

«A CUI NON MANCA CHE LA FORTUNA D' AVERE
AVUTO IL NATALE IN TEMPO PIÙ FELICE»:
LA TESEIDE DI TERESA BANDETTINI (1805)

Giada Guassardo
Università degli Studi di Milano

RIASSUNTO: Nonostante Teresa Bandettini (1763-1837) sia stata celebrata, in vita e dai posteri, soprattutto per il suo talento di poetessa estemporanea, che le valse l'ammissione in Arcadia con il nome di Amarilli Etrusca, le sue ambizioni erano riposte nella poesia "pensata": in particolare nel poema epico-mitologico *La Teseide*, edito nel 1805 e oggi quasi dimenticato. Nel contributo si entrerà nel laboratorio del testo e si evidenzieranno gli aspetti che sul piano della materia, dell'impostazione narrativa e dello stile denotano l'adesione integrale di Amarilli a una poetica classicista. Nello specifico si esamineranno l'articolazione narrativa del poema e la caratterizzazione del personaggio di Teseo, e si offriranno alcuni esempi di riscrittura dai classici latini e volgari, la cui strategia potrebbe essere stata condizionata anche dall'esperienza di improvvisatrice della poetessa.

PAROLE CHIAVE: Epica, mitologia, Bandettini, poesia estemporanea

ABSTRACT: Although Teresa Bandettini (1763-1837) was celebrated, during her lifetime and by posterity, above all for her talent as a poet improviser, which earned her the admission to Arcadia under the name of Amarilli Etrusca, her ambitions lay in "thought" poetry: in particular in the epic-mythological poem *La Teseide*, published in 1805 and now almost forgotten. This contribution will explore the making of the text and highlight the aspects that in terms of subject matter, narrative development and style denote Amarilli's integral adherence to a "classicist" poetics. Specifically, the narrative articulation of the poem and the characterisation of Theseus will be examined, and some examples of rewriting from Latin and vernacular classics will be offered, whose strategy may also have been conditioned by the poet's experience as an improviser.

KEY-WORDS: Epic poetry, mythology, Bandettini, extemporary poetry



1. LA SCELTA DEL MITO

Il contributo intende offrire una panoramica e un primo sondaggio sulle modalità narrative e stilistiche di un poema epico-mitologico dal progetto integralmente “classicista”, *La Teseide* di Teresa Bandettini Landucci (1763-1837), edito a Parma presso Luigi Mussi nel 1805. Un poema che è rimasto ai margini delle pur numerose ricognizioni critiche sulla sua autrice, che è stata quasi sempre inquadrata solo in quanto protagonista del fenomeno – di straordinario successo settecentesco – della poesia estemporanea. Quest’ultima prospettiva è certo giustificata: è infatti tenendo “accademie” di improvvisazione nei salotti della nobiltà che la lucchese Bandettini, di modesta condizione sociale e inizialmente dedita alla professione di ballerina, si era guadagnata negli anni Novanta una fama notevole, consacrata dall’ammissione in Arcadia nel 1794 con il nome di Amarilli Etrusca; e la presenza di una fitta documentazione (diari, resoconti epistolari e numerose trascrizioni degli improvvisi) rende oggi possibile sia ripercorrere la sua attività esecutiva, sia esaminarne gli esiti, apprezzandone la limpida versificazione (lodata anche da Parini, Alfieri e Monti e frutto di una formazione non regolare ma sostenuta e promossa da letterati di professione).¹ In tale quadro non sorprende che ai suoi testi concepiti in forma scritta si sia prestata un’attenzione minore. Questi tuttavia meriterebbero una ricognizione più approfondita: non solo perché è proprio nei versi “meditati” che Bandettini riponeva, con un orgoglio e una convinzione di cui testimoniano il carteggio e la sua autobiografia, le sue aspirazioni a un riscatto intellettuale (da una condizione di inferiorità a più livelli:

¹ Sulla poesia estemporanea del Settecento si veda ora l’esautivo volume di CAPRIOTTI 2022; rimane inoltre importante DI RICCO 1990. Fra i contributi recenti specifici segnalo FAVARO 2017 (sul rapporto con i modelli, partendo da due “improvvisi”); WINTER 2019 (sulla sua carriera nel contesto delle pratiche performative e improvvisative dell’epoca). Sulla vita della poetessa rimando inoltre alla voce biografica SCOLARI SELLERIO 1963. Amarilli Etrusca, a lungo restia (malgrado le sollecitazioni) a dare alle stampe testi nati per una fruizione orale, si decise infine — dopo aver autorizzato alcune edizioni parziali e in tiratura limitata — a far uscire una sua raccolta completa in tre tomi, due anni prima della morte (BANDETTINI 1835). Oltre a questo volume, un’altra fondamentale testimonianza si deve al lavoro dell’erudito lucchese Tommaso Trenta, che raccolse numerose trascrizioni di improvvisi bandettiniani, accompagnandole con note descrittive sullo svolgimento delle “accademie” e permettendoci dunque di entrare nel vivo della pratica esecutiva della poetessa (che fu sempre scettica riguardo al progetto). La vicenda è stata ricostruita da CRIVELLI 2003. Il “memoriale Trenta” (che possediamo in due versioni manoscritte scoperte dalla stessa Crivelli) è stato pubblicato in CASPANI MENGHINI 2011 (che include uno studio delle tendenze stilistiche e tematiche dell’improvvisazione bandettiniana: 481 ss.).

donna, non aristocratica, e professionista in un campo avvertito come più simile al teatro che alla poesia),² ma anche perché fra le due forme creative si può notare una continuità e coerenza di percorso.

L'aspetto in comune è proprio la ricerca di una poetica classicista, che corrisponde, in questa stagione di fervide discussioni teoriche, a una precisa scelta di fronte. Ciò è evidente già nella scelta dei soggetti: così come il mito e la storia antica forniscono la materia alla maggioranza dei suoi improvvisi (una scelta non del tutto scontata, considerato che i soggetti biblici, religiosi o tratti dalla storia contemporanea godevano di altrettanta popolarità),³ alla mitologia Amarilli attinge anche in opere come il poemetto *La morte d'Adone* (1790), la tragedia *Polidoro* (1794), e appunto la *Teseide*. Qui si torna al punto iniziale: in un'ipotetica – e auspicabile – indagine complessiva sul doppio binario della produzione di Amarilli, e sulla sua ideologia letteraria, il poema (la cui lavorazione cade a cavallo di una decisione cruciale, il ritiro dalle scene nel 1803) dovrebbe assumere un valore centrale. È infatti in questo progetto che Bandettini concentra i suoi maggiori sforzi programmatici e, in una certa misura, teorici, aspirando nientemeno che a rimediare all'assenza di una formula epica nel «nostro cadente secolo» – così si esprime, in un volo d'ambizione (e non è l'unico), in una lettera al maestro e mentore Saverio Bettinelli, nell'ambito di una corrispondenza già nota alla critica e di grande interesse informativo in relazione alle vicende elaborative del poema.⁴ Da questo carteggio apprendiamo, oltre alle notizie sul progresso del lavoro (iniziato ufficialmente nel 1799, ma concepito già dal 1795), la difficile ricerca di finanziatori per la stampa e l'annessa incertezza nella definizione del dedicatario, infine identificato (di nuovo non senza difficoltà) nel plenipotenziario napoleonico Cristoforo Saliceti.⁵ Ma la corrispondenza con Bettinelli ci offre anche uno

² Sulle ragioni socioculturali dietro la forte presenza delle donne nelle schiere dei poeti estemporanei si veda ora CAPRIOTTI 2022: 169-182 (su Bandettini cfr. 180). L'autobiografia incompiuta della poetessa è edita in DI RICCO 1990: 229-246; in aggiunta cfr. ora WARD - ZANINI-CORDI 2023.

³ CASPANI MENGHINI 2011: 500-501 nota come più della metà degli improvvisi della raccolta da lei esaminata (il 53,6%) siano a tema mitologico. Durante le sedute il soggetto, occorre ricordarlo, era spesso proposto dall'uditorio, ma tali proposte erano formulate anche sulla base delle preferenze dell'interprete.

⁴ Ho consultato le lettere della poetessa a Bettinelli nella trascrizione di ZANARDI 1993-1994 (la lettera appena citata è del 3 novembre 1799). La corrispondenza fra i due in relazione alla *Teseide* è ripercorsa in sintesi, con varie citazioni (anche dalle lettere di Bettinelli), da DI RICCO 1990: 181-184.

⁵ Da una lettera del 18 agosto 1805 si capisce come la poetessa contasse sullo stesso Bettinelli per trovare asso-

spaccato della prima accoglienza del poema all'indomani della stampa. I riscontri ricevuti, palesemente tiepidi, sono interpretati positivamente da Amarilli, che in essi cerca approvazioni e conferme dei meriti di un progetto intrapreso con convinzione:

ho sentito che la principessa è disposta a far de' passi in mio vantaggio e che il mio Poema non doveva attendersi di meno lavoro (com'egli dice) a cui non manca che la fortuna d'aver avuto il natale in tempo più felice. Così, o poco appresso, s'esprime pur anco il vescovo di Bergamo, l'arcivescovo di Genova, il Duca di Ceri, il Cavalier Rangoni, concordando tutti e replicandomi «perché non sete nata tre secoli addietro?» Io però godo della lode che mi dispensano i miei contemporanei, senza imbarazzarmi delle circostanze. Queste un giorno si cangeranno, e se il mio Teseo avrà in sé quel merito di che lo dicono fornito, i posteri le daranno fors'anco loco non inferiore fra i molti nostri epici.⁶

L'ottimismo dell'autrice non ci impedisce di capire che il poema era stato ritenuto antiquato, un giudizio che si ricava anche dagli elogi composti dai concittadini in morte della poetessa. Così quello di Luigi Rossi, che pur definendo l'opera «stupenda» faceva proprie le parole di Antonio Mazzarosa sul suo poco successo di pubblico: «Se il poema la Teseide avesse il suo eroe non fra i favolosi, ma tra gli storici, sarebbe più letto e più ammirato».⁷ La stessa circostanza veniva richiamata anche da Luisa Amalia Paladini, ammiratrice e discepola di Bandettini, che pure collegava il fallimento all'infelicità del soggetto, che l'autrice avrebbe preferito rispetto a un tema storico (la distruzione romana di Gerusalemme del 70 d.C.): «Gran tempo si stiè la Bandettini perplessa tra *Tito Vespasiano* e *Teseo*, e finalmente si attenne a quest'ultimo, non potendo ella prevedere il gran discredito nel quale di poi cadde la mitologia. Questa si è forse la cagione unica della dimenticanza in cui giace ora questo libro».⁸ La composizione del poema cade in effetti in un periodo critico per

ciati che provvedessero all'edizione: «Ancora, sulla riscossione de' denari degli associati, intesi che doveste fare umanamente quanto stava in voi per esigerli al più presto, ma so bene quante combinazioni possono opporsi e quanti restii incontrar potete al pagamento. [...] La spesa della stampa è pur troppo a peso mio. Saliceti mi fece avere duemila lire di Genova e quindi mi promise che avrebbe esitato un certo numero d'esemplari. Ora ch'è stampato il Poema e che a lui ho mandate due copie coperte d'oro e magnifiche, per quanto gli abbia scritto e tornato a scrivere, non mi ha mai risposto. So, da parte sicura ch'egli è caduto in disgrazia di Sua Maestà Gallica. Ora vedete cosa mi rimane a sperare dal mio Mecenate?» (ZANARDI 1993-1994: 257).

⁶ Ivi: 261-262.

⁷ ROSSI 1837: 239.

⁸ PALADINI 1855: 136. La distruzione di Gerusalemme a opera del futuro imperatore Tito, episodio storico

l'epica, genere "specchio della storia" e perciò inevitabilmente condizionato, nei decenni a cavallo fra Sette e Ottocento, dai drastici riassetamenti politici e sociali che portarono dalla crisi dell'*ancien régime* alla Restaurazione. In tale quadro, da cui derivano, come nota Roncen, l'instabilità di qualunque progetto epico di ampia estensione (come appunto quello di Bandettini, in venti canti, con una media di 78 ottave per canto) e un generale disorientamento nelle scelte poetiche (con esempi di testi modificati o lasciati incompiuti perché nati sotto auspici politici sbagliati, come il caso limite della *Musogonia* di Monti, e una generale spinta verso il poemetto breve e le forme non narrative), la dimensione mitologica appariva una scelta desueta e quanto mai fuori luogo, a meno che non venisse iniettata di nuova vitalità, magari (seguendo la prospettiva graviniana e vichiana) attraverso l'attribuzione di significati allegorici cristiani o genericamente morali.⁹

Del potenziale insuccesso del suo poema Bandettini era consapevole. Illustrando il soggetto nella prefazione sembra voler prevenire le critiche, puntando l'attenzione sugli aspetti che più appartenevano all'orizzonte d'attesa dei lettori – indirizzandoli, in altre parole, verso un'interpretazione del poema in chiave etica: dichiara infatti di aver mirato a «inspirare l'amore della virtù e l'abborrimento del vizio»¹⁰ e indica Teseo come protagonista ideale di un poema per il suo coniugare l'azione bellico-avventurosa con la missione civile e legislatrice («Politico nulla men che guerriero, fondatore e capo della più colta e fiorente Repubblica che vantasse la Grecia»)¹¹. Un suggerimento recepito dai lettori e anche dai moderni critici, che hanno infatti evidenziato il messaggio etico-civile sotteso all'impresa della liberazione di Atene dal debito di sangue con Creta e della sua rifondazione istituzio-

ricavabile dal resoconto del *Bellum Judaicum* di Flavio Giuseppe, diverrà di lì a poco soggetto molto popolare nell'epica italiana (come attestano i lavori di Cesare Arici, Daniele Florio, Michele Mallio, Stefano Stefani e Ferdinando Meterangelis), ma allo scorcio del secolo era stato prescelto anche da Francesco Gianni, improvvisatore e storico rivale di Bandettini, per il suo poemetto *La madre ebrea nell'assedio di Gerosolima*. Questi testi sono analizzati da COLOMBO 2022: 45-131.

⁹ RONCEN 2022: 42-44, 69-71 e 122-124. Rimando al primo capitolo del volume (ivi: 35-82) per una panoramica sulle ragioni storico-sociali alla base della crisi dell'epica a cavallo fra i due secoli (accanto all'instabilità politica gioca un ruolo fondamentale, in Italia l'affermazione di una classe intellettuale «votat[a] al risultato concreto e focalizat[a] sull'interpretazione del presente», ivi: 55). Vari spunti si ricavano inoltre da COLOMBO 2022: 133-141, che inquadra il periodo subito successivo, indagando le conseguenze della Restaurazione sulla produzione epica (e dunque vari casi di rielaborazione e ripubblicazione di testi nati in precedenza).

¹⁰ BANDETTINI, *La Teseide*: t. I, IX.

¹¹ Ivi: I.

nale. Ad esempio, il contemporaneo Luigi Fornaciari ne approvava gli «insegnamenti di educazione» (in luoghi come la lode di «Religion, senza di cui l'impero / mal si sostiene e il trono in un vacilla»);¹² successivamente, nel primo Novecento, Belloni iscriveva la *Teseide* (insieme al *Cadmo* di Bagnoli e alla *Feroniade* di Monti) nelle fila di quei poemi sette-ottocenteschi che avevano adoperato il mito per «raffigurare simbolicamente il corso, i progressi e le conquiste dell'umana civiltà» –¹³ un punto ripreso ora da Roncen, che ha notato nel poema certi ammiccamenti all'ordine nuovamente costituito, in senso più etico-morale che storico-politico (ad esempio la rappresentazione di un'età dell'oro “borghese”).¹⁴ Queste osservazioni sono certo condivisibili, a maggior ragione se guardiamo al contesto emiliano in cui il poema vede la luce (a Modena la poetessa si era trasferita nel 1803, e a Parma la *Teseide*, si è visto, viene stampata; ma i contatti di Amarilli con queste città erano da sempre intensi) – quello cioè di Rezzonico, Mazza e Pagnini, che promuovevano il superamento dell'edonismo arcadico in favore di un “neoclassicismo” più elevato e solenne e di una valorizzazione della componente etico-didascalica.¹⁵ Sotto il segno di questo ideale di magnificenza, anche etica, si collocano oltretutto le zone encomiastiche della *Teseide*, dove il mito attiva la sua funzione esemplare e pedagogica, creando un ponte per la celebrazione dei valori del presente. Si veda ad esempio la profezia di Anfirao sul sinecismo di Teseo, dunque sull'unificazione di «popoli diversi» e la futura espansione dell'«augusto impero» sul quale governerà come «padre e cittadino»: ¹⁶ il tutto prelude a un facile elogio di Napoleone, moderno Teseo che «porrà la discordia ed il nefando / anarchico furor per sempre in bando». ¹⁷ E tuttavia questa interpretazione edificante, se funziona per singole zone del poema, si presta con difficoltà a essere applicata estensivamente, o comunque non sembra esaurire gli obiettivi dell'autrice. Appaiono altrettanto importanti la componente edonistica e, soprattutto, lo spirito di omaggio nei confronti di una dimensione mitologica che gode di una sua autosufficienza e perciò, nella prospettiva

¹² FORNACIARI 1837b: 59.

¹³ BELLONI 1912: 366.

¹⁴ RONCEN 2022: 89-90.

¹⁵ Cfr. BINNI 1963: 164-190.

¹⁶ BANDETTINI, *La Teseide*, V 33-35: t. I, 117-118.

¹⁷ Ivi, V 35, 7-8: t. I, 118.

di Bandettini, deve essere lasciata il più possibile intatta. Una visione “rispettosa” del mito, la stessa che percepiamo nei suoi improvvisi – dove pure Amarilli evitava di elaborare in senso modernizzante i personaggi classici –,¹⁸ e verso la quale nella *Teseide* doveva sentirsi ulteriormente incoraggiata dall’assenza di un vero mecenate.¹⁹ Su questa impostazione Bettinelli non era d’accordo: e se a opera ormai stampata poteva solo limitarsi a riprovare la scarsità delle parti panegiriche («benché senza alcun pezzo di mio gusto spiegotovi più volte, è sol nella invocazione trovato il nome di Buonaparte»),²⁰ agli albori del progetto si era caldamente raccomandato di rendere appetibile, proprio introducendo allegorie della contemporaneità, quello che appariva un «argomento tanto trattato e ribattuto in poemi italiani, oltre gli antichi».²¹ Un consiglio che Amarilli rifiutava per ragioni poetiche, ossia per non alterare con elementi estranei un organismo già pianificato: «il piano mio già stesso da gran tempo e condotto al termine in 20 canti, prefiggendomi d’imitar l’*Odissea*, non mi concede un’allegoria sì lunga che o mi porterebbe fuor di strada, o non risponderebbe al principio».²² Si noti dunque la differenza fra l’approccio di un Monti che, sentendosi vincolato a un confronto fra letteratura e realtà, lamentava la restrizione dei soggetti poetici conseguente ai disordini politici dell’epoca,²³ e quello non-militante di Bandettini, che nella prefazione alla *Teseide* dichiarava invece di aver tratto giovamento da quelle stesse circostanze, che avevano facilitato la ricerca di uno spazio di evasione:

¹⁸ Lo nota CASPANI MENGHINI 2011: 501 nell’analisi delle poesie estemporanee incluse nel “memoriale Trenta”.

¹⁹ Bandettini si era comunque mostrata disposta a fingere una genealogia che collegasse Teseo all’eventuale patrocinatore: «Non sarebbe difficile, quand’io vi trovassi un illustre Mecenate, il farlo discender da Teseo, più d’un loco me ne offre il campo» (ZANARDI 1993-1994: 89).

²⁰ Lettera del 29 agosto 1805, citata in DI RICCO 1990: 183.

²¹ Fornendo anche suggerimenti precisi su possibili collegamenti da tracciare: «E qui vedete il domator de’ mostri Francesco II, o anche Krai, ucciso il minotauro francese, superare il labirinto politico» (lettera del 19 dicembre 1799, citata in DI RICCO 1990: 181-182).

²² ZANARDI 1993-1994: 87. Alla decisione non contribuirono, probabilmente, ragioni ideologiche, se si considera il sostanziale disinteresse (non privo di spregiudicatezza) con cui Bandettini si prestava via via a celebrare la causa del protettore di turno.

²³ «Oh venisse una santa pace, che io preferisco pur molto ad una santa guerra, e non avessero le Muse ad imbrattarsi di sangue e a cantar l’inno della vittoria sopra un monte di cadaveri fra lo strepito dei cannoni e alla luce di città incendiate e distrutte! Oh non grondasse più sangue l’alloro dei re e dei poeti! Parmi che la Musogonia spazierebbe allora in argomento molto più abbondante e più largo, e ch’io sarei meno esposto per questa via a prendere degli equivoci» (MONTI, *Epistolario* [Bertoldi], vol. I: 409).

Al che [*scil.* l'elaborazione del poema] molto cooperò la passata rivoluzione dell'Italia, per cui la gente divisa parteggiando per questa o per quella fazione, mal univasi in società, ed era anche talvolta pericoloso l'unirsi. Fu allora che togliendomi al secolo nel quale io viveva mi trasportai a quello di Teseo compiacendomi d'averne una gradevole occupazione, che il mio pensier distogliesse dalle correnti vicende.²⁴

«Gradevole» doveva però essere, oltre all'esperienza dell'autrice, anche quella del lettore, e anche questo principio aveva indirizzato Amarilli nella scelta del soggetto. Per rendere infatti il poema «dilettevole sì riguardo alle cose come riguardo al modo di esporle» la poetessa aveva scartato la materia storica, che «dà poco luogo al poeta di poterlo adornare con le sue proprie finzioni», e giudicato viceversa idoneo un soggetto «tolto da' secoli favolosi», poiché permetteva «alla poetica fantasia di rappresentarlo qual più le piace attenendosi a ciò che è verisimile e insieme meraviglioso senza offendere la credenza già ricevuta e nelle menti degli uomini stabilita».²⁵ Qui l'autrice si addentra in un terreno più schiettamente teorico, recuperando le nozioni cardine di un dibattito che proseguiva ininterrottamente dal Cinquecento per stabilire i criteri di disciplinamento dell'*inventio*. Ciò che sostiene è, al solito, l'armonizzazione fra *maraviglioso* e *verosimile*, «dal quale accoppiamento deriva singolarmente il diletto per cui si rendono sì graditi i ben tessuti poemi».²⁶ Più precisamente, ad Amarilli interessa il punto di convergenza dei due concetti, nella misura in cui una vicenda può includere in sé aspetti “mirabili”: se ciò, appunto, non è quasi mai vero per «l'istorica verità» (che «rade volte contiene in sé quel mirabile che può bene accoppiarsi con la verisimiglianza poetica»), al mito viceversa appartiene per natura il principio del meraviglioso, il che porta a una sua coincidenza con il verisimile (quest'ultimo inteso evidentemente alla maniera tassiana, ossia come racconto delle cose «come è fama ch'elle siano, o come son credute»)²⁷. Di conseguenza, in un poema mito-

²⁴ BANDETTINI, *La Teseide*: t. I, II-III.

²⁵ Ivi: t. I, VII-VIII.

²⁶ BANDETTINI, *La Teseide*: t. I, VIII.

²⁷ TASSO, *Discorsi del poema eroico* [Poma], II: 88. Si noti che in questo Bandettini incontra anche la formulazione di QUADRIO 1749: 629 (citato in RONCEN 2022: 127): «Il poeta narra, non quale la cosa avvenne, ma quale possibil fu, che o verisimilmente, o necessariamente avvenisse. E tra lo storico, e lui questa differenza fu sempre, che il primo narra le cose, come sono avvenute, il secondo le narra, quali conveniva, che avvenute si fossero, o quali pare veramente, che avvenire dovessero».

logico l'inclusione del "meraviglioso" (anche con qualche licenza rispetto alla *vulgata* del mito: e nella *Teseide* ve n'è più di una) non solo non turberà il pubblico ma rientrerà anzi nel suo orizzonte d'attesa. Si capisce, insomma, come della contemporaneità Amarilli non rifiuti solo quelle intrusioni funzionali (e necessarie) al progetto encomiastico normalmente sotteso all'epica: la poetessa scredata, più in generale, l'accoglimento entro il genere della verità storica, in netto contrasto con le proposte settecentesche (a partire dall'*Essai sur la poésie épique* di Voltaire) di aggiornamento dell'epica e di apertura nei confronti di soggetti storici e magari legati alle coeve imprese belliche o scoperte geografiche o tecnologiche.²⁸

In tale quadro ha qualcosa di paradossale che le preoccupazioni – di ordine (si è visto) al tempo stesso estetico e pedagogico (dato che «il solo diletto [...] non basta a render pregevoli e commendabili i lunghi poemi») –²⁹ che agiscono nella *Teseide* scaturiscano da un impulso iniziale che potrebbe ricordare il lavoro dello storiografo: rievocando la genesi dell'opera Amarilli si dice consapevole dei travisamenti leggendari che avrebbero inquinato la «verità de' fatti» di Teseo, e dichiara di avere inizialmente (prima che in lei maturasse l'idea di un poema) raccolto le vicende «riscontrate in Plutarco e in altri gravi scrittori a intendimento di tesserne una specie d'istoria».³⁰ Parole che mostrano come alla base del progetto ci sia l'idea di un recupero "nostalgico" della dimensione mitica, da inquadrare in un classicismo di tipo conservatore che si rispecchia, oltre che nel soggetto, anche negli aspetti compositivi.

2. LA STRUTTURA

La scelta classicistica è infatti evidente nell'organizzazione della trama, per cui Bandettini si vincola alla norma aristotelico-oraziana, coerentemente con un *humus* culturale in cui tali principi erano ancora seguiti ed esibiti – quantomeno in superficie, di contro a una prassi in realtà piuttosto elastica (anche per la tendenza alla riduzione nella forma del po-

²⁸ RONCEN 2022: 61-64.

²⁹ BANDETTINI *La Teseide*: t. I, VIII.

³⁰ Ivi: t. I, II.

emetto o all'compromissione della modalità propriamente narrativa con altri generi, ad esempio quello didascalico o la visione allegorica).³¹ In una lettera a Bettinelli del 1800 (data non decifrabile), illustrando il piano dell'opera e specificando che «principalmente vi campeggia l'impresa del Minotauro», aggiunge: «Tutti i fatti di Teseo o per racconto, o in azione ho cercato di riunire per serbare l'unità nel mio Poema». ³² Da queste parole si capisce come l'autrice contasse, per assicurare coesione al poema, più che sull'unità d'azione sull'unità del personaggio, ossia Teseo, cui fanno capo le (di fatto numerose) azioni narrate: Bandettini si attiene in questo al filone eroico nato nel pieno Cinquecento e teorizzato da Giraldi Cinzio e Pigna (con esempi come l'*Ercole* dello stesso Giraldi, il *Costante* di Bolognetti, il *Girone il Cortese* di Alamanni, nonché le influenze subite da Bernardo e Torquato Tasso), imperniato sulle gesta di un singolo eroe anziché su imprese (es. belliche) di carattere collettivo.³³ Questo non significava però trascurare il principio dell'unità d'azione. Dalla lettera, anzi, si capisce come l'autrice avesse ben presente il rischio di dispersione narrativa connesso all'impianto "a eroe unico", e uno sguardo allo sviluppo del poema (che potremmo suddividere, schematizzando, in cinque blocchi) ci permette di comprendere le strategie da lei attuate per unificare i vari spunti mitologici a sua disposizione:

Canti I-III: annessi di Egeo che illustra al figlio Teseo, tornato dall'esilio, la ragione del tributo di vittime imposto da Minosse (raccontando dunque la guerra fra Atene e Creta, con cui Minosse intendeva vendicare la morte del figlio Androgeo); Teseo si offre di spezzare il funesto patto;

Canti IV-XV: viaggio di Teseo fino all'arrivo a Creta, segnato da varie avventure: la sosta presso l'indovino Anfirao; l'uccisione del brigante Sinni; la discesa agli inferi dove, per desiderio di Pallade, libera l'amico Piritoo; la tappa in Tessaglia per prestare aiuto a Piritoo

³¹ Il tema è toccato in vari punti da RONCEN 2022: 86-114 (alle pp. 86-87 si legge la posizione di Quadrio, che esemplifica la centralità delle categorie aristoteliche nel poema epico ancora a questa altezza). Sulla ricezione e rielaborazione, nel tardo Settecento, della teoria poetica cinquecentesca rimando agli spunti contenuti ivi: 31-34.

³² ZANARDI 1993-1994: 89. Anche Fornaciari, peraltro fra i pochi veri estimatori del poema, osservava (nel suo articolato giudizio) che «l'uccisione del Minotauro per mano di Teseo [...] è quella impresa che lega tutte le diverse parti del poema, e gli dà una certa unità» (FORNACIARI 1837b: 53-54). Sull'osservanza aristotelica del poema di Amarilli cfr. anche RONCEN 2022: 87-90.

³³ La categoria cinquecentesca di "poema eroico", nelle sue diramazioni teoriche e pratiche e nelle sue distinzioni (nella percezione dell'epoca) rispetto a quelle di "epico" e "romanzesco", è approfondita da JOSSA 2002: 25-65.

nella guerra dei Lapiti contro i Centauri; lo sbarco a Citera e la liberazione dell'isola dal mostruoso Cercione; l'arrivo a Creta e l'innamoramento di Arianna;

Canti XVI-XVII: Teseo narra alla corte di Minosse le sue imprese fino alla partenza per Creta (queste includono: l'uccisione di Procuste, il rapimento di Elena insieme a Piritoo; l'uccisione del cinghiale calidonio; il combattimento con le Amazzoni e il matrimonio con Ippolita; l'uccisione del toro di Maratona; la guerra civile con Pallante, l'esilio da Atene; l'ospitalità concessa a Colono a Edipo e la morte di quest'ultimo);

Canto XVIII: Teseo uccide il Minotauro, grazie all'aiuto di Arianna;

Canti XIX-XX: epilogo: abbandono di Arianna a Nasso e sue nozze con Bacco; rientro in patria; morte di Egeo; sinecismo di Atene.

Come si può vedere il nucleo epico del poema, l'uccisione del Minotauro, ha un'incidenza narrativa di per sé limitata dal momento che si esaurisce nel solo canto XVIII. Per dargli preminenza rispetto alle altre vicende Bandettini ricorre, innanzitutto, al confinamento di queste ultime entro l'analessi, e di questo procedimento dà conto nella prefazione, dichiarandone l'ispirazione dagli epici antichi.³⁴ Nello specifico, la retrospezione che occupa i canti XVI-XVII – che propone al lettore le prodezze di Teseo senza distrarlo dalla principale (l'intero racconto, anzi, risulta a quest'ultima funzionale, poiché accende i sentimenti di Arianna inducendola ad aiutarlo nell'impresa) – segue il modello di *Aen.* II-III (con il racconto di Enea della fuga da Troia, che suscita l'amore di Didone). E un intento di imitazione strutturale dell'*Encide* governa anche i primi tre canti della *Teseide*, a loro volta occupati da un'analessi. Si tratta del racconto con cui Egeo rievoca le cause dell'inimicizia fra Atene e Creta: le ragioni del tributo di sangue vengono in tal modo illustrate ma non incluse nell'azione, che altrimenti, spiega l'autrice, perderebbe la sua unità («Per non pigliare l'avviamento del mio soggetto da un principio troppo lontano era ben conveniente che molte cose per l'addietro avvenute e necessarie a sapersi fossero dichiarate per via di narrazione»; *narrazione*, s'intende, di secondo grado).³⁵ L'altro meccanismo al servizio dell'unità d'azione interessa i canti centrali del poema, con il racconto delle peripezie di

³⁴ BANDETTINI, *La Teseide*: t. I, VI: «E ciascun vede che in ciò è stato da me seguito il lodatissimo esempio de' due maggiori Epici, l'un della Grecia e l'altro del Lazio. Omero impiega quattro libri interi della Odissea nel racconto che fa Ulisse de' suoi viaggi alla mensa d'Alcino; e Virgilio mette in due libri ciò che alla tavola di Didone contò Enea della presa di Troja e de' casi da sé incontrati dopo quel tempo».

³⁵ *Ibidem*.

Teseo nel viaggio verso Creta. Qui soprattutto si prospettava all'autrice il problema della conciliazione fra l'azione e le digressioni "romanzesche", una questione costantemente in primo piano in epoca neoaristotelica e post-tassiana (essendo nevralgica per la definizione dei generi stessi di epica e romanzo),³⁶ e risolta con strategie diverse dagli autori tardosettecenteschi. Laddove la tendenza prevalente puntava, come mostra Roncen, a impostare una polarizzazione sia tonale sia strutturale fra dimensioni poetiche complementari – quella pienamente eroica del nucleo narrativo principale e quella lirico-sentimentale delle divagazioni, di solito a quest'ultimo irrelate –,³⁷ Bandettini sfuma questa dicotomia incorporando le "avventure" nella linea narrativa principale: non solo (come si è detto) assumendo per esse il medesimo eroe protagonista dell'impresa maggiore, ma organizzandole alla stregua di un percorso di formazione che conduce l'eroe precisamente verso quell'impresa. Il lettore è avvertito di ciò nella profezia di Anfiarao a Teseo:

Però dimora in varie e strane sponde
non ti spiaccia di far, che eletto sei
la vendetta a compir che il Ciel nasconde,
ma celata matura intorno a' rei.
Né dei temer (ché alla virtù risponde
sempre il favor degl'invocati Dei)
di non toccar la disiata meta,
ed afferrar la fuggitiva Creta.
(*La Teseide*, V 32)

e successivamente nell'episodio della guerra dei Lapiti contro i Centauri: alla lamentela di Pallade per il coinvolgimento di Teseo – che comporta un nuovo differimento della "vera" missione – Giove replica ricordandole la necessità che un eroe affronti prove impegnative per potersi definire tale (VII 56-58; la scena ricalca *Aen.* I 223-296). Anche in questa strategia di conciliazione fra unità e varietà Bandettini si richiama a Tasso, che specificava che

³⁶ La bibliografia sull'argomento (e soprattutto sugli sviluppi cinquecenteschi del dibattito) è vastissima: rimando almeno a SBERLATI 2001; JOSSA 2002; JAVITCH 2003.

³⁷ RONCEN 2022: 137-139 (oltre agli esempi di Cesarotti e Bagnoli si tocca anche il caso della *Teseide*). Lo studioso suggerisce come la fioritura settecentesca del poemetto possa essere un esito anche della spinta a ridurre la componente narrativa "accessoria", a vantaggio appunto dell'unità di azione.

i *mezzi e impedimenti* del poema, generatori di *varietà*, «non distruggeranno l'unità della favola [...] s'uno sarà il principio dal quale <i> mezzi dependeranno, e uno il fine a cui sono dirizzati»;³⁸ e la lezione (teorica e pratica) tassiana si rivela anche in altri aspetti formali, come la distribuzione lineare delle vicende entro l'unità-canto – ognuno dei quali mostra una sua autonomia: si rinuncia dunque all'*entrelacement*, e gli episodi tendono a non scavalcare il confine dei canti – e l'articolazione in venti canti, stesso numero della *Liberata*.

In questo quadro complessivo, all'insegna di un rigore classicistico quasi assoluto, è tuttavia possibile individuare alcune trasgressioni. La più evidente è la deroga all'unità d'azione rappresentata dagli ultimi due canti, dove si narrano fatti posteriori all'uccisione del Minotauro: di tale scelta la poetessa sente l'esigenza, nella prefazione, di «discolpar[si]» con la doppia intenzione di esaltare le virtù dell'eroe, scagionandolo dall'infamia dell'abbandono di Arianna (cfr. *infra*), e di non lasciare in sospeso una vicenda nota, e perciò attesa dal lettore, quale la morte di Egeo.³⁹ Il poema conserva, inoltre, alcuni residui “romanzeschi”, che si manifestano sia sul piano della struttura – notevole la scelta di aprire ogni canto con un proemio, elemento specifico di quel genere (speranza dell'autrice è che i proemi costituiscano un diversivo «dal monotono corso [...] dell'argomento») –⁴⁰ sia in certi meccanismi e micronuclei narrativi. Nei canti di peripezia (IV-XV), ad esempio, si affaccia il tradizionale motivo dell'eroe desideroso di affrontare un nuovo cimento dopo aver udito una storia: si veda il racconto della vecchia Egale («Stavano tutti ad ascoltare intesi / l'opre di quel crudel protervo ingegno. / Ed ella in faccia de' guerrieri

³⁸ TASSO, *Discorsi del poema eroico* [Poma], III: 148.

³⁹ BANDETTINI, *La Teseide*: t. I, IV-VI. In sostegno della sua decisione Amarilli richiama gli esempi «d'insigni Poeti, i quali non han creduto mal fatto di prolungare i loro poemi epici oltre i confini dell'intrapreso argomento» (ivi: V), ossia Apollonio Rodio e Valerio Flacco. Rimando alle parole di RONCEN 2022: 138, secondo cui Bandettini «riprende il procedimento tassiano di varietà nell'unità, con dilazioni episodiche che tendono a perpetuarsi all'interno dell'azione fino quasi a sovrapporsi».

⁴⁰ Così scrive nella prefazione (BANDETTINI, *La Teseide*: t. I, VII), dove si mostra consapevole del suo allontanamento dall'impianto epico («Ciò ch'io ho fatto senza l'esempio d'alcun antico poeta greco o latino è stato l'innestare al principio de' canti una qualche dottrina morale dietro la scorta de' nostri eroici romanzieri, tra' quali in modo singolar si è distinto anche per questo capo l'impareggiabile Ariosto», ivi: VI-VII). Sull'imitazione di Ariosto nei proemi cfr. *infra*. A proposito del modulo del proemio nel romanzo in versi si vedano almeno CABANI 1988: 23-46 (sulla tradizione dei cantari); ASCOLI 2016 (sui proemi di Ariosto, con ampi rimandi agli autori cronologicamente vicini – Boiardo, Pulci, Cieco da Ferrara – e ricca bibliografia sul tema); JOSSA 2002: 217-226 (sul poema del pieno Cinquecento).

assisa / principio al suo narrar diede in tal guisa»),⁴¹ da cui Teseo è spronato ad affrontare Cercione per farsi giustiziere del popolo di Citera («Ei gridò: donna, contro me m'adonto / perché mi fu sì gran misfatto ignoto. / Il perfido Cercion ad ogni conto / d'odio e di vita in un vo' render voto»).⁴² Ma soprattutto si noteranno le prodezze narrate da Teseo ai canti XVI-XVII che, pur all'interno di un dispositivo "contenitore" quale l'analessi, si susseguono senza un ordine prefissato («Poscia animoso il mio pensier diressi / a cercare altre imprese, altri successi»),⁴³ motivate dal solo desiderio di gloria e *ventura* dell'eroe:

Io, Teseo a lui rispose, io questa elessi
ventura, né a me giudice fu il caso,
né qua dover mi trae; ch'io già non lessi
mio nome uscito dal funereo vaso.
Volle virtù che i miei giorni esponessi
per la mia dolce patria, e se all'ocaso
io giungerò, so che affrontar la morte
senza tema o viltà pregio è del forte.
(*La Teseide*, XV 22)⁴⁴

3. TESEO COME ERCOLE; TESEO COME ENEA

L'inclinazione di Teseo per il pericolo e l'avventura è un aspetto che Bandettini ricava dalla biografia di Plutarco, e che fa risalire, al pari della fonte, allo spirito di emulazione dell'eroe nei confronti di Ercole.⁴⁵ Nella costruzione del personaggio si nota in effetti un costante

⁴¹ BANDETTINI, *La Teseide*, XIII 40, 5-8: t. II, 75.

⁴² Ivi, XIII 95, 3-6: t. II, 94.

⁴³ Ivi, XVI 26, 7-8: t. II, 163.

⁴⁴ Varie ottave sono dedicate alla sua richiesta a Etra e a Pitteo di partire, e alla licenza ottenuta: «Ah, sì mi avveggo, o figlio, a chiari segni / che riserbato a grand'impresе sei; / così Minerva di favor ti degni / e il reggitor degl'invocati dei. / Va pure in altre terre, in altri regni; / de' sozzi mostri e de' tiranni rei / novello Alcide, il fero orgoglio abbatti, / e spigni il suono a me de' tuoi gran fatti» (ivi, XVI 16: t. II, 159).

⁴⁵ Ercole sarebbe stato infatti ospite dalla sua famiglia durante la sua infanzia. Cfr. ivi, XVI 3: t. II, 155: «Tre giorni egli onorò l'ospital tetto, / ed io l'opre stupende udii del prode; / e benché a pugne acerbo e fanciulletto / invidia al cor sentia di sua gran lode. / Il quarto di n'andò; ma l'alma in petto / di lui va ragionandomi, e non ode / che rischi, che battaglie, e l'ozio abborre / mentre l'età con van desio percorre». Cfr. PLUTARCO, *Vita di*

ricorso al paradigma erculeo,⁴⁶ che si riflette in alcune revisioni del racconto mitologico. Ad esempio, nel descrivere l'uccisione del mostruoso brigante «Sinni» (Sini) al canto V Amarilli non riprende la leggenda tradizionale – secondo cui Teseo avrebbe vinto il bandito adottando la tecnica con cui quest'ultimo straziava le sue vittime, legandolo cioè a pini assicurati a terra con delle corde, che poi venivano fatti alzare improvvisamente da terra –,⁴⁷ ma si richiama piuttosto, per alcuni spunti, alle vittorie erculee su Caco e Anteo. Al pari di Caco (secondo il racconto di Evandro in *Aen.* VIII 182-275) «Sinni» è un devastatore di campi e ladro di armenti, assetato di sangue:

Abitator d'una spelonca oscura
ivi gli armenti a noi rapiti accoglie.
Misero quel pastor che sua sciagura
guidò d'appresso all'infamate soglie;
ivi morte trovò penosa e dura
fra tormenti inauditi e lunghe doglie;
quindi l'empio esultava e a suo trofeo
n'appendea i teschi al muro immondo e reo.
(*La Teseide*, V 83)

foribusque adfixa superbis
ora virum tristi pendebant pallida tabo.
(*Aen.* VIII 196-197)

Da Anteo, e precisamente dal racconto della *Pharsalia* (IV 593-660), proviene invece la rappresentazione di «Sinni» come un invulnerabile figlio della Terra:

Teseo [Bettali]: 157-159: «Ma già da tempo, come sembra, la fama della virtù di Eracle aveva acceso in segreto l'animo di Teseo; spesso parlava di lui e ascoltava attentamente chiunque potesse descriverlo, in particolare chi, avendolo incontrato, poteva riferirne le azioni e le parole [...] così Teseo, per l'ammirazione nei confronti del valore di Eracle, di notte ne sognava le imprese e durante il giorno il desiderio di imitarlo lo esaltava e lo spronava a eguagliarlo». Sui racconti mitografici relativi a Teseo cfr. ALONI 2003.

⁴⁶ Peraltro le fatiche di Ercole sono talora echeggiate nei racconti dei personaggi e si immaginano avvenire proprio in contemporanea con le avventure di Teseo, come suggerisce il discorso di Giove a Pallade: «E il forte Alcide che tra' figli miei / più segnalò il valor, le muscolose / braccia sacre a' perigli dalle fasce / affatica tutt'or tra mille ambasce» (BANDETTINI, *La Teseide*, VII 56, 5-8: t. I, 190).

⁴⁷ APOLLODORO, *Biblioteca* [Scarpi - Ciani], III 16: 301: «Poi uccide Sini, figlio di Polipemone e di Silea figlia di Corinto, soprannominato "Colui che piega i pini" (Pitiocante); costui abitava presso l'Istmo di Corinto e costringeva i viaggiatori a tenere fermi dei pini incurvati: essi non avevano la forza di tenerli piegati, venivano così scagliati in aria dagli alberi e morivano in modo orribile. Teseo uccise Sini nello stesso modo».

Poiché contro gli Dei l'irata Terra
diè vita a' figli di stupenda possa, [...]

[...]

esce l'infame prole e non traligna
dall'altra che incontrò l'angosce estreme,
fere biformi e mostri orrendi e brutti
partorì e Sinni assai peggior di tutti.

(*La Teseide*, V 80-81)

Nondum post genitos Tellus effeta gigantas
terribilem Libycis partum concepit in antris
(*Phars.* IV 593-594)

Anche la modalità di uccisione del brigante ha un elemento in comune con quella inferta da Ercole ad Anteo, ossia il sollevamento dal suolo, sebbene la dinamica sia differente: se per Anteo la causa della morte è proprio la separazione dal suo elemento vitale, la terra, «Sinni» viene sollevato e al tempo stesso stritolato da Teseo.⁴⁸ Ancora più vicino appare pertanto un altro mito, quello di Cercione, che secondo la tradizione sarebbe stato sollevato e poi fracassato a terra proprio da Teseo.⁴⁹ nel momento in cui Bandettini introduce anche questo personaggio (fra i vari antagonisti sfidati dall'eroe al canto XIII), per esigenza di variazione gli attribuisce la morte da lei non sfruttata per «Sinni». Il crudele re eleusino Cercione, pertanto, nella *Teseide* (dove lo si immagina esiliato nell'isola di Citera, il cui popolo terrorizza uccidendo chi capita sul suo percorso) lacera i corpi delle vittime servendosi di due alberi,⁵⁰ e andrà incontro al medesimo destino per mano di Teseo (solo però dopo un duello fra i due, dettaglio aggiunto da Bandettini forse per incrementare il quoziente epico dell'episodio).

⁴⁸ BANDETTINI, *La Teseide*, V 74: t. I, 131: «Gli cinge i fianchi con le forti braccia, / e quanto ei più tenacemente puote / lo serra, il piè col piè gli preme e impaccia, / poscia dal suolo alto il solleva e scote. / E forza è alfin che l'empio Sinni giaccia / con torve luci e impallidite gote, / e le fauci stringendogli a lui toglie / l'alma in un col respir e i membri scioglie»; cfr. *Phars.* IV 649-653: «Sic fatus sustulit alte / nitentem in terras iuvenem. Morientis in artus / non potuit nati Tellus permittere vires: / Alcides medio tenuit iam pectora pigro / stricta gelu terrisque diu non credidit hostem».

⁴⁹ Il dettaglio manca in Plutarco e si legge invece in APOLLODORO, *Epitome* [Scarpi - Ciani], I 3: 303: «A Eleusi uccise, come quinto, Cercione figlio di Branco e della ninfa Argiope. Questi sfidava i viaggiatori alla lotta e li uccideva; Teseo lo sollevò in alto e lo fracassò al suolo».

⁵⁰ BANDETTINI, *La Teseide*, XIII 94, 1-6: t. II, 93: «Odi atroce supplizio; e gambe e braccia / fra due cerri robusti che al suol piega, / de' viandanti il rio Cercion allaccia, / e a ciò null'altro che sua forza impiega. / Questo e quel tronco in due divide e straccia / le membra quando al ciel s'innalza e spiega».

La mitografia erculea risuona infine nell'episodio della catabasi che Teseo affronta, per volere di Pallade, allo scopo di liberare l'amico Piritoo, prigioniero nell'Ade in seguito al tentato rapimento di Proserpina (come lui stesso spiega nel *flashback* successivo alla liberazione, al canto VII). Anche in questo caso abbiamo una rivisitazione della fonte mitica, secondo cui Teseo e Piritoo avrebbero condiviso sia il misfatto sia la prigionia, fino all'intervento, appunto, di Ercole che sarebbe riuscito a liberare Teseo (fallendo invece nella liberazione di Piritoo). Le modifiche operate da Bandettini portano a una varietà di risultati: sul piano diegetico, la missione liberatrice offre un pretesto narrativo per il recupero di un luogo istituzionale del genere epico, appunto la catabasi; sul piano della costruzione del personaggio, attribuendo a Teseo la funzione del liberatore l'autrice lo avvicina al modello erculeo, mentre dissociandolo dalla spavalda e disonorevole impresa di Piritoo lo nobilita sul piano morale.

Come già si è accennato, infatti, Amarilli si preoccupa dell'esemplarità etica del suo protagonista («personaggio che nel decorso dell'opera mi sono studiata rappresentare adorno d'ogni più bella virtù»),⁵¹ necessaria alla sua connotazione di eroe civilizzatore. Una posizione che, per inciso, incontra quella espressa da Cesarotti nella prefazione all'*Ossian* (testo da lei letto e amato): opponendosi alla condanna graviniana sull'inverosimile e poco istruttiva perfezione degli eroi, Cesarotti sosteneva che il poeta non può spingere alla virtù «se non ci presenta la virtù istessa ne' suoi ritratti», per supportare la propria caratterizzazione del personaggio di Fingal («uno de' più perfetti che sia mai stato immaginato da verun poeta»)⁵² Al modello di eroe moralmente esemplare si aggiunge, nel personaggio bandettiniano, il tratto della predestinazione: Teseo è concepito, come molti suoi omologhi sette-ottocenteschi, in «una cultura in cui era ben radicata un'idea di Fato – poi tramutatosi in Provvidenza – che ha giocato un ruolo sostanziale non solo sulla forma del poema, ma anche sulle caratteristiche del personaggio stesso»,⁵³ e il suo ruolo nella macchina diegetica manifesta tutti i segni di questa cultura. È sempre Roncen a notare come egli tenda ad apparire «un puro agente nominale, una figura immateriale che

⁵¹ Dalla prefazione, in BANDETTINI, *La Teseide*: t. I, IV.

⁵² CESAROTTI 1789: t. I, rispettivamente 98 e 96. La lettura dell'*Ossian* da parte di Amarilli ci è testimoniata dall'autobiografia (DI RICCO 1990: 242).

⁵³ RONCEN 2022: 143.

spinge in avanti il filo della narrazione», oscillando fra una passiva soggezione al destino e un'assunzione più attiva dei doveri imposti dagli stessi fati.⁵⁴ Per giungere a tale caratterizzazione "assoluta" Bandettini all'occorrenza trasgredisce e contamina la mitografia ufficiale; nello specifico laddove il modello di Ercole le serviva per enfatizzare il coraggio e valore di Teseo, per la sua natura di strumento del destino Amarilli guarda evidentemente a Enea.⁵⁵ Il procedimento è chiaro nell'episodio della discesa agli inferi, vero concentrato di interdiscorsività epico-mitologica, dove infatti sulla figura di Teseo si proietta, in aggiunta all'archetipo di Ercole-liberatore, l'archetipo di Enea. Sebbene Virgilio riprenda, a sua volta, la catabasi di Odisseo (*Od.* XI), e nonostante Bandettini nella prefazione dichiarò proprio l'intento «d'imitar l'Odissea» (cfr. *supra*), l'episodio è testualmente più vicino alla narrazione virgiliana – la catabasi occupa infatti il sesto canto del poema, come l'omologo dell'*Enaide*, e si attiene scrupolosamente a quest'ultimo nell'articolazione diegetica (dunque nei personaggi che Teseo incontra, di cui è grosso modo rispettato anche l'ordine). Analogamente, gli interventi di Pallade per guidare e facilitare le imprese di Teseo (in vista dello scioglimento del funesto patto che affligge la città a lei consacrata) replicano, forse ancor più dell'aiuto prestato dalla stessa Atena a Odisseo nel poema omerico, il rapporto fra Enea e le divinità, *in primis* Venere, come suggeriscono le riprese di schemi narrativi del poema virgiliano. Oltre ai luoghi già citati possiamo ricordare: l'incontro dell'eroe con la dea sotto le mentite spoglie di una ninfa, che viene riconosciuta solo al momento della sparizione (episodio di cui viene mutuata anche la collocazione al primo canto);⁵⁶ la visita

⁵⁴ Ivi: 147-151. Lo studioso propone alcuni esempi testuali dal poema che permettono di dedurre l'importanza del ruolo in esso svolto dal fato, evidenziando come le tappe del percorso dell'eroe offrano una continua dimostrazione della sua fedeltà alla missione anche a fronte di alcune tentazioni (cfr. anche *infra*). Da notare che anche in questo Amarilli sviluppa una tendenza in atto già nel poema eroico cinquecentesco: rimando all'analisi proposta da Jossa 2002: 163-172 di simili "eroi fatali" presenti nei poemi di Giraldi, Trissino e Alamanni.

⁵⁵ Si può allegare anche per questa scelta la teorizzazione tassiana, che indicava Enea come superiore ai protagonisti omerici (Tasso, *Discorsi del poema eroico* [Poma], II: 103: «Si ritrova in Enea l'eccellenza de la pietà, della fortezza militare in Achille, della prudenza in Ulisse»; e III 156: «Ma Virgilio, se non m'inganno, vide meglio il decoro generale, perché formò in Enea la pietà, la religione, la continenza, la fortezza, la magnanimità, la giustizia e ciascun'altra virtù di cavaliere; e in questo particolare il fece maggiore del fero Achille»).

⁵⁶ BANDETTINI, *La Teseide*, I 50: t. I, 94: «Così sen vanno; la foresta oscura / men densa appare e lor men aspra fassi. / Quindi da vena cristallina e pura / veggono un fresco rio scorrer fra' sassi. / E una Ninfa gentil che alla verzura / assisa in riva del ruscello stassi; / vicino ha un vaso colmo d'acqua, e sembra / più che mortale al volto ed alle membra»; per il riconoscimento cfr. I 62: t. I, 98: «Così dicendo sparve: ma distinta / Pallade

di Pallade al tempio di Bellona, dove si procura un'armatura divina per Teseo (canto XIV – si ha qui un lungo *excursus* sulle armi degli dèi, con un inserto encomiastico per Napoleone e l'ecfrasi dello scudo di Teseo che, analogamente a quello di Enea in *Aen.* VIII 626-728, rappresenta avvenimenti futuri); i rimproveri alla dea a Teseo per l'inadempienza del suo dovere.⁵⁷ Un caso particolare è offerto dall'episodio dell'abbandono di Arianna, radicalmente mutato nel suo significato diegetico: non più infame tradimento ma esecuzione di un ordine impartito da Pallade, che porta dunque nuovamente l'eroe a riconfermare le sue virtù e misurarsi con il fato, da lui accettato non senza riluttanza e sofferenza. Nella prefazione l'autrice motiva quella che è di fatto una doppia trasgressione (non solo il mito è alterato, ma la sua inclusione nel poema disturba l'unità di azione; cfr. *supra*) con il desiderio di riabilitare l'eroe: «a me troppo cresceva che negli animi altrui durar dovesse cotal sinistro giudizio e così svantaggioso al carattere ed alla gloria del personaggio»;⁵⁸ e a questa riconfigurazione presiede evidentemente la dinamica dell'abbandono di Didone da parte di Enea, come nota anche Roncen, che sottolinea le implicazioni moralizzanti della variazione – nella misura in cui privarsi di Arianna significa per Teseo non solo assolvere un dovere, ma anche rinunciare alle tentazioni amorose.⁵⁹

fiammeggiò d'Egida armata, / e suo studio la vesta in ostro tinta / mise fragranza diletta e grata; / al soggiorno de' Numi a volo spinta / i suoi passi segnò di striscia aurata, / qual fosforo leggier che in nube pregna / lucido solco in notte estiva segna». Cfr. *Aen.* I 314-317: «Cui mater media sese tulit obvia silva / virginis os habitumque gerens et virginis arma / Spartanae, vel qualis equos Threissa fatigat / Harpalyce volucrumque fuga praevertitur Eurum»; e 402-405: «Dixit et avertens rosea cervice refulsit, / ambrosiaeque comae divinum vertice odorem / spiravere; pedes vestis defluxit ad imos; / et vera incessu patuit dea».

⁵⁷ È il luogo (BANDETTINI, *La Teseide*, V 18: t. I, 112) in cui Pallade incita Teseo a perseguire la liberazione di Piritoo — ciò avviene attraverso un sogno nel quale la dea assume le sembianze dello stesso Piritoo: «Teseo crudel, tu dormi? E al pianto eterno / là dove il sol non fiede l'aere muto, / me tien fra' lacci nel penoso Averno / l'immutabil rigor del fero Pluto. / Dell'antica amistà segno non scerno. / Chi dal tuo cor divellermi ha potuto? / Di poche lune il giro e lontananza / perder di me ti fer la rimembranza?». Il modulo di *Aen.* IV 265-276, l'apparizione di Mercurio che esorta Enea a lasciare Cartagine, viene così contaminato con il sogno informatore di *Aen.* II 289-295, dove gli si manifesta Ettore. Un altro rimprovero di Pallade (raccontato nell'*Annales*) è quello per il rapimento di Elena: «Io da Trezene, io della genitrice / ti svelsi dagli amplessi, onde incessante / ella dagli occhi fuori il pianto elice, / perché tu fossi un dissennato amante? / Ora a Minerva più sperar non lice / che l'alte geste tue Fama decante, / se bugiardi gli oracoli impetrati / tu rendi e il corso cangiar tenti ai fati» (BANDETTINI, *La Teseide*, XVI 76: t. II, 179).

⁵⁸ Ivi: t. I, IV.

⁵⁹ RONCEN 2022: 151. Cfr. BANDETTINI, *La Teseide*, XIX 45: t. II, 270: «O Teseo nostro, o sovra ogni altro accetto / a' numi che han sovra l'Olimpo impero, / di tua virtù prova condegna aspetto / e maggior del destino a te severo. / Poni, perché serbata ad altro letto, / Arianna in non cale ed il pensiero / in un di posseder

4. FRA ANTICHI E MODERNI: L'INTERTESTUALITÀ

I passi finora citati hanno permesso anche di notare come l'imitazione dell'*Eneide* riguardi, oltre che il piano interdiscorsivo, anche quello dell'intertestualità: l'autrice spesso riscrive passi della sua fonte, talvolta fedelmente, altrove in modo più libero ma con richiami puntuali all'originale. Si veda solo la similitudine della cerva, riferita da Virgilio a Didone e riutilizzata da Bandettini (che al dispositivo prettamente epico della similitudine si fa ampio ricorso in tutto il poema) per Arianna:

Ma come cerva che ha lo strale al fianco,
e **fugge**, ma fuggir non può sé stessa,
che ovunque spinge il piè seco pur anco
porta la piaga mortalmente impressa;
così Arianna pace al core stanco
non trova in mezzo a' fior, né il pianger cessa;
e parle ancor che a' suoi lamenti seco
sospirin meste e l'aure e l'onde e l'eco.
(*La Teseide*, XVIII 7)

Uritur infelix Dido totaque vagatur
urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,
quam procul incautam memora inter Cresia fixit
pastor agens telis liquitque volatile ferrum
nescius: illa **fuga** silvas saltusque peragrat
Dictaeos; *haeret lateri letalis harundo.*
(*Aen.* IV 68-73)

Il procedimento è attivo in tutto il poema e interessa anche sezioni di ampia estensione; fra gli autori oggetto di riscrittura figurano, oltre a Virgilio, Lucano e Catullo (cfr. *infra*), anche l'Ovidio delle *Metamorfosi*. Ad esempio la sequenza ai canti VII-VIII, dove Teseo, accolto con tutti gli onori presso la dimora del dio fluviale Acheloo, ascolta il racconto di quest'ultimo sulla sua rivalità con Ercole per Deianira (e conseguente lotta, perduta da Acheloo nonostante le sue metamorfosi in drago e in toro), riprende con precisione *Met.*

donna in consorte / a cui dieron le Parche immortal sorte». Faccio notare che questa variazione sul mito è già presente in alcune versioni antiche, evidentemente mosse dal medesimo intento di riscattare l'eroe. Fra le fonti figurative segnalo una *hydria* del Pittore di Syleus, che rappresenta Atena nell'atto di separare Teseo da Arianna (la quale si abbandona alle braccia di Dioniso), e una *lékythos* attribuita al Pittore di Pan dove vediamo la dea svegliare l'eroe per invitarlo alla partenza, mentre Arianna dorme ancora (entrambe risalgono al V sec. a.C.; cfr. PARIBENI 1966). Sul fronte della mitografia ricordo invece un frammento di Ferecide in cui Atena invita Teseo a lasciare Arianna; quest'ultima viene consolata da Afrodite che le annuncia il suo destino di sposa di Dioniso (*FGrHist* 3 F 148, rimando al commento ad APOLLODORO, *Epitome* [Scarpi - Ciani]: 621). Non ho elementi per stabilire se alcuna di queste fonti (o altra che possa essere qui sfuggita) fosse nota alla poetessa.

VIII-IX, tanto nella progressione diegetica (compresa la sua distribuzione a cavallo tra due canti) quanto in singoli dettagli del testo. Si veda il seguente passaggio:

Arde d'ira il rival e a fera lotta
mi sfida e vuol che Dejanira sia
a quel di noi di cui robusta e dotta
la **dextra** più nella battaglia fia.
Accetto il patto, ed ei l'ispida allotta
spoglia gittò che il tergo gli copria,
d'olio cosperso lucido risplende,
brandisce ambo le braccia e i nervi tende.
(*La Teseide*, VIII 23)

Talia dicentem iamdudum lumine torvo
spectat et accensae non fortiter imperat irae
verbaque tot reddit: “melior mihi **dextera** lingua!
Dummodo pugnando superem, tu vince loquendo”,
[...] *reieci* viridem de corpore *vestem*
bracchiaque opposui tenui a pectore varas
in statione manus et pugnae membra paravi.
(*Met.* IX 27-34)

L'aderenza al dettato testuale dei latini è pertanto un altro importante livello (insieme a quello dell'*inventio*) del classicismo di Bandettini, che si era talvolta cimentata nella traduzione dagli autori antichi (soprattutto dal greco, lingua che aveva imparato tardi e autonomamente). Di questa attività ci sono giunti vari esiti, di diverso grado di compiutezza: dall'altro principale impegno della maturità, la versione in endecasillabi sciolti dei *Paralipomeni* di Quinto Calabro Smirneo (Modena 1815 e Livorno 1818), alle varie prove ed esercizi traduttivi attestati da manoscritti custoditi presso la Biblioteca Statale di Lucca — tra cui una versione, sempre in endecasillabi sciolti, del primo libro e parte del secondo dell'*Odissea*.⁶⁰ Ma nella *Teseide*, dove l'obiettivo non è restituire fedelmente la voce dei classici bensì rifunzionalizzarla in un organismo testuale “nuovo”, Bandettini sfrutta in parallelo le *auctoritates* volgari, originando svariati casi di contaminazione intertestuale fra antichi e moderni. Nella raffigurazione di Caronte nell'episodio della catabasi, ad esempio, il dettato virgiliano si affianca a quello dantesco, secondo una tendenza non tanto alla

⁶⁰ Lucca, Biblioteca Statale, ms. 634, cc. 294-304. Il manoscritto, come tutti quelli del fondo (frutto della vendita delle carte della poetessa da parte del figlio, Francesco Landucci: cfr. ANGELI 1984-1985), è composito e le sue componenti sono racchiuse in cartelline. La traduzione dall'*Odissea* occupa due fogli consecutivi: quella del primo libro (una stesura autografa con correzioni di alcuni versi o emistichi) si trova alla c. 299, sul cui verso inizia anche (in diverso inchiostro) la traduzione del secondo libro, che prosegue nel foglio successivo (le correzioni qui sono più fitte; la traduzione si arresta al v. 122). Sono confluiti invece nel ms. 638 le traduzioni, sempre in sciolti, della *Palinodia* di Stesicoro e degli inni pseudo-omerici a Pan e a Bacco (cc. 68-71; sono trascrizioni in pulito di altra mano, con poche correzioni autografe). Da segnalare anche gli appunti delle

fusione e sovrapposizione delle fonti quanto al mosaico (con l'accostamento dunque di ottave "dantesche" e ottave "classiche"):

E sovra fragil legno per l'immonda
Caronte tragittar *torba palude*;
vecchio in vista e di giovine vigore
rompe col remo lo stagnante umore.

Lacero è tutto, **d'atre fiamme ha rote**
negli occhi accesi di color di bragia,
d'ispido pelo le lanose gote,
chino sul remo nel suo pin s'adagia;
e l'insepolto stuol spesso percote,
che vaga intorno alla riva malvagia,
E qual gli addita l'immutabil legge,
l'un rifiuta severo e l'altro elegge.
(*La Teseide*, VI 24, 5-8 e 25)

Disse e placò Caronte in questa foggia,
tal ch'èi sen venne verso il lido asciutto;
sgombra dall'alme i banchi, il legno appoggia,
onde scortarlo alla città del lutto;
ma la **cimba** si piega ad orza e a poggia,
sigola al pondo e ne gorgoglia il flutto
(*La Teseide*, VI 30, 1-6)

iam senior, sed cruda deo viridisque senectus
(*Aen.* VI 304)

Quinci fuor quete le **lanose gote**
al nocchier de la *livida palude*,
che 'ntorno a li occhi avea **di fiamme rote**.

Poi si ritrasser tutte quante insieme,
forte piangendo, a la riva malvagia
ch'attende ciascun uom che Dio non teme.

Caron dimonio, con occhi di bragia
loro accennando, tutte le raccoglie;
batte col remo qualunque s'adagia.
(*Inf.* [Petrocchi], III 97-99 e 106-111)

Tumida ex ira tum corda residunt.
Nec plura his. [...]
caeruleam advertit puppim ripaeque propinquat.
Inde *alias animas, quae per iuga longa sedebant,*
deturbat laxatque foros; simul accipit alveo
*ingentem Aenean. **Gemuit sub pondere cumba***
sutilis et multam accepit rimosa paludem.
(*Aen.* VI 407-414)

Nella tecnica di citazione puntuale, che nel poema è costante (specie nelle zone di per sé esposte all'intertestualità, ad esempio le similitudini),⁶¹ potremmo individuare il punto

letture classiche della poetessa conservati sempre nel ms. 638: una traduzione-epitome di servizio (in prosa autografa) dei vv. 116-266 della *Teogonia* (c. 96); una trascrizione di passi della *Pharsalia* nella traduzione di Abriani (cc. 100-101 e 126-127; cfr. *supra*); appunti di lettura dell'*Iliade* con alcune prove di traduzione (cc. 102-118 e 120-121).

⁶¹ Si veda, per fare solo un esempio, BANDETTINI, *La Teseide*, V 45, 1-4: t. I, 121: «Siccome Progne dal disio portata / coll'ale aperte solca il mare infido / in altri climi alla stagion più grata, / vaga di popolar l'antico nido»

d'incontro dell'Amarilli autrice di testi "meditati" con la *performer* estemporanea, se ricordiamo che la poesia all'improvviso presupponeva il ricorso a un serbatoio di «formule preconfezionate»⁶² che obbligava l'esecutore a un lavoro di assimilazione mnemonica del canone poetico – rendendolo maggiormente sensibile ai luoghi ad alto tasso di memorabilità, come le clausole. In questo quadro la *Commedia* è stata indicata come uno dei testi più influenti per l'impostazione lessicale e sintagmatica degli improvvisi bandettiniani;⁶³ e siamo informati sulle origini di questa predilezione grazie all'autobiografia della poetessa, che racconta come in giovinezza (quando ancora non praticava professionalmente la poesia all'improvviso) si fosse impegnata nello studio autodidatta di Dante, «tal che giunsi, non solo a far d'esso la mia prediletta lettura ma sino a trascriverne gli alti concetti, e farne una specie di analisi».⁶⁴ A questo lavoro di *analisi* Teresa continuò plausibilmente ad applicarsi anche in seguito (come pare confermato dalla presenza, sempre fra gli autografi, di un foglio con la trascrizione di alcuni versi del *Paradiso*, divisi per canto),⁶⁵ come chiave di accesso alla lettera e allo stile del testo, ma anche come tecnica di memorizzazione preliminare all'appropriazione e al riuso: una tecnica che, collaudata nella forma dell'oralità, poteva facilmente trasferirsi sulla pagina scritta del poema (nonostante gli sforzi, come si è visto all'inizio, nel tenere distinti i due piani).

In questo senso gli autori più "saccheggianti", oltre a Dante, sono prevedibilmente Ariosto e Tasso, la cui influenza si manifesta anche a livello più macroscopico: sul piano metrico, nella scelta dell'ottava rima – in controtendenza rispetto all'epica del tardo

(cfr. *Inf.* [Petrocchi], V 82-84: «Quali colombe dal disio chiamate / con l'ali alzate e ferme al dolce nido / vegnon per l'aere, dal voler portate»).

⁶² La citazione è di CASPANI MENGHINI 2011: 489.

⁶³ Sul rapporto privilegiato della poetessa con Dante cfr. CASPANI MENGHINI 2011: 498 (si concentra soprattutto sui rimanti); 507-508 (più in generale sui temi danteschi negli improvvisi). Alle pp. 508-510 si confronta il testo dell'improvviso *Il conte Ugolino* (un tema prediletto da Amarilli e più volte interpretato) con *Inf.* XXXII-XXXIII e si notano le puntuali consonanze di segmenti testuali (si veda ad esempio la seguente quartina: «Sollevò la bocca immonda / dall'orrendo fero pasto, / e del capo retro guasto / la forbì col raro crin»). La studiosa conclude che «mal volentieri la poetessa si staccava dal suo modello e raramente presentava un'elaborazione o un rinnovamento nel contenuto e nelle scelte lessicali dei suoi antecedenti letterari» (ivi: 510). Sull'uso di Dante nei poeti estemporanei del Settecento (con riferimenti anche a Bandettini) cfr. SIMONE 2022.

⁶⁴ DI RICCO 1990: 236.

⁶⁵ Lucca, Biblioteca Statale, ms. 638, c. 93.

Settecento, che prediligeva lo sciolto,⁶⁶ e motivata dall'autrice appunto con l'«esempio de' nostri due grand'epici» –⁶⁷ e nella presenza di proemi di tipo ariostesco, evidente infrazione, come si è detto, della formula epica;⁶⁸ sul piano della costruzione narrativa, in numerosi spunti esemplati su episodi del *Furioso* e della *Liberata*. Ad esempio la sequenza sulla siccità di Atene, nell'ambito del racconto di Egeo sui presagi funesti abbattutisi sulla città (*La Teseide*, III 18-25), segue la dinamica di *Gerusalemme liberata*, XIII 52-64, con sparse consonanze intertestuali;⁶⁹ analogamente, la descrizione della casa del Sonno (*La Teseide*, V 5-10 – Pallade vi si reca per far addormentare Teseo, in modo da comparirgli in sogno sotto le spoglie di Piritoo) ricalca l'invenzione di *Orlando furioso*, XIV (in entrambi i testi la casa ha l'aspetto di una grotta e ospita varie personificazioni, tra cui quella

⁶⁶ Fa eccezione il poemetto “aulico”, genere a cui appartiene tra l'altro la *Musogonia* di Monti – le cui edizioni milanesi datano al 1797 – e che la stessa Amarilli aveva seguito nella *Morte di Adone* (in quattro canti, per un totale di 320 ottave).

⁶⁷ Lettera a Saverio Bettinelli, 9 febbraio 1800 (ZANARDI 1993-1994: 92); qui peraltro la poetessa annuncia il completamento dei venti canti e l'avvio della fase di ‘ripulitura’. Anche per la scelta dell'ottava è possibile che un impulso ulteriore provenisse a Teresa dalla cultura dell'oralità: oltre ad adottare l'ottava nelle sue improvvisazioni salottiere conosceva bene, infatti, la tradizione toscana dell'improvvisazione in ottave (appresa dalla madre, con cui da piccola improvvisava “a contrasto”, come scrive nell'autobiografia: «Ella [*scil.* mia madre] per mia fortuna sapeva pur anco improvvisare in ottava rima, né sempre si ricusava a rispondermi quand'io la invitava a cantare», DI RICCO 1990: 232). I due generi esecutivi, ovviamente diversi, tuttavia condividevano moduli e schemi di riferimento (tra cui il ricorso sistematico a materiale testuale ariostesco e tassiano: cfr. a riguardo GHIRARDINI 2017; sull'improvvisazione aulica in ottave nel Settecento cfr. DI RICCO 2017) e la loro pratica dovette facilitarla nello sviluppo di una sensibilità al metro. Amarilli comunque non predilige l'ottava nelle sedute di improvvisazione, in parte forse per l'aggravio di difficoltà conferito dalla lunghezza dell'endecasillabo, in parte (come suggerisce DI RICCO 1990: 29) per la sua poetica classicistica, che la spingerebbe verso forme arcaizzanti come la saffica.

⁶⁸ Parimenti ariostesche, ma in questo caso sporadiche, sono le tracce di un narratore che si introduce nella storia per evidenziare il suo controllo della materia narrativa («Ma germogli eran quei d'altra radice, / ond'uo-po è che a soffrire io m'accostumi; / né per ciò che il mio cor biasma pur tanto / oggi interrompa troppo a lungo il canto», BANDETTINI, *La Teseide*, VIII 3, 5-8: t. I, 198; si veda anche la preterizione sulla reazione di Minosse alla partenza clandestina di Fedra e Arianna: «Densa è la nebbia che da' tempi alzosse, / né il guardo in mezzo a tanta notte io porto; / ché la mia Musa delle andate cose / questa e molt'altre nel silenzio ascose», ivi, XIX 27, 5-8: t. II, 264).

⁶⁹ BANDETTINI, *La Teseide*, III 22, 8: t. I, 58: «il suol non ha stilla di rugiada» (cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasi], XIII 57, 7: 843: «sue rugiadosse stille»); BANDETTINI, *La Teseide*, III 19, 4: t. I, 57: «si fende intorno l'assetata terra» (cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasi], XIII 55, 4-5: 842: «assetate languir l'erbe rimira, / e fendersi la terra e scemar l'onde»). Così come nel poema tassiano è la preghiera di Goffredo a sbloccare la situazione (74-80), anche nella *Teseide* l'arrivo della pioggia (26-27) si deve a una preghiera di Egeo.

del Silenzio e dell'Ozio).⁷⁰ Se torniamo a considerare l'aspetto dell'*elocutio*, è soprattutto con Ariosto (forse sentito più in consonanza con quell'ideale di scrittura tersa cui doveva la sua notorietà) che Bandettini imposta un rapporto strettamente imitativo, che punta alla piena riconoscibilità del modello. Anche in questo caso, la modalità della libera riformulazione di versi o emistichi si affianca a quella più propriamente "centonaria", che suggerisce, di nuovo, una continuità (a partire da un comune bagaglio mnemonico) fra approccio scritto e orale alla testualità. Le citazioni sono più fitte e fedeli dove ariostesco è anche il contesto: emblematico il caso dei proemi e delle poche altre zone peritestuali, che ospitano considerazioni di carattere etico o poetico. Si veda ad esempio l'ottava finale di XII, che prepara la descrizione *amoena* di Citera nel canto successivo, dove il dettato ariostesco viene ripreso nell'articolazione retorica:

Chi aita mi darà? Chi al gran subbietto
m'impenna i vanni e dolci detti inspira?
Come dato mi fia pinger l'accetto
loco a colei che il più bell'astro gira?
(*La Teseide*, XII 89, 1-4)

Chi mi darà la voce e le parole
convenienti a sì nobil soggetto?
chi l'ale al verso presterà che vole
tanto ch'arrivi all'alto mio concetto?
(*Orlando furioso* [Bigi - Zampese], III 1, 1-4)

Oppure il proemio di XIX, il canto sull'abbandono di Arianna, in cui Amarilli esorta le donne a non fidarsi dei loro amanti – mutuando, nel contenuto come nel lessico e nella retorica, il commento del narratore del *Furioso* alla storia di Olimpia – e in aggiunta denuncia il secolare oscuramento della fama muliebre ad opera degli uomini, riprendendo quindi anche i proemi ai canti XX e XXXVII del poema ariostesco (introduce però anche un contributo personale, l'esortazione alle lettrici ad accantonare i vezzi femminili per difendere con la penna l'onore e la gloria del proprio sesso):

⁷⁰ BANDETTINI, *La Teseide*, V 8: t. I, 109: «L'edera attorta antro capace adombra, / che da due porte prende il fioco lume, / ma in guisa tal che il denso orror non sgombra, / in cui s'avvolge della notte il Nume. / Ivi s'aggira ogni fantastic'ombra, / ed ei sdrajato sovra molli piume / di papaveri il crin cinto, ed oppresso / dal suo proprio sopore obblia se stesso» (cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese], XIV 93: «Sotto la negra selva una capace / e spaziosa grotta entra nel sasso, / di cui la fronte l'edera seguace / tutta aggirando va con storto passo. / In questo albergo il grave Sonno giace; / l'Ozio da un canto corpulento e grasso, / da l'altro la Pigriزيا in terra siede, / che non può andare, e mal reggersi in piede»).

Donne, o voi che d'Amor ne' lacci avvinte
preda ad affanni orribili e diversi
i di menate, non appien convinte
delle arti rie degli amator perversi,
alle **promesse** lor, che sempre infinte
vi van facendo, e che pur sacre aversi
dovriano anco in amore, o voi, se avete
vostro giudizio intero, ah non credete.

L'uomo è un tiranno; adopra ogni suo ingegno
per soggettarvi al suo voler protervo.
E piange e prega e di sè fatto indegno
s'inchina a quanto sconverrebbe a servo.
Ma guai se ottien sulle vostr'alme regno;
in suo rigor più non avrà riservo;
e voi tradite oppresse e vilipese
chiederete mercede a chi la chiese.

So che più di un autore assai frequente
a biasmo vostro ha scritto in prosa e in carmi,
che falso avete il core e fraudolente
il labbro, onde menzogne non risparmi. [...] *(La Teseide, XIX 1-3)*

Se voi, donne, più tosto che allo specchio
far di vezzi e beltade, e più de' vostri
sconsigliati desir vano apparecchio,
spendete il tempo in opera d'inchiostrì,
Questo che sopportiamo oltraggio vecchio
di tante e tante età fino a' di nostri,
spento sarebbe e chiaro al tempo istesso
se migliore dell'altro è il nostro sesso.
(ivi, XIX 5)

E poi che nota l'impietà vi fia,
che di tanta bontà fu a lei mercede,
donne, alcuna di voi mai più non sia,
ch'a parole d'amante abbia a dar fede.
L'amante, per aver quel che desia,
senza guardar che Dio tutto ode e vede,
aviluppa **promesse** e giuramenti,
che tutti spargon poi per l'aria i venti.
(*Orlando furioso* [Bigi - Zampese], X 5)

così fan questi giovani, che tanto
che vi mostrate lor dure e proterve,
v'amano e riveriscono con quanto
studio de' far chi fedelmente serve;
ma non sì tosto si potran dar vanto
de la vittoria, che, di donne, serve
vi dorrete esser fatte; e da voi tolto
vedrete il falso amore, e altrove volto.
(ivi, X 8)

Non basta a molti di prestarsi l'opra
in far l'un l'altro glorioso al mondo,
ch'anco studian di far che si discuopra
ciò che le donne hanno fra lor d'immondo.
(ivi, XXXVII 3, 1-4)

Ben mi par di veder ch'al secol nostro
tanta virtù fra belle donne emerge,
che può dare opra a carte et ad inchiostro,
perché nei futuri anni si disperga,
e perché, odiose lingue, il mal dir vostro
con vostra eterna infamia si sommerga:
e le lor lode appariranno in guisa,
che di gran lunga avvanzeran Marfisa.
(ivi, XX 3)

Se nei passi finora citati possiamo solo ipotizzare un condizionamento della prassi mnemotecnica sulla riscrittura delle fonti, in alcuni casi, in corrispondenza cioè di temi affrontati sia nel poema sia negli improvvisi, un confronto diretto tra le due modalità è possibile. L'episodio più significativo è quello di Arianna abbandonata, che nella *Teseide* leggiamo al canto XIX e si compone di due sezioni giustapposte, con una netta virata di tono: al tragico lamento dell'eroina (55-75) fa seguito l'arrivo del festante corteo di Bacco, che prelude all'incontro e quindi alle nozze fra i due (75-100). Il soggetto era frequente nella poesia estemporanea, anche in questa precisa configurazione (che richiama l'analoga transizione presente nell'*Ars amatoria*):⁷¹ in una tenzone del dicembre 1794, che l'aveva vista confrontarsi con la livornese Fortunata Sulgher, era stata Teresa a proporre l'argomento alla competitorice, che aveva intonato in ottave il lamento dell'eroina passando poi al ditirambo nella descrizione dell'arrivo di Bacco.⁷² Ma anche fra gli improvvisi della stessa Bandettini ne troviamo uno di analoga bipartizione tematica, *Arianna abbandonata* (in quartine di settenari), a cui possiamo aggiungere *Lo sposalizio di Bacco e d'Arianna* (in quartine di ottonari), che condensa il lamento in poche stanze per dare spazio alla parte "festante".⁷³ Dal seguente prospetto (dove ho riportato solo le concordanze più significative) possiamo notare alcune affinità fra poema e improvvisi nel lessico, nei sintagmi e nella selezione del materiale dalle fonti – ed è interessante a riguardo notare che Bandettini non si limita a riprodurre il paradigma astratto del lamento dell'eroina, praticato anche da Ariosto e Tasso, ma si attiene con fedeltà alle fonti con protagonista Arianna (Catullo e Ovidio):⁷⁴

⁷¹ OVIDIO, *Ars amatoria*, I 535-536: «Quid mihi fiet?» ait; sonuerunt cymbala toto / litore et attonita tympana pulsa manu».

⁷² Ne riferisce Luigi Piccioli, autore di preziose testimonianze sulle esibizioni di Amarilli (DI RICCO 1990: 28).

⁷³ Il primo è stampato in BANDETTINI 1835: t. I, 247-253; il secondo compare in BANDETTINI 1801: 58-66 e successivamente in BANDETTINI 1835: t. I, 199-206. I testi sono qui citati dall'edizione del 1835.

⁷⁴ Fra gli improvvisi bandettiniani figurano anche un *Lamento di Didone abbandonata* (incluso nel memoriale Trenta ed edito in CASPANI MENGHINI 2011: 127-129) e un *Lamento d'Armida* (incluso nella raccolta manoscritta compilata dall'abate Chelini (DI RICCO 1990: 177), anch'essi modellati sulle rispettive fonti.

<i>La Tescide, XIX</i>	<i>Arianna abbandonata / Lo sposalizio di Bacco e d'Arianna</i>	<i>Fonti latine</i>
<p>Quando Arianna un tremulo sospiro mise ed alzò dall'origlier la testa, ricercò Fedra e gli occhi volse in giro non in tutto nel sonno e appien non desta. Ma la tema, il sospetto ed il martiro fer che sorgesse e <i>la discinta vesta agli omeri gettata</i> uscisse fuore smarrita in volto e palpitante in core. (55)</p>	<p><u>La bionda testa ell'erge dal morbido origlier.</u> (<i>Arianna abbandonata</i>: 248)</p> <p><i>si gitta un manto agli omeri</i> (ivi: 249)</p>	<p>incertum vigilans, a somno languida (<i>Her. X 9</i>)</p>
<p>Muta attonita gelida la rende il mortal colpo, ma nel fiero istante le contende le lagrime l'ambascia; ché lieve è il duolo allor che pianger lascia. (56, 5-8)</p>	<p>Non parla no: soffribile è il duol quand'è loquace; ma eccede allor che tace, e sol favella al cor. (<i>ibidem</i>)</p>	
<p>Il manto che al suo piè sul mar galleggia, u' cadde sciolto dall'ansante fianco (60, 3-4)</p>	<p>Dal piè le cade il manto nel sottoposto mar. (ivi: 250)</p>	<p>omnia quae toto delapsa e corpore passim ipsius ante pedes fluctus salis adludabant. (CATULLO, LXIV 66-67)</p>
<p>Alfin la voce querula e dolente a' cenni aggiunge; gli ululi e le strida commette a' venti, e l'Eco vigil sente che dall'antro riposto, Teseo, grida. Oimè! dice ella; oimè! dice piangente la nuda voce che risponde fida. di duol morrò ludibrio all'arte achea; e l'Eco replicar, no, no, para. (62)</p>	<p>Teseo ella chiama, e Teseo, dal vigile suo speco, la sospirevol Eco ascolta replicar. (ivi: 249)</p>	<p>Interea toto clamaui in litore "Theseu"; reddebant nomen concaua saxa tuum, et quotiens ego te, totiens locus ipse vocabat; ipse locus miserae ferre volebat opem. (<i>Her. X 21-24</i>)</p>
<p>Qual mai tigre, o crudel, ti diè il natale, o qual mai sirte a' remiganti sorda? Qual Carriddi, qual Scilla inospitale t'accolse, ti educò di sangue ingorda? Se chi ti conservò l'aura vitale tu vuoi che questa infausta arena morda, e tal mercede a' beneficj appresti, se offeso ti avess'io che mai faresti?</p> <p>Ah se tua sposa al tuo palladio tetto me non volevi addurre, alma spergiura, potevi almen d'ancella tua in aspetto dannarmi ad ogni vil gravosa cura. Io di purpurea coltre ornato il letto, io t'avrei i piè lavati in onda pura. Ah che invan spargo le querele amare alle sponde deserte, all'aure ignare. (66-67)</p>		<p>Quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Carybdis, talia qui reddis pro dulci praemia vita? Si tibi non cordi fuerant conubia nostra, saeva quod horrebas prisca praeccepta parentis, at tamen in vestras potuisti ducere sedes, quae tibi iucundo famularer serva labore, candida permulcens liquidis vestigia lymphis purpureave tuum consternens veste cubile. Sed quid ego ignaris nequiquam conquerar auris, externata malo, quae nullis sensibus auctae nec missas audire queunt nec reddere voces? (CATULLO, LXIV 156-166)</p>

<p>Truci Eumenidi, o voi che de' mortali punite i falli e le spergiure menti, voi che alle chiome orribili e fatali implicate letiferi serpenti, vindici voi di non mertati mali, deh scendete implacabili e frementi; e già non fia che indarno il pianto io versi, se vegliate a castigo de' perversi. (72)</p>		<p>Quare facta virum multantes vindice poena, Eumenides, quibus anguino redimita capillo frons expirantis praportat pectoris iras, huc huc adventate, meas audite querelas (CATULLO, LXIV 193-195)</p>
<p>Due tigri al cocchio aggioga auro-lucente (76, 3)</p>	<p>Le tigri, che al gemmifero suo cocchio Bacco aggioga (ivi: 251)</p>	<p>Iam deus in curru, quem summum texerat uvis, tigribus adiunctis aurea lora dabat (Ars. am. I 549-550)</p>
<p>e i Satiri <i>capripedi</i> salaci inseguono le Menadi fugaci. (78, 7-8)</p>	<p>E i satiri <i>capripedi</i> che, di vin ebbri, avvampano (<i>ibidem</i>)</p>	
<p>Mira quanto egli è vago? mira quanta lo adorni signoril grazia e beltade; né di lui venustà più Febo vanta benché flavo sul tergo il crin gli cade (85, 1-4)</p>	<p>Ed ei, se toglì Apolline che bello il capo estolle, bell'è per guancia molle, e dolce maestà. (ivi: 252)</p> <p>Bello è il dio figlio di Semele, fresche ha membra, e vago volto, gode il crin dorato e sciolto d'edre e pampini adombrar. (<i>Sposalizio</i>: 201)</p>	
<p>Bacco bimatre domator de' Geti (89, 1)</p>	<p>E lo dio bimatre, a lei: (<i>Sposalizio</i>: 202)</p>	

Si può osservare il ricorso ad epiteti grecizzanti (*capripedi*, *bimatre*), uno degli aspetti più evidenti del classicismo linguistico bandettiniano, anch'esso messo a frutto nel poema dopo una lunga sperimentazione negli improvvisi: se l'effetto di tale aggettivazione può sembrare artificioso al lettore moderno, nella percezione dell'epoca essa doveva anzi contribuire, se correttamente amministrata, al nitore stilistico ricercato dall'autrice – non casualmente Fornaciari, in una lezione accademica tenuta trent'anni dopo la *Teseide* e precisamente all'indomani della pubblicazione degli improvvisi (1836), ne loda l'utilizzo nel contesto di un generale elogio della lingua di Amarilli.⁷⁵ Un elogio in cui però risuona la

⁷⁵ Più nello specifico FORNACIARI 1837a: 417-420 difende l'utilizzo nella lingua italiana delle «parole composte alla maniera de' greci» e ripercorre alcuni improvvisi di Bandettini per mostrare l'adeguatezza di termini quali *occhi-amorosa* o *oro-lucente* (cfr. anche DI RICCO 1990: 184; CRIVELLI 2003: 150). Propongo solo

consapevolezza del tramonto di tutta una stagione estetica: non solo i soggetti degli improvvisi (tra cui viene citata proprio *Arianna abbandonata*) appaiono ormai «di niuna importanza», ma la preferenza dei più va ora a «una maniera di poesia tutta insolita, artificciata, e difficile». ⁷⁶ Significativamente, l'amara constatazione di Fornaciari intercetta un inserto metapoetico della stessa *Teseide*, in cui la poetessa, entrando nel vivo di un dibattito allora acceso, ostentava la sua resistenza nei confronti delle emergenti mode romantiche e dell'annessa «xenofilia»: rivolgendosi all'Italia, polemizzava contro i cultori dei «tumidi versi altitonanti, / dolci all'orecchie delle genti indotte», ossia i traditori delle proprie radici letterarie («stuol d'ingrati figli ti sovrasta / che il tuo sermone e quel ch'ebbe un dì Roma / prendono a schivo e balbutir lor senti / barbari suoni ed inusati accenti»). ⁷⁷ Su questa posizione Amarilli resterà arroccata anche dopo il poema, almeno fino alla dissertazione accademica del 1831 dove, a dibattito ormai esaurito, porterà avanti la difesa della «mitologia usata di Classici» contro le barbarie romantiche, «cose terribili ed impossibili». ⁷⁸ Solo pochi anni prima, nel 1826, la poetessa si era guadagnata un posto nella rassegna elogiativa dei poeti classicisti – condotta nel contesto di una simile poetica antiromantica – inclusa nel poema *La Colombiade* di Bernardo Bellini (sebbene «la fatidica immensa Bandettini» sia qui menzionata fra gli improvvisatori, segno che l'immagine di sé che avrebbe consegnato ai posteri, nonostante le sue fatiche, era ormai fissata). ⁷⁹

Di questo classicismo integrale e tardivo, attivo sul triplice piano di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*, ho qui mostrato solo alcuni aspetti notevoli, consapevole però della necessità di un sondaggio più approfondito che porti a individuare tendenze regolari (in quello che appare un vero *pastiche* narrativo e intertestuale). In tal senso un confronto

alcuni esempi dalla *Teseide*: «occhi-glauca» (BANDETTINI, *La Teseide*: t. I, 91) «ambi-zoppo» (ivi: t. I, 110; l'epiteto è anche usato nell'improvviso *La morte di Patrolo*, in BANDETTINI 1835: t. II, 105); «egid-armata» (ivi: t. I, 175); «chiomi-algoso» (ivi: t. I, 222); «irto-vellute» (ivi: t. II, 100). Gli epiteti alla greca sono usati generosamente e si concentrano anche in brevi spazi di testo (cfr. «L'Attico duce pie-veloce è sopra / al folle rapitor semi-cavallo», ivi: t. I, 256).

⁷⁶ FORNACIARI 1837a: 422-423.

⁷⁷ BANDETTINI, *La Teseide*, XII 24-25: t. II, 39. Si noti l'affinità della formulazione con la risposta di Matteo Borsa al concorso bandito dall'Accademia di Mantova nel 1781: «Scorrete finalmente le case; v'incontrerete in libri stranieri ad ogni angolo mentre i nostri buoni italiani dormono coi greci nelle pubbliche librerie» (BORSA 1784: 18).

⁷⁸ BANDETTINI 1831: 256.

⁷⁹ Sulla polemica antiromantica della *Colombiade* cfr. COLOMBO 2022: 16-20 (da cui traggio la citazione).

sistematico fra l'impasto linguistico-stilistico del poema e quello degli improvvisi potrebbe aiutare a entrare nel laboratorio della poetessa, facendo emergere modelli e strategie comuni e al tempo stesso perimetrando lo specifico della sua poesia "meditata" – il cui grado di ambizione risulta interessante anche in una prospettiva socioculturale, in relazione all'autocoscienza letteraria delle scritture femminili («Ardua impresa tentai maggior del sesso», scrive nell'apertura dell'ultimo canto della *Teseide*).⁸⁰ A riguardo meriterebbero particolare attenzione tutte le zone peritestuali che introducendo la voce dell'autrice si fanno carico della sua istanza "esibizionistica", tra cui gli stessi proemi della *Teseide* (l'*imitatio* ariostesca acquista, se vista in quest'ottica, una nuova risonanza).

Ma un altro livello del gusto classicistico del poema, che sarebbe utile percorrere a fondo, riguarda la sua iconografia "visiva" e le numerose suggestioni ecfraistiche, che risentono della sensibilità del *milieu* emiliano per un linguaggio figurativo nutrito dall'ideale di perfezione winckelmanniano.⁸¹ Si veda ad esempio la raffigurazione, fra le divinità negative che Teseo incontra nell'Ade, del «Pianto che la guancia sulla mano / appoggia e un rio dagli occhi scorrer lascia»,⁸² o l'addormentamento dell'eroe grazie a Morfeo che «sul capo placido [di Teseo] si posa / e lo ricopre con le torpid'ali»,⁸³ evidenti traduzioni verbali di pose della coeva statuaria o del rilievo monumentale. Ma soprattutto si veda la descrizione del simulacro di Venere anadiomene, che in atteggiamento quasi canoviano «spreme con una man le chiome bionde, / con l'altra celsa il sen tumido e bianco / in atto tal che il suo pudor dimostra», nel recinto di un tempio le cui sacerdotesse, altrettanto plasticamente, «scalze il piè, le trecce sciolte, / succinte in gonna e con le braccia nude, / ora in giro, ora in lungo ordine accolte / intreccian danza che ogni bel racchiude» (notevole che la statua finisca per animarsi, quasi rispecchiando l'idea di vitalità dell'arte greca propria del Neoclassicismo: «L'eburneo sen, l'aspetto ornato e bello / colorò, palpità, molli le spume / si fero, mobil l'onda che il cingea, / e qual è viva si mostrò la dea»).⁸⁴ Percorrere queste strade

⁸⁰ BANDETTINI, *La Teseide*, XX 2, 1: t. II, 290.

⁸¹ Per i rapporti fra la cultura letteraria del tardo Settecento e il "gusto neoclassico" nelle arti figurative si vedano almeno BINNI 1963 e BARBARISI 1990.

⁸² BANDETTINI, *La Teseide*, VI 14, 3-4: t. I, 144. La rassegna delle personificazioni di emozioni negative segue *Aen.* VI 274-281.

⁸³ BANDETTINI, *La Teseide*, V 17, 3-4: t. I, 112.

⁸⁴ Sono passaggi delle ottave 11, 14 e 16 del canto XIII (t. II, 66-67).

potrebbe portare a rivalutare l'opera di Teresa Bandettini, che anche nel suo ritardo culturale rimane una personalità di estremo interesse, testimonianza di una fedeltà profonda agli *auctores* e “canto del cigno” di una poetica classicista espressa a tutto tondo.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALIGHIERI, *Commedia* [Petrocchi] = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994 [I ed. Milano, Mondadori, 1966-1967].
- APOLLODORO, *Biblioteca* [Scarpi - Ciani] = Apollodoro, *Biblioteca*, in Id., *I miti greci*, a cura di Paolo Scarpi, traduzione di Maria Grazia Ciani, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1996, 6-301.
- APOLLODORO, *Epitome* [Scarpi - Ciani] = Apollodoro, *Epitome*, in Id., *I miti greci*, a cura di Paolo Scarpi, traduzione di Maria Grazia Ciani, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1996, 302-413.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, indici di Piero Floriani, Milano, BUR, 2012.
- BANDETTINI 1790 = *La morte d'Adone poemetto di Teresa Bandettini fra gli Arcadi Amarilli Etrusca*, In Modena, Presso la Società Tipografica con licenza de' Superiori, 1790.
- BANDETTINI 1801 = *Rime estemporanee di Amarilli Etrusca*, Verona, Stamperia Giuliani, 1801.
- BANDETTINI, *La Teseide* = *La Teseide. Poema di Teresa Bandettini Landucci. A Sua Eccellenza Cristoforo Saliceti, Ministro Plenipotenziario di Sua Maestà Napoleone I. Imperatore de' Francesi e Re d'Italia presso la Repubblica Ligure*, 2 tt., Parma, presso Luigi Mussi, 1805.
- BANDETTINI 1831 = *Ragionamento sulla poesia letto nell'adunanza del 18 febbrajo 1831 dall'accademica Teresa Bandettini tra gli arcadi Amarilli Etrusca*, in «Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze Lettere ed Arti», VII (1831), 249-259.
- BANDETTINI 1835 = *Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca*, 3 tt., Lucca, per Francesco Bertini Tipografo Ducale, 1835.

- BORSA 1784 = *Del gusto presente in letteratura italiana, dissertazione del sig. Dott. Matteo Borsa data in luce e accompagnata da copiose osservazioni relative al medesimo argomento da Stefano Arteaga*, Venezia, Carlo Palese, 1784.
- CESAROTTI 1789 = *Poesie di Ossian figlio di Fingal, antico poeta celtico, ultimamente scoperte, e tradotte in prosa Inglese da Jacopo Macpherson, e da quella trasportate in verso Italiano dall'abate Melchior Cesarotti con varie Annotazioni de' due Traduttori*, Bassano, A spese Remondini di Venezia, 1789.
- FORNACIARI 1837a = Luigi Fornaciari, *Sulle poesie estemporanee di Amarilli Etrusca. Ragionamento dell'avvocato Luigi Fornaciari, letto alla Reale Accademia Lucchese nella tornata de' 7 dicembre 1836*, in «Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze Lettere ed Arti», IX (1837), 398-428.
- FORNACIARI 1837b = Luigi Fornaciari, *Elogio di Teresa Bandettini fra gli Arcadi Amarilli Etrusca, detto alla Reale Accademia lucchese nella solenne adunanza de' 30 maggio 1837*, in *Atti della reale accademia lucchese in morte di Teresa Bandettini Landucci fra gli Arcadi Amarilli Etrusca*, Lucca, per Francesco Bertini Tipografo Ducale, 1837, 27-94.
- MONTI, *Epistolario* [Bertoldi] = *Epistolario di Vincenzo Monti*, a cura di Alfonso Bertoldi, 6 voll., Firenze, Le Monnier, 1928-1931.
- PALADINI 1855 = *Vita di Teresa Bandettini*, in *Fior di memoria per le donne gentili. Prose e poesie di Luisa Amalia Paladini*, Firenze, Lorenzo Melchiorri Editore, 1855, 115-152.
- PLUTARCO, *Vita di Teseo* [Bettalli] = Plutarco, *Vite parallele - Teseo* (introduzione, traduzione e note di Marco Bettalli) / *Romolo* (introduzione, traduzione e note di Gabriella Vanotti), Milano, BUR, 2003.
- QUADRIO 1749 = Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, nelle stampe di Francesco Agnelli, 1749.
- ROSSI 1837 = *Elogio di Teresa Bandettini letto nel serbatoio di Arcadia dal dott. Luigi Rossi il dì 11 di maggio 1837*, in «Giornale arcadico di scienze, lettere e arti», LXX (gennaio-febbraio-marzo 1837), 233-253.

- TASSO, *Discorsi del poema eroico* [Poma] = Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, 61-259.
- TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasi] = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009.
- ZANARDI 1993-1994 = Arianna Zanardi, *Lettere inedite di Teresa Bandettini a Saverio Bettinelli (1794-1808)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, Facoltà di magistero – corso di laurea in materie letterarie, relatore: prof. William Spaggiari, a.a. 1993-1994.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ALONI 2003 = Antonio Aloni, *Teseo, un eroe dalle molte identità*, in *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, a cura di Marcella Guglielmo, Edoardo Bona, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, 1-22.
- ANGELI 1984-1985 = Monica Maria Angeli, *La figura di Teresa Bandettini attraverso i manoscritti della biblioteca Statale di Lucca*, tesi, Scuola Superiore della Pubblica Amministrazione, sede di Roma, corso di reclutamento n. 5, relatore Anna Maria Vichi Giorgetti, a.a. 1984-1985.
- ASCOLI 2016 = Albert Russell Ascoli, *Proemi*, in *Lessico critico dell'“Orlando furioso”*, a cura di Annalisa Izzo, Bologna, Carocci, 2016, 341-365.
- BARBARISI 1990 = Gennaro Barbarisi, *La cultura neoclassica*, in *Storia letteraria d'Italia*, X/1. *L'Ottocento*, a cura di Armando Balduino, Milano - Padova, Vallardi - Piccin, 1990, 121-161.
- BELLONI 1912 = Antonio Belloni, *Il poema epico e mitologico*, Milano, Vallardi, s.d. [1912].
- BINNI 1963 = Walter Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.
- CABANI 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.

- CAPRIOTTI 2022 = Marco Capriotti, *L'improvvisazione poetica nell'Italia del Settecento. La storia e le forme*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2022.
- CASPANI MENGHINI 2011 = Franca Caspani Menghini, *L'estro di Amarilli e la tenacia di Artinio. Poesie estemporanee di Teresa Bandettini raccolte dal concittadino Tommaso Trenta (1794-1799)*, Lucca, Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, 2011.
- COLOMBO 2022 = Francesco Colombo, *Il poema desiderato. Avventure di una forma nell'Italia di primo Ottocento (1814-1850)*, Milano, Mimesis, 2022.
- CRIVELLI 2003 = Tatiana Crivelli, *Le memorie smarrite di Amarilli*, in «Versants», XLIII (2003), 139-189.
- DI RICCO 1990 = Alessandra Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, FrancoAngeli, 1990.
- DI RICCO 2017 = Alessandra Di Ricco, *Poeti improvvisatori aulici in età moderna*, in *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, a cura di Maurizio Agamennone, Lucca, LIM, 2017, 113-134.
- FAVARO 2017 = Francesca Favaro, *Nell'oltremondo di Teresa Bandettini, incontri*, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento», 12 (2017), 23-35.
- GHIRARDINI 2017 = Cristina Ghirardini, *La «naturale acuta sensibilità all'armonia, al numero e al metro». L'improvvisazione poetica in ottava rima in Italia centrale dal Settecento alla prima metà del Novecento*, in «Fonti musicali italiane: periodico di ricerca musicologica», XXII (2017), 55-89.
- JAVITCH 2003 = Daniel Javitch, *Lo spettro del romanzo nella teoria sull'epica del sedicesimo secolo*, in «Rinascimento», s. II, XLIII (2003), 159-176.
- JOSSA 2002 = Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.
- PARIBENI 1966 = Enrico Paribeni, *Teseo (Θησεύς)*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/teseo_\(Enciclopedia-dell-Arte-Antica\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/teseo_(Enciclopedia-dell-Arte-Antica)/>).
- RONCEN 2022 = Francesco Roncen, *All'ombra e alla luce della lirica. La poesia narrativa in Italia tra Sette e Ottocento*, Roma, tab edizioni, 2022.

- SBERLATI 2001 = Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.
- SCOLARI SELLERIO 1963 = Arianna Scolari Sellerio, *Bandettini, Teresa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 5, 1963 <https://www.treccani.it/enciclopedia/teresa-bandettini_%28Dizionario-Biografico%29/>.
- SIMONE 2022 = Andrea Simone, *Dante "improvvisato" fra XVIII e XIX secolo: prassi esecutive e influenze culturali in evoluzione*, in «Dante e l'arte», 9 (2022), 41-58.
- WARD - ZANINI-CORDI 2023 = *Courting Celebrity: The Autobiographies of Angela Veronese and Teresa Bandettini*, a cura di Adrienne Ward - Irene Zanini-Cordi, Toronto, University of Toronto Press, 2023.
- WINTER 2019 = Susanne Winter, *Performatività e improvvisazione: l'artista Teresa Bandettini Landucci*, in «Italica Wratislaviensia», 10, 2 (2019), 161-174.