

«TI MUOVA IL PIANTO CHE DAI LUMI IO VERSO». MODELLI EPICI IN FORTUNATA SULGHER FANTASTICI

Anna Negri - Giulia Maria Romano*
Università degli Studi di Palermo

RIASSUNTO: Il presente contributo si propone di indagare i modelli, le fonti e le forme di una parte della produzione poetica della livornese Fortunata Sulgher Fantastici, detta Temira Parraside in Arcadia. Dopo aver tracciato i contorni del contesto culturale nel quale si inserisce l'acclamata improvvisatrice, si propone una piccola rassegna dei testi di soggetto omerico e virgiliano nei suoi *Componimenti poetici* del 1785, poi ripubblicati in *Poesie* nel 1794. Si procederà dunque con l'analisi dei componimenti: attraverso i personaggi di Andromaca, Briseide, Achille, Penelope e Didone, si tesse una trama di ritorni al passato risultante da un uso sapiente e incrociato dei modelli, che rendono il discorso lirico di Sulgher perfettamente coerente con la cultura del suo tempo.

PAROLE CHIAVE: Firenze, Fortunata Sulgher Fantastici, poesia epica, poesia estemporanea, Settecento, polemica degli antichi e dei moderni, Omero, Andromaca, Achille, Didone, Briseide, Penelope, Accademia dell'Arcadia

ABSTRACT: The present contribution aims to investigate the models, sources and forms of a part of the poetic production of Fortunata Sulgher Fantastici, known with the Arcadic name of Temira Parraside. After tracing the outlines of the cultural context in which the acclaimed improviser fits, we propose a small review of the Homeric and Virgilian texts which seem to have informed her poems of 1785, republished in 1794. We then proceed with an analysis of the compositions: through the characters of Andromache, Briseis, Achilles, Penelope and Dido, we trace a plot of returns to the past resulting from a wise mind and cross-used models, that make Sulgher's lyrical discourse perfectly consistent with the culture of her time.

* L'articolo nella sua interezza è stato ideato e progettato congiuntamente, ma i paragrafi nei quali è strutturato sono da attribuirsi rispettivamente ad Anna Negri (1, 2, 4); Giulia Maria Romano (3 e sottoparagrafi).



KEY-WORDS: Florence, Fortunata Sulgher Fantastici, Epic Poetry, Extemporaneous poetry, Eighteenth-century, Controversy of Ancient and Modern, Homer, Andromache, Achilles, Dido, Briseis, Penelope, Arcadia Academy.

1. CONSIDERAZIONI IN APERTURA

Nel corso del XVII secolo, in Francia, prende avvio la *Querelle des anciens et des modernes*, riverberandosi successivamente in Italia: le posizioni assunte in seno al dibattito ci consentono di individuare, nella relazione con l'antico, un *continuum* che va dalla fedele imitazione dei classici, capaci di guidare alla perfezione propria della natura, all'affrancamento da tale magistero, sicuro della possibilità dell'ingegno moderno di pervenire a soluzioni più in linea col gusto del tempo. Nondimeno, i testi classici latini e greci offrono non solo forme e modi ma anche un serbatoio di storie, personaggi e vicende che nutrono l'immaginario mitico del teatro, della letteratura e delle arti figurative moderne. Nella cultura della civile conversazione, che trova maggiore espressione nei salotti e nelle accademie, gli antichi costituiscono il punto di partenza per un programma letterario di rinnovamento del gusto, espresso eminentemente dall'istituzione dell'Accademia dell'Arcadia di Roma e delle sue colonie. Il progetto di Crescimbeni e Gravina, insieme agli altri fondatori del 1690, trova fondamento nel rifiuto degli eccessi del secentismo ed elabora un programma letterario volto al recupero della chiarezza espressiva per «dire con parole letterariamente consacrate qualcosa di nuovo e di vero»,¹ anzitutto, *ça va sans dire*, attraverso la produzione poetica che confluisce nelle *Rime degli Arcadi*. Modelli privilegiati del «buon gusto» arcadico, sotto il profilo tematico e formale, sono quindi Tasso e Virgilio, su tutti, ma anche Dante, Petrarca e Omero. Il modello socio-mondano dell'Arcadia trova nella pratica dell'improvvisazione l'espressione di un «esercizio della poesia» fondato su ingegno e ispirazione. La «poesia all'improvviso» costituisce lo spazio sociale precipuo nel quale le arcadi, in special modo, hanno la possibilità di far emergere la propria voce: il gioco

¹ FUBINI 1959: XVI.

agonistico, ispirato al mondo bucolico-pastorale classico, rappresenta un campo nel quale eccellere, che si avvale non soltanto del talento poetico ma anche di quell'educazione femminile imperniata, oltre che sulle attività domestiche, sul canto e sulla musica. Nell'Italia del Settecento, riconosciuta come patria dell'improvvisazione, la Toscana, nonché Firenze, costituisce il centro più vivace, che accoglie i più celebri improvvisatori e le più celebri improvvisatrici dell'epoca: Francesco Gianni, Bernardino Perfetti e Maddalena Morelli, in Arcadia Corilla Olimpica.² Celebrata da Lynch Piozzi come illustre succeditrice della Saffo Pistoiese,³ Fortunata Sulgher, ammessa all'Accademia dell'Arcadia nel 1770 con il nome di Temira Parraside, giunge a Firenze in un periodo collocabile tra il 1772 e il 1775,⁴ quando aveva già dato precoce prova del suo «estro estemporaneo» a Livorno, sua città natale.⁵ La sua erudizione, l'abilità metrica, la soavità del canto e l'eleganza del portamento concorrono a conferirle la fama di donna virtuosa e d'improvvisatrice ideale che, «non isfuggendo [...] competenza nelle gare Febee, nè limitandosi ad un sol metro, e ad un sol genere d'argomenti», era capace di trattare «qualunque Tema le venisse proposto, fosse pure Epico, Lirico, ed Erotico, in cui più che ogni altro escele». ⁶ Si esibì in diverse accademie pubbliche e salotti, gareggiando con alcuni dei più celebri improvvisatori e delle più celebri improvvisatrici del secolo e aprendo le porte della sua casa a intellettuali fra i più rinomati:

Quando fu maritata abitava in Firenze presso Ponte Vecchio in una casa, dove alcune sere della settimana ella teneva aperte le sale al fiore dei cittadini e dei forestieri. V'interveniva ogni mercoledì il noto poeta Gianni e improvvisava con lei; vi andava anche Vittorio Alfieri, che soleva invitarla alle private rappresentazioni delle sue tragedie in casa Gianfigliuzzi.⁷

I suoi carteggi e le testimonianze dell'epoca ci restituiscono «una rete dinamica e fitta di relazioni sociali a cui l'Arcadia presta in modo efficace la propria collaudata architettura».

² Sull'improvvisazione nel Settecento cfr. le testimonianze raccolte in CAPRIOTTI 2022b.

³ LYNCH PIOZZI 1789.

⁴ TRAPANI 2010: 5.

⁵ VITAGLIANO 1905: 138. Circa l'esordio poetico in qualità di improvvisatrice le fonti sono discordi, seppure rilevinano la precocità del suo talento.

⁶ GIOTTI 1824: 9.

⁷ PERA 1897: 8.

ra»,⁸ un dialogo nazionale e internazionale che Sulgher intrattenne con personalità quali Vincenzo Monti, Saverio Bettinelli, Angelica Kauffmann, Diodata Saluzzo, Melchiorre Cesarotti, Giovanni e Ippolito Pindemonte.⁹ Con alcuni di loro, fra tutti Vittorio Alfieri, strinse un vero e proprio sodalizio intellettuale che si realizzò attraverso le esibizioni e la ricezione positiva da parte del pubblico erudito. Del giudizio di Alfieri, per esempio, scrive Giovanni Rosini nel 1851:

Velocissima questa, lentissimo l'altro, fece dire al gran tragico, ch'ei non improvvisava, ma componeva presto. La sentenza era rigorosa, ma non affatto priva di verità. Mi ricordo di avergli udito dire che quattro versi molto applauditi della prima meritavano un bacio. Per un sí austero carattere non era poco.¹⁰

L'autore del Saul non solo terrà presente la naturalezza della tecnica compositiva e performativa nella stesura dei dialoghi delle sue tragedie, ma in un celebre sonetto riconoscerà nell'improvvisazione poetica un'arte capace di provocare «maraviglia» per la bellezza della lingua e di tradurre con immediatezza il pensiero in linguaggio poetico.¹¹ Del componimento del 1795 si serve Bruno Gentili per riflettere sulla «espressione [...] di una precisa poetica della possessione divina, largamente analoga alla dottrina greca dell'entusiasmo»: accostando gli elementi caratteristici della poesia estemporanea settecentesca a quelli dell'oralità nell'epica classica, rileva che

Per la prima volta nella cultura occidentale si manifesta la consapevolezza precisa del carattere orale di tanta parte della poesia greca. Una consapevolezza che risale a Giambattista Vico che, con straordinaria lucidità, intuì non solo la natura orale dell'epica omerica, ma

⁸ CRIVELLI 2017: 100.

⁹ Per il carteggio cfr. TRAPANI 2011; le informazioni sui contatti di Sulgher si rifanno a GIOTTI 1824: 10-11.

¹⁰ ROSINI 1851: 9.

¹¹ PIERI 2005: 23-24. Il sonetto di Alfieri recita: «“Quanto divina sia la lingua nostra” / ch'estemporanei metri e rime accozza, / ben ampiamente ai Barbari il dimostra / più d'una etrusca improvvisante strozza. / Nasce appena il pensiero, e già s'innocua / di poetico stil; né mai vien mozza / la voce, o dubitevole si prostra, / né mai l'uscente rima ella ringozza. / Più che diletto, maraviglia sempre / destami in cor quest'arte perigliosa, / in cui l'uomo insanisce in vaghe tempre. / Pare, ed è quasi, sovrumana cosa: / quindi è forza, che invidia l'alme stempere / d'ogni altra gente a laudar noi ritrosa» (ALFIERI, *Rime* [Maggini]: 226).

anche le caratteristiche strutturali ad essa inerenti, anticipando ben di due secoli importanti aspetti delle teorie oralistiche.¹²

Più recentemente lo studio di Luigi Ferreri, sulla scorta delle considerazioni di Alessandra Di Ricco, ha posto l'accento, a ragione, sull'insostenibilità di un perfetto «parallelo tra il poeta estemporaneo e l'aedo omerico».¹³

[...] il ruolo dell'intrattenitore improvvisante nella società strutturata dalla cultura scritta non può che essere quello dell'abile (nei casi migliori) manipolatore di cascami letterari, dei prodotti sclerotizzati della tradizione, svuotati – essi quanto il loro propagatore – della loro originaria funzionalità.¹⁴

La poesia greca, la cui oralità risulta defunzionalizzata nel suo carattere euristico, offre un repertorio di immagini e modi rielaborati e manipolati dalla capacità creativa, dall'«estro»: gli improvvisatori e le improvvisatrici si servono dell'apparato retorico e figurativo dell'invasamento, esasperandone i caratteri anche in ragione del fine edonistico e del contesto di sociabilità in cui il fatto letterario si inserisce. Offrono così un'immagine del poeta all'improvviso «sproporzionata rispetto alle sue vere, miserevoli risorse», le quali si reggono sulla memoria poetica e sulla capacità tecnico-compositiva.¹⁵

Rappresentative in tal senso le sestine di Sulgher in *Risposta a Lesbia Cidonia. Sulla ricerca fatta all'autrice, che cosa è l'estro*,¹⁶ in cui offre una lucida descrizione dell'atto poetico nella sua dimensione fisiologica e fenomenologica: il corpo dell'improvvisatrice acquisisce una dimensione terrena e simbolica, liminare, in cui la voce funge da tramite tra il dentro e il fuori, in «una sublimazione che è il luogo di incontro tra la soggettività e

¹² GENTILI 1980: 372-373, 397. Il ruolo pionieristico di Gentili nell'analisi della poesia estemporanea settecentesca è stato riconosciuto anche da Alessandra Di Ricco, i cui studi costituiscono oggi il punto di riferimento imprescindibile sull'argomento (cfr. almeno DI RICCO 1990). Sull'improvvisazione e l'influenza che ebbe sull'Europa romantica si veda anche lo studio di Angela Esterhammer (cfr. ESTERHAMMER 2008) e, recentemente, i volumi di Capriotti (cfr. CAPRIOTTI 2022a e CAPRIOTTI 2022b). Non si potrà tacere, inoltre, sulle considerazioni di Luigi Ferreri a proposito dell'origine del dibattito sull'oralità dei poemi omerici, che smentiscono il primato attribuito a Vico da Gentili (cfr. FERRERI 2007: 167-168).

¹³ Ivi: 245.

¹⁴ DI RICCO 1990: 193.

¹⁵ *Ibidem*. Sulle riflessioni di Di Ricco torna poi Ferreri (cfr. FERRERI 2007).

¹⁶ SULGHER, *Poesie, Risposta a Lesbia Cidonia*: 22-27.

la consapevole creazione formale», vissuta dalle improvvisatrici e dal pubblico partecipe.¹⁷ La poetessa, mostrandosi investita dalla chiarezza per volere divino («Ma pur quando egli [il Dio] arride a' bei desiri / l'anima mia s'arresta in sé raccolta, / Ed avvien che l'idee schierate miri» vv. 7-9), in uno stato di abbandono mistico e con fare di baccante («il crin mi si solleva in sulla fronte» v. 12), dà corpo a una «teologia del fare poetico»:¹⁸

Interna provo oscillazion gradita
Dei *nervi* tutti dolcemente *urtati*,
E lo *spirto animal* per via non trita
Trascorre gl'invisibili *meati*,
Ed al cerebro giunto, oh mia fortuna!
Tutta sua possa al gran bisogno aduna.
Dell'alma stan mirabilmente agenti
Le potenze felici, e in quel momento
Snodo la lingua ai temerari accenti
[...]

Infatti agisce l'*Estro*, e i nervi stanno
Quasi tese corde in Cimbalo sonoro,
Queste toccate è che oscillar si fanno,
Ed ai nervi i pensier dann'urto a loro,
Corre in più copia il caldo sangue al core
Quando *m'investe il sacro ascreo furore*.
S'infiamma il volto, si fan vivi i lumi,
E *tepidò sudor la fronte bagna*,
Scorda i mortali, e *a delirar coi Numi*
La *fantasia* pittrice s'accompagna;
Parmi squarciato d'ignoranza il velo,
Lasciar la terra, e poggiar quasi al cielo.¹⁹

Se da una parte dirà della composizione poetica come di un fatto scientificamente inspiegabile («qui Filosofia s'arresta e tace» v. 56), dall'altra soddisferà l'interrogativo di Lesbia

¹⁷ BONFATTI 2021: 94.

¹⁸ GENTILI 1980: 374.

¹⁹ SULGHER, *Componimenti*, 13-21 e 37-54: 23-24.

Cidonia, nome arcadico di Paolina Secco Suardo Grismondi, indirizzandole il componimento probabilmente a seguito di una delle sue più celebri *performance* («Tu Lesbia il sai, che nell'udir mio canto / piangesti meco d'Arianna al pianto» vv. 33-34). Nel 1794, infatti, l'abitazione fiorentina di Sulgher con il suo «salotto grande dell'estate»²⁰ si fa teatro della gara poetica tra la livornese e Teresa Bandettini, allora considerata la più grande improvvisatrice, e a suggerire il tema dell'agone sarà proprio Alfieri. Alcune lettere indirizzate a Giovanni Rosini – non firmate e non datate ma attribuite a Luigi Piccioli da Di Ricco – riportano il minuzioso racconto della tenzone, per la quale dapprima è proposto il tema del ratto d'Europa, immediatamente sostituito con quello di Ero e Leandro. Lo spettacolo procede con l'irruzione di Giannetti, sul terreno difficile dei metri di imitazione classica e su argomenti di carattere mitologico. Le lettere di Bandettini restituiscono il profilo di un agone poetico finissimo, in cui le due poetesse, escludendo l'uso dell'ottava narrativa per volere della padrona di casa,²¹ danno prova del proprio ingegno, che risponde all'orizzonte di attese del pubblico del tempo: non solo erudizione e profonda conoscenza della materia classica, ma anche estrema competenza nell'utilizzo di metri complessi quali l'ode saffica e anacreontica. Del resto, i due poeti monodici sembrerebbero gli autori privilegiati rispettivamente da Bandettini e da Sulgher, la cui perizia è frutto dell'assidua frequentazione dei classici greci in linea con lo spirito del tempo che ha ritrovato nello studio della lingua e della letteratura classica uno strumento essenziale per l'abito imitativo. Se, infatti, le raccolte poetiche di Sulgher rivelano la predilezione per il repertorio lirico e bucolico, le esibizioni pubbliche di Bandettini testimoniano che «ella possiede i classici in una maniera sorprendente. D'Omero ella non ignora una bellezza».²²

Come afferma Ferreri, l'improvvisazione poetica settecentesca, con le sue specificità, potrebbe configurarsi come una forma di «omeristica popolare» rispetto alla funzione di mediazione culturale, già segnalata da Gentili, esercitata da questa pratica nei confronti di un pubblico diversificato.²³ Difatti, nella Francia del XVII e del primo XVIII

²⁰ DI RICCO 1990: 218. Le informazioni sull'agone derivano dallo studio di Alessandra Di Ricco, che trascrive le lettere che attestano i giudizi del pubblico in appendice al volume.

²¹ Ivi: 18.

²² Ivi: 221. Il giudizio è tratto dalle *Carte Tommaso Trenta*, filza 18, lettera 53, conservate presso l'Archivio di Stato di Lucca, così come riportate da Di Ricco.

²³ FERRERI 2007: 245.

secolo si era ravvivata la riflessione erudita sulla figura di Omero in seno alla polemica tra antichi e moderni, che aveva caratterizzato non solo le accademie ma anche i salotti. «Il lascito che la *Querelle* omerica [...] aveva dato al Settecento fu il rinascere e il diffondersi dell'interesse verso Omero»,²⁴ che si manifesta inequivocabilmente nell'incremento delle traduzioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea* anche in Italia: basti pensare a quelle di Anton Maria Salvini (*Iliade*, 1723), di Alessandro Verri (*Iliade*, 1770-1771), di Melchiorre Cesarotti (*Iliade*, 1786-1794, poi rimaneggiata e pubblicata nel 1795 con il titolo *Morte di Ettore*), di Vincenzo Monti (*Iliade*, 1810), di Ugo Foscolo (*Esperimento di traduzione dell'Iliade*, 1807) e di Ippolito Pindemonte (*Odissea*, 1822). E d'altra parte è «nelle traduzioni che ci han lasciato i letterati formatisi in questo ambiente di gusto, uno degli approdi del neoclassicismo, un risultato positivo e duraturo, se per tanto tempo i poeti greci, i bucolici e l'*Odissea* e l'*Iliade* e i tragici abbiamo imparato a conoscere nelle versioni di questi traduttori».²⁵

2. LE VICENDE EDITORIALI DEI *COMPONIMENTI POETICI*

Sarà sempre per voi somma lode e a pochi altri concessa, o egregia Temira, che voi, dopo di aver *vestito in belle spoglie Italiane* quel Greco poeta che gli amori cantò d'Ero e Leandro in suon sì gentile, abbiate poi saputo immaginare sullo stesso argomento, e tessere nell'aureo nostro sermone un Poemetto, di cui non può essere scemato dal paragone il piacere della lettura. Sono quanto esser puossi gratissimo all'amicizia vostra, che me ne ha fatto dono cortese, nè posso meglio dimostrarvene la gratitudine, che ritornarvelo ornato con le grazie della tipografia; e voi ben sapete quale e quanto su tutte le arti abbiano impero le grazie. Non ho voluto confidarvi il mio pensiero *innanzi all'esecuzione*, perchè era certo di ritrovare nella vostra modestia una ripulsa; ed a me troppo premeva che il vostro *genio poetico* e la mia amicizia ed ammirazione per voi si facessero conoscere in ogni parte «Del bel paese là dove il sì suona».²⁶

²⁴ Ivi: 165.

²⁵ FUBINI 1975: LXXI.

²⁶ SULGHER, *Ero e Leandro: All'egregia Temira Parraside un ingenuo ammiratore*.

Con queste parole l'editore di *Ero e Leandro* introduce il lettore al lungo componimento di Sulgher che narra la travagliata storia d'amore mitica, oggetto d'improvvisazione durante l'agone poetico con Bandettini del 1794. Il poemetto, pubblicato nel 1802 a Parma per i Tipi Bodoniani e ristampato nel 1803, testimonia una prassi poetica che vede la rielaborazione di forme e contenuti cantati in estemporanea nel corso del tempo, specie alla luce di una *Anacreontica* contenuta nella raccolta del 1796 sullo stesso tema.²⁷ L'anacreontica, del resto, costituisce la forma privilegiata dall'autrice, conquistata grazie a un assiduo esercizio di traduzione, come l'*Elogio* di Cosimo Giotti non trascura di ricordare: «sotto la disciplina di Eruditi, e dotti Precettori percorse le amenità della Mitologia [...]. Non perciò si trascurarono da Essa le lingue, e tanto nella Greca progredì da lasciar quasi compita una fedele, ed elegante versione di Anacreonte, che inedita ancora rimane».²⁸

Consapevole della subalternità del genere dell'improvvisazione e mossa dalla «programmatica volontà di affermazione della propria immagine»,²⁹ Sulgher aspira alla pubblicazione dei propri testi. L'inserimento nella cultura ufficiale, d'altronde, passa attraverso la circolazione libraria e la celebrazione della poetessa come improvvisatrice non è sufficiente a contrastare il *topos* della modestia con il quale si decide di presentare al pubblico di lettori, per esempio, il poemetto del 1802. Secondo quanto riportato da Tatiana Crivelli, è mediante i contatti e gli scambi epistolari a livello nazionale che la livornese mette in atto una strategia che, da un lato, non forza il buon costume e, dall'altro, si avvale della fama acquisita per ottenere la possibilità di pubblicare; non a caso, la pubblicazione del 1785 e quella del 1794 coincidono con il confronto pubblico, in quegli stessi anni, rispettivamente con Corilla Olimpica e con Teresa Bandettini.³⁰ Anche grazie all'intercessione di Lesbia Cidonia con i Bodoni e al favore di Antonio Maria Borgognini con Pazzini, dunque, la sua attività non resta circoscritta nell'ambito della produzione estemporanea, e accanto alle traduzioni accoglie la composizione di idilli, sciolti, sestine, ottave: le sue raccolte poetiche ci consegnano componimenti di natura composita, fra i quali

²⁷ SULGHER, *Poesie*: 43-45.

²⁸ GIOTTI 1824: 7.

²⁹ CRIVELLI 2014: 222.

³⁰ Il resoconto dettagliato delle vicende editoriali relative ai componimenti di Sulgher, che vede una fitta rete di protagonisti, è stato oggetto di studio di Tatiana Crivelli (cfr. *ivi*: 199-252).

spicca la materia erotica e bucolica, per la quale viene spesso ricordata, e componimenti d'occasione in linea con il gusto arcadico. Nondimeno, possiamo distinguere un gruppo significativo di componimenti a tema epico, d'ispirazione omerica e virgiliana, sin dalla raccolta poetica d'esordio, *Componimenti poetici*, data alle stampe nel settembre del 1785 per Pietro Allegrini alla Croce Rossa, a Firenze, con l'approvazione della Reale Accademia Fiorentina. I *Componimenti*, ripubblicati nel 1791, confluiranno nel 1794 in *Poesie*, pubblicata per Masi e Compagni a Livorno. La raccolta, divisa in tre parti, è considerata l'edizione più completa di Sulgher: una prima parte, dedicata a Maria Amalia Arciduchessa d'Austria, contiene i *Componimenti poetici* del 1785 e del 1791; nella seconda parte confluisce la raccolta delle *Poesie dedicate alla celebre pittrice Angelica Kauffmann* (1792), la quale aveva realizzato un celebre ritratto di Sulgher, nonché le poesie composte dal '92 al '94; la terza parte, dedicata a Lesbia Cidonia, in cui troviamo poesie composte dal '94 e inediti. Due anni dopo pubblicherà a Firenze una nuova raccolta, *Poesie* (1796), licenziata dalla Stamperia Granducale e dedicata a Dederica Wilhelmine De Ritz.³¹

Il presente contributo si propone di analizzare il nucleo di componimenti d'argomento epico della raccolta d'esordio, che restituisce un momento di maggiore impegno nella rielaborazione dei modelli e in cui sembra più originale il trattamento della materia omerica e virgiliana.

3. MODELLI EPICI IN FORTUNATA SULGHER

In questa temperie culturale Crescimbeni e Gravina costituiscono dei fondamentali punti di riferimento teorico ed elaborano delle riflessioni che possano orientare al perseguimento del buon gusto settecentesco e che, dunque, ispirano anche i versi di Sulgher. Nel novero delle *auctoritas* letterarie sulle quali si dibatte in Arcadia, anche in ragione della annosa polemica, non da ultimo viene Ariosto: non solo per la sua capacità di rappresentare l'umano, come avrà a dire Gravina, ma, probabilmente, anche alla luce del suo rapporto

³¹ Un censimento delle opere edite e inedite è stato realizzato nel 2011 da Eleonora Trapani e fa parte del patrimonio dell'Archivio per la memoria e la scrittura delle donne "Alessandra Contini Bonacossi" (cfr. TRAPANI 2011: 19-23).

agonistico coi modelli, che lo condurrà a formulare un giudizio forte sul rapporto che intercorre tra buon gusto e vero poetico in un luogo particolare del suo poema:

Non sì pietoso *Enea*, né forte *Achille*
Fu, come è fama, né sì fiero *Ettore*;
e ne son stati e mille e mille e mille
che lor si puon con verità anteporre:
ma i donati palazzi e le gran ville
dai discendenti lor, gli ha fatto porre
in questi senza fin sublimi onori
da l'onorate man degli scrittori.

Non fu sì santo né benigno Augusto
come la tuba di Virgilio suona.
L'aver avuto in poesia *buon gusto*
La proscrizion iniqua gli perdona.
Nessun sapria se Neron fosse ingiusto,
né sua fama saria forse men buona,
avesse avuto e terra e ciel nimici,
se gli scrittor sapea tenersi amici.

Omero Agamennón vittorioso,
e fe' i Troian parer vili et inerti;
e che *Penelopea fida* al suo sposo
dai Prochi mille oltraggi avea sofferti.
E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,
tutta al contrario l'istoria converti:
che i Greci rotti, e che Troia vittrice,
e che Penelopea fu meretrice.³²

In queste ottave che Ariosto fa pronunciare all'evangelista Giovanni viene indicata al lettore la necessità di rovesciare il dettato poetico per individuare «il vero ascoso»: sulla questione del vero poetico, tanto cara all'Accademia dell'Arcadia, si esprimerà Crescimbeni ne

³² ARIOSTO, *Orlando furioso* [Segre], XXXV 25-27: 913.

La bellezza della volgar poesia (1712). Nel VI dialogo tra Logisto Nemeo, Egina e Licida Orcomenio riflette «[...] su tutte le sorte d'alterazioni, che circa la verità delle cose si fanno da' Poeti»³³ e afferma che

Quando il poeta si vale dell'istoria nel formar le sue favole, non v'ha dubbio alcuno ch'egli gode amplissima facoltà di variarla, mutarla e alterarla anche nella sustanza, facendone tutto ciò che gli torna bene e che l'aiuta a compiere con felicità il suo proponimento. Quindi è, che veggiamo *Omero* aver finto i vincitori i Greci nella Guerra Troiana, e *Penelope* essere stata casta, quando per consenso degl'Istorici addivene tutto il contrario; [...] Vergilio aver supposto lasciva *Didone*, quando per verità fu castissima Donna; [...] l'Ariosto aver finto Orlando impazzito per amore, quando l'istorie lo dichiarano assennatissimo [...]; e finalmente veggiamo aver Vergilio finta *Didone* in tempo d'Enea, a cui era ella andata avanti parecchi centinaia d'anni, ed aver messo in bocca di Palinuro il porto Velino, che fu fabbricato grandissimo tempo dopo la venuta d'Enea in Italia.³⁴

Tanto Ariosto quanto Crescimbeni si trovano a contestare le verità veicolate dai testi poetici di due *auctoritates* epiche, Virgilio e Omero. Ariosto non si esime dal fornire un elenco dei personaggi rappresentativi dei loro poemi: Enea, Achille, Ettore, Agamennone e Penelope, non casualmente protagonisti diretti o indiretti dei testi di Sulgher che qui prenderemo in esame.³⁵ Se, infatti, possiamo ritrovare all'interno dei *Componimenti* del 1785 la riproposizione delle figure di Achille e Penelope rispettivamente nel *Lamento di Achille* e in *Penelope dissuade Telemaco*, risulta peculiare la presenza di alcuni episodi e personaggi che costituiscono il rovescio dei protagonisti delle ottave ariostesche: all'Enea virgiliano fa da contraltare *Didone che dagli Elisi scrive alle donne dei suoi tempi*, ad Achille e, al contempo, ad Agamennone la *Briseide tolta ad Achille*, al celebre eroe troiano, invece, il *Lamento d'Andromaca sopra l'estinto Ettore*.

³³ CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*, VI: 104.

³⁴ Ivi: 105.

³⁵ Che l'autrice leggesse e apprezzasse Ariosto lo testimonia il suo contributo poetico *Ottave della cittadina Fortunata Fantastici: Genio immortal del Ferrarese Omero*, contenuto nelle *Prose e rime per il trasporto del monumento e delle ceneri di Lodovico Ariosto* (cfr. SULGHER, *Ottave*).

3.1 «*Deb via, t'accbeta, avrem comune il pianto*»:³⁶ *Andromaca*

Eccezion fatta per la figura di Didone, si tratta di idilli che ben rispecchiano quella «ambizione figurativa»³⁷ tipica di un'Arcadia che trova nella musica e nella pittura le interlocutrici privilegiate e che si concretizza in quelli che potremmo definire episodi epici in miniatura: non è affatto difficile, in effetti, trovare nella pittura dell'epoca riscontro della diffusione capillare di quelle scene omeriche tratteggiate da Sulgher. Nondimeno, a ben guardare, dell'episodio non rimane nient'altro che il titolo e la restituzione attraverso il punto di vista del soggetto querulo. L'autrice ci restituisce le coordinate essenziali, universalmente note, della vicenda: nel *Lamento di Andromaca sopra l'estinto Ettore*³⁸ ravvisiamo da subito nella soglia testuale l'avvenuta uccisione dell'eroe troiano per mano di Achille e l'inizio della rovina di Andromaca, che aveva ispirato, tra gli altri, l'omonimo melodramma di Apostolo Zeno (1724). La scelta dell'episodio, sebbene non peregrina, costituisce una variazione sul tema più diffuso del commiato di Ettore da Andromaca, narrato nel VI libro dell'*Iliade*. Il componimento, organizzato in sette strofe di endecasillabi sciolti, si apre con un verso («L'estinto sposto ahimè! qual mai rimiro?» v. 1), riproposto in apertura delle prime tre strofe e poi rimodulato attraverso una variazione lessicale progressiva, che contrassegna il passaggio dal patetismo lirico delle prime strofe allo straniamento paratattico dell'ultima («Misero Sposo ahimè! qual mai ti miro?» v. 40; «Sposo, ah! qual ne ritorni, ah! qual ti miro?» v. 49 ripetuto per la strofa 5 e 6; «Qual mai rimiro il caro sposo intanto?» v. 75). Nel corso del lamento la sposa esemplare precorre le conseguenze del lutto e ripercorre le tappe fondamentali del poema mediante la sua versione di donna e vinta: esibendo i gesti rituali del lamento («con la man fera / percuotendo affannata il petto e il volto» vv. 2-3), nelle prime strofe Andromaca piange l'amato consorte, ora come corpo morto («tal mi ti rende il dispietato Achille?» v. 4), ora come salma da onorare con i riti funebri («sopra l'aurato letto, e sopra questi / porporini tappeti» vv. 37-38), desiderando ricongiungersi a lui nella morte («ed io pur teco / esser non posso della morte preda?» vv. 38-39); prosegue realizzando le conseguenze della dipartita di Ettore per i vivi, in special

³⁶ SULGHER, *Poesie*, 82: 36.

³⁷ FUBINI 1975: XLI.

³⁸ SULGHER, *Poesie*: 36-39.

modo per sé e per il figlio, destinati l'una alla servitù in qualità di prigioniera di guerra («vedrommi in breve / da cruda mano in servitù guidata?» vv. 44-45), l'altro alla morte («l'innocente Astianatte, il figlio, il solo / del più tenero amor soave il frutto, / forse da questo sen sarà strappato?» vv. 46-48). Andromaca prende quindi a ricordare i vaticini di Cassandra («Or di Cassandra i vaticini intendo» v. 66) e lo scoppio della guerra, causato dal «fatal pomo» della discordia. Caduta, infine, in un composto furore, viene soccorsa dalla regina dei Teucri, Ecuba, alla quale la poetessa darà voce in un componimento del '94. Il «*topos* dei lamenti di mogli» costituisce uno degli elementi fondamentali del testo iliadico, in ragione della sua natura di rovescio della medaglia. Se la morte eroica consente al guerriero di acquisire gloria e onore,

le donne non riescono a vedere lo splendore del κλέος o il valore ideale del sacrificio: per loro, tagliate fuori da ogni prospettiva di gloria e affidate totalmente ai loro uomini per il benessere morale e materiale, la morte di costoro è solo un'irrimediabile lacerazione, una fine senza riscatto, il crollo di ogni sicurezza, la perdita di uno *status* sociale e l'inizio di una fase incerta, dolorosa e faticosa per sé e per i figli. [...] la promessa di eternità nel ricordo perenne vale per loro assai poco rispetto al concreto presente, di un cadavere invece di un uomo, e alla consapevolezza di un futuro umiliante e doloroso.³⁹

3.2 «A mio gran danno, ed a comun sciagura»:⁴⁰ Penelope

Non a caso, il componimento *Penelope dissuade Telemaco dall'andare in traccia d'Ulisse* si apre con un'identificazione negativa («Priva d'Ulisse la fedel consorte» v.1), su cui prende avvio il tentativo della moglie di Odisseo di distogliere il figlio dalla partenza. L'episodio, in realtà, è frutto di una rielaborazione delle vicende omeriche che non trova riscontro testuale: nel testo odissiacco (libro II), infatti, la partenza di Telemaco rimane oscura alla madre per volontà del figlio, che vieta alla nutrice Euriclea di informarla prima che siano trascorsi almeno dodici giorni, nel tentativo di tutelarla da ulteriori sofferenze («ὥς ἄν μὴ

³⁹ GAGLIARDI 2006: 26-27.

⁴⁰ SULGHER, *Poesie*, 64: 57.

κλαίουσα κατὰ χροά καλὸν ἰάπτῃ»).⁴¹ La Penelope omerica non avrà, quindi, alcuna possibilità di confronto con il giovane e verrà messa a parte del suo viaggio soltanto in un secondo momento, quando l'araldo Medonte le riferirà i piani dei Proci per ucciderlo (libro IV). Sulgher, introducendo una variazione sul tema, ci mostra una Penelope consapevole dei piani del figlio e pronta a farlo desistere dai suoi intenti («e disposto a partir tacitamente, / per evitar di lei l'angoscia e il pianto, / erasi, ma Penelope s'avvide / dei disegni del figlio, e già temendo / pallida prega, e in così dir l'arresta» vv. 8-12), spostando l'asse della vicenda dall'eroismo di Telemaco – tema fortunato se si pensa al romanzo di Fénelon del 1699 – alla preoccupazione e al dolore della figlia di Icaro in qualità di moglie e madre. Ella, che nel libro II dell'*Odissea* appare soltanto indirettamente, astuta e fedele intenta al telaio, acquisisce corpo e voce nella supplica al figlio: a partire dalla constatazione della propria condizione, i cui esiti parossistici risultano sospesi per l'incertezza delle sorti di Odisseo, si sviluppa la narrazione delle disavventure di Ulisse nel suo viaggio di ritorno, che pertengono, tuttavia, a una realtà più presunta che effettiva, propria di un personaggio che sembra conoscere il proprio statuto letterario e quello del consorte. Dimentica, però, del finale, interpreta il mancato ritorno e il silenzio dello sposo come segno di morte e, pensandolo «in mar sepolto» e privato della tomba nonché dell'onore, vagheggia che le appaia in sonno come «ombra cara adorata» che «il ver palesa» («almen tu fossi / per man caduto del famoso Ettore / là fra i compagni tuoi: che allor la gloria / stata saria della tua morte il prezzo» vv. 46-49). Se Penelope comprende e sposa l'etica guerriera che avrebbe garantito onore a Ulisse morto in battaglia, non è in grado di accogliere la prospettiva del viaggio del figlio, che accusa di essere mosso sì dall'amore per il padre ma anche da un «desio di gloria», ignorando le conseguenze sulla regina di Itaca («E se tu parti a cento rischi esposta / Penelope sarà. Dai proci infesti / divoratori delle tue sostanze / chi mi difenderà? Figlio t'arresta» vv. 31-34). A questo punto si dispiega il ripercorrimiento di alcuni momenti significativi della guerra di Troia, rielaborati con gli stessi strumenti impiegati nel *Lamento di Andromaca*: condannando il desiderio di Menelao di vendicare il ratto di Elena, Penelope individua nella di lei nascita la causa scatenante del dolore che la guerra provoca, nonché della sua specifica condizione di sofferenza («A mio gran danno, ed a comun scia-

⁴¹ «non deturpi il suo bell'incarnato piangendo» OMERO, *Odissea* [Cerri], II 376: 231.

gura» v. 64). Assistiamo, così, all'ennesimo rivolgimento d'animo della donna, che prima spera e confida in un ritorno del marito («forse il timor di tenera consorte / la speranza distrugge, e forse vive / il figlio di Laerte» vv. 69-71), poi piange la possibilità che, vivo, abbia ormai dimenticato i suoi affetti («Se vive e come chi l'adora oblia?» v. 80). Le parole di Penelope, estremo tentativo di sfuggire a un'ulteriore «lacerazione», non basteranno a fermare Telemaco e la madre dovrà accettare la decisione del giovane, affidandolo ai Numi e coltivando la speranza che almeno valga a ritrovar lo sposo, suo unico «signore» e «sostegno». Pur prendendo voce, lo spazio da cui Penelope parla è privo di effetti sulla realtà, e i versi di Sulgher configurano un tentativo di riattualizzazione e di drammatizzazione di un personaggio la cui voce, alla fine, rimane confinata nel limite di un lamento, ribadendone l'esclusiva natura di madre e sposa, subalterna all'uomo.

3.3 «A lui mi cedi, né ti lagni almeno?»⁴² *Briseide e Achille*

Nel Settecento, l'ira di Achille assurge a emblema di barbarie, determinando la diffusione di traduzioni e riletture che tentano di declinare il mito in chiave moralistica (si veda, ad esempio, l'*Iliade* di Alexander Pope, 1715-1720). Se, dunque, «Enea è più vicino al paradigma neoclassico dell'eroismo»,⁴³ Achille, per mezzo del dialogo tra le arti, diviene il «bersaglio principale delle accuse antiomeriche di brutalità, e la pietra angolare dei settecenteschi "paradigmi antiomerici"». ⁴⁴ In quest'ottica risulta denso di significato l'episodio che scatena l'ira dell'eroe, vale a dire la sottrazione di Briseide per volontà di Agamennone, che varrà l'allontanamento di Achille dal campo acheo:

Ma, per Dio! qual nome più proprio che di «stoltezza» merita la sapienza del suo capitano Agamennone, il quale dev'essere costretto da Achille, a far suo dovere di restituire Criseide a Crise, di lei padre, sacerdote d'Apollo, il qual dio per tal rapina faceva scempio dell'esercito greco con una crudelissima pestilenza? e, stimando d'esservi in ciò andato del punto suo,

⁴² Ivi, 23: 45.

⁴³ GREGORI 2008: 149, n. 4.

⁴⁴ Ivi: 148.

credette rimettersi in onore con usar una giustizia ch'andasse di séguito a sì fatta sapienza, e toglier a torto *Briseide ad Achille*, il qual portava seco i fati di Troia, acciocché, disgustato dipartendosi con le sue genti e con le sue navi, Ettore facesse il resto de' greci ch'erano dalla peste campati? Ecco l'Omero finor creduto ordinatore della greca polizia o sia civiltà, che da tal fatto incomincia il filo con cui tesse tutta l'*Iliade*, i cui principali personaggi sono un tal capitano [Agamennone] ed un tal eroe [Achille] [...]. Ecco l'Omero innarrivabile nel fingere i caratteri poetici [...] de' quali gli più grandi sono tanto sconvenevoli in questa nostra umana civil natura! Ma eglino sono decorosissimi in rapporto alla natura eroica [...] de' puntigliosi.⁴⁵

Alla luce del passo vichiano, non ci sorprende che Sulgher intitolò il suo componimento, che si apre nel momento esatto in cui la donna viene portata via dalla tenda dell'eroe per essere condotta da Agamennone, proprio *Briseide tolta ad Achille*. Il testo riannoda le fila dell'episodio attraverso la voce della prigioniera, la cui fisionomia non sembra dovere molto al modello omerico, nel quale di lei si dice soltanto «ή δ' ἄεκουσ' ἄμα τοῖσι γυνῆ κίεν»,⁴⁶ ricalcando, invece, quello ovidiano delle *Heroides* e, dunque, dell'epistola di Briseide ad Achille.⁴⁷ Ella, infatti, pronuncia un discorso a forte carattere ora invettivo, ora lamentoso, volto a provocare una reazione in Achille. «Felice amante» del Pelide, ci appare da subito «dolente» e «molle di pianto», con «il crin disciolto» e «affannato [...] petto», attributi tradizionali del dolore che lasciano presto il posto a parole durissime nei confronti di Agamennone, accusato di essere «un che i diritti altrui folle calpesta», nonché, in chiusura, «superbo, formidabile, e feroce». Prosegue, quindi, sollecitando Achille a reagire, sulle prime almeno con le lacrime («a lui mi cedi, né ti lagni almeno?» v. 23), immediatamente dopo, facendo appello alla sua forza proverbiale («ma che lagnarti? quel tuo brando impugna, / vieni, vinci, distruggi, a Ftia mi guida» vv. 24-25). Da Achille, tuttavia, non giunge neanche una parola, decretando la delusione di tutte le promesse amorose («Menzogner mi dicesti, Achille t'ama, / è il tuo sostegno Achille, io non ti voglio / misera schiava, ma felice Amante» vv. 30-32) e la preghiera rimane inascoltata persino dal dio («Tu, Febo, almen, cui mosse un Crise afflitto, / L'angoscia del mio cuor anche ti muova, / [...]

⁴⁵ VICO, *Della scoperta* [Battistini], I 1 783: 812-813.

⁴⁶ OMERO, *Iliade* [Ceiri], I 348: 144.

⁴⁷ OVIDIO, *Eroidi* [Salvadori], III: 20-29.

Come! ognuno si tace? e sordo Achille? / Febo non m'ode? È inesorabil morte?» vv. 40-41, 44-45). Proprio come nell'episodio omerico, il componimento si chiude con l'immagine di Achille piangente («Ma già troppo l'opprime il pianto» v. 51), con cui si aprirà il componimento successivo, *Lamento d'Achille con Teti per essergli stata rapita Briseide d'Agamennone*. Sulgher è capace di offrirci un volto estremamente umano dell'eroe, sicuramente distante rispetto alla polarizzazione che aveva investito i protagonisti dei poemi omerici nella più recente riflessione di Giambattista Vico: l'uno, Achille, l'eroe della forza; l'altro, Ulisse, l'eroe della sapienza.⁴⁸ Riconoscendo loro questi attributi, quest'ultimo si trovava allora a criticare Omero laddove dipingeva gli eroi con «menti quasi di fanciulli», «per robustezza di fantasie come di femmine» e «per bollore di passioni come di violentissimi giovani».⁴⁹ Sulgher sembra, piuttosto, tenere presenti le precedenti riflessioni di Gianvincenzo Gravina, che in *Della ragion poetica* affermava che:

Quei ch'espungono gli animi fissi sempre in un punto, o che scolpiscono l'eccesso e la perseveranza costante della virtù o del vizio sulle persone introdotte in tutti i casi ed in tutte l'occasioni, *non rassomigliano il vero e non incantano la fantasia*, poiché rappresentano caratteri difformi da quelli che sono dai sensi e dalla reminiscenza a noi somministrati. Gli uomini, o buoni o cattivi, non sono interamente, né sempre dalla bontà o dalla malizia occupati.⁵⁰

E questo è valido anche per gli eroi, perennemente esposti agli umani «moti dell'animo», «perloché non riuscì a Teti d'abolire in Achille il carattere dell'umanità e d'immergerlo tutto nell'immortal natura»,⁵¹ grazie a Omero, «il mago più potente e l'incantatore più sagace»,⁵² capace di delineare la natura dell'uomo «nel vero esser suo».⁵³ Per questa ragione, probabilmente, Sulgher non interviene in maniera significativa nell'episodio del *Lamento d'Achille* e aderisce quasi totalmente al modello omerico: il componimento si apre con l'arrivo di Teti, pronta ad ascoltare le ragioni del pianto di Achille (basti qui l'esempio

⁴⁸ VICO, *Della scoperta* [Battistini], II I 879: 843.

⁴⁹ Ivi, I I 787: 815.

⁵⁰ GRAVINA *Scritti critici e teorici* [Quondam]: 206.

⁵¹ Ivi: 207.

⁵² Ivi: 203.

⁵³ Ivi: 206.

di «καρπαλίμως δ' ἀνέδν πολιῆς ἀλδς ἡῦτ' ὀμίχλη»,⁵⁴ che si traduce in Sulgher «*ratta sen sorse a dare al figlio aita*» v. 6), il quale narra alla madre della conquista di Tebe e del conseguente bottino equamente diviso tra i pari. Soltanto quando indica Briseide come la propria ricompensa, possiamo individuare un riverbero della fonte ovidiana impiegata nel componimento precedente. Infatti, in Sulgher la donna non costituisce soltanto la prova tangibile dell'onore di Achille e si configura, piuttosto, come l'oggetto d'amore di cui l'eroe è privato:

Briseide sola per mio premio ottenni,
e grato il picciol dono al cuore amante
divenne più d'oro, di bronzi, o cocchi
di bei cavai guarniti; e quando io lieto
vivea riamato amante, oh mio tormento!⁵⁵

Torna alla fonte omerica amplificandone i motivi secondo l'esigenza lirica dell'autrice: Achille chiede alla madre di rivolgersi a Giove, invocando vendetta, e questa salirà fin sull'Olimpo a implorare il padre («Oh bella madre! oh del gran Giove figlia, / sola Regina degli ondosi regni, / deh! ti muova a pietade un tanto scorno, / ti muova il pianto che dai lumi io verso / [...] / Gli chiedi che mi sazi almen del sangue / dei folli Atridi alla mia gloria avversi» vv. 80-83, 90-91). Sulla partenza di Teti si chiude il componimento, laddove la fonte omerica presentava immediatamente il dialogo tra Zeus e la più bella delle Nereidi. Sulgher svilupperà l'episodio in un altro idillio, raccolto nelle *Poesie* del '94, di cui non ci occuperemo.⁵⁶ Basti in questa sede considerare la fedeltà al modello e l'impiego degli stessi strumenti di riscrittura rilevati a proposito del *Lamento di Achille*.

⁵⁴ «rapidamente emerse dal mare spumoso, quasi fosse vapore» in OMERO, *Iliade* [Cerri], I 359: 145.

⁵⁵ SULGHER, *Poesie*, 21-25: 48.

⁵⁶ Ivi: 195-197. L'idillio, infatti, non appartiene al nucleo di componimenti in analisi.

3.4 «Rischiata dal vero»: ⁵⁷ *Didone*

Il componimento in endecasillabi sciolti *Didone che dagli Elisi scrive alle donne dei suoi tempi*⁵⁸ chiude la raccolta del 1785, restituendoci un'immagine inedita della regina di Cartagine, distante dalla caratterizzazione tanto del modello epico virgiliano, quanto di quello elegiaco ovidiano. Non è possibile apparentarla neppure col personaggio del più recente melodramma metastasiano *Didone abbandonata*, eseguito a Napoli nel 1724, messo in scena e riscritto lungo tutto il Settecento. La Didone di Sulgher condivide con l'eroina ovidiana l'uso della scrittura, ma non il destinatario: se, infatti, i distici elegiaci latini accolgono la sofferenza di un'amante abbandonata, impegnata a rivolgere dure accuse al figlio di Venere («ille quidem male gratus et ad mea munera surdus» v. 27),⁵⁹ qui Elissa si rivolge alle «donne gentili, dell'amor devote», affinché il suo «medesimo esempio» le «scuota». Di più, non la regina ovidiana in procinto di morire («adspicias utinam quae sit scribentis imago; / scribimus, et gremio Troicus ensis adest / [...] /qui iam pro lacrimis sanguine tinctus erit» vv. 185-188), ma una Didone già morta, ormai «rischiata dal vero», nonché «già scevra in cuore di passion crudele», lontana quindi dal *furor amoris* che aveva caratterizzato tutte le sue rappresentazioni tradizionali. Pur rimanendo «Misera Dido», ripercorre le ragioni della sua sventura soltanto per pochissimi versi dalle tinte patetiche, necessari a riconoscere il volto noto dell'eroina. Per il resto, le «note» della defunta sono caratterizzate dalla volontà di impartire alle sue lettrici un insegnamento, nonché comunicare le reali ragioni del suo suicidio, morta «non per amor come la fama disse», ma per «error del fallo». Dopo aver tentato di offrire un ammaestramento alle «donzelle», che non devono essere accecate dalla «ambizion fatal compagna di leggiadra beltà», suggerisce loro di cercare un «cuor fedel, grato, innocente» e di vivere «riamate amanti». Proprio in questo la donna ravvisa la sua massima colpa, il cui esito, tuttavia, diverge dalla lezione eneadica, che la vede suicida per amore, incapace di sopportare il dolore dato dall'abbandono di Enea e, così, maledetto («“moriemur inultae / sed moriamur” ait “sic sic iuvat ire sub umbras; / hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto /

⁵⁷ Ivi, 2: 81.

⁵⁸ Ivi: 81-84.

⁵⁹ Per il testo ovidiano si è fatto riferimento a OVIDIO, *Eroidi* [Salvadori].

Dardanus et nostrae secum ferat omina mortis”» vv. 659-662). Niente di tutto questo nel componimento settecentesco, in cui la regina ormai «dell’ombra amata di Sicheo compagna», proprio come si era augurata nel poema virgiliano («omnibus umbra locis adero» v. 386), chiarisce di essersi data la morte per una ragione ben diversa cui pure l’ha condotta l’amore: l’essere stata dimentica del suo sposo defunto, unendosi a Enea nella grotta fuori da ogni legame matrimoniale.

Se in mente torna a me quella prim’ora
che divenni d’Enea, dal sen m’involo
di Sicheo che pur m’ama, e certo m’ama,
che dei Numi fu colpa, e che se allora
fra *l’orror della grotta* in sen d’Amore
lo sposo mi scordai, partito appena
l’infido e sconoscente, *orror del fallo*
m’opresse l’anima, e *di morir bramai*
per placar del mio ben l’ombra sdegnata,
non per amor come la fama disse
sempre pronta a mentir querula audace.⁶⁰

Proprio Virgilio aveva riferito dell’amplesso dei due («speluncam Dido dux et Troianus eandem / deveniunt. Prima et Tellus et pronuba Iuno / dant signum: fulsere ignes et conscius aether / conubiis summoque ulularunt vertice nymphae» vv. 165-168), e subito dopo aveva prestato il fianco all’interpretazione di Sulgher con i due celebri versi «iam furtivom Dido meditatur amorem: / coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam».⁶¹

La Didone di Sulgher non potrebbe essere più settecentesca di com’è: a parlare è una donna che, inserita in un contesto di sociabilità costituito dalle «donzelle» cui si rivolge, è tenuta a incarnare quei valori muliebri che la rendono rispettabile agli occhi della società del tempo. La presenza di una donna nella dimensione pubblica riguarda, in prima istanza, il rispetto delle virtù donnesche e nel caso di Didone, dunque, il ruolo di moglie e vedova.

⁶⁰ SULGHER, *Poesie*, 54-64: 83.

⁶¹ VIRGILIO, *Encide* [Scarcia], IV 171-172: 478.

4. CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE: INTERPRETAZIONE DEI DATI

Io non sono del vostro parere su la cagione per la quale noi donne non scriveremo mai come un Tasso, un Ariosto, molto meno come Dante, che voi la credete l'amor proprio; temo piuttosto, che le premure dei genitori, sempre rivolte a favorire l'educazione dei maschi, ed il nostro genio meno domabile dalla voglia altrui, ma spesso piegato a voglia propria, credo che un facile timore, che l'impossibilità d'imprendere con costanza fatiche di vent'anni, siano le più vere cagioni del determinarsi che facciamo piuttosto al leggiadro che al grande. [...] Ah mia cara! la nostra sorte si oppone troppo ai nostri possibili progressi; in uno stato [da nubili] molte cose non ci convengono; in un altro [da sposate], se ci convengono, abbiamo meno forza, meno tempo, più distrazione; e circondate dall'adulazione ci avvezziamo ad essere contente di poco. Non potete credere quanto io stessa avrei voluto fare e quanto poco mi è riuscito di fare; ogni fiore è tardi per me spuntato, ed io morirò prima di corre il frutto; da ragazza sventure inaudite, da maritata malattie lunghe e penose, sei parti, convulsioni abituali, figli che mi occupavano, doveri che io doveva adempire; ecco i motivi che hanno ritardato i miei passi, come ritardano quelli di molte altre.⁶²

Fortunata Sulgher Fantastici fu una donna di grande cultura: le difficoltà legate alla condizione femminile non le impediscono di mantenere uno sguardo lucido sulle proprie possibilità e aspirazioni nonché di partecipare al dibattito culturale coevo attraverso importanti scambi epistolari, grazie ai quali, oggi, possiamo ricostruire il profilo di una intellettuale perfettamente allineata con i gusti del tempo. Il suo personale riuso della materia omerica e virgiliana assume caratteristiche tematiche e formali fortemente influenzate da uno specifico «spazio di creazione, trasmissione e scambio dei saperi»:⁶³ con la felice eccezione didoniana, i suoi personaggi, svuotati del loro originario afflato epico, risentono del clima del melodramma italiano – che si era sviluppato proprio tra Firenze e Mantova e promuoveva un ritorno all'antico interrogandosi sul rapporto tra poesia e musica – e,

⁶² CRIVELLI 2014: 23-24. Si tratta di una lettera in risposta a Diodata Saluzzo datata Firenze, 30 dicembre 1797, e contenuta nel carteggio della poetessa.

⁶³ Ivi: 83.

dunque, si fanno carico di una dimensione tragica che riattualizza il mito per mezzo del linguaggio poetico.

L'impiego dei modelli epici risulta informato stilisticamente e formalmente dalla lirica: seppur i personaggi e le vicende siano omeriche e virgiliane, il linguaggio impiegato si iscrive nel codice poetico dell'Accademia dell'Arcadia, modellato sugli esempi illustri di Petrarca, Dante e Tasso per la chiarezza dell'espressione e la finezza del concetto, massimamente espresse nel componimento che chiude la raccolta. In *Didone*, crediamo, la scelta di dare voce alla regina defunta, capace di ripercorrere con lucida distanza la propria esperienza proprio perché ha trovato pace negli Elisi, consente a Sulgher di perseguire anche la chiarezza dello stile.

Non sarebbe forse azzardato parlare di liricizzazione dell'epica, laddove l'episodio celebre, di gusto neoclassico, subisce una riduzione in forma di miniatura – vale a dire l'idillio, quadretto che di volta in volta sembra realizzarsi nella pittura del tempo –, e, ancora, con uno sguardo interno, personale, capace di far emergere l'elemento soggettivo. Inoltre, la liricizzazione dell'epica risponde alla necessità di trattare la materia in modo «leggiadro», che si confà a chi qualche anno dopo dirà:

Non d'Achille fero l'ira,
non d'Ettore, o dei Giganti
dir vorrei
ribelli ai Dei,
che la pace è cara a me.⁶⁴

In questa prospettiva non c'è spazio per l'eroismo, e ciò provoca il rovesciamento dei più valorosi eroi epici quali Ettore, Telemaco, Achille ed Enea nelle figure sofferenti di mogli e madri: Andromaca, Penelope, Briseide e Didone. Unica eccezione è costituita da Achille, di cui Omero, alla luce della lettura graviniana, era stato capace di offrire un volto umano. Tanto Andromaca quanto Penelope, infatti, non sono in grado di comprendere il desiderio di gloria che conduce l'uno alla morte, l'altro lontano dalla casa paterna e dalla madre, esponendola al pericolo. Persino l'eroismo erotico di Didone, capace di un gesto estremo dai tratti virili, viene ricondotto all'interno di una dimensione personale e sociale

⁶⁴ SULGHER, *Poesie*, 11-15: 41.

che attiene all'onore e alla virtù muliebre. Per questa ragione Sulgher contamina il modello omerico e virgiliano guardando alle *Eroidi* ovidiane, che avevano dato voce alle donne abbandonate del mito, ora spogliate della loro natura eroica e ritratte in lamento. E proprio il lamento era tipico della poesia in morte praticata dalle autrici che muovono «in un universo lugubre declinato esclusivamente al femminile»⁶⁵, sebbene il genere costituisse una minoranza nel contesto della produzione arcadica. Questo codice offre all'autrice gli strumenti per rielaborare i modelli epici e, «potente e immediato terreno di comunicazione condivisa»⁶⁶, influenza una riscrittura in cui la sociabilità è inscindibile dal lutto: e così Didone si rivolgerà alle «donne gentili dell'amor devote» affinché possano imparare dal suo dolore, Penelope riconoscerà nel suo destino la «comun sciagura» ed Ecuba consolerà Andromaca riportando il lamento alla sua condizione condivisa («deh via, t'accheta, avrem comune il pianto»).

⁶⁵ CRIVELLI 2007: 112, n. 2.

⁶⁶ Ivi: 110.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALFIERI, *Rime* [Maggini] = Vittorio Alfieri, *Rime*, a cura di Francesco Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Segre] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 2010.
- CRESCIMBENI, *Comentarj = Comentarj di Giovan Mario de' Crescimbeni [...] intorno alla sua Istoria della volgar poesia. Volume primo [...]*, Roma, Antonio de' Rossi, 1702.
- CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia = La bellezza della volgar poesia di Giovan Mario Crescimbeni Canonico di Santa Maria in Cosmedin e Custode Generale d'Arcadia. Riveduta, corretta e accresciuta del nono dialogo dallo stesso autore, e ristampata d'ordine della Ragunanza degli Arcadi [...]*, Roma, Antonio de' Rossi, 1712.
- GIOTTI 1824 = Cosimo Giotti, *Elogio di Fortunata Sulgher Fantastici Marchesini poetessa estemporanea fra gli Arcadi Temira Parraside*, Firenze, Stamperia Magheri, 1824.
- GRAVINA, *Scritti critici e teorici* [Quondam] = Gianvincenzo Gravina, *Della ragion poetica. Libri due*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma - Bari, Laterza, 1973, 195-327.
- LYNCH PIOZZI 1789 = *Observations and Reflections Made in the Course of a Journey through France, Italy, and Germany. By Hester Lynch Piozzi. In two Volumes. Vol. I*, London, A. Strahan and T. Cadell, 1789.
- OMERO, *Iliade* [Cerri] = Omero, *Iliade*, a cura di Giovanni Cerri, Milano, Rizzoli, 2015.
- OMERO, *Odissea* [Di Benedetto] = Omero, *Odissea*, a cura di Vincenzo Di Benedetto, Milano, Rizzoli, 2016.
- OVIDIO, *Eroidi* [Salvadori] = Publio Ovidio Nasone, *Eroidi*, Milano, Garzanti, 2006.
- SULGHER, *Componimenti* = Fortunata Sulgher, *Componimenti poetici*, Firenze, Allegrini, 1785.

- SULGHER, *Poesie dedicate* = Fortunata Sulgher, *Poesie dedicate alla celebre pittrice Angelica Kauffmann*, Siena, Stamperia Pazziniana, 1792.
- SULGHER, *Poesie* = Fortunata Sulgher, *Poesie*, Livorno, Masi e Compagni, 1794.
- SULGHER, *Poesie* = Fortunata Sulgher, *Poesie*, Firenze, Stamperia Granducale, 1796.
- SULGHER, *Ero e Leandro* = Fortunata Sulgher, *Ero e Leandro. Poemetto*, Parma, Co' Tipi Bodoniani, 1802.
- SULGHER, *Ottave* = Fortunata Sulgher, *Ottave della cittadina Fortunata Fantastici: Genio immortal del Ferrarese Omero*, in *Prose e rime per il trasporto del monumento e delle ceneri di Ludovico Ariosto*, Ferrara, presso i Socj bianchi e negri stampatori del seminario 1802, 206-208.
- VICO, *Della scoperta* 1744 [Battistini] = Giambattista Vico, *Della scoperta del vero Omero*, in Id., *Principi di scienza nuova*, in *Opere*, a cura di Andrea Battistini, Milano, Mondadori.
- VIRGILIO, *Eneide* [Scarcia] = Virgilio, *Eneide*, Introduzione di Antonio La Penna, traduzione e note di Riccardo Scarcia, Milano, Rizzoli, 2017.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- BONFATTI 2012 = Rossella Bonfatti, *Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvisatrici fra Sette e Ottocento*, «Enthymema», 28 (2021), 92-105 disponibile online all'indirizzo <<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/16026>>.
- CAPRIOTTI 2022a = Marco Capriotti, *L'improvvisazione poetica nell'Italia del Settecento. La storia e le forme*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2022.
- CAPRIOTTI 2022b = Marco Capriotti, *L'improvvisazione poetica nell'Italia del Settecento. Un catalogo*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2022.
- CRIVELLI 2007 = Tatiana Crivelli, «*Figli, vi lascio! E nel lasciarvi tremo*». *Sui domestici lutti poetici delle 'pastorelle' d'Arcadia*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 29-30 (2007), 109-124.

«Ti muova il pianto che dai lumi io verso». Modelli epici in Fortunata Sulgher Fantastici

- CRIVELLI 2010 = Tatiana Crivelli, *Fra Oriente e Occidente: improvvisazione poetica e carattere nazionale italiano nella "Corinne" di M.me de Staël*, in «Studi (e testi) italiani», 25 (2010), 83-106.
- CRIVELLI 2014 = Tatiana Crivelli, *La donzelletta che nulla teme*, Roma, Iacobelli editore, 2014.
- CRIVELLI 2017 = Tatiana Crivelli, *Fortunata Sulgher Fantastici fra accademia, salotto e corrispondenza: la «materia de' trattenimenti» e il canone*, in *Escritoras italianas fuera del canon*, a cura di Daniele Cerrato, Sevilla, Benildes Ediciones, 2017, 90-117.
- DI RICCO 1990 = Alessandra Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, FrancoAngeli, 1990.
- ESTERHAMMER 2008 = Angela Esterhammer, *Romanticism and Improvisation, 1750-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- FERRERI 2007 = Luigi Ferreri, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007.
- FUBINI 1959 = Mario Fubini, *Introduzione*, in *Lirici del Settecento*, a cura di Bruno Maier, Napoli, Ricciardi, 1959, IX-CXIX.
- GAGLIARDI 2006 = Paola Gagliardi, *I lamenti di Andromaca nell'"Iliade"*, in «GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique», 10 (2006), 11-46.
- GENTILI 1980 = Bruno Gentili, *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, in *Oralità: Cultura, letteratura, discorso*. Atti del Convegno internazionale (Urbino, 21-25 luglio 1980), a cura di Bruno Gentili - Giuseppe Paioni, Roma, Edizioni dell'ateneo, 363-408.
- GREGORI 2008 = Flavio Gregori, *Follia e civiltà: Pope e l'ira di Achille*, in Roberto Baronti Marchiò, *Lezioni di Dottorato Università di Cassino 2007*, Santa Maria Capua Vetere, Spartaco, 2008, 147-177.
- PERA 1897 = Francesco Pera, *Fiorentini in Livorno e Livornesi in Firenze*, Livorno, Tipografia Giuseppe Meucci, 1897.
- PIERI 2005 = Marzia Pieri, *La Vita in palcoscenico: il «mimo interiore» di Alfieri e il teatro del suo tempo*, in *Vittorio Alfieri. Drammaturgia e autobiografia*. Atti della

giornata di studi (Parigi, 4 febbraio 2005), a cura di Pérette-Cécile Buffaria - Paolo Grossi, Parigi, Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura, 2005, 11-38.

ROSINI 1851 = Giovanni Rosini, *Cenni di storia contemporanea*, Pisa, Capurro, 1851.

TRAPANI 2010 = Eleonora Trapani, *Profilo biografico di un'improvvisatrice toscana del Settecento: Fortunata Sulgher Fantastici*, Firenze, Archivio per la memoria e la scrittura delle donne "Alessandra Contini Bonacossi", 2010.

TRAPANI 2011 = Eleonora Trapani, *Fondo Fortunata Sulgher Fantastici. Censimento*, Firenze, Archivio per la memoria e la scrittura delle donne "Alessandra Contini Bonacossi", 2011.

VITAGLIANO 1905 = Adele Vitagliano, *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Loescher, 1905.