* su testo di Francesco Silvani.

(72) Vedi “Catalogo completo delle musiche...” in appendice al presente saggio. Claudio Sartori in *I libretti italiani a stampa ...*, cit; riporta erroneamente l’attribuzione della poesia dell’*Endimione* bolognese a Francesco Mazzari. Si tratta invece del testo di De Lemene rimaneggiato e privo del personaggio di Silvano. La musica, come riportato da una indicazione manoscritta sul libretto, è di Giovan Battista Mancini.

(73) *Il Giudizio di Paride* è citato da C. Vignati, *Francesco De Lemene e il suo epistolario inedito...*; p. 634 ma non ci è pervenuta nessun’altra documentazione che attesti la sua esecuzione. Secondo l’attendibile ricostruzione del Vignati, il *Giudizio di Paride* sarebbe il lavoro inviato a Roma per soddisfare la richiesta del card. Azzolino che infatti scrive al poeta il 17 marzo 1666 (cfr. *Autografi...*, Roma, 17 marzo 1666): “Giungerà facilmente inaspettata a V.S. la richiesta che ricevo in questa mia; ma la stima ch’io ho sempre di lei grande, da quei giorni particolarmente ch’ella mi partecipò molti de’ bei lumi del suo ingegno, mi ha fatto credere di ritrovare in lei ciò che non mi è succeduto fin ora di aver agevolmente. Non so se V.S. abbia mai esercitata la sua musa in composizioni per la scena, o sia in ischerzi per intermedi, o in opere intere drammatiche. Se ciò fosse mi farebbe essa particolar favore con l’inviarmi subito quanto già si trovi fatto, e quando ciò non fosse, la prego a prendere la briga di far qualche cosa in questo genere di suo genio, nello stile delle belle canzoni che mi lasciò, essendo nella scena il migliore quello che è più tenero ed affettuoso al buon gusto di chi più intende...”. E la composizione “per la scena” potrebbe proprio essere il *Giudizio* se ancora Azzolino scrive il 28 maggio 1666 (cfr. *Autografi...*): “Quando io pregai V.S. a farmi vedere alcuno dei suoi componimenti per la scena, fu per l’opinione ch’io ebbi di trovar in lei quello che non mi era ancora stato possibile di trovar qui, et a questo punto così mi è avvenuto. Onde ne ringrazio tanto V.S. quanto me ne rallegro seco, e quanto può ella immaginarsi che io mi compiacia di veder in un Giudizio somigliante commentare il mio concetto della felicità dell’evento, il che tutto devo a lei. Perché a suo tempo ebbimo per l’opera di V.S. il suo applauso nella scena [...]. Basterebbe in otto o dieci versi raccontare in obliquo l’offerta delle tre Dee e il Giudizio, come fa il Testi in una sua canzone assai gentilmente...Se invece il Melibeo potesse introdurvi un nano tornerebbe molto in acconcio, perchè qui vi è quello dei signori Savelli desiderato in tutti i teatri, e potrebbe per ciò essere facile di abbreviare la parte. I compositori di musica sperimentano che nelle arie particolarmente patetiche, quando finiscono le strofe col verso di undici sillabe riesce meglio maneggiarvi le tenerezze e languidezze nelle note per gli affetti...”.

(74) *L’Eliata*, pubblicata nella *Raccolta di poesie. Consacrata al ...sig. cardinale Ottoboni* (Lodi, C.A. Sevesi, 1699) riporta nel titolo “opera musicale per rappresentarsi in Roma” e M.G. Accorsi in *Francesco De Lemene. Scherzi e favole per musica...*, p. CVI ipotizza che forse potrebbe trattarsi del testo citato dal poeta nella lettera n. 79 delle *Minute...*, cit; in cui si dice che egli aveva mandato una “commedia” fatta su un soggetto mandatogli dalla regina. E potrebbe appunto riferirsi all’*Eliata* la lettera che Cristina gli scrisse in data 8 giugno 1669: “Signor Francesco de Lemene, ho gradito la composizione mandatami come parto del valore e della virtù vostra che lo stimo molto, e vi ringrazio dell’espressioni, colle quali l’avete accompa-

loro possibile esecuzione, nel caso de *La Ninfa Apollo* possediamo le fonti documentarie di una straordinaria fortuna “postuma”, dopo le uniche due esecuzioni ad autore vivente, quella di Roma del 1686 e di Rimini del 1696.

Sulla rappresentazione romana, di cui non ci è giunto il libretto, l’analisi delle lettere potrebbe dar ragione a Maria Grazia Accorsi⁷⁵ che per prima la ipotizzò.

Francesco Maria della Porta, cameriere segreto di Innocenzo XI, infatti scrive a De Lemene il 15 dicembre 1685:⁷⁶

Anche in questi santi giorni Lilla⁷⁷ interrompe le devozioni proprie della pietà di V.S.Ill.ma mentre oltre gl’incomodi che con altra mia sopra di ciò le ho provato, hora se le ne rinovano altri. Viene dunque supplicata a volere accrescere nel terzo atto una scena per lei, uniforme all’altre, ch’è stata pregata d’accrescere nel primo e 2° atto. Conosco d’essere a V.S.Ill.ma importuno; ma come io ne sono comandato da chi sa, che lei ha tanto desiderio d’incontrare il genio e sodisfatione. Spero però che questo sarà in tal modo l’ultimo incomodo che le porterò. La musica del 2° atto è tutta fatta, e riesce miracolosamente, e le parti che devono recitare sono tutte ottime; onde non si dubita ponto che non debba riuscire bellissima. Il luogo dove si reciterà sarà nel Palazzo della Duchessa di Zagarolo moglie del Duca di Zagarolo di Casa Rospigliosi.⁷⁸ Questi sig.ri hanno pregato il sig.r D.Livio⁷⁹ che volesse lasciarglielo stampare e distribuire li libri alle Dame e Cavaglieri che intervengono a sentirla,

gnata, certificandovi all’incontro della prontezza, con che sarò per farvi conoscere all’occasione l’animo mio disposto a favorirvi sempre, e frattanto vi prego da Dio ogni bene. Di Roma li 8 giugno 1669. Christina Alessandra” (cfr. *Autografi...*).

Anche nella lettera a Redi del 14 febbraio 1685 (cfr. C.Delcorno, *Per il carteggio Redi-De Lemene: tre lettere inedite di Francesco De Lemene in Culture regionali e letteratura nazionale*. Atti del VII congresso dell’AISLLI – Bari, 1970 –, Bari, Adriatica, 1973), De Lemene, affermando di non avere altro di proprio e di teatrale da inviargli oltre al *Narciso*, menzione un’altra “opera” scritta per Cristina di Svezia nelle cui mani al momento si trovava non ancora stampata, né forse rappresentata, che perciò non gli pareva corretto diffondere e di cui comunque non era soddisfatto per averla composta in pochissimo tempo e dietro molte prescrizioni.

E del fatto che l’*Eliata* sia un’opera in un certo senso molto rappresentativa della situazione di Cristina (che aveva rinunciato al trono per convertirsi al cattolicesimo) è testimoniato dalla prefazione che riporta: “Mentre Roderigo Re delle Spagne vaneggiava in folli amori, una tempesta di mare gettò a que’ lidi Eliata, Figliuola di Maometto Re Moro, la quale battezzata fu poi sposa di Roderigo. Questa è la storia, che si favoleggia, come segue”.

(75) Cfr. M.G.Accorsi, *Francesco De Lemene. Scherzi e favole per musica...*

(76) Cfr. *Autografi...*, lettera datata Roma, 15 dicembre 1685.

(77) Si riferisce alla protagonista de *La Ninfa Apollo*?

(78) Il duca di Zagarolo è Giovan Battista Rospigliosi (1646-1722), nipote di Giulio Rospigliosi (papa Clemente IX dal 1667 al 1669), nominato dallo zio comandante della guardia pontificia, che sposa nel 1669 Camilla Pallavicini, nipote del cardinale Francesco Sforza Pallavicini ed erede delle signorie di Colonna e Galliciano nel Lazio.

(79) A Don Livio Odescalchi (1653-1713), duca di Bracciano e di Ceri, De Lemene dedicherà la raccolta Quinto, 1692 e a suo zio, Innocenzo XI, il *Dio, Sonetti ed hinni consagrati al vicedio Innocenzo XI*, Milano, Pazzoni, 1698.

sopra di che S.E. non gl'ha dato risposta alcuna se prima non sa quale sia l'intentione di V.S.Ill.ma che prego dirmela liberandomi [...]

Il poeta lodigiano soddisfa subito le richieste se già il 29 dicembre di quello stesso anno sempre Francesco Maria Della Porta scrive:⁸⁰

Ricevo in questo ordinario le due scene e l'ariette delle quali si supplica V.S.Ill.ma con altra mia; e queste, come tutta l'operetta, sono riuscite di somma soddisfazione, e tutti non sanno che ammirare il suo bel spirito, che anche all'improvviso o al più in pochi momenti di tempo sa produrre opere perfettissime. Subito che mi giunse la sua lettera la mandai tale e quale era a S.E. D.Livio e S.E. m'impose di rendere a V.S.Ill.ma infinite grazie [...] Sento che la sig.ra Principessa Borghese habbi fatto mettere in musica l'hinno da V.S.Ill.ma stampato sopra il Natale; ho fatto qualche diligenza per averlo ma sin hora non m'è riuscito; se mi riuscirò non mancherò di trasmetterglielo. Ha saputo S.E. che V.S.Ill.ma haveva fatto l'oratorio per cantarsi quest'anno nel Natale, ove l'ha fatto richiedere da un personaggio al quale devo caramente ubbidire onde non ho potuto ne negarlo ne occultarlo; lo consegnai dunque a quel Personaggio dieci o dodici di fa ma sin hora non si tratta di restituzione. Ho fatto questo racconto a V.S.Ill.ma perchè veda la stima che qui si fa delle cose sue [...]

L'opera va in scena quindi nell'agosto 1686:

Il dramma che V.S.Ill.ma mandò al Sig.r Don Livio l'anno passato è stato rappresentato in casa della Sig.ra Duchessa di Zagarolo ed è riuscito mirabilmente per la musica e per le parole, che senza adulazione e da suo servitore hanno avuto ogni maggiore applauso. Per confermatone di ciò devo dirle che la Regina n'ha voluto una copia senza musica e non l'ha più restituita, e con chi ne ha discorso ne ha fatto grandissimi encomij. La musica è riuscita bella assai anchora che habbi havuto molte disgratie, perchè il Melani,⁸¹ che l'haveva incominciata l'ha dovuta tralasciare e per sue indisposizioni e per altre musiche che ha dovuto fare per la Chiesa dei Francesi alla quale serve; il sig. D.Livio vedendo insorgere questi accidenti l'ha fatta mettere in musica dal suo Maestro, quale, come V.S.Ill.ma vedrà, s'è portato molto bene. La copia che lei desidera la consegnerò a chi m'ordinerà ne per la med.ma sarà necessaria alcuna spesa, stante che il sig. D.Livio sino da molti giorni fa l'ha ordinato, et ha lasciato a me l'incombenza di farmela consegnare, perchè la potessi inviare a V.S.Ill.ma con prima occasione [...]⁸²

(80) Cfr. *Autografi...*, cit; lettera datata Roma, 29 dicembre 1685.

(81) Alessandro Melani (1639-1703), dopo essersi trasferito a Roma da Pistoia, fu maestro di cappella a S.Maria Maggiore, all'Oratorio del SS.Crocifisso e a S.Luigi dei Francesi dal 1672 al 1698.

(82) Cfr. *Autografi...*, cit; lettera datata Roma, 13 agosto 1686. Nel giugno dello stesso anno (lettera datata 16 giugno 1686) Della Porta si era rammaricato di non essere riuscito ancora a spedirgli la "musica dell'operetta".

Considerando queste lettere insieme al fatto che *La Ninfa Apollo* viene pubblicata nella raccolta *Poesie diverse...*, Milano, Quinto, 1692⁸³ e riporta “Scherzo scenico per musica rappresentato in Roma” e che nell’avviso “Al lettore” contenuto nel libretto di Rimini 1696⁸⁴ si dice che «il presente dramma uscì già alle scene di Roma vivente la S.M. della Regina di Svezia» (quindi prima dell’aprile 1689) è assai probabile che sia proprio *La Ninfa Apollo* il lavoro messo in scena nel 1686.

Il libretto di Rimini prosegue poi fornendoci interessanti indicazioni sui cambiamenti apportati e sul nome del compositore, Silvio Grandi:

Il presente Drama uscì già alle Scene di Roma, vivente la S.M. della Regina di Svezia, che nonostante la sua piccolezza ne riportò quegli applausi che merita l’eccellenza di un tanto Autore. Ora viene rappresentato su questo nostro Teatro. La Musica è nuova con l’aggiunta d’Ariette diverse e scemamento d’alcuni Recitativi. E ciò per sodisfare al genio de Recitanti, protestandosi però di non derogar punto all’autorità del Poeta, e di non defraudare in questo alla dovuta Fama della sua Musa. Tutte l’Arie poi aggiunte, come anco il Prologo, si noteranno al principio col Asterisco [...] Musica di Silvio Grandi.⁸⁵

L’opera venne poi rappresentata a Bologna nel 1708⁸⁶ (con il titolo *Lo scherno degli dei*) ed ebbe straordinaria fortuna a Venezia dove venne messa in scena nel 1709⁸⁷ (con musiche di Francesco Gasparini e Antonio Lotti⁸⁸), nel 1726⁸⁹ (a Murano con musica di

(83) Vedi Bibliografia.

(84) Il libretto, come riportato da M.G.Accorsi (in *Francesco De Lemene. Scherzi...*) non è registrato da C.Sartori, *I libretti italiani a stampa...*, e si trova alla Biblioteca Gambalunga di Rimini.

(85) Di Vittorio Silvio Grandi si conoscono solo altri due suoi lavori: l’oratorio *Il trionfo di Maria* (pubblicato a Rimini nel 1741) e il melodramma *La caduta di Vasti* (stampato a Rimini, s.d.). Vedi “Catalogo completo delle musiche...” in appendice al presente saggio.

(86) Vedi “Catalogo completo delle musiche...” in appendice al presente saggio.

(87) Vedi “Catalogo completo delle musiche...” in appendice al presente saggio.

(88) Francesco Gasparini (1661-1727) fu uno dei compositori più affermati del suo tempo. Formatosi forse sotto la guida di due illustri maestri quali Bernardo Pasquini e Arcangelo Corelli, fu maestro di cappella a Venezia (all’Ospedale della Pietà), e poi dal 1716 al 1718 fu a Roma al servizio del principe Francesco Maria Ruspoli, con il compito di scrivere e di dirigere la musica per le Accademie e gli Oratori. Nel 1725 ebbe l’incarico di maestro di cappella in S. Giovanni in Laterano, ove rimase sino alla morte, avvenuta il 22 marzo 1727.

Antonio Lotti (1666 – 1740), nato a Venezia, fu attivo per la maggior parte della sua vita a San Marco, dove venne nominato “Primo Maestro” nel 1736 (era stato direttore dell’opera di conte a Dresda dal 1717 al 1719).

(89) Vedi “Catalogo completo delle musiche...” in appendice al presente saggio.

Francesco Rossi⁹⁰), nel 1730⁹¹ (con il titolo *L'inganno felice*), nel 1734⁹² (con musica di Baldassarre Galuppi⁹³) e nel 1743⁹⁴ (con la musica di Andrea Bernasconi⁹⁵); con il titolo di *Tirsi* fu eseguita nel 1737 a Wolfenbützel su musica di Giuseppe Antonio Paganelli.⁹⁶

Fra i nomi dei grandi compositori che scelsero le poesie di De Lemene per i propri rivestimenti musicali, spicca senza ombra di dubbio quello di Georg Friedrich Haendel.⁹⁷ Il maestro tedesco arrivò in Italia nell'agosto del 1706 e dopo essere stato ospite a Firenze, giunse a Roma probabilmente nel gennaio 1707. Nella città papale, lavorò per il Marchese Francesco Maria Ruspoli, il Cardinale Carlo Colonna, e soprattutto per il Cardinale Pietro Ottoboni nel cui Palazzo (della Cancelleria) Haendel fece eseguire, nel giugno 1707, il suo primo oratorio, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (su testo di Benedetto Pamphilj).

E quasi sicuramente è proprio tramite l'Ottoboni, nella cui biblioteca erano conservate le opere di De Lemene, che Haendel incontra i testi del poeta e decide di musicare il madrigale "Tacete ohimè tacete" (tratto dalla *Raccolta di madrigali fatti per musica*). La forma scelta è quella del duetto per soprano e basso dove le due voci si intrecciano in un affascinante intreccio sul tema del "sonno d'Amore". È sicuramente una delle pagine più belle fra le cento cantate italiane del compositore tedesco e rappresenta il più straordinario omaggio al genio del poeta lodigiano.

(90) Gli attuali studi musicologici non consentono di identificare la figura di Francesco Rossi data la contemporanea attività di musicisti con lo stesso nome in diverse parti d'Italia.

(91) Vedi "Catalogo completo delle musiche..." in appendice al presente saggio.

(92) Vedi "Catalogo completo delle musiche..." in appendice al presente saggio.

(93) Baldassarre Galuppi (1706-1785) detto il *Buranello* fu uno di compositori di maggior successo della sua epoca. Nel 1740 fu nominato maestro del coro dell'Ospedale dei Mendicanti a Venezia e nel 1741 si recò a Londra per allestirvi alcune opere in qualità di "compositore serio dell'opera italiana". Tornato a Venezia nel 1748 divenne vice-maestro e nel 1762 maestro di cappella in S.Marco. Nel 1765 Caterina di Russia ottenne dalle autorità veneziane il permesso del suo trasferimento a Pietroburgo dove rimase fino al 1768 come maestro di cappella della corte e compositore della compagnia italiana.

(94) Vedi "Catalogo completo delle musiche..." in appendice al presente saggio.

(95) Andrea Bernasconi (1706-1784), studiò musica a Parma ed esordì come operista a Vienna nel 1737. Ritornato in Italia fu a Milano, Verona e nel 1746-47 a Venezia dove fu attivo come maestro di cappella all'Ospedale della Pietà. Nel 1753 si trasferì a Monaco, prima vice-maestro e dal '55 maestro di cappella di corte.

(96) Giuseppe Antonio Paganelli (1710-1763), dopo aver studiato forse con Tartini, debuttò come operista a Venezia nel 1732. L'anno seguente si trasferì a Augusta come clavicembalista di una compagnia lirica italiana e rimase in Germania per alcuni anni, facendovi rappresentare diverse opere e ottenendo vari incarichi, fra cui nel 1737, a Braunschweig quello di compositore di corte e nel 1737-38, quello di direttore di musica da camera della margravina Guglielmina a Bayreuth. Vedi "Catalogo completo delle musiche..." in appendice al presente saggio.

(97) Georg Friedrich Haendel (1685-1721) aveva solo 21 anni quando intraprese il viaggio in Italia per completare la sua formazione musicale.

G. FRANCESCO MALIPIERO

LE STAGIONI ITALICHE

PER UNA VOCE DI SOPRANO E PIANOFORTE

1. *Canzone per un tempo* (Ritorno Lemene)
2. *Canzone della sera* (dal *Capriccio* di Lemene) - *Il ritorno* (Lemene)
3. *Il Capriccio* (Francesco De Lemene)
4. *Il ritorno* (Lemene) - *Il ritorno* (Lemene)

119650

RICORDI

Frontespizio di *Le stagioni italiane* di G.F. Malipiero, comprendente un *Capriccio* del De Lemene.

LA RISCOPERTA “MUSICALE” DEI TESTI DI DE LEMENE
ARIE DA SALOTTO E *LE STAGIONI ITALICHE* DI MALIPIERO

Dalla metà del XVIII secolo, il gusto pastorale va affievolendosi e molti dei suoi protagonisti svaniscono alla memoria. Gli anni del classicismo e più ancora quelli del Romanticismo sono dominati dai travagliati moti del cuore, dalle complicate relazioni passionali, dalle “storie di vita” che fanno apparire quelle pagine barocche “melodrammi amorosi scipiti” (così fu definito il *Narciso* dallo storico lodigiano Gaspare Oldrini⁹⁸).

Bisognerà aspettare la fine dell’800 e i primi anni del Novecento perchè alcuni compositori, che stavano dando vita al fortunato filone delle romanze “da salotto”, riscoprissero, forse anche casualmente, alcune liriche di De Lemene. Molti dei loro nomi sono pressochè sconosciuti – Edgardo Del Valle De Paz, Gualfardo Bercanovich, Ermete Canepa, Salvatore Strino – ma sicuramente uno, sopra tutti gli altri, testimonia della fama delle poesie delemeniane, quello di Gian Francesco Malipiero.⁹⁹ Nel 1923 in una emblematica raccolta dal titolo *Le Stagioni Italiane*, il compositore sceglie di musicare un testo poetico rappresentativo di ogni epoca: Brunetto Latini (*Lauda per un morto del fiorentino*), un canto carnascialesco (*Canto della neve*), Francesco De Lemene (*Son troppo sazia, non ne vo’ più dalla Raccolta di cantate a voce sola*) e Gabriele d’Annunzio (*Ditirambo terzo dalle Laudi*).

Le quattro liriche si combinano come quattro parti di un vasto poema musicale di altissimo valore artistico e culturale capace – come affermava lo stesso Malipiero – di «rappresentare un lungo e felicissimo viaggio attraverso la nostra poesia [...] Corrispondono a ciò che volevo trovare, ma in realtà sono la sintesi di centomila altre liriche che agitano e purificano, accendendo i lumi dello spirito».

(98) Cfr. G.Oldrini, *Storia musicale di Lodi*, Lodi, Tip. Quirico, Camagni e Marazzi, 1883.

(99) Gian Francesco Malipiero (Venezia 1882 – Treviso 1973) fu uno dei grandi personaggi del Novecento, non solo come compositore ma anche come musicologo, studioso e critico. Dopo aver rotto con lo stile romantico dell’Ottocento, cercò di far rivivere nella musica italiana le sue più antiche tradizioni. Compositore prolifico, scrisse più di ventiquattro opere, quattro balletti, circa cinquanta lavori orchestrali (comprese undici sinfonie e undici concerti) e moltissime composizioni per gruppi cameristici e coro. Curò l’edizione completa dell’opera di Monteverdi e scrisse su vari argomenti musicali (vanno ricordati gli studi dedicati a Monteverdi e Stravinskij). Tra le sue opere ricordiamo *Poemi Asolani*, *Torneo notturno* (1931) e *La favola del figlio cambiato* (1934), *I capricci di Callot* (1942), *Uno dei dieci* (1970).

APPENDICE

CATALOGO COMPLETO DELLE MUSICHE SU TESTI DI FRANCESCO DE LEMENE

COMPOSIZIONI DI CUI È NOTA L'ESECUZIONE MUSICALE

IL NARCISO: FAVOLA BOSCHERECCIA

Prima stampa nelle raccolte poetiche (tali raccolte sono possedute da diverse biblioteche nazionali alle quali si rimanda):

- *Poesie Diverse del Signor Francesco De Lemene*, Milano, Carlo Giuseppe Quinto, 1692

Esecuzioni attestate:

Lodi, 29 settembre 1676

Teatro privato di Francesco De Lemene

Musica di Carlo Borzio

FONTI

Libretto in: I – Mb; Ms; MOe; NOc; NOVc; Rc; LDESormani; US-Wc

Il Narciso. Favola boschereccia rappresentata in musica nella città di Lodi. Dedicata all'illustriss.&Eccell. Sig. principe Trivulzio. In Lodi, per il Merletti Stamp.

Dedica di Carlo Bortio, Lodi 29 settembre 1676: «All'illustriss.& Eccell.Sig.Don Antonio Theodoro Trivultio Principe del Sacro Romano Impero di Misocco, e Valle Misolcina, Grande di Spagna, Cavagliere dell'Insigne Ordine del Toson d'Oro, Marchese di Maleo, e Pizighettone, Conte di Melzo, e Gorgonzola; Libero Barone di Regno Imperiale, Signore di Codogno, del Palasio, di Prata, Terra Verde, Comazo, Calepio, Conterico, ed altre Terre & c. Generale di tutte le Milizie Forensi dello Stato di Milano.

Volendo io far sentir su le scene le mie fatiche musicali, invoco i benignissimi auspici di V.E. Questa operetta donata alle mie suppliche da un mio riverito Padrone fu da me posta in musica per semplice trattenimento del genio, ed hora risolvo di lasciarla sentire in publico persuaso da qualche amico, e da quell'inclinazione, che ciascheduno ha di far mostra delle cose sue quali si siano. Conoscendo io però di non haverla saputo rendere vaga con novità, & dolcezza d'Idee armoniose, ne riguardevole con magnificenza d'apparato, ho voluto renderla maestosa col fregiarla del glorioso nome dell'E.V. Non so quali siano per riuscire i miei concetti all'orecchio di V.E., nel cui animo fanno una perfettissima armonia le virtù più eroiche, spero bene, che ella usando meco della sua generosa humanità non sia per isdegnare, come primo tributo della mia ossequiosa divotione, il canto, il quale pure è il primo tributo, che riceve il Sole spuntando nell'Oriente, e quì con profondissima riverenza me le inchino.

Lodi, adì 29 settembre 1676 Di V.E. Humiliss. divotiss. & obligatiss. ser. D. Carlo Bortio».

Partiture manoscritte complete in: I-Vnm; Rvat; Isolabella, Borromeo

Nessuna di queste partiture (non è stato possibile consultare quella conservata all'Isolabella Borromeo) corrisponde totalmente né al libretto dell'esecuzione di Lodi né a quelli successivi (vedi Cremona, Napoli). Questo non deve stupire in quanto spesso le partiture di questo periodo erano considerate dei "canovacci" da adattare alle singole situazioni teatrali (vocalità e personalità dei cantanti, esigenze mecenazie o di corte, etc.; ad esempio l'originale personaggio di De Lemene "Argeo pastor vec-

chio” viene trasformato in “Argea vecchia balia di Narciso” con la tessitura da tenore, tipico adattamento “en travesti” di sicuro effetto teatrale).

Probabilmente ascrivibile all’esecuzione romana è la partitura in I-Rvat (vedi rappresentazione di Roma).

Edizioni:

L’aria “Ruscelletto che pietoso” fu pubblicata in trascrizione moderna da Maffeo Zanon (1882-1968) in una rara raccolta di arie barocche *Raccolta di 24 arie di vari autori del secolo XVII / scelte ed armonizzate da Maffeo Zanon. Milano-Paris-New York, G. Ricordi*, 1914 circa che comprende pagine di Antonio Sartorio, Alessandro Stradella, Marc’Antonio Cesti, Gian Domenico Freschi, Giovanni Legrenzi, Pietro Andrea Ziani, Alessandro Scarlatti [I-Vnm; US-Berkeley].

Una edizione completa in notazione moderna è stata pubblicata dall’Associazione Musicarte di Lodi nel 1992 in occasione della messa in scena in prima ripresa moderna de *Il Narciso* (presso Teatro alle Vigne di Lodi).

Roma, marzo 1678

Circolo di Cristina di Svezia

Musica di Carlo Borzio

FONTI

La messa in scena dell’opera è testimoniata dalla lettera di Carlo Maria Maggi a Francesco De Lemene, 15 marzo 1678 (cfr. *Autografi...*, cit.) mentre invece vi è incertezza sull’attribuzione della musica che accompagnò la rappresentazione romana. Nelle giustificazioni di pagamento di casa Pamphili all’anno 1678 (cfr. H.J. Marx, *Die Giustificazioni della casa Pamhilj als Musikgeschichtliche quelle*, in “Studi Musicali”, Anno XII- 1983, n.1) si legge: “4 agosto: Copista. In carta reale grande. La Comedia del Sig.r Ant.o Masini intitolata Il Narciso”.

Antonio Masini (1639-1678) lavorò effettivamente per Cristina di Svezia (ma dal 1674 divenne maestro di cappella in S.Pietro dove rimase fino alla morte) ma è probabile che si tratti di un errore di compilazione.

Infatti nella Biblioteca del Conservatorio “S.Pietro a Majella” di Napoli sono conservate due arie che riportano l’indicazione “Del s.r Ant.o Masini” ma musicalmente sono identiche alla partitura della rappresentazione lodigiana (cioè alla musica di Carlo Borzio).

D’altra parte è probabile che, dopo il successo dell’esecuzione del marzo ‘78 (con musica di Carlo Borzio) sia in effetti circolato per Roma del materiale non firmato che fu naturale attribuire al compositore più conosciuto in quell’ambiente (e naturalmente il musicista lodigiano – che non ci risulta sia mai stato a Roma – era sicuramente sconosciuto).

Partiture manoscritte: Due arie manoscritte in una raccolta dal titolo *Composizioni vocali profane:* “Sacro allor” [Atto I-Scena seconda-Leucippe] “Parto è ver ma su la sponda” [Atto II-Scena quinta-Narciso]. Entrambe sul frontespizio riportano “Del s.r Ant.o Masini”. [I-Nc]

È probabilmente ascrivibile all’esecuzione romana la partitura conservata a I-Rvat. Infatti si assiste all’inserimento di una scena scherzosa (la XIII) fra Argea e Calidoro (personaggio aggiunto) sui musicisti, cantanti e suonatori con evidenti riferimenti all’ambiente musicale romano e al circolo di Cristina di Svezia.

Nel fare il verso ad un cantante Argea dice a Calidoro:

«Hai mai sentito un certo giovanetto / che si faceva amare con un certo cantare/ pieni di grazie, e d’affetto/ manieroso, patetico e gentile? [...] Questo è il suo stile:

Chi m'insegna il mio bene
chi mi scorge ad Irene
chi mi dice ove sia
la mia speme il mio cor
l'anima mia»

L'aria citata è tratta da *L'Alcasta ovvero l'amor per vendetta* che il celebre compositore (romano d'adozione) Bernardo Pasquini aveva dedicato a Cristina di Svezia del quale era anche direttore dei concerti.

Poi più avanti sempre Argea:

«Or vuoi sentire/un altro sopranino/ che fa passaggi, e trilli / quanto il Gobbo sa far sul' violino?»

Il Gobbo virtuoso sul violino è un chiaro riferimento a Carlo Ambrogio Lonati, direttore della musica da camera di Cristina, detto appunto il “Gobbo della Regina”.

Napoli, 1682

Teatro Pietra Bianca

Musica di Carlo Borzio

FONTI

Libretto in: I-Vgc

Il Narciso. Drama musicale rappresentato in Pietra Bianca nell'anno 1682. Napoli, Gerolamo Fasulo

Prologo: “Narciso sulle sponde di Pietra Bianca parla al mare”

Partiture manoscritte: nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli sono conservate tre arie manoscritte in una raccolta dal titolo *Composizioni vocali profane*: “Ruscelletto che pietoso” [Atto II-Scena ultima-Narciso]; “Dolor ch'il mio seno fai tanto penare” [Atto III-Scena prima-Liriope]; “Chi più di me felice” [Atto II-Scena XI-Leucippe]. Sulla prima pagina delle due arie “Dolor ch'il mio seno” e “Chi più di me felice” vi è segnata l'indicazione “Zazzara Dom.co” per mano di Francesco Rondinella (assistente di Francesco Florimo alla Biblioteca del Conservatorio di Napoli); dato che la melodia musicale è identica alla partitura di Borzio si tratta di una erronea attribuzione.

Un'altra copia di “Chi più di me felice” [Atto II-Scena XI-Leucippe] senza nessuna indicazione è conservata sempre al Conservatorio di Napoli in una raccolta dal titolo *Composizioni vocali profane* [I-Nc]

Cremona, 1683

Teatro Rangoni

Musica di Carlo Borzio

FONTI

Libretto in: I-Mb; MOe

Il Narciso. Opera pastorale per musica rappresentata a Cremona nel Teatro Rangoni l'anno 1683. Dedicata all'ill.mo Conte Marc'Antonio Gambara. Cremona, Lorenzo Ferrari [1683]. Dedicata di Antonio Grossi, Cremona 12.02.1683

Laxemburg, 1699 (6 giugno – giorno natalizio dell'imperatore)

Cesarea Villa di Laxemburg

Musica di Carlo Agostino Badia

FONTI

Libretto in: I-Bc; Vnm; A-Wgm; Wn; CS-Pu (fa parte anche di una raccolta dal titolo

“Drammi rec. nel Teatro Cesareo” a I-Vnm; Gu; Mb; Rn)

Il Narciso. Favola boschereccia del sig. Francesco De Lemene rappresentata nella Ces. Villa di Laxemburg nel felicissimo giorno natalizio della S.C.R. M.tà di Leopoldo I [...] l'anno MDCIC. Posta in musica dal sig. Carlo Agostino Badia, compositore di musica in servizio di S.M.Ces.. Vienna d'Austria, Susanna Cristina vedova di Matteo Cosmerovio, 1699

«Cortese lettore. Diverso alquanto da se medesimo ritorna Narciso su le scene a far pompa delle sue bellezze. Sono pur tante, e tali quelle, di cui l'arricchì nel suo primo nascimento la famosa penna dell'Autore, ch'anche nel rinascere senza una parte di esse, non può comparire che bello; tanto più che nell'accorciargli le pompose vesti s'è usata ogni arte, acciochè riuscisse più snello, anzi che manchevole. Comunque sia, non deve dolersi d'aver deposto una porzione de' propri fregi, che gli viene sovrabbondantemente compensata dalla sorte d'essere virtuoso spettacolo e divertimento del glorioso Leopoldo nel giorno del suo felicissimo Natale [...]

Partiture manoscritte: in A-Wn

* * *

ENDIMIONE. FAVOLA PER MUSICA

Prima stampa nelle raccolte poetiche:

- in *Dio. Sonetti ed Hinni Consagrati al Vicedio Innocenzo Undecimo*, Milano, Pazzoni Alberto con altri, 1698

Esecuzioni attestate:

Lodi, 24 novembre 1692

Teatro del Broletto

Musica di Paolo Magni e Giacomo Griffini

FONTI

Libretto in: I-Bc; Fm; LOcl; LDE Sormani; Ma; Mc; SA; FAN; Mb; MAC; PAC; Vnm

Endimione, favola per musica fatta rappresentare dal sig. D. Emanuele Fernandez di Velasco nella città di Lodi. In Lodi, per Carlo Antonio Sevesi, 1692

Personaggi e interpreti: Clarice Venturini (Diana); Diamante Scarabelli (Amore); Chiara Sassi (Aurilla); Vittoria Ricci (Tirsi); Giacomo Prosperini (Silvano); Faustino Marchesi (Endimione)

La musica del primo atto è del sig. Paolo Magni; del secondo è del terzo e del sig. Giacomo Griffini

Dedica di Antonio e Giuseppe Piantanida ad Emanuele Fernandez di Velasco, Lodi, 24 novembre 1692

Il libretto identico fu ristampato nel 1693 (Dedica dello stampatore Carlo Giuseppe Quinto a A. Magliabechi “Dottissimo bibliotecario del ... Granduca di Toscana”, Milano 14 febbraio 1693) e nel 1695 (“dedicato al Rev.mo... Monsignor Pietro Antonio Maldotti...vescovo di detta città”, Lodi, Carl' Antonio Sevesi)

Mantova, 1698 (carnevale)

Teatro Ducale (?)

Musica di Paolo Magni e Giacomo Griffini (?)

FONTI

Libretto in: I-Mb; Rc; Bc

Endimione. Favola per musica da rappresentarsi in Mantova l'anno 1698. Consa-

crato all'altezza serenissima di Ferdinando Carlo duca di Mantova [...]. In Ferrara, per Bernardino Pomatelli.

Dedica di Gaetano Saleri: «Rinascere dalle scene dell'Adda a quelle del Mincio l'Endimione degno parto d'una delle più insigni penne d'Italia; Onde la fama dell'Autore fa cuore al mio ossequio di umilmente presentarla a quelli illustri momenti di V.A.S. in cui la sua gran mente respira dalle cure gravissime del governo».

Intermedi: *Nerina vecchia e Batillo buffone*

Modena, 1698 (Carnevale)

Teatro di Corte

Musica di Paolo Magni e Giacomo Griffini (?)

FONTI

Libretto in: I-Bc; MOe; US-Ws

Endimione. Favola per musica rappresentata in Modona nel Teatro di Corte per divertimento di queste serenissime altezze nel carnevale dell'anno 1698. Modena, Bartolomeo Soliani, 1698.

Ai Lettori: «Questa favola altrove è già stata rappresentata in quella guisa che fu composta dal suo Autore, ma qui non si è potuto fare ancora l'istesso per molte ragioni che hanno posto in necessità di mutarla in alcuni luoghi [...].»

Personaggi: Francesco de Grandis (Endimione); Margherita Salicoli Suini (Diana); Maria Antonia Zini (Amore); Francesca Cottini (Aurilla); Marc'Antonio Origoni, (Tirsi); Antonio Cottini (Silvano)

Torino, 1699

Teatro Regio

Musica ?

FONTI

Libretto in: I-Tci; Tn; Vgc

Endimione. Favola per musica da recitarsi nel Regio Teatro di Torino alla presenza delle loro A.A.R.R. Torino, Gio. Battista Fontana, 1699

Scene di Ferdinando Galli Bibiena, eseguite da Pietro Giovanni Abbati suo scolaro

Salzthal, 1700

Teatro di corte

Musica di Georg Kaspar Schürmann

FONTI

Libretto in: D-HV, Öffentliche und Provinzialbibliothek; W-W, Landesbibl.; D-Bs *Endimione. Favola per musica da rappresentarsi nel Teatro di Salthal / Endymion [...]. Wolfenbüttel, Caspar Joh. Bissmarcks Wittwen, 1700*

Testo italiano e tedesco a fronte.

Dedica al duca Christian Ludwig von Mecklenburg del compositore G.C. Schürmann

(Sulle opere di Schürmann vedi nota 61)

Vienna, 6 luglio 1706

Palazzo di Belfonte-Schönbrunn

Musica di Giovanni Bononcini

FONTI

Libretto in: I-Gu; Mb; Rn; Vnm; A-Wn; B-Gu; D-DO; Ju; SAAu; YU-Ls; US-CA;

LAu (fa parte anche di una raccolta dal titolo "Drammi rec. nel Teatro Cesareo" a I-Vnm; Gu; Mb; Rn)

Endimione. Favola per musica nel giorno del gloriosissimo nome della S.C.R.M. dell'imperatrice Amalia Willelmina per comando della S.C.R.M. di Giuseppe I. imperator de' Romani, sempre augusto dell'anno 1706, poesia del sig. Francesco de Lemene ..., musica del sig. Giovanni Bononcini ..., con l'arie per i balletti del sig. Gio. Gioseffo Hoffer Vienna d'Austria : appresso gli heredi Cosmeroviani, 1706

Letto: «Se troverai il presente Drama differentissimo non solo da ciò che era quando uscì dalle mani dell'Autore, ma da quello altresì ch'è stato ultimamente rappresentato in diversi Teatri d'Italia, sappi che per supremo comando sono accadute le mutazioni che dentro vi scorgerai, e che l'autore di esse, tanto in riguardo alla stretta amicizia che passa tra il sig. Lemene e lui [...]».

Scene del baron Ludovico Burnacini, coppiere di S.M. Cesarea; Balli di Claudio Gio. Appelschoffer, maestro di ballo di S.M.Cesarea

Partitura manoscritta in: A-Wn ; due arie sono pubblicate in trascrizione moderna in *Giovanni Bononcini: Arias from the Vienna Operas* edited by Anthony Ford. London, Oxford University Press, 1971.

Cremona, 1709 (primavera)

Teatro Ariberti (Rangoni)

Musica ?

FONTI

Libretto in: I-Bc

Endimione. Favola per musica da recitarsi nel Teatro dell'eccellentissimo sig. marchese D.Bartolomeo Ariberti in Cremona l'anno 1709 nella primavera. Dedicato al merito [...] dell'illustrissimo [...] Giorgio Broune baron de Camus [...] general comandante presentemente delle truppe e città di Cremona ec. Cremona, Bartolomeo Carissimi.

Dedica dei compartecipi: «[...] Oggi il presente Drama non può trovare altra difesa che del generoso scudo d'una magnanima protezione dell'E.V. per farne andare altero questo picciolo volume d'una penna delle più famose del nostro secolo, degno d'una protezione così sublime dell'E.V.»

Personaggi: Margherita Campioli bolognese (Endimione); Anna Martelli bolognese (Diana); Anna Fabri bolognese (Amore); Santa Cavalli bolognese (Aurilla); Gaetano Borghi bolognese (Tirsi); Carlo Amaini bolognese (Silvano)

Salzthal, 1717 (?)

Teatro del Principe Lust-Hauses

Musica di Georg Kaspar Schürmann

FONTI

Libretto in: D-HV, Öffentliche und Provinzialbibliothek

Endimione. Favola per musica in 3 atti da rappresentarsi a Salzthal nel Teatro del principe Lust-Hauses. Wolfenbüttel, Christian Bartsch (1717?)

Testo italiano e tedesco a fronte.

(Sulle opere di Schürmann vedi nota 61)

Wolfenbüttel, 1720 (8 marzo)

Teatro Ducale

Musica di Georg Caspar Schürmann

FONTI

Libretto in: D-BS; HVI; V

Endimione. Pastorale con prologo rappresentato nel giorno natalizio del [...] duca Augusto Guilielmo duca regnante di Braunsviga e Luneburgo per comando [...] di Elisab. Sophia Maria duchessa regnante di Braunsviga e Luneburgo etc. nel Teatro Ducale di Wolfenbüttel. Endimion [...], 8 marzo 1720. Wolfenbüttel, Christian Bartsch

Testo italiano e tedesco a fronte

(Sulle opere di Schürmann vedi nota 61)

Napoli, 1721 (primavera)

Teatro S. Bartolomeo

Musica di Antonio Maria Bononcini

FONTI

Libretto in: I-Bc

Endimione. Pastorale in musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Bartolomeo di Napoli in questa primavera del 1721. Napoli, nella stampa di Michele Luigi Muzio, 1721

Dedica “all’Ecc.mo D.Marco Antonio Borghese, principe di Sulmona [...] e Capitan generale in questo Regno di Napoli...” firmata Napoli, 14 maggio 1721 da Niccolò Serino.

Pittore della scena sig. Francesco Saraceno

Personaggi: Antonio Paci (Endimione), Antonia Merighi (Diana), Giovanna Ronzani (Amore), Santa Marchesini (Aurilla Ninfa), Gio.Battista Pinacci (Tirsi cacciatore), Gioacchino Corrado (Silvano). Musica del sig. Antonio Bononcino. Li balli sono composti e concertati da Monsù Dufort.

Partiture manoscritte: Lowell Lindgren in *Antonio Maria Bononcini e “La conquista del vello d’oro” (Reggio Emilia 1717) in Civiltà teatrale e settecento emiliano* (a cura di S.Davoli, Bologna, Il Mulino, 1986) ne segnala arie sciolte a Milano, nella Collezione Privata Natale Gallini.

Non è dell’*Endimione*, ma de *La Rosiclea in Daina* invece l’aria “Lasciami lasciami un sol momento” conservata alla Biblioteca Casanatense di Roma (che riporta nel titolo “Endimione. Lasciami lasciami un sol momento” – Ant.o Bononcini Napoli 1721 / Per Sig.a Faustina Bordoni”)

Bologna, 1729 (agosto)

Teatro Formagliari

Musica di Giovanni Battista Mancini (?)

FONTI

Libretto in: I-Bc

Endimione. Favola pastorale per musica da rappresentarsi in Bologna nel Teatro Formagliari per la fiera di agosto 1729. Dedicato alli nobilissimi signori le gentilissime dame e generosi cavalieri di Bologna. Bologna, Lelio dalla Volpe, 6 agosto 1729.

Personaggi: Antonia Maria Laurenti Novelli detta la Coralli (Diana), Dorotea Lalli (Endimione), Colomba Innocenza Cantelli (Aurilla), Giambattista Mancini d’Ascoli (Amore)

Come ha segnalato M.G.Accorsi (cfr. *Francesco De Lemene, Scherzi... cit.*) in Sartori (*I libretti italiani a stampa ... cit.*) è segnalata erroneamente l’attribuzione del testo

a Francesco Mazzari. Si tratta invece del testo di De Lemene privo del personaggio di Silvano.

Corrado Ricci ne *I Teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica* (Bologna, Forni, 1965, rist. anast. dell'ed. Bologna, 1885), afferma (p. 433) che quest'opera non fu musicata da Giuseppe Maria Buini (1687-1739) (come riportato invece ad esempio da L.Allacci, *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1966, rist. anast. dell'ed. Venezia, G.B.Pasquali, 1755), ma da Giovanni Battista Mancini il cui nome compare anche in una annotazione a penna sul libretto. Mancini, che nacque nel 1714 (e che quindi se fosse vera l'attribuzione avrebbe composto l'*Endimione* a soli 15 anni) fu un famoso soprannista e didatta che, dopo essere stato allievo di Padre Martini a Bologna e membro dell'Accademia Filarmonica, venne chiamato come a Vienna dall'imperatrice Maria Teresa come *Kammernusicus* e maestro di canto delle principesse.

* * *

LA NINFA APOLLO: SCHERZO SCENICO PER MUSICA

Prima stampa nelle raccolte poetiche:

- *Poesie Diverse del Signor Francesco De Lemene*, Milano, Carlo Giuseppe Quinto, 1692

Esecuzioni attestate

Roma, 1686 (agosto)

Palazzo dei Duchi di Zagarolo

Musica: Alessandro Melani e altri

FONTI:

Sulle problematiche relative alla rappresentazione romana vedi paragrafo "Altri compositori per De Lemene: da Haendel a Galuppi" e le lettere di Francesco Maria della Porta a De Lemene del 15 dicembre e 29 dicembre 1685 e del 16 giugno e 13 agosto 1686 (cf. *Autografi...*, cit:)

Rimini, 1696 (Carnevale)

Teatro di Rimini

Musica di Silvio Grandi

FONTI

Libretto in: I-RIM

La Ninfa Apollo. Drama Pastorale per Musica da rappresentarsi sul Teatro di Rimini (sic!) nel presente Carnevale dell'anno 1696. Poesia del Sig. Francesco De Lemene. Dedicato all'Illustriss. Sig. Costanza Galeazzi ne Bonadrati. In Rimino, per Diego Domenico Ferraris.

Al lettore: «Il presente Drama uscì già alle Scene di Roma, vivente la S.M. della Regina di Svezia, che nonostante la sua piccolezza ne riportò quegli applausi che merita l'eccellenza di un tanto Autore. Ora viene rappresentato su questo nostro Teatro. La Musica è nuova con l'aggiunta d'Ariette diverse e scemamento d'alcuni Recitativi. E ciò per sodisfare al genio de Recitanti, protestandosi però di non derogar punto all'autorità del Poeta, e di non defraudare in questo alla dovuta Fama della sua Musa. Tutte l'Arie poi aggiunte, come anco il Prologo, si noteranno al principio col Asterisco»

Personaggi: Lilla-Tirsi-Fille-Elpino

Musica di Silvio Grandi

Bologna, 1708

con il titolo *LO SCHERNO DEGLI DEI*

Teatro Malvezzi

Musica di diversi

FONTI

Libretto in: I-Bc; Bca; Bu; Mr; MOe

Lo scherno degli dei. Pastorale per musica da rappresentarsi in Bologna nel Teatro malvezzi l'anno 1708. Bologna, Costantino Pissardi, 1708

A chi legge: «Si conoscerà da chiunque leggerà questa Pastorale, chi n'è Autore, e conseguentemente si approverà il rispetto avuto alla gran fama di esso da chi è stato astretto ad uniformare all'uso del secolo la maggior parte dell'Arie, senza alterare la prima condotta del Drama. Così parimenti non resti defraudato del nome che merita quella differente Penna che ha aggiunte tre Scene giocose adattate al genio di chi fu scelto a rappresentarle, le quali non si denno per nessun conto considerare come essenziali all'Argomento, ma semplicemente allegate per sollievo degli ascoltanti».

Personaggi: Teresa Muzzi (Lilla), Santa Cavalli (Filli), Gian Antonio Archi detto Cortoncino (Tirsi), Francesco Vitali (Elpino), Gian Battista Cavanna (Lesbo), Santa Marchesini (Vespetta).

(Secondo M.G.Accorsi in *Pastori e teatro. Dal melodramma al dramma ebraico in La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese* a cura di M.Saccetti, vol.II, Modena, Mucchi, 1988 il testo fu rimaneggiato da Pier Jacopo Martello. Ricordiamo inoltre che proprio Jacopo Martello nel suo trattato *Della tragedia antica e moderna*, Roma, Gonzaga, 1715 citò De Lemene fra i nove autori delle più eccellenti opere eroiche insieme a Moniglia di Firenze, Zeno di Venezia, Manfredi di Bologna e Capece, Ottoboni, Stampiglia, Bernini, De Totis di Roma).

Venezia, 1709 (stagione di Carnevale 1709/1710)

Teatro Tron di S.Cassano

Musica di Francesco Gasparini e Antonio Lotti

FONTI

Libretto in: I-Bc; IE; Rc; Rig; Rsc; RVI; Vcg; Vnm; D-Mbs; US-CA; LAu; Wc

La Ninfa Apollo. Scherzo Scenico Pastorale per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di S.Cassano l'ultima sera del carnevale dell'anno 1709. Poesia del Co. Francesco de Lemene lodigiano. Venezia, Marino Rossetti, 1709

Personaggi e interpreti: Maria Domenica Pini detta la "Tilla" (Filli ninfa); Lucinda Diana Griffoni (Lilla in abito di ninfa); Stefano Romani "Pignatino" (Elpino pastore); Giovanni Paita (Tirsi pastore)

Modena, carnevale 1713

Teatro Rangoni

Musica di Francesco Gasparini

FONTI

Libretto in: I-MOe; Rsc

La Ninfa Apollo. Pastorale per musica da rappresentarsi in Modona nel Teatro Rangoni il carnevale dell'anno 1713. Poesia del sig. conte Francesco De Lemene. Dedicato all'altezza serenissima di Rinaldo Primo duca di Modona, Reggio, Mirandola, etc. Modena, Bartolomeo Soliani, 1713.

Dedica di Nicolò Maria Molza, Modena 8 gennaio 1713

Personaggi e interpreti: Anna d'Ambreville, virt. di S.A.S. (Filli); Teresa Muzzi

(Lilla); Lucca Mengoni, virt. del gran princ. di Toscana (Elpino); Gio. Battista Franceschini, virt. di S.A.S. (Tirsi); Rosa d'Ambreville (Dorinda)

Venezia, 1726

Accademia ?

Musica di Francesco Rossi

FONTI

Libretto in: I-G,Ivaldi; Mb; Rig; Rsc; F-Pn; US-LAu; Wc

- *La ninfa Apollo, pastorale da recitarsi in musica l'anno 1726 per la ricreazione del carnevale da Signori Accademici Librali. Consecrata al conte Carlo Villa. In Venezia, presso Antonio Bortoli, 1726*

A chi legge: «Ecco la Ninfa Apollo parto della celebre penna del sig. Francesco di Lemene, ma non già quale uscì dalle mani del suo autore. L'aggiunta d'un personaggio, la mutazione delle ariette, e la variazione e trasposizione di qualche scena, la rendono in buona parte da quella diversa [...]»

Venezia-Murano, 1726

Teatro di S.Michele in Murano

Musica di Francesco Rossi (?)

FONTI

Libretto in: I-RVI

- *La Ninfa Apollo. Pastorale da recitarsi in musica nel Teatro di S.Michele in Murano nell'autunno dell'anno 1726. Venezia, Antonio Bortoli, 1726*

(La prefazione è identica al precedente) A chi legge: «Ecco la Ninfa Apollo parto della celebre penna del sig. Francesco di Lemene, ma non già quale uscì dalle mani del suo autore. L'aggiunta d'un personaggio, la mutazione delle ariette, e la variazione e trasposizione di qualche scena, la rendono in buona parte da quella diversa [...]»

Venezia, 1730 (autunno)

con il titolo *L'INGANNO FELICE*

Teatro di Santa Margherita

Musica di Francesco Rossi (nota ms. sul libretto in I-Bc)

FONTI

Libretto in: I-Bc; Ma; Mb; R,Ist.Germanico; RVI; Vcg; Vnm; US-LAU; Wc

- *L'inganno felice. Pastorale da rappresentarsi in musica nel Teatro di Santa Margherita l'autunno 1730. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1730*

(La prefazione è identica al precedente tranne che nel cenno al cambiamento del titolo) A chi legge: «Ecco la Ninfa Apollo parto della celebre penna del sig. Francesco di Lemene, ma non già quale uscì dalle mani del suo autore. Il cangiamento del titolo, l'aggiunta d'un personaggio, la mutazione delle ariette, e la variazione e trasposizione di qualche scena, la rendono in buona parte da quella diversa. Sappia però chi legge che un tale cambiamento non è già effetto di poca stima verso un così illustre Poeta, ne presunzione di migliorare la poesia, ma pura necessità di accomodarla al numero, ed alla abilità di chi deve rappresentarla, ed all'uso e gusto della Musica del moderno Teatro»

Personaggi: Linco, servo di Lilla-Elpino- Tirsi – Fille-Lilla in abito da uomo

Venezia, 1734 (Carnevale)

con il titolo *TIRSI*

Teatro Giustiniano di San Mose

Musica di diversi

FONTI

Libretto in: I-Fc; Mb; Rsc; RVI; Vcg; Vnm US-LAU; Wc

- *Tirsi, drama pastorale da rappresentarsi in musica nel Teatro Giustiniano di San Mose il carnevale dell'anno 1734. In Venezia, per Marin Rossetti, 1733*

Personaggi: Linco-Elpino-Lilla-Fille-Tirsi

Venezia, 1734 (Fiera dell'Ascensione)

Teatro Grimani di S.Samuele

Musica di Baldassarre Galuppi

(testo rimaneggiato da Domenico Lalli)

FONTI

Libretto in: I-Bc; Fm; Mb; Rsc; RVI; Vcg; Vnm; US-BE; LAu; Wc

La ninfa Apollo, del conte Lemene, favola pastorale da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele nella Fiera dell'Ascensione dell'anno 1734. Dedicato all'illustrissimo Signore il signor Carlo Salvetti. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1734.

Dedica di Domenico Lalli: «[...] Sia sì adunque il picciol dono reso grande dall'aggradimento di V.S.III.ma e dal valore del rinomato suo Autore; sperando che non già con il mio, ma con il merito suo voglia misurar l'onore che vanto di potermi, inchinandomi, sottoscrivermi di V.S.III.ma»

Personaggi e interpreti: Maria Teresa Cotti virt. di S.A.S. di Modena (Filli ninfa); Livia Barbieri (Lilla in abito di ninfa); Angelo Maria Monticelli (Elpino pastore); Giuseppe Appiani (Tirsi pastore);

Musica di Baldassarre Galuppi (ritocchi di Giovanni Boldini)

Balli di Gaetano Grossatesta

Scene di Tomaso Cassani Bugoni

Vestiaro di Natale Canziani

Wolfenbüttel, 1737

Teatro Cesareo

Musica di Giuseppe Antonio Paganelli

FONTI

Libretto in: D-BS; HVI; KN, Theaterwiss. Institut; W

Tirsi. Pastorale per musica rappresentato per celebrar il gloriosissimo giorno del nome di Elisabetta Christina imperatrice romana [...] per commando di SAS il duca regnante di Braunsvig e Luneburg / Tirsis in einem Musicalischen Schäffer-Spiele Vorgestellet [...] Snt (Wolfenbüttel, 1737)

Testo italiano e tedesco a fronte

Venezia, 1743 (Carnevale)

Teatro Grimani

Musica di Andrea Bernasconi

FONTI:

Libretto in: I-Vcg

La Ninfa Apollo da rappresentarsi per musica nel rinomatissimo Teatro Grimani l'ultima sera del carnevale MDCCXLIII. Dedicata alle dame. In Venezia

«Questo tenue componimento fu assai diversamente scritto dal suo celebre Autore, il

sig. Francesco De Lemene, che in tempi ancor guasti, e dalla miglior maniera di poetare ancor lontani, pur fè conoscere quanto leggiadro e soave fusse il suo felice talento. Per adattarlo al presente gusto del teatro e del secolo è convenuto notabilmente mutarlo, sebben però in tutto si è ritenuta la traccia del degno Autore, il quale altro non intese dare alle scene in questa sua favoletta, che un gentil pastoral trattenimento, dove nè i grandi affetti e caratteri, nè i maravigliosi avvenimenti possono aver luogo, nulla più contenendo che innocenti amori e scherzi, quali alla pastoral semplicità sembrano assai ben convenirsi [...]»

(Il libretto di Francesco De Lemene fu ritoccato probabilmente da Giovanni Boldini).
Personaggi e interpreti: Domenico Buccella (Elpino); Giacomo Zaghini (Tirsi); Maria Giustina Turcotti (Fille); Vittoria Tesi-Tramontini (Clori in abito da pastore).
La musica è del sig. Andrea Bernasconi

* * *

VERSI PER LA PASSIONE DI N.S. CANTATI NELLA CHIESA DELLE RR. MADRI DELLA CONGREGAZIONE DI S.ORSOLA DI LODI LI VENERDI' DI QUARESIMA DELL'ANNO 1676

FONTI

Prima stampa nelle raccolte poetiche:

- in *Raccolta di poesie. Consacrata al ...sig. cardinale Otthoboni*, Lodi, C.A.Sevesi, 1699

S.GIUSEPPE MORIBONDO. ORATORIO

Il testo non è pubblicato in nessuna raccolta poetica

Esecuzioni attestate:

Lodi, 1694

Chiesa di S.Giovanni alle Vigne

Musica di Giacomo Griffini

FONTI

Giovanni Agnelli, nelle note a commento della *Vita di Francesco De Lemene* di Ludovico Antonio Muratori (cf. *Vita di Francesco De Lemene scritta da Ludovico Antonio Muratori con osservazioni e note di Giovanni Agnelli*, Lodi, Tip. Quirico e Cagnani, 1887 in I-LOcl), riporta la notizia dell'oratorio *S.Giuseppe Moribondo* «che si cantò nella chiesa di S.Giovanni alle Vigne dei PP.Barnabiti il giorno della festa del S.Patriarca. La musica è di Giacomo Griffini, maestro di cappella all'Incoronata; dedicato a Mons. Bartolomeo Menatti, vescovo di Lodi. Lodi, Sevesi, 1694» ma non è stato possibile rintracciare il libretto.

Potrebbe essere lo stesso testo del Dialogo *Morte di S.Giuseppe*

MORTE DI S.GIUSEPPE. DIALOGO

(personaggi: Gesù, Maria, Giuseppe, Testo)

Prima stampa nelle raccolte poetiche:

- *Dio. Sonetti ed Hinni Consagrati al Vicedio Innocenzo Undecimo*, Milano, Pazzoni Alberto con Altri, 1698

FONTI

Libretto in: I-Mb

Di questo dialogo esiste solo un libretto postumo che riporta *Morte di S.Giuseppe. Oratorio sacro da rappresentarsi nella chiesa di detto santo in P.Nova il giorno 4 del mese di luglio dell'anno 1708*, Milano, Gagliardi, 1708 (ne esiste anche una ri-



Frontespizio del madrigale del De Lemene musicato da Ermete Canepa.

stampa, sempre in I-Mb, che cita *Morte di S.Giuseppe. Oratorio sacro*, Milano, G.P.Malatesta, 1709)

IL SECOLO TRIONFANTE

Prima stampa nelle raccolte poetiche:

- in *Dio. Sonetti ed Hinni Consagrati al Vicedio Innocenzo Undecimo*, Milano, Pazzoni Alberto con Altri, 1698

Esecuzioni attestate:

Lodi, 1695

Oratorio della Confraternita dei Padri Filippini

Musica di Carlo Borzio

FONTI

Libretto in: I-LOcl; Rn

- *Il secolo trionfante. Versi musicali per la festa secolare di S. Filippo Neri solennizzata in Lodi l'anno 1695, dedicati al medesimo padre S. Filippo. In Lodi, per Carlo Antonio Sevesi, 1695.*

Interlocutori: Poesia-Secolo-Eternità-Pietà-Dottrina-Angeli.

La dedica è dei Padri della Congregazione dell'Oratorio di Lodi.

«La musica è del M.R. Sig. D.Carlo Bortio Maestro di Capella della Catted., e de' PP. della Congregazione dell'Oratorio»

IL CUORE DI S. FILIPPO NERI

Prima stampa nelle raccolte poetiche:

- In *Poesie Diverse del Signor Francesco De Lemene*, Milano, Carlo Giuseppe Quinto, 1692

Esecuzioni attestate:

Lodi, s.d.

Oratorio della Confraternita dei Padri Filippini

Musica di Carlo Borzio

FONTI

Libretto in: I-LOcl

- *Il cuore di S.Filippo Neri. Dialogo musicale per l'oratorio e la Festa del medesimo Santo. Dedicato all'illustrissimo signor D.Paolo Monti conte di Valsasina &c. In Lodi, per Giacomo Filippo Merletti [s.d.]*

Personaggi: Il poeta-Amor divino-Fede-Speranza-S.Filippo

La dedica è di Borzio: «Illustriss. Sig. Sig. e Padrone Colendiss. Dono a V.S.Illustriss. il cuore. Sarebbe vilissimo dono se fosse il mio; Ma egli è d'un gran Santo, e descritto da chi sò, haver gran parte nel cuore di V.S.Illustriss. Io con l'arte mia non ho fatt'altro, che metterlo in angustie. Gli ho dato, hor col vario moto delle battute la palpitazione, hor i sospiri, e tal'hor anche le sincopi. Il riceverlo, e l'aggradirlo sarà effetto non meno dle suo amenissimo genio, che della sua benignità più che grande; il donarlo sarà un publico attestato non meno dell'infinite mie obbligazioni, che della sincerissima mia servitù, la quale, non sapendo come in altra forma piacere all'ingenua schiettezza del suo nobilissimo animo, se le presenta col cuore in mano, e profondamente la riverisco. Di V.S.Illustriss. Humiliss. Divotiss. & Obligatiss. Ser. Don Carlo Borzio»

LA CARITÀ : ORATORIO

Prima stampa nelle raccolte poetiche:

- in *Poesie Diverse del Signor Francesco De Lemene*, Milano, Carlo Giuseppe Quinto, 1692 (Personaggi: Carità – S.Filippo – Coro di pellegrini – Testo)

FONTI

Libretto in: I-LOcl

- *La Carità. Versi per cantarsi nella festa e nell'oratorio di S.Filippo Neri*, Lodi, G.F.Merletti, sd.

Dedica di Don Carlo Bortio “Al Beatissimo suo Avvocato S.Filippo Neri” (“Per segno d’umilissima divozione dedico a voi SS. mio protettore la musica di questo Oratorio...”).

(C. Sartori in *I libretti italiani a stampa...*, cit; riporta che in un libretto dell’oratorio *S.Filippo Neri* di Alessandro Scarlatti è scritta l’indicazione “rifacimento de *La Carità* di De Lemene”; ma il confronto dei due libretti non supporta tale ipotesi).

COMPOSIZIONI “PER MUSICA” DI CUI PERÒ NON È DOCUMENTATA L’ESECUZIONE

Non si dà qui di seguito l’elenco dei testi lemeniani la cui veste musicale è solo teorizzata secondo la prassi dell’epoca (ad es. le Cantate a voce sola, le Ariette, i Madrigali fatti per musica, etc.). Si elencano invece quelle composizioni dal cui titolo si può effettivamente ipotizzare una esecuzione musicale, anche se non suffragata da altre fonti.

IL GIUDIZIO DI PARIDE

Per le uniche testimonianze indirette sulla composizione ed esecuzione di quest’opera vedi nota 73.

DIALOGO PASTORALE PER INTRODUZIONE AD UNA FESTA DA BALLO IN UN GIARDINO
MUSICA DEL SIGNOR DON CARLO BORZIO, MAESTRO DI CAPPELLA DEL DUOMO DI LODI
Luogo e data dell’esecuzione: sconosciute

FONTI

Prima stampa nelle raccolte poetiche:

- In *Poesie Diverse del Signor Francesco De Lemene*, Milano, Carlo Giuseppe Quinto, 1692

I QUATTRO NOVISSIMI ED ALTRE CANTATE POSTE IN MUSICA DAL SIG. D. CARLO BORTIO
MAESTRO DI CAPPELLA DELLA CATTEDRALE DI LODI

(La Morte-Il Giudicio-L’Inferno-Il Paradiso-Il Ravvedimento-Anima pentita-Le Lagrime-Per la Santissima Eucarestia-Per San Giuseppe-Per la Festa del Santissimo Natale)

Luogo e data di esecuzione: sconosciute

FONTI

Prima stampa nelle raccolte poetiche:

- in *Raccolta di poesie. Consacrata al ...sig. cardinale Otthoboni*, Lodi, C.A.Sevesi, 1699

L’ELIATA. OPERA MUSICALE PER RAPPRESENTARSI IN ROMA

Luogo: Roma, corte di Cristina di Svezia (?)

Data di esecuzione: sconosciuta

FONTI

Prima stampa nelle raccolte poetiche:

- in *Raccolta di poesie. Consacrata alsig. cardinale Otthoboni*, Lodi, C.A.Sevesi, 1699

La prefazione riporta: «Mentre Roderigo Re delle Spagne vaneggiava in folli amori, una tempesta di mare gettò a que' lidi Eliata, Figliuola di Maometto Re Moro, la quale battezzata fu poi sposa di Roderigo. Questa è la storia, che si favoleggia, come segue».

Sulla probabile committenza di Cristina di Svezia vedi nota 74.

BACCANALE FATTO PER CANTARSI IN ROMA NE L'ACCADEMIA DE LA MAESTÀ DE LA REGINA DI SVEZIA UNA SERA DI CARNEVALE E POSCIA ACCRESCIUTO CON NOME D'AMICI LETTERATI

Luogo: Roma, corte di Cristina di Svezia

Data di esecuzione: sconosciuta

(personaggi: Canto, Tenore, Alto e Basso)

FONTI

Prima stampa nelle raccolte poetiche:

- in *Poesie Diverse del Signor Francesco De Lemene*, Milano, Carlo Giuseppe Quinto, 1692

SERENATA ALL'ANTRO DI BETLEMME LA NOTTE NATALIZIA DEL REDENTORE DA CANTARSI NEL PALAZZO APOSTOLICO LA VIGILIA DEL S.NATALE

Luogo: Roma, Palazzo Apostolico

Data di esecuzione: sconosciuta

(personaggi: Angelo – Pastore)

FONTI

Prima stampa nelle raccolte poetiche:

- in *Poesie Diverse del Signor Francesco De Lemene*, Milano, Carlo Giuseppe Quinto, 1692

IL SACRO ARIONE. ORATORIO PER LA FESTA DI S.ANTONIO DA PADOVA

Luogo e data di esecuzione: sconosciute

(personaggi: S.Antonio – Due sirene)

FONTI

Prima stampa nelle raccolte poetiche:

- in *Poesie Diverse del Signor Francesco De Lemene*, Milano, Carlo Giuseppe Quinto, 1692

SANTA CECILIA: AZIONE PER MUSICA

Composta prima del 1698 per il Duca di Mantova

Luogo e data di esecuzione: sconosciute

(personaggi: Cecilia – Angelo – Drusilla – Valeriano – Demonio – Almachio – Sacerdote di Venere – Messo primo – Messo secondo)

FONTI

Prima stampa nelle raccolte poetiche:

- in *Dio. Sonetti ed Hinni Consagrati al Vicedio Innocenzo Undecimo*, Milano, Pazzoni Alberto con Altri, 1698

Sulla committenza del Duca di Mantova vedi nota 57. Cfr. anche *Minute...*, cit; lettera n. 276 e n. 277 al Conte Baretti.

GIACOBBE AL FONTE. DIALOGO PER MUSICA

Composto intorno al 1694 per il Card. Ottoboni

Luogo e data di esecuzione: 1694 a Roma e 1700 a Lodi?

FONTI

Libretto in: I-LOcl; Mb

- *Giacobbe al fonte. Dialogo per musica del sig. Francesco de Lemene. Dedicato all'ill.ma, ed ecc.ma Accademia de gl'Invaghiti di Mantova. In Lodi, per Carlantonio Sevesi, 1700*

Sulla committenza del Card. Ottoboni vedi nota 43. Cfr. anche T.Ceva, *Memorie...*, cit; p. 105 e C. Vignati, *Francesco De Lemene e il suo epistolario...*, cit; pp. 644-45. Il libretto lodigiano purtroppo non riporta indicazioni utili sul luogo e la certezza dell'esecuzione del 1700.

TACETE OHIME' TACETE: CANTATA

Composta a Roma fra il 1706/1707

Luogo e data di esecuzione: sconosciute

Musica di Georg Friedrich Haendel

FONTI

Prima stampa nelle raccolte poetiche:

- da "Raccolta di madrigali fatti per musica" in *Poesie Diverse del Signor Francesco De Lemene*, Milano, Carlo Giuseppe Quinto, 1692

Partitura: *Tacete ohimè tacete*. Duetto per soprano basso e basso continuo HWV 196
Con lo stesso titolo esiste anche un Duetto di Benedetto Marcello (1686-1739) conservato in un manoscritto dal titolo "N. 27 / Duetti / Del N.H. Benedetto Marcello" conservato in I-Vnm.

Resta da verificare se si tratti dello stesso testo di De Lemene.

ECCO CH'A VOI RITORNO

da un testo di De Lemene?

Luogo e data di esecuzione: sconosciute

Musica di Alessandro Scarlatti

FONTI

Prima stampa nelle raccolte poetiche:

- nella voce "Alessandro Scarlatti" del DEUMM nell'elenco delle opere è segnalata la Cantata per soprano e basso continuo *Ecco ch'a voi ritorno* come una rielaborazione del testo *Ecco io torno, o di boschi avventurosi* dalla "Raccolta d'ariette" di De Lemene (cfr. *Poesie diverse...*, 1692, cit;)

Con lo stesso titolo esiste anche una Cantata di Benedetto Marcello (1686-1739), *Cantata a' Voce Sola / Del Sig.r Bened.o Marcelli*, in una raccolta dal titolo "Composizioni vocali profane" in I-Nc.

Resta da verificare in entrambi i casi che si tratti del testo di De Lemene.

TESTI POETICI DI DE LEMENE MUSICATI NEL XIX E XX SECOLO

INSIDIE D'AMORE

Testo: *Al gioco della cieca amor giocando (Amor giuoca alla cieca)* da "Raccolta di madrigali fatti per musica" (cfr. *Poesie diverse...*, 1692, cit;)

Musica: Edgardo Codazzi (1856-1921)

FONTI

Partitura (organico: voce e pianoforte): *Insidie d'Amore / di E. Codazzi; Versi di F. de Lemene*. Milano, Associazione Italiana di Amici della Musica (XX sec. inizio) [I-Mc]

AL GIOCO DELLA CIECA AMOR GIOCANDO

Testo: *Al gioco della cieca amor giocando (Amor giuoca alla cieca)* da "Raccolta di madrigali fatti per musica" (cfr. *Poesie diverse...*, 1692, cit;)

Musica: Ermete Canepa (1885-?)

FONTI

Partitura (organico: 4 voci miste): *Al Gioco della cieca Amor Giocando... : Madrigale a 4 Voci Miste / Ermete Canepa; Francesco di Lemene*. Milano, G. Ricordi, 1932 (composizione premiata al 1° concorso della R.Accademia Filarmonica Romana, 1931) [I-Rsc; I-Nc]

MESSAGGERA DEI FIOR

Testo: *La Violetta* dai "Sonetti" (cfr. *Poesie diverse...*, 1692, cit;)

Musica: Nino Cattozzo (1886-1961)

FONTI

Locandina di un concerto del Coro dei Maestri Cechi di Praga, Stabilimento Tipografico Mutilati, Trieste, s.d. [I-Vgc Rolandi Programmi Locandine]

DI SE STESSA INVAGHITA E DEL SUO BELLO

Testo: *Di se stessa invaghita e del suo bello (Amor proprio)* da "Raccolta di madrigali fatti per musica" (cfr. *Poesie diverse...*, 1692, cit;)

Musica: Attilio Staffelli (1894-1957)

FONTI

Partitura (organico: canto e pianoforte): *Madrigale per canto e piano / Attilio Staffelli; versi di Francesco De Lemene*. Napoli, F.lli De Marino, [19..] [I-Nc]

L' USIGNUOLO

Testo: *Quell' usignolo ora si lagna* da "Raccolta d'ariette" (cfr. *Poesie diverse...*, 1692, cit;)

Musica: Attilio Staffelli (1894-1957)

FONTI

Partitura (organico: canto e pianoforte): *L'usignuolo / versi di Francesco De Lemene; musica di Attilio Staffelli*. Milano, Edizioni Curci, c1945 [I-Nc]

COSI' FA CHI S'INNAMORA

Testo: *Quell'usignolo ora si lagna* da "Raccolta d'ariette" (cfr. *Poesie diverse...*, 1692, cit;)

Musica: David Bolognesi (1855-?)

FONTI

Partitura (organico: canto e pianoforte): *Così fa chi s'innamora / musica di D. Bolognesi; parole di Francesco De Lemene* in "Gran album di musica vocale da camera con accompagnamento di pianoforte di autori diversi", Milano, E.F. Bogani, 18.. [I-Rsc]

COSI' FA CHI S'INNAMORA

Testo: *Quell'usignolo ora si lagna* da "Raccolta d'ariette" (cfr. *Poesie diverse...*, 1692, cit;)

Musica: Salvatore Strino (XIX sec.)

FONTI

Partitura (organico: canto e pianoforte): *Così fa chi s'innamora: stornello per canto e pianoforte / musica di Salvatore Strino*. Trieste, Schmidl & Tedeschi, [dopo il 1880] [I-Rsc]

COSÌ FA CHI S'INNAMORA

Testo: *Quell'usignolo ora si lagna* da "Raccolta d'ariette" (cfr. *Poesie diverse...*, 1692, cit;)

Musica: Edgardo Del Valle De Paz (1861-1920)

FONTI

Partitura (organico: canto e pianoforte): *Così fa chi s'innamora* in "Due liriche antiche musicate da E. Del Valle De Paz Op.31". Milano, G. Ricordi e C., [1891] [I-Rsc]

IL VOTO FALLACE

Testo: *Son troppo sazia* da "Raccolta di cantate a voce sola" (cfr. *Poesie diverse...*, 1692, cit;)

Musica: Gualfardo Bercanovich (1840-1908)

FONTI

Partitura (organico: canto e pianoforte): *Il voto fallace. Capriccio del Sig. De Lemene posto in musica per Canto con accomp. di Pianoforte e dedicato alla Signora Teresa Rodetti dal maestro Gualfardo Bercanovich*. Milano, Giovanni Ricordi [I-Vnm; Mc]

IL CAPRICCIO

Testo: *Son troppo sazia* da "Raccolta di cantate a voce sola" (cfr. *Poesie diverse...*, 1692, cit;)

Musica: Gian Francesco Malipiero (1882 – 1973)

FONTI

Partitura (organico: canto e pianoforte): *Il Capriccio* in *Le Stagioni Italiane (1923)*, Milano, Ricordi, 1952 (lavoro in quattro sezioni: *Lauda per un morto* su testo di Brunetto Latini – *Canto della neve* su testo anonimo tratto dai Canti carnascialeschi – *Il Capriccio* su testo di Francesco De Lemene – *Ditirambo terzo* dalle *Laudi* di Gabriele D'Annunzio)

ELENCO ABBREVIAZIONI

ASCL Lodi, Archivio Storico Comunale Laudense

Biblioteche Italiane

I-Bc Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale
I-Bca Bologna, B. comunale dell' Archiginnasio
I-Bu Bologna, B. Universitaria
I-FAN Fano (PU), B. comunale Federiciana
I-Fc Firenze, B. del Conservatorio di musica Luigi cherubini
I-Fm Firenze, B. Marucelliana
I-G, Ivaldi Genova, B. privata A.F.Ivaldi
I-Gu Genova, B. universitaria
I, Isolabella, Borromeo Isolabella, Archivio Privato Borromeo
I-IE Jesi (AN), B. comunale Planetiana
I-LDEsormani Lurago d'Erba (CO), B. privata Sormani Verri di Lurago
I-LOcl Lodi, B. Comunale Laudense
I-MAC Macerata, B. comunale Mozzi-Borgetti
I-Ma Milano, B. Ambrosiana
I-Mb Milano, B. nazionale Braidense
I-Mc Milano, B. del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi
I-M, Gallini Milano, Collezione Privata di Natale Gallini.
I- Mr Milano, B. della Casa Ricordi
I-Ms Milano, B. teatrale Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala
I-MOc Modena, B. civica di storia dell' arte Luigi Poletti
I-MOe Modena, B. Estense e Universitaria
I-Nc Napoli, B. del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella
I-NOVc Novara, B. comunale Carlo Negroni
I-PAc Parma, B. Palatina. Sezione Musicale c/o Conservatorio di Musica
I-RIM Rimini (FC), B. Civica Comunale Gambalunghiana
I-Rc Roma, B. Casanatense
I-Rig Roma, B. dell' Istituto Storico Germanico di Roma. Sez. storia d. musica
I-Rn Roma, B. Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II
I-Rsc Roma, B. Musicale Governativa del Conservatorio di Musica di S.Cecilia
I-Rvat Roma, B. Apostolica Vaticana
I-RVI Rovigo, B. dell' Accademia dei Concordi

| | |
|-------|---|
| I-SA | Savona, B. Civica Anton Giulio Barrili |
| I-Tci | Torino, B. Civica Musicale Andrea della Corte |
| I-Tn | Torino, B. Nazionale Universitaria |
| I-Vcg | Venezia, B. della Casa di Goldoni |
| I-Vgc | Venezia, B. della Fondazione Giorgio Cini |
| I-Vnm | Venezia, B. Nazionale Marciana |

Biblioteche internazionali

| | |
|--------|--|
| A-Wgm | Austria, Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde |
| A-Wn | Austria, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung |
| B-Gu | Belgio, Ghent (Gent, Gand), Rijksuniversiteit, Centrale Bibliotheek |
| CS-Pu | Repubblica Ceca, Praga, Státní Knihovna ?SSR, Universitní Knihovna |
| D-Bs | Germania, Berlino, Berliner Stadtbibliothek |
| D-BS | Germania, Brunswick, Stadtarchiv und Stadtbibliothek |
| D-DO | Germania, Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, private collection |
| D-HV | Germania, Öffentliche und Provinzialbibliothek |
| D-HVI | Germania, Hanover, Niedersächsische Landesbibliothek |
| D-Mbs | Germania, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek |
| D-Ju | Germania, Jena, Universitätsbibliothek der Friedrich-Schiller-Universität |
| D-KN | Germania, Colonia, Theaterwiss. Institut |
| D-SAAu | Germania, Saarbrücken, Musikwissenschaftliches Institut der Universität |
| D-V | Germania, Villingen, Städtische Sammlung |
| D-W | Germania, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek |
| F-Pn | Francia, Parigi, Bibliothèque Nationale |
| US-BE | Stati Uniti d'America, Berkeley, University of California, Music Library |
| US-CA | Stati Uniti d'America, Cambridge, Harvard University Music Libraries |
| US-LAu | Stati Uniti d'America, Los Angeles, University of California, Walter H. Rumsamen Music Library |
| US-Wc | Stati Uniti d'America, Washington, DC, Library of Congress, Music Division |
| US-Ws | Stati Uniti d'America, Washington, Folger Shakespeare Libraries |
| YU-Ls | (Ex Jugoslavia) Slovenia, Ljubljana, Skotijski Arhiv in Biblioteka |

BIBLIOGRAFIA

- *Poesie Diverse del Signor Francesco De Lemene*, Milano, Carlo Giuseppe Quinto, 1692
- *Dio. Sonetti ed Hinni Consagrati al Vicedio Innocenzo Undecimo*, Milano, Pazzoni Alberto con Altri, 1698
- *Raccolta di poesie. Consacrata al ...sig. cardinale Otthoboni*, Lodi, C.A. Sevesi, 1699
- *Minute di lettere diverse del sig. F. De Lemene scritte in vari luoghi e tempi*; Ms XXI A 30 in I-LOcl
- *Autografi. Lettere a F. De Lemene*, Ms. XXXIV/A/28-30 in I-LOcl
- C. Vignati, *Francesco de Lemene e il suo epistolario inedito* in ASL (Archivio Storico Lombardo), XIX (1892)
- T. Ceva, *Memorie d'alcune virtù del signor conte Francesco De Lemene con alcune riflessioni su le sue poesie...*, In Milano, per Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1706
- C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990
- M.G. Accorsi, *Francesco De Lemene. Scherzi e favole per musica*, Mucchi editore, Modena, 1992
- DEUMM, *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. Diretto da Alberto Basso, Torino, Utet, 1986
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Reference Ltd., 2001

IMMAGINI DEL CONVEGNO



La Dott. Clotilde Fino e il Prof. Viola (ultimo a destra).



Il Dott. Angelo Stroppa. Sono con lui, da sin., gli assessori Tramezzani e Nalbone.



Il Prof. Angelo Stella



Da sin.: Guido Oldani e Adelio Rigamonti



Il pubblico in sala



Il pubblico in sala

INDICE

| | | |
|----------------|--|--------|
| L. SAMARATI | Presentazione | pag. 7 |
| A. STROPPA | Lodi e il Lodigiano in epoca spagnola: il Territorio, le istituzioni e la popolazione | » 11 |
| A. STELLA | Lettura scolastica di Francesco De Lemene come classico | » 31 |
| C. VIOLA | Francesco De Lemene poeta per il Settecento | » 71 |
| C. FINO | L'epistolario specchio dell'uomo e del tempo | » 117 |
| L. PIETRANTONI | “Così fa chi s'innamora”, musiche su testi di Francesco De Lemene dal Seicento al Novecento | » 141 |

QVADERNI DI STVDI LODIGIANI

volumi pubblicati:

1. N. CUOMO DI CAPRIO - S. SANTORO BIANCHI, Lucerne fittili e bronzee del Museo Civico di Lodi, 1983.
2. A. CARETTA, La lotta tra le fazioni di Lodi nell'età di Federico II (1199-1251), 1983.
3. M. GROSSI, Antonio Fissiraga signore di Lodi (1253 c.a.-1327), 1985.
4. A. PEVIANI, Giovanni Vignati, conte di Lodi e signore di Piacenza (1360 c.a.-1416), 1986.
5. A. BIANCHI - E. GRANATA, Il perimetro urbano di Lodi negli interventi tra '700 e '800, 1988.
6. M. CRESPI - M. GELLARI - S. GELMETTI, Il complesso conventuale di S. Domenico in Lodi, 1990.
7. ORFINO DA LODI, De regimine et sapientia potestatis, a cura di Sara Pozzi, 1998, rist. 2001.
8. A. CARETTA - E. GABBA - R. BARBISOTTI - A. COVA - C. PIASTRELLA - M.L. PAGLIANI - L. FARINELLI - D. MORSIA - L. SAMARATI, Le riviste storiche fra coscienza Nazionale e memoria Municipale, 2002.

Fuori collana:

Napoleone e la Lombardia nel triennio giacobino (1796-1799). Atti del Convegno storico internazionale nel secondo centenario della battaglia al ponte di Lodi (10 maggio 1796). Lodi 2-4 maggio 1996. A cura di Luigi Samarati, Lodi 1997.

Si possono richiedere presso la sede della Società Storica Lodigiana, V. Fissiraga 17, Lodi (Tel. 0371424128 - Fax 0371422347) - P.E.: archivistoricolodi@comune.lodi.it

SUPPLEMENTO ALL' «ARCHIVIO STORICO LODIGIANO» CXXIII - 2004

LUIGI SAMARATI - Direttore responsabile

Direzione, Redazione, Amministrazione presso la sede della Società Storica Lodigiana:
26900 LODI - via Fissiraga, 17 - tel. 0371 424128 - fax 0371 422347

Autorizzazione del Tribunale Civile e Penale di Lodi
in data 8.IX.1953, n. 16 del Registro Stampa

Foto: "L'IMMAGINE" s.r.l. a cura di Pasqualino Borella

Fotocomposizione: officinalibri - Lodi

Finito di stampare nel mese di dicembre 2005 dalla tipolitografia L. Sobacchi - Lodi

