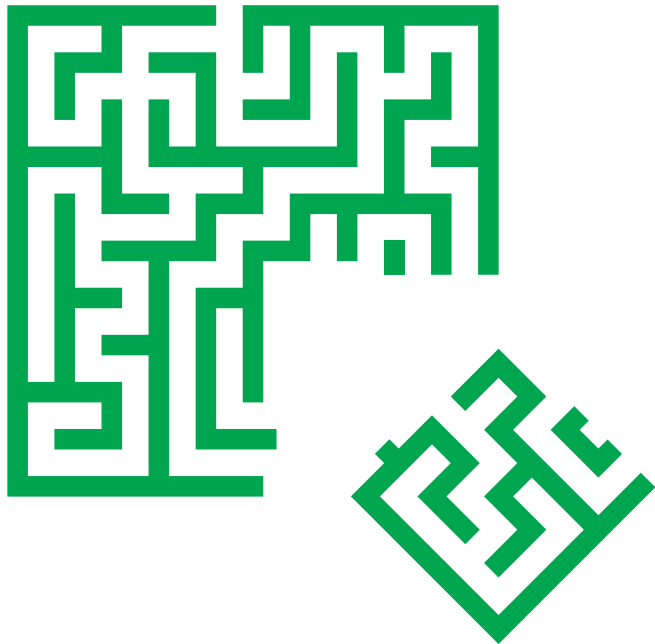


«... E TUTTO PREZIOSO È CIÒ CHE OFFRANO GLI AMICI»

Miscellanea di studi per Luigi Belloni

a cura di

Andrea Comboni, Giorgio Ieranò e Sandro La Barbera



Questo volume raccoglie, sotto il titolo ricavato dalla chiusa di un idillio teocriteo «ἡ μεγάλα χάρις / δῶρω σὺν ὀλίγω: πάντα δὲ τίματα τὰ παρ φίλων» (XXVIII 24-25), i contributi che un gruppo di amici, colleghi e allievi ha voluto offrire a Luigi Belloni in occasione del suo pensionamento, in segno di riconoscenza e affetto. Se la maggior parte dei contributi riguarda la filologia classica e le letterature greca e latina, non mancano interventi che spaziano dalla filosofia alla storia della lingua italiana, dalla filologia romanza alla letteratura contemporanea, dalla paleografia ed epigrafia alla storia della musica e del teatro.

Sono presenti contributi di F. Angiò, S. Baggio, N. Bertoletti, M. Canatà Fera, R. Capelli, A. Cavarzere, A. Comboni, C. Cozzi, E. Franchi, M. Frassoni, D. Frioli, E. Gasperetti, F. Ghia, M. Giangiulio, C. Giunta, G. Ieranò, S. La Barbera, F. Meroi, E. Migliario, L. Morlino, M. Napolitano, A. Palazzo, M.P. Pattoni, S. Pietrini, G. Proietti, M. Rizzante, R. Tosi, O. Vox, S. Zucal.

Labirinti

195

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)

Francesca Di Blasio

Daniele Giglioli

Caterina Mordeglia

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

«... E TUTTO PREZIOSO È CIÒ
CHE OFFRANO GLI AMICI»

MISCELLANEA DI STUDI
PER LUIGI BELLONI

a cura di
Andrea Comboni
Giorgio Ieranò
Sandro La Barbera

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

Pubblicato da
Università degli Studi di Trento
via Calepina, 14 - 38122 Trento
casaeditrice@unitn.it
www.unitn.it

Collana Labirinti n. 195
Direttore: Andrea Comboni
Redazione: Fabio Serafini - Ufficio Editoria Scientifica di Ateneo

© 2023 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento
<https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>
e-mail: editoria.lett@unitn.it

ISBN 978-88-5541-016-8 (edizione cartacea)
ISBN 978-88-8443-991-8 (edizione digitale)
DOI 10.15168/11572_398453

SOMMARIO

<i>Nota di apertura</i> (ANDREA COMBONI)	IX
<i>Ad Lodovicum Bellonium</i> (SANDRO LA BARBERA)	XI
<i>Premessa</i> (GIORGIO IERANÒ)	XIII
FRANCESCA ANGIÒ, <i>Qualche osservazione sul lessico del Posidippo 'vecchio' e 'nuovo'</i>	3
SERENELLA BAGGIO, <i>Nonostante la conoscenza del greco. Ineleganza della scrittura di G.I. Ascoli</i>	13
NELLO BERTOLETTI, <i>Una coppia di note dorsali in volgare (Roma, 1298 circa)</i>	31
MARIA CANNATÀ FERA, <i>Achille, il midollo di cervi e le gambe leste (TrGF II 250)</i>	45
ROBERTA CAPELLI, <i>Visioni trobadoriche e utopie medioevali tra Romanticismo e Risorgimento</i>	61
ALBERTO CAVARZERE, <i>Mart. Cap. V 425 (prova di commento)</i>	75
ANDREA COMBONI, <i>Musici e cantori veronesi in un sonetto di primo Cinquecento</i>	91
CECILIA COZZI, <i>Eredità 'imperfetta'. Una lettura psicoanalitica del racconto di Neottolema nel Filottete sofocleo (vv. 343-390)</i>	101
ELENA FRANCHI, <i>Oltraggio oltre confine. Callirhoe figlia di Foco e i suoi pretendenti tebani</i>	123
MARTA FRASSONI, <i>La tapeinotes del tiranno (Hdt. VII 14; PV vv. 907-908)</i>	143
DONATELLA FRIOLI, <i>Nuove testimonianze dell'Ars grammatica di Prisciano. I frammenti di Trento</i>	157

EVA GASPERETTI, <i>Dall'epica greca al romanzo latino. L'intertestualità tra Apollonio Rodio e Apuleio</i>	175
FRANCESCO GHIA, « <i>Tacito amico delle molte lontananze...</i> ». <i>Digressione filosofica breve intorno alla figura di Orfeo (con costante riferimento a Rilke)</i>	195
MAURIZIO GIANGIULIO, <i>Minima Iamblichea</i>	209
CLAUDIO GIUNTA, <i>Su Here di Philip Larkin</i>	217
GIORGIO IERANÒ, « <i>Domani appariremo giusti</i> ». <i>Appunti per una rilettura del personaggio di Odisseo nella tragedia greca</i>	237
SANDRO LA BARBERA, <i>Il castello poeta. Versi, immagini e memoria al Castello del Buonconsiglio di Trento</i>	251
FABRIZIO MEROI, <i>L'uomo, la natura, la fortuna. Nota sul Theogenius di Leon Battista Alberti</i>	293
ELVIRA MIGLIARIO, <i>Nel '68 e oltre. Crisi e rinnovamento di una facoltà di Lettere</i>	309
LUCA MORLINO, <i>Paralipomeni iberici sulla storia della parola 'classico'</i>	321
MICHELE NAPOLITANO, <i>Di Richard Strauss 'satiresco' e di un'intervista a Giuseppe Sinopoli</i>	333
ALESSANDRO PALAZZO, <i>Gli dèi dei gentili nella Catena aurea entium di Enrico di Herford</i>	351
MARIA PIA PATTONI, <i>L'adolescente idealista e il tiranno 'suo malgrado'. Antigone vs Creonte da Jean Anouilh a Felix Lützkendorf</i>	371
SANDRA PIETRINI, <i>Galvano Fiamma e gli antichi edifici teatrali di Milano</i>	389
GIORGIA PROIETTI, <i>Epigrammi simonidei, oracoli erodotei e i Persiani di Eschilo. Esercizi di filologia oracolare attorno alle Guerre persiane</i>	407

MASSIMO RIZZANTE, <i>Ancora un testamento tradito? Riflessioni su Un Occidente prigioniero</i>	433
RENZO TOSI, <i>Volontarietà e involontarietà nell'Edipo a Colono</i>	445
ONOFRIO VOX, <i>Noterelle alle Cariti (Theocr. 16)</i>	457
SILVANO ZUCAL, «Bello è non essere nato». <i>La tragica verità del Sileno e la sua ripresa in Erasmo</i>	467
<i>Indice dei nomi</i>	483

SANDRO LA BARBERA
IL CASTELLO POETA.
VERSI, IMMAGINI E MEMORIA
AL CASTELLO DEL BUONCONSIGLIO DI TRENTO

«Trento abellito, e rinovato»

Il castello che sin dal Duecento domina Trento dal suo lato orientale è una fortezza le cui merlature e i cui masti, che si affacciano alla valle atesina dal proscenio del monte Calisio alle sue spalle, parlano la lingua non verbale sì della munizione e della resistenza, con l'inevitabile non-detto dell'aggressione e del pericolo, ma anche e soprattutto quella del monumento culturale e della grandezza civica. Il suo stesso nome – Buonconsiglio – è una bandiera e uno slogan. Il dosso roccioso su cui fu edificato, già la sede di un *castrum* di età romana, veniva originariamente chiamato *Dossus Mali Consilii*. Quale che ne fosse l'etimologia effettiva (forse pleonastica, con *consilium* a glossare *mal(l)um*, cioè una forma mediolatina della parola francone per, appunto, 'consiglio' o 'assemblea':¹ una sede di assemblee?) tuttavia era inevitabile che la comune denominazione *Malconsey* non suscitasse che il senso di un tabù linguistico o di un'ancestrale maledizione di quei luoghi, complici forse anche le esecuzioni di cui fu, non solo nel Medioevo, il triste

¹ Vd. C.D. Du Cange, *Glossarium ad mediae et infimae Latinitatis*, ed. L. Favre, Favre, Niort 1883-1887, s.v., t. 5, col. 199b.

teatro.² Quando, dunque, dalla fine del XIII secolo invalse il più benefico nome di *Castrum Boni Consilii* si pensò forse di procacciare al castello un karma positivo – e così fu. Nei secoli successivi, infatti, questa che fu la dimora dei potenti principi-vescovi trentini venne da essi riorganizzata, decorata, arricchita e resa di fatto la tangibile proiezione di un potere sempre più florido e internazionale cui piaceva parlare di sé anche tramite una sempre più ragionata monumentalizzazione. Tra gli interventi più visibili e duraturi furono quelli che portarono, sotto Giovanni Hinderbach (1465-1486), a grandi riconfigurazioni architettoniche e decorative come la costruzione del bellissimo loggiato e la pittura a fresco delle pareti interne della porzione più antica del Buonconsiglio, il Castelvecchio; e poi, sotto Bernardo Clesio (1514-1539), una nuova decorazione e una riorganizzazione del Castelvecchio, ma soprattutto la costruzione del Magno Palazzo, la nuova, modernissima dimora principesca che attrasse a Trento alcuni degli artisti più in voga dell'epoca, facendone così uno dei più luminosi esempi dell'arte rinascimentale in quest'area geografica.³ Clesio è d'altronde, nella ricezione odierna della storia culturale della città, il riconosciuto archegeta del Rinascimento trentino, anche

² Notizie storiche sulla storia e denominazione del dosso e del castello possono trovarsi in A. Wözl, *Das Castell del Buon Consiglio zu Trient*, «Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale», n.s., XXIII (1897), p. 225, che qui cito nella traduzione italiana di C.T. Postinger, *Il Castello del Buonconsiglio*, Tip. G. Grigoletti, Rovereto 1898, p. 19. Wözl osserva come sotto gli austriaci si sia «ridotto a Caserma» (p. 7). A quest'uso fu dedicato sin da quando, al momento della secolarizzazione del principato vescovile sotto gli austriaci, che annessero Trento alla Contea del Tirolo, la residenza fu abbandonata dall'ultimo principe-vescovo e suo abitante, Pietro Vigilio Thun, all'ingresso dei soldati di Napoleone nel 1796. Era ancora caserma delle truppe austro-ungariche e sede del tribunale militare quando, nel 1916, vi fu ucciso l'irredentista Cesare Battisti, impiccato nella famigerata Fossa della Cervara alle spalle del Castello.

³ Sul Magno Palazzo si veda la fondamentale monografia di L. Gabrielli, *Il Magno Palazzo del Cardinale Bernardo Cles. Architettura ed arti decorative nei documenti di un cantiere rinascimentale (1527-1536)*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 2004.

quello letterario. La costruzione del Magno Palazzo fu anzi l'argomento di un poema in ottava rima di Pietro Andrea Mattioli,⁴ un esempio del rapporto tra innovazione architettonico-artistica e produzione letteraria (un rapporto così sostanziale che alle *stanze* del castello corrisponderanno altrettante *stanze* del poema) che è lo specifico oggetto di questo contributo – e di alcune stanze delle quali si discuterà alla fine. L'importanza culturale di questa costruzione fu del resto immortalata già dal biografo di Clesio, Giano Pirro Pincio,⁵ in un passaggio che qui riporto nella traduzione di Agostino Barisella (1648),⁶ dove il testo è glossato dalla rubrica «Trento abellito, e rinovato» (*Croniche* 14, p. 391):

Fà però di bisogno, che s'estendiamo alquanto nel discorrere delli ornamenti della Città, del Palazzo fabricato, e del Castello Episcopale, dovendo etiandio à questo applicar l'animo, per spiegarne una qualche parte. Suase questo Prelato il popolo, che anzi alle volte con publiche Proclame, & editti constrinse à disporre in ordine, & adornar la loro Città, fabricata all'antica, con gli tetti troppo esposti, e sovrastanti alla Città: opera cominciata dalla diligenza di Giorgio Neidechiero, suo antecessore. Trento abellito, e rinovato. Et in ciò talmente adoprosi, che tutti à gara stimolati da certa cupidigia di lode, inalzarono le Case, &

⁴ P.A. Mattioli, *Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento*, stampato da Marcolini a Venezia nel 1539 (rist. anast. Manfrini, Calliano 1984, con un volume aggiuntivo di commento a cura di A. Bertoluzza). Tra i pochi studi dedicati a questo poema, vd. S. Cavagnoli, *Per una edizione commentata de Il Magno Palazzo: prime ricerche* [tesi di laurea], Università degli Studi di Trento, Trento 1989.

⁵ Sul mantovano Giano Pirro Pincio (*Pincius* è latinizzazione di Penci), attivo a Trento dal 1515 come insegnante e intellettuale di prestigio alla corte di Bernardo Clesio, vd. B. Valtorta in *Dizionario biografico degli Italiani*, s.v., 83, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2015. Il *De gestis ducum Tridentinorum*, della cui traduzione italiana si cita qui un passaggio, uscì quando Clesio era già morto da sette anni, nel 1546, insieme ai dodici libri del *De vitis pontificum Tridentinorum*; la biografia di Clesio nel *De vitis* è stata recentemente studiata da B. Valtorta in G.P. Pincio, *Vita di Bernardo Clesio*, Libellula, Tricase 2012.

⁶ *Annali overo Croniche di Trento [...] composte da Giano Pirro Pincio Mantovano*, C. Zanetti, Trento 1648 (rist. anast. Forni, Bologna 1967). Il passo corrispondente nell'originale di Pincio è alla c. 101v. dell'edizione del 1546 del Libro 12 del *De gestis*, rubricato sul margine con *Vrbs ornata*. Il rapporto tra il testo di Pincio e quello, più innovativo che fedele, di Barisella va ancora tutto studiato.

quelle che erano fabricate di pietre communi, ò quadrelli cotti, alcuni le fabricarono di pietre quadrate, altri di marmori, altri per renderle più vistose, e belle da eccellenti Pittori le facevano dipingere, acciò dall'artificio delle Pitture, da varie historie, ò favole tratenuiti gli passeggeri, ne prendessero honorevole diletto.

Impero, Chiesa ed epigramma

Superare la soglia del Castello del Buonconsiglio con il proprio corpo equivale dunque a entrare con la mente nello spazio di un'Alessandria alpina, che al primo contatto visivo con l'avventore ne riprogramma le aspettative culturali, impressionandolo magnificamente dal primo passo posato nella corte del Castelvecchio. Nonostante il Magno Palazzo cominciasse a esistere per volere e durante il regno di Clesio, tuttavia questi continuò ad abitare al Castelvecchio, le cui stanze riorganizzò, ridenominò, riconfigurò – e le cui pareti ridecorò all'interno e all'esterno. In



Fig. 1 - L'angolo della corte interna del Castelvecchio tra la parete sud con il loggiato e l'ingresso della scala a chiocciola che porta agli appartamenti, e la parete est con gli affreschi di Carlo Magno, san Vigilio e la teoria dei principi-vescovi.

particolare, a quello stesso Fogolino di cui si apprezzeranno gli affreschi nel Magno Palazzo, affidò, nella prima metà degli anni Trenta del Cinquecento, la realizzazione di un ciclo pittorico che sostituisse i putti, i finti marmi e i festoni del quattrocentesco apparato hinderbachiano, e che vi sovrapponesse un immaginario e un'ideologia ben più gravi. La parte più notevole di questo nuovo ciclo – il cui potere iconico, sulla pelle del castello, è lo stesso di un nuovo e inaudito tatuaggio – è senz'altro quella sul lato est dell'esterno della corte (*fig. 1*). A questo, che è il punto di fuga per la vista di chi segue le file di logge sul lato, l'occhio va sicuro e rapito là dove, tra il secondo e il quarto livello della costruzione, giganteggiano dal basso verso l'alto, rispettivamente: un san Vigilio a grandezza naturale che, quale fondamento storico del principato vescovile, anche figuratamente fa da base a una teoria, sul livello superiore, di tutti i principi-vescovi – continuata nelle pareti interne, una storia identitaria del principato che, da fenotipo politico sulle pareti esterne, si fa DNA culturale nelle interiora del Castello⁷ – a loro volta sormontati da un enorme Carlo Magno in trono. L'impressione – e potenzialmente una parte del concetto iniziale? – è quella dei mosaici di San Vitale a Ravenna, l'Impero e la Chiesa sussunti in unico gesto politico e artistico. D'altronde, se il santo Vigilio è l'irrinunciabile base, è pur vero che promana dall'alto del trono imperiale di Carlo quello stesso potere che permette ai vescovi della genealogia vigiliana di assurgere al ruolo di principi imperiali. Questa celebrazione di «CAROLVS MAGNVS IMPERATOR AVGVSTVS» (*fig. 2*) è d'altronde, come affermato da Botteri e Gabrielli nel più recente studio su Fogolino,⁸ una (neanche troppo) implicita celebrazione anche dell'omonimo

⁷ M. Botteri - L. Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo. Fra Venezia e Roma, l'antico e la maniera moderna*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 2023, pp. 332-334, fanno notare che all'interno figurano i principi-vescovi dopo l'anno Mille a partire da Udalrico II, un «*alter ego*» di Clesio che vede in lui (e in sé, ipostaticamente) il «*princeps primus* di Trento» (p. 333).

⁸ M. Botteri e L. Gabrielli (ivi, pp. 336ss.) fanno notare che Carlo Magno è ritratto nella posa del *Laocoonte* rinvenuto a Roma nel 1506.

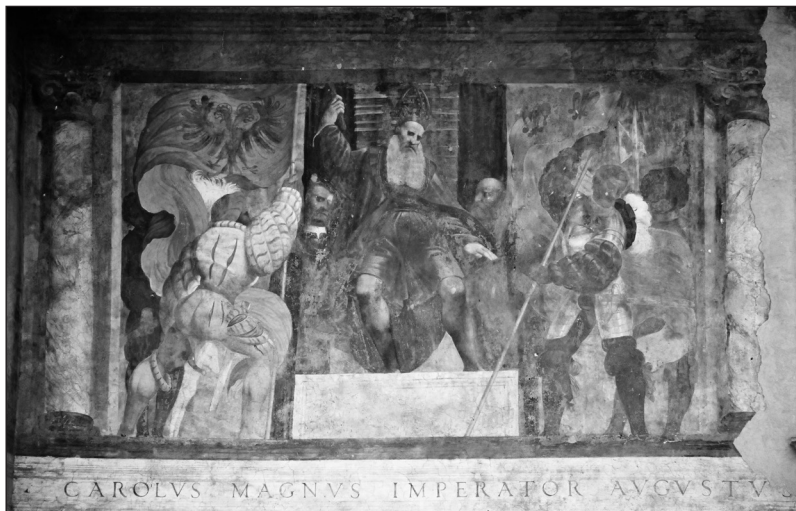


Fig. 2 - Dettaglio dell'affresco sulla parete est che ritrae Carlo Magno in trono.

erede di quello stesso trono all'epoca di Clesio e Fogolino, cioè Carlo V d'Asburgo.⁹

Quest'ultimo è uno dei tre personaggi celebrati nell'epigramma latino che si trova oggi, per chi guardi frontalmente il Carlo, sulla sua sinistra, in una posizione peraltro tale da richiedere di percorrere il loggiato fino all'angolo tra la parete con il Carlo e lo stesso loggiato. Ci troviamo qui davanti all'ingresso della scala a chiocciola che Clesio volle per raggiungere dall'interno i suoi appartamenti; di fronte, davanti a noi, abbiamo la parete dello sporto, ossia la sporgenza di una torretta con *Erker* (la finestra aggettante tipica di quest'area) che protrude da quella parete, su cui oggi leggiamo (fig. 3), dipinti a fresco, i seguenti 17 esametri latini:¹⁰

⁹ D'altronde a Fogolino fu chiesto anche di predisporre decorazioni quali, ad esempio, archi di trionfo proprio per l'arrivo a Trento di Carlo V nel febbraio 1530: cfr. il commento a *Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento*, p. 55.

¹⁰ Trascrivo i versi per come appaiono, senza aggiungere interpunzione interpretativa, sciogliendo le abbreviazioni e mantenendo la separazione tra parole per come è stata riprodotta sulla parete, quasi sempre correttamente (con l'eccezione di PERQVAM anziché PER QVAM).

INCLITA NE VETERVM PEREANT MONVMENTA VIRVM QVI
 PONTIFCALE TENENT SCEPTRV(M) QVIQ(VE) INSVP(ER) ALTO
 IMPERIO POLLENT QVIBVS OLIM VRBS ALMA TRIDENTM
 PRAESVLIBVS GAUDET PRIMA HOS AB ORIGINE LONGO
 ORDINE DIGESTOSQVE OMNES NVMEROQ(VE) VIDEBIS
 EXTERNA FACIE MVRORVM HIC PINXIT ET INTVS
 TALIA DOCTA MANVS PERQVAM VARIATA FIGVRIS
 TECTA EXCELSA OMNES ISTHAC MIRANTVR IN ARCE
 SVMMI LVSTRA TRECENTENA HINC AB ORIGINE CHRI(STI)
 TERQ(VE) DECEM AC QVATVOR TRANSACTIS MESSIBVS ANNI
 FLVXERE INVICTVS QVO PROVIDA TEMPORE QVINTVS
 CAESAR IVRA DAT VNDIQ(VE) CAROLVS AVGVSTVSQ(VE)
 ROMANA PAVLVS SEDET AVLA TERTIVS VRBEM
 PRAECLARA NOSTRAM MODERATVR CLESIVS ARTE
 PVRPVREO FVLGENT CVI TEMPORA SACRA GALERO
 DVM PRISCA EN BENE HAEC REPARANT MONVMENTA TA^{BELLAE}
 VESTE HAC INDVTA LAETANTVR MOENIA CIRCVM

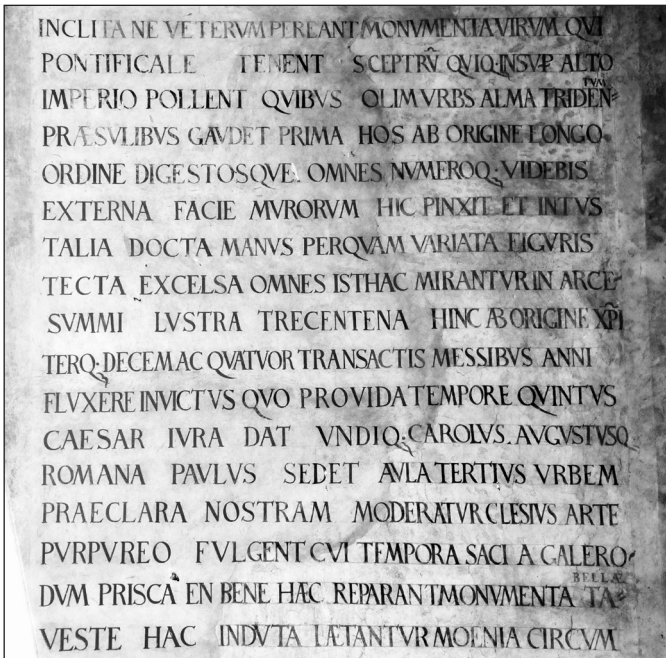


Fig. 3 - Dettaglio dell'epigramma oggi visibile sulla parete dello sporto, dal punto di vista di chi abbia alle proprie spalle la porta di accesso agli appartamenti.

Questo è lo spettacolo, prima ancora testuale che pittorico, che Clesio e i suoi più illustri ospiti tesaurizzano nella propria memoria nell'andare e venire dagli appartamenti del principe-vescovo. Entro nell'appartamento: vedo questi versi. Esco dall'appartamento: vedo questi versi. La posizione non è solo tale da farne un 'proemio' alla decorazione, in quanto suo punto iniziale effettivo (ancorché nascosto allo spettatore lontano: un messaggio per pochi iniziati?): è anche un proemio all'esperienza del principato, alla lettura che andrà fatta non solo della decorazione cui è materialmente solidale, ma anche, e soprattutto, dell'entità politica di cui l'epigramma e la stessa soglia da cui lo leggiamo sono il cominciamento ideologico ed empirico. La contiguità fisica dell'epigramma con la materialità della parete del Castello e della sua sovraimposta decorazione, e la sua contiguità culturale con l'autopercezione di quel potere che il Castello e la decorazione, e l'epigramma stesso, li fece realizzare, fa sì che in questo testo risieda un *locus* intellettuale complesso, unico e potente. Il Castello parla di sé da questa parete che ne è anche il corpo, è un libro che annuncia la propria storia per immagini e condiziona la lettura che di sé faranno i suoi ospiti-lettori. Se il Castello è un libro, la parete dello sporto è la sua prima pagina e questo epigramma ne è il monumentale, programmatico esergo.

Quale epigramma?

Ma, per rimanere tra immagini librarie, l'epigramma che leggiamo oggi è un palinsesto di sé stesso. Si trova infatti sì – o così crediamo, senza precipitare nel pirronismo – nel punto in cui doveva trovarsi al tempo in cui Clesio commissionò al Fogolino le pitture e con queste, dobbiamo immaginare, lo stesso epigramma che le annuncia, intorno al 1534 (ma vd. *infra* su questa problematica datazione).

Sappiamo però che nel corso del tempo il testo andò sbiadendo e che alla fine del Settecento l'epigramma fu fatto 'spostare',

ovvero riprodurre *ex novo*, da quello stesso Thun che fu l'ultimo principe-vescovo¹¹ su quella che, una volta chiusa la finestra della stessa parete est (subito sopra il Carlo Magno) che Clesio aveva voluto per illuminare l'anticamera dei suoi nuovi appartamenti, era adesso diventata una parete cieca e quindi istoriabile – da lacuna, si potrebbe dire, diventata pagina (*fig. 4*). Secondo alcune fonti,¹² il compito di riprodurre il testo, ormai pressoché illeggibile sulla parete originaria, fu forse dato all'archivista Pier Carlo Ducati, che avrebbe avuto accesso a una trascrizione coeva all'originale cinquecentesco, conservata apparentemente negli archivi del Castello; di tutto questo, tuttavia, dubiteremo nelle prossime pagine.

Fu poi l'archeologo Giuseppe Gerola, negli anni Trenta del Novecento, a riaprire la finestra e riportare l'epigramma, che nella sua versione settecentesca fu demolito insieme alla tamponatura della finestra, a quella che era nota essere la sua posizione originaria – cioè quella attuale – anche grazie, secondo Gerola, a tracce d'inchiostro sulla parete dello sporto ancora visibili ai tempi del restauro;¹³ delle lettere ancora visibili Gerola avrebbe ricalcato la linea in nero, tracciando in rosso le lettere integrate anche sulla base della versione settecentesca. Quello che segue è l'epigramma nella forma settecentesca, trascritto dalla foto di Gerola e, per alcuni punti più difficili a distinguersi, con l'aiuto della sua stessa trascrizione.¹⁴

¹¹ Vd. *supra*, n. 2.

¹² Riportate oltre in questo testo, a p. 269.

¹³ G. Gerola, *Ancora della serie figurata dei vescovi di Trento*, «Studi Trentini di Scienze Storiche», 15 (1934), pp. 53-61.

¹⁴ Il testo settecentesco coincide con quello letto e riportato, per es., da A. Wözl, *Il Castello del Buonconsiglio*, p. 22 (orig. ted., p. 228) o N. Tommasi, *Castello del Buon Consiglio in Trento. Descrizione artistico-storica*, s.e., Innsbruck 1905 (p. 7), le cui versioni, spesso erronee (per refuso o errata lettura all'origine, non so sempre stabilire), non sono utili al nostro discorso poiché abbiamo le foto fatte da Gerola di quello stesso testo settecentesco – l'archetipo, si potrebbe dire, o almeno l'antigrafo di questi testimoni 'recentiores' – prima che fosse distrutto dallo stesso Gerola. Una foto dell'epigramma settecentesco è in G. Gerola, *Ancora della serie...*, p. 59.

INCLITA NE VETERVM PEREANT MONVMENTA VIRVM QVI	1
PONTIFCALE TENENT SCEPTRVM QVIQVE INSVPER ALTO	2
IMPERIO POLLENT QVIBVS OLIM VRBS ALMA TRIDENTVM	3
PRAESVLIBVS GAVDET PRIMA HOS AB ORIGINE LONGO	4
ORDINE DIGESTOSQVE OMNES NVMEROQVE VIDEBIS	5
EXTERNA HAC MVRI FACIE DEPINXIT ET INTVS	6
TALIA DOCTA MANVS PER QVAM VARIATA FIGVRIS	7
TECTA EXCELSA OMNES ISTHAC MIRANTVR IN ARCE	8
LVSTRA TRECENTENA HINC HVMANA AB ORIGINE CHRISTI	9
TERQVE DECEM AC QVATVOR TRANSACTIS MESSIBVS ANNI	10
FLVXERE INVICTVS QVO TEMPORE PROVIDA QVINTVS	11
IVRA DAT VNDIQVE CAROLVS AVGVSTVS PIVS ATQVE IN	12
ROMANA PAVLVS SEDET AVLA TERTIVS VRBEM	13
PRAECLARA NOSTRAM MODERATVR CLESIVS ARTE	14
PVRPVREO FVLGENT CVI TEMPORA SACRA GALERO	15
CERNIS EN HAEC REPARAT PRISCAS MONVMENTA TABELLAS	16
VESTE HAC INDVCTA LAETANTVR MOENIA CIRCVM	17
RESTITVTVM MDCCLXXXII	18
PETRI VIGILII EX COM(ITIBVS) DE THVNN OPT(IMI) PRINCIPIS	19
EPISCOP(ATVS) ANNO XVI	20

Tuttavia, quella che Gerola mise ‘a testo’ sulla parete dello sporto non è la versione settecentesca ma una ‘edizione’ di fatto che, secondo Gerola, restituisce un testo più autentico e le cui difformità rispetto a quello settecentesco segnalò nella *Tav. I*.

Il testo che riproduce, secondo Gerola, la lezione e il posizionamento dell’epigramma clesiano, viene dato in una (chiamiamola così, con molti asterischi) ‘edizione critica’ il cui sintetico apparato è realizzato oggi, direttamente sulla parete, per alternanza di colori: tanto le integrazioni su lacuna materiale quanto le lettere di lettura incerta vengono rese da Gerola con inchiostro rosso. La stessa traccia del danno materiale alla parete è stata artificiosamente enfatizzata, mostrando una metà (o quasi due terzi) sul lato sinistro di testo quasi interamente rosso, cioè ricostruito – il danno evidentemente è partito dal lato più esterno ed esposto alle intemperie, come nei codici di pergamena tipicamente comincia dal margine – e una sul lato destro più certa

Tav. 1

Diffimità tra il testo riprodotto da Gerola
e la versione settecentesca dell'epigramma clesiano.

TESTO ATTUALE		TESTO SETTECENTESCO
INCLITA NE VETERVM PEREANT MONVMENTA VIRVM QVI	1	
PONTIFICALE TENENT SCEPTRV(M) QVIQ(VE) INSVP(ER) ALTO	2	
IMPERIO POLLENT QVIBVS OLIM VRBS ALMA TRIDEN TM	3	
PRAESVLIBVS GAVDET PRIMA HOS AB ORIGINE LONGO	4	
ORDINE DIGESTOSQVE OMNES NVMEROQ(VE) VIDEBIS	5	
<u>EXTERNA FACIE MVRORVM HIC PINXIT ET INTVS</u>	6	<u>EXTERNA HAC MVRI FACIE DEPINXIT</u>
TALIA DOCTA MANVS PERQVAM VARIATA FIGVRIS	7	
TECTA EXCELSA OMNES ISTHAC MIRANTVR IN ARCE	8	
<u>SVMMI LVSTRA TRECENTENA HINC</u> AB ORIGINE CHRI(STI)	9	<u>LVSTRA TRECENTENA HINC HVMANA</u>
TERQ(VE) DECEM AC QVATVOR TRANSACTIS MESSIBVS ANNI	10	
FLXERE INVICTVS QVO <u>PROVIDA TEMPORE</u> QVINTVS	11	<u>TEMPORA PROVIDA</u>
<u>CAESAR IVRA DAT VNDIQ(VE) CAROLVS AVGVSTVSQ(VE)</u>	12	<u>IVRA DAT VNDIQVE CAROLVS AVGVSTVS PIVS ATQVE IN</u>
ROMANA PAVLVS SEDET AVLA TERTIVS VRBEM	13	
PRAECLARA NOSTRAM MODERATVR CLESIVS ARTE	14	
PVRPVREO FVLGENT CVI TEMPORA SACRA GALERO	15	
<u>DVM PRISCA EN BENE HAEC REPARANT MONVMENTA TA^{BELLAE}</u>	16	<u>CERNIS EN HAEC REPARAT PRISCAS MONVMENTA TABELLAS</u>
VESTE HAC <u>INDVTA</u> LAETANTVR MOENIA CIRCVM	17	<u>INDVCTA</u>

e quindi più nera, con il rosso che su questo lato si concentra soprattutto in alto e a fine rigo, più vicino all'angolo superiore (più umido?) tra la riquadratura dell'*Erker* e la parete di Carlo. Riporto qui di seguito un'ennesima versione del testo per come è stato 'ripristinato' (le virgolette sono un'obbligatoria cautela) da Gerola, segnalando con uncini le integrazioni da lui segnalate direttamente all'interno dell'iscrizione con l'inchiostro rosso, esso stesso ormai sbiadito e quindi 'ripassato' qui immaterialmente e con beneficio d'inventario, con il solo intento di far emergere un'impressione realistica di ciò che si vede oggi ma alla luce della nozione storico-filologica delle integrazioni di Gerola:

⟨INCL⟩ITA NE VETERUM PEREANT MONVMENTA ⟨VIRUM QVI⟩	1
⟨PO⟩NTIFICALE TENENT SCEPTRV(M) QVIQ(VE) ⟨INSVP(ER) ALTO⟩	2
⟨IM⟩PERIO POLLENT QVIBVS OLIM VRBS ALMA ⟨TRIDEN TM ⟩	3
⟨PRAE⟩SVLIBVS GAVDET PRIMA HOS AB ORIGINE ⟨LONGO⟩	4
⟨ORDINE⟩ DIGESTOSQVE OMNES NVMEROQ(VE) VIDEBIS	5
⟨EXTERNA FACIE MVRORVM⟩ HIC PINX⟨IT⟩ ET IN⟨TVS⟩	6
⟨TALIA DOCTA⟩ MANVS ⟨PERQVAM VARIATA FIGVRIS⟩	7
⟨TECTA EXCELSA OMNES ISTHAC⟩ MIRANTVR ⟨IN ARCE⟩	8
⟨SVMMI LVSTRA TRE⟩CENTENA HINC ⟨AB ORIGINE CHRI(STI)⟩	9
⟨TERQ(VE) DECEM AC QVATVOR TRANS⟩ACTIS MESSIBVS ANNI	10
⟨FLVXERE INVI⟩CTVS QVO ⟨PROVIDA⟩ TEMPORE QVINTVS	11
⟨CAESAR IVRA DAT⟩ VNDIQ(VE) CAROLVS AVG⟨VSTVSQ(VE)⟩	12
⟨ROMANA PAV⟩LVS SEDET AVLA TERTIVS VRBEM	13
⟨PRAECLARA NO⟩STRAM MODERATVR CLESIVS ARTE	14
⟨PVRPVREO FV⟩LGENT CVI TEMPORA SACRA GALERO	15
⟨DVM PRISCA EN⟩ BENE HAEC REPARANT MONVMENTA ⟨TA ^{BELLAE} ⟩	16
⟨VESTE HAC⟩ INDVTA LAETANTVR MOENIA ⟨C⟩IRCVM	17

In altre parole ancora, stando alla testimonianza autoptica di Gerola e alla segnalazione in rosso delle integrazioni, il testo disponibile sullo sporto ancora ai suoi tempi, privo di integrazioni basate (e non sempre) sulla forma settecentesca, avrebbe avuto il seguente aspetto:¹⁵

¹⁵ Si prenda per buona questa trascrizione diplomatico-epigrafica, che vuole solo rendere visibile un ipotetico stadio della scrittura pre-Gerola.

...]ITA NE VETERUM PEREANT MONVMENTA [...	1
...]NTIFICALE TENENT SCEPTRV(M) QVIQ(VE) [...	2
...]PERIO POLLENT QVIBVS OLIM VRBS ALMA [...	3
...]SVLIBVS GAVDET PRIMA HOS AB ORIGINE [...	4
...] DIGESTOSQVE OMNES NVMEROQ(VE) VIDEBIS	5
...] HIC PINX [...] ET IN[...	6
...] MANVS[...	7
...] MIRANTVR [...	8
...]CENTENA HINC [...	9
...]ACTIS MESSIBVS ANNI	10
...]CTVS QVO [...] TEMPORE QVINTVS	11
...] VNDIQ(VE) CAROLVS AVG[...	12
...]LVS SEDET AVLA TERTIVS VRBEM	13
...]STRAM MODERATVR CLESIVS ARTE	14
...]LGENT CVI TEMPORA SACRA GALERO	15
...]BENE HAEC REPARANT MONVMENTA [...	16
...] INDVTA LAETANTVR MOENIA [...] IRCVM	17

Ammesso e non concesso che il testo andasse ‘restaurato’, avendo scelto di farlo, Gerola ha comprensibilmente adottato il criterio di integrare queste molte lacune con quanto più materiale settecentesco, purché in linea con le tracce che erano ancora visibili e nei limiti del metro. Le divergenze del suo testo rispetto a quello settecentesco sono proprio lì dove «sicurissimi avanzi» permettevano e, ci direbbe Gerola, richiedevano di fare altrimenti. Così al v. 6 abbiamo un’espressione fondamentalmente quasi identica nel contenuto e nel lessico (Gerola: *EXTERNA FACIE MVRORVM HIC PINXIT* ~ *EXTERNA HAC MVRI FACIE DEPINXIT*), fatta salva la posizione e riorganizzazione per mantenere quante più parole della versione settecentesca nel seguire le tracce sulla parete e restando nel metro. Al v. 9, il testo *SVMMI LVSTRA TRECENTENA HINC AB ORIGINE CHRI(STI)* di Gerola evidentemente riposiziona il verso intorno a un *-CENTENA HINC* ancora visibile e salvando il salvabile dal settecentesco *LVSTRA TRECENTENA HINC HVMANA AB ORIGINE CHRISTI*, di cui si perde il gustoso ma evidentemente non acquisibile *HVMANA*. Al v. 11, il testo settecentesco *TEMPORA PROVIDA* non ha senso nella sintassi che deve far dipendere da *QVO* il testo per come lo emenda giustamente Gerola,

PROVIDA TEMPORE (*quo tempore ... provida iura*). Al v. 12, data la presenza di lettere visibili verso la parte finale del verso, Gerola ha ritenuto di riarrangiare il testo settecentesco IVRA DAT VNDIQVE CAROLVS AVGVSTVS PIVS ATQVE IN piuttosto in CAESAR IVRA DAT VNDIQ(VE) CAROLVS AVGVSTVSQ(VE), con l'aggiunta di un possibile (ma non necessariamente certo) CAESAR all'inizio e l'eliminazione di PIVS, nonché di ATQVE IN che serviva al poeta settecentesco a introdurre il complemento *sede* nel verso successivo, che però può restare senza la preposizione *in* come nel testo di Gerola. Infine, oltre all'errore INDVCTA per INDVTA al v. 17, al v. 16 del testo settecentesco CERNIS EN HAEC REPARAT (*sic*: dovrebbe essere *reparaNt*) PRISCAS MONVMENTA TABELLAS si elimina l'iniziale *cernis* e si riposiziona il *prisca* con una riorganizzazione della sintassi (*tabellas* diventa il soggetto *tabellae* di *reparant*) motivata da una traccia BENE HAEC REPARANT MONVMENTA che, secondo la testimonianza di Gerola, era piuttosto visibile.

Problemi testuali

Proprio il testo del penultimo verso dà una dimensione dell'operazione di Gerola e dei suoi limiti. Questo viene riprodotto sulla parete come *Dum bene haec reparant monumenta tabellae* ('Fintantoché queste pitture così bene riparano questo antico monumento') che costituisce una premessa essenziale a questa nuova, imperitura *laetitia* ('le mura d'intorno si rallegrano di indossare questa veste'), è tuttavia esso stesso il contrario dell'idea espressa da *reparant*. È infatti questo uno dei casi in cui la traccia dei «sicurissimi avanzi di lettere» scorta da Gerola lo ha portato a ereditare parte del lessico settecentesco ma solo lì dove gli «avanzi» potevano coincidere. Si ha così *Dum prisca en bene haec reparant monumenta tabellae* contro il settecentesco *Cernis en haec reparat priscas monumenta tabellas*. Stando a Gerola, le parole BENE HAEC REPARANT erano ancora visibili nell'originale sulla parete dello sporto. Bisogna immaginare che all'epoca del

Fig. 4

Foto d'epoca, scattata da Giuseppe Gerola negli anni Trenta del Novecento, dell'epigramma nella versione settecentesca; la superficie dell'epigramma coincide con la finestra che fu poi riaperta da Gerola ed è oggi visibile.



(Archivio fotografico storico provinciale – Unità di missione strategica soprintendenza per i beni e le attività culturali – Provincia autonoma di Trento – Fondo Soprintendenza monumenti e gallerie, SBC n. 159533)

restauro settecentesco fosse visibile, o fosse considerato più probabile, EN HAEC e non BENE HAEC: in questa situazione il *cernis* iniziale darebbe una buonissima seconda persona rivolta ancora allo spettatore cui si diceva *videbis*, ‘vedrai’, con quel futuro che ora si realizza nel presente come *cernis*, ‘stai osservando’. Tuttavia, se Gerola dice il vero, prima di HAEC erano visibili le lettere BENE, in nessun altro modo leggibili se non come l’avverbio *bene*. A questo punto Gerola, volendo salvare pure l’icastico *en* del testo settecentesco, e accettando il suggerimento di un attributo *priscus* da attribuirsi al Castello qui ‘riparato’ (la dinamica inverata dal testo è chiaramente quella *vecchio/nuovo*), ritiene allora di poter soltanto costruire *priscus* a sinistra di *bene*, preso come avverbio che qualifica *reparant* (erroneamente *reparat* nella versione settecentesca), e creando una proposizione temporale e/o restrittiva con *dum* tale da porre questo *reparant* come condizione del successivo *laetantur*.

Al di là dell’arbitrarietà, già più volte commentata, della pur forse inevitabile scelta di Gerola di incorporare le integrazioni settecentesche (già esse stesse congetturali) come proprie ma in posizioni e costrutti ulteriormente congetturali, si potrebbe anche accettare il frutto di questa operazione se non fosse *contra metrum*. Infatti *Dum prisc(ae) en bene* dovrebbe realizzare, rispettivamente uno spondeo e un dattilo (*Dum prisc(ae)* con sinalefe su *en bene*), ma quest’ultimo (*en bene*) per restare un dattilo dovrebbe fare iato e non ‘elidersi’ sul successivo *haec*. Inserire questa anomalia metrica (ché tale sarebbe uno iato in questo contesto stilistico) come frutto di una congettura che, nel modificare il testo settecentesco, pure vuole incorporarne quanti più elementi, sembra molto poco economico e in ultima analisi scorretto.

Non saprei che integrazione proporre realisticamente all’inizio del verso per potere salvare *bene*, che Gerola dice vedersi ancora sulla parete, ma tale che *be-* sia la seconda breve di un dattilo e che *-e* faccia sinalefe su *haec*. Molte sono le possibilità teoriche (per esempio, volendo avere il *dum* di Gerola e l’*en* settecentesco, qualcosa un po’ zeppante come: *en dum prisca bene haec* ecc.)

ma troverei ozioso proporre alcuna a testo, perché sarebbe indimostrabile che alcuna di queste fosse quella originaria. Soprattutto, però, quel *bene* che Gerola dice di aver visto, appunto, ‘bene’, e che invece è stato visto come *en* dal restauratore settecentesco, trovo che sia poco probabile perché poco idiomatico in qualunque forma di questo pensiero che sarà stato una versione di: ‘queste pitture [*tabellae*] sono un’innovazione rispetto alla situazione precedente’. E allora mi chiedo se il restauratore settecentesco, pur forse vedendoci meno da un punto di vista archeologico, non ci vedesse meglio da un punto di vista testuale, considerato che *en*, ‘ecco’, è un’esclamazione consona al contesto dell’*ekphrasis* e al suo linguaggio poetico usuale. Inoltre, mi chiedo se entrambi forse potessero essere in errore, e se quel BENE di cui Gerola non dubita non fosse piuttosto la traccia, per esempio, di BERE da intendersi come la desinenza del futuro di seconda persona (*-bere = -beris*) di un verbo deponente, magari a sua volta seguito da un (meno visibile) EN tale da dare una sequenza metrica convincente e una seconda persona verbale, le cui tracce, così interpretate, avrebbero potuto chiarire e far leggere meglio quello che Gerola poteva ancora vedere – e che però, a noi precluso, impedisce oggi di proporre alcunché di fondato. Ho scelto dunque di lasciare a testo la congettura *contra metrum* (ripeto, lo iato, che pure può esistere, non ha però nessuna possibilità di essere accettato in questo tipo di stile) per il solo fatto che, in fin dei conti, l’unica cosa che possiamo fare oggi è interpretare il testo che è stato tracciato da Gerola e ragionare su quello che può essere stato alle sue spalle, senza pretendere, come invece Gerola stesso fece, di intervenire sulla parete con nostre avventurose congetture.

Problemi metodologici e teorici

Questo risultato nel suo complesso è l’esito del fatto che Gerola stesso legge il testo settecentesco non come un fedele calco di quello cinquecentesco, teoricamente basato su documenti d’ar-

chivio cinquecenteschi, bensì come una riscrittura forzata proprio dall'assenza di quelle fonti coeve che la vulgata del Castelvecchio voleva disponibili negli archivi. Ciò sarebbe comprovato, secondo Gerola, proprio dall'alternanza di inchiostro rosso e nero già nella versione settecentesca che, da lui stesso poi adottata come criterio editoriale-restaurativo, dimostrerebbe un approccio congetturale al testo da parte di chi lo 'restaurò' nel Settecento: «Qualora si fosse rinvenuto il testo originale, non si comprende lo scrupolo del vescovo Ton nel voler distinguere in rosso le parti antiche ed in nero quelle del supplemento; il che invece è spiegabilissimo quando si ammetta che quei completamenti, anziché risalire al preteso manoscritto del Pincio, altro non erano che ipotetici suggerimenti dello stesso Ducati». ¹⁶ Dal momento che le foto anteriori alla demolizione della finestra sono in bianco e nero, è fondamentale fare riferimento alla trascrizione della versione settecentesca che Gerola fa alternando il corpo minuscolo per le parti in nero (integrate) a quello in stampatello maiuscolo per le parti in rosso (originali). ¹⁷ Gerola insiste anche che gli interventi sono così chiaramente congetturali che vengono applicati a un testo che non ha nemmeno preso in considerazione quegli stessi «avanzi di lettere» sull'originaria parete dello sporto «che, se sono visibili oggi [*scil.* negli anni Trenta del Novecento], tanto più lo dovevano essere un secolo e mezzo fa [*scil.* a fine Settecento] prima della obliterazione». ¹⁸ Gerola precisa infine che, trovandosi a sua volta a dovere integrare il testo in modi diversi dalla *facies* settecentesca, anche per il fatto che si trovava quei «sicurissimi avanzi» (ai vv. 6, 9, 11, 12 e 16) dell'iscrizione originaria e che questi non coincidevano con il testo settecentesco, optò anch'egli per l'alternanza di rosso e nero – ma al contrario: trovandosi ancora in nero le lettere rimanenti dall'originale, al momento della riscrittura sulla parete dello sporto, Gerola fece

¹⁶ G. Gerola, *Ancora della serie...*, p. 59.

¹⁷ *Ivi*, p. 60.

¹⁸ *Ibidem*.

eseguire in rosso piuttosto quelle che vi andavano aggiunte, congetturate da lui o già congetturate nella versione settecentesca e da lui accettate.

Le riserve di Gerola si rivolgono anche a Gian Grisostomo Tovazzi, studioso anch'egli della fine del Settecento e collettore d'iscrizioni¹⁹ in un manoscritto del quale, già pubblicato da Trener,²⁰ viene registrata, tra le altre, un'epigrafe che dà conto del rifacimento delle decorazioni pittoriche sotto Thun nel 1792, e che è la fonte a cui si è fatta risalire la nozione congetturale che, dato il cattivo stato dell'iscrizione, attribuita anch'essa congetturalmente a Giano Pirro Pincio,²¹ fu l'archivista Pier Ducati a rintracciare documenti antichi e a colmare così le lacune «*ope autographi*»:²²

*Inclita ne veterum perant monumenta...*²³

Inscriptionem hanc descripsi hac die 16 Iulii an. 1792. Est in Castro Veteri Tridenti super Cancellariam Episcopalem, facta manu pictoris Antonii Pomaroli Tridentini hoc ipso anno. Fuit olim in proximo angulo versus turrim, ubi eam vidi lacunis plenam. Verba quae linea subducta distinguuntur, lacunas implent. Easdem lacunas autem implevit D(omi)n(u)s Petrus Carolus Ducatus Secretarius, et Archivarius Aulicus Tridenti ope autographi, ut ego quidem puto Iani Pyrrhi Pinci, quod auspicato reperit in Archivio cui praeest.

¹⁹ Le sue *Variae Inscriptiones Tridentinae*, raccolte nei manoscritti 22-23 della Fondazione Biblioteca San Bernardino di Trento, sono state pubblicate a cura di R. Stenico, Biblioteca dei Padri Francescani, Trento 1994.

²⁰ G.B. Trener, *Notizie per la storia dell'arte nel Trentino*, «Tridentum», 5 (1902), fasc. IX, pp. 408-416 (continuato nel fasc. X, pp. 458-464), spec. pp. 412-413.

²¹ Vd. *supra*, p. 253 e nn. 5-6.

²² Il testo è riportato per intero anche da G. Gerola, *Ancora della serie...*, p. 58.

²³ Aggiunge G.B. Trener, *Notizie per la storia dell'arte nel Trentino*, p. 412: «È la nota iscrizione del castel vecchio la quale appare anche oggidì scritta a due tinte», confermando che ancora a inizio Novecento, come poi testimoniato da Gerola, era visibile e chiara l'opposizione tra rosso e nero.

Gerola mette in discussione anche la data che emerge dall'interno del testo nella versione settecentesca, cioè il 1534 (vv. 9-10: *ab origine Christi / terque decem ac quatuor transactis messibus annis*), proponendo invece come più probabile la datazione al 1536 di altre fonti²⁴ e congetturando una diversa forma del v. 10, congrua a questa data (*terque decem cum sex*) – ma anche su questo torno oltre, nel commento ai vv. 9-10.

A valle di tutta questa fiumana testuale restano i seguenti fatti: ci sono delle tracce antiche che Gerola ha individuato e sulla cui base, nella sua operazione peraltro molto poco economica o conservativa, ha però fatto il possibile per integrare le porzioni di testo mancante con congetture che, pur esemplate in parte sul testo settecentesco (che però Gerola stesso sospetta di congetturalità) e pur nel rispetto delle tracce visibili, restano delle congetture. Un simile viluppo mediatico e trasmissivo non ha mancato di lasciare il segno, anche letteralmente, nella *facies* testuale dell'epigramma, che si presenta oggi in quella che è a tutti gli effetti una *edizione* a opera di Gerola. In altre parole, quello che vediamo oggi sulla parete dello sporto è un testo in una certa misura (circa un terzo?) conservato dall'originale con un certo grado di plausibilità, ma per il resto è il risultato, non privo di alcuni ragionamenti sensati e d'altri potenzialmente circolari, di lacune e conseguenti congetture intervenute tra l'originale del Cinquecento e, con possibili tappe intermedie ulteriori, prima la riscrittura del Settecento e poi l'edizione di Gerola – un'edizione peraltro non proposta separatamente in un articolo su periodico o altra pubblicazione, ma imposta a rimpiazzo dell'originale sul suo stesso supporto scrittorio, cioè (*mirabile dictu!*) un castello.

Il vero problema, però, tolte le singole integrazioni e questioni, e pure tolta l'impressione che l'operazione sia stata incredibilmente arbitraria, è: se Gerola ritiene che l'epigramma settecentesco sia quasi interamente congetturale, e se il testo è

²⁴ Vd. G. Gerola, *Ancora della serie...*, pp. 53 e 60-61.

talmente instabile che si può congetturare una nuova data nella riscrittura che ne propone lui, allora perché fidarsi del tutto di quelle integrazioni dell'epigramma settecentesco che invece Gerola stesso accetta? Qual è il limite della verità e della fiducia? Qual è il muro, anche letterale, contro cui far collidere i dubbi e le evidenze?

La risposta che forse Gerola stesso darebbe è che, se (ed è un grosso 'se') vogliamo avere un epigramma completo visibile sulla parete, e uno solo, allora abbiamo due alternative: o quella (che avrebbe avuto Gerola e noi non abbiamo più) di far risaltare le poche tracce rimaste nella loro lacunosità, obliterando il testo che si era letto a partire (almeno) dal Settecento; oppure quella di far coincidere con le tracce rimaste il testo settecentesco, lì dove possibile, e congetturare dove impossibile – quest'ultima la scelta di Gerola. La prima sarebbe stata quella forse più rispettosa da un moderno punto di vista che vede la conservazione, e non la sovrapposizione del congetturale allo storico, come fine dell'intervento. Questa opzione non si dà più. Ma dall'altro lato, se anche si desse, se anche Gerola non avesse rifatto il testo dove si trova ora e non avesse distrutto il testo settecentesco: in quel caso, quale più alto tasso di veridicità avremmo dato noi stessi al testo dell'epoca Thun? Quanto meglio si vedevano nel Settecento le tracce del Cinquecento, e quanto (se del tutto) interessava seguirle? In che modo avremmo, in presenza di tracce originali incongrue con il testo settecentesco, accettato quest'ultimo come buono? E, tutto sommato, se proprio un epigramma dobbiamo averlo, perché non averlo nella sua meditatissima (vd. *infra*) posizione originaria? Se questo Castello è un libro interattivo, perché in ultima analisi privarci dell'avventura?

Le questioni aperte qui rimangono inevitabilmente aperte. Noi lettori e osservatori odierni della decorazione del Castelvecchio dobbiamo solo essere consapevoli di non trovarci di fronte a un oggetto originale ma, essendoci questo irrimediabilmente corrotto, ne vediamo al contempo non solo lo spettro ma anche, per così dire, il trasferello dello spettro. È uno *zombie* dell'epigram-

ma originale, quello che vediamo oggi, e si è spostato di sepolcro almeno un paio di volte nella storia. E così il testo che leggiamo, pure potenzialmente identico (e non lo è) a quello che era stato, non è nel suo dato materiale lo stesso di prima. In un certo senso, siamo di fronte a un falso, generato da un'ossessione per il vero e l'originale. Una situazione, questa, decisamente familiare per il filologo classico abituato a maneggiare, tra le pagine di manoscritti medievali, le lontane, ritrasmesse ipostasi degli originali testi antichi. Ma questo epigramma occupa un'intersezione paradossale tra testualità e materialità che curiosamente non coinvolge la mobile pergamena di un codice, bensì la dura superficie di un muro, riscritta, su cui l'epigrafe non è stata incisa ma dipinta, insieme e ad apertura di una serie di immagini, e dipinta prima in un punto, poi in un altro, poi di nuovo nel primo punto – ma *ex novo*. E soprattutto dove l'opinione del restauro è stata monumentalizzata senza l'alternativa del dubbio.

La natura di questo testo non poteva che essere complessa, se si considera che, in questo castello-libro, la decorazione di cui l'epigramma è prefazione è stato palinsestato sulle pareti-pagine che contenevano i finti marmi di cui il predecessore di Clesio, Hinderbach, aveva fatto illusoriamente ricoprire la vera pietra della torre – palinsesto di un *trompe-l'œil*, insomma. Quello che leggiamo è dunque un testo 'schliemanniano', una Cnosso testuale che è stata offerta alla fruizione del visitatore palazziale non nella sua illeggibile storicità ma nella sua lettura ideologizzata.

Ratio dell'epigramma

Nonostante i commenti (negativi?) che archeologi, filologi e storici possono o potranno aver fatto sull'operazione in sé – e che il sottoscritto condividerebbe – non c'è dubbio però che l'attuale posizione dell'epigramma sia quella corretta, non solo per le evidenze archeologiche ma per due ragioni legate alla *reader-*

ship del testo per come dovette essere originariamente immaginata. La prima è che, in questa posizione, l'epigramma opera, come si è detto, da 'proemio' rispetto al ciclo pittorico a cui si riferisce – una funzione, questa, che dal suo stesso interno il testo reclama. L'altra è che l'epigramma è nella posizione più comoda per la lettura per chi si trovi a varcare la porta della scala a chiocciola interna che conduceva al nuovo appartamento di Clesio. Il quale, nel percorso che quotidianamente portava a interagire con l'architettura del palazzo, a viverla, tanto lui stesso quanto i suoi ospiti, non avrebbe potuto non posare lo sguardo sui versi che lo celebravano, tatuati sulla pelle stessa del Castello che, tramite queste parole, lo riconosceva suo fondatore e *autore*. Nel sostare davanti all'epigramma, Clesio – o qualunque altro lettore che, davanti all'epigramma, ne diventava il pubblico ideale – innescava un sinolo metasemico tra committenza, artista, scrittura, architettura, pittura, lettura. Si trovava, il lettore, ad abitare il mondo che non solo ospita l'epigramma, ma ne è descritto e, tramite la lettura, ne viene a sua volta nuovamente creato e inverato.

Al netto, dunque, di questa complessa situazione, e dei dubbi che – come e più ancora che per la normale tradizione manoscritta – sorgono sulla forma del testo dell'epigramma, è possibile, ed è anzi doveroso, osservarlo nella sua dimensione letteraria e nella sua intima fusione con il programma artistico e ideologico di cui è stato fatto programmaticamente parte e addirittura, poiché quel programma lo apre, proemio e chiave di lettura.

Testo

Posti questi *prolegomena*, possiamo passare all'analisi del tessuto letterario di questo testo che, a dispetto (e, in parte, per merito) delle sue vicende 'editoriali', è un prodotto di eccezionale dottrina e intelligenza poetica – e politica. Nel trattare il testo non invoco un suo specifico, univoco autore – giacché non

conosciamo il testo originario, figuriamoci l'autore,²⁵ e di quello attuale abbiamo sopra narrato la composita vicenda – bensì delle intenzioni artistico-politiche che il 'collettivo' alle spalle del testo, per più mani condotto e lavorato, vi ha infuso.

Prima, però, di procedere all'analisi, fornisco (o infliggo, forse) un'ultima versione del testo, da usarsi come riferimento per il seguito: una mia 'edizione critica', che mette a testo l'epigramma per come si presenta oggi, cioè nella versione di Gerola riprodotta sulla parete, ma ne normalizza l'alfabeto, inserisce la punteggiatura e tiene conto in apparato delle varianti: (a) della versione settecentesca attribuita – più o meno legittimamente (*meno*, come si è visto) ma utile come *vulgata* e *siglum* – a Pier Ducati, qui latinizzato come *Ducatus*, come nelle fonti coeve; (b) dell'articolo di Gerola, indicato come *Gerola*²; e considera (c) alcune mie osservazioni o proposte. Corredo infine il testo di una traduzione di servizio. In questa operazione, tratto (mio malgrado) quello di Gerola come testimone di fatto unico di un testo le cui tracce originarie da questo sono state ripassate, ricoperte e fagocitate. Il testo attuale, con tutti gli asterischi del caso, è l'unico che ragionevolmente possiamo studiare – e allora studieremo questo testo.

²⁵ Al limite la paternità, o almeno una co-genitorialità, di quello che leggiamo oggi va attribuita a Gerola, che del resto non credeva a sua volta all'ipotesi di Tovazzi che l'epigramma fosse del Pincio: vd. *supra*, p. 269 e G. Gerola, *Ancora della serie...*, pp. 58ss. Se si fosse sicuri delle lezioni all'inizio dei primi 7 versi (che pure nel testo di Gerola sono identiche alla versione settecentesca), e se fosse perlomeno plausibile l'attribuzione al Pincio (un'attribuzione congetturale di Tovazzi, vd. p. 269), si potrebbe forse leggere in (rischiosissimo) acrostico: *Inclita ... Pontificale ... Imperio ... Praesulibus ... Ordine ... Externa ... Talia*, intendendo *Ianus PIncius* (o anche *P[yr]rhus P[incius]*) **POETA**. Ma qui ci si arrampica, se non addirittura sugli specchi, sulla già logora parete dello sporto.

EDIZIONE CRITICA

Inclita ne veterum pereant monumenta, virum qui
pontificale tenent sceptrum, quique insuper alto
imperio pollent, quibus olim urbs alma Tridentum
praesulibus gaudet, prima hos ab origine longo
ordine digestosque omnes numeroque videbis. 5
Externa facie murorum hic pinxit et intus
talìa docta manus per quam variata figuris
tectà excelsa omnes isthac mirantur in arce.
Summi lustra trecentena hinc ab origine Christi
terque decem ac quatuor transactis messibus anni 10
fluxere invictus quo provida tempore Quintus
Caesar iura dat undique Carolus Augustusque;
Romana Paulus sedet aula Tertius; urbem
praeclara nostram moderatur Clesius arte,
purpureo fulgent cui tempora sacra galero. 15
Dum prisca en bene haec reparant monumenta tabellae
veste hac induta laetantur moenia circum.

1. virum qui *suppl. Ducatus, prob. Gerola, dub. accepi* **2. insuper alto** *suppl. Ducatus, prob. Gerola, dub. accepi* **3. Tridentum** *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **4. praesulibus** *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **4-5. longo ordine** *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **5. videbis** *suppl. Ducatus, prob. Gerola*
6. Externa facie murorum hic pinxit *Gerola («sicurissimi avanzi»):* externa hac muri facie depinxit *Ducatus: fort. exterius faciem murorum hanc pinxit et intus proposuerim* **7. talìa docta** *suppl. Ducatus, prob. Gerola, dub. talìa accepi* **per quam variata figuris** *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **8. tectà excelsa omnes isthac ... in arce** *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **9. summi lustra trecentena hinc** *suppl. Gerola, qui -centena hinc sine dubio perspicit («sicurissimi avanzi»):* lustra trecentena hinc humana *suppl. Ducatus* **ab origine Christi** *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **10. terque decem ac quatuor** *suppl. Ducatus, prob. Gerola: terque decem cum sex Gerola² dub.: quatuor et triginta exactis mensibus anni proposuerim* **11. fluxere invictus quo tempore provida (provida tempore** *Gerola)* **quintus** *suppl. Ducatus, prob. Gerola («sicurissimi avanzi»)*
12. Caesar iura dat ... Augustusque *suppl. Gerola («sicurissimi avanzi»):* iura dat ... Augustus pius atque in *suppl. Ducatus* **13. Romana Paulus** *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **14. praeclara no-** *suppl. Ducatus, prob. Gerola*
15. purpureo fu- *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **16. Dum prisca en bene haec** *suppl. Gerola («sicurissimi avanzi»)* *contra metrum: cernis in haec suppl. Ducatus* **reparant monumenta** *Gerola: reparat prisca monumenta Ducatus* **tabellae** *Gerola: tabellas suppl. Ducatus, prob. Gerola* **17. veste hac** *suppl. Ducatus, prob. Gerola* **moenia circum** *suppl. Ducatus, prob. Gerola*

TRADUZIONE

Perché non sparisca il ricordo glorioso degli antichi signori
che reggono lo scettro vescovile e che pure in aggiunta hanno il potere
dell'impero, del governo dei quali gode dalle origini l'alma città di

Trento,

ebbene, li potrai vedere disposti tutti nel loro lungo
ordine e vasto numero sin dall'inizio.

Tanto sulla faccia esterna dei muri quanto all'interno ha dipinto
qui la mano esperta grazie alla quale tutti possono guardare stupefatti
questo palazzo istoriato di ritratti in questa alta rocca.

Trecento lustri e trentaquattro anni con tutte le loro stagioni dalla nascita
del sommo Cristo erano (sono) passati nel momento in cui
Carlo Quinto, Cesare e Augusto, emana dovunque le sue leggi,
Paolo Terzo presiede la Curia Romana, e governa con illustre maestria
la nostra

città Clesio, le cui sacre tempie rifulgono della porpora del galero.

Fintantoché queste pitture così bene riparano questo antico monumento,
le mura d'intorno si rallegrano di indossare questa veste.

Forma, storia e poesia

L'epigramma latino è composto di soli esametri stichici, e non anche di pentametri con cui comporre distici elegiaci. È questa una scelta non inaudita per le epigrafi metriche specialmente di età moderna, ma è particolarmente adatta qui a impostare da subito la voce di questo castello parlante su un registro solenne, marziale. L'eloquio epico si sviluppa verticale e uniforme come la torre che ne è al contempo il supporto scrittorio e l'emittente. La deissi frequente fa sì che le parole, che si *vedono* iscritte sul Castello, si *sentano* anche pronunciate dalla stessa voce del Castello in riferimento a sé. Il Castello prende vita e descrive sé stesso indicando con frequenti «qui» e «questo» il proprio aspetto e abito, il ricamo di pitture che riveste le pareti esterne del Castelvecchio. «Guardate il mio vestito», dice il Castello, «che coincide con la storia del potere di questi luoghi». I mattoni del carne, come quelli della torre-pagina su cui è vergato, sono quelli della fondazione antica, del Castelvecchio, ma ricoperti di un nuovo smalto

che, pure nei toni classicissimi, parla il linguaggio della nuova era clesiana.

La struttura del carne vede i vv. 1-8 funzionare da vero e proprio proemio, di sé stesso e, in quanto a sua volta proemio del ciclo, anche di quest'ultimo. Un iper-proemio, e un etimologico, camminante preambolo alla processione pittorica. I vv. 1-5 annunciano, come in un poema, i contenuti di quello che verrà letto (multimedialmente) dopo, cioè (internamente) il resto dell'epigramma e (esternamente) il ciclo pittorico, e articolano la stessa ideologia monumentale su cui questo poggia. È curioso che il primo verso, una conclamazione di immortalità, sia stato lesa dalla lacuna dell'inizio – Pindaro ridacchierebbe confuso, di fronte a una poesia che si è più eterna della materia, ma ne dipende per superarla, inverando il nesso di Lucrezio 5.311 *monimenta virum dilapsa* e 6.242 *monumenta virum commoliri*, una delle prove dell'inesorabilità dell'entropia e della distruzione che il tempo edace infligge persino a ciò che in un momento del passato pure è sembrato eterno.²⁶ Ciò però non pregiudica la chiara, palmare ricostruzione del nesso *inclita veterum monumenta virum*. E il sapore è immediatamente virgiliano: i *veterum monumenta virum* sono quelli che Evandro addita ad Enea nel Libro 8 dell'*Eneide* (Hom. *Aen.* 8.355-356):

haec duo praeterea disiectis oppida muris,
reliquias veterumque vides monumenta virorum.

Ad *Aen.* 8.312 Enea, che sta qui venendo istruito da Evandro sulla storia dei luoghi circostanti, aveva chiesto di chi fossero i

²⁶ Sono invece *monumenta veterum virorum* quelle opere letterarie canoniche nell'ombra delle quali se ne sono salvate altre che, nonostante la cattiva fama dei loro autori, pure non hanno subito la *damnatio* che invece Ovidio vede inflitta a sé e alle proprie opere (*trist.* 2.418: *sunt ea doctorum monumentis mixta virorum* eqs.). Un senso diverso aveva avuto il nesso, sempre nell'*Eneide*, quando era stato usato per indicare le tradizioni a cui Anchise si appellava nell'interpretare (erroneamente) l'oracolo dato ai troiani da Apollo (*Aen.* 3.102: *tum genitor veterum volvens monumenta virorum* eqs.).

virum monumenta priorum. Ebbene risponde adesso Evandro che le «fortezze diroccate» che ha davanti sono le reliquie dei domini di due antichi re, Giano e Saturno, costruttori del Gianicolo e del Campidoglio. La lingua con cui si autodefinisce il Buonconsiglio è dunque quella che lo identifica come un novello Campidoglio – anzi, un Campidoglio migliorato perché, a differenza che lì le costruzioni delle evemeristiche personalità divinizzate di Giano e Saturno, qui invece la *ruina* non incrinerà la memoria, già fisica e poi culturale, di quanto questi *vir*i hanno ottenuto. Il Castello conosce Virgilio, è già parte di ciò che non potrà mai essere dimenticato. E, volendo dare un occhio anche alla dinamica emulativa poetica, il nostro anonimo autore, eternando il Buonconsiglio oltre i termini del Campidoglio, ha superato Virgilio.

La lingua resta classica anche quando passa a designare istituti non-classici. Gli eroici e primigeni *vir*i di Evandro ed Enea, e Virgilio, sono adesso i principi-vescovi. Il nesso *pontificale sceptrum*, che pure indica il pastorale vescovile dotato anche di potere temporale, è ‘autorizzato’ nel registro augusteo a cui il nostro poeta accede dalle varie occorrenze di *pontificalis* soprattutto nell’Ovidio dei *Fasti*,²⁷ cioè l’opera poetica del canone latino dove più che in tutte le altre si trovano termini della ritualità romana incastonati per la prima volta nella *Dichtersprache*.²⁸ Anche *imperio pollens* ha un’attestazione di età classica in Silio Italico (14.81).

Il *videbis* del v. 5 risucchia nel mondo che l’epigramma crea e impone lo stesso lettore: non potremo, noi che abbiamo pronunciato questa parola rivolta a noi, non «vedere in una lunga fila, tutti elencati nella loro posizione, i vescovi di cui Trento alma si compiace» (vv. 3-5). Questa seconda persona ha un che di didascalico, la dinamica da *Du-Stil* che innesca ci rende spettatori e alunni di questa operazione che, nell’essere una rappresentazione

²⁷ Cfr. *Ov. fast.* 1.462, 3.412, 706.

²⁸ Del resto si trova indipendentemente in vari altri testi cristiani che non giova qui compilare.

storica, è anche intrinsecamente didattica. Tutto sommato l'oggetto del ciclo pittorico è un'enciclopedia della storia di Trento nella misura in cui ciascun principe-vescovo compendia un tomo di quella storia. Nel microcosmo del Castelvechio, questa storia è cosmogonia. La natura didattica e cosmica è confermata anche dall'allusione al linguaggio del proemio ai *Fasti* di Ovidio (*fast.* 1.1-2):

Tempora cum causis Latium digesta per annum
lapsaque sub terras orta que signa canam.

L'idea di *digerere* in ordine cronologico (*per annum ~ longo ordine [...] numeroque*) tradisce lo stesso intento di Ovidio nel momento in cui annuncia che tratterà dell'intero cosmo organizzando il microcosmo delle festività romane alla luce del macrocosmo astronomico che esse, come stelle, ordinatamente trapuntano. Nel nostro caso, all'istinto della celebrazione istituzionale e della sistemazione universale, si aggiunge quello di seguire l'*ordo* e il *numerus* di un ciclo pittorico con la vista, anziché con la scansione del testo ovidiano per giorni del calendario: ci si chiede di tenere a memoria un'ammonizione verbale per interpretare la vista che verrà come espressione di un ordine che trascende la vista, un catalogo storico che è lo stesso universo. La stessa fraseologia *prima ab origine* accomuna questo catalogo a quello per cui viene solitamente invocata la divinità.²⁹ Sin dall'inizio, dunque, il testo si fa segnale, legge e interpretazione, in un colpo solo. *Tridentum* si sostituisce a *Latium* e diventa *origo* di tutto – o almeno tutto quello che conta per noi spettatori che facciamo parte di questo microcosmo.

Quel *videbis* (v. 5) che attiva la persona del discente è anche la chiave per aprire il portone, già scopertamente spalancato,

²⁹ Basti l'esempio del proemio alle *Metamorfosi* ovidiane (*met.* 1.1-4): *In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora: di, coeptis (nam vos mutastis et illa) / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*

dell'*ekphrasis* di questo dipinto che si sta autocommentando. In particolare, i successivi vv. 6-8 articolano il rapporto triangolare tra l'artista, lo spettatore e l'edificio.

Bisognerà ricordarsi qui che è questa una delle sezioni peggio conservate, dunque più integrate (o interpolate), di tutto l'epigramma. E dovrà quindi ricordarsi il lettore-filologo che va turato il naso prima di tuffarsi ed esplorare appena la superficie di questa palude trasmissiva, al massimo raggiungibile fino al Settecento ma inesplorabile fino al Cinquecento, di cui percepiamo soltanto qualche dubbia bollicina. Pure, con tutte le filologiche apnee del caso, fidandoci un poco del salvagente lasciatoci dal Settecento e dalla foto del Settecento fatta da Gerola, e infine di Gerola stesso, possiamo percepire un passabile, ancorché alterato, sapore di quello che il testo ci sembra, pur nel rischio della *petitio principii*, dover essere più o meno stato.

La dinamica che dal testo emerge – quella di una *docta manus* (v. 7) che si autocelebra nel dipingere (*pinxit*) a parole (a rendere visibili, come fumetti, queste parole è proprio la *docta manus* del pittore!) l'apposizione delle immagini (*figurae*) di cui questa stessa scrittura è parte e proemio – è quella, fortemente metapoe-tica e metasemica che da sempre innerva di densa evocatività le *ekphraseis*. Come l'epitaffio della Grecia arcaica, nel segnalare chi giace 'qui' sotto 'questo tumulo' di cui la scrittura è parte solida, crea un cortocircuito sensoriale tra il 'qui' del luogo e il 'qui' del testo, fondendoli; come l'epigramma ellenistico fa esplodere quel cortocircuito, rendendolo l'essenza stessa e il fine artistico dello scrivere su/di oggetti, l'effetto meta-modale dell'*ekphrasis* diventato forse più importante dell'oggetto stesso descritto; come l'*apophoreton* di Marziale, nell'accompagnare – a distanza materiale ma in prossimità poetica – a un oggetto la sua descrizione, fa dell'uno l'inevitabile compendio (im)materiale dell'altro; così pure qui l'immagine si riconfigura e si fa testo, un testo che incorpora l'io artistico del poeta e lo sussume, vi si sostituisce, diventa esso stesso la mano dell'artista dopo che questa l'ha apposto sulla parete del Castello che è al contempo l'oggetto e il soggetto del

fare arte. Il Castello è il poeta, è il sarto della propria veste pittorica, è la pittura stessa, è il contenuto della pittura – il Castello, grazie a questo testo, è il simbolo del proprio microcosmo.

In questo, cioè nel complesso e spirale rapporto ricettivo con il pubblico, va cercato l'istinto di questo poeta che – più o meno esatta che sia la forma odierna del suo testo, più o meno analogo al nostro che potesse essere il linguaggio critico-letterario con cui si sarebbe autoanalizzato – da sotto una coltre di intonachi sfondati, dilavati, conquistati dal tempo e dagli epigoni, pure fa del testo poetico la parte più importante ed essenziale dell'esperienza-castello. D'altronde la poesia buona è quella il cui narcisismo è persuasivo abbastanza da sostituirsi al mondo circostante, a rendere sé il mondo. E così, in questo nuovo mondo il cui irremeabile avamposto è questo epigramma, il visitatore-lettore paga il pegno frontaliero con la propria lettura. Entrare nell'ideologia di Castelvechio è possibile solo, obbligatoriamente, attraverso questo testo.

Che l'istinto sia quello dell'*ekphrasis* classica lo dimostra peraltro anche l'allusione, con *variata figuris*, al verso che nel carne 64 di Catullo introduce, al centro del carne e al centro della casa di Peleo le cui nozze con Teti il carne stesso celebra, la *vestis* che adorna il talamo e su cui si dipana l'*ekphrasis* del ricamo di Teseo e Arianna che è l'ordito narrativo stesso al centro del carne (Cat. 64.51-52):

haec vestis priscis hominum variata figuris
heroum mira virtutes indicat arte.

Non è forse un caso che, oltre a *variata figuris*, ricorrano nell'epigramma, similmente al *device* che Catullo congegna per attivare l'*ekphrasis* nel proprio testo con la menzione degli *heroes* e delle loro *virtutes*, altrettanti *viri* (vv. 1-2: *virum qui pontificale tenent sceptrum*) e l'identificazione della decorazione come *vestis* (v. 17: *veste hac induta*) pari alla letterale, ma non meno letteraria, *vestis* che adorna il letto di Peleo e il carne di Catullo. L'attivazione del sintagma catulliano non ha solo l'effetto di far *vedere*

che il testo sta prendendo la forma di un' *ekphrasis*, poeticamente e fisicamente adattandosi alla *vestis* del castello, di cui fa parte. Sta anche segnalando che l'operazione che sta venendo condotta è, come l'episodio di Arianna e Teseo in Catullo 64, una *mise en abyme*, al centro ideologico del castello, di tutta l'operazione ideologica di cui Clesio sta *rivestendo* il microcosmo del Buonconsiglio. Non è solo una generica *ekphrasis*, sembra avvertirci il poeta, né è questa una semplice decorazione: il testo attiva, di quella decorazione, un empito interpretativo che trascende lo spazio del muro, sfonda la medialità ristretta delle pareti e si proietta in quel complesso ideologico di memoria, esegesi, arte, dottrina, tradizione, autoriflessione, sofisticatezza, che chiameremo Cultura.

È dunque tanto più *docta* questa *manus* non solo pittorica ma anche – e soprattutto, abbiamo sostenuto – poetica. Un nesso, *docta manus*, che ha avuto tra le fortune più ricche e stratificate, sin dalla sommamente metapoetica dizione augustea di Tibullo (1.8.12, 2.1.70) e soprattutto Ovidio (*am.* 2.4.28, 7.24, *fast.* 3.832 a proposito di Pallade, come già Cic. *Arat.* 33.302, cfr. anche Bömer *ad met.* 6.60 *bracchia docta*; 6.792), poi diffusasi nel tardo-antico (si vedano le molte occorrenze su *ThLL* 5.1.1758.81ss.), nel Medioevo e infine nel dilagante latino degli umanisti del Quattro e del Cinquecento, soprattutto nel lessico (ora anche volgare: «dotta mano») degli artisti e dei loro ammiratori.³⁰ D'altronde, dicono Botteri e Gabrielli, «la 'mano dotta' non è più solo questione di mano, ma anche e soprattutto di ingegno e potenza immaginativa dell'artista. Difficilmente tali implicazioni potevano sfuggire all'estensore dell'epigrafe trentina e, anche se comprensibilmente Fogolino non vi è nominato in modo espresso, l'elogio della sua *docta manus* risuona come il più alto apprezzamento pubblico a lui tributato prima della stampa del

³⁰ Si veda su questo argomento il bel contributo di E. Vaiani, *Il topos della 'dotta mano' dagli autori classici alla letteratura artistica attraverso le sottoscrizioni medievali*, in M.M. Donato (a cura di), *L'artista medievale*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003 (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie IV. Quaderni, 16), pp. 345-364.

poemetto di Mattioli»; viene anche suggerito che «il pittore stesso avrebbe potuto conoscere la formula – e suggerirla? – per il tramite di un’incisione famosa, il *Ritratto di Filippo Melantone* di Albrecht Dürer (1526), commentato da una splendida firma in capitali all’antica tutta costruita sul fortunato sintagma». ³¹ Il potenziale di questo possibile, plausibile contatto intertestuale e intermediale è senz’altro tutto a favore di Fogolino, se la vediamo dalla parte del pittore. Ma, come qui suggerisco, è anche (e, dal suo punto di vista, soprattutto) il poeta che si appropria della *doctrina* più grande, complessiva, persuasiva nel momento in cui attiva con le proprie parole, che interagiscono con la pittura e ne sono parte ma anche chiave interpretativa, la funzione poetica dell’edificio stesso che, come sfarfallando fra un canale e l’altro, attraversando dimensioni mediatiche, da castello diventa pagina, da edificio supporto scrittorio, così permettendo al poeta di diventare al contempo pittore e castellano.

Alla celebrazione dei personaggi che hanno consentito la creazione dell’oggetto artistico, che ne sono tanto i patroni quanto l’*aition*, sono dedicati i vv. 9-15.

Il verso 9 fa aprire e chiudere lo scaffale del tempo umano dal nome sacro di Cristo, *summus Christus*, ad apertura e chiusura del verso – non necessariamente una fraseologia troppo cara al latino dell’epigramma umanistico, spesso più classico anche quando si faccia più cristiano, ma tanto più appropriata qui dove a risiedere, proteggere le arti e lo stesso latino è sì un principe-umanista ma pur sempre un principe-vescovo. Il nome di Clesio, tuttavia, seguirà a quello dell’imperatore Carlo V e a quello di papa Paolo III. Le tre personalità iperumane, ipersociali sono rese ancor più contigue e solidali tra loro tramite l’asindeto che li vede indipendenti e paritetici attori della sintassi. La loro compresenza arricchisce la datazione – 1534 (o 1536? vd. *infra*) anni dalla nascita di Cristo (vv. 9-11) – di coordinate ben più che temporali e ben più che umane: definiscono una struttura cosmica, nella quale è solo

³¹ M. Botteri - L. Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo*, p. 326.

sulla base cementata del diritto imperiale, da un lato, e il presidio papale, dall'altro, che può essere governata la città-microcosmo, di cui questo castello, il luogo fisico dell'incontro fra impero e papato, è il pinnacolo. D'altronde il perfetto *fluxere* indica un momento sì passato, ma relativo – può essere infatti un momento fa o mille anni fa: il perfetto si limita a indicare puntuale anteriorità, a differenza del piuccheperfetto che pure si sarebbe potuto inserire (impostando un soggetto al singolare e potendo così usare il dattilo *fluxerat* davanti a vocale). Anche il fatto che si parla solo della distanza temporale misurata 'al di qua' (*hinc*) della nascita di Cristo, e non di quella fra i fatti descritti e la composizione o l'apposizione dell'epigramma, rende il passato tanto più recente. La solidarietà di sostanza fra il carne e il suo supporto, che ne è l'oggetto, è anche quella fra il tempo di ciò che è rappresentato e di colui che lo rappresenta. Ancora una volta è il sinolo di descritto e descrittore che, unitariamente, contiene in sé entrambe le dimensioni, del presente e del passato, senza che queste differiscano e anzi con una loro definitiva sovrapposizione.

La datazione stessa, però, è problematica. È proprio l'indugio calendariale che ha visto il tentativo, da parte di Gerola, di datare l'epigramma, e con esso i lavori tutti, piuttosto al 1536 (*terque decem cum sex*, proposto ma non sostituito al testo dipinto) che al 1534, come il testo attuale e quello settecentesco riportano. La ragione avanzata da Gerola è storica e tecnica: «Paolo III fu eletto papa – proprio in competizione con Clesio – soltanto il 13 ottobre 1534» e dunque «la notizia della nomina non poté giungere a Trento che verso la fine di quel mese»; fatta questa considerazione, cioè spostando con Gerola al novembre 1534 il momento secondo lui più plausibile per l'arrivo della notizia, «ci sembrerà molto strano che nel novembre o dicembre 1534, in un clima così rigido come quello di Trento, venissero eseguiti lavori a fresco in una parete esterna». ³² Gerola trova conforto per il suo ragionamento e dubbio sulla datazione in un'epigrafe raccolta da

³² G. Gerola, *Ancora della serie...*, p. 61.

Tovazzi³³ che data al 1536 almeno parte delle *imagines* del ciclo pittorico – ma potenzialmente solo quelle interne – e che forse era stata prevista, ipotizza Gerola, per l'apposizione proprio su quella parete che diventò invece poi la sede dell'epigramma trasferito, e quindi non fu mai realizzata né lì né altrove.

I dubbi di Gerola non sono sbagliati ma, come i conforti delle altre fonti, non sono di per sé cogenti. D'altronde perché, se non era già nel testo originale, avrebbe il revisore, o riscrittore, settecentesco inserito *sua sponte* la nozione del 1534? Si potrebbe rispondere che il testo era sufficientemente malmesso da non leggersi più e quindi aprirsi a qualsiasi correzione. Ma, se la correzione era casuale, perché di tutti gli anni fu scelto il 1534, cioè l'anno effettivo dell'elezione di Paolo III al soglio pontificio? O forse si vuol pensare che il restauratore avesse come sola guida proprio quella data, o addirittura avesse un interesse, storico o politico o d'altro tipo, a far coincidere il tutto sul 1534 e non sull'originario 1536? E sarebbe stata fatta, questa scelta, in conflitto con l'altra epigrafe riprodotta dal solo Tovazzi, e non altrimenti verificabile, che anche Gerola sospetta dovesse essere apposta sulla parete dell'epigramma, e che menziona il 1536? O è più semplice, rispetto a tutto questo, pensare che il testo originale si autodata-

³³ In *Variae Inscriptiones Tridentinae*, vol. 1, n° 1015 (rist. anast., p. 572): *D. O. M. Petrus Vigilius Episcopus Princepsque Tridenti Marchio Castellari ex Comitibus de Thunn has imagines Caesarum Romanorum Praesulum Tridentinorum aliorumque, ad normam veterum in Episcopali Palatio apud S. Vigilium extantium, iussu Card. Bernardi Clesii episc. ac. Princ. Trid. Anno M. D. XXXVI et Successorum eius usque ad Dominicum Antonium Comitem de Thunn pictas, sed partim incuria temporum partimque Anno MDCCLXV et currenti, aedificationum recentium causa labefactatas evanescentes disiectas, reformari renovari restitui quatuorque novissimis augeri mandavit Anno Domini MDCCLXXX Praesulatus autem sui Quarto*. A questa epigrafe Tovazzi appone il seguente commento: *Nullibi extat huiusmodi memoria, sed puto quod bene posset collocari in Castro Tridentino veteri sub effigie S. Caroli Magni extra Cancellariam Episcopalem. Nedum finitae sunt picturae hoc die 19 decembris 1780, con le successive postille et anno 1792 et anno 1786, 1787, 1790. Pictor renovator fuit Dominicus Zenus, iuvenis Tridenti commorans etiam anno 1790 et Antonius Pomarolus Trid. 1791, 1792.*

va al 1534 e quella data veniva prelevata dall'originale cinquecentesco e riportata nel rifacimento settecentesco? Per parte mia propenderei, se anche con moderatissimo entusiasmo, per questa seconda ipotesi. Intanto perché il rasoio di Ockham sembra darci ragione. Poi anche perché l'elezione al soglio pontificio di Paolo III è una data simbolica, importante anche e soprattutto per Clesio, proprio per il fatto che si vide in quell'anno soffiare l'anello piscatorio e che, scegliendo di immortalare il nome del rivale ora diventato suo (e universale) superiore, sceglieva un messaggio di sottomissione e rapido adattamento alla necessità della Storia. Anzi: se anche l'epigramma fosse stato materialmente realizzato, come Gerola sospetta, successivamente ai mesi finali del 1534 in cui giungeva notizia dell'elezione di Paolo III (né, peraltro, volendo rispondere a positivismo con positivismo, crederà però alcuno che Clesio non avesse già sentore, se non notizia, della cosa ben prima di rientrare a Trento e prima che a Trento arrivasse la conferma definitiva della fumata bianca), ebbene anche in quel caso avrebbe avuto senso che il testo menzionasse piuttosto il 1534, proprio a conferma di un gesto ecumenico di rappacificazione sotto l'egida congiunta del Papato e dell'Impero.³⁴

Anche al livello delle immagini è ben suggerita la compresenza tra Impero e Papato: il Carlo Magno che sovrasta tutto è al contempo fonte dei poteri e avatar primigenio e metastorico

³⁴ Nell'accettare «1534» come l'anno cui l'epigramma perifrasticamente allude, bisogna aggiungere che *quatuor* non è una forma classica del numerale, attestato solo come *quattuor*, cioè una parola dattilica che non può trovarsi nella posizione del verso in cui attualmente si trova la lezione che porta l'idea del 'quattro'. Tuttavia il resto del carme è scritto, nonostante certi lessemi decisamente non-classici o riusi di lessemi classici per descrivere realtà non-classiche, per leggersi come un testo classico davanti al quale non storcere il naso – cosa che *quatuor* invece provoca. E allora si potrebbe forse proporre di colmare le lacune intorno a *ACTIS MESSIBVS ANNI* che Gerola sembra aver visto sulla parete, piuttosto con la seguente forma del verso: *quattuor et triginta exactis messibus anni*, così da avere il numerale che ci si aspetta, nella forma corretta, salvando il metro e con un nesso *exigere messes* non privo di attestazioni (cfr. Mart. 5.71.5) e comunque non meno (e probabilmente più) difendibile di *transigere messes*.

dell'attuale Carlo, che, come Carlo Magno nel dipinto sopra, è anch'egli *Augustus* nel 'dipinto' dell'epigramma. E, se anche non c'è un ritratto di Paolo III o altro papa, tuttavia il san Vigilio che corrisponde al Carlo Magno come puntello inferiore dell'architettura pittorica, insieme alla teoria della Chiesa di cui i vescovi tridentini sono il popolo, bastano e anzi danno una profondità e solidità storica ancor più forte al soglio pontificio dalla cui sacra giurisdizione, come ricorda l'epigramma (vv. 1-2), traggono il proprio *sceptrum pontificale*. Ma dov'è il padrone di casa?

Va certo notato che questo triplice nucleo celebrativo e ideologico da un lato consegna la priorità all'imperatore, dotato peraltro di un *enjambement* che bene lo riquadra su due versi come massimo attore enfatizzandone la natura di *Quintus* (non solo onomastica personale ma anche eredità progressiva di una dinastia), di *Caesar* (erede dell'*imperium* romano) e di *Augustus* (erede del primo vero *Caesar imperator*); e subito dopo lascia spazio, ancorché minore, al vescovo di *Roma*, già sede dell'originario *Augustus* a cui il verso precedente fa etimologico riferimento e al quale l'incipit *Romana* si lega. Clesio viene 'solo' terzo, in una posizione di subalternità cronologica e, perciò stesso, data la simultaneità fra ordine di menzione e ordine ontologico negli elenchi di personalità e divinità sin dalla notte dei tempi, subalternità ideologica. Tuttavia, quanto più si procede verso il basso, tanto più ci si avvicina al livello del lettore. Quanto più passa il tempo della lettura, tanto più emerge la grandiosità del progetto artistico del Castello. Quella che, passando per Carlo V e Paolo III, arriva a Clesio, il cui nome non è intaccato dall'ordinale di una ripetizione genealogica, è dunque una scala, architettonicamente letterale e discendente, ma anche una *climax* retoricamente ascendente che fa trionfare nel nome di Clesio il culmine ideologico del carne e ne enfatizza lo splendore visivo (*purpureo cui fulgent tempora galero*) e la posizione relativa nel microcosmo del Castello e della città. Il governo di quest'ultima è ottenuto *praeclara arte*, un sintagma che riporta, metatestualmente, dal livello politico a quello intrinseco e autoreferenziale non solo

dell'architettura e delle pitture che la adornano, ma anche (e, dal nostro punto di vista, soprattutto) della poesia che ne parla. Ed è proprio sull'autocommento ecfrastico che si chiude il carne (vv. 16-17), lì dove la contiguità sostanziale fra il progetto artistico, il suo artefice materiale, la sua committenza, il superstrato ideologico, il simbolismo comunicativo e l'atto ecfrastico tutto viene infine in un sol gesto tematizzata e realizzata.

Il viluppo tra autore e spettatore, poeta e artista, pittura e poesia (e non entriamo qui nella *selva selvaggia* delle fonti e della critica sul famigerato *ut pictura poesis*), tra supporto scrittorio e scrittura, tra testo e architettura, viene ribadito da quello tra il dentro e il fuori nel v. 6, dove l'*externa facies* che riporta il testo apre il verso – e, con esso, la visione del Castello – che poi viene chiuso da *intus*, portando l'occhio del lettore dal fuori del verso al suo interno, spazialmente e simbolicamente più vicino alla parete interna dove le pitture continueranno, e culmineranno nel segreto più pulsante di quegli appartamenti di cui tutto questo apparato è il proemio: il ritratto dello stesso Clesio, *auctor* e committente di questo microcosmo. Clesio è anche 'all'interno', cioè alla fine, di questo epigramma, in una chiara *gradatio* che è graficamente discendente nella misura in cui segue l'andamento sopra-sotto della scrittura ma che, nel riprodurre i 'gradini' della scala (*climax*) a chiocciola alle spalle di chi legge, e avvicinandosi materialmente sempre più al livello su cui staziona il lettore, lo fa sempre più ascendere al vero vertice dell'operazione, al suo ospite, Clesio, che potenzialmente gli sta accanto in quel momento e non aspetta altro che di inverare la sovrapposizione tra testo, pittura, castello, Chiesa, Impero, e Potere nella propria persona, a due passi da noi.

Dopo questa finale esperienza tridimensionale dei poteri temporali, secolari e culturali di Clesio, la chiusa dell'epigramma ci riporta al linguaggio dell'*ekphrasis* con un commiato celebrativo e ottimistico: ora che questo «manto» di pitture – l'accessorio donato al castello analogo al galero di cui si veste, nell'epigramma, Clesio – è stato indossato dalle mura «antiche» del Castelvecchio (che così diventa anche un 'Castelnuovo'), la *laetitia* sarà il con-

notato e il messaggio di questa grande fabbrica. Non è la prima volta nella storia della cultura, e in particolare della letteratura in lingua latina, che l'*ordito* di un abito e quello di un testo vengono a coincidere. *Veste haec* (v. 17) è infatti sì l'autodefinizione del 'manto' pittorico di cui i *moenia* si ricoprono da tutti i lati (*laetantur circum*), ma è anche il testo stesso: *hac* parla di sé, il deittico è in primo luogo il testo che si è autocompletato e si annuncia al suo culmine e alla sua conclusione. E vengono così a coincidere, con le pitture che il testo annuncia, i *moenia* che al testo fanno da supporto, la pittura che applica il testo con le parole stesse di quel testo e con la loro pagina. Il carne epigrafico ecfrastrico è spesso un frattale, la sua lettura un labirinto di specchi. Adesso il poeta, che ha fatto di una pietrosa fortificazione la viva carne di una comunità, e che la sta rivestendo di un abito di affreschi, prima ancora che con i colori delle pitture, già tramite il suo *visibile parlare*, celebra il suo incantesimo di rifondazione letteraria del Buonconsiglio nella sua reale dimensione architettonica e artistica tramite la sua virtualizzazione retorica, donando così a queste pitture, a queste mura e a questa città tutta il massimo trionfo che, come sa qualunque umanista nutrito dal canone classico, è solo quello della poesia.

Lo sa anche il Mattioli, che forse anche a questi affreschi pure da lui non descritti da vicino (un elemento per la datazione relativa? o forse la conseguenza di un maggiore interesse per il nuovo palazzo?), potrebbe forse alludere e senz'altro ci fa pensare quando descrive la pompa di Carlo V, entrato trionfalmente in città nel 1530 (p. 45, vv. 921-924):³⁵

Appo la schiera il sacrosanto Clero
con la procession venia parato,
qual per sua guida, e fidato nocchiero
eletto haveva'l Re Magno, e pregiato.

³⁵ Nelle citazioni da Mattioli riporto la numerazione (moderna, non originale) della pagina della cinquecentina, seguita dall'indicazione (anche questa non originale) del numero progressivo dei versi contati dall'inizio del poema.

Il «Re Magno» è qui Carlo V, ma se il Carlo Magno del Castelvecchio si riflette nel Carlo V del presente, allora il Carlo V di Mattioli, circondato da una processione ecclesiastica, può forse riflettersi nel Carlo Magno dipinto da Fogolino sopra la teoria dei principi-vescovi. E d'altronde proprio al Fogolino era stata affidata la predisposizione di un apparato decorativo per il trionfo di Carlo V.³⁶ Forse che Mattioli stesse proprio pensando all'affresco? E nel pensare all'affresco, non avrà eventualmente pensato anche all'epigramma, e alla sua densissima ideologia poetica? D'altronde non è privo di una simile programmaticità il suo stesso ingresso al Castelvecchio (p. 50, vv. 1041-1048):

L'animo a veder dentro mi trasporta,
per contentar del desiderio il cuore,
tanto, ch'intrammo alla superba porta
che del vecchio Castello è la maggiore.
«Perché di quindi» disse la mia scorta
«s'andava al luogo del magno splendore,
acciò chi passa all'edificio bello
noti ben prima l'antico castello».

Il Castelvecchio è veramente rappresentato come proemio alla lettura complessiva del luogo e di ciò che simboleggia. L'allusione al proemio delle *Metamorfosi* di Ovidio (*met.* 1.1-2: *in nova fert animus mutatas dicere formas / corpora* ~ 1041: *l'animo a veder dentro mi trasporta* ecc.) non attiva soltanto il codice del canone latino *tout court*, ma anche specificamente la conduzione di una poesia fortemente metasemica e metamorfica, tale da permettere, di questo castello, una vivifica lettura sui molteplici livelli su cui gioca anche l'epigramma. E l'idea della metamorfosi *in nova* viene ribadita all'ottava successiva (p. 50, vv. 1049-1056):

³⁶ Vd. il commento a *Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento*, p. 55 e *supra*, n. 3.

Antico già, hor tutto rinovato
 dal magnanimo, e degno Cardinale,
 e d'edificii in tal modo ampliato
 ch'il nome suo faran sempre immortale.
 Ogni luogo di quel molto addobbato
 viddi salendo le fondate scale,
 di pitture, tarsie, festoni, e fregi
 di gran vaghezza e di notabil pregi.

Proprio alla decorazione del Castelvecchio viene ancorata, nell'ottica di aver svecchiato l'antico, l'immortalità nuova della fama di Clesio, come già nell'epigramma e nella stessa posizione geo-emotiva da cui questo viene fruito dal lettore, condizionandone l'esistere all'interno del Castello. E proprio a questa posizione di lettura attenta porta, come dicevamo noi per l'epigramma, la passeggiata lungo la loggia (p. 51, vv. 1057-1064):

Così per una porta a nuova foggia
 scolpita in marmo, al Palazzo trapasso
 per una bella, e molto amena loggia,
 tutta composta d'intagliato sasso:
 a cui nel fine ampiamente s'appoggia
 la porta principal, dove'l mio passo
 fermai per rimirar gli sculti marmi,
 le basi, i fregi, le cornici e l'armi.

La rima *marmi* ~ *armi* fa magicamente coincidere l'empito militare con quello artistico, in questo sinolo di difesa e umanesimo che è il Castello clesiano, il cui discorso culturale, politico e cosmico va seguito, da parte del lettore del Buonconsiglio, secondo le indicazioni dell'epigramma davanti al quale, condotto dal castellano, si sarà fermato in silente ammirazione.

L'epigramma è un vademecum per l'erudiendo turista del Castello del Buonconsiglio. Il suo messaggio multidimensionale consegna, nella sintesi del simbolo, l'articolazione di una mappa ideologica che parte sì per spiegare le pitture ma, nel farlo, conduce la mente nel fitto del pensiero politico attraverso i molti strati di quello poetico.

Il carne sui nuovi affreschi è il proemio al nuovo Castello. È il messaggio di un nuovo Campidoglio che impara a parlare di sé alla comunità cittadina, a quella più ampia dell'Impero e a quella, che per il poeta è la più importante, dell'ecumenica *res publica litterarum*.

Il Buonconsiglio, ora forse un 'Migliorconsiglio', è annunciato e già consegnato all'ospite il cui vivace percorso porta alla cognizione che questa è una casa di poteri, di arti e di prezioso intelletto che si apre a chi la sappia leggere: «Benvenuto».