

NOTE SUL RIUSO DELL'EPICA CLASSICA NELLA POESIA DEL SECONDO SETTECENTO. IL *GIORNO* DI PARINI E GLI *AMORI* DI SAVIOLI

Barbara Tanzi Imbri
Università degli Studi di Milano

RIASSUNTO: L'intervento propone una riflessione sulle riprese dell'epica classica nella poesia del secondo Settecento attraverso un'indagine sulla ricontestualizzazione di motivi e immagini negli *Amori* di Savioli e nel *Giorno* di Parini. In un secolo in cui il genere fu molto poco praticato si assistette tuttavia a un massiccio recupero della classicità non soltanto sotto l'aspetto linguistico e sintattico, ma anche tematico, con frequente ripresa di immagini mitologiche. Entro questo quadro lo studio condotto ha cercato di individuare le forme di recupero e di riuso dell'epica classica, spesso identificabili con la ripresa di scene risemantizzate in chiave non solo più comunemente encomiastica, ma anche ironica e satirica, o ancora metaforica, talvolta impiegate per impreziosire scene di marcato gusto settecentesco.

PAROLE CHIAVE: epica classica, Parini, Savioli, *Giorno*, *Amori*, intertestualità

ABSTRACT: This paper proposes a reflection on the revival of the classical epic in the poetry of the second half of the eighteenth century by providing an examination of the re-use of ancient motifs and images in Savioli's *Amori* and Parini's *Giorno*. In a century in which the epic genre was not very popular, there was indeed a remarkable recovery of classicism not only from a linguistic and syntactic point of view, but also from a thematic one, as testified, among other things, by the frequent revival of mythological images. Within this framework, the investigation tries to identify the forms of recovery and reuse of the classical epic tradition. These forms are often identifiable with the reinterpretation of scenes not only in an encomiastic key, which is the most common, but also in an ironic and satirical, or even metaphorical manner, sometimes to embellish scenes of pronounced eighteenth-century style.

KEY-WORDS: Classical Epic, Parini, Savioli, *Giorno*, *Amori*, intertextuality



Parlare di epica nel Settecento significa adottare un punto di osservazione inusuale, dal momento che il genere è pressoché estraneo alle esperienze letterarie del secolo, se non declinato come eroicomico, trasferito nel melodramma, o frequentato attraverso le traduzioni dei classici. Dopo la proliferazione di poemetti cavallereschi nel diciassettesimo secolo, testimonianze della grande fortuna della *Gerusalemme Liberata*,¹ nel Settecento, infatti, la vena inaridì.

L'epica classica e la tradizione cavalleresca cinquecentesca, tuttavia, rimasero vive nella memoria di alcuni poeti, diventando una sorta di grande ipotesto dal quale attingere temi, immagini, stilemi e vocaboli da utilizzare con intenti e in contesti diversi. Gli esempi più interessanti di tale riuso si rintracciano nel *Giorno* di Parini e negli *Amori* di Savioli,² due opere derivate da prospettive opposte, ma con alcuni punti di contatto significativi, che rendono proficuo il confronto. Entrambi i poeti, infatti, ritraggono l'alta società settecentesca mettendone in luce costumi e attitudini peculiari, ma con intenti differenti perché diverso è il punto di vista dal quale la osservano.

Precettore a Milano in casa Serbelloni e Imbonati, poi professore di Eloquenza e Belle lettere presso il ginnasio di Brera,³ Parini ritrae con sferzante ironia la giornata del «giovine signore» per denunciare l'indolenza dell'aristocrazia ormai impegnata esclusivamente in feste, banchetti e occasioni mondane. Dal canto suo, Savioli, figlio del conte Giovanni Andrea e della contessa Paola Ludovica Barbieri Fontana, discendente di una famiglia aristocratica senatoria di Bologna, partecipava a feste e danze in qualità di attore prima che di osservatore.⁴ Gli *Amori* raffigurano così la società salottiera con sguardo complice e ammiccante offrendo a dame e gentiluomini l'opportunità di riconoscere nelle brevi odi in quartine di settenari i propri «pensieri» e i propri «casi», racchiusi in graziosi cammei e impreziositi da memorie e paragoni mitologici.⁵

¹ Si veda in merito almeno ARTICO - ZUCCHI 2017.

² Le citazioni dalle due opere saranno sempre tratte da PARINI, *Giorno* [Isella - Tizi] e SAVIOLI, *Amori* [Tanzi Imbri].

³ Per la biografia di Parini vd. NICOLETTI 2014.

⁴ Per la biografia di Savioli vd. CARRER 1837.

⁵ Così lo stesso Savioli nella dedicatoria alla prima edizione del 1765: «Quella passione, o a dir meglio quel fuoco, di cui si risentono i miei versi, è conosciuto, e sentito più o meno da tutti gli uomini. Se alcuna volta col suo soccorso mi è riuscito d'esprimere la natura felicemente, se taluno avrà creduto di ravvisar ne' miei versi i

Gli aspetti di maggior interesse nel confronto tra il *Giorno* e gli *Amori* sono l'attenzione riservata dai due poeti talvolta agli stessi episodi di vita quotidiana e la raffigurazione dei medesimi personaggi caratteristici del bel mondo.⁶ La prima edizione degli *Amori*, uscita con il titolo di *Rime* e con soli dodici dei ventiquattro componimenti totali, fu pubblicata a Venezia nel 1758, cinque anni prima del *Mattino* e sette prima del *Mezzogiorno*; la seconda, con il titolo e la struttura definitivi, fu stampata a Lucca nel 1765.⁷ È dunque improbabile, non solo per la lontananza di interessi e di classe sociale, ma anche per ragioni cronologiche, che Savioli e Parini possano essersi effettivamente influenzati, nell'una o nell'altra direzione, se non per pochi luoghi circoscritti, sui quali restano tuttavvia alcuni dubbi.⁸

Sebbene i due poeti si concentrino nel ritratto degli stessi ambienti, la distanza che separa i due punti di vista emerge a diversi livelli, primo tra tutti quello metrico-sintattico, che oppone il complesso endecasillabo pariniano, ricco di inversioni e spesso dilatato dagli *enjambements*,⁹ alla facile quartina savioliana; una strofa che si configura come unità metrica, sintattica e tematica principale, assumendo i tratti di una tessera di mosaico o di un minuto cammeo di gusto settecentesco.

L'opposizione di toni e di stile, qui tratteggiata nelle sue linee generali, interessa senz'altro anche il lessico, la sintassi e la prosodia, sui quali al momento non ho modo di

suoi pensieri stessi, e i suoi casi, ciò basta: la memoria e 'l desiderio avranno fatto il restante, ed io per questa sola via forse potea piacere». La citazione è tratta da SAVIOLI, *Amori* [Tanzi Imbri]: 3.

⁶ Si veda in particolare il cappello introduttivo all'ode *Il mattino*, in SAVIOLI, *Amori* [Tanzi Imbri]: 21-22.

⁷ *Rime del signor conte Lodovico Savioli*, Venezia, Remondini, 1758 e *Amori*, Lucca, Riccomini, 1765.

⁸ È possibile che negli *Amori* del 1765 Savioli abbia mutato il titolo della terza ode da *Alla fanciulla che s'adorni* (*Rime*, 1758) a *Il mattino* sulla scorta del *Mattino* pariniano pubblicato nel 1763. In direzione contraria, invece, si può pensare che Parini abbia avuto in mente anche Savioli per l'ode *A Silvia*, l'unica composta in quartine savioliane, pubblicata nei primi mesi del 1795. Oltre al metro, si rilevano infatti vocaboli dieretici in rima ritmica, quali «indizio» (X 41, così *A Silvia*, 115), «imperio» (II 49, così *A Silvia*, 19), «Frigio» (III 53, così *A Silvia*, 53), «gloria» (IX 21, così *A Silvia*, 111), il sintagma «funesti auguri» (XIX 20), sdrucchiolo in *A Silvia*, 35 «funesti augurii», e l'immagine dell'inverno, «indomito» e «Sdegnoso» in Savioli, VIII 1-8, che, «sebben decrepito» pare «Voglia serbarsi eterno», in Parini, *A Silvia*, 13-16; cfr. SAVIOLI, *Amori* [Tanzi Imbri]: XXV.

⁹ Tra i numerosi studi sugli aspetti metrico-sintattici del *Giorno* si vedano almeno CARDUCCI 1937: 258-289; TIZI 1996; ESPOSITO 1998; ROGGIA 2013a e JURI 2016.

soffermarmi,¹⁰ e coinvolge altresì il riuso della tradizione epica, ben noto e ampiamente indagato nel caso del *Giorno*, più circoscritto e poco studiato in quello degli *Amori*, ma interessante quale ulteriore termine di confronto tra le due opere. Già Carducci aveva sottolineato l'impiego da parte di Parini di una «favella nobile [...] malignamente favoleggiata epica»,¹¹ e più oltre aveva concluso: «da questo sollevamento del ridevole eroe a una grandezza che non si appoggia più su la realtà né su l'opinione, come cresce e se ne giova l'ironia!».¹²

Nel saggio *Il Giorno di Parini e l'eroicomico*,¹³ Carlo Enrico Roggia ha di recente approfondito l'esame del rapporto tra Parini e l'epica, mostrando come all'interno di una lingua già di per sé «iperclassica», quale quella del *Giorno*, l'impiego frequente di vocaboli come «eroi», «semidei», «progenie d'eroi», e di paragoni altisonanti riferiti all'alta società coeva, veli il testo di una «patina di epicità pressoché uniforme», marcando, per antifrasi, l'ironia della satira.¹⁴ Nel solco di tali considerazioni riprendo di seguito un solo esempio, utile a favorire il confronto con gli echi rilevabili negli *Amori* savioliani.

Si consideri dunque la sottile quanto mordace invocazione alle Muse di *Mattino* 829-839:

Figlie de la Memoria inclite Suore,
Che invocate scendeste, e i feri nomi
De le squadre diverse e de gli Eroi
Annoveraste ai grandi che cantâro
Achille, Enea, e il non minor Buglione,
Or m'è d'uopo di voi: tropp'ardua impresa,
E insuperabil senza vostr'aíta
Fia ricordare al mio Signor di quanti
Leggiadri arnesi graverà sue vesti
Pria che di se medesmo esca a far pompa.

¹⁰ Alcune riflessioni sui due poeti sono invece in BONORA 1992: 119-120. Per un primo confronto tra gli *Amori* e la poesia pariniana, in particolare con le *Odi* si veda SAVIOLI, *Amori* [Tanzi Imbri]: XXIII-XXVII.

¹¹ CARDUCCI 1937: 249.

¹² In merito si veda ivi: 253-254, da cui è tratta la citazione.

¹³ ROGGIA 2013b.

¹⁴ Ivi: 196.

La satira in questo caso è giocata su due livelli. Il primo riguarda la sede dell'invocazione nella tradizione epica, dove normalmente precede la rassegna degli eserciti, mentre Parini la antepone all'enumerazione di accessori e belletti che «accompagneranno il Giovin Signore nella gara di fatuità che sostanzia i riti del bel mondo».¹⁵ Sul secondo piano, più esplicito, si collocano invece i riferimenti a Omero, Virgilio e Tasso, citati indirettamente attraverso gli eroi di *Iliade*, *Eneide* e *Gerusalemme liberata*, che rendono manifesta la tradizione di riferimento e lasciano affiorare la pungente ironia. Parini dunque rilegge la tradizione epica in chiave eroicomica ponendola alla base del meccanismo che Roggia definisce «sconvenienza “referenziale”»,¹⁶ cioè l'applicazione del modello epico-cavalleresco prevalentemente «ad azioni lontanissime dalla sfera della violenza o dello scontro».¹⁷

Di tutt'altro tenore sono le memorie epico-cavalleresche presenti negli *Amori*, dove scene di battaglie e sfuggenti allusioni a grandi imprese eroiche impreziosiscono il ritratto della società salottiera settecentesca. È un riuso senz'altro meno sottile, che rientra nella più generale attitudine di Savioli a innovare il linguaggio e il repertorio delle immagini galanti attraverso la ricontestualizzazione di scene e tessere lessicali estranee alla tradizione amorosa, tratte non soltanto dall'epica, ma anche, per esempio, dalla tragedia classica.¹⁸ La stessa tendenza è stata rilevata da Carducci anche in Parini, che soprattutto per i paragoni attinge a tradizioni differenti, con lo stesso esito vivacizzante:

Nuova fonte, e viva e fresca, di fantasia pittrice a illuminare le situazioni con un súbito getto di colore che rinnova la scena e percuote gradevolmente la immaginazione del lettore, sono nel *Giorno* le comparazioni, che il poeta attinge, più che non solessero da un pezzo gli italiani, largamente, un po' da per tutto. Dalla mitologia [...]. Dalla epopea classica [...]. Dalla tragedia greca [...]. Dal costume classico.¹⁹

¹⁵ Cfr. *ivi*: 198-201; la citazione a p. 201.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*: 200.

¹⁸ Esempi emblematici di tali intrecci di fonti sono le odi *All'amica lontana* e *La disperazione*, per cui cfr. SAVIOLI, *Amori* [Tanzi Imbri]: 74-79 e 195-202.

¹⁹ CARDUCCI 1937: 253-254.

Negli *Amori*, però, l'operazione risulta più semplice, favorita dalla struttura chiusa della quartina e dalla sua rigida bipartizione in distici, come mostrano i vv. 29-40 dell'ode *La maschera*:

O Flora imíta, e adornino	
Le rose a te la fronte;	30
O la Regina fingasi,	
Che nacque al Termodonte.	
A stragi usata Amazone	
Sul Simoenta venne.	
Incauta! a che le valsero	35
Le grida e la bipenne?	
Giacque costretta a mordere	
La mal soccorsa terra.	
Tu vanne inerme, e supera	
In più leggiadra guerra.	40

L'occasione per ricordare le vicende di Pentesilea, regina delle Amazzoni che si schierò al fianco dei Troiani e fu sconfitta da Achille, è qui offerta da una festa in maschera; la donna, protagonista del componimento, non intende parteciparvi, ma il poeta, invitandola a vivere appieno la giovinezza, la esorta a scegliere un travestimento, opponendo la maschera di Flora, delicata dea della primavera, al costume di Pentesilea, eroina guerriera.

Si nota subito come la prima quartina sia bipartita anche tematicamente, con i primi due versi dedicati a Flora e gli ultimi due che preludono alla digressione epica introducendo la figura di Pentesilea. La seconda strofa, invece, è interamente dedicata al mito, ricordato, come sempre negli *Amori*, attraverso pochi ma efficaci accenni a episodi precisi. La fonte che tramanda più estesamente la vicenda è il primo canto dei *Posthomerica* di Quinto di Smirne, ma la riportano anche le *Ephemeris belli troiani* di Ditti Cretese, dunque una tradizione peregrina, certo non diffusa come quella omerica o virgiliana.

Il ritratto reso da Savioli di Pentesilea sconfitta sembra risentire proprio dei *Posthomerica* [Lelli], I 643-645: «E il figlio di Peleo schernendola molto si vantava: / “E ora giaci nella polvere, in pasto a cani e uccelli, / sventurata! [...]”», che il poeta poteva leggere

direttamente in greco, dal momento che si era formato nella cerchia erudita bolognese con il medico grecista Angelo Michele Rota.²⁰ Meno probabile, perché meno aderente, il ricordo delle *Ephemeris*:

Achilles inter equitum turmas Penthesileam nactus hasta petit, neque difficilium quam feminam equo deturbat manu comprehendens comam atque ita graviter vulneratam detrahens. [...] Dein uti quisque victor, interfectis quos adversum ierant, regrediebatur, Penthesileam visere seminecem etiam nunc admirarique audaciam. (*Ephemeris* [Lelli], IV 3)

I *Posthomericæ* sembrano dunque da identificare come la fonte più plausibile, nonostante, a differenza delle *Ephemeris*, non siano registrati nell'inventario della biblioteca di Savioli.²¹ L'opera, infatti, fu pubblicata nel 1734 a Leida e più volte nel Cinque e nel Seicento, dunque è possibile che il poeta l'abbia ottenuta in prestito o che l'abbia letta a casa di un amico, se non addirittura del suo maestro. A rafforzare la memoria epica, negli stessi versi (vv. 33-40) si incontra anche l'espressione "mordere la terra" (al v. 38), questa volta di derivazione virgiliana, ritracciabile in *Aen.* XI 668-669: «sanguinis ille vomens rivos cadit atque cruentam / mandit humum moriensque suo se in vulnere versat», poi diffusa nella poesia cavalleresca, dove si trova, per esempio, nella *Gerusalemme liberata* di Tasso, «onde il re cade e con singulto orrendo / la terra ove regnò morde morendo» (XX 89, 7-8).

Attraverso l'evocazione di un episodio epico, Savioli porta sulla scena tinte contrastanti, che la vivacizzano. Alle sfumature più tenui e femminili restituite dall'accento a Flora segue infatti non solo la raffigurazione di una donna guerriera, ma anche l'allusione a un episodio cruento, che devia di molto dai toni della lirica amorosa, anche nel lessico, con

²⁰ Di seguito i versi in lingua originale: «Τῆ δ' ἐπικαρχαλῶν μεγάλ' εὐχετο Πηλεὸς υἱός. / «Κεῖσό νυν ἐν κονίησι κυνῶν βόσις ἢ δ' οἰωνῶν, / δειλαίη. [...]»» (*Posthomericæ* [Lelli], I 643-645). Lo stesso Rota nell'epitalamio composto in occasione delle nozze tra il poeta e la contessa Silvia Bolognetti (celebrate nel 1750), scriveva: «Qual Italo, qual Greco / Va celebrato, e conto, / Che non abbiamo i pregi a parte, a parte / Svelati in su lor carte?». Il componimento fu pubblicato per la prima volta nell'edizione *Canzone del sig. dottore Angelo Michele Rota P. A. [...] per lo spozalizio del Nobil Uomo Sig. Conte Lodovico Savioli Fontana e della Nobil Donna Signora Contessa Silvia Bolognetti*, in Bologna, nella Stamperia di Lelio Dalla Volpe, 1750; qui si cita da ROTA, *Poesie*: 313-322.

²¹ L'inventario fu redatto dopo la morte del poeta, sopraggiunta il 1° settembre 1804 e oggi è conservato presso Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, ms. B 3468; l'inventario registra invece le *Ephemeris* nell'edizione *Dictys Cretensis et Dares Phrygius De bello et excidio Trojae, in usum serenissimi delphini, cum interpretatione Annae Daceriae*, Amstelædami, apud Georgium Gallet, 1702.

il calco, come si è visto, di un sintagma tipicamente epico. Un salto che il lettore più consapevole avrebbe colto in tutte le sue sfaccettature, ma che anche un fruitore più sprovveduto avrebbe potuto apprezzare, se non altro per l'originalità del paragone all'interno di un contesto galante. Dietro la scelta non si cela alcun intento ironico o iperbolico, ma si può scorgere la volontà di variare il repertorio delle immagini tradizionalmente associate alla poesia amorosa, introducendo elementi di novità senza che essi, tuttavia, risultino fuori luogo o abbiano un effetto straniante. Ne dà prova il prosieguito dell'ode, che immediatamente recupera raffigurazioni e linguaggio coerenti al contesto galante. Subito dopo il ritratto di Pentesilea sconfitta (vv. 38-39), infatti, il poeta esorta l'amica a dimostrarsi più valorosa dell'amazzone, ma «In più leggiadra guerra», combattuta, cioè, sul campo della seduzione, e a conquistare nuovi amanti, tra i quali auspica di essere il preferito: «Di nove spoglie accrescere / I tuoi trionfi io veda, / Io nelle tue vittorie / La più gradita preda» (*La maschera*, 41-44). L'immediato ritorno nel clima e nei toni della poesia salottiera è agevolato, come anticipato, dalla particolare struttura della quartina che consente uno sviluppo del testo per giustapposizione di tessere.

Il *Giorno* si presta qui a un paragone, poiché anche nella celeberrima scena della vergine cuccia «lo schema del duello viene attivato e disattivato nel giro di tre versi, dopo di che non lascia più alcuna traccia nel seguito del testo». ²² Si considerino dunque i vv. 523-526 del *Mezzogiorno*, «Con sacrilego piè lanciolla: e quella / tre volte rotolò; tre volte scosse / gli scompigliati peli, e da le molli / nari soffiò la polvere rodente»; in essi l'anafora di «tre volte» (v. 524) e il termine «polvere», evocativo del campo di battaglia «attivano nella memoria del lettore uno schema narrativo di matrice epica» incongruo rispetto all'episodio narrato, al quale tuttavia si sovrappone, creando un effetto straniante e dunque satirico. ²³ Gli intenti dei due poeti sono evidentemente diversi, ma resta interessante la presenza in entrambi gli esempi di una momentanea deviazione dalla tradizione principale, fugace e circoscritta, senza ripercussioni al di fuori dell'episodio specifico. Si noti, tuttavia, come l'operazione compiuta da Parini risulti molto più fine e complessa rispetto a quella savioliana, proprio per la già accennata assenza nel *Giorno* di architetture rigide,

²² ROGGERO 2013b: 197.

²³ Ivi: 196-197.

nelle quali l'unità metrica spesso sia anche unità sintattica e tematica. La possibilità di giustapporre piccoli quadretti quasi autonomi agevola Savioli nell'avvicendamento di scenari diversi, cosicché le escursioni in tradizioni anche lontane dal contesto galante restano più facilmente circoscritte e allo stesso tempo integrate nel testo. Al contrario, nel *Giorno* sintassi e metro spesso non coincidono, come dimostra l'alta frequenza di *enjambement* e di pause marcate all'interno del verso, e dunque i cambi di scena richiedono passaggi più finemente calibrati.

Tornando agli esempi rintracciabili negli *Amori*, attiene al gioco del corteggiamento il paragone tra il poeta ed Enea ai vv. 21-28 dell'ode *Il teatro*:

I sonni miei non turbano
Sdegnati il padre, e Giove,
Me, come Enea, non chiamano
Regni a mercarmi altrove:
Pur fosse ciò: non l'abbiano 25
I saldi Fati a sdegno:
Tu mi saresti Italia,
Tu gloria a me, tu regno.

La memoria virgiliana del quarto libro dell'*Encide* (vv. 219-361) è qui mediata dal ricordo di Metastasio, *Didone abbandonata*, I 17, 465-468: «Di Giove il cenno, / l'ombra del genitor, la patria, il cielo, / la promessa, il dover, l'onor, la fama / alle sponde d'Italia oggi mi chiama», che costituisce anche un esempio di ripresa dell'epica nel melodramma settecentesco. Le due quartine savioliane alludono al destino di Enea, costretto ad abbandonare Didone per mettersi in viaggio verso l'Italia e fondare una nuova stirpe nel Lazio; l'eroe virgiliano è però spogliato della sua sacralità e presentato come esempio di cattivo amante. La memoria epica risulta così ripresa solo per essere capovolta, e quasi sbeffeggiata, attraverso una rappresentazione dissacrante non solo dell'eroe, ma anche degli dèi, in particolare di Giove, che richiamò Enea al suo destino; dei «Fati», in genere inesorabili,²⁴

²⁴ Così Virgilio in *Aen.* VIII 334 «Fortuna omnipotens et ineluctabilem fatum».

ma qui invitati a rassegnarsi; e dell'impresa stessa, dalla quale avrebbero avuto origine la civiltà romana e la sua gloriosa storia.

Un ulteriore luogo meritevole di attenzione ha per protagonista ancora Didone e si trova nell'ode *All'amica lontana*, dove l'*exemplum* dell'eroina, che Amore, sotto le sembianze di Ascanio, fece ardere di passione per Enea, concede al poeta una speranza almeno illusoria di potersi ricongiungere alla donna amata:

A te [: la donna] le Grazie nutrono
Leggiadra amabil figlia: 30
Tu la marina Venere,
Ed essa Amor somiglia.

Deh prenda Amor medesimo
Le sue sembianze almeno;
Egli in sua vece pòsiti 35
Soavemente in seno.

Già del nipote Ascanio
Finse così l'aspetto,
E non temuto incendio
Versò d'Elisa in petto. 40

Ed oh pietosa grandine,
Oh solitario speco!
In te... ma dove guidami
Ahi lasso! un desir cieco?

La scena unisce due episodi virgiliani: l'innamoramento di Didone ed Enea (*Aen.* I 657-722) e l'unione dei due amanti, favorita dalla tempesta scatenata da Giunone che li costrinse a rifugiarsi in una grotta (*Aen.* IV 160-168). La memoria classica anche in questo caso non passa attraverso puntuali riprese lessicali o calchi precisi, ma è evocata mediante rapide allusioni che immediatamente richiamano la fonte di riferimento e per un breve tratto allontanano il lettore dall'immaginario amoroso per dischiudergli quello epico.

L'aspetto più interessante del luogo citato è l'attualizzazione del ricordo classico attraverso il cenno all'«amabil figlia» della donna amata e l'allusione erotica, velata dalla reticenza, dei vv. 41-44, che collocano la scena in un contesto tutto settecentesco, in cui

i matrimoni erano per lo più di interesse e le relazioni tra gentiluomini e donne sposate erano prassi comune e ben nota. L'esordio dell'ode, del resto, lascia intuire che la partenza dell'«amica lontana» fosse dipesa da ragioni di convenienza e il riferimento alla maternità, piuttosto inusuale, potrebbe sottendere un ricordo biografico.

Rimandando nell'ambito dei personaggi epici, nell'ode *Il mattino* si incontrano Elena e Paride, due figure omeriche che Savioli però cita attenendosi soprattutto alla tradizione tragica greca e alle *Eroidi* ovidiane, nelle quali Elena ha tratti più funzionali al paragone con la donna protagonista del componimento:

Oh quante volte il Frigio,
Caro alla Greca altera,
Tacque, e con lui di Priamo 55
Tacque la reggia intera.
Ella frattanto ornavasi
Pari all'eterne Dive,
E il caldo ferro iliaco
Torcea le chiome argive. 60
Arser d'amara invidia
Poi le dardanie spose:
Arse d'amor Deifobo,
Ma 'l foco incesto ascose.
(*Il mattino*, 53-64)

Il silenzio sacrale richiesto dalla *toilette* della donna e imposto, nell'immaginario savio-
liano, anche da Elena nella casa di Paride, rispecchia l'alterigia attribuita all'eroina, ben
evidente nelle *Troiane* di Euripide: «E continuasti a sfogare la tua superbia insolente nelle
case di Paride per essere adorata». ²⁵ Anche Paride non è ritratto come rapitore di Elena,
bensì come amante («Caro»), con il quale la sposa di Menelao sarebbe partita spontane-
amente; dunque Savioli si allontana ancora dalla tradizione omerica, sebbene nell'*Iliade* il

²⁵ Di seguito il testo in lingua originale: «ἐν τοῖς Ἀλεξάνδρου γὰρ ὕβριζες δόμοις / καὶ προσκυνεῖσθαι βαρβάρων ὑπ' ἡθελές» (EURIPIDE, *Troiane* [Cetrangolo], 1020-1021).

grado di consenso della donna nei confronti del suo rapitore, o presunto tale, non risulti chiaramente definito.²⁶

Savioli, del resto, poteva attingere con sicurezza il ritratto di Elena innamorata di Paride da Ovidio, *Her.* V 99-106: «Nec tibi, si sapias, fidam promitte Lacaenam, / quae sit in amplexus tam cito versa tuos. / [...] / Ardet amore tui; sic et Menelaon amavit; / nunc iacet in viduo credulus ille toro». E sempre Ovidio probabilmente offrì al poeta degli *Amori* lo spunto per l'accenno all'«invidia» delle «dardanie spose» (vv. 61-62), presente in (*Her.* XVII 128) «laudatrix Venus est invidiosa mihi».

Più difficile da identificare la fonte, sempre che ve ne sia una, della caratterizzazione di Deifobo innamorato di Elena, che «il foco incesto ascose» ('tenne nascosta la passione incestuosa'). L'unico appiglio che per il momento ho individuato si trova nelle *Ephemeris belli troiani* di Ditti Cretese,²⁷ dove Deifobo è il solo, insieme a Paride, a non considerare la restituzione della donna al marito Menelao:

Igitur Hecuba, cognita voluntate, simul ob generis coniunctionem complexa Helenam, ne proderetur, summis opibus adnitebatur, cum iam Priamus et reliqui reguli non amplius differendos legatos dicerent neque resistendum popularium voluntati, solo omnium Deiphobo Hecubae adsenso, quem non aliter atque Alexandrum Helenae desiderium a recto consilio praepediebat. (*Ephemeris* [Lelli], I 10)

Ancora Elena compare nell'ode *All'amica infedele*, sempre come complice di Paride. Il tema, in questo caso, è il tradimento subito dal poeta, che si dimostra indignato, ma non disperato, e ricorda l'inutile pianto di Menelao di fronte alla fuga della consorte, raffigurata sulla nave che la condurrà a Troia, «immemore» della casa e degli affetti:

²⁶ In merito Vincenzo Di Benedetto sottolinea: «Di fronte a Priamo, in [*Iliade*] III 173-75, Elena pone l'accento sul polo della volontarietà ("quando io qui / seguì tuo figlio, il talamo e i fratelli abbandonando / e la figlia amata e le amabil coetane" [...]). L'iniziativa di Paride è invece messa in maggiore evidenza da Elena nel lamento funebre per Ettore: in XXIV 764 Elena parla di Paride come colui che "l'ha condotta a Troia" (in concomitanza con l'auspicio retrospettivo di poter essere allora morta). E d'altra parte, di fronte ad Afrodite (in III 399 sgg.), [...], Elena si esprime in modo da presupporre che sia stata la dea a portarla via da Sparta». E conclude: «non c'è dubbio che il narratore non ha voluto che si pensasse a un atto subito da Elena, per via di costrizione. Si trattava invece di un evento plurimotivato, e in questo evento la partecipazione consensuale di Elena si accompagnava all'iniziativa di Paride e a un intervento della dea [Afrodite]» (DI BENEDETTO 1994: 335-338, le cit. a pp. 336-337).

²⁷ Si veda in merito il commento ai vv. 61-64 dell'ode *Il mattino* in SAVIOLI, *Amori* [Tanzi Imbri]: 28.

A Menelao che valsero 25
I larghi pianti insani?
Che del tradito ospizio
Dolersi ai Dii spartani?
Sull'alta poppa immemore
Sede la Greca infida, 30
Voti offerendo a Venere,
Che lei promise in Ida:
(*All'amica infedele*, 25-32)

Non sorprende dunque che Elena, assunta quale termine di paragone dell'amante infedele, sia ritratta ancora una volta non come vittima, ma come donna cinica e infida, al centro di una scena che ricorda un'immagine di Saffo, *La cosa più bella*, 6-11 (trad. Pontani): «Ecco: la donna / più bella del mondo, / Elena, abbandonò / il marito (era un prode) e fuggì // verso Troia, per mare. / E non ebbe un pensiero per sua figlia, / per i cari parenti». ²⁸ Non trova riscontro nelle fonti antiche, invece, la scena in cui Elena rende omaggio a Venere, causa del suo allontanamento, volontario o coatto, da Sparta.

Un breve digressione nella tradizione cavalleresca meritano infine i personaggi emblematici di Falerina e Armida, le due maghe che nei loro giardini incantati irretivano i cavalieri dell'*Orlando innamorato* (la prima) e della *Gerusalemme liberata* (la seconda). A tal proposito, così esordisce l'ode *La solitudine*: «Lascia i sognati demoni / Di Falerina, e Armida: / Porgi l'orecchio a storia / Più antica, e meno infida». Nel componimento il poeta inviterà la donna amata a lasciare la vita cittadina fondata su falsi valori di apparenza (paragonati alle illusioni dei due giardini incantati) per seguirlo nei boschi e abbracciare le autentiche virtù, rappresentate dalle antiche donne spartane. Anche in questo caso la memoria epica è decontestualizzata e attualizzata dal paragone con la società coeva realizzato attraverso l'opposizione topica tra città e campagna. ²⁹ La memoria epica costituisce anche in questo esempio una tessera isolata, che porta con sé, in sottotraccia, un immaginario

²⁸ Di seguito il testo in lingua originale (fr. 16 Voigt): «ἀ γὰρ πόλυ περσκέθοισα / κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἑλένα [τὸ]ν ἄνδρα / τὸν [πανάρι]στον // καλλ[ί]ποι]σ' ἔβα' ἔς Τροῖαν πλέοι]σα / κωῦδ[ὲ] πα]ίδος οὐδε φίλων το[χ]ήων / π[ά]μ[ι]πταν) ἔμνάσθη» (SAFFO [Beta - Pontani], *La cosa più bella*, 6-11: 92-93).

²⁹ La stessa opposizione, sebbene in altri termini, è per esempio nelle odi pariniane *La salubrità dell'aria e La vita rustica*.

condiviso, utilizzato per esprimere un concetto in modo sintetico, vivace ed ammiccante, in accordo con il tono dell'intera raccolta.

Oltre alle memorie tematiche e dei personaggi che talvolta si affacciano negli *Amori*, Savioli preleva dalla tradizione epica e cavalleresca anche alcune tessere lessicali, sulle quali vale la pena di soffermarsi per capire come anch'esse contribuiscano al rinnovamento e alla più volte sottolineata vivaccizzazione dell'immaginario galante. Si consideri, per esempio, il sintagma «travagliato fianco», nel senso di 'corpo afflitto', che Savioli riferisce all'amante esausto dopo una notte trascorsa in preda all'agitazione, in attesa della donna che gli aveva dato appuntamento, ma che non si era presentata. Si tratta di un sintagma molto diffuso nella tradizione cavalleresca, spesso riferito ai guerrieri spossati dalla battaglia, come in Tasso, *Gerusalemme liberata*, I 46, 6, «Cercò di refrigerio, e di riposo / All'arse labbia, al travagliato fianco», dove è riferito a Tancredi, «stanco» di inseguire i Persi; ma anche nel decimo canto, dove Solimano, esausto, «sul terren nudo / Cerca adagiare il travagliato fianco» (*Gerusalemme liberata*, X 6, 2). Unico precedente in ambito amoroso è il sonetto di Angelo Michele Rota, *Lasciami in pace, Amor*, 1-4: «Lasciami in pace, Amor; che vuoi, ch'io faccia? / Se più non reggo il travagliato fianco, / E le membra ho spolpate, e 'l viso bianco, / E 'l sangue entro le vene mi s'agghiaccia», che testimonia anche un'influenza diretta del maestro sull'allievo, corroborata da diversi altri calchi di vocaboli e sintagmi.³⁰ In questo caso l'impiego di una giuntura di tradizione cavalleresca vale il paragone, del resto tradizionale, tra l'amante e il soldato, o il guerriero, che richiama l'ovidiana *militia amoris*, illustrata nella nona elegia del primo libro degli *Amores*: «Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido; / Attice, crede mihi, militat omnis amans» (Ovidio, *Am.* I 9, 1-2).

L'ode *Il destino*, ancora, offre una coppia ravvicinata di vocaboli concentrati nel ritratto della nuova amante del poeta: «Il fasto, e gli spettacoli / L'austera odia, e deride: / Sorge coll'alba: inselvasi, / E tratta armi omicide» (*Il mattino*, 41-44). Al v. 43 troviamo infatti «inselvasi», nel senso di 'si addentra nel bosco', che ha un precedente in Poliziano, *Stanze* I 32, 5 «quanto è più ardita fera più s'inselva», e in Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIII 88, 5 «ma pure il buon destrier tanto s'inselva», ma sempre riferito ad animali.

³⁰ Sull'influenza di Rota negli *Amori*, vd. SAVIOLI, *Amori* [Tanzi Imbri]: XV, n. 19. La citazione del sonetto è tratta da ROTA, *Poesie*.

Subito dopo, al v. 44 si trova la locuzione «tratta armi omicide», cioè ‘maneggia armi che uccidono’ già di Tasso, *Gerusalemme liberata*, XVI 3, 5-6 «Mirasi Iole con la destra imbelle / per ischernò trattar l'armi omicide», che la impiega nella descrizione di una delle miniature presenti sulla porta principale del palazzo di Armida. Iole è raffigurata mentre gioca con le armi di Eracle, che dopo essersene invaghito l'aveva resa prigioniera. In questo caso Savioli si avvale di tessere tradizionalmente cavalleresche per restituire il ritratto topico della donna selvaggia e cacciatrice, presente già in Orazio, *Carmina*, I 33, 13-16, «Ipsum me, melior cum peteret Venus, / grata detinuit compede Myrtales / libertina, fretis acrior Hadriae / curvantis Calabros sinus».

Le riprese epiche negli *Amori* sono rare e, come si è visto, talvolta filtrate da tradizioni differenti, ma non per questo risultano meno efficaci. L'impiego, certo, è meno ambizioso di quello pariniano, ma a sua volta originale, perché dinamizza il vocabolario tradizionale della poesia amorosa e salottiera, anche dal punto di vista figurativo. Sul fronte opposto e a ben altro livello, si colloca invece l'operazione di Parini che, come ha rilevato Roggia, sullo sfondo principale del genere didascalico ne innesta vari altri, tra cui quello narrativo: a questo «si agganciano i frequentissimi stereotipi epici: i quali, applicati a situazioni del tutto inadeguate, danno un contributo fondamentale» alla sua satira.³¹ Si tratta di un ulteriore elemento di iato tra due poeti che ritraggono lo stesso soggetto da un punto di vista antitetico, benché spesso concentrandosi sui medesimi dettagli e ricorrendo talvolta alle stesse fonti. La grammatica poetica può infatti essere la stessa, così come il tema trattato, ma la prospettiva dell'autore resta uno degli aspetti fondamentali, insieme alla sensibilità personale, alla formazione, e all'abilità nell'utilizzo della lingua. Il punto di vista del poeta, infatti, non determina solo la messa in campo di strumenti stilistici diversi, ma è anche alla base di un differente riuso delle fonti e del rapporto con i modelli.

³¹ ROGZIA 2013b: 196.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR, 2016.
- DITTI CRETESE, *Ephemeris* [Lelli] = Ditti Cretese, *Ephemeris belli troiani. L'altra Iliade: il diario di guerra di un soldato greco, con la Storia della distruzione di Troia di Darete Frigio e i testi bizantini sulla guerra troiana*, coordinamento di Emanuele Lelli, Milano, Bompiani, 2015.
- EURIPIDE, *Troiane* [Cetrangolo] = Euripide, *Troiane*, in Id., *Medea, Troiane, Baccanti*, introduzione di Vincenzo Di Benedetto, premessa al testo e note di Franco Ferrari, traduzioni di Manara Valgimigli (*Medea*) - Enzo Cetrangolo (*Troiane*) - Carlo Diano (*Baccanti*), Milano, BUR, 1982, 192-283.
- METASTASIO, *Didone abbandonata* = Pietro Metastasio, *Didone abbandonata*, in Id., *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, 3 voll., Venezia, Marsilio, 2002-2004, vol. I, 69-137.
- ORAZIO, *Carmina* = Quintus Horatius Flaccus, *Carmina*, in Id., *Opera*, ed. Stephanus Borzák, Leipzig, B.G. Teubner, 1984, 1-127.
- OVIDIO, *Amores* = Publius Ovidius Naso, *Amores*, in Id., *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, edidit brevique adnotatione critica instruxit Edward John Kenney, Oxford, Oxford University Press, 1961, 5-100.
- PARINI, *Giorno* [Isella - Tizi] = Giuseppe Parini, *Il Giorno*, Edizione critica a cura di Dante Isella, Commento a cura di Marco Tizi, 2 voll., Milano - Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 1996, vol. I.
- POLIZIANO, *Stanze* = Angelo Poliziano, *Stanze, Orfeo, Rime*, introduzione, note e indici di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1992.
- QUINTO DI SMIRNE, *Posthomerica* [Lelli] = Quinto di Smirne, *Posthomerica. Il seguito dell'Iliade*, coordinamento e revisione di Emanuele Lelli, testo a fronte in edizione critica, III ed., Milano, Bompiani, 2013.

- ROTA, *Poesie* = *Poesie di Angelo Michele Rota, fra gli Arcadi Arcesindo, consigliere, e primo medico di S. A. S. Giuseppe Landgravio di Hassia Darmestat, Principe, e Vescovo di Augusta, ec. ec.*, in Bologna, nella Stamperia di Lelio della Volpe, 1759.
- SAFFO [Beta - Pontani] = Saffo, in *Lirici greci*, a cura di Simone Beta, traduzione di Filippo Maria Pontani, Torino, Einaudi, 2008, 87-109.
- SAVIOLI, *Amori* [Tanzi Imbri] = Ludovico Savioli, *Amori*, a cura di Barbara Tanzi Imbri, Milano, Mimesis, 2020.
- TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasi] = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009.
- VIRGILIO, *Aeneis* = Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, in Id., *Opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit, Roger Aubrey Baskerville Mynors, Oxford, Oxford University Press, 1969, 103-422.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ARTICO - ZUCCHI 2017 = *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di Tancredi Artico - Enrico Zucchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017.
- BINNI 1963 = Walter Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.
- BONORA 1992 = Ettore Bonora, *Il Parini del "Giorno" tra satirici e melici del Settecento*, in *La ragione e il cimento. Studi settecenteschi in onore di Fiorenzo Forti*, a cura di Elisabetta Graziosi - Anna Luce Lenzi - Mario Saccenti, Padova, Antenore, 1992, 109-134.
- CARDUCCI 1937 = Giosue Carducci, *Storia del "Giorno"*, in *Edizione nazionale delle opere di Giosue Carducci*, XVII. *Studi su Giuseppe Parini. Il Parini maggiore*, Bologna, Zanichelli, 1937, 1-289.
- CARRER 1837 = Luigi Carrer, *Savioli (Lodovico)*, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei compilata da letterati*

italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio De Tipaldo, 10 voll., Venezia, Alvisopoli, 1835-1845, vol. V (1837), 500-507.

DI BENEDETTO 1994 = Vincenzo Di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero*, Torino, Einaudi, 1994.

ESPOSITO 1998 = Edoardo Esposito, *L'endecasillabo del "Giorno": prospezioni*, in *Interpretazioni e letture del Giorno*, a cura di Gennaro Barbarisi - Edoardo Esposito, Milano, Cisalpino, 1998, 443-466.

JURI 2016 = Amelia Juri, *L'endecasillabo di Parini. Il "Giorno" e i sonetti*, in «Stilistica e metrica italiana», XVI (2016), 193-252.

NATALI 1947 = *Storia letteraria d'Italia. Il Settecento*, a cura di Giulio Natali, seconda edizione, 2 voll., Milano, Vallardi, 1947.

NICOLETTI 2014 = Giuseppe Nicoletti, *Parini, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 81, 2014, 567-375.

PINCHERA 1994 = Antonio Pinchera, *La quartina settenaria "elegiaca" negli "Amori" di Ludovico Savioli*, in *Chi l'avrebbe detto: arte, poesia e letteratura per Alfredo Giuliani*, a cura di Corrado Bologna - Paola Montefoschi - Massimo Vetta, Milano, Feltrinelli, 1994, 260-281.

ROGGIA 2013a = Carlo Enrico Roggia, *Aspetti sintattici del Giorno (a proposito del latinismo pariniano)*, in Id., *La lingua della poesia nell'età dell'Illuminismo*, Roma, Carocci, 2013, 49-68.

ROGGIA 2013b = Carlo Enrico Roggia, *Il "Giorno" di Parini e l'eroicomico*, in Id., *La lingua della poesia nell'età dell'Illuminismo*, Roma, Carocci, 2013, 193-208.

TIZI 1996 = Marco Tizi, *La lingua del "Giorno"*, in PARINI, *Il giorno* [Isella - Tizi], vol. II, XXXI-CLXII.