



Achilles Orlando Quixote Ulysses Rivista di epica

**Memoria e rielaborazione dell'epica  
antica nella cultura del  
*Long Eighteenth Century***

V, 1

2024

Università degli Studi di Milano  
Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici

COMITATO DI DIREZIONE: Guglielmo Barucci (Università degli Studi di Milano), Sandra Carapezza (Università degli Studi di Milano), Michele Comelli (Università degli Studi di Milano), Cristina Zampese (Università degli Studi di Milano)

COMITATO SCIENTIFICO: Alvaro Barbieri (Università degli Studi di Padova), Roland Béhar (Sorbonne Université), Anton F.H. Bierl (Universität Basel), Matteo Bittanti (Università IULM), Gabriele Bucchi (Universität Basel), Maria Cristina Cabani (Università di Pisa), Alessandro Cassol (Università degli Studi di Milano), Jo Ann Cavallo (Columbia University, New York), Cristiano Diddi (Università degli Studi di Salerno), Marco Dorigatti (University of Oxford), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Danielle Feller (Université de Lausanne), Fulvio Ferrari (Università di Trento), Luca Frassinetti (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Massimo Gioseffi (Università degli Studi di Milano), Giovanni Iamartino (Università degli Studi di Milano), Dennis Looney (University of Pittsburgh), Rita Marnoto (Universidade de Coimbra), Cristina Montagnani (Università degli Studi di Ferrara), Franco Tomasi (Università degli Studi di Padova), Martina Venuti (Università Ca' Foscari Venezia)

COMITATO DI REDAZIONE: Angela Andreani (Università degli Studi di Milano), Chiara Casiraghi (Università degli Studi di Milano), Ottavio Ghidini (Università Cattolica del Sacro Cuore), Maria Maffezzoli (Università degli Studi di Siena), Micol Muttini (Université Grenoble Alpes), Barbara Tanzi Imbri (Università degli Studi di Milano)

In copertina: Paris, Louvre, Jacques Louis-David, *Léonidas aux Thermopyles*

«AOQU» V, 1 (2024)

Open Access online: <http://riviste.unimi.it/index.php/aoqu>

ISSN 2724-3346

DOI 10.54103/2724-3346/2024/1



Copyright © 2024

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano

Grafica di copertina: Shiroi Studio  
Via Morigi 11, 20123 Milano  
[www.shiroistudio.com](http://www.shiroistudio.com)

Stampa: Ledizioni  
Via Boselli 10, 20136 Milano  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

AOQU

Achilles Orlando Quixote Ulysses **Rivista di epica**



## Indice

|  |             |
|--|-------------|
| Premessa   | pp. 7-10    |
| Clément Stagnol, <i>Réécrire Homère et Virgile pour l'Opéra: les tragedies en musique de Campistron et Fontenelle analysées au prisme de la Querelle des Anciens et des Modernes (1687-1690)</i> | pp. 11-35   |
| Giada Guassardo, « <i>A cui non manca che la fortuna d'aver avuto il natale in tempo più felice</i> »: « <i>La Teseide</i> » di Teresa Bandettini (1805)   | pp. 37-73   |
| Anna Negri - Giulia Maria Romano, « <i>Ti muova il pianto che dai lumi io verso</i> ». <i>Modelli epici in Fortunata Sulgher Fantastici</i>  | pp. 75-102  |
| Barbara Tanzi Imbri, <i>Note sul riuso dell'epica classica nella poesia del secondo Settecento. Il "Giorno" di Parini e gli "Amori" di Savioli</i>   | pp. 103-120 |
| Luca Frassinetti, <i>Sulle modalità e sulla cronologia della versione montiana dell'"Iliade": le prime prove conosciute in vista dell'"editio princeps"</i>                                      | pp. 121-164 |
| Jacopo Narros, <i>La «stupenda macchina volante»: l'"Areostiade" di Vincenzo Lancetti tra modernità e recupero dell'antico</i>   | pp. 165-181 |
| Gauthier Ambrus, <i>D'après ou après l'antique? L'"Hermès" et "L'Amérique" d'André Chénier ou l'épopée au risque de la philosophie</i>   | pp. 183-208 |

Maria Maffezzoli, *Ossian sessant'anni dopo Cesarotti. Una traduzione di "Oinamora" da Giovanni Torti (1825)* pp. 209-253

VARIAE - *L'antichità nello specchio dell'Arcadia: lingua, poesia, arti*

Maurizio Campanelli, *Arcadia iuxta propria principia* pp. 257-261

Elisabetta Appetecchi, *Sul Palatino. Dal regno di Evandro alla Repubblica d'Arcadia* pp. 263-280

Lucrezia Arianna, «*In versi latini all'improvviso composti*»: *primi appunti per una storia della poesia estemporanea latina in Arcadia* pp. 281-301

Stefano Crescenzi, «*Imitando i prischi atleti*». *Antico e moderno nei "Giochi Olimpici" in Arcadia* pp. 303-315

## PREMESSA

Anche questo fascicolo di «AOQU», come il precedente, nasce in concomitanza con un evento internazionale, il XVI Congresso di studi sul Settecento promosso dall'International Society for Eighteenth-Century Studies (ISECS-SIEDS). L'edizione 2023 del congresso, che ha cadenza quadriennale, è stata organizzata a Roma dalla Società italiana di studi sul Secolo XVIII, in collaborazione con la Sapienza Università di Roma e l'Università di Roma Tor Vergata, e ha avuto come tema *L'Antichità e la costruzione del futuro nel secolo dei Lumi*.

Una buona parte dei contributi qui raccolti è stata presentata in tale occasione, nell'ambito del panel organizzato dalla rivista, che proponeva di indagare il manifestarsi – sotto varie forme – di una radicale transizione culturale capace di rinnovare, senza rinnegarlo, il fondamento classico del genere epico. Principale, ma come vedremo non unica, forma letteraria implicata in questa evoluzione resta quella del poema, che si presta a una spiccata epicizzazione della storia contemporanea, delle nuove tecnologie, della nuova scienza. Il grande modello classico da un lato è oggetto di attenzione per se stesso, in particolare nei cantieri delle traduzioni; dall'altro si presta a fornire soggetti e temi, miti e immagini da risemantizzare, modelli stilistici da rimettere in gioco: tutto ciò in un sistema di generi che si va riconfigurando e in cui i confini tra il poema e le altre forme, come il poemetto o anche la satira, si fanno progressivamente porosi. In questa prospettiva dinamica, il nostro gruppo di lavoro ha trovato anche una proficua opportunità di dialogo

con gli studiosi impegnati nel panel *L'Antichità nello specchio dell'Arcadia*, i cui saggi sono altresì accolti in questo numero.

Gli archetipi, innanzitutto: Omero e Virgilio. Ormai in vista del nuovo secolo, fra 1687 e 1690, nel panorama francese la tragedia in musica si apre alle suggestioni epiche, accogliendo i soggetti di *Achille et Polixène* (Campistron) e *Énée et Lavinie* (Fontenelle). Ma i due percorsi, come spiega Clément Stagnol, rispondono in modo diverso e peculiare all'esigenza di rinnovamento espressa dalla *Querelle des Anciens et des Modernes*.

Dai preziosi appunti autografi della seconda lezione pavese di Vincenzo Monti, Luca Frassinetti enuclea e sottopone ad analisi i primi esperimenti di versione poetica dell'*Iliade*, effettuati sull'episodio di Diomede e Ulisse (libro X), proiettando le considerazioni che ricava da quest'opera di ricostruzione genetica sulla futura realizzazione della *princeps* della traduzione, e confermando la modalità "pragmatica" attraverso la quale il poeta si confronta con il contesto culturale, anche in relazione alla più vasta ricezione omerica.

Lo snodo montiano ci porta a un'impegnativa celebrazione dell'impresa dei fratelli Montgolfier, o meglio di «tutte le esperienze aereostatiche» aperte dal primo volo, come dichiara l'autore del poema *Areostiade*, l'Accademico Trasformato Vincenzo Lancetti (1803). Jacopo Narros ne illustra gli sforzi per dominare una materia vasta, e l'aspirazione a una conciliazione fra il modello strutturale ariostesco e – quasi *obtorto collo* – la nobilitazione mitologica, ma con frequenti fughe in direzione eroicomica. Analoga operazione di innalzamento epico delle imprese moderne aveva messo in cantiere André Chénier; la concreta epopea rivoluzionaria lo ridusse al silenzio. Nel ricordare i due poemi incompiuti, *L'Amérique* e *L'Hermès*, Gauthier Ambrus ne mette in luce la portata filosofica, di vessilli del pensiero dei Lumi, e suggerisce la potenziale contraddizione fra la spinta verso il nuovo e l'esigenza di modelli ai quali omologarsi.

Intrinsecamente connesse con il gusto del pubblico settecentesco, benché molto diverse tra loro (anche per l'accoglienza ricevuta), sono altre tre esperienze di riuso dell'epica classica. Teresa Bandettini, celebrata poetessa improvvisatrice in Arcadia, si impegnò anche nella stesura di un poema epico-mitologico, *La Teseide*, pubblicato nel 1805. Nel suo contributo, Giada Guassardo illustra gli aspetti caratterizzanti del testo e segue il dibattito critico che coinvolse la scrittrice, mettendone in luce la consapevolezza teorica e



l'estrema determinazione a realizzare nei modi epici un'opera etico-politica, per quanto questo potesse costarle – come avvenne – l'insuccesso. Altrettanto legata all'Accademia dell'Arcadia è la carriera di Fortunata Sulgher Fantastici, poetessa anche estemporanea, traduttrice e intellettuale di successo; Anna Negri e Giulia Maria Romano si concentrano sulla innovativa commistione di generi e modelli attuata negli idilli, che mettono in scena personaggi dell'epica omerica e virgiliana. Oggi decisamente più noti sono gli autori indagati da Barbara Tanzi Imbri, anch'essi nel loro rapporto con l'Antichità: Ludovico Savioli Fontana e Giuseppe Parini. Con profonda cultura, ma intenti ed esiti tonali differenti, entrambi attinsero a miti e modi dell'epica classica: Parini per armarne il rovesciamento antifrastico, Savioli con effetti di peregrina ma sorridente raffinatezza, complice anche la musicalità della sua quartina di settenari.

All'estremità moderna del *Long Eighteenth Century*, il contributo di Maria Maffezzoli mostra a confronto due modalità molto diverse di trasmissione di una tradizione epica di immenso successo europeo, quella ossianica. Con uno netto scarto filologico rispetto all'operazione di Cesarotti, Giovanni Torti prese a testo per la sua traduzione (1825) di uno dei poemi dell'*Ossian*, l'*Oinamora*, non l'opera di Macpherson, bensì la recente versione latina di un preteso originale celtico; e tuttavia con il modello cesarottiano si confrontò assiduamente nelle sue scelte stilistiche.

Arricchiscono questo numero della rivista, come si diceva, i contributi che indagano sul risveglio in Arcadia dell'eredità classica. Li introduce una riflessione di Maurizio Campanelli, attuale Custode dell'Accademia, volta a ricordare – fra l'altro – come la fondazione della *Repubblica* sia stata vissuta, da chi ne fu protagonista, come un autentico *nostos*. Con il saggio di Lucrezia Arianna torna in campo la poesia estemporanea, una delle cifre dell'esperienza arcade, nella specie particolare della versificazione latina, della quale si dà qui testimonianza attraverso le prove giunte a stampa di quattro autori, Antonio de' Felici, Antonio Somai, Antonio Re da Roma e Pietro Antonio Petrini. Un vero respiro epico riveste l'operazione testimoniata dal ms. 16 dell'Accademia, della quale ci parla Elisabetta Appetecchi: attraverso una Genealogia e un Albero Genealogico dei Re d'Arcadia venne attribuito un valore fondativo alle mitiche vicende di Evandro, intento subito recepito sul piano della produzione poetica. Del rituale connesso a questo profondo recupero dell'Antico fece parte l'istituzione di nuovi Giochi Olimpici, rifunzionalizzati orgogliosa-

mente in direzione intellettuale, dei quali si occupa Stefano Crescenzi. Con le conclusioni di questo saggio si torna, circolarmente nel nostro percorso, a quella *Querelle des Anciens et des Modernes* nel clima della quale si era aperto il fascicolo.

Guglielmo Barucci, Sandra Carapezza, Michele Comelli e Cristina Zampese

# RÉÉCRIRE HOMÈRE ET VIRGILE POUR L'OPÉRA: LES TRAGÉDIES EN MUSIQUE DE CAMPISTRON ET FONTENELLE ANALYSÉES AU PRISME DE LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES (1687-1690)

Clément Stagnol  
Sorbonne Université

RÉSUMÉ: Au tournant des années 1690, les épopées d'Homère et Virgile font pour la première fois leur incursion dans les sujets des tragédies destinées à l'Académie royale de musique, en pleine Querelle des Anciens et des Modernes. Si *Achille et Polyxène* (Campistron/Collasse, 1687) renoue en partie avec les grandes conceptions aristotéliennes de la tragédie, *Énée et Lavinie* (Fontenelle/Collasse, 1690) se veut une réécriture moderne, évacuant toute la dimension héroïque de l'original virgilien au profit des codes du roman contemporain. Ces deux œuvres montrent l'envie de renouveler un genre pour les auteurs de paroles, aboutissant *de facto* à de nouvelles situations dramaturgiques pour le musicien.

MOTS-CLÉS: Académie royale de musique, tragédie en musique, Fontenelle, Campistron, Collasse, Querelle des Anciens et des Modernes

ABSTRACT: At the turn of the 1690s, epics of Homer and Virgil ventured for the first time into the subjects of the *tragédies en musique* intended for the Académie royale de musique (Paris Opera) as the Quarrel of the Ancients and the Moderns was in full swing. However *Achille et Polyxène* (Campistron/Collasse, 1687) partly revives Aristotelian tragedy concepts, while *Énée et Lavinie* (Fontenelle/Collasse, 1690) modernizes the original Virgil's *Aeneid* by replacing its heroic elements with contemporary novelistic codes. Both works demonstrate the desire from the librettists to renew a genre which *de facto* leads to new dramaturgical situations for the musician.

KEY-WORDS: Académie royale de musique, *tragédie en musique*, Fontenelle, Campistron, Collasse, Quarrel of the Ancients and the Moderns

\*\*\*



En 1687, Lully, qui règne alors en maître à l'Académie royale de musique, meurt soudainement. Peu de temps auparavant, Quinault, malade, s'était retiré du théâtre lyrique. La place devient donc vacante à la fois pour les poètes et musiciens qui tentent chacun de s'imposer à leur façon. Le tableau présenté ci-après rend compte des créations qui suivirent l'année 1687: la diversité des genres mis en exergue sur les pages de titre des livrets – de la tragédie en musique à la pastorale héroïque, en passant par le terme générique d'opéra – témoigne des recherches entreprises.

|           |   |
|-----------|---|
| fin 1686  | retrait de Quinault   |
| mars 1687 | mort de Lully   |
| 1687      | <i>Achille et Polyxène</i> , tragédie en musique (Campistron/Lully et Collasse)         |
| 1688      | <i>Zéphyr et Flore</i> , opéra (Duboullay/Louis et Jean-Louis Lully, Vignon)            |
| 1688      | début de la publication du <i>Parallèle des Anciens et des Modernes</i> de Ch. Perrault |
| 1689      | <i>Thétis et Pélée</i> , tragédie en musique (Fontenelle/Collasse)                      |
| 1690      | <i>Orphée</i> , tragédie en musique (Duboullay/Louis Lully)                             |
| 1690      | <i>Énée et Lavinie</i> , tragédie en musique (Fontenelle/Collasse)                      |
| 1691      | <i>Coronis</i> , pastorale héroïque (Chappuzeau de Baugé/Gatti)                         |
| 1691      | <i>Astrée</i> , tragédie (La Fontaine/Collasse)   |
| 1693      | <i>Alcide</i> , tragédie en musique (Campistron/Louis Lully et Marais)                  |

Tableau 1. Nouvelles créations à l'Académie royale de musique entre 1687 et 1693.

Parmi les œuvres qui se succèdent, deux retiennent l'attention en ce qu'elles sont au moins en partie des adaptations des grandes épopées antiques, respectivement d'Homère et de Virgile: *Achille et Polyxène* (1687) et *Énée et Lavinie* (1690). Jusqu'à ce jour, l'originalité de ces deux œuvres a été perçue comme la simple initiation d'un cycle troyen, sans que soient interrogées les raisons esthétiques de cette soudaine ouverture thématique.<sup>1</sup> En effet, les années de la succession de Lully et Quinault à l'Académie royale de musique coïncident

<sup>1</sup> Voir Bertrand Porot, *Achille et Polyxène et Énée et Lavinie* dans BOUISSOU - DENÉCHEAU - MARCHAL-NINOSQUE 2019-2020, t. 1: 38-42; et t. 2: 508-512. Cfr. GAUDEFROY-DEMOMBYNES 2009. Les règles typographiques ainsi que la norme bibliographique employée respectent les usages de la revue hôte.

avec la période la plus animée de la Querelle des Anciens et des Modernes qui agite la sphère littéraire en cette fin de XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>2</sup> Homère et Virgile étaient considérés comme des figures de proue des Anciens car représentatifs de la noblesse accordée au genre de l'épopée.<sup>3</sup> Dans cette perspective, la réutilisation des sources épiques antiques pour le genre moderne par excellence qu'est l'opéra peut être perçue comme un geste poétique fort, sans précédent depuis la querelle d'*Alceste*, qui, dans une autre mesure, traitait également de la légitimité de la réutilisation du matériau poétique des Anciens à l'Opéra.<sup>4</sup>

Fort de ce constat, nous formulons ici l'hypothèse de la présence en filigrane dans ces deux œuvres des grandes conceptions des deux partis de la Querelle, respectivement celui des Anciens pour *Achille et Polyxène* et celui des Modernes pour *Énée et Lavinie*. Cette hypothèse a été motivée par le fait que Fontenelle fut un contributeur majeur de la Querelle.<sup>5</sup> Fontenelle comme Campistron n'ont pas laissé de textes qui confirmeraient ces hypothèses, mais l'analyse des œuvres semble suffisamment évocatrice, tout comme les quelques textes périphériques de Fontenelle qui peuvent être convoqués pour tenter de rapprocher sa tragédie *Énée et Lavinie* de son projet moderne dans son ensemble. Ainsi est née progressivement l'idée de deux propositions radicalement opposées, conséquence d'un usage différent de l'épopée à laquelle elles empruntent toutes deux.

## 1. CAMPISTRON, *ACHILLE ET POLYXÈNE*

### 1.1. «Terreur et pitié»: la réhabilitation du syntagme aristotélicien

C'est auréolé de ses récents succès dans le domaine du théâtre parlé que Campistron aborde le genre de l'opéra. Ses deux tragédies de 1685, *Andronic* et *Alcibiade*, sont ac-

<sup>2</sup> Voir notamment: BAHIER-PORTE - POULOUIN 2015. Cfr. DUCHÊNE - GODARD DE DONVILLE 1987; DEJEAN 1996.

<sup>3</sup> Dans CALLIÈRES, *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes*: 29 et 32, Homère est érigé en «Généralissime des Poètes Grecs» et à Virgile revient le «Commandement général» des poètes latins. Voir NÉDELEC 2011.

<sup>4</sup> Voir notamment à ce sujet CORNIC 2011b.

<sup>5</sup> Le lecteur pourra s'en donner une idée en (re)lisant les textes de Fontenelle publiés dans l'anthologie suivante: FONTENELLE, *Digression sur les Anciens et les Modernes* [Audidière].

cueillies par un triomphe qui lance la domination de Campistron dans le domaine de la tragédie parlée jusqu'à la fin du siècle; pour preuve leur maintien au répertoire entre 1680 et 1699, avec un nombre de représentations sensible à celui des plus grands succès de Racine et Corneille.<sup>6</sup>

Campistron avait initialement abordé le genre de l'opéra avec une pastorale héroïque, *Acis et Galatée* (1686), alors que Lully devait pallier le retrait de Quinault. Cette résurgence de la pastorale s'explique probablement par les circonstances qui entouraient la commande de l'œuvre, initialement conçue comme un divertissement de campagne, avant qu'elle ne soit reprise à l'Académie royale de musique. Avec *Achille et Polyxène* cependant, il s'agissait de produire une œuvre véritablement destinée à l'Académie et ainsi faire perdurer le genre inventé par Lully et Quinault.

En utilisant le mythe troyen, Campistron s'inscrit dans la continuité d'*Andromaque*, où l'épopée est constamment présente en filigrane, mais surtout d'*Iphigénie*, que Racine privilégie face à la pièce d'Euripide.<sup>7</sup> Il faut dire que le personnage d'Achille n'était pas tenu en estime des Modernes pour sa brutalité.<sup>8</sup> Campistron choisit de réécrire le mythe d'Achille, notamment transmis par le chant XXIV de l'*Illiade*,<sup>9</sup> dont se dégagent les thèmes tragiques par excellence du meurtre, de la vengeance et du suicide: Campistron opère ainsi un rapprochement inédit de la tragédie en musique avec le syntagme aristoté-

<sup>6</sup> Voir PASCAL 2004.

<sup>7</sup> HEPP 1968: 494-504.

<sup>8</sup> Voir notamment BAYLE, *Dictionnaire historique et critique*, t. I: 58, note H: «Au reste, le traitement de ce cadavre [d'Hector], les discours qu'Achille tint à Hector prêt à expirer, la liberté qu'il accorda à qui voulut d'insulter et de frapper ce corps mort, cette âme vénale, qui se laissa enfin persuader, à force de riches présents, de rendre à Priam le corps de son fils, sont des choses si éloignées, je ne dirai pas de la vertu héroïque, mais de la générosité la plus commune, qu'il faut nécessairement juger, ou qu'Homère n'avoit aucune idée de l'Héroïsme, ou qu'il n'a eu dessein que de peindre le caractère d'un brutal. Il nous représente Achille, qui souhaite d'avoir assez de brutalité pour manger crue la chair d'Hector [...]. Il n'a pas même compris, que pour faire plus d'honneur à son Héros, il ne falloit pas donner à son ennemi autant de lâcheté et de foiblesse qu'il lui en donne». Cité dans HOUDAR DE LA MOTTE, *L'Illiade* [Assaf]: XIII-XIV.

<sup>9</sup> En voici le résumé: Patrocle, ami d'Achille, est vaincu au combat et tué par Hector. Achille jure de le venger et tue à son tour Hector. Il accepte néanmoins de rendre le corps d'Hector aux Troyens. Achille aime Polyxène, sœur d'Hector, mais la main de Briséis, princesse troyenne captive, lui est offerte par Agamemnon. Briséis est éperdument éprise d'Achille, qui lui préfère Polyxène. Alors que l'union d'Achille et Polyxène est annoncée, Achille est tué par Paris. Briséis appelle à la vengeance et Polyxène se suicide de douleur.

licien de la terreur et de la pitié,<sup>10</sup> et donc de la tutelle poétique des Anciens, en tentant de réaffirmer les valeurs de la tragédie parlée comme les seules capables de soutenir efficacement une tragédie en musique. Boileau en faisait d'ailleurs dans son *Art poétique* une condition *sine qua non* de la réussite d'une tragédie:

Si d'un beau mouvement l'agréable fureur  
Souvent ne nous remplit d'une douce Terreur,  
Ou n'excite en nostre âme une Pitié charmante,  
En vain vous étalez une scène savante.<sup>11</sup>

Si l'on ne dispose pas de sources concernant la réception d'*Achille et Polyxène* à l'époque de sa création, cet aspect semble avoir été suffisamment bien perçu par les commentateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle: le marquis d'Argenson y voit «[un] sujet [...] magnifique, mais plus propre à une tragédie qu'à un opéra», précisant qu'«un sujet si triste ne pouvoit amener que des pleurs»;<sup>12</sup> les frères Parfaict évoquent quant à eux un sujet «triste», en référence au suicide de Polyxène sur scène qui clôt l'œuvre, de surcroît «trop compliqué d'événements qui étouffent le principal».<sup>13</sup> La mort de Polyxène n'apparaît que comme la conséquence de son amour pour le meurtrier de son frère Hector, tout comme Phèdre de ses amours incestueuses pour Hippolyte. Mais si Phèdre se suicide pour expier sa faute, Polyxène agit par simple désespoir. Rappelons que le modèle racinien avait en partie été exploré par Quinault et Lully dans *Atys*,<sup>14</sup> mais dans un cadre plus inspiré par la pastorale que par les grandes figures tragiques de l'Antiquité, qui plus est avec une adéquation formelle habituelle du genre, celle de terminer l'œuvre par un divertissement final. À l'inverse, Campistron ne ménage aucun compromis malgré la fixation des codes de la tragédie en musique mis en place par Quinault, achevant sa tragédie sur le suicide de Polyxène; le divertissement est déplacé plus en amont à la scène 3, tout juste avant la catastrophe.

<sup>10</sup> Cf. RAPIN, *Les réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [Thouvenin], 2<sup>e</sup> partie, § XVII-XIX: 529-538.

<sup>11</sup> Nicolas Boileau, *Art poétique* [1674], «Chant III», dans BOILEAU, *Œuvres complètes* [Adam - Escal]: 169.

<sup>12</sup> ARGENSON, *Notices sur les Œuvres de théâtre* [Lagrave], t. 2: 456.

<sup>13</sup> PARFAICT, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*: 63.

<sup>14</sup> NORMAN 2001: 165-168.

1.2. *La remise en question du “deus ex machina”*

Un autre point saillant de la poétique conçue par Campistron pour *Achille et Polyxène* consiste en la remise en question du *deus ex machina*. Contrairement aux œuvres de Quinault inspirées par la fable ovidienne, Campistron maintient les divinités à l'écart du nœud de l'intrigue et de sa résolution: la présence de Vénus n'est qu'un prétexte pour justifier le divertissement du premier acte; quant à Junon, bien qu'invoquée par Briséis à l'acte III, elle ne reparaitra pas pour exaucer le souhait de cette dernière de voir Achille lui manifester un amour réciproque. Paradoxalement, en faisant ainsi le choix de la rigueur dramaturgique de la tragédie parlée, Campistron se heurte à un élément formel essentiel à la poétique de l'opéra français qu'est la machinerie: si l'intrigue en elle-même gagne en vraisemblance, c'est au détriment de la notion de «vraisemblance du merveilleux», telle que théorisée par Catherine Kintzler,<sup>15</sup> qui permettait de justifier la présence des divinités sur scène, puisqu'étroitement rattachées à l'intrigue. Par conséquent, ce nécessaire compromis n'empêche pas le dramaturge de tomber dans ce que les représentants du parti des Anciens considéraient comme des défauts à propos de l'opéra, tels que Perrault les transcrivit dans son *Parallèle*, par la voix du Président:

LE PRÉSIDENT

Les Opéras ne sont autre chose que des Tragédies follement outrées, et où l'on ne voit que des apparitions continuelles de Divinités qui descendent du Ciel, qui sortent de la mer et même des Enfers sans nul besoin, contre toutes les bonnes règles de l'Art qui ne souffrent point de telles apparitions, à moins que le dénouement ne le demande et ne le mérite. La raison en est aisée à deviner: on hait naturellement tout ce qui blesse la vraisemblance, et rien ne la blesse tant que l'arrivée de tous ces Dieux quand rien ne les oblige nécessairement de paraître.<sup>16</sup>

Mais cette nuance mise à part, la poétique de Campistron va donc plutôt dans le sens d'une inflexion de la tragédie en musique vers la poétique de la tragédie parlée, dont elle

<sup>15</sup> KINTZLER 2006: 238-243.

<sup>16</sup> PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes* [Reguig], t. 3 [1692]: 281.



fut, rappelons-le, à l'origine l'un des avatars;<sup>17</sup> il réalise ainsi les attentes formulées par les milieux lettrés attachés à la poétique des Anciens, dont l'abbé Dubos, en véritable défenseur d'Aristote, se fera plus tard l'écho:

Plus j'examine et je raisonne avec ces messieurs que vous avez vus sur ma table, et plus je m'étonne de ces messieurs les poètes et masculins ou féminins, qui font des opéras sans se soucier des règles qu'ils ne savent pas, et n'en veulent pas apprendre d'autres que celles qui se font en pensant imiter Monsieur Quinault. [...] J'exhorterais seulement messieurs nos poètes à montrer leurs sujets et à recevoir les bonnes critiques. Les Anciens ne représentaient que celles que les juges avaient approuvées et l'intérêt devrait au moins exciter ces messieurs à ne pas rapporter à un jugement très champignonique [*sic*], que l'étude ni la lecture des Anciens n'ont pas formé.<sup>18</sup>

Cette nouvelle direction voulue par Campistron aurait été impensable du temps de l'activité de Racine, qui s'était efforcé après *Alceste* (1674), œuvre où Quinault souhaitait conférer la légitimité tragique au genre nouvellement créé en invoquant la figure d'Euripide et du théâtre antique, de maintenir l'opéra à distance de la noblesse du genre tragique. C'est ainsi qu'il tenta d'imposer, avec Boileau et par l'entremise de M<sup>me</sup> de Thianges, La Fontaine à Lully à la place de Quinault, dont la poétique que ce dernier élaborait risquait de nuire à la suprématie tragique dans le théâtre parlé.<sup>19</sup>

### 1.3. Adaptabilité et souplesse: Campistron auteur de paroles de musique

Pour autant, il serait impropre d'affirmer que Campistron, en réinvokant des éléments de la poétique des Anciens, fût mal à l'aise avec le genre, et ne fût qu'adapter son métier de dramaturge du théâtre parlé à l'Opéra. La preuve est qu'en 1687 il a déjà pu manier l'écriture des paroles de musique avec sa pastorale héroïque *Acis et Galatée* (1689), conçue en collaboration avec Lully. En outre, l'examen des vers d'*Achille et Polyxène* montre qu'il sait

<sup>17</sup> Voir KINTZLER 2006 et LA GORCE 1992.

<sup>18</sup> Lettre de Louis Ladvocat à l'abbé Dubos du 9 décembre 1694, dans LADVOCAT, *Lettres sur l'opéra à l'abbé Dubos* [La Gorce]: 29-30.

<sup>19</sup> FORESTIER 2006: 488-491.

s'adapter à l'originalité du genre, en faisant preuve de concision pour laisser à la musique toute sa fonction rhétorique. Cet aspect est particulièrement visible à la lecture des propos rapportés d'une action qui s'est produite hors-scène. Ainsi, à l'acte I, Arcas annonce à Achille la mort de son ami Patrocle sous la forme d'une stichomythie:

|   |         |
|---|---------|
|   | ARCAS   |
| Ô déplorable coup du sort!                                    |         |
|   | ACHILLE |
| Je frémis, parle!   |         |
|   | ARCAS   |
| Patrocle est mort,  |         |
|   | ACHILLE |
| Ciel! Quelle affreuse nouvelle!                               |         |
| Laissez-moi, fuyez de ces lieux,                              |         |
| Vos appas, vos concerts, et tous les soins des Dieux          |         |
| Ne sauraient plus calmer ma tristesse mortelle. <sup>20</sup> |         |

La mort d'Hector n'est qu'effleurée par les vers du chœur de soldats victorieux (II.2), dispositif choral bien sûr inconnu de la tragédie parlée. Quant à la mort d'Achille qui constitue la catastrophe de la tragédie, elle est d'abord annoncée par Arcas (V.5) puis précisée par un bref récit de Polyxène accompagné de l'orchestre «doux», qui permet de mettre à distance l'horreur dépeinte par le personnage, apportant un deuxième niveau de lecture aux vers:

|   |          |
|---|----------|
|   | POLIXÈNE |
| Dieux! Quel horrible spectacle!               |          |
| Le perfide Paris triomphe sans obstacle;      |          |
| Il jouit de son crime et ne permet pas        |          |
| D'embrasser mon époux, même après son trépas, |          |
| D'un coup mortel j'ai vu frapper Achille,     |          |
| J'ai retiré le trait dont il était percé;     |          |

<sup>20</sup> *Achille et Polyxène*, I.6.

Hélas! Dans les douleurs dont mon cœur est pressé  
Ce trait fatal peut m'être utile.<sup>21</sup>

302

A C H I L L E,  
S C E N E V.  
P O L I X È N E, B R I S E I S.

quel horrible spectacle! Le perfide Paris triomphe sans obstacle

doux.

doux.

doux.

doux.

5 6 4 3 6 6 6

BASSE-CONTINUE.

Ill. 1. Pascal Collasse, *Achille et Polyxène*, Paris, Ballard, 1687, p. 302 (sur F-Pn Vm2 103).

L'efficacité des vers de ce récit pour sa mise en musique est proportionnelle à la distance qui le sépare d'un autre récit particulièrement célèbre, celui de Thémamène dans *Phèdre* de Racine (V.6), qui conte à Thésée la mort de son fils Hippolyte, déroulant au passage une célèbre hypotypose; à l'inverse, dans le récit de Polyxène, la portée rhétorique est assurée par la musique, que permet cette concision.

<sup>21</sup> Ivi, V.6.

## 2. FONTENELLE, *ÉNÉE ET LAVINIE*

### 2.1. *L'opéra comme lieu de la fusion expérimentale de l'épopée et du roman*

Si Campistron a adapté Homère pour *Achille et Polyxène*, Fontenelle, trois ans plus tard, emprunte quant à lui à Virgile pour *Énée et Lavinie*, plus précisément aux chants VII, VIII et XII de l'*Énéide*.<sup>22</sup> Nous allons montrer que l'usage que fait Fontenelle de l'épopée est radicalement différent des choix opérés quelques années plus tôt par Campistron, en ce qu'il trahit les préoccupations d'un chef de file des Modernes.

À première vue, les derniers chants de l'*Énéide* se prêtent assez bien à un réemploi à l'Opéra, malgré l'éloignement apparent des deux genres: ainsi le *deus ex machina* incarné par Vénus, qui remet à Énée le glaive forgé par Vulcain, précède la victoire du héros sur Turnus et le dénouement heureux. Mais le choix de Fontenelle semble teinté d'ironie, voire même provocateur, quand on sait que Virgile était érigé en champion du parti des Anciens, d'ailleurs invoqué par Boileau dans sa Satire II pour décrier Quinault.<sup>23</sup> De plus, Fontenelle n'éprouve en réalité aucune admiration pour le genre de l'épopée, qu'il trouve sec et dont il fait le constat de faillite dans sa *Description de l'Empire de la Poésie*:

Cette grande Ville que la carte vous représente au-delà des hautes montagnes que vous voyez, est la Capitale de cette Province, et s'appelle le Poème épique. Elle est bâtie sur une terre sablonneuse et ingrate, qu'on ne [se] donne presque pas la peine de cultiver. La Ville a plusieurs journées de chemin, et elle est d'une étendue ennuyeuse. On trouve toujours à la sortie des gens qui s'entre-tuent; au lieu que quand on passe par le Roman, qui est le

<sup>22</sup> Suit ici le résumé de l'intrigue. La scène est au Latium. Énée espère s'unir avec Lavinie dont la main est à prendre. Alors que le roi Latinus s'apprête à annoncer son choix, invoquant Janus et le retour de la paix, Junon apparaît et ordonne de chasser les Troyens du royaume. L'Oracle de Faunus est consulté et prédit que le ciel suivra les vœux de Lavinie et ramènera la paix. Le roi laisse à sa fille le choix de son époux: si Turnus lui était promise, une passion nouvelle naît pour Énée. Mais l'apparition de l'Ombre de Didon la met en garde de l'inconstance d'Énée: Lavinie épousera donc Turnus, même si elle demeure déchirée entre cette parole donnée et son amour pour Énée. Au comble du désespoir, Énée convoque Turnus: le duel est la seule issue. Vénus descend du ciel pour remettre à Énée les armes forgées par Vulcain avec lesquels il triomphera de Turnus. Le roi accepte l'union des deux amants et Junon accorde son pardon; Troyens et Latins se réconcilient.

<sup>23</sup> «Si je pense exprimer un Auteur sans défaut, / La raison dit Virgile, et la rime Quinault» (Nicolas Boileau, *Satire II* 19-20, dans BOILEAU, *Œuvres complètes* [Adam - Escal]: 17).

faux-bourg du Poème épique, et qui est cependant plus grand que la Ville, on ne va jamais jusqu'au bout, sans rencontrer des gens dans la joie, et qui se préparent à se marier.<sup>24</sup>

Ces propos sont illustrés dans une carte dont la reproduction suit ci-après, influence évidente de la Carte de Tendre de Madeleine de Scudéry.<sup>25</sup>



Ill. 2. Fontenelle, [Carte de la Description de l'Empire de la Poésie], «Mercure galant», janv. 1678, insérée entre les pp. 146 et 147.

Fontenelle procède effectivement à un remplacement des valeurs de l'épopée par celles du roman, situé en son «faux-bourg»; il souligne ainsi la porosité des deux genres qu'il

<sup>24</sup> Bernard de Fontenelle, *Description de l'Empire de la Poésie* [1678], dans FONTENELLE, *Ceuvres complètes* [Niderst], t. 1 [1990]: 7.

<sup>25</sup> SCUDÉRY, *Clélie*, 1<sup>re</sup> partie.

identifie. Cette préférence pour les valeurs du roman s'observe à travers l'intrigue de sa tragédie, qui réside dans le choix de Lavinie concernant son futur époux, alors que dans l'épopée de Virgile l'accent est plutôt porté sur le caractère conquérant d'Énée et sa victoire finale sur Turnus. Comme le rappelle Giorgetto Giorgi dans son recueil d'essais intitulé *Épopée et roman dans le Grand Siècle*, le roman héroïque baroque des Scudéry ou de La Calprenède, pour ne citer qu'eux, s'oppose en effet au poème épique au sujet de sa «dimension guerrière»: dans les romans, elle possède ainsi «une importance nettement inférieure à la dimension sentimentale».<sup>26</sup> En reléguant l'héroïsme au second plan au profit de valeurs galantes, Fontenelle opère de cette façon la même transposition que celle que l'on observe dans les romans-fleuves de Madeleine de Scudéry, maîtresse incontestée du genre avec *Artamène ou le Grand Cyrus* et sa *Clélie, histoire romaine*: une Antiquité revêtue des codes de la galanterie du Grand Siècle. Fontenelle avait formulé le vœu d'une telle réécriture de Virgile dans sa *Digression sur les Anciens et les Modernes*:

La plus belle versification du monde est celle de Virgile, peut-être cependant n'eût-il pas été mauvais qu'il eût le loisir de la retoucher. Il y a de grands morceaux dans l'*Énéide*, d'une beauté achevée, et que je ne crois pas qu'on surpasse jamais. Pour ce qui est de l'ordonnance du poème en général, de la manière d'amener les événements, et d'y ménager des surprises agréables, de la noblesse de caractères, de la variété des incidents, je ne serai jamais fort étonné qu'on aille au-delà de Virgile, et nos romans qui sont des poèmes en prose, nous en ont déjà bien fait voir la possibilité.<sup>27</sup>

Il s'agit donc pour Fontenelle de renouveler le genre de l'épopée en s'inspirant des codes du roman: pour notre auteur, l'opéra est le lieu de cette expérimentation. On peut donc parler d'un travestissement galant, là où il était burlesque chez Scarron.<sup>28</sup> Cette conception renouvelée de l'épopée est concomitante chez Fontenelle à celle de la tragédie en musique. Si Campistron exploite amplement dans *Achille et Polyxène* le thème de la vengeance (Achille vengeant Patrocle en tuant Hector; Briséis qui appelle à la vengeance après le meurtre d'Achille par Pâris), Fontenelle se contente uniquement dans *Énée et Lavinie*

<sup>26</sup> GIORGI 2020: 28.

<sup>27</sup> Bernard de Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, dans FONTENELLE, *Digression sur les Anciens et les Modernes* [Audidière]: 93.

<sup>28</sup> SCARRON, *Le Virgile travesti* [Serroy].

de développer la thématique amoureuse, alors qu'elle s'exerçait sous la forme d'épisodes dans la tragédie de Campistron. Comme le théorise Fontenelle dans ses *Réflexions sur la poétique*,

un personnage qui n'a que de l'amour peut remplir une pièce, témoin Ariane et Bérénice, nul autre caractère ne peut occuper la même étendue. L'amour est le plus abondant et le plus fertile de tous les sentiments.<sup>29</sup>

## 2.2. L'influence du roman d'analyse

Au deuxième acte d'*Énée et Lavinie*, le Roi se trouve confronté au courroux de Junon, qu'il interprète comme un mauvais augure. Il renonce alors à l'époux qu'il avait choisi pour sa fille Lavinie, éclairé par l'Oracle de Faunus: «Le Ciel suivra les vœux de Lavinie / Sur le choix d'un Epoux».<sup>30</sup> Désormais l'intrigue va prendre une tournure inattendue:

### LE ROI

Puisqu'aux vœux de ton cœur les Dieux seront propices,  
Entre tes deux Amans il faut que tu choisisses;  
C'est à toi de régler le sort qui les attend,  
Délibère à loisir sur ce choix important.<sup>31</sup>

À cet instant, l'action se trouve suspendue. Comme l'expose le Roi Latinus, le nœud de l'intrigue devient un loisir, celui de la conversation galante. Il se résume alors pour Lavinie à résoudre une question de casuistique amoureuse telle qu'elle pouvait être débattue dans les salons féminins:<sup>32</sup> vaut-il mieux épouser un galant que l'on aime, Énée, au risque d'en être trahie, ou un homme constant, Turnus, que l'on n'aime pas? Une telle question aurait très bien pu être posée au lectorat du "Mercure galant" à l'instar de l'enquête suscitée

<sup>29</sup> Bernard de Fontenelle, *Réflexions sur la poétique*, XV, dans FONTENELLE, *Digression sur les Anciens et les Modernes* [Audiidière]: 579.

<sup>30</sup> *Énée et Lavinie*, II.3.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Voir TIMMERMANS 2023: 110-111.

en 1678 à propos de *La Princesse de Clèves* de M<sup>me</sup> de La Fayette,<sup>33</sup> dont Fontenelle était lecteur et admirateur.<sup>34</sup> L'une des réponses possibles est apportée par les propos sentencieux de Camille, qui s'exprime telle une lectrice du "Mercur", la versification en plus:

CAMILLE

Un Amant qui sait peu charmer,  
Quelquefois à force d'aimer  
Peut devenir aimable;  
Mais un volage Amant  
Devient plus haïssable,  
Plus il étoit charmant.<sup>35</sup>

Cette proximité de l'opéra avec le roman d'analyse peut être considérée comme novatrice. Quinault était certes réputé pour son romanesque, notamment dans son *Astrate* en 1664, qui comporte une fameuse scène de reconnaissance,<sup>36</sup> principe dramaturgique qu'il transpose également à l'opéra dans *Amadis* (III.4). Le dramaturge favori de Lully se complaît aussi dans la profusion d'épisodes. Cependant, ce n'est pas tant l'omniprésence du caractère introspectif du roman moderne d'une M<sup>me</sup> de La Fayette qui intéresse Quinault, même si, à l'instar de toute tragédie classique, le développement psychologique des personnages reste l'une de ses préoccupations majeures, qu'il traite cependant avec beaucoup de concision<sup>37</sup>. Fontenelle, à l'inverse, «modernise» son sujet en inventant le substrat psychologique sur lequel la tragédie repose quasi intégralement, opérant un déplacement de «l'action principale» qui, comme le rappelle Georges de Scudéry dans sa préface

<sup>33</sup> «Une femme de vertu, qui a toute l'estime possible pour un mari parfaitement honnête homme, et qui ne laisse pas d'être combattue pour un amant d'une très forte passion qu'elle tâche d'étouffer par toute sorte de moyens [...] fait-[elle] mieux de faire confidence de sa passion à ce mari que de la taire au péril des combats qu'elle sera continuellement obligée de rendre par les indispensables occasions de voir cet amant?», "Mercur galant", Extraordinaire d'avril 1678: 198-199.

<sup>34</sup> Voir Bernard de Fontenelle, *Lettre sur "La Princesse de Clèves"* [1678], dans FONTENELLE, *Œuvres complètes* [Niderst], t. 1: 13-17.

<sup>35</sup> *Énée et Lavinie*, III.3.

<sup>36</sup> QUINAULT, *Astrate* [Barbafieri], III.3-4.

<sup>37</sup> Voir notamment, à propos de *Proserpine*, *Amadis* et *Armide*, NORMAN 2001: 211, 274-275 et 310.



d'*Ibrahim ou l'Illustre Bassa* est bien initialement chez Virgile «la mort de Turne». <sup>38</sup> Il transpose ainsi le cadre antique de l'épopée dans la réalité d'une époque et de ses codes sociaux, d'où se démarque la galanterie, suscitant une identification de la part du spectateur par la peinture de situations de la vie ordinaire. <sup>39</sup>

Alors que ce trait caractéristique du roman était moqué de Boileau dans son *Dialogue des héros de roman* (1667), le pouvoir d'identification donné à l'opéra et donc inspiré du roman, qui dépasse la notion première de *catharsis* aristotélicienne, fascinait Fontenelle. Ainsi, dans les *Lettres galantes de Monsieur le Chevalier d'Her* <sup>\*\*\*</sup>, Fontenelle évoque une représentation de *Psyché*, adaptation d'une tragi-comédie antérieure de Molière et Pierre Corneille auquel il travailla lui-même à la réélaboration des vers pour Lully, en étroite collaboration avec son oncle Thomas Corneille. Le chevalier d'Her <sup>\*\*\*</sup>, auteur fictif de ces lettres, mène Mademoiselle de V... à cette représentation non sans s'être auparavant amusé à lui faire une éducation à la lecture d'*Artamène ou le Grand Cyrus* de M<sup>me</sup> de Scudéry. La jeune demoiselle y pleure alors beaucoup de pitié pour la pauvre Psyché condamnée à mort par l'oracle (I.2); puis, après la représentation, ce dont elle rêve, c'est d'une passion amoureuse tout à fait ordinaire, à l'instar de Psyché qui tombe amoureuse de l'Amour au deuxième acte de la tragédie:

Le soir je la remenai jusque dans sa chambre, je lui dis que si je ne la laissais pas dans ce moment-là au milieu d'une troupe de nymphes, du moins je lui pouvais promettre qu'elle habiterait toute la nuit dans le palais enchanté, et qu'elle serait Psyché plus de vingt fois. Elle m'avoua le lendemain qu'elle l'avait été, mais elle ne voulut point m'avouer qu'elle eût vu un grand jeune Amour bien fait, qui lui eût dit les plus tendres choses du monde. <sup>40</sup>

Revenons-en à *Énée et Lavinie*: en faisant du choix de Lavinie le seul ressort de sa tragédie à partir du deuxième acte, Fontenelle crée une irrémédiable parenthèse à l'intérieur de la

<sup>38</sup> SCUDÉRY, *Ibrahim*, vol. 1: 78.

<sup>39</sup> Cette idée rejoint la théorie d'un «genre mixte» telle que théorisée bien plus tard par Fontenelle, consistant à emprunter à des genres que tout oppose, en l'occurrence tragédie et comédie, afin de le rendre plus conforme à la vie ordinaire. Camille Guyon-Lecoq, dans GUYON-LECOQ 2002: 696-702, a justement formulé l'hypothèse de la réalisation de cet idéal par Fontenelle dans ses tragédies en musique.

<sup>40</sup> FONTENELLE, *Lettres galantes de Monsieur le Chevalier d'Her* <sup>\*\*\*</sup>, 2<sup>e</sup> partie, XVII, «À Monsieur d'E... Récit de ce qui se passa la première fois que Mademoiselle de V... alla à l'Opéra»: 135.

narration prévue par Virgile. Elle ne sera close qu'au moment où Lavinie aura apporté sa propre réponse à la question suscitée par son père, choisissant dans un premier temps Turnus pour époux (III.4). Ce présage de dénouement funeste est heureusement retardé par le triomphe d'Énée sur l'autre prétendant qui meurt dans le duel qui les oppose. La retranscription du combat, qui vait à Virgile de convoquer les valeurs de l'héroïsme guerrier propre au genre, n'intéresse pas Fontenelle; seul le résultat est porté à la connaissance de la Reine et par extension du spectateur grâce à ces deux vers chantés par Camille:

CAMILLE

Ah! que ne pouvez-vous à jamais l'ignorer!  
Sous le fer ennemi Turnus vient d'expirer.<sup>41</sup>

Dans les tragédies en musique de Quinault, l'amour est un «motif d'action».<sup>42</sup> Chez Racine, il vait comme chez Corneille «celui d'un épisode, étroitement entremêlé à l'action principale; si étroitement entremêlé que l'un et l'autre ne fassent qu'une intrigue».<sup>43</sup> Dans *Énée et Lavinie* cependant, l'idée même d'action est totalement évacuée à partir du milieu du deuxième acte, ou, en d'autres termes, se trouve découpée en parties visant uniquement à

produire différents sentiments dans les personnages, soit que ces sentiments soient d'espèces opposées, soit que dans la même espèce les uns aient seulement plus de force que les autres. Faire passer les personnages de la joie à la douleur, de la crainte à l'espérance, ou d'une moindre joie, d'une moindre crainte à une plus grande, voilà deux espèces de contraste.<sup>44</sup>

La question de l'appropriation de l'héritage précieux pose enfin celle d'un public-cible, celui des femmes. Le roman, on le sait, bénéficiait de la préférence du lectorat féminin, alors porté vers les genres de la littérature moderne. À l'inverse, les femmes étaient réputées

<sup>41</sup> *Énée et Lavinie*, V.3.

<sup>42</sup> CORNIC 2011a: 311.

<sup>43</sup> FORESTIER 2003: 211.

<sup>44</sup> Bernard de Fontenelle, *Réflexions sur la poétique*, XXXII, dans FONTENELLE, *Digression sur les Anciens et les Modernes* [Audidière]: 589.

ne pas entendre les lettres classiques, puisque le collège leur demeurait étranger.<sup>45</sup> Virgile semble être cependant le seul auteur antique qui appartient à une culture commune aux deux sexes, comme l'a montré Bernard Magné à propos des occurrences auctoriales dans la correspondance de M<sup>me</sup> de Sévigné.<sup>46</sup> Réélaborer Virgile sous une forme délicate, ornée des atours de la préciosité dans l'acception noble du terme, revenait pour à Fontenelle à assigner à l'œuvre le même but que celui des *Entretiens sur la pluralité des mondes*,<sup>47</sup> à savoir la mise à disposition d'un texte fondamental à destination d'un public galant. Cet aspect n'est également pas étranger au statut de contributeur de l'auteur au projet du "Mercure galant" dans son ensemble.<sup>48</sup>

### 2.3. L'apparition de Didon, résurgence des "Dialogues des Morts"?

Un dernier aspect de la réécriture de Fontenelle retient l'attention en ce qu'elle interroge le rapport à l'original virgilien. Il s'agit de la scène de l'apparition de l'Ombre de Didon qui, fomentée par Junon, tente de mettre en garde Lavinie de l'inconstance d'Énée:

#### L'OMBRE

Arrête, Lavinie, arrête; écoute-moi.  
Je fus Didon, je régnais dans Carthage.  
Un étranger, rebut des flots et de l'orage,  
De ma prodigue main reçut mille bienfaits.

<sup>45</sup> Sur l'éducation des femmes en France sous l'Ancien Régime, voir la synthèse récente de PICO 2006.

<sup>46</sup> MAGNÉ 1976, t. 1: 530. Même si, comme le conclut l'auteur, la totalité du «corpus virgilien» de M<sup>me</sup> de Sévigné se résume à deux vers incomplets tirés du premier chant de l'*Énéide*.

<sup>47</sup> «J'ai mis dans ces entretiens une femme que l'on instruit, et qui n'a jamais ouï parler de ces choses-là. J'ai cru que cette fiction me servirait et à rendre l'ouvrage plus susceptible d'agrément, et à encourager les dames par l'exemple d'une femme [...] ne laisse pas d'entendre ce qu'on lui dit, et de ranger dans sa tête sans confusion les tourbillons et les mondes. [...] Je ne demande aux dames pour tout ce système de philosophie, que la même application qu'il faut donner à la *Princesse de Clèves*, si on veut en suivre bien l'intrigue, et en connaître toute la beauté. Il est vrai que les idées de ce livre-ci sont moins familières à la plupart des femmes que celles de la *Princesse de Clèves*, mais elles n'en sont pas plus obscures, et je suis sûr qu'à une seconde lecture tout au plus, il ne leur en sera rien échappé» (FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes* [Cazanave - Poulouin]: 139).

<sup>48</sup> Voir VINCENT 2005. Pour la participation de Fontenelle à ce projet à partir de 1677, voir NIDERST 1972: 73-94.

L'Amour en sa faveur avoir séduit mon ame;  
Par une feinte ardeur il augmenta ma flamme,  
Et m'abandonna pour jamais.

LAVINIE

Ah! quelle trahison!

L'OMBRE

Mon désespoir extrême  
Arma mon bras contre moi-même,  
Ma mort ne put toucher mon indigne vainqueur.

LAVINIE

Le perfide! l'ingrat!

L'OMBRE

Cet ingrat, ce perfide,  
C'est ce même Troyen pour qui l'Amour décide  
Dans le fond de ton cœur.<sup>49</sup>

Cet épisode, le seul à proprement parler dans *Énée et Lavinie*, provient d'une liberté prise par rapport à la source virgilienne. Dans cette perspective, le but de Fontenelle est probablement d'interroger sur la fidélité qui doit ou non être témoignée vis-à-vis des sources antiques, quand Virgile était réputé avoir provoqué l'anachronisme de la rencontre entre Énée et Didon sur les rives de Carthage, paradoxe mis en exergue dans le Dialogue de Didon et Stratonice des *Nouveaux Dialogues des morts* de Fontenelle («Sur l'intrigue que Virgile attribue faussement à Didon»). Mais en créant de toutes pièces ce dialogue entre Lavinie et Didon, Fontenelle reprend d'une certaine manière le but qu'il s'était assigné avec les *Nouveaux Dialogues des morts* dès 1683, modèle moderne du genre: jouer sur le décalage entre les personnages convoqués, connus de la lectrice ou du lecteur, et le

<sup>49</sup> *Énée et Lavinie*, II.5.

discours neuf et charmant qu'il leur assigne, ce que rapporte Charles Perrault dans son épître intitulé *Le Génie* en hommage à Fontenelle:

Combien sans le secours de ces rares modèles  
En voit-on s'élever par des routes nouvelles?  
Combien de traits charmans semez dans tes écrits,  
Ne doivent qu'à toy seul et leur estre et leur prix?  
N'a-t-on pas vu des Morts aux rives infernales  
Briller de cent beautez toutes originales,  
Et plaire aux plus chagrins sans redire en François  
Ce qu'un aimable Grec leur fit dire autrefois?<sup>50</sup>

Malgré la concision du verbe, la scène qui confronte Didon à Lavinie conserve les mêmes fonctions que celles des *Nouveaux Dialogues des morts*. La rencontre inattendue des deux personnages permet de mettre en scène le triomphe du cartésianisme fontenellien: l'auteur valorise ainsi une psychologie de type cartésienne, où l'individu peut contrôler ses passions (ici Lavinie, qui, malgré son inclination pour Énée, choisit initialement Turnus), à l'opposé de Didon, qui, abandonnée par Énée, s'est donnée la mort. Tout repose sur le fait que le passé d'Énée est inconnu de Lavinie, mais non pas du spectateur, deux niveaux sur lesquels joue Fontenelle. À l'échelle de l'intrigue, cette apparition représente également un vecteur idéal de tragique, alors qu'aucun péril ne vient à menacer les autres protagonistes; pas même le péril de mort pour Énée, qui ne peut que sortir vainqueur du duel avec Turnus, fort du bouclier et du glaive forgés par Vulcain que lui transmet Vénus. Le monologue de Didon contant sa passion funeste pour Énée, transmise sans le médium d'un récit rapporté, rappelle non seulement le discours de la femme abandonnée du roman d'amour par lettres telles les célèbres *Lettres portugaises* de Guilleragues, dont il représenterait une sorte de mise en scène, mais également les grandes figures de femmes trahies chez Racine, comme Hermione dans *Andromaque*, ou même, à l'opéra, Sténobée, dans le *Bellérophon* de Thomas Corneille et Fontenelle. L'apparition de Didon justifie à elle seule le genre tragique mis en exergue sur la page de titre de l'œuvre, malgré la proxi-

<sup>50</sup> PERRAULT, *Le Génie*, [n.p.].

mité qu'entretient *Énée et Lavinie* avec le roman moderne et nonobstant la source épique qui l'a inspirée.



Ill. 3. Dessin de J. Berain pour l'apparition de l'Ombre de Didon (*Énée et Lavinie*, II.5), Paris, Archives nationales, O<sup>1</sup> 3238.

\* \* \*

Si Campistron et Fontenelle s'appuient tous deux sur l'épopée antique pour renouveler le genre de la tragédie en musique respectivement en 1687 et 1690, ils en livrent, nous l'avons vu, des propositions radicalement différentes. Campistron peut être perçu comme un partisan des Anciens dans le sens où il écrit en dramaturge du théâtre parlé, qui lui-même se fonde sur la poétique des théoriciens de l'Antiquité. Cette proposition ouvre une voie nouvelle qui sera exploitée dans certaines œuvres ultérieures: *Alcide* (1693, Campistron), *Médée* (1696, thème également traité par Pierre Corneille au théâtre parlé), ou certaines tragédies «noires» mises en musique par La Coste au début du siècle suivant. Quant à Fontenelle, il ne retient de l'épopée qu'une intrigue psychologique à l'instar du roman moderne.

La Querelle des Anciens et des Modernes semble donc être une bonne clef pour envisager l'analyse de ces œuvres. Fontenelle n'en aurait-il pas dressé la métaphore dans

son prologue, en invoquant l'épisode de la Gigantomachie et le récit de la victoire de Jupiter sur les Titans, faisant ainsi le vœu de défaite du parti des Anciens face aux conceptions modernes qui l'animaient? Aucun texte n'associe explicitement les deux tragédies de Campistron et Fontenelle aux enjeux de la Querelle. Cependant, une épigramme attribuée à l'abbé Lehoux dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque de l' Arsenal semble corroborer la fracture qui existait alors entre les milieux littéraires, en associant la réécriture de Fontenelle à un art «bouffon» et «indigne», ou, pour le dire autrement, à la perversion de la littérature antique par les Modernes:

Quem Trojani ignes, venti, pelagique periel,  
Quem tempestatis, quem odium Iunonis iniqua,  
Quem fida Didonis amor, Turnique furores.  
Denique quem totus potuere haud frangere avernus.  
Musa cachin nandum vulgi nune gallica sannis  
Exhibet, et magnum Æneam indigna elevat arte.<sup>51</sup>

Aussi antagonistes qu'elles puissent être, ces deux œuvres témoignent de nouvelles sources d'inspiration possibles pour l'opéra en ce long XVIII<sup>e</sup> siècle naissant. Mais elles se rejoignent cependant sur un point: au-delà de la Querelle, les deux poètes font finalement entrer le genre dans une même modernité, celle relative à Quinault. Si aucune de ces deux tragédies n'a été accueillie favorablement du public, il s'agissait bien pour leurs auteurs de mettre en œuvre une véritable «stratégie du succès» selon la formule d'Alain Viala: en définitive, innover pour réussir.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> TRALAGE, *Recueil*: f. 247r: «Celui que les feux de Troie ni les périls de la mer, / Que les tempêtes, que la haine de l'inique Junon, / Que l'amour fidèle de Didon ni les fureurs de Turnus, / Enfin celui que les Enfers tout entiers ne purent briser, / La Muse française l'exhibe maintenant, bouffon risible, / Et elle le souille, le grand Énée, d'un art indigne» Traduction Alain Niderst dans NIDERST 1972: 418, n. 77 bis.

<sup>52</sup> VIALA 1985: 217. Claire Cazanave, dans l'introduction de son édition des *Entretiens sur la pluralité des mondes* (FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes* [Cazanave - Poulouin]: 62) perçoit dans les *Nouveaux Dialogues des Morts* et les *Entretiens sur la pluralité des mondes*, œuvres de jeunesse de Fontenelle, cette «stratégie du succès», proche de l'audace. Nous y ajoutons les vers d'*Énée et Lavinie*.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

- ARGENSON, *Notices sur les Œuvres de théâtre* [Lagrange] = René-Louis de Voyer marquis d'Argenson, *Notices sur les Œuvres de théâtre* [1728-1756], éd. Henri Lagrange, dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 42-43, Genève, Institut et musée Voltaire, 1966.
- BAYLE, *Dictionnaire historique et critique* = Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique* [1697], III<sup>e</sup> éd., Genève, Slatkine, 1995 [fac-similé de l'éd. Rotterdam, M. Bohm, 1720].
- BOILEAU, *Œuvres complètes* [Adam - Escal] = Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam et Françoise Escal, [Paris], Gallimard, 1966.
- CALLIÈRES, *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes* = François de Callières, *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes*, Genève, Slatkine, 1971 [fac-similé de l'éd. Paris, P. Aubouin, 1688].
- FONTENELLE, *Digression sur les Anciens et les Modernes* [Audidière] = Bernard de Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes et autres textes philosophiques*, éd. Sophie Audidière, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes* [Cazanave - Poulouin] = Bernard de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes* [1686], éd. Claire Cazanave et Claudine Poulouin, Paris, H. Champion, 2013.
- FONTENELLE, *Lettres galantes de Monsieur le Chevalier d'Her\*\*\** [Guyon-Lecoq] = Bernard de Fontenelle, *Lettres galantes de Monsieur le Chevalier d'Her\*\*\**, éd. Camille Guyon-Lecoq, Paris, Desjonquères, 2002.
- FONTENELLE, *Nouveaux Dialogues des morts* [Dagen] = Bernard de Fontenelle, *Nouveaux Dialogues des morts*, éd. Jean Dagen, Paris, H. Champion, 2018 [I éd. 1971].
- FONTENELLE, *Œuvres complètes* [Niderst] = Bernard de Fontenelle, *Œuvres complètes*, éd. Alain Niderst, 9 voll., [Paris], Fayard, 1989-2001.



- HOUDAR DE LA MOTTE, *L'Iliade* [Assaf] = Antoine Houdar de La Motte, *L'Iliade, poème avec un Discours sur Homère*, éd. Francis Assaf, Toulouse, Société de littératures classiques, Paris, H. Champion, 2006.
- LADVOCAT, *Lettres sur l'opéra à l'abbé Dubos* [La Gorce] = Louis Ladvoat, *Lettres sur l'opéra à l'abbé Dubos. Suivies de Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, éd. Jérôme de La Gorce, [Paris], Cicéro, 1993.
- PARFAICT, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent* = Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, ms., 1741, Paris, Bibliothèque nationale de France, NAF 6532.
- PERRAULT, *Le Génie* = Charles Perrault, *Le Génie. Épître à Monsieur de Fontenelle*, Paris, J.-B. Coignard, 1688, [n. p.].
- PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes* [Reguig] = Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes* [1688-1697], 4 voll., éd. Delphine Reguig (<<https://parallele-anciens-modernes.huma-num.fr>>, consulté le 9 juin 2024).
- QUINAULT, *Astrate* [Barbafieri] = Philippe Quinault, *Astrate, roi de Tyr*, éd. Carine Barbafieri, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- RAPIN, *Les réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [Thouvenin] = René Rapin, *Les réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [1684], éd. Pascale Thouvenin, Paris, H. Champion, 2011.
- SCARRON, *Le Virgile travesti* [Serroy] = Paul Scarron, *Le Virgile travesti* [1648-1653], éd. Jean Serroy, Paris, Classiques Garnier, 2021 [I ed. 1988].
- SCUDÉRY, *Clélie* = Madeleine de Scudéry, *Clélie. Histoire romaine*, Paris, A. Courbé, 1654.
- SCUDÉRY, *Ibrahim* [Arrigoni] = Georges de Scudéry, *Ibrahim ou L'illustre Bassa*, éd. Antonella Arrigoni, Fasano - Paris, Schena - Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2003.
- TRALAGE, *Recueil* = *Recueil de Jean-Nicolas de Tralage*, t. 1, Paris, Bibliothèque nationale de France (Arsenal), Ms-6541.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

- BAHIER-PORTE - POULOUIN 2015 = *Écrire et penser en Moderne (1687-1750)*, éd. Christelle Bahier-Porte - Claudine Poulouin, Paris, H. Champion, 2015.
- BOUISSOU - DENÉCHEAU - MARCHAL-NINOSQUE 2019-2020 = Sylvie Bouissou - Pascal Denécheau - France Marchal-Ninosque (éd.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, 4 voll., Paris, Classiques Garnier, 2019-2020.
- CORNIC 2011a = Sylvain Cornic, *L'enchanteur désenchanté. Quinault et la naissance de l'opéra français*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2011.
- CORNIC 2011b = Sylvain Cornic, *La "querelle d'Alceste": de la légitimité de la tragédie en musique*, in «Cahiers du GADGES», 9 (2011), 211-235.
- DEJEAN 1996 = Joan E. DeJean, *Ancients against Moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- DUCHÊNE - Godard de Donville 1987 = Roger Duchêne - Louise Godard de Donville (éd.), *D'un siècle à l'autre. Anciens et Modernes*. Actes du 16<sup>e</sup> colloque du CMR 17 (janv. 1986), Marseille, CMR 17, 1987.
- FORESTIER 2003 = Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, Puf, 2003.
- FORESTIER 2006 = Georges Forestier, *Jean Racine*, [Paris], Gallimard, 2006.
- GAUDEFROY-DEMOMBYNES 2009 = Géraldine Gaudefroy-Demombynes, *"Achille et Polyxène" (1687): l'inauguration du cycle troyen à l'Académie royale de musique*, in *Reconstruire Troie. Permanence et renaissance d'une cité emblématique*, éd. Michel Fartzoff et alii, Besançon, Presses universitaires de Franche - Comté, 2009, 331-369.
- GIORGI 2020 = Giorgetto Giorgi, *Épopée et roman dans le Grand Siècle*, Paris, H. Champion, 2020.
- GUYON-LECOQ 2002 = Camille Guyon-Lecoq, *La vertu des passions. L'esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique (1673-1733)*, Paris, H. Champion, 2002.
- HEPP 1968 = Noémi Hepp, *Homère en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1968.
- KINTZLER 2006 = Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 2006 [I ed. 1991].

- LA GORCE 1992 = Jérôme de La Gorce, *Les débuts de l'opéra français: origines et formation de la tragédie en musique*, in *Les premiers opéras en Europe et les formes dramatiques apparentées*, éd. Irène Mamczarz, Paris, Klincksieck, 1992, 133-140.
- MAGNÉ 1976 = Bernard Magné, *Crise de la littérature française sous Louis XIV: humanisme et nationalisme*, Lille - Paris, ART - H. Champion, 1976.
- NÉDELEC 2011 = Claudine Nédelec, *Penser l'héritage dans l'Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes de François de Callières (1688)*, in «Penser l'héritage à l'âge classique, Littératures classiques», 75 (2011), 183-196.
- NIDERST 1972 = Alain Niderst, *Fontenelle à la recherche de lui-même (1657-1702)*, Paris, A.-G. Nizet, 1972.
- NORMAN 2001 = Buford Norman, *Thouched by the Graces. The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*, Birmingham (Ala.), Summa, 2001 [trad. fr. *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre, Mardaga, 2009].
- PASCAL 2004 = Jean-Noël Pascal, *Sur le Racine mort, qu'est-ce au juste qui pullule?*, in *Campistron et consorts: tragédie et opéra en France (1680-1733)*, in *Campistron et consorts: tragédie et opéra en France (1680-1733)*, «Littératures classiques», 52 (2004), 23-33.
- PICCO 2006 = Dominique Picco, *L'éducation des filles de la noblesse française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, in *Noblesse française et noblesse polonaise. Mémoire, identité, culture. XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, éd. Michel Figeac - Jarosław Dumanowski, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2006, 475-497.
- TIMMERMANS 2023 = Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture (1598-1715). Un débat d'idées de saint François de Sales à la marquise de Lambert*, Paris, Classiques Garnier, 2023 [fac-similé de l'éd. Paris, H. Champion, 1993].
- VIALA 1985 = Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- VINCENT 2005 = Monique Vincent, *Le Mercure galant. Présentation de la première revue féminine d'information et de culture (1672-1710)*, Paris, H. Champion, 2005.



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

Giada Guassardo  
Università degli Studi di Milano

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

**PAROLE CHIAVE:** Epica, mitologia, Bandettini, poesia estemporanea

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

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

\*\*\*

## 1. LA SCELTA DEL MITO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>6</sup> Ivi: 261-262.

<sup>7</sup> ROSSI 1837: 239.

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



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

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

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

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

<sup>10</sup> BANDETTINI, *La Teseide*: t. I, IX.

<sup>11</sup> Ivi: I.

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

<sup>12</sup> FORNACIARI 1837b: 59.

<sup>13</sup> BELLONI 1912: 366.

<sup>14</sup> RONCEN 2022: 89-90.

<sup>15</sup> Cfr. BINNI 1963: 164-190.

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

<sup>17</sup> Ivi, V 35, 7-8: t. I, 118.

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

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

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

<sup>20</sup> Lettera del 29 agosto 1805, citata in DI RICCO 1990: 183.

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

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

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

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

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

<sup>24</sup> BANDETTINI, *La Teseide*: t. I, II-III.

<sup>25</sup> Ivi: t. I, VII-VIII.

<sup>26</sup> BANDETTINI, *La Teseide*: t. I, VIII.

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

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

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

## 2. LA STRUTTURA

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

<sup>28</sup> RONCEN 2022: 61-64.

<sup>29</sup> BANDETTINI *La Teseide*: t. I, VIII.

<sup>30</sup> Ivi: t. I, II.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>35</sup> *Ibidem*.

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

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

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

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

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



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

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

<sup>38</sup> TASSO, *Discorsi del poema eroico* [Poma], III: 148.

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

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

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

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

### 3. TESEO COME ERCOLE; TESEO COME ENEA

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

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

<sup>42</sup> Ivi, XIII 95, 3-6: t. II, 94.

<sup>43</sup> Ivi, XVI 26, 7-8: t. II, 163.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

esce l'infame prole e non traligna  
dall'altra che incontrò l'angosce estreme,  
fere biformi e mostri orrendi e brutti  
partorì e Sinni assai peggior di tutti.  
(*La Teseide*, V 80-81)

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

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

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

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

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

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

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

<sup>51</sup> Dalla prefazione, in BANDETTINI, *La Teseide*: t. I, IV.

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

<sup>53</sup> RONCEN 2022: 143.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>58</sup> Ivi: t. I, IV.

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

#### 4. FRA ANTICHI E MODERNI: L'INTERTESTUALITÀ

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>62</sup> La citazione è di CASPANI MENGHINI 2011: 489.

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

<sup>64</sup> DI RICCO 1990: 236.

<sup>65</sup> Lucca, Biblioteca Statale, ms. 638, c. 93.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

<sup>76</sup> FORNACIARI 1837a: 422-423.

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

<sup>78</sup> BANDETTINI 1831: 256.

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

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

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

<sup>80</sup> BANDETTINI, *La Teseide*, XX 2, 1: t. II, 290.

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

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

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

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

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

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

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

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

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

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

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

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



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



# «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»,<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> Celebrata da Lynch Piozzi come illustre succeditrice della Saffo Pistoiese,<sup>3</sup> 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,<sup>4</sup> quando aveva già dato precoce prova del suo «estro estemporaneo» a Livorno, sua città natale.<sup>5</sup> 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». <sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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».

<sup>2</sup> Sull'improvvisazione nel Settecento cfr. le testimonianze raccolte in CAPRIOTTI 2022b.

<sup>3</sup> LYNCH PIOZZI 1789.

<sup>4</sup> TRAPANI 2010: 5.

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

<sup>6</sup> GIOTTI 1824: 9.

<sup>7</sup> PERA 1897: 8.

ra»,<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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.<sup>11</sup> 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

<sup>8</sup> CRIVELLI 2017: 100.

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

<sup>10</sup> ROSINI 1851: 9.

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

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».<sup>13</sup>

[...] 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.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup>

Rappresentative in tal senso le sestine di Sulgher in *Risposta a Lesbia Cidonia. Sulla ricerca fatta all'autrice, che cosa è l'estro*,<sup>16</sup> 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

<sup>12</sup> 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).

<sup>13</sup> Ivi: 245.

<sup>14</sup> DI RICCO 1990: 193.

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

<sup>16</sup> SULGHER, *Poesie, Risposta a Lesbia Cidonia*: 22-27.

la consapevole creazione formale», vissuta dalle improvvisatrici e dal pubblico partecipe.<sup>17</sup> 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»:<sup>18</sup>

*Interna provo oscillazion gradita  
Dei nervi tutti dolcemente urtati,  
E lo spirito 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 tepido 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.*<sup>19</sup>

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

<sup>17</sup> BONFATTI 2021: 94.

<sup>18</sup> GENTILI 1980: 374.

<sup>19</sup> SULGHER, *Componimenti*, 13-21 e 37-54: 23-24.



Cidonia, nome arcadico di Paolina Secco Suardo Grisoni, 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»<sup>20</sup> 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,<sup>21</sup> 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».<sup>22</sup>

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.<sup>23</sup> Difatti, nella Francia del XVII e del primo XVIII

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> Ivi: 18.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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»,<sup>24</sup> 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».<sup>25</sup>

## 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».<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Ivi: 165.

<sup>25</sup> FUBINI 1975: LXXI.

<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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 progredi da lasciar quasi compita una fedele, ed elegante versione di Anacreonte, che inedita ancora rimane».<sup>28</sup>

Consapevole della subalternità del genere dell'improvvisazione e mossa dalla «programmatica volontà di affermazione della propria immagine»,<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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

<sup>27</sup> SULGHER, *Poesie*: 43-45.

<sup>28</sup> GIOTTI 1824: 7.

<sup>29</sup> CRIVELLI 2014: 222.

<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup>

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

<sup>31</sup> 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 *Penelope 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 Penelope fu meretrice.<sup>32</sup>

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

<sup>32</sup> 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»<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup>

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.<sup>35</sup> 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*.

<sup>33</sup> CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*, VI: 104.

<sup>34</sup> Ivi: 105.

<sup>35</sup> 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*»:<sup>36</sup> *Andromaca*

Eccezion fatta per la figura di Didone, si tratta di idilli che ben rispecchiano quella «ambizione figurativa»<sup>37</sup> 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*<sup>38</sup> 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

<sup>36</sup> SULGHER, *Poesie*, 82: 36.

<sup>37</sup> FUBINI 1975: XLI.

<sup>38</sup> 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 Teucridi, 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.<sup>39</sup>

### 3.2 «A mio gran danno, ed a comun sciagura»:<sup>40</sup> 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

<sup>39</sup> GAGLIARDI 2006: 26-27.

<sup>40</sup> SULGHER, *Poesie*, 64: 57.



κλαίουσα κατὰ χροά καλὸν ἰάπτῃ»).<sup>41</sup> 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-

<sup>41</sup> «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?»<sup>42</sup> 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»,<sup>43</sup> 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"». <sup>44</sup> 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,

<sup>42</sup> Ivi, 23: 45.

<sup>43</sup> GREGORI 2008: 149, n. 4.

<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup>

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»,<sup>46</sup> ricalcando, invece, quello ovidiano delle *Heroides* e, dunque, dell'epistola di Briseide ad Achille.<sup>47</sup> 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, / [...]

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

<sup>46</sup> OMERO, *Iliade* [Ceiri], I 348: 144.

<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> 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».<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup>

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»,<sup>51</sup> grazie a Omero, «il mago più potente e l'incantatore più sagace»,<sup>52</sup> capace di delineare la natura dell'uomo «nel vero esser suo».<sup>53</sup> 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

<sup>48</sup> VICO, *Della scoperta* [Battistini], II I 879: 843.

<sup>49</sup> Ivi, I I 787: 815.

<sup>50</sup> GRAVINA *Scritti critici e teorici* [Quondam]: 206.

<sup>51</sup> Ivi: 207.

<sup>52</sup> Ivi: 203.

<sup>53</sup> Ivi: 206.

di «καρπαλίμως δ' ἀνέδν πολιῆς ἀλὸς ἡῦτ' ὀμίχλη»,<sup>54</sup> 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!<sup>55</sup>

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.<sup>56</sup> Basti in questa sede considerare la fedeltà al modello e l'impiego degli stessi strumenti di riscrittura rilevati a proposito del *Lamento di Achille*.

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

<sup>55</sup> SULGHER, *Poesie*, 21-25: 48.

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

### 3.4 «Rischiata dal vero»: <sup>57</sup> *Didone*

Il componimento in endecasillabi sciolti *Didone che dagli Elisi scrive alle donne dei suoi tempi*<sup>58</sup> 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),<sup>59</sup> 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 /

<sup>57</sup> Ivi, 2: 81.

<sup>58</sup> Ivi: 81-84.

<sup>59</sup> 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.<sup>60</sup>

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 prestatato il fianco all’interpretazione di Sulgher con i due celebri versi «iam furtivom Dido meditatur amorem: / coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam».<sup>61</sup>

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.

<sup>60</sup> SULGHER, *Poesie*, 54-64: 83.

<sup>61</sup> 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.<sup>62</sup>

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»:<sup>63</sup> 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,

<sup>62</sup> 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.

<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup>

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

<sup>64</sup> 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»<sup>65</sup>, 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»<sup>66</sup>, 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»).

<sup>65</sup> CRIVELLI 2007: 112, n. 2.

<sup>66</sup> 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.

# 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*,<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Si veda in merito almeno ARTICO - ZUCCHI 2017.

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

<sup>3</sup> Per la biografia di Parini vd. NICOLETTI 2014.

<sup>4</sup> Per la biografia di Savioli vd. CARRER 1837.

<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

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*,<sup>9</sup> 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.

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

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

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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,<sup>10</sup> 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»,<sup>11</sup> 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!».<sup>12</sup>

Nel saggio *Il Giorno di Parini e l'eroicomico*,<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> CARDUCCI 1937: 249.

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

<sup>13</sup> ROGGIA 2013b.

<sup>14</sup> 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».<sup>15</sup> 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”»,<sup>16</sup> cioè l'applicazione del modello epico-cavalleresco prevalentemente «ad azioni lontanissime dalla sfera della violenza o dello scontro».<sup>17</sup>

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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*: 198-201; la citazione a p. 201.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ivi*: 200.

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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». <sup>22</sup> 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. <sup>23</sup> 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,

<sup>22</sup> ROGGA 2013b: 197.

<sup>23</sup> 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, come anticipato, nel *Giorno* sintassi e metro spesso non coincidono, come dimostra l'alta frequenza di *enjambement* e di pause marcate all'interno del verso, che impongono passaggi finemente calibrati e dunque più complessi da realizzare.

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,<sup>24</sup>

<sup>24</sup> 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». <sup>25</sup> 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

<sup>25</sup> Di seguito il testo in lingua originale: «ἐν τοῖς Ἀλεξάνδρου γὰρ ὑβρίζεις 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.<sup>26</sup>

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,<sup>27</sup> 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 è il tradimento rispetto al quale il poeta si mostra 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:

<sup>26</sup> 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 coetanee" [...]). 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).

<sup>27</sup> 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 anche in questo caso 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». <sup>28</sup> 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. <sup>29</sup> Ancora una volta la memoria epica costituisce una tessera isolata, che porta con sé, in sottotraccia, un immaginario condiviso,

<sup>28</sup> 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 'ς Τροίαν πλέοι[σα] / κωῦδ[ε] πα[ί]δος οὐδε φίλων το[χ]ήων / πά[μ]παν] ἐμνάσθη» (SAFFO [Beta - Pontani], *La cosa più bella*, 6-11: 92-93).

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

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 nella raccolta, 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 epica, 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.<sup>30</sup> In questo caso l'impiego di una giuntura di tradizione epica 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 della tradizione epico-cavalleresca, 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»,

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

ma sempre riferito ad animali. 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 tipico della donna selvaggia e cacciatrice, presente già in Orazio, *Carmina*, I 33, 13-16, «Ipsum me, melior cum peteret Venus, / grata detinuit compede Myrtale / 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.<sup>31</sup> 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.

<sup>31</sup> ROGGIA 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 brevis adnotatione critica instruit, 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.



# SULLE MODALITÀ E SULLA CRONOLOGIA DELLA VERSIONE MONTIANA DELL'*ILLIADÉ*: LE PRIME PROVE CONOSCIUTE IN VISTA DELL'*EDITIO PRINCEPS*

Luca Frassinetti

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"

**RIASSUNTO:** Sulla scorta dello studio mirato delle varianti genetiche dagli abbozzi di versione poetica consegnati all'autografo della lezione pavese sul libro X dell'*Iliade*, si ricostruisce l'orizzonte "pragmatico" della ricezione omerica di Vincenzo Monti nei primi anni dell'Ottocento sia rispetto agli antecedenti di Samuel Clarke e di Melchiorre Cesarotti sia rispetto alle istanze "neoclassiche" parallele e complementari di Ugo Foscolo, con nuove acquisizioni e spunti di riflessione per la cronologia aggiornata dell'intero volgarizzamento in vista della *princeps* (Brescia, dai torchi di Nicolò Bettoni) del 1810-1811.

**PAROLE CHIAVE:** Vincenzo Monti, Melchiorre Cesarotti, Ugo Foscolo, traduzione, ricezione omerica, Neoclassicismo, Samuel Clarke

**ABSTRACT:** The present article aims to historicize Vincenzo Monti's Homeric reception in the early nineteenth century, through the study of the genetic variants of the autograph of the Pavia lesson bearing the drafts of poetic version of Book X of the *Iliad*. The comparison with the eighteenth-century models of Samuel Clarke and Melchiorre Cesarotti, also in relation to the parallel and complementary "neoclassical" instances of Ugo Foscolo, is intended to add new insights for the updated chronology of the entire Monti translation, in view of the *editio princeps* (Brescia, Nicolò Bettoni, 1810-1811).

**KEY-WORDS:** Vincenzo Monti, Melchiorre Cesarotti, Ugo Foscolo, translation, Homeric reception, Neoclassicism, Samuel Clarke

\*\*\*



*In ricordo di Marco Grondona e delle sue singolari lezioni.*

Ognuno che legge od ascolta una poesia, vi si appresta sempre con lo spirito preparato a ricever nell'anima le idee del poeta vestite di melodia; e in certo modo la poesia può definirsi *la musica delle idee*, [le quali] non produrranno mai la conveniente impressione [...] se non [...] accompagnate da periodo numeroso, che è quanto dire dall'armonia. (V. Monti, *Considerazioni sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'“Iliade”*, 1807)

## 1. INQUADRAMENTO

Finalmente [...] ho cominciato a leggere [...] il vostro Omero [...] ed a gustarmelo come cosa prelibata. [...] Io me ne sono già letti due volte i due primi libri, e sinceramente vi confesso che Omero non m'ha mai dato maggior gusto di quello che m'ha fatto tradotto da voi. Quello che mi fa pena qualche volta, per dirvi sinceramente il pensier mio, è che vi abbiate usato dei latinismi. che mi sembra avreste potuto risparmiare e che al mio orecchio almeno restano un po' crudetti.<sup>1</sup>

Così, il 16 maggio 1810, l'influente ministro plenipotenziario degli Affari Esteri a Parigi, il bolognese Ferdinando Marescalchi, legato a Monti sin dai tempi della prima Repubblica Cisalpina (ove, dal 25 dicembre 1798, aveva ricoperto anche la carica di Direttore), registrava a caldo la ricezione del primo tomo (libri I-VIII) della presto celeberrima versione dell'amico romagnolo, stampato da appena un mese «a seguito dell'*imprimatur* [...] accordato verosimilmente [...] il 10 aprile»,<sup>2</sup> per i tipi bresciani di Nicolò Bettoni. Solo tre anni prima (13 aprile 1807), da quei medesimi torchi, era apparso l'*Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, recante i volgarizzamenti di Melchiorre Cesarotti (in prosa), di Monti e di Foscolo (in versi), di cui il più giovane dei campioni in lizza si era proclamato dedicatore (con lo stesso Monti nel ruolo privilegiato di dedicatario) in qualità di artefice principe dell'impresa, come attesta anche il calcolato allestimento editoriale, ove le rispettive versioni – con quella del poeta di Zante collocata fieramente a fronte di quella

<sup>1</sup> MONTI, *Epistolario* [Bertoldi], vol. III: 353, n. 1417, Marescalchi a Monti. Per le successive note biografiche relative al diplomatico felsineo, coetaneo del poeta, cfr. FRASSINETI 2012: 50.

<sup>2</sup> FRASSINETI 2022: 120, con la ricostruzione aggiornata delle vicende antecedenti il “si stampi”.

del suo antico maestro padovano – risultano accompagnate da altrettante considerazioni poetiche di servizio, allo scopo di illustrare le diverse modalità traspositive dell'originale.

Quand'io vi lessi la mia versione dell'Iliade voi mi recitaste la vostra, confessandomi di avere tradotto senza grammatica greca; ed io nell'udirli mi confermava nella sentenza di Socrate che l'intelletto altamente spirato dalle Muse è l'interprete migliore d'Omero. [...] Stampo col mio il vostro primo Canto, onde se l'Italia, come io credo, vi ascrivesse la palma, tocchi miglior poeta all'Iliade, ed io possa perdonare alla fatica che spendo più per amore d'Omero che della fama.<sup>3</sup>

Nei confronti dell'antico aedo ellenico Foscolo e Monti possono considerarsi ancipiti tanto rispetto all'orizzonte culturale e ricezionale (essendo l'uno imbevuto sin dalla nascita dello stesso idioma, certo modernizzato, laddove l'altro non fece mai mistero della propria ignoranza, destinata peraltro a divenire proverbiale)<sup>4</sup> quanto rispetto alle risultanti sottese al genio del *vertere*, ben al di là della subito avvertita difformità fra idee «*scolpite*» e «idee

<sup>3</sup> FOSCOLO, *Esperimento* [Bruni]: III-IV n.n. Agli apparati di servizio dell'edizione in parola si rinvia per tutti i dettagli sulla struttura del manufatto librario originale, riprodotto in forma anastatica sulla scorta di un esemplare in carta fina della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Il primo dei due paragrafi della dedica al Monti qui trascritti «è citato in corsivo, confermando il giudizio, nell'articolo *Sulla traduzione dell'"Odissea"* (1810)» (ivi: XXXIV commento) dello stesso Foscolo, come avvertito anche da BALBI 1962: 13. Della propria funzione maieutica, esercitata nella circostanza a vantaggio di Monti, il poeta di Zante era ben consapevole, da cui il presumibile accrescimento dell'amarezza successiva alla 'sconfitta' come traduttore dell'intero capolavoro omerico: «senza di me chi sa quando avreste veduta la traduzione del Monti!» (FOSCOLO, *Epistolario* [Carli]: 193, n. 431, domenica [19 aprile 1807], a Ippolito Pindemonte).

<sup>4</sup> Giusta il notissimo epigramma foscoliano del 1810 (qui e altrove la barra obliqua segna il limite di verso) «Questi è Monti poeta e cavaliero, / Gran traduttor dei traduttor d'Omero», maturato nella stagione della rottura insanabile dei rapporti fra i due poeti, giunti ai ferri corti anche a causa del compimento unilaterale dell'intero *opus* iliadico (dove la risposta di Monti, assai più tarda e meno pregnante: «Questi è il rosso di pel Foscolo detto, / Sì falso, che falsò fino se stesso / Quando in Ugo cangiò ser Nicoletto. / Guarda la borsa, se ti viene appresso»), per cui cfr. BRUNI 1994: 71 e note relative e CONDELLO 2017. Sull'incompetenza linguistica di Monti – «ignaro del greco» si definisce egli stesso in una lettera a Ennio Quirino Visconti del 18 maggio 1810 (MONTI, *Epistolario* [Bertoldi], vol. III: 354, n. 1418), e «la mia perizia nel greco andando poco più oltre dell'alfabeto» dichiara nel 1818 nella *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al "Vocabolario della Crusca"* in ordine all'etimologia e alla definizione di «tre voci tolte dal greco: *Effemeridi, Endica, Epidemia*» [vol. I, t. II: 245], per cui cfr. almeno DE LUCA 1988: 22, nota 36 e VISCHI 1956: 428 (si cita rispettivamente da entrambi) –, valga questa sintesi indotta dalla rilettura mirata dell'epistolario: «Monti, accintosi durante il suo soggiorno ferrarese (1771-1778) allo studio del greco, ne aveva riportata la conoscenza dei primissimi elementi, conoscenza così modesta e insufficiente da equivalere praticamente a vera e propria ignoranza, agli effetti della sua [futura] opera di traduttore» (BALBI 1962: 17).

*dipinte*», fra «*rilievo de' muscoli*» e «*magia delle tinte*»,<sup>5</sup> e riassumibili, come si sa, nella prospettiva figurata speculare del poeta-traduttore indotto (Foscolo) a retrocedere verso l'oggetto della propria traduzione piuttosto che (Monti) a far avanzare quest'ultimo verso di sé.<sup>6</sup> A dispetto di tali differenze, tuttavia, dedicatore e dedicatario dell'*Esperimento* del 1807 dovevano convenire sull'indirizzo comune di una nuova estetica neoclassica (cioè veemente, insistentemente aulica e “archeologica”)<sup>7</sup> temprata sul rifacimento omerico, al fine di oltrepassare la tradizione “modernista” del secolo appena spirato, sempre diffidente nei confronti di un modello arcaico, ovvero sia intrinsecamente difettoso. Il cambio di orizzonte aveva proceduto di pari passo con la svolta imprevedibile della Rivoluzione, la quale, imponendo la propria violenza di fattore irrazionale all'apparente, magnifico decorso progressivo della storia, soprattutto recente, aveva finito per promuovere l'amplificazione verbale, nei suoi paludamenti più stravaganti, drammatici e passionali, starei per dire primitivi (in quanto espressioni di un mondo “ribelle” all'origine), a misura oggettiva della realtà.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Cit. da FRASSINETI 2012: 190, n. 142, lettera di Foscolo a Monti, lunedì 13 aprile 1807, su cui cfr. BRUNI 2007: 85 ss.

<sup>6</sup> «Perché non siamo noi che, ritornando indietro, dobbiamo andare da Eschilo, è Eschilo che viene fino a noi. Il nostro Eschilo non è il povero mortale e corporale Eschilo che poetò in Atene e morì e fu sepolto a Gela nel 456. Il nostro Eschilo è quello che si è gettato, che si è immerso nel fiume dei secoli che a noi lo riportano e lo ricongiungono. Che cosa seppe allora Eschilo di ciò che furono, di ciò che portarono allora nella civiltà del mondo le vittorie degli Ateniesi a Maratona e a Salamina dove egli stesso fu combattente? Oggi lo sa, Eschilo, perché noi lo sappiamo con lui. E le sue parole, oggi, ascoltando i *Persiani*, ascoltando le *Eumenidi*, hanno un'ampiezza di risonanza ben diversa, da quella che poterono avere presso gli Elleni, siciliani e ateniesi, che le ascoltarono allora. I suoi problemi morali noi non possiamo guardarli oggi se non con gli occhi nostri di oggi esercitati da secolari esperienze e speculazioni. I nostri occhi noi non ce li possiamo mutare: sono i nostri occhi di oggi, non quelli di ieri. La poesia di Eschilo si è arricchita, si è colorata, si è illuminata di questo inobliviabile fiume che per due millenni e mezzo con tutte le sue acque è corso fino a noi» (VALGIMIGLI 1957: 20-21), cui si potranno unire le lucide considerazioni di PADUANO 1996.

<sup>7</sup> Cfr. SERIANNI 1998, da dove derivano gli ultimi due attributi, il secondo dei quali relativo alla «frequenza con cui i nomi prelevati dall'antichità grecolatina implicano davvero i relativi *designata*: in altri termini, il passaggio dalla retorica all'archeologia – [...] sembra uno stigma caratteristico della poesia neoclassica» (ivi: 35, ove appare degna di nota l'esemplificazione addotta sulla scorta della *Prosopopea di Pericle* montiana, ancorché si tratti di lirica risalente a una data piuttosto alta come il 22 agosto 1779, e quindi da interpretare nell'orizzonte ancora vago dello sperimentalismo proprio del poeta esordiente – Monti era nato nel 1754 – piuttosto che in funzione di una chiara scelta di campo, di là da venire).

<sup>8</sup> «La scrittura rivoluzionaria fu quel gesto enfatico che solo poteva far seguito alla forza quotidiana. Ciò che oggi sembra ampollosità allora non era altro che la misura della realtà. Quella scrittura, che ha in sé tutti i segni dell'inflazione, fu una scrittura esatta: mai linguaggio fu più inverosimile e meno impostore. Questa

Nell'Italia del primo Ottocento tale nuova proposta maturata nell'alveo dell'incipiente civiltà borghese doveva per giunta saldarsi con un'orgogliosa istanza di revanscismo letterario contrassegnato dal «ritorno allo “studio dei *nostri* classici”, [...] e al contempo allo studio degli antichi»,<sup>9</sup> tanto più urgente per via della percezione generale di decadenza politica, militare e di costume dovuta alla condizione subordinata degli italiani rispetto alle nazioni straniere, e in special modo alla Francia, mostratasi alla prova dei fatti più noverca (*consule* Napoleone Bonaparte) che sorella. Di fronte all'eclissi di qualsiasi ipotesi indipendentistica nel *décalage* prodottosi fra la breve, illusoria stagione della Repubblica Italiana (1802-1805) e l'avvio di quella assai più lunga e disincantata del Regno Italiano (1805-1814) ove vanno appunto a collocarsi sia l'*Esperimento* sia la versione integrale dell'*Iliade*, solo a un progetto culturale di lungo e paziente respiro poteva essere affidata l'alea della persistenza di un'identità collettiva allora conculcata ma virtualmente prossima a rivelarsi in un tempo più favorevole, educando intanto gli Italiani alla conoscenza e alla venerazione delle proprie radici (come dire, il *folklore* prima della politica, l'unità linguistica prima di quella dello stato), tramite «l'“invenzione” di una grande tradizione nazionale».<sup>10</sup>

Orbene, cominciando a tirare le fila sin qui tessute, se l'obiettivo implicito della proposta “neoclassica” dell'*Esperimento* di Foscolo e di Monti si traduce nella volontà di sovvertire i limiti imposti alla ricezione di Omero dalle poetiche settecentesche, razionaliste e filo-francesi, il bersaglio esplicito di questa “campagna” di rinnovata legittimazione estetico-ideologica dell'antico appare simbolicamente inquadrabile nel terzo traduttore convocato in causa dal libro stesso (o meglio dal suo dedicatore), ovvero in Melchiorre Cesarotti. L'abate padovano, uno dei più illustri scrittori italiani della generazione precedente a quella di Monti, può essere senz'altro indicato come l'interprete principe della scuola

enfasi non era soltanto la forma modellata sul dramma; ne era anche la coscienza. Senza quel paludamento stravagante [...], la Rivoluzione non avrebbe potuto essere quell'avvenimento mitico che ha fecondato la Storia» (BARTHES 1982: 18). Sulle istanze impetuose e ribelli della corrente neoclassica nell'Europa del tardo Settecento anche prima della Rivoluzione Francese, cfr. HONOUR 2010: 7-27 e 49-69.

<sup>9</sup> CARDINI 2010: 86 (corsivo mio), cui si rinvia per i dettagli relativi al luogo citato.

<sup>10</sup> MANNORI 2008: 183. «Che, all'inizio dell'Ottocento, siccome di nazione italiana non si può parlare in termini politici, economici e sociali, il rilancio della tradizione, in quanto unico mezzo per risvegliare e rinsaldare lo spirito nazionale, abbia un'origine e un obiettivo dichiaratamente politici [...] non è un'opinione personale» (CARDINI 2010: 108-109).

“modernista” e cosmopolita della penisola, almeno a far data dal fortunato volgarizzamento di Ossian (1763 e 1772), frutto di una predilezione assoluta per l’eroe partorito (1761) dalla fantasia del contemporaneo scozzese James Machperson e surrettiziamente esibito come “selvaggio”, nonché autore non di una, ma di ben tre versioni iliadiche apparse fra l’ultimo quarto del secolo XVIII e i primi del XIX.

La lunga fedeltà documentata da quattro edizioni succedutesi fra il 1786 e il 1809 (pochi mesi dopo la morte)<sup>11</sup> certifica piuttosto il “dispetto”, l’acredine, non già l’attaccamento verso il proprio oggetto traduttorio, nei confronti del quale lo scrittore padovano sembra porsi in definitiva come un pio ministro impegnato in un faticoso corpo a corpo con un raccapricciante demone tentatore, eredità di culti primordiali e regressivi, ritenuti, a torto, superati, che la fede inconcussa nel *bon goût* e nella Ragione impongono tassativamente di esorcizzare, nell’«ambizioso proposito di liquidare una volta per tutte la *querelle* sull’eccellenza omerica»<sup>12</sup> apertasi nella prima metà del Seicento.

Ciò spiega la scelta dell’approccio divaricato, in prosa (aderente al testo originale, allo scopo di metterne a nudo le pecche, a disinganno degli eruditi filo-omerici ostinati) e in verso (libero, nel tentativo di rendere in qualche modo “potabile” ai palati dei lettori coevi una mistura poetica altrimenti ‘scaduta’ e nauseante); l’allestimento dell’ingente apparato delle note di corredo (quale «unica, formidabile requisitoria antiomerica»,<sup>13</sup> funzionale a mettere ordine nel sin troppo variegato orizzonte ricettivo degli ultimi due secoli); l’approdo *tranchant* della vera e propria riscrittura del *plot* iliadico, ove il ribaltamento tra la “funzione” dell’eroe e quella del suo deuteragonista suggerita dall’imposizione di

<sup>11</sup> Per la cronologia e l’articolazione dei contenuti delle varie stampe curate dall’autore o dal suo più fido discepolo, Giuseppe Barbieri, cfr. MARI 1994: 161-167.

<sup>12</sup> FEDI 2002: 135. «Cesarotti si pone dunque come obiettivo più alto [...] quello di incoraggiare i lettori di buon gusto a liberarsi del peso dell’*auctoritas* di Omero, per dichiararlo superato [...] – si badi – non per via di emulazione, ma attraverso il riconoscimento orgoglioso della propria radicale estraneità ad esso»; e ancora: «Inutile insistere sulla sedicente oggettività, sulla presunta serenità di giudizio rivendicata da Cesarotti infinite volte nelle pagine dedicate a Omero [...]. Nella maggior parte dei casi [...] l’*Iliade* gli ispirava “propriamente *dispetto*”, come si legge in una nota particolarmente stroncatrice al libro XVIII» (ivi: 136 e 142 – corsivo mio). Per una sintesi delle *querelles* tra antichi e moderni fra Sei e Settecento riguardo a Omero, FORNARO 2009-2010: 281-283.

<sup>13</sup> MARI 1994: 172, che aggiunge (ivi: nota 26, cui si rinvia per i dettagli relativi alla fonte citata): «Aveva insomma ragione il Foscolo, quando disse “per la maggior parte indirizzate contro Omero” le note del Cesarotti, giacché “egli cita *invariabilmente* gli avversari d’Omero, e *spesso* oppone loro i suoi fautori, e, quando aggiunge una conclusione sua, essa suona di raro favorevole al poeta».

un titolo fuorviante (*La morte di Ettore*, in luogo dell'ira di Achille che apre il racconto dell'assedio di Troia) sanziona come irredimibile alla sensibilità illuminista la "barbarie" dell'*epos* greco.

Al di là di qualsiasi latenza edipica, nell'*Esperimento* del 1807 la sconfessione totale dell'estetica di Cesarotti appare contraddistinta, come si è anticipato, dal raffronto forzato ad apertura di pagina tra la traduzione in versi di Foscolo e quella prosastica del suo passato maestro padovano, per cui l'allievo degenera «adibisce la lettera [di Cesarotti] a miniera di materiali per innalzare, con segno e destinazione mutati, la propria fabbrica poetica»: un'aperta sfida circa la possibilità di conseguire un volgarizzamento accattivante nel rispetto assoluto dell'originale, cioè bello e fedele, di contro alle prove altrimenti scisse (brutta e fedele *vs.* bella e infedele) del proprio ascendente polemico.

La consistenza delle identità lessicali [fra la versione prosastica di Cesarotti e la versione poetica di Foscolo] insinua [...] il sospetto di una fruizione calcolata [...] A questo serbatoio linguistico Foscolo ricorre con assoluta libertà per mutarne calchi opportuni, in una gamma che trascorre dall'impiego dell'aggettivazione a *iuncturae* ancora più sintomatiche.<sup>14</sup>

Diversa la posizione di Monti co-artefice dell'*Esperimento*. Fatta la tara di latenti animosità giovanili, nel frattempo mitigate dalla diplomazia e dalla prudenza verso un 'collega' sì ultrasettantenne (Cesarotti era nato nel 1730) ma ancora influente e soprattutto assai stimato come verseggiatore ossianico da Napoleone (cui, ancora nel 1807, sarebbe stato dedicato il poemetto iper-encomiastico della *Pronca*, cioè la 'Provvidenza'),<sup>15</sup> il dissenso con il Padovano risulta calcolabile solo per via indiretta, al netto della comune istanza di ammodernamento del testo originale, poiché, per tradurre bene, o anche solo per apprezzare un testo "altro", occorre deliberatamente adattarlo al gusto della tradizione poetica di arrivo, essendo il contenuto il solo elemento davvero riproducibile per il traspositore:

<sup>14</sup> Cit. da BRUNI 2007: 69 e 67, rispettivamente, cui senz'altro si rinvia per la casistica documentata.

<sup>15</sup> Riguardo ai trascorsi collegati alla satira della *princeps* (1786-1794) della versione cesarottiana dell'*Iliade* e ai gesti conciliativi avviati dall'Alfonsinese sin dal febbraio 1805, rafforzati nell'estate del 1806 e nei primi mesi del 1807, in quest'ultimo caso anche in vista del pronosticabile contraccolpo procurato dall'uscita dell'*Esperimento* (cfr. BRUNI 2007: 71, nota 19), sia consentito il rinvio a FRASSINETI 2012: 143, 172 e 174 e a FRASSINETI 2017: 43-46.

«quando si traduce non è più la lingua del tradotto, a cui si debbano i primi riguardi, ma quella del traduttore». <sup>16</sup>

Al contrario di Foscolo, infatti, l'Alfonsinese non mira all'utopistica appropriazione della parola (a lui peraltro inavvicinabile per statuto, come si è detto) del poeta greco antico, bensì del suo spirito, che nella fattispecie ritiene debba essere rievocato – giusta il passo citato in esergo – attraverso il potere di una versificazione armoniosamente sostenuta dall'amplificazione retorica o, meglio, di una «cantata eloquenza», il cui caratteristico impasto sfoggia una varietà di suoni, di modi e di parole «di tradizione letteraria classica e di colorito oratorio». <sup>17</sup> Vi si annovera la stessa “trenodia” di latinismi destinata ora a infastidire l'orecchio di un lettore educato di preferenza al gusto arcadico ed “europeizzante” del tardo Settecento come Ferdinando Marescalchi <sup>18</sup> (si veda la citazione introduttiva al presente paragrafo), ora *mutatis mutandis* a suscitare sincera ammirazione nei seguaci della scuola classica del secolo successivo, fra i quali il vate, critico ed editore Giosue Carducci, per cui la versione omerica di Monti «per nuova ricchezza di elocuzione, per maestà d'epica eloquenza e per melopea svariaticissima di verso rimane il più grandioso monumento della poetica italiana moderna [e] la più gloriosa *Iliade* che abbiano le letterature moderne». <sup>19</sup>

La qual cosa, per tacer di una terna di *caveat* pronunciati dalla critica specialistica, <sup>20</sup> induce l'opportunità di alcune considerazioni supplementari sulla misura della

<sup>16</sup> Cit. dalle *Considerazioni di Vincenzo Monti sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'Iliade*, in FOSCOLO, *Esperimento* [Bruni]: 91 su cui anche BALBI 1956: 497-499.

<sup>17</sup> Cit. da VALGIMIGLI 1957: 65 e 68, rispettivamente. Come è stato osservato, si tratta della «felice quanto brutale sostituzione dell'Omero “orale” con l'Omero “scritto”, di un Omero primitivo ed arcaico [...] con un Omero [...] maestro di retorica [...], la sostituzione [...] della formularità con la letteratura» (MARI 1994: 361).

<sup>18</sup> Si noti che tanto Ippolito Pindemonte (classe 1753), letterato veronese di scuola cesarottiana e versificatore in quegli stessi frangenti dei primi due canti dell'*Odissea* (andati in stampa nel novembre 1809), quanto l'ex-scolopio fiorentino Urbano Lampredi (classe 1761), grecista di provata competenza, allora assai vicino a Monti in quanto precettore della di lui figlia Costanza, biasimarono l'uso dei latinismi della versione omerica, come sinteticamente rammentato da BALBI 1962: 54, nota 76, ove si riporta anche il parere di Marescalchi.

<sup>19</sup> Cit. da DE LUCA 1988: 46, cui si rinvia per i dettagli relativi alla fonte.

<sup>20</sup> «Probabilmente mal sentenzierebbe chi pensasse i copiosi latinismi dell'*Iliade* riflessi dei testi latini dal Monti usati [...]. Talvolta il latinismo è creato, o m'inganno, dal Monti, anche se suggerito [dalla sua fonte latina]» (CHIODAROLI 1958: 126); «I latinismi [...] non derivano soltanto da una tradizione letteraria (dal Caro o dall'Ariosto, o più raramente dalle versioni latine), ma piuttosto sono creati dallo stesso Monti che vede sempre nel latino il sigillo di decoro del discorso poetico italiano (e il Monti attinge specialmente al suo Virgilio)» (DE LUCA 1988: 51-52); «La cultura, il gusto e la memoria del Monti, formidabile lettore e imitatore



presunta latenza della prosa 'denotativa', «fluida e precisa, [con] lieve coloritura arcaizante»,<sup>21</sup> di Cesarotti nella trasposizione neoclassica dell'*Iliade* montiana, oltre che, soprattutto, sui modi concreti dell'accesso dell'Alfonsinese a Omero, nel tentativo di offrire un primo spunto di riflessione riguardo all'inconsueta rapidità esecutiva del di lui volgarizzamento anche in rapporto alla cronologia della *princeps* (1809-1811), scandita più precisamente dalla recente edizione commentata del carteggio del poeta con la tipografia bresciana di Nicolò Bettoni.<sup>22</sup>

## 2. LA "LEZIONE SECONDA" DEL MAGISTERO PAVESE E I PRIMI FRAMMENTI DI TRADUZIONE OMERICA

Già in altra occasione mi sono trovato a esprimere dubbi circa la modalità («restauro della lezione *ne varietur*, compromessa da cassature, interpolazioni, mutilazioni varie, con [...] rinuncia a un apparato critico di tipo sistematico, attesa l'essenza pragmatica dei documenti, concepiti per la lettura scolastica»)<sup>23</sup> con cui, più di vent'anni or sono, scelsi di provvedere alla resa testuale degli autografi superstiti delle lezioni pavesi di Monti (riscoverti presso l'Archivio Zajotti di Carpenedo di Mestre), sfigurati dalla figlia del poeta, curatrice della *princeps* milanese (per i tipi di Francesco Lampato) del 1832, base inaffidabile di tutte le ristampe del secolo successivo. Per ammenda, facevo seguire all'ammissione di colpa la trascrizione e il commento di una variante evolutiva, peraltro già riportata nella silloge generale, tratta dall'unità didattica su Diomede e Ulisse (indicata come lezione se-

degli scrittori di Roma, erano tali da somministrargli in continuazione latinismi semantici, lessicali e sintattici, e [...] non c'era bisogno di un *delubrum* o di un *vorago* incontrati [...] in altro traduttore latino per suggerirgli *vorago* e *delubro* in determinati punti della sua versione» (MARI 1994: 359, nota 2). Per contro, invece, BALBI 1962: 53: «i frequenti latinismi della traduzione montiana, che ne rendono spesso la lingua eccessivamente aulica e dotta, [sono] in molti luoghi determinati dall'influsso del testo latino, da cui [l'Alfonsinese] attinse».

<sup>21</sup> DE LUCA 1988: 24. Per i presunti debiti di Monti verso la prosa cesarottiana, cfr. BRUNI 2002: 668, le cui considerazioni (replicate peraltro da BENEDETTO 2005: 967) sembrano a tratti forzare la misura dei suoi precedenti affondi, forse perché condizionate dal parallelo foscoliano sopra richiamato attorno all'*Esperimento* del 1807.

<sup>22</sup> Cfr. FRASSINETI 2022.

<sup>23</sup> FRASSINETI 2019: 181-182, anche per la successiva citazione. Riguardo al ritrovamento e all'*identikit* degli autografi, si consentito il rinvio a FRASSINETI 2000.

conda dai primi editori), di cui specificavo le ragioni del posizionamento materiale eccentrico su cartiglio sostitutivo, prefigurando nel contempo la necessità di almeno un altro *repêchage membranis intus positis* assai più delicato e spinoso, anch'esso «riconducibil[e] alla cronistoria della ricezione omerica del “gran traduttore dei traduttori”».

Alludevo alla registrazione scalare dell'apparato evolutivo dei primi frammenti del volgarizzamento iliadico ad oggi fruibili, affidati da Monti allo scartafaccio della stessa lezione e adesso ordinati nell'APPENDICE I insieme con la trascrizione diplomatica delle sezioni in prosa ad essi immediatamente precedenti e/o successive, di cui s'intendono discutere di seguito le risultanze, in ordine alla doppia dirimente questione: (a) dei rapporti del traduttore con i propri testi di servizio anche ai fini del loro più coerente utilizzo (problema ricezionale); (b) della stima delle modalità traspositive realizzate dal poeta-professore probabilmente fra il secondo (1802-1803) e il terzo e ultimo anno accademico pavese (1803-1804)<sup>24</sup> nel più ampio orizzonte di “frequenzamento” dell'*epos* omerico (problema filologico), che una tradizione puramente aneddótica e sin qui non assistita da alcuna «prova sicura»,<sup>25</sup> occorre ribadirlo in premessa a scanso di equivoci, pretende di far risalire nientemeno che ai primi anni Novanta del Settecento.

<sup>24</sup> L'oscillazione della data della lezione, a suo tempo assegnata, seppure con qualche dubbio, al 1803-1804 (cfr. MONTI, *Lezioni di eloquenza* [Frassinetti - Tongiorgi]: 69-70), è dovuta alle agnizioni occorse in FRASSINETTI 2019: 186, nota 20 («Monti potrebbe quindi aver esposta in origine [questa lezione] nel suo secondo anno di corso, [per] poi riadattar[la] in chiave comparativa nel terzo»), a conferma della *facies* stratificata dell'autografo (cfr. MONTI, *Lezioni di eloquenza* [Frassinetti - Tongiorgi]: 361-362), ove «lo *status* dei diversi accomodi d'autore dà adito a tacite perplessità circa la successione degli interventi, talora affidati persino ai vivagni [per cui vedi *infra*, APPENDICE I. A)], in luogo delle canoniche interlinee o comunque dei margini prossimi alle sezioni sostituite» (FRASSINETTI 2019: 182).

<sup>25</sup> MONTI, *Iliade* [Bruni], t. I: XIX, cui senz'altro si rinvia per la ponderazione più che esaustiva delle testimonianze conosciute, anche se minime o fra loro incoerenti, a cominciare dalla provocatoria asserzione dello stesso Monti affidata a una lettera del 14 agosto 1784 proprio a Cesarotti: «Io mi vado ricreando colla lettura delle sue belle traduzioni dal greco. Ma perché non veggo ancora fra queste l'Evangelio d'Apollo, voglio dire l'Iliade?», così commentata dai curatori della recentissima edizione dell'intero epistolario dell'abate padovano: «perfettamente al corrente delle idee di Cesarotti sui classici antichi, Monti prevedeva che il destinatario avrebbe “profanato” il culto di Omero come già avvenuto con Demostene e gli oratori greci del Corso ragionato» (CESAROTTI, *Epistolario* [Chiancone - Fantato]: 496, n. 451). Si rammenti che seppure orientato verso la “praticabilità” dei poemi omerici (posposti però al sublime della *Bibbia*) sin dalla raccolta autopromozionale del 1779 (cfr. MONTI, *Saggio di poesie* [Di Ricco]: XIX e XXIV), il Monti sperimentatore neoclassico (*Caio Gracco*, *Feroniade*, *Musogonia*, *Prometeo*) degli anni Ottanta e Novanta del Settecento doveva per forza guardare al grande modello greco con lenti assai diverse da quelle poi forgiate al fuoco delle vicende del Triennio rivoluzionario e graduate sulle aspettative indotte dalla proclamazione della Repubblica Italiana (26 gennaio 1802), come rileva *inter coetera* quest'altro stralcio epistolare dell'ottobre 1793 (nell'autografo la data

Concentriamoci dunque sul primo punto, istruiti dal commento serrato di Ducio Tongiorgi all'edizione del 2002. Sull'abbrivo degli studi pionieristici di Arnaldo Bruni, si rileva la dipendenza dell'impalcatura delle riflessioni di Monti attorno all'episodio di Diomede ed Ulisse nel decimo dell'*Iliade*, oggetto principale della lezione in parola, dall'armamentario enciclopedico ordito in calce alla traduzione in prosa dell'*Iliade* di Cesarotti, del quale l'Alfonsinese, appoggiandosi presumibilmente alla *lectio* della *princeps* del 1786-1794 (Padova, Penada, t. V, 1790), di cui è certificato il possesso,<sup>26</sup> «riprese l'argomentazione ma corresse il segno, secondo una pratica [...] ben osservabile [...] di "riuso" polemico de[gli stessi] materiali».<sup>27</sup>

In significativo anticipo (si badi) sull'identica strategia critica architettata tre/quattro anni più tardi da Foscolo-poeta nelle pagine dell'*Esperimento* a danno della "prosaica" versione del suo vecchio maestro (vedi *supra*, §. I), nelle aule dell'Università di Pavia d'inizio Ottocento sono *in primis* gli apparati antiomerici dello stesso Padovano a patire una sonora smentita dalla bocca del Monti-docente. A vantaggio dell'esaltazione incondizionata del vate ellenico e a completo detrimento delle ipoteche razionalistiche di Cesarotti antichista, il neo-professore di Eloquenza e Poesia (dal 24 marzo 1802, con quasi due anni di ritardo sulla nomina effettiva) oppone con calcolata insistenza agli allievi l'esempio alternativo del «greccissimo» (epiteto superlativo rincarato e ribadito – "omerico, e greccissimo" – anche in una delle varianti genetiche di seguito ordinate: APPENDICE I.

è aggiunta a penna, probabilmente dal destinatario): «È d'uopo che voi vi ricrediate intorno ad Esiodo [...] non tanto per la provata anteriorità d'Omero [...], quanto per la qualità dell'opere medesime d'Esiodo, il quale non sta sicuramente ad Omero, come Ennio a Virgilio, poiché se questo è barbaro e rozzo e pieno di sterco, Esiodo al contrario è oro pretto, e i suoi versi si antepongono da non pochi a quelli pure d'Omero. Lo scudo di Ercole non è niente men bello che quello d'Achille, e la guerra de' Giganti contro gli Dei è lavoro d'una fantasia sì ardente, che in tutta l'*Iliade* non trovo quadro che lo pareggi. E qualora non si volesse comportar Esiodo eguale ad Omero, si è costretto certamente di riconoscerlo pel più grande di tutti i poeti greci dopo d'Omero» (MONTI, *Epistolario* [Bertoldi], vol. I: 388-389, n. 410, a Francesco Torti, ricollazionato sull'originale).

<sup>26</sup> «Monti [...] appare nell'elenco degli associati nel vol. II a p. 425, anno 1787» (VISCHI 1956: 430). Occorre comunque ricordare che la seconda edizione autorizzata eventualmente disponibile per il Monti pavese (i.e. Padova, Brandolese, t. VI, 1802) «ripubblica [...] il testo della *princeps* [con menda degli errori e minimi aggiusti nelle annotazioni], limitandosi a introdurre il testo greco e una diversa distribuzione delle parti» (MARI 1994: 165).

<sup>27</sup> MONTI, *Lezioni di eloquenza* [Frassinetti - Tongiorgi]: 106, nota 20, su cui già BRUNI 1980: 213: «I riferimenti e le ascendenze culturali, le citazioni e finanche le scelte lessicali presuppongono le pagine del Padovano costantemente utilizzate ma in modo dialettico e secondo un'ottica rovesciata».

C) collega (dal febbraio 1801) salodiano Mattia Butturini, autore della prolusione *Omero pittore delle passioni* (ed. 1802), altrove appellato «principe senza dubbio de' grecisti moderni». <sup>28</sup> Il supporto confermativo dell'*auctoritas* di Butturini appare tanto più necessario per chi, come il Monti pavese, da docente "generalista" di Letteratura poetica avesse inteso ragionare in ottica "comparatistica" di un libro «spurio e con incerti quarti di nobiltà come il decimo [dell'*Iliade*]», proprio in relazione all'episodio della Dolonia, di cui viene senz'altro «esalta[ta] la qualità, senza preoccuparsi del dubbio *pedigree* e con qualche punta di enfasi». <sup>29</sup>

*Rebus sic stantibus*, pare conseguente alle riserve nei confronti di un interprete bollato quale supremo detrattore di Omero che l'esposizione accademica del libro decimo dell'*Iliade* da parte di Monti rifugga del tutto dal volgarizzamento in prosa di Cesarotti, sostituito da un riassunto *ad hoc* dell'intreccio narrativo vivacizzato dall'inserimento di dieci (nella forma *ne varietur*, per cui cfr. sempre l'APPENDICE I) tessere liriche più e meno ampie, pari a circa 72 versi, e teso evidentemente a «screditare il saggio preliminare [del Padovano], [...] inagibile perfino in sede didattica». <sup>30</sup> Secondo le pubbliche ammissioni di Cesarotti, infatti, il proprio volgarizzamento letterale del poema omerico presuppone sì l'ipotesi greco e la relativa versione latina (giudicata peraltro "accuratissima") della più fortunata e diffusa – almeno per il Settecento – edizione bilingue in commercio (ovverosia quella [1729-1732] di Samuel Clarke, ripubblicata [1754] in seconda edizione e quindi incrementata nell'apparato di annotazioni [1759-1760] da Johann August Ernesti), <sup>31</sup> ma

<sup>28</sup> Cit. da MONTI, *Lezioni di eloquenza* [Frassinetti - Tongiorgi]: 114 e 91, rispettivamente, nel secondo caso dalla *Lezione prima. Dell'eloquenza e di Omero*, annoverata come introduttiva all'anno accademico 1802-1803. Nella *Lezione seconda* in parola, si legge un ulteriore richiamo polemico esemplare: «Cesarotti ne usa la cortesia d'avvertirci che Omero è più felice nel dipingere i buffoni che gli Dei. Noi, con pace di questo celebre letterato, seguiremo a credere con Butturini che il pennello d'Omero è quello di Michelangelo piuttosto che del Callotta e del Ghezzi» (ivi: 115). Il «persistente motivo anticesarottiano» condotto attraverso la sistematica esaltazione del magistero pavese di Butturini grecista non era sfuggito a BRUNI 1980: 211 (da cui si cita), seppure in carenza del testo originale dell'unità didattica.

<sup>29</sup> Cit. MONTI, *Iliade* [Bruni], t. I: XX.

<sup>30</sup> BRUNI 2002: 666.

<sup>31</sup> Sulla cronologia delle maggiori edizioni settecentesche dell'*Iliade*, cfr. BENEDETTO 2005: 967 ss., ove si specifica che «quella clarkiana fu senz'altro la più comune e diffusa edizione omerica nel corso del XVIII secolo, molte volte ristampata sia in Inghilterra che sul continente» e che «Ernesti si limitò a riproporre la *versio* presente nell'edizione di Clarke, che l'aveva a sua volta tratta da Barnes» (ivi: 969, n. 25 e 977 rispettivamente).

con una pregiudiziale a dir poco spiazzante nei confronti del retroterra di studi classici dei tre secoli precedenti, generatore di quello stesso corredo erudito, all'insegna di un irrinunciabile orientamento illuministico, a pro del moderno e avverso all'antico (sempre e solo sinonimo di vecchio, mai di nobile):

Avrei potuto risparmiarmi questa fatica facendo uso della traduzione Latina di Samuele Clarke, letterale ed accuratissima: ma siccome io credo che il gusto, e molto più il buon senso, possano sussistere anche senza Latinità, così non ho voluto escludere dalla lettura e dall'esame dell'esemplare Omerico, o affaticar soverchiamente quelle persone che non sono abbastanza addimesticate colla lingua del Lazio. Il mio volgarizzamento fu lavorato sul Testo emendatissimo della edizione del suddetto Clarke, ch'io poscia collazionai con estrema accuratezza colla soprallodata edizione [1788, consultata però da Cesarotti in anteprima] degli Scolj pubblicati dal Villoison, e la ritoccai qua e là ove ho creduto prezzo dell'opera il farlo, cosicchè parmi di poter assicurare senza jattanza che niun'altra traduzione di questa spezie va per questa parte innanzi alla mia, e ch'ella da chi non sa il Greco può prendersi per lo stesso Testo rapporto alla fedeltà.<sup>32</sup>

Né minore disinvoltura e sfrontatezza nei confronti della tradizione rivela ovviamente la concorrente traduzione in versi, resa artificiosa, disarmonica e «ibrida [...] dalla concomitanza di ascendenze letterarie estranee al neoclassicismo», fra «suggerzioni ossianiche e spunti idillico-patetici, intonazioni metastasiane e alfieriane, indugi rococò-alessandrini, modi arcadici e morbidezze [settecentesche]»,<sup>33</sup> e, *pour cause*, bandita dallo scartafaccio pavese. Come già per la sezione in prosa, Monti provvede in proprio alla surroga, ancorché selettiva (consistente appunto nei dieci inserti lirici riordinati nell'APPENDICE I, i quali «ha[nno] il preciso ruolo di illustrare organicamente, a guisa di antologia esemplare, i termini di un dissenso profondo»), in perfetta coerenza con la lettura appassionata ed 'elo-

<sup>32</sup> Cit. da *Ragionamento preliminare, Parte terza (Oggetti e Piano della presente Opera)* in CESAROTTI, *Iliade d'Omero* [1786-1794], t. I, parte I: 212, con specifica in LA ROSA 2020: 109. L'intero passo è riportato anche da DE LUCA 1988: 24, ove, però, a conti fatti, l'orizzonte attualizzante dell'intera operazione propugnata dall'abate padovano viene coperto dalla traduzione in versi, ovviamente disprezzata da Monti, come si dirà a breve: «la quale, se suscitò grande entusiasmo tra i modernisti, non mancò di produrre viva reazione e scandalo tra i partigiani degli antichi» (ivi: 25).

<sup>33</sup> MARI 1994: 171 e 220. FEDI 2002: 145, sottolinea lucidamente la «diffic[oltà di] identificare pienamente il suo [di Cesarotti] gusto anche con una sola delle pur varie fenomenologie del coevo gusto neoclassico».

quente' dell'antico poema proposta agli allievi: «è un fatto che Monti analizzi il [...] decimo dell'*Iliade* senza ricorrere ai servigi diretti della versione o della poesia di Cesarotti». <sup>34</sup>

Del resto, giusto all'inizio, questa stessa lezione universitaria sollecita la padronanza della lingua nazionale attraverso la ponderazione dei classici antichi e moderni, allo scopo precipuo di avviare la risoluzione dell'aporia fra «l'eccellente preparazione culturale e tecnica della sua [i.e. italiana] classe dirigente e la lingua "corrottissima" con cui essa "lorda" tutto ciò che dice e scrive»: <sup>35</sup>

*"Vos exemplaria graeca nocturna versate manu, versate diurna"* gridava Orazio ai Pisoni, e meditate, logorate i classici latini e italiani, grido io pure ai giovani desiderosi, e lo dovrete esser tutti, di parlar bene la vostra lingua, onde assolvere l'Italia da un'accusa meritata e gravissima. Arrossisco di ricordarla, ma non bisogna tacerla. Abbiamo dappertutto ingegni acutissimi e in ogni maniera di scienze profondissimi; abbiamo nelle lettere e nelle arti creatrici e fervide fantasie; abbiamo integerrimi magistrati; il sacro deposito delle leggi è affidato alle mani di ottimi cittadini; i Tribunali, le Consulte, i Ministeri abbondano di Giudici incorrotti, d'illuminati Rappresentanti, di pratici laboriosi; le incumbenze pubbliche insomma sono tutte, se così vuoi, ben adempite e le carriere civili tutte piene di strenua gioventù, che dalla polvere scolastica passando nella forense imparano per tempo a maneggiar la repubblica e promettono di farla un giorno prospera e gloriosa. E frattanto egli è doloroso il vedere che per tutto si parla e, quel ch'è peggio, si scrive una lingua affatto degenerata; veder tutto di colonne tappezzate di avvisi, di editti, di ordini eccellenti di massima e barbari di linguaggio; veder le pubbliche segreterie divenute altrettante officine di ridicolo neologismo, lardando tutti i periodi di parole e di formole introdotte dalle straniere dominazioni e respinte dall'indole della nostra lingua, consecrandole coll'autorità e propagando coll'organo del potere la corrutela o, per meglio dire, la distruzione del castissimo idioma de' nostri padri. <sup>36</sup>

L'azzeramento della lettura modernista di Omero e dello strumentario di base ad essa collegato da parte del docente-poeta ignaro di greco comporta, come non dovrebbe essere difficile immaginare (a norma del secondo punto menzionato di sopra), il tanto necessario

<sup>34</sup> Cit. rispettivamente da BRUNI 1980: 214-215 e da BRUNI 2002: 666.

<sup>35</sup> CARDINI 2010: 121.

<sup>36</sup> MONTI, *Lezioni di eloquenza* [Frassinetti - Tongiorgi]: 101, su cui cfr. ancora CARDINI 2010: 120-122.

quanto goduto ricorso alla stessa versione letterale latina che Cesarotti aveva inteso superare, ovvero sia quella di Samuel Clarke, e che adesso, nel quadro della 'riforma' letteraria, ideologica e culturale del Neoclassicismo italiano di primo Ottocento, può essere proficuamente reimpiegata dal Monti traduttore parziale del libro X dell'*Iliade* come *vademecum* immediato di voci e di costrutti, vuoi sul piano dell'*elocutio* vuoi su quello della *dispositio*, utili alla propria "reinvenzione" letteraria e solenne di Omero («veduto un poco dall'alto, udito un poco da lungi»),<sup>37</sup> come sarebbe per il tipico bastone di raddomante flesso al recupero di un'antica vena fluviale.

Questo almeno sembra suggerire la fittissima serie dei termini e/o sintagmi co-occorrenti spigolati di seguito dal manipolo degli intarsi poetici della stessa lezione, ivi comprese le varianti scartate (qui sempre in parentesi quadra), sulla scorta dell'APPENDICE I.A)-F), recante a testo la trascrizione critico-interpretativa dei luoghi implicati dal ms. della *Lezione seconda* con a fronte i passi corrispondenti tratti dalla fonte latina,<sup>38</sup> ove la densità complessiva degli elementi comuni, qui differenziati in forza dell'aderenza o addirittura del ricalco, risalta invece indistintamente all'occhio per associazione automatica, grazie alla duplice filigrana del grassetto.

Così, scorrendo, si registrano nell'ordine:

- 1) ricalchi semantici/sintattici: Atride–*Atridem*; sul cubito–*in cubitum*; interrogò, dicendo–*interrogabit verbis*; pel campo t'aggiri in vicinanza / Delle navi, soletto–*propter naves per castra vadit solus*; quando [...] i mortali–*quando [...] mortales*; D'alcun [...]

<sup>37</sup> VALGIMIGLI 1957: 64. La «mediazione» funzionale di Clarke è dichiarata senza indugio alcuno in BRUNI 1994: 73, che *e contrario* afferma: «Si deve di necessità escludere qualsiasi diretta ascendenza della traduzione omerica del Padovano, la cui interna architettura, scissa in sfere distinte e fra loro incommunicabili (fedeltà nella prosa, autonomia nella poesia) risulta estranea all'impegno alternativo del Monti [...] Sembra tuttavia altamente probabile che [Monti] abbia potuto cavare dalle varie voci teoriche, convocate al dialogo con abbondanza di referenze, indicazioni preziose» (ivi: 80).

<sup>38</sup> In attesa di ulteriori elementi probatori, si indica con buona approssimazione, in quanto «più diffusa in Italia e nell'Europa continentale, la ristampa amstelodamense del 1743 *omissis Annotationibus, minori Volumine* (in-12°)» (BENEDETTO 2005: 967, nota 17). Al netto della questione delle «differenze [...] minime» (BALBI 1962: 47, nota 70, su cui però BRUNI 2002: 673, nota 25) fra la versione latina di Clarke e quelle di altri commentatori settecenteschi (*quorum* Lederlin-Berger, che per il v. 418 del libro I del poema, citato [*«Idcirco te malo fato peperì in aedibus»*]: FRASSINETI 2022: 59, n. 2] in una lettera di Monti a Bettoni per Foscolo assegnabile al 27 gennaio 1807, riporta l'identica lezione) additati più o meno condivisibilmente dalla tradizione critica, giova privilegiare l'aspetto materiale della ricezione, garantito dall'assoluta praticità del segnalato volumetto (*de facto, un livre de poche*).

forse de' custodi in cerca—*An aliquem custodum quaerens*; O de' compagni—*an ... sodalium*; Parla, e taciturno—*Loquere, ...que tacitus* (A)

Sorgi [...] Tidide—*Surge, Tydei fili*; tutta notte il sonno—*per totam-noctem somnum*; Non odi che i Trojani—*Non audis, ut Trojani*; Poco intervallo ... navi—*naves, exiguum* [...] *spatium* (B)

Amici—*O amici*; alcun sorprenda de' nemici errante / Sui confini del campo—*quem [...]* *hostium capiat in extremis castris errantem*; alcun discorso de' Trojani udire—*sermonem inter Trojanos audiet*; Stettero muti tutti quanti ... silenzio—*omnes obmutuerunt silentio*; il bellicoso Diomede ... parlò—*locutus est pugna strenuus Diomedes*; me l'alma forte / ... l'ardir—*me ... cor et animus generosus*; Di penetrare nel [...] campo—*ingredi castra*; Disse: ... molti volean ... Diomede—*dixit: ... volebant Diomedem multi*; Entrambi / Gli Ajaci lo volean, di Marte alunni—*Volebant Ajaces duo, famuli Martes*; volea Merione, e di Nestorre / Istantemente lo voleva il figlio—*Volebat Meriones*; *valde ... volebat Nestoris filius* (C)

Quai due leoni proseguir la via—*Perrexerunt ire, veluti leones duo*; per la strage [per armi, per cadaveri] e per nero / Guazzo di sangue—*Per caedes, per cadavera, perque arma et atrum cruorem* (D)

In su le spalle tosto l'arco si pose—*Protinus ... circa humeros posuit ... arcus*; Impugnò un dardo acuto—*cepitque acutum jaculum*; Battea la strada. Se n'accorse Ulisse ... e a Diomede ... favellò—*Ibat per viam ... animadvertit ... Ulysses, Diomedemque allocutus est*; qualcuno / Venir dal campo, ne so ... se spia / Di nostre navi, o spogliator di morti—*a castris venit vir, Haud scio an navibus explorator nostris, an aliquod ... spoliaturus ... mortuorum*; Lasciai che ... s'inoltri—*sinamus ipsum ... praeterire*; se ... di corso egli ne vinca—*sin nos praeverterit pedibus*; Tu l'incalza coll'asta e verso il mare / Serralo—*ipsum naves versus ... compelle hasta impetens*; sì che alla città non fugga—*ne ... urbem versus effugiat*; Ciò detto uscir di strada, e [s'appiataro] / Tra cadaveri—*Sic ... loquuti, extra viam inter cadavera Reclinati sunt*; e quegli ... ratto / Oltrepassò—*ille ... celeriter praetercurrit* (E)

nel candore / Vincon la neve, e nella corsa i venti—*candidiores ... nive, cursum ... ventis pares*; Poscia ... del mar nel flutto ... / tersero dal sudor le gambe, il collo, e i fianchi—*Interea sudorem ... abluebant mari, ... cruraque, et cervicem ...que femora*; rinfrancossi il cor—*recreati essent suo corde*; misero il piede / Nel nitido lavacro—*in solia-balneatoria ingressi bene-polita*; mondi e unti / di pingue oliva—*lavissent, et unxissent se pingui oleo*; assisi—*assidebant* (F)

- 2) trasposizioni morfologicamente aderenti: alto rizzossi ... levando erto la fronte—*Erectus ... capiteque levato*; per lo bujo—*noctem per tenebrosam* (A)

il poggio han preso / Più elevato del campo—*in tumulo campi sedent* (B)

qualch'alma ardita, / ... in se sicura—*aliquis ... confisus ... suo ipsius Animo audaci*; che nel campo ir osi / De' magnanimi Teucri—*ut ad Trojanos magnanimos Eat*; Ma se meco verranno altro campione—*sed si quis me vir simul sequatur et alius*; Crescerami speranza ed ardimento—*magis fiducia, et plus audaciae erit* (C)

Pel bujo della notte—*per noctem nigram* (D)



e la persona / Della pelle vesti di bigio lupo–*Induitque exterius pellem cani lupi*; poi  
chiuse il ... capo entro un elmetto ... [munito]–*Capitique imposuit ... munitam ga-*  
*leam*; avviossi ... alle navi–*Perrexitque ire ad naves*; gli saremo / Ratti alle spalle, e lo  
farem [cattivo]–*ipsum insequentem capiamus celeriter* (E)  
i corpi / ... nell'onda marina astersi–*unda maris sudorem ... abluissent a corpore*; le col-  
me tazze ... Dolcissimo Lioo libando a Pallade–*e craterem ... Minervae Pleno ... libabant*  
*dulce vinum* (F)

L'ampiezza e la pervasività dello *specimen* esimono, mi pare, da commenti aggiuntivi, per cui anche le sporadiche convergenze fra la traduzione in versi di Monti e la versione in prosa di Cesarotti, segnalate per scrupolo (tramite l'impiego del carattere sottolineato, nell'APPENDICE II), si rivelano a ben vedere condizionate dalla dipendenza dallo stesso ipotesto latino,<sup>39</sup> o piuttosto, come nell'esempio eclatante di «sfiorando [...] il sonno» (B), dall'apparato critico stampato in calce alla stessa versione letterale del Padovano, il quale, quasi a spregio della bontà della nota («L'espressione è vivissima: *sfiorar il sonno, gustarne il fiore* è dormir saporitamente»), nella propria versione poetica silenzia completamente la metafora.<sup>40</sup>

Una piccola chiosa sembrano meritare i detti casi in cui la resa primigenia, fedele/aderente al testo di Clarke, risulta disattesa e quindi superata nella forma *ne varietur* dei frammenti poetici depositati nell'autografo montiano. Si tratta di quattro luoghi riconducibili alle sezioni D) ed E), interessate insieme con B) e C) da simmetrici processi varian-

<sup>39</sup> Trascurabile il ricalco isolato del sintagma «bigio lupo» (E, per il latino *cani lupi*), conservato da Monti sia nell'apografo con correzioni autografe capostipite del manoscritto di tipografia, sia in entrambe le impressioni dell'edizione Bettoni del 1810 (cfr. APPENDICE III). *Idem* dicasi per le addirittura minime occasioni di plausibile tangenza (per cui, è noto adagio, anche un orologio rotto, due volte al giorno, rileva l'ora esatta) con la versione poetica del Padovano, secca, contratta e deprivata di ogni ornamento retorico («A fare le spese dell'insofferenza cesarottiana sono soprattutto le similitudini [...], gli epiteti [...] e le metafore»: MARI 1994: 181-182), comprese le anastrofi (se non nella *parole* degli eroi), davvero inconciliabile con le istanze estetiche del Monti traduttore neoclassico di Omero, con buona pace di PENNACCHIETTI 1921: 170 ss. e DE LUCA 1988: 27, che limitano comunque la loro disamina alla versione del libro I.

<sup>40</sup> Come ribadito di seguito, andranno edulcorate le valutazioni circa la «dipendenza [di alcuni degli intarsi versali della lezione in parola] dalla parafrasi di Cesarotti» (MONTI, *Lezioni di eloquenza* [Frassinetti - Tongiorgi]: 110-111, nota 27), che hanno però il pregio di segnalare (ivi: 109, nota 24, cui si rinvia per i dettagli relativi al luogo citato) la schizofrenia del Padovano fra il commento e la versione poetica del passo implicato rispetto alla coerenza del Monti-professore tanto nella cornice didattico-argomentativa quanto nella tessera lirica esemplare, riproposta pressoché inalterata sia nell'apografo con correzioni autografe capostipite del manoscritto di tipografia, sia in entrambe le impressioni dell'edizione Bettoni del 1810 (cfr. sempre APPENDICE III).

tistici nella stesura versale, laddove A) ed F), occorre ricordarlo, accolgono invece la sola versione in pulito che, per A), si configura come aggiunta seriore, sostitutiva di un passo originale in prosa.

In E) si rende *reclinati sunt* con «s'appiataro» (i.e. Ulisse e Diomede), subito scartato a vantaggio di «s'accquattaro», forse per interferenza minima della prosa di Cesarotti (cfr. APPENDICE II), che Monti, seppure *per intervalla*, non poteva comunque non adocchiare, dovendo tenere sul proprio scrittoio, insieme con il maneggevole in-12° di Clarke, anche il più ponderoso volume del Padovano, per scorrervi con puntiglio il commento stampato in calce alla stessa versione letterale, al fine di smentirne o comunque di rettificarne la curvatura anti-omerica (vedi sopra). L'eccezione, tuttavia, serve a confermare la regola, non a smentirla, come segnala il ripristino di «s'appiataro» tanto nell'apografo riconosciuto quale capostipite del manoscritto di tipografia, quanto nella stessa *princeps* del 1810, e nell'impressione in-8° e nell'in-4° (cfr. APPENDICE III).

Nel solo luogo di D) così come negli altri due di E), nel corso del processo variantistico vengono invece scartate meno e più rapidamente le soluzioni «cadaveri», «munito» (i.e. l'elmetto di Dolone) e «cattivo», indotte dalle relative voci originali latine *cadavera*, *munitam* (i.e. *galeam*) e *capiamus* (in quest'ultimo caso per traslazione dal verbo all'aggettivo in funzione predicativa dell'oggetto: i.e. ancora Dolone), in favore delle rispettive forme «tronche membra», «contesto» e «prigione», nessuna delle quali riconducibile alla prosa di Cesarotti. Si tratta piuttosto di una rielaborazione poetica personale del traduttore, che in virtù della perseguita armonizzazione classica nella lingua d'arrivo riattiva la memoria associativa di locuzioni e di termini desunti dalla maggiore tradizione epica italiana, ad esempio dalla *Gerusalemme liberata* (IX 68, 2; XIV 33, 6 [in rima]; XX 140, 8 [in rima]). Peraltro, né «contesto» (sostituito dalla primigenia voce latina «munito») né «prigione» sono poi mantenuti sia nell'apografo con correzioni autografe capostipite del manoscritto di tipografia sia nella *princeps* a stampa, mentre per il primo caso Monti avrebbe provveduto a rifunzionalizzare la ripresa del latino *cadavera* di Clarke in vista di un più articolato e provocatorio atto di autocitazione («pe' cadaveri / Sparsi in morta di sangue atra laguna»),<sup>41</sup> trasmigrato sino alla *princeps* (cfr. ancora APPENDICE III).

<sup>41</sup> «Squarciate membra calpestando e bocche / Spiranti, e petti palpitanti ancora / In tiepida di sangue atra laguna» (MONTI, *Prometeo* [Frassinetti]: 172, canto I, vv. [539-541]; *corsivo mio*), opportunamente segnalata in MONTI, *Iliade* [Mari]: 448 e nota relativa e quindi in Monti, *Iliade di Omero* [Bruni]: 400.

La “prosa delle idee” di Clarke (per parafrasare le parole dell'*Esperimento* citate in esergo) rappresenta dunque il generatore immanente attraverso cui il Monti pavese riassume la *fabula* omerica *sub specie antiquitatis* per restituirla ai propri allievi, seppure per frammenti, ma nella grammatica musicale, distesa e faconda, già sua propria e degna di rivaleggiare, aspetto sin qui forse non ben notato, con gli esiti più maturi della versione integrale del poema.<sup>42</sup> Ciò appare tanto più ragguardevole in considerazione dell’atteggiamento oltremodo prudente e fondamentalmente dissimile nei confronti del libro VI dell’*Odissea* («Non ardisco tradurlo in versi perché non sono da tanto: onde ne riporterò la versione prosaica per guastarlo il meno che sia possibile»),<sup>43</sup> giusta l’autografo della cosiddetta *Lezione prima. Dell’eloquenza e di Omero*, assegnabile al 1802-1803, e dunque al massimo di un solo anno antecedente l’unità didattica iliadica sin qui discussa. Vista la forbice temporale affatto limitata, non è improbabile che l’*excusatio* retorica intenda manifestare in realtà l’istanza implicita da parte del docente non “specialista” di una minore “confidenza” nella frequentazione del poema di Ulisse rispetto a quello di Achille, di cui, nella stessa *Lezione prima*, «in un solo luogo e per un solo verso Monti ricorre [invece] alla poesia, quando Fenice ricorda al Pelide di essergli stato “Nel ragionare e nell’oprar maestro”». <sup>44</sup>

### 3. VERSO LA *PRINCEPS* DEL 1810-1811: UN’IPOTESI

Quale dunque il livello di “confidenza” di Monti con l’*Iliade* ai primi dell’Ottocento soprattutto in ragione del futuro allestimento prima del “saggio” (insieme con Foscolo) del 1807 e poi della versione integrale (in perfetta solitudine) del capolavoro omerico pubblicata nel 1810-1811?

<sup>42</sup> In tal senso, mi sembra comunque significativa l’inclusione (VALGIMIGLI 1957: 71) fra gli *exempla* della maniera ‘compiuta’ del *vertere* montiano di quasi tutto il primo passo (relativo all’efficace caratterizzazione ‘animalesca’ di Dolone) di E), nella forma pressoché identica consegnata alla *princeps* del 1810 (vedi APPENDICE III).

<sup>43</sup> MONTI, *Lezioni di eloquenza* [Frassinetti - Tongiorgi]: 93-94.

<sup>44</sup> BRUNI 2002: 666, nota 13, ove si ricorda anche che «in questa lezione compaiono altre citazioni in prosa, fra le quali una riferita all’*Iliade* [...], B, 370-74».

L'analisi della pragmatica realizzativa, pur frammentaria, delle prime prove pavesi sin qui vivisezionate e collocabili non oltre il 1804, racconta di una coscienza estetica più che assodata, tanto in ordine alla scelta di campo per la Musa neoclassica (da intendersi come definitiva, anche se destinata a mitigare gradualmente le proprie connotazioni più radicali dinanzi al consolidamento inarrestabile del cesarismo napoleonico), quanto in ordine alla definizione privilegiata degli strumenti di servizio re-impiegabili alla bisogna: ovverosia, per dirla con felicissima sintesi priva di condizionamenti all'ottri, «della traduzione latina di Clarke e dell'esegesi di Cesarotti», dovendosi intendere con tutta evidenza il secondo genitivo come oggettivo e non come soggettivo. Si spiegherebbe così in termini convincenti, anche rammentando le riserve di Marescalchi sulla “placcatura” eccessivamente ‘cultà’ del prodotto finito, l'origine del maggiore «dei segreti del volgarizzamento montiano: la rapidità dei tempi di esecuzione».<sup>45</sup> Rispetto alla quale, tuttavia, è opportuno riassumere alcune delle risultanti prodotte dalla recente edizione commentata della corrispondenza in larghissima parte inedita fra la tipografia di Nicolò Bettoni (artefice della *princeps*) e lo stesso Monti. Per ragioni di opportunità, ripromettendomi comunque di ritornare sulla questione, limito il discorso alla cronistoria della tiratura del primo volume (libri I-VIII, lo stesso fruito da Marescalchi) del volgarizzamento poetico dell'*Iliade*, pari a un terzo esatto dell'opera.

In termini generali, i tempi e modi dell'esecuzione tipografica appaiono fissati senza tema di smentita. Riguardo allo scadenziario, esso rimane compreso tra la data del contratto privato (sin qui disperso) stipulato fra le parti (poeta ed editore) il «9 novembre 1809» e quella dell'*imprimatur* «accordato [da Monti] il 10 aprile (da considerarsi sin qui perduta la relativa lettera)», e comunque non oltre il 13 aprile, allorché le prime venti copie di lusso risultano «già cucite ed armate del cartone», in attesa di essere «coperte alla bodoniana».<sup>46</sup> Riguardo alla prassi esecutiva, tralasciando la strategia di allestimento – del resto ben chiara alla tradizione degli studi – di un doppio formato (in-4° e in-8°), meno e più economico (e scorretto), il poeta trasmise all'editore, quale base di lavoro, prima

<sup>45</sup> Cit. ivi: 671 e 683, rispettivamente, nel quadro di una disamina allargata all'intera versione del poema omerico, sulla base di una campionatura dei libri I e XXIV che registra la «sicura immanenza di Clarke nel lavoro di Monti», benché «subordinata [al] ruolo di serbatoio lessicale per quella levigazione di superficie che mira alla placcatura culta» (ivi: 681-682).

<sup>46</sup> Cit. da FRASSINETI 2022: 196 e 120, rispettivamente, cui si rinvia di necessità per i relativi dettagli.

i rispettivi esemplari a stampa (forse postillati) dei libri I-II, impressi rispettivamente e separatamente il 13 aprile 1807, all'interno dell'*Esperimento* foscoliano (vedi *supra*, §. I), e alla fine di luglio 1809, nel «suntuoso primo tomo effettivo delle *Memorie dell'Istituto Nazionale Italiano*»<sup>47</sup> e poi, ma solo a partire dalla seconda metà di dicembre 1809, i manoscritti dei successivi sei libri, con un sintomatico stallo nella procedura di composizione tipografica («da sei giorni non si può proseguire l'edizione mentre manca il manoscritto»),<sup>48</sup> destinato a ripetersi a intervalli nel prosieguo dell'intera impresa, da cui la modifica, se non la smentita (22 febbraio 1810), delle strategie di smercio prefigurate sin troppo ottimisticamente nel manifesto di associazione, attraverso la necessità di una diversa partizione della materia (scandita da due a tre volumi), oltre che del procrastinamento delle date di uscita dei volumi stessi. Sicché l'entità dei ritardi accumulati in corso d'opera finì per procurare un *gap* di addirittura otto mesi (da agosto 1810 a marzo 1811) sulla prevista *deadline* conclusiva.

Il dialogo epistolare Bettoni-Monti consente di traguardare la seguente tabella di marcia relativa alla trasmissione da parte del poeta dei sei manoscritti di tipografia (versione dei libri III-VIII) funzionali al compimento del primo volume in parola:

Libro III: probabile invio fra Natale e Capodanno 1809 (in bozza tipografica l'8 gennaio successivo)

Libro IV: invio dopo l'8 gennaio 1810<sup>49</sup>

Libro V: invio il 23/24 gennaio (ricezione del 25 gennaio)

Libro VI: (in bozza tipografica probabilmente attorno alla prima decade di febbraio)

Libro VII: invio ben prima del 19 febbraio (in seconda bozza tipografica prima del 28 febbraio)

Libro VIII: (in bozza tipografica il 28 febbraio 1810)

La generale discordanza nei tempi di allestimento, fra ritardi imprevedibili (soprattutto per il libro III, anche in virtù della genesi pressoché immediata delle prime due unità) e improvvise accelerazioni (come per i libri V e VII, in ordine alla fattura dei rispettivi antecedenti), ha indotto a riconsiderare la teoria di una stretta connessione (per giunta *ex*

<sup>47</sup> Ivi: 66.

<sup>48</sup> Ivi: 90, n. 14, Bettoni a Monti, 23 dicembre 1809.

<sup>49</sup> «Andiamo molto lentamente coll'*Iliade*, giacché manca sempre il manoscritto» (ivi: 92, n. 15, Bettoni a Monti, in pari data).

*nihilò*) fra prime stesure autografe e manoscritti di tipografia, a favore dell'ipotesi più coerente di una scansione nel complesso distinta (specie per i materiali destinati a confluire nel primo e nel secondo volume della *princeps*) tra la fase di impegno pressoché esclusivo da parte di Monti (grossomodo dall'inizio di agosto, se non dalla primavera, alla metà di novembre 1809) attorno agli abbozzi della versione di circa dodici libri («non necessariamente consecutivi né forzatamente ristretti alla prima parte del poema») e la fase degli «aggiustamenti funzionali realizzati via via a beneficio dell'impresa di stampa, in ragione dello stato più o meno provvisorio dei diversi libri [tradotti]». <sup>50</sup>

Sin qui le considerazioni desunte dalle testimonianze epistolari recentemente censite. Ad esse, in via provvisoria di conclusione, si vuole aggiungere una curiosità emersa in margine a un primo sondaggio comparativo dei testimoni della versione montiana ad oggi sopravvissuti. Mi riferisco alla differenza, apparentemente casuale, ma a ben vedere organica (almeno nei trapassi attestabili fra gli antigrifi e le relative trascrizioni in pulito, con un'unica ma significativa eccezione, come si vedrà), nella titolatura della versione poetica di ciascuna delle ventiquattro unità narrative costituenti il poema di Achille, per cui la forma “Canto”, rubricabile come influenza modernizzante (*sic* Cesarotti), coabita con quella di “Libro”, orientata invece sul parametro dell'antico, tanto nell'imposizione nominale degli *incipit* quanto in quella degli *explicit*, come risulta dalla seguente schematizzazione sinottica: <sup>51</sup>

<sup>50</sup> Cit. *ivi*: 125 e 99, rispettivamente.

<sup>51</sup> Mi servo delle tabelle (con l'omissione dei libri o dei frammenti di libro che non riportano né titolo né *explicit* dell'unità narrativa di riferimento) disposte in margine all'edizione critica del manoscritto Piancastelli della Biblioteca Comunale di Forlì in MONTI, *Iliade* [Bruni], t. I: LXXII-LXXVII. Per la descrizione dell'altro testimone di rilievo, conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, recante la serie incompleta degli scartafacci allestiti per la *princeps* del 1810-1811, cfr. anche DE LUCA 1988: 48-50, che dà a propria volta notizia del primo individuo. Un nuovo apografo con correzioni autografe della versione del libro II del poema, riconosciuto come «il vero manufatto predisposto per la [stampa]» all'interno delle *Memorie dell'Istituto Nazionale Italiano*, è stato rintracciato presso l'archivio dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna: esso riporta la titolatura «Canto secondo» e «sotto l'*explicit* si legge “Fine del secondo Canto”» (cit. da BRUNI 2006: 385 e 390-391, rispettivamente). Credo improbabile alluda a questo stesso documento la postilla depositata nel *Catalogo dei Mss. del Cav. Vincenzo Monti* «redatto in tempi successivi alla morte del poeta, ma certo precedente l'uscita [della raccolta] delle *Opere inedite e rare* [Milano, Tipografia Lampato, 1832-1834]», ove al n. 8, fra le traduzioni, si registra invece: «Della Iliade Libro II, e frammento del Libro IX» (cit. da MONTI, *Prometeo* [Frassinetti]: 104-105, rispettivamente).

Sulle modalità e sulla cronologia della versione montiana dell'*Iliade*

| <i>Ms. Piancastelli</i>                       | <i>Ms. Archiginnasio</i>                       |
|---|--|
| Canto primo – Fine del primo Canto            |  |
| Canto secondo – Fine del 2.° Canto            |  |
| Canto terzo – [segno ondulato di chiusura]    |  |
| Canto quarto – [segno ondulato di chiusura]   | Libro Quarto – Fine del 4.°                    |
| [manca] – Fine del 5.                         | Libro Quinto – [segno ondulato di chiusura]    |
|   | Libro Sesto – Fine del Sesto                   |
| Libro Settimo – Fine del 7.°                  | Libro Settimo – Fine del Settimo               |
| Libro Ottavo – [manca]                        | Libro Ottavo – [segno ondulato di chiusura]    |
| Libro Nono – Fine del 9.                      | Libro Nono – [trattino di chiusura]            |
| Libro Nono – Fine del 9. {seconda redazione}  |  |
| Canto Decimo – [segno ondulato di chiusura]   | Canto decimo – Fine del decimo Canto           |
| Canto Undecimo – [segno ondulato di chiusura] |  |
| Canto 12 – [segno ondulato di chiusura]       | Canto duodecimo – Fine del duodecimo Canto     |
| 13 – Fine del 13                              | Libro 13. – [mutilo]                           |
| Libro 13 – [manca] {seconda redazione}        |  |
| [manca] – Fine del 14                         |  |
| Libro 15 – Fine del 15.                       |  |
|   | Canto decimosesto – Fine del Canto decimosesto |
| Libro 17 – [manca]                            | Libro XVII. – Fine del 17.                     |
|   | Libro XVIII. – [mutilo]                        |
| Libro 19 – Fine                               |  |
| L. 20 – Fine                                  |  |

|   |   |
|---|---|
| Libro 21 – Fine                         |   |
|   | Libro XXII – [segno ondulato di chiusura] |
| Libro 23 – [segno ondulato di chiusura] | Libro XXIII – [mutilo]                    |
| Libro 24 {prima parte}                  | Continuaz. del 24 – Fine                  |
| {seconda parte} – [mutilo]              |   |

«Ho un canto quasi corretto dell'*Iliade* da farti sentire. Lo vuoi?»: <sup>52</sup> così, agli ultimi di agosto del 1806, a ridosso dell'uscita dell'edizione bettoniana del *Bardo della Selva Nera* recante in calce la ristampa delle laudative *Osservazioni* di Foscolo, si avviava il fecondo dialogo omerico tra Monti e il futuro poeta dei *Sepolcri* da cui, nell'aprile successivo, sempre per i tipi bresciani di Bettoni, sarebbe derivato il parto gemellare della traduzione del primo dell'*Iliade*. Anche in quel caso la preferenza sarebbe caduta su “Canto” (e non su “Libro”), probabilmente in ragione della competizione ingaggiata con il modello cesarotiano che i dioscuro del nostro Neoclassicismo si erano proposti di sbaragliare. Del resto, Monti avrebbe senz'altro rispolverato di nuovo la forma “Canto” due anni più tardi, a otto mesi dalla morte del vecchio scrittore padovano (4 novembre 1808), nell'occasione della stampa della versione della seconda unità del poema nelle citate *Memorie dell'Istituto Nazionale* del 1809. <sup>53</sup>

Si dovrà forse concedere maggior credito di quanto non sia stato fatto sinora a una confidenza epistolare dello stesso Foscolo, depositata a ridosso dei primi scambi omerici con l'Alfonsinese, al netto di infingimenti o di eccessi dettati da una natura esibizionistica e provocatoria. Se così fosse, gli scartafacci montiani intestati come “Canto” potrebbero

<sup>52</sup> Cfr. FRASSINETI 2022: 236, cui si rinvia per i dettagli relativi alla fonte citata, nel più ampio quadro della ponderazione di questo decisivo snodo biografico-poetico, tanto per Monti quanto per Foscolo e, in riferimento precipuo ai prodotti dell'arte tipografica, pure per Bettoni.

<sup>53</sup> Il carteggio fra il poeta e l'editore in riferimento alla trasmissione seriale degli scartafacci di tipografia segnala l'impiego primigenio ed esclusivo della forma “canto”, tanto in chiave collettiva (i.e.: «12 canti», «dodici canti») quanto in chiave singolare (i.e.: «Canto secondo», «terzo Canto», «terzo canto») sino al 23 dicembre 1809, poi gordianamente sostituita dalla forma “libro”, in entrambe le accezioni estesa e ristretta, senza ripensamenti di sorta e sino al compimento dell'impresa (con sole lacune per le unità quarta, decima e quattordicesima), a partire dalla stesura del manifesto di associazione (i.e.: «dodici libri»), datato «Brescia 25. Gennaio 1810.» e dall'invio pressoché contestuale del «manoscritto del quinto libro», ricevuto da Bettoni il 25 gennaio (cit. da FRASSINETI 2022: 86-88, 90, 95 e 97, con lo scioglimento tacito di tutte le abbreviature).



essere depositari di processi elaborativi seriori (comunque arretrabili non oltre il triennio dell'insegnamento pavese per le ragioni di contesto addotte al §. II)<sup>54</sup> rispetto a quelli intestati «Libro», come sembrerebbe suggerire, nel confronto fra il ms. Piancastelli e il più tardo ms. dell'Archiginnasio, la pur unica rettifica d'autore nel passaggio fra la versione in bozza (i.e. «Canto») e quella in pulito (i.e. «Libro») del quarto segmento narrativo della versione omerica:

Il demonio delle traduzioni è un demonio tentatore – ma mi ha del poltrone, ed è castrato. Vincenzo Monti m'avea prevenuto; n'ha pronti *undici o tredici* canti; e l'*Iliade* è verseggiata italianamente con tutta la schiettezza e la soavità originale.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Del resto, lo stesso confronto (vedi APPENDICE III) tra i frammenti pavesi e l'apografo con correzioni autografe riconosciuto come capostipite del manoscritto di tipografia conferma il consolidamento del processo elaborativo da quelli a questo, in anni evidentemente successivi alla stagione dell'insegnamento universitario del poeta-traduttore.

<sup>55</sup> FOSCOLO, *Epistolario* [Carli]: 151, n. 391, 24 novembre 1806, a Isabella Teotochi Albrizzi (corsivo mio).

## APPENDICE I

Si offre di seguito la trascrizione critico-interpretativa dell'autografo della cosiddetta *Lezione seconda. Omero. Episodio di Diomede e Ulisse* in riferimento alle sole porzioni di testo interessate da squarci di versione poetica dal libro X dell'*Iliade* e qui distinte dall'inserzione delle lettere A)-F), oltre che dai richiami alla cartulazione di servizio: l'originale, infatti, presenta solo una numerazione progressiva da 1 a 3 per singolo bifoglio sciolto (di cui il primo, mutilo della seconda carta), per mano dello stesso Monti.

Per la resa delle parti in prosa, la *lectio ne varietur* (cfr. MONTI, *Lezioni di eloquenza* [Frassinetti - Tongiorgi]: 101-118, ove sono sciolte le abbreviature ed è normalizzata la punteggiatura)<sup>56</sup> viene seguita dalla registrazione del relativo apparato genetico, tramite l'inserzione di rimandi testo-nota ai luoghi via via coinvolti (per cui i passi in parentesi quadre rilevano le sostituzioni immediate), al fine di una maggiore fruibilità rispetto a criteri tecnicamente ineccepibili ma di ardua lettura (ad esempio, MASAI 1950).

Per la resa delle parti in versi interessate da processi variantistici ci si affida invece alla più agevole convenzione segnica fissata per l'edizione critica del ms. Piancastelli dello stesso volgarizzamento omerico (cfr. MONTI, *Iliade* [Bruni], vol. II: VII), qui richiamata nelle sue forme essenziali:

[...] = incompiutezza di stesura

ab- = parola lasciata incompiuta

abcde = cassatura

[abcde] = integrazione d'invarianti

L'impiego "trasversale" del grassetto nelle stesse parti in versi risulta invece richiamo funzionale alle corrispettive parole e/o sintagmi dell'ipotesto in latino (riportato a fronte, fra parentesi graffe), giusta la versione in prosa di Samuel Clarke (cfr. CLARKE, *Homeri Ilias* [1743]: 229-249), cui il volgarizzamento poetico di Monti sembra guardare con assoluta prevalenza.

<sup>56</sup> Ivi: 361-362, per la descrizione del ms., conservato presso l'archivio familiare di Villa Zajotti-Sacomani a Carpenedo di Mestre.

A) [c. 3v] Menelao corre a chiamare Idomeneo, ed Ajace di Telamone; e Agamenone s'incammina alla tenda di Nestore.<sup>57</sup> Il buon vecchio stanco dalle fatiche della giornata si era coricato nel letto ma non dormiva, siccome uomo di stato che nelle grandi calamità pensa più agli altri che a se medesimo.<sup>58</sup>

All'apparir d'**Atride alto rizzosi**  
**Sul cubito**, e levando erto la fronte  
L'**interrogò, dicendo**: E chi sei tu  
Che **pel campo t'aggiri in vicinanza**  
**Delle navi, soletto, e per lo bujo,**  
**Quando** tutti i **mortali** han tregua e sonno.  
**D'alcun vai forse de' custodi in cerca,**  
**O de' compagni? Parla, e taciturno**  
Non t'appressar. **Che chiedi?** [...]

{**Erectus autem in cubitum, capiteque**  
**levato, Atridem** allocutus est, et **interrogabat verbis**: «**Quisnam ita propter naves per castra vadit solus, Noctem per tenebrosam, quando dormiunt mortales caeteri? An aliquem custodum quaerens, an aliquem sodalium? Loquere, neque tacitus** ad me accede: **quis tibi opus est?**»}

Agammenone si palesa, ed espone<sup>59</sup> sospirando il motivo del suo venire.<sup>60</sup> Nestore gli fa coraggio, lo conforta sulla giustizia di Giove, che non vorrà poi essere<sup>61</sup> sdegnato sempre coi Greci, e udita l'intenzione d'Agamenone di radunare<sup>62</sup> il consiglio di guerra, Nestore l'approva, abbandona subito<sup>63</sup> il letto, e si avvia con Agamenone al padiglione d'Ulisse.<sup>64</sup>

<sup>57</sup> Sostituisce *Menelao va prestam.te a chiamare Ajace e Idomeneo; e intanto Agamenone va alla tenda di Nestore.*

<sup>58</sup> La versione finale è frutto di un elaborato processo correttorio, aperto dal sintagma *Il buon vecchio [...]*, subito sostituito da *Lo trova svegliato, siccome uomo che [nei gran-] nelle grandi calamità ama più di pensare che di dormire.* Di seguito, sul margine sinistro, la correzione mirata di *svegliato* con *assiso sul letto*, che precede la forma *ne varietur*.

<sup>59</sup> *ed* aggiunto in interlinea.

<sup>60</sup> Il punto fermo sostituisce il punto e virgola.

<sup>61</sup> *poi* aggiunto in interlinea; nell'originale *degnato*.

<sup>62</sup> Sostituisce *tenere*.

<sup>63</sup> *subito* aggiunto in interlinea.

<sup>64</sup> L'intera sezione, simultanea alle correzioni estreme segnalate alla nota 58 e comprensiva tanto della versione poetica quanto del successivo passo in prosa, è aggiunta in colonna, sul margine sinistro, separata dal corpo del testo da una linea ondulata laterale, in sostituzione di *Nestore udita l'intenzione d'Agamenone l'approva, lo conforta sull'avvenire, e ambedue si avviano [verso] senza strepito verso il padiglione d'Ulisse.*

B) [c. 4v] Parlando con Agammenone, l'accorto vecchio aveva usato parole di conforto, e procurato di<sup>65</sup> diminuirgli l'idea del pericolo,<sup>66</sup> per non crescergli disperazione. Ma fa<sup>67</sup> tutto il contrario parlando con Diomede, perché sa che l'idea del pericolo è lo<sup>68</sup> stimolo del coraggio. Sorgi, egli dice

|   |  |   |
|---|--|---|
| <b>Sorgi</b> invitto <b>Tidide</b> ; a che ti stai        |  | { <b>Surge</b> , <b>Tydei fili</b> , cur per <b>to-</b> |
| Così sfiorando <b>tutta notte il sonno?</b>               |  | <b>tam-noctem somnum</b> suavem carpis?                 |
| <b>Non odi che i Trojani</b> han preso <i>il poggio</i> 1 |  | <b>Non audis, ut Trojani</b> in tumulto <b>cam-</b>     |
| Più <i>sublime</i> del <b>campo</b> , e li disgiunge      |  | <b>pi</b> Sedent prope <b>naves, exiguum</b> autem      |
| [Non odi che i Trojani] il poggio [han preso] 2           |  | jam <b>spatium</b> destinet?}                           |
| [Più] elevato [del <b>campo</b> , e li disgiunge]         |  |   |
| <b>Poco intervallo</b> dalle navi? [...]                  |  |   |

C) [c. 4v] E Nestore, siccome il più saggio, prendendo la parola<sup>69</sup>

|   |  |  |
|---|--|--|
| In questi <i>detti</i> il suo pensiero espone.              |  | {His autem loqui coepit Gerenius eques                   |
| [In questi] accenti [il suo pensiero espone.]               |  | Nestor: « <b>O amici</b> , an non jam <b>aliquis</b> vir |
| <b>Amici</b> , avvi tra voi <b>qualch'alma ardita</b> ,     |  | <b>confisus erit suo ipsius Animo auda-</b>              |
| E <b>in se sicura, che furtiva ir</b> osi 1                 |  | <b>ci</b> , ut ad <b>Trojanos magnanimos</b> Eat? si     |
| <i>Al campo ne</i> <sup>70</sup>                            |  | <b>quem</b> forte <b>hostium capiat in extremis</b>      |
| <i>de' Trojani</i> , ove di tanto                           |  | <b>castris errantem</b> , Vel <b>aliquem</b> forte etiam |
| [E <b>in se sicura, che</b> ] nel campo [ <b>ir osi</b> ] 2 |  | <b>sermonem</b> inter <b>Trojanos audiet</b> , Quae      |
| De' <b>magnanimi Teucri</b> [, ove di tanto]                |  | utique consultant inter se»}                             |
| Gli sia propizia e liberal fortuna                          |  |  |
| Che <b>alcun sorprenda de' nemici errante</b>               |  |  |
| <b>Sui confini del campo</b> , o <i>che d'appresso</i>      |  |  |
| <b>alcun discorso</b>                                       |  |  |
| Pur gli riesca de' <b>Trojani udire</b>                     |  |  |
| Che ne sopra i disegni? [...]                               |  |  |

<sup>65</sup> Sostituisce [*e consolazio-* (stava per scrivere *consolazione*)] *e*.

<sup>66</sup> Sostituisce *diminuire l'idea dei comuni pericoli*.

<sup>67</sup> La versione finale è frutto di un processo correttivo articolato: 1) *Parlando al contrario con Diomede, egli fa*, 2) *Parlando con Diomede al [...]* 3) *Al contrario parlando con Diomede, ecc.*

<sup>68</sup> Sostituisce *il*.

<sup>69</sup> La versione finale è frutto di un processo correttivo articolato: 1) *è il primo a prendere la parola, e propone [...]* 2) *prendendo la parola pel primo*.

<sup>70</sup> Stava per scrivere *nemico*.

E qui Nestorre promette larghi premj, e molta gloria<sup>71</sup> a chi voglia addossarsi questa intrapresa. Ma al parlare di Nestore

[c. 5r]

*Tutti Stettero tutti*  
**muti tutti** quanti; alfine  
Ruppe l'alto **silenzio il bellicoso**  
**Diomede**, e parlò. Saggio Nelide,  
Quell'audace son io. **Me l'alma forte**  
Me l'**ardir** persuade a questo rischio  
**Di penetrare nel Dardanio campo.**  
**Ma se meco verranno altro campione**  
Crescerami **speranza ed ardimento**<sup>72</sup>

{Sic dixit: Illi vero **omnes obmutuerint**  
**silentio**. Inter hos autem et **locutus est**  
**pugna strenuus Diomedes**, «Nestor, **me**  
movet **cor et animus generosus** Virorum  
hostium **ingredi castra**, prope existentia,  
Trojanorum; **sed si quis me vir simul se-**  
**quatur et alius**, Magis [*major*] **fiducia**, et  
plus **audaciae** erit»}

Quanto è bella, quanto è nobile<sup>73</sup> questa generosa profferta di Diomede, mentre gli altri tacciono tutti atterriti dalla difficoltà dell'impresa! Ma quanto è modesta nel medesimo tempo la sua intrepidezza nel confessare, che la compagnia d'un altro gli darà più coraggio! V'ha nell'*Iliade* parecchi tratti<sup>74</sup> consimili<sup>75</sup>, ove<sup>76</sup> il carattere di Diomede trionfa sopra quello d'Achille, e tocca più<sup>77</sup> il core, per quel suo<sup>78</sup> cotal misto ammirabile di supremo valore,<sup>79</sup> e di suprema virtù.<sup>80</sup> Questo almeno è ciò che mi sembra. Comunque siasi ecco che<sup>81</sup> le parole di Diomede sono tante scintille di foco sull'anima di quei guerrieri.<sup>82</sup> Prima

<sup>71</sup> Sostituisce *fama*.

<sup>72</sup> Gli ultimi due versi risultano aggiunti in un secondo momento, sul margine destro.

<sup>73</sup> Segue *ne-*, abbandonato in interlinea.

<sup>74</sup> Sostituisce *passi*.

<sup>75</sup> Sostituisce *simili*.

<sup>76</sup> Segue *parmi*, abbandonato in interlinea.

<sup>77</sup> Sostituisce *più tocca*.

<sup>78</sup> Sostituisce [*e per quel*] *per que*'.

<sup>79</sup> Sostituisce *valor supremo*.

<sup>80</sup> Sostituisce *di virtù dilicata*.

<sup>81</sup> Sostituisce *Non so se io m'abbia comune [questa] una tale opinione col vostro omerico, e grecissimo Butturini, ma questo a me sembra, giudicandone per la prima [...]*.

<sup>82</sup> La versione finale è frutto di un processo correttorio articolato: 1) *sull'anima de' suoi compagni* 2) *sull'anima di quei guerrieri* 3) *sull'anima de' suoi compagni*.

nessuno attentavasi di parlare non che di esporsi all'impresa, ora sorgono a gara per domandarla.<sup>83</sup>

**Disse: e molti volean di Diomede**

|  |   |   |
|--|---|---|
| Farsi compagni in quell' <i>impresa</i> . <b>Entrambi</b><br><i>Di</i> [...] <sup>84</sup>   | 1 | {Sic <b>dixit</b> : Ac quidem <b>volebant Diomedem multi</b> sequi: <b>Volebant Ajaces duo, famuli Martis; Volebat Meriones; valde autem volebat Nestoris filius}</b> |
| [Farsi compagni in quel] cimento[. <b>Entrambi</b><br><b>Gli Ajaci lo volean, di Marte alunni,</b><br><i>Mer</i> - <sup>85</sup> Lo <b>volea Merione, e di Nestorre</b><br><i>Principalmente il figlio</i> [...]<br><b>Istantemente lo voleva [il figlio.]</b> | 2 |   |

Giudiziosissimo è quell'avverbio istantemente, applicato a Trasimede, figlio di Nestore.<sup>86</sup>

D) [c. 5v] Intanto i nostri due intrepidi esploratori dopo aver implorata l'assistenza di Pallade,<sup>87</sup>

**Quai due leoni proseguir la via**

|  |        |  |
|--|--------|--|
| Pel bujo <b>della notte, e per l'intoppo</b><br><i>Delle stragi e dell'armi, e morti, e guazzo</i><br>[ <i>Dell</i> ]a [ <b>strag</b> ], [ <i>dell'armi, e morti, e guazzo</i> ]<br><b>Di nero sangue.</b> [...] | 1      | { <b>Perrexerunt ire, veluti leones duo, per noctem nigram, Per caedes, per cadavera, perque arma, et atrum cruorem}</b> |
| [Pel bujo <b>della notte, e per</b> ] <b>la strage</b><br><b>Per gli uccisi, per l'armi, e per lo nero</b><br><i>Guazzo di [sangue.]</i> [...]   | 2<br>a |  |
| <b>Per armi, per cadaveri e per nero</b><br>[ <i>Guazzo di sangue.</i> ] [...]   | b      |  |
| <b>Per tronche membra, e per armi, e per nero</b><br><i>Guazzo di sangue.</i> [...]  | c      |  |

<sup>83</sup> Sostituisce *al pericolo, ora tutti a gara [lo chieggono] domandano di seguirlo*.

<sup>84</sup> Probabilmente stava per scrivere *Marte*.

<sup>85</sup> Stava per scrivere *Merione*.

<sup>86</sup> Sostituisce *principalm.te, applicato al figlio di Nestore*; nell'originale l'avverbio è sottolineato.

<sup>87</sup> Segue [*protettrice*] *loro special* [...], abbandonato in interlinea.

E) [c. 5v] Mentre qui dalla parte de' Greci accadono queste cose, i Trojani dal canto loro desiderosi essi pure di scoprire gli andamenti de' Greci stanno a consulta.<sup>88</sup> Ettore cerca un esploratore per questo effetto, e promette grandi regali. Si presenta un certo Dolone, uomo codardo, ma fanfarone, come il sono tutti i poltroni, e veloce di gambe.<sup>89</sup> Costui dopo<sup>90</sup> l'aversi<sup>91</sup> fatto [c. 6r] promettere in premio niente meno che il cocchio, e<sup>92</sup> i cavalli d'Achille<sup>93</sup> dopo essersi vantato di voler penetrare non solam.te nel campo dell'inimico, ma di<sup>94</sup> cacciarsi perfino nella nave dello stesso<sup>95</sup> Agamenone per discoprirne i più segreti consigli,<sup>96</sup>

### In su le spalle

**Tosto l'arco si pose**, e la persona

Della **pelle vestì** di bigio **lupo**.

Poi chiuse il brutto **capo** entro un **elmetto**,

Che d'ispida faina era **munito**.

contesto;

Impugnò un **dardo acuto**, ed **avviossi**

Dal suo campo **alle navi**. [...]

{**Protinus** vero *ille circa humeros po-*

**suit** curvos **arcus**: **Induitque** exterius

**pellem** cani **lupi**, **Capiti**q[ue] imposuit

viverrae-pelle-**munitam** **galeam**; cepit-

q[ue] **acutum jaculum**; **Perrexitque** **ire**

**ad naves** ab exercitu}

Nei tocchi semplici, ma giusti, che ci danno il ritratto di questo Dolone riconosce il Rochefort<sup>97</sup> la maestria del pennello unico d'Omero, grande nel dipingere Tersite e Dolone egualm.te che Giove. Ma il Cesarotti ne usa la cortesia d'avvertirci che Omero è più felice nel dipingere i buffoni che gli Dei.

<sup>88</sup> *stanno a consulta* aggiunto in interlinea.

<sup>89</sup> La versione finale è frutto di un processo correttivo articolato: 1) *uomo sfrontato, [ma] e veloce di gambe* 2) *uomo codardo, ma arrogante, come sono tutti i poltroni, e veloce di gambe*.

<sup>90</sup> Sostituisce *senza aspettar*.

<sup>91</sup> Sostituisce *esser-* (stava per scrivere *essersi*).

<sup>92</sup> *niente meno che il cocchio*, e aggiunto in interlinea.

<sup>93</sup> Segue *si mette in cammino* [...], abbandonato.

<sup>94</sup> Sostituisce *che non solam.te avrebbe saputo penetrare nel campo dell'inimico, ma che* [...].

<sup>95</sup> Sostituisce *di*.

<sup>96</sup> Segue *[messa] postasi in dosso una pelle di lupo, e sulla testa* [...], abbandonato a vantaggio della versione poetica.

<sup>97</sup> Sostituisce *Nella pittura che ci [fa Omero] vien fatta di questo Dolone, riconosce il Rochefort* [...].

Noi con<sup>98</sup> pace di questo celebre letterato seguireremo a credere con Butturini che il pennello d'Omero è quello di Michelangelo piuttosto che del Callotta, e del Ghezzi.<sup>99</sup>  
Nell'arnese che abbiamo veduto messosi Dolone in cammino

... spedito e snello  
Battea **la strada**. Se **n'accorse Ulisse**  
Alla pesta de' piedi. [...]

{Ibat per **viam** acer. Hunc autem **animadvertit** accedentem Nobilis **Ulysses**}

Ma perché il primo ad accorgersi di Dolone<sup>100</sup> è Ulisse, e non Diomede? Perché Ulisse, come uomo cautissimo porgea dappertutto gli occhi e l'orecchi; mentre<sup>101</sup> l'altro non pensava forse che a distinguere il suo valore con qualche bella azione di spada.<sup>102</sup>

... Se **n'accorse Ulisse**  
Alla pesta de' piedi, e a **Diomede**  
Sommesso **favellò**. Sento qualcuno  
**Venir dal campo**, né so dir se spia  
Di **nostre navi**, o **spogliator di morti**.  
**Lasciam che** più **s'inoltri**, e gli saremo  
**Ratti** alle spalle, e lo farem **cattivo**  
prigione.  
Se avverrà che **di corso egli ne vinca**,  
Tu **l'incalza coll'asta**, e **verso** il mare  
**Serralo**, sì che alla **città non fugga**.  
**Ciò detto** uscir **di strada**, e **s'appiataro**  
acquattaro  
**Tra cadaveri**; e **quegli incauto e ratto**  
**Oltrepassò**. [...]

{Hunc autem **animadvertit** accedentem Nobilis **Ulysses**, **Diomedemque allocutus est**: «Iste sane, o Diomedes, **a castris venit vir**, **Haud scio an navibus explorator nostris**, **An** aliquod **spoliaturus** cadaverum **mortuorum**. Verum **sinamus ipsum** primum **praeterire nos** per campum Paululum: deinde vero **ipsum** insequentes **capiamus Celeriter: sin nos praeverterit pedibus**, Semper **ipsum** naves **versus a castris compelle Hasta impetens, ne forte urbem versus effugiat**». Sic itaque **loquuti, extra viam inter cadavera Reclinati sunt: ille** vero **celeriter praetercurrit** prae imprudentia}

F) [c. 6v] Fatto un trofeo a Minerva delle spoglie di Dolone, i nostri esploratori proseguo-

<sup>98</sup> Sostituisce *Con pace di questo celebre letterato noi ecc.*

<sup>99</sup> Sostituisce *che quello del Callotta, e del Ghezzi.*

<sup>100</sup> Sostituisce *ad accorgersene.*

<sup>101</sup> Sostituisce *laddove.*

<sup>102</sup> Sostituisce *qualche azione magnanima.*



no francamente il loro cammino. S'introducono nell'accampamento dei Traci, vi uccidono Reso il Re loro con altri dodici senza nome, e Diomede che<sup>103</sup> comincia a scaldarsi nell'uccisione era già risoluto<sup>104</sup> di proseguire la strage, e di segnalarsi con qualche fatto magnanimo. Ma Minerva comparandogli visibilmente ne lo<sup>105</sup> distoglie, e lo forza a partire. Diomede<sup>106</sup> obbedisce, e contento di menarne via i cavalli di Reso,<sup>107</sup>

Che **nel candore**  
Vincon **la neve**, e **nella corsa i venti**,

**Candidiores utique sunt nive, cursu** au-  
tem **ventis** pares

si riconduce salvo con Ulisse al campo greco, ove accolti con molta festa, e schiamazzo raccontano l'accaduto.<sup>108</sup>

**Poscia** entrambi **del mar** nel flutto estremo  
Tersero dal **sudor** le **gambe**, il **collo**,  
E i **fianchi** polverosi.<sup>109</sup> E poiché i **corpi**  
Fur **nell'onda marina astersi** e netti,  
E **rinfrancossi il cor**, **misero il piede**  
**Nel nitido lavacro**, e **mondi ed unti**  
Di **pingue oliva**, ed alla mensa **assisi**,  
Le **colme tazze** a tracannar si diero  
**Dolcissimo** Lieo **libando** a Pallade.

{Ipsi **interea sudorem** multum **abluebant**  
mari, Ingressi; **cruraque**, et **cervicem**,  
circum**que femora**. Verum postquam ipsis  
**unda maris** sudorem multum **Abluisset** a  
**corpore**, et **recreati essent** suo **corde**; **in**  
solia-**balneatoria ingressi bene-polita**,  
lavabant. Quum autem **lavissent**, et **unxis-**  
**sent** se **pingui oleo**, Jentaculo **assidebant**;  
e **cratere** vero Minervae **Pleno** haustum  
**libabant dulce** vinum}

<sup>103</sup> Segue *fa tutto solo questo lavoro già*, cassato.

<sup>104</sup> Sostituisce *aveva in animo*.

<sup>105</sup> Sostituisce *lo ne*.

<sup>106</sup> Sostituisce *Il gui-* (forse stava per scrivere *guida*).

<sup>107</sup> Segue *che nel*, abbandonato a vantaggio della versione poetica.

<sup>108</sup> Precede e segue *Poi*, nel primo caso anticipato probabilmente per errore, nel secondo caso abbandonato a vantaggio della versione poetica.

<sup>109</sup> Il punto fermo sostituisce il punto e virgola.

## APPENDICE II

Si offre di seguito la tabella sinottica di confronto tra i soli squarci di versione poetica dal libro X dell'*Iliade* (giusta la forma *ne varietur*, per ragioni di economia), estratti ancora dall'autografo montiano della cosiddetta *Lezione seconda. Omero. Episodio di Diomede e Ulisse* (cfr. ancora MONTI, *Lezioni di eloquenza* [Frassinetti - Tongiorgi]: 101-118, cui ci si conforma per il solo scioglimento delle abbreviature) e distinti sempre dall'inserzione delle lettere di servizio A)-F) (ma senza più richiami alla cartulazione), e i *loci paralleli* della doppia versione in prosa e in versi di Melchiorre Cesarotti, sulla base di CESAROTTI, *Iliade d'Omero* [1786-1794], t. V (1790): 44-98 e 4-28, rispettivamente.

L'impiego "trasversale" del carattere sottolineato singolo rileva le tangenze occasionali della versione poetica di Monti con quella prosastica (e talora con quella in versi) di Cesarotti, mentre il carattere sottolineato doppio rileva l'affioramento di minime analogie esclusivamente fra le due versioni poetiche.

| Monti, <i>Lezione seconda. Omero. Episodio di Diomede e Ulisse (lectio ne varietur)</i>  | Cesarotti 1790, versione in prosa  | Cesarotti 1790, versione poetica   |
|--|--|--|
| A) All'apparir d'Atride alto rizzossi<br>Sul cubito, e levando erto la fronte<br>L'interrogò, dicendo: E chi sei tu<br>Che <u>pel campo</u> t'aggiri in vicinanza<br>Delle navi, soletto, e per lo bujo,<br>Quando tutti i mortali han tregua e<br>sonno.<br>D'alcun vai forse de' custodi in cerca,<br>O de' compagni? Parla, e taciturno<br>Non t'appressar. Che chiedi? | Rizzatosi egli sul gomito, e alzando la<br>testa parlò ad Atride, e interrogollo<br>colle parole. Chi sei tu che vai solo <u>pel<br/>           campo</u> presso le navi per la notte oscu-<br>ra, quando dormono gli altri mortali?<br>cerchi forse di qualche guardia? di<br>qualche compagno? Parla, né accostar-<br>miti mutolo: di che hai tu d'uopo? | [...] si rizza,<br>E s'appoggia sul gomito, e doman-<br>da,<br>Olà chi sei tu che solingo e muto<br>Mentre ognun dorme, errando vai?<br>Che cerchi?<br>Forse una guardia? o un tuo compa-<br>gno? arresta,<br>Né t'inoltrar senza favella. |
| B) Sorgi invito Tidide, a che <u>ti stai</u><br>Così <u>sfiando tutta notte il sonno?</u><br>Non odi che i Trojani il <u>poggio</u> han<br>preso<br>Più elevato del campo, e li disgiunge<br>Poco intervallo dalle navi?   | su figlio di Tideo, perché <u>ti stai tutta<br/>           notte sfiando il sonno?</u> Non odi<br>come i Trojani sulla più alta parte del<br>campo siedono presso le navi, e poco<br>spazio ancor li divide?   | [...] olà, campion, tu dormi<br>Con tal pace in tal rischio? alzati,<br>i Teucri<br>Non riposan così: colà sul <u>poggio</u><br>Fan di se mostra minacciosa  |

Sulle modalità e sulla cronologia della versione montiana dell'*Iliade*

|  |  |  |
|--|--|--|
| <p>C) In questi accenti il suo pensiero espone.<br/>Amici, avvi tra voi qualch'alma ardità,<br/>E in se sicura, che nel campo ir osi<br/>De' <u>magnanimi</u> Teucri, ove di tanto<br/>Gli sia propizia e liberal fortuna<br/>Che <u>alcun sorprenda de' nemici errante</u><br/><u>Sui confini del campo</u>, o alcun discorso<br/>Pur gli riesca de' Trojani udire<br/>Che ne scopra i disegni?</p> | <p>incominciò a favellare il Gerenio cavalier Nestore. O amici, sarebbeci alcuno tra voi che affidato nel suo proprio animo audace osasse d'andarsene fra i <u>magnanimi</u> Trojani; se a sorte potesse <u>sorprendere alcuno de' nemici in sul confine del campo</u>, o gli venisse fatto di udire qualche discorso tenuto dai Trojani, e saper i consigli che tengono</p> | <p>Scielse le labbra in tai parole. Amici, V'apro un varco alla gloria: havvi tra voi<br/>Uom così d'alma intrepida e sicura<br/>Che sino agli orli del Trojano campo<br/>Ardisce d'inoltrarsi, e là far prova<br/>Se gli riesca d'esplorar da presso<br/>Le forze ostili, e d'ascoltar nascosto<br/>Del nemico i colloquj</p> |
| <p>Stettero muti tutti quanti; alfine Ruppe l'alto silenzio il bellicoso Diomede, e parlò. Saggio Nelide, Quell'audace son io. Me l'alma <u>forte</u> Me l'ardir persuade a questo rischio <u>Di penetrare nel Dardanio campo</u>. Ma se meco verranno altro campione Crescerami speranza ed ardimento.</p>  | <p>essi tutti tacitamente stettero in silenzio. Tra loro poi favellò il prode in guerra Diomede. Nestore, mi muove il cuore e l'animo <u>forte di penetrar nel campo</u> che è qui presso dei Trojani uomini nemici, ma se qualche altro uomo mi seguirà, maggior ardire e più baldanza ne avrò.</p>   | <p>Ciascun tacea, forse Tidide, io sono<br/>Quel che cerchi son io, m'incita un Nume,<br/>Andrò, non temo, ma se alcun pur brama<br/>Farsi compagno a me, maggior successo<br/>Per la causa comun, pel ben dei Greci<br/>Poss'io sperar</p>  |
| <p>Disse: e molti volean di Diomede Farsi compagni in quel cimento. Entrambi<br/>Gli Ajaci lo volean, di Marte alunni,<br/>Lo volea Merione, e di Nestorre Istantemente lo voleva il figlio.</p>   | <p>Così disse: molti allora voleano seguir Diomede: volevano i due Ajaci, servi di Marte, volea Merione, volealo specialmente il figlio di Nestore</p>   | <p>A tai parole si destò nei Duci<br/>Gara di gloria, il forte Ajace, e 'l presto,<br/>Chieggono al par d'accompagnarlo,<br/>il chiede<br/>Merione</p>   |
| <p>D) <u>Quai due leoni</u> proseguir la via<br/>Pel bujo della notte, e per la <u>strage</u><br/>Per tronche membra, e per <u>armi, e per nero</u><br/><u>Guazzo di sangue</u>.</p>   | <p>S'avviarono per andare <u>quai due leoni</u> nella negra notte <u>per straggi</u>, per morti, e per <u>armi, e nero sangue</u></p>  | <p>[...] fra le tenebre notturne<br/>Per straggi, ed arme, e per sangue, e per morti<br/>Cacciarsi arditì ad ogn'impresa accinti.</p>  |
| <p>E) In su le spalle<br/>Tosto l'arco si pose, e la persona<br/>Della <u>pelle vesti di bigio lupo</u>.<br/>Poi chiuse il brutto capo entro un elmetto,<br/>Che d'ispida faina era contestò;<br/>Impugnò <u>un dardo acuto</u>, ed avviossi<br/><u>Dal suo campo alle navi</u>.</p>   | <p>Tosto intorno agli omeri si pose i curvi archi, e <u>vestì</u> al di fuori una <u>pelle di bigio lupo</u>, e sopra il capo celata di donola; e prese <u>un dardo acuto</u>. Avviossi per andare <u>dal campo alle navi</u>.</p>   | <p>[...] agli omeri s'acconcia<br/>Turcasso ed arco, alle sue terga annoda<br/><u>Bigia pelle di lupo</u>, adatta al capo<br/>Pur bigia una celata, acuto un dardo<br/>Squassa la mano, ei di se gonfio e baldò<br/>Prende la via per cui tornar gli è tolto.</p>  |

|  |  |   |
|--|--|---|
| <p>... spedito e snello<br/>         Battea la strada. Se n'acorse Ulisse<br/>         Alla pesta de' piedi, e a Diomede<br/>         Sommeso favellò. Sento qualcuno<br/> <u>Venir dal campo</u>, né so dir se <u>spia</u><br/>         Di nostre <u>navi, o spogliator di morti</u>.<br/> <u>Lasciam che</u> più s'inoltri, e gli saremo<br/>         Ratti alle spalle, e lo farem prigionie.<br/>         Se avverrà che di corso egli ne vinca,<br/>         Tu l'incalza <u>coll'asta</u>, e verso il mare<br/>         Serrallo, sì che alla città non fugga.<br/>         Ciò detto uscir di strada, e <u>s'acquattato</u><br/> <u>Tra cadaveri</u>; e quegli incauto e ratto<br/>         Oltrepassò.</p> | <p>giva lesto per via: ma Ulisse di-divi-<br/>         na-schiatta s'acorse che costui s'ac-<br/>         stava; e rivoltosi a Diomede così parlò.<br/>         Quest'uomo, o Diomede, <u>viene dal</u><br/> <u>campo</u> non so esplorator delle nostre<br/>         navi, ovvero per ispogliar qualcheduno<br/>         de' morti cadaveri. Ma <u>lasciam che</u><br/>         primo esso oltrepassi un poco il piano;<br/>         indi poi avventandoci lo prenderemo<br/>         di botto: che se poi ci andasse inanzi<br/>         coi piedi, caccialo sempre dal campo<br/>         verso le navi inseguendolo <u>coll'asta</u>,<br/>         accioché per sorte non fugga alla Città.<br/>         Così avendo parlato fuori di strada<br/> <u>si acquattarono tra i cadaveri</u>: quegli<br/>         intanto velocemente trascorreva senza<br/>         pensare.</p> | <p>Lesto ci n'andò per lungo tratto:<br/>         Ulisse<br/>         Primo l'adocchia; un uom s'accosta,<br/>         ei dice<br/>         Volto al compagno, ritiriamci,<br/>         osserva,<br/> <u>Vien dal campo</u> costui, né so se<br/>         venga<br/> <u>Spia</u> delle <u>navi o spogliator de'</u><br/> <u>morti</u>;<br/> <u>Lasciam che</u> alquanto oltre sen<br/>         passi, a un tratto<br/>         Avventeremci, e 'l prenderem; se<br/>         forse<br/>         Ei n'avanza coi piè fa di cacciarlo<br/>         Sempre con l'asta in ver le navi,<br/>         ond'egli<br/>         Non ci scappasse alla città: ciò<br/>         detto,<br/>         in disparte si trassero, e acquattarsi<br/>         Fra i monti di cadaveri; lo stolto<br/>         Sbadatamente trascorrea</p> |
| <p>F) Che nel candore<br/>         Vincon la neve, e nella corsa i venti</p>   | <p>Più bianchi della neve, e nel correre<br/>         simili ai venti</p>  | <p>Bianchi qual neve, ed agili qual<br/>         vento</p>  |
| <p>Poscia entrambi del mar nel flutto<br/>         estremo<br/>         Tersero dal sudor le gambe, il collo,<br/>         E i fianchi polverosi. E poiché i corpi<br/>         Fur <u>nell'onda marina</u> astersi e <u>netti</u>,<br/>         E rinfrancossi il cor, misero il piede<br/>         Nel nitido lavacro, e mondi ed <u>unti</u><br/> <u>Di pingue</u> oliva, ed <u>alla mensa assisi</u>,<br/>         Le colme tazze a tracannar si diero<br/>         Dolcissimo Lioo libando a Pallade.</p>   | <p>Essi poi entrando nel mare astersero<br/>         il molto sudore, e gambe, e collo, e<br/>         intorno ai fianchi. Ma poiché <u>l'onda</u><br/> <u>del mare nettò</u> il loro corpo dal molto<br/>         sudore, ed ebbero rinfrescato il caro lor<br/>         cuore, calando nei ben polito bagni si<br/>         lavarono. Quindi lavati e <u>unti di pingue</u><br/>         olio s'assiserò a cena, e mescendo dalla<br/>         piena coppa feano libagione a Minerva<br/>         di dolce-melato vino.</p>  | <p>[...] Indi congiunti<br/>         Scesero al mare, e colli, e gambe, e<br/>         fianchi<br/>         Lavar colle fals'onde, e poi che<br/>         astersi<br/>         Fur dal sudor, dall'addensata polve<br/>         Calaro al bagno, e ristorar le<br/>         membra<br/>         Con pingue olio odoroso: alfine<br/> <u>assisi</u><br/> <u>À</u> lieta <u>mensa</u> ad ampia coppa e<br/>         colma<br/>         Del buon licor che gioja infonde<br/>         e lena<br/>         Feron ghirlanda, altro chiamando<br/>         a nome<br/>         L'eccelsa Dea che alle grand'opre<br/>         impera.</p>   |

APPENDICE III

Si offre di seguito la tabella sinottica di confronto tra i soli squarci di versione poetica dal libro X dell'*Iliade* (giusta la forma *ne varietur*, per ragioni di economia), estratti di nuovo dall'autografo montiano della cosiddetta *Lezione seconda. Omero. Episodio di Diomede e Ulisse* (cfr. ancora MONTI, *Lezioni di eloquenza* [Frassinetti - Tongiorgi]: 101-118, cui ci si conforma per il solo scioglimento delle abbreviature) e distinti sempre dall'inserzione delle lettere di servizio A)-F) (ma senza più richiami alla cartulazione), e i *loci paralleli* tratti rispettivamente dalla forma *ne varietur* dello scartafaccio apografo con correzioni autografe del Fondo Piancastelli della Biblioteca Comunale "Aurelio Saffi" di Forlì (segnato C.R. 309.10, cc. 2v.-14v.), identificato quale capostipite (cfr. BRUNI 2000: LXXIII) del manoscritto di tipografia conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, e dalla prima edizione stampata a Brescia dai torchi di Nicolò Bettoni a fine agosto 1810 (cfr. MONTI, *Iliade* [1810-1811], vol. II: 45-69), senza distinzione alcuna tra l'impressione in-4° e quella ipoteticamente più corriva in-8°.

In questo caso l'impiego del carattere sottolineato singolo segnala le varianti tra la versione poetica pavese e le successive, mentre il carattere grassetto rileva l'unica differenza stimabile (al netto del riordino della punteggiatura e degli accenti) fra l'apografo con correzioni autografe e la *princeps* (quest'ultima peraltro conforme al ms. di tipografia, al netto dell'imposizione degli accenti circonflessi e delle diresi).

| <b>Monti, Lezione seconda. Omero.</b><br><i>Episodio di Diomede e Ulisse (lectio ne varietur)</i>   | <b>Aut. Piancastelli</b> ( <i>lectio ne varietur</i> )  | <i>Princeps 1810</i> (impressione in-4° e in-8°)  |
|---|---|---|
| A) All'apparir d'Atride alto rizzossi<br>Sul cubito, e levando erto la fronte<br>L'interrogò, dicendo: E chi sei tu<br>Che pel campo t'aggiri in vicinanza<br>Delle navi, soletto, e per lo bujo,<br>Quando tutti i mortali han tregua e<br>sonno.<br>D'alcun vai forse de' custodi in cerca,<br>O de' compagni? Parla, e taciturno<br>Non t'appressar. Che chiedi? | All'apparir d'Atride <u>erto</u> ei rizzossi<br>Sul cubito, e <u>levata alto</u> la fronte<br>L'interrogò dicendo: e chi sei tu<br>Che pel campo <u>ne vieni a queste navi</u><br><u>Così</u> soletto <u>per la notte oscura</u> ,<br><u>Mentre gli altri</u> mortali han tregua e<br>sonno?<br>Forse <u>alcun de' veglianti</u> o de' compa-<br>gnì<br><u>Vai rintracciando?</u> Parla, e taciturno<br>Non <u>appressarti</u> : che <u>ricerchi?</u> | All'apparir d'Atride <u>erto</u> ei rizzossi<br>Sul cubito, e <u>levata alto</u> la fronte<br>L'interrogò dicendo: e chi sei tu,<br>Che pel campo <u>ne vieni a queste</u><br><u>navi</u><br><u>Così</u> soletto <u>per la notte oscura</u> ,<br><u>Mentre gli altri</u> mortali han tregua<br>e sonno?<br>Forse <u>alcun de' veglianti</u> , o de'<br>compagnì<br><u>Vai rintracciando?</u> Parla, e<br>taciturno<br>Non <u>appressarti</u> : che <u>ricerchi?</u> |

|   |  |  |
|---|--|--|
| <p>B) Sorgi invitto Tidide, a che ti stai<br/>Così sfiorando tutta notte il sonno?<br/>Non odi che i Trojani il poggio han<br/>preso<br/>Più elevato del campo, e li disgiunge<br/>Poco intervallo dalle navi?</p>  | <p>[...] sorgi, Tidide,<br/>Perché ne sfiori tutta notte il sonno?<br/>Non odi che i Trojani <u>in campo stanno</u><br/><u>Sovra il colle propinquo</u>, e che<br/>disgiunti<br/>Di poco <u>spazio</u> dalle navi ei sono?</p>   | <p>[...] sorgi, Tidide;<br/>Perché ne sfiori tutta notte il<br/>sonno?<br/>Non odi che i Trojani <u>in campo</u><br/><u>stanno</u><br/><u>Sovra il colle propinquo</u>, e che<br/>disgiunti<br/>Di poco <u>spazio</u> dalle navi ei sono?</p>  |
| <p>C) In questi accenti il suo pensiero<br/>espose.<br/>Amici, avvi tra voi qualch'alma ardita,<br/>E in se sicura, che nel campo ir osi<br/>De' magnanimi Teucri, ove di tanto<br/>Gli sia propizia e liberal fortuna<br/>Che alcun sorprenda de' nemici errante<br/>Sui confini del campo, o alcun discorso<br/>Pur gli riesca de' Trojani udire<br/>Che ne scopra i disegni?</p> | <p>[...] e in questi <u>detti</u><br/><u>Nestore aperse il parlamento</u>: Amici,<br/>Avvi <u>alcuna</u> tra voi anima ardita<br/>E in se sicura, che <u>furtiva ir voglia</u><br/><u>De' fier Trojani al campo, onde</u><br/><u>qualcuno</u><br/><u>De' nemici vagante alle trinciere</u><br/><u>Far prigioniero? O tanto andar vicino</u><br/><u>Che alcun discorso de' Trojani ascolti</u><br/><u>E ne scopra il pensier?</u></p> | <p>[...] e in questi <u>detti</u><br/><u>Nestore aperse il parlamento</u>:<br/>Amici,<br/>Avvi <u>alcuna</u> tra voi anima ardita<br/>E in se sicura, che <u>furtiva ir voglia</u><br/><u>De' fier Trojani al campo, onde</u><br/><u>qualcuno</u><br/><u>De' nemici vagante alle trinciere</u><br/><u>Far prigioniero? O tanto andar</u><br/><u>vicino</u>,<br/><u>Che alcun discorso de' Trojani</u><br/><u>ascolti</u>,<br/><u>E ne scopra il pensier?</u></p> |
| <p>Stettero muti tutti quanti; alfine<br/>Ruppe l'alto silenzio il bellicoso<br/>Diomede, e parlò. Saggio Nelide,<br/>Quell'audace son io. Me l'alma forte<br/>Me l'ardir persuade a questo rischio<br/>Di penetrare nel Dardanio campo.<br/>Ma se meco verranno altro campione<br/>Crescerami speranza ed ardimento.</p>   | <p>[...] e <u>tutti restar pensosi</u> e muti.<br/>Ruppe l'alto silenzio il bellicoso<br/>Diomede, e parlò: Saggio Nelide,<br/>Quell'audace son io: me <u>la fidanza</u>,<br/>Me l'ardir persuade <u>al gran periglio</u><br/><u>D'insinuarmi</u> nel dardanio campo.<br/>Ma se meco verranno altro <u>guerriero</u><br/><u>Securtà crescerammi</u> ed ardimento.</p>  | <p>[...] e <u>tutti restâr pensosi</u> e muti.<br/>Ruppe l'alto silenzio il bellicoso<br/>Diomede e parlò: Saggio Nelide,<br/>Quell'audace son io: me <u>la fidanza</u>,<br/>Me l'ardir persuade <u>al gran</u><br/><u>periglio</u><br/><u>D'insinuarmi</u> nel dardanio<br/>campo.<br/>Ma se meco verranno altro<br/><u>guerriero</u>,<br/><u>Securtà crescerammi</u> ed ardi-<br/>mento.</p>   |
| <p>Disse: e molti volean di Diomede<br/>Farsi compagni in quel cimento.<br/>Entrambi<br/>Gli Ajaci lo volean, di Marte alunni,<br/>Lo volea Merione, e di Nestorre<br/>Istantemente lo voleva il figlio.</p>  | <p>Disse: e molti volean di Diomede<br/>Farsi compagni. <u>Lo voleano</u> entrambi<br/><u>I bellicosi Ajaci, e Merione</u>,<br/>Di Nestore <u>il volea più ch'altri</u> il<br/>figlio<sup>110</sup></p>  | <p>Disse: e molti volean di Diomede<br/>Farsi compagni. <u>Lo voleano</u><br/>entrambi<br/><u>I bellicosi Ajaci, e Merione</u>,<br/>Di Nestore <u>il volea più ch'altri</u> il<br/>figlio</p>  |
| <p>D) Quai due leoni proseguir la via<br/>Pel bujo della notte, e per la strage<br/>Per tronche membra, e per armi, e per<br/>nero<br/>Guazzo di sangue.</p>  | <p>[...] proseguir la via<br/>Quai due lioni, per la notte <u>oscura</u><br/>Per la strage, per l'armi e <u>pe' cadaveri</u><br/><u>Sparsi in morta di sangue atra laguna</u>.</p>   | <p>[...] proseguir la via<br/>Quai due lioni, per la notte <u>oscura</u><br/>Per la strage, per l'armi e <u>pe'</u><br/><u>cadaveri</u><br/><u>Sparsi in morta di sangue atra</u><br/><u>laguna</u>.</p>   |

<sup>110</sup> Significativa la registrazione della variante genetica cassata, assai prossima alla versione originale pavese: «Farsi compagni all'alta impresa. Entrambi / Gli Ajaci lo volean di Marte alunni, / Merion lo voleva, e di Nestorre / Principalmente il generoso figlio».

Sulle modalità e sulla cronologia della versione montiana dell'*Iliade*

|  |   |   |
|--|---|---|
| <p>E) In su le spalle<br/>Tosto l'arco si pose, e la persona<br/>Della pelle vesti di bigio lupo.<br/>Poi chiuse il brutto capo entro un<br/>elmetto,<br/>Che d'ispida faina era contesto;<br/>Impugnò un dardo acuto, ed avviossi<br/>Dal suo campo alle navi.</p>  | <p>[...] in su le spalle<br/>Tosto l'arco si pose, e la persona<br/>Della pelle vesti di bigio lupo:<br/>Poi chiuse il brutto capo entro un<br/>elmetto<br/>Che d'ispida faina era <u>munito</u>.<br/>Impugnò un dardo acuto, ed avviossi<br/>Dal suo campo alle navi</p>   | <p>[...] in su le spalle<br/>Tosto l'arco si pose, e la persona<br/>Della pelle vesti di bigio lupo:<br/>Poi chiuse il brutto capo entro un<br/>elmetto<br/>Che d'ispida faina era <u>munito</u>.<br/>Impugnò un dardo acuto, ed<br/>avviossi<br/>Dal suo campo alle navi</p>   |
| <p>... spedito e snello<br/>Battea la strada. Se n'accorse Ulisse<br/>Alla pesta de' piedi, e a Diomede<br/>Sommesso favellò. Sento qualcuno<br/>Venir dal campo, né so dir se spia<br/>Di nostre navi, o spogliator di morti.<br/>Lasciam che più s'inoltri, e gli saremo<br/>Ratti alle spalle, e lo farem prigionie.<br/>Se avverrà che di corso egli ne vinca,<br/>Tu l'incalza coll'asta, e verso il mare<br/>Serralo, sì che alla città non fugga.<br/>Ciò detto uscir di strada, e s'accquat-<br/>taro<br/>Tra cadaveri; e quegli incauto e ratto<br/>Oltrepassò.</p> | <p>[...] spedito e snello<br/>Battea la strada. Se n'accorse Ulisse<br/>Alla pesta de' piedi, e a Diomede<br/>Sommesso favellò: Sento qualcuno<br/>Venir dal campo, né so dir se spia<br/>Di nostre navi, o spogliator di morti.<br/>Lasciam che <u>via trapassi</u>, e gli saremo<br/>Ratti alle spalle, e <u>il piglierem</u>. Se<br/>avvegna<br/>Ch'ei di corso ne vinca, e tu coll'asta<br/><u>Indefesso</u> l'incalza, e verso il <u>lido</u><br/>Serralo sì, che alla città non fugga.<br/>Uscir di <u>via</u> ciò detto, e s'<u>appiattaro</u><br/>Tra cadaveri; ed egli incauto e <u>celere</u><br/>Oltrepassò.</p> | <p>[...] spedito e snello<br/>Battea la strada. Se n'accorse Ulisse<br/>Alla pesta de' piedi, e a Diomede<br/>Sommesso favellò: Sento qual-<br/>cuno<br/>Venir dal campo, né so dir se spia<br/>Di nostre navi, o spogliator di<br/>morti.<br/>Lasciam che <u>via trapassi</u>, e gli<br/>saremo<br/>Ratti alle spalle, e <u>il piglierem</u>. Se<br/>avvegna<br/>Ch'ei di corso ne vinca, e tu<br/>coll'asta<br/><u>Indefesso</u> l'incalza, e verso il <u>lido</u><br/>Serralo sì, che alla città non fugga.<br/>Uscir di <u>via</u> ciò detto, e s'<u>appiat-<br/>taro</u><br/>Tra cadaveri; ed egli incauto e<br/><u>celere</u><br/>Oltrepassò.</p> |
| <p>F) Che nel candore<br/>Vincon la neve, e nella corsa i venti</p>  | <p><u>Una neve in candor, nel corso un<br/>vento.</u></p>   | <p><u>Una neve in candor, nel corso un<br/>vento.</u></p>   |
| <p>Poscia entrambi del mar nel flutto<br/>estremo<br/>Tersero dal sudor le gambe, il collo,<br/>E i fianchi polverosi. E poiché i corpi<br/>Fur nell'onda marina astersi e netti,<br/>E rinfrancossi il cor, misero il piede<br/>Nel nitido lavacro, e mondi ed unti<br/>Di pingue oliva, ed alla mensa assisi,<br/>Le colme tazze a tracannar si diero<br/>Dolcissimo Lico libando a Pallade.</p>   | <p>Tersero quindi entrambi <u>alla marina</u><br/><u>L'abbondante sudor, gambe lavando,</u><br/>E collo e fianchi. <u>Riforbite il corpo</u><br/><u>E ricreato il cor, si ripurgaro</u><br/><u>Nei nitidi lavacri. Indi odorosi</u><br/>Di pingue oliva <u>si sedeano</u> a mensa<br/><u>Pieni i nappi votando, ed a Minerva</u><br/><u>Lieti libando di Lico l'ambrosia.</u></p>   | <p>Tersero quindi entrambi <u>alla<br/>marina</u><br/><u>L'abbondante sudor, gambe<br/>lavando</u><br/>E collo e fianchi. <u>Riforbite il<br/>corpo</u><br/><u>E ricreato il cor, si ripurgaro</u><br/><u>Nei nitidi lavacri. Indi odorosi</u><br/>Di pingue oliva <u>si sedeano</u> a mensa<br/><u>Pieni i nappi votando, ed a</u><br/><u>Minerva</u><br/><u>Libando di Lico l'almo licore.</u></p>  |

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- CESAROTTI, *Epistolario* [Chiancone - Fantato] = Melchiorre Cesarotti, *Epistolario*, a cura di Claudio Chiancone - Michela Fantato, 2 voll., Milano, FrancoAngeli, 2022.
- CESAROTTI, *Iliade d'Omero* [1786-1794] = Melchiorre Cesarotti, *Iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano [...]. Insieme col Volgarizzamento letterale del Testo in prosa*, ampiamente illustrato da una scelta delle Osservazioni originali de' più celebri Critici antichi e moderni, e da quelle del Traduttore, 9 tt., Padova, Penada, 1788-1794.
- CLARKE, *Homeri Ilias* [1743] = *Homeri operum omnium quae extant. Tomus prior sive Ilias Graecae et Latinae, juxta Editionem emendatissimam et accuratissimam Samuelis Clarke*, Amstelædami, apud J. Wetstenium, 1743.
- FOSCOLO, *Epistolario* [Carli] = Ugo Foscolo, *Epistolario (luglio 1804-dicembre 1808)*, a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1952 ["Edizione Nazionale delle Opere", vol. XV].
- FOSCOLO, *Esperimento* [Bruni] = Ugo Foscolo, *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, a cura di Arnaldo Bruni, Parma, Edizioni Zara, 1989 [rist. anastatica dell'ed. "Brescia, Per Nicolò Bettoni, MDCCCVII"].
- MONTI, *Epistolario* [Bertoldi] = Vincenzo Monti, *Epistolario*. Raccolto ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi, 6 voll., Firenze, Le Monnier, 1928-1931.
- MONTI, *Iliade* [1810-1811] = *Iliade di Omero. Traduzione del cavaliere Vincenzo Monti*, 3 voll., Brescia, Bettoni, 1810-1811.
- MONTI, *Iliade* [Bruni] = Vincenzo Monti, *Iliade di Omero. Traduzione del cav. Vincenzo Monti*, edizione critica a cura di Arnaldo Bruni, II. *Il manoscritto Piancastelli*, 3 voll., Bologna, CLUEB, 2000.
- MONTI, *Iliade* [Mari] = Vincenzo Monti, "*Iliade*" di Omero, introduzione e commento di Michele Mari, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1990.
- MONTI, *Iliade di Omero* [Bruni] = Vincenzo Monti, *L'Iliade di Omero*, a cura di Arnaldo Bruni, Roma, Salerno Editrice, 2004.



- MONTI, *Lezioni di eloquenza* [Frassinetti - Tongiorgi] = Vincenzo Monti, *Lezioni di eloquenza e Prolusioni accademiche*, introduzione e commento di Duccio Tongiorgi, testi e note critiche di Luca Frassinetti, Bologna, CLUEB, 2002.
- MONTI, *Prometeo* [Frassinetti] = Vincenzo Monti, *Il Prometeo*. Edizione critica, storia, interpretazione, a cura di Luca Frassinetti, Pisa, ETS, 2001.
- MONTI, *Saggio di poesie* [Di Ricco] = Vincenzo Monti, *Saggio di poesie*, a cura di Alessandra Di Ricco, presentazione di Gennaro Barbarisi, Trento, Editrice Università, 2006 [rist. anastatica dell'originale del 1779].

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- BALBI 1956 = Anna Maria Balbi, *Vincenzo Monti e la sua teoria del tradurre (Contributo a una storia dei criteri del tradurre)*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 60 (1956), 494-507.
- BALBI 1962 = Anna Maria Balbi, *La traduzione montiana dell'“Iliade”*, prefazione di Raffaele Spongano, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962.
- BARBARISI - CARNAZZI 2002 = *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. Atti del convegno (Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001), a cura di Gennaro Barbarisi - Giulio Carnazzi, 2 voll., Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 2002.
- BARBARISI - SPAGGIARI 2006 = *Vincenzo Monti nella cultura italiana*. Atti del convegno (Milano, 28-30 marzo 2006), vol. III, *Monti nella Milano napoleonica e post-napoleonica*, a cura di Gennaro Barbarisi - William Spaggiari, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 2006.
- BARTHES 1982 = Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 1982.
- BENEDETTO 2005 = Giovanni Benedetto, *Le versioni latine dell'“Iliade”*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*. Atti dei convegni (Le Alfonsine, Ferrara, Ravenna, Forlì e Milano, 19-21 febbraio, 12-13 marzo e 27 maggio 2004), vol. I, a cura di Gennaro Barbarisi, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 2005, t. II, 961-1027.

- BRUNI 1980 = Arnaldo Bruni, *Preliminari all'edizione dell'“Iliade” montiana. Il canto quarto del manoscritto Piancastelli*, in «Studi di Filologia Italiana», XXXVIII (1980), 205-308.
- BRUNI 1989 = Arnaldo Bruni, *Cronologia dell'“Esperimento di traduzione della Iliade di Omero di Ugo Foscolo”*, in FOSCOLO, *Esperimento* [Bruni], pp. XXIII-XXXIII, poi rifuso e aggiornato in BRUNI 2007, 37-58 (da cui si cita).
- BRUNI 1994 = Arnaldo Bruni, *Traduttori dei traduttori dall'Ottocento al Novecento*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 3 (1994), 71-88.
- BRUNI 2000 = *Cronologia dell'“Iliade” di Vincenzo Monti e Descrizione e ordinamento dei manoscritti*, in MONTI, *Iliade* [Bruni], vol. I, XV-LXX e LXXI-LXXVII.
- BRUNI 2002 = Arnaldo Bruni, *Cesarotti nell'“Iliade” di Vincenzo Monti*, in BARBARISI - CARNAZZI 2002, vol. II, 661-724.
- BRUNI 2006 = Arnaldo Bruni, *Un nuovo manoscritto dell'“Iliade” di Vincenzo Monti*, in BARBARISI - SPAGGIARI 2006, 379-400.
- BRUNI 2007 = Arnaldo Bruni, *Foscolo traduttore e poeta da Omero ai “Sepolcri”*, Bologna, CLUEB, 2007.
- CARDINI 2010 = Roberto Cardini, *Classicismo e modernità. Monti, Foscolo, Leopardi*, Firenze, Polistampa, 2010.
- CHIODAROLI 1958 = Gian Franco Chiodaroli, *Pagine raccolte*, Milano, Magnani, 1958.
- CONDELLO 2017 = Federico Condello, «*Gran traduttore dei traduttori d'Omero*»: *fonti platoniche di uno sfottò (Plat. Ion 535A)*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXIV (2017), 106-110.
- DE LUCA 1988 = Iginio De Luca, *Tre poeti traduttori. Monti - Nievo - Ungaretti*, Firenze, Olschki, 1988.
- FEDI 2002 = Francesca Fedi, *Aspetti neoclassici della traduzione omerica*, in BARBARISI - CARNAZZI 2002, vol. I, 133-154.
- FORNARO 2009-2010 = Sotera Fornaro, *L'ombra di Omero: ricezioni omeriche nelle letterature romanze*, in «Sandalion», 32-33 (2009-2010), 269-312.
- FRASSINETI 2000 = Luca Frassinetti, *L'autografo superstite delle lezioni pavese di Vincenzo Monti*, in «Studi di Filologia Italiana», LVIII (2000), 199-214.

- FRASSINETI 2012 = Luca Frassinetti, *Primo supplemento all'Epistolario di Vincenzo Monti*. Raccolto, ordinato e annotato da Luca Frassinetti, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 2012.
- FRASSINETI 2017 = Luca Frassinetti, *Guerre letterarie del Neoclassicismo napoleonico: su tre lettere inedite di Vincenzo Monti a Giovanni Rosini*, in "Si vis pacem para bellum". *La memoria delle armi*, a cura di Marcello Rotili - Giuseppe Pignatelli, Napoli, Giannini, 2017, 41-48.
- FRASSINETI 2019 = Luca Frassinetti, *Postilla sulla ricezione omerica di Vincenzo Monti. Attorno a un cartiglio autografo della lezione pavese su Diomede e Ulisse*, in *Geografie e storie letterarie. Studi per William Spaggiari*, a cura di Stefania Baragetti - Rosa Necchi - Anna Maria Salvadè, Milano, LED, 2019, 181-186.
- FRASSINETI 2022 = Luca Frassinetti, «Padrone dei torchi» vs. «Padrone dei versi»: *il carteggio fra la tipografia di Nicolò Bettoni e Vincenzo Monti (1806-1827)*, Edizioni Torre d'Ercole, Torbole Casaglia-Brescia, 2022.
- HONOUR 2010 = Hugh Honour, *Neoclassicismo*, Torino, Einaudi, 2010.
- LA ROSA 2020 = Maddalena La Rosa, *Le versioni omeriche di Melchiorre Cesarotti: introduzione, analisi e commento*, Tesi di dottorato, Milano, 2020.
- MANNORI 2008 = Luca Mannori, *I ruoli dell'intellettuale nell'Italia napoleonica*, in *Istituzioni e cultura in età napoleonica*, a cura di Elena Brambilla - Carlo Capra - Aurora Scotti, Milano, FrancoAngeli, 2008, 159-183.
- MARI 1994 = Michele Mari, *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1994.
- MASAI 1950 = François Masai, *Principes et convention de l'édition diplomatique*, in «Scriptorium», IV (1950), pp. 177-193.
- PADUANO 1996 = Guido Paduano, *Tradurre*, in *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di Mario Lavagetto, Bari, Laterza, 1996, 131-150.
- PENNACCHIETTI 1921 = Berenice Pennacchietti, *Sul primo libro dell'"Iliade" tradotto da Vincenzo Monti*, in «Rassegna Critica della Letteratura Italiana», XXVI (1921), 169-186.

- SERIANNI 1998= Luca Serianni, *Per una caratterizzazione linguistica della poesia neoclassica*, in *Neoclassicismo linguistico*, a cura di Roberto Cardini - Mariangela Regoliosi, Roma, Bulzoni, 1998, 27-64.
- SETTI 1907 = Giovanni Setti, *Il Monti traduttore d'Omero*, Padova, Prosperini, 1907 (estr. dagli «Atti dell'Accademia Scientifica Veneto-Trentino-Istria», classe II, vol. III-IV, 1906-1907).
- VALGIMIGLI 1957 = Manara Valgimigli, *Del tradurre e altri scritti*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1957.
- VISCHI 1956 = Luciano Vischi, *La genesi della "Iliade" montiana*, in «Convivium», XXIV (1956), 427-437.

# LA «STUPENDA MACCHINA VOLANTE»: L'*AREOSTIADE* DI VINCENZO LANCETTI TRA MODERNITÀ E RECUPERO DELL'ANTICO

Jacopo Narros  
Università degli Studi di Milano

**RIASSUNTO:** Le prime esperienze con i palloni aerostatici dei fratelli Montgolfier, avvenute nel 1783, ovvero negli ultimi anni dell'ormai spirante *ancien régime*, non mancarono di catturare l'attenzione dell'opinione pubblica: artisti e letterati contribuirono a diffondere la fascinazione per la nuova invenzione grazie alle loro stampe, osservazioni tecniche sul volo, opere letterarie. In Italia Vincenzo Monti celebrerà il «volator naviglio» nella sua ode *Al signor di Montgolfier*. Un altro letterato, Vincenzo Lancetti (1766-1851), membro dell'Accademia dei Trasformati, allievo di Giuseppe Parini e in rapporti con lo stesso Monti, Ugo Foscolo, Carlo Porta, dedicherà all'ascensione aerostatica un intero poema, l'*Areostiade* (1803). Questo intervento si propone di leggere il poema lancettiano prestando particolare attenzione alle scelte stilistiche dell'autore, che dimostra di saper trattare le conquiste dell'immaginario e del progresso guardando anche alla tradizione classica, utile serbatoio di immagini mitologiche e modello formale per i momenti più alti dell'opera.

**PAROLE CHIAVE:** Ascensione aerostatica, Paolo Andreani, Vincenzo Monti, Vincenzo Lancetti, poesia epica del Settecento, poesia didascalica del Settecento

**ABSTRACT:** Montgolfier brothers' first experiments with the hot-air balloons, which took place in 1783, through the last years of the fading *ancien régime*, did not fail to capture the public's attention: artists and literates contributed to disseminate the fascination with the new invention through their prints, their technical observations on flight, and their literary works. In Italy, Vincenzo Monti celebrated the «floating ship» in his ode *Al signor di Montgolfier*. A member of the Accademia dei Trasformati, a pupil of Giuseppe Parini, a friend with Monti, Ugo Foscolo and Carlo Porta, Vincenzo Lancetti (1766-1851) was a lesser-known man of letters, who likewise devoted to the aerostatic ascension an entire poem, the *Areostiade* (1803). My talk aims to demonstrate the stylistic and thematic influence of the classical tradition on Lancetti's poem, an example of the author's ability to treat



the theme of achievements of imagination and progress, by re-functionalizing mythical imagery and formal models.

KEY-WORDS: Aerostatic ascension, Paolo Andreani, Vincenzo Monti, Vincenzo Lancetti, 18th-century epic poetry, 18th-century didactic poetry

\*\*\*

1. Il 25 febbraio 1784 un pallone aerostatico con a bordo i fratelli Gerli,<sup>1</sup> progettisti e realizzatori della macchina,<sup>2</sup> e il ventenne Conte Paolo Andreani (1763-1823)<sup>3</sup> si era alzato in cielo dal giardino della villa di famiglia di quest'ultimo, presso Moncucco, nel milanese, raggiungendo un'«altezza superiore di tre volte all'altezza della maggior guglia del nostro domo»,<sup>4</sup> come testimonia la cronaca di padre Carlo Castelli (tra le altre cose imbastitore di un pionieristico ed effimero «Giornale aerostatico»). Era il primo volo in pallone della Penisola e il buon esito dell'impresa spinse Andreani a replicarla il successivo 13 marzo. Questo secondo volo fu un evento trionfale. Parini scrisse per l'occasione un sonetto<sup>5</sup> che avrebbe dovuto essere gettato dalla mongolfiera sugli spettatori in ammirazione, ma che non si alzò mai da terra con gli aeronauti. Confuso tra la calca dei testimoni dell'ascensione di Andreani del 13 marzo, c'era anche il diciassettenne cremonese Vincenzo Lancetti (1766-1851).<sup>6</sup>

<sup>1</sup> MELANI 1999.

<sup>2</sup> GERLI, *Relazione della macchina aerostatica*. Si veda anche DICORATO 2000: 54-61.

<sup>3</sup> VERGNANO 1961.

<sup>4</sup> CASTELLI, *Esperienze della macchina aerostatica*: 140. Su Castelli e sul suo giornale, «tipograficamente curato da uno dei migliori stampatori di Milano, Gaetano Motta» e che «vedrà la luce in tre soli numeri, dal gennaio al marzo 1784», si veda DICORATO 2000: 48. Per le mongolfiere nella cultura settecentesca si rimanda ad ARECCO 2003; LYNN 2010; KIM 2016.

<sup>5</sup> «Ecco, del mondo e meraviglia e gioco, / farmi grande in un punto e lieve io sento; / e col fumo nel grembo e al piede il foco / salgo per l'aria e mi confido al vento. // E mentre aprir novo cammino io tento / all'Uom, cui l'onda e cui la terra è poco, / fra i ciechi moti e l'ancor dubbio evento, / alto gridando la Natura invoco: // – O madre delle cose! Arbitrio prenda / l'uomo per me di questo aereo regno, / se ciò fia mai che più beato il renda. // Ma se nocer poi dee l'audace ingegno, / perda l'opra e i consigli; e fa ch'io splenda / sol di stolta impotenza eterno segno –.» (PARINI, *Poesie varie ed extravaganti* [Baragetti-Tarsi]: 108-110). Sul contesto in cui si colloca questo testo pariniano, si veda anche DICORATO 2000: 83-84.

<sup>6</sup> Sulla biografia di Lancetti si vedano OTTOLINI 1916, ORSINI 1979: 7-15, VANTADORI 1995 e ALBERGONI 2009.

2. Lancetti viene ricordato perlopiù come uno zelante burocrate con il pallino della letteratura, un poligrafo dispersivo che non produsse nessun capolavoro, ma che fece parte del «tessuto connettivo culturale»<sup>7</sup> della Milano dell'ultimo ventennio del Settecento e dei primi decenni dell'Ottocento; tra i suoi interlocutori vi furono, è noto, tra gli altri, Vincenzo Monti, Ugo Foscolo, Carlo Porta. «Funzionario amministrativo salito di straforo sulle pendici esclusive del Parnaso»,<sup>8</sup> come lo ricorda Andrea Battistini, per tutta la vita Lancetti si è diviso tra una irrefrenabile dedizione alle Muse, e un altrettanto solerte progetto di realizzazione personale che lo portò sia a ricoprire cariche importanti nella Milano napoleonica sia ad essere un impiegato di spicco della successiva età della Restaurazione.<sup>9</sup>

Il futuro «artista inarrestabile del protocollo, [...] stratega invincibile della cancelleria»,<sup>10</sup> all'epoca del volo del Conte Andreani, come scriverà egli stesso nelle sue tarde *Memorie*, era ancora soltanto un appassionato frequentatore delle lezioni di Brera, «dove era professor d'eloquenza il celebratissimo ab. Parini».<sup>11</sup> Protetto dall'ala dell'«italo cigno», il giovane studente aveva potuto sottoporre allo sguardo indulgente del maestro le sue prime prove poetiche: «Difatto io cominciai di buon'ora a schiccherar versi italiani, i quali comunicava [...] in ultimo allo stesso Parini, che mi riguardava con moltissima benevolenza».<sup>12</sup>

I ricordi autobiografici di Lancetti registrano, tra le altre cose, la precoce azione che i voli aerostatici esercitarono sulla sua prensile e «ardentissima immaginazione»:

<sup>7</sup> BEZZOLA 1991: 160.

<sup>8</sup> BATTISTINI 1995: XXVI.

<sup>9</sup> VANTADORI 1995: XXXVIII e *passim*. «Politicamente [...] il Lancetti, di carattere arrendevole ed amante del quieto vivere, fu un rivoluzionario d'occasione e un cittadino allo stesso modo obbediente a tutti i governi e a tutti gli ordini succedutisi in Lombardia nella prima metà del secolo scorso. Non fu, però, un vile: la coerenza con se stesso è documentata da un vivo amor di patria che spira da molte sue pagine. Non ebbe certamente la stoffa del combattente o dell'eroe, ma questa dote, si sa, non è di tutti» (ORSINI 1979: 15). Importante in merito anche ALBERGONI 2009.

<sup>10</sup> BATTISTINI 1995: XXIII.

<sup>11</sup> LANCETTI, *Memorie* [Vantadori]: 11.

<sup>12</sup> Ivi: 12.

io era caldissimo partigiano di questa ardita invenzione, [...] e non volendo però non aver parte in qualche maniera alla coraggiosa impresa del cavaliere Andreani, mi proposi di scrivere tosto un poemetto in onore di essa. Io era allora nel decimo settimo anno della mia età.<sup>13</sup>

L'impresa letteraria di Lancetti, nata sotto i migliori auspici, viene interrotta bruscamente da due eventi: una controversia legale, scoppiata proprio tra la famiglia Andreani e il padre del poeta, della quale quest'ultimo amministrava le ricchezze, e conclusasi con l'addio a Milano e il ritorno a Cremona;<sup>14</sup> la composizione, che data dal febbraio dello stesso anno, dell'ode di Vincenzo Monti *Al signor di Montgolfier*.

Questo fuoco incrociato agì da freno sul giovane verseggiatore; sarà infatti solo dopo quasi vent'anni che usciranno i venti canti in ottave dell'*Areostiade ossia il Mongolfiero* (1803).

3. Come ricostruisce Lancetti stesso nella prefazione *L'Autore a chi legge* che apre l'edizione definitiva del suo poema, dopo l'interruzione improvvisa di cui si è appena detto e il ritorno alla vita di provincia, l'autore «ebbe agio nel 1791 di rivedere i canti già scritti con animo di ridurli a compimento».<sup>15</sup> *L'iter* scrittorio si conclude nella «state del 1794»: «L'autore strascinato di poi nel vortice politico de' scorsi anni non ebbe altro agio di rian dare il suo poema fino al presente».<sup>16</sup> Da qui, la consegna dello «scartafaccio», strappato a «polvere» e «tignuole»,<sup>17</sup> alla stampa, dalla prima edizione parziale in dieci canti del 1802,<sup>18</sup> all'edizione completa che porta il numero dei canti a venti, uscita presso Agnello Nobile nel 1803.

<sup>13</sup> Ivi: 12-13.

<sup>14</sup> Su questa cruciale vicenda biografica si vedano LANCETTI, *Memorie* [Vantadori]: 5-7 e almeno LANCETTI, *Areostiade*: VIII; ivi: 383. Della composizione dell'*Areostiade* quale «tentativo di riconciliazione» con la famiglia Andreani si legge in ALBERGONI 2009: 382.

<sup>15</sup> LANCETTI, *Areostiade*: IX.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Ivi: X.

<sup>18</sup> ORSINI 1979: 22-23, n° 8a. Sulle varianti esistenti tra la *princeps* e l'edizione definitiva del 1803, in aggiunta alle considerazioni di ALBERGONI 2009: 396-397, mi prometto di tornare in un prossimo intervento.



4. Se Monti nella misura contenuta (140 settenari) della sua ode *Al signor di Montgolfier* si era fatto cantore del «novello Tifi» (v. 22),<sup>19</sup> di Montgolfier appunto quale nuovo Argonauta dei cieli, l'accidentato percorso redazionale dell'*Areostiade* già può far intuire quanto articolata e abnorme sia la materia lancettiana: l'«autore», infatti, come si legge nella prefazione, non si limitava a tessere le lodi di un solo grande eroe, al contrario «volea rammentar tutte le esperienze aereostatiche»,<sup>20</sup> che entravano nel poema, anno dopo anno, a colpi di «continue aggiunte e rifacimenti».<sup>21</sup> Ma come gestire una tale massa di personaggi che compiva imprese «le quali in ultima analisi sono tra loro rassomiglianti»<sup>22</sup> senza stancare il lettore?<sup>23</sup> E, ulteriore problema, come conciliare questa pluralità romanzesca con «la sì difficile impresa, qual'è un'epopeja»?<sup>24</sup> Lancetti risponde in due modi: guardando ad Ariosto e guardando alla mitologia classica.

5. Il brulichio di personaggi che si muove nell'*Areostiade* nasce innanzitutto dall'alto valore referenziale e cronachistico che Lancetti riconosce al suo poema: «E qui sia detto una volta per sempre, che rispetto alla parte storica, ed all'ordine cronologico delle esperienze aereostatiche, l'autore non si è permesso di allontanarsi dalla verità, malgrado i privilegi delle muse».<sup>25</sup>

Fin dal 1784 scrivere un'ode (già secondo Guido Bezzola, l'ode di Monti è un «mirabile esempio di “alto giornalismo poetico”»),<sup>26</sup> o addirittura un poema sulle mongolfiere, costringeva, insomma, l'autore a immergere le mani nel presente più immediato, nei domini della cronaca e in quelli della scienza e della tecnica: si trattava di trasbordare in un altro contesto, e spesso in un altro genere letterario, non per forza modulato su un

<sup>19</sup> L'ode si cita da MONTI, *Poesie* [Bezzola]: 97.

<sup>20</sup> LANCETTI, *Areostiade*: VIII.

<sup>21</sup> ORSINI 1979: 24, n° 8b.

<sup>22</sup> LANCETTI, *Areostiade*: VIII.

<sup>23</sup> «Restami a dire di molt'altri eroi / che andò appresso agli apollinei rai. / Temo a ragion che il lungo canto annoi, / e parmi udir chi dica: hai detto assai; / pur la promessa mantener mi cale / gli altri eroi celebrando o bene o male» (ivi, XIV 60, 3-8: 137).

<sup>24</sup> Ivi: VII.

<sup>25</sup> Ivi: 290.

<sup>26</sup> BEZZOLA 1969: 21.

registro stilistico più alto, le forme tentacolari della parola stampata, in parte già impostata su toni elevati (come testimoniano ad esempio i testi poetici che celebrano l'ascesa del 13 marzo pubblicati sul «Giornale aerostatico» di Milano, tra i quali spicca un sonetto di Saverio Bettinelli),<sup>27</sup> che passava per le mani avidi di notizie dei curiosi.

Come riparo contro il rischio dell'epica laudatoria monocorde, che non avrebbe retto la trasvolata di ampio respiro da lui progettata, Lancetti punta tutto sull'ottava (la stessa idea la ebbe, nelle sue *Stanze sul globo aerostatico* del 1784, il gesuita Antonino Galfo),<sup>28</sup> «chiave espressiva multiforme, atta a restituire sia la dimensione del fantastico sia l'universo dell'attualità»,<sup>29</sup> e su uno stile al tempo stesso plastico e duttile: «Stimò [l'autore] quindi opportuno di adottar lo stil serio, ed il faceto, secondo i casi, e di imitare la maniera dell'Ariosto, che gli sembrò preferibile».<sup>30</sup>

«Stil serio» che informa, come è ovvio, i punti sensibili del poema, quali il proemio:

L'alto pensier, le illustri prove io canto,  
che fero all'uom la via del ciel soggetta,  
già tante volte sospirata, e tanto  
come cosa impossibile negletta.  
Alfine un Mongolfier n'ebbe il gran vanto  
in questa etade a strane cose eletta,  
colla stupenda macchina volante  
non vista mai nè immaginata innante,<sup>31</sup>

<sup>27</sup> «D'Italia onor, che dell'ardir su l'ali / primo giungesti e intrepido, là dove / con l'infocata man l'irato Giove / stringe ed avventa i rovinosi strali: // dimmi; o de' nemi abitator, per quali / l'elettrica Giunon mirabil prove / tuona in vario vapor, balena, e piove, / e in nevi scende, e in grandini fatali: // oppur sia ver, che a te si fece innante / l'arco dipinta a più bei raggi suoi / l'innamorata figlia di Taumante? // Ah non fidarti al ciel, tropp'osi e puoi / prode garzon; che Nume o Diva amante / invidia ha di rapir sempre gli Eroi» (*Giornale aerostatico*: 66; il materiale compreso ivi: 60-67 è considerato velocemente anche in GUAGNINI 2006: 210-213). Si veda in merito anche SOLDATI 2021.

<sup>28</sup> Ivi: 159-161.

<sup>29</sup> ROGGERO 2006: 43.

<sup>30</sup> LANCETTI, *Arcostade*: VIII.

<sup>31</sup> Ivi: I, 1: 1.

dove si può apprezzare, in un contesto genericamente virgiliano-ariostesco-tassiano, la ripresa, nell'ordine originale, delle parole in rima «canto»/«tanto»/«vanto» propria, appunto, del proemio del *Furioso*.

Come scrive Marina Roggero, «durata e forza della letteratura epica erano connesse alla capacità di raccontare storie esemplari [...]. Proprio il perdurare di questa funzione [...] permise infatti al romanzo cavalleresco di proporsi nel tempo lungo come contenitore ove potevano essere calate le più diverse vicende vicine e lontane». <sup>32</sup>

Il riuso ariostesco operato da Lancetti non poteva che focalizzarsi, rapsodicamente, sugli episodi e sui personaggi emblematici del poema che coinvolgono il tema del volo. Così, non ci stupiamo di incontrare, nella batteria delle ottave lancettiane, il volatore per eccellenza del *Furioso*: «Qui Astolfo vola all'ippogrifo in sella / e ver la luna il corso audace tende». <sup>33</sup>

I nomi dei paladini (e quelli dei loro destrieri) <sup>34</sup> sono come attesi dai lettori e brillano di luce propria: «Costor nunzii parean di Carlomagno / o di Rinaldo o di Marfisa altera»; <sup>35</sup> la forma metrica dell'ottava, che tanto è loro consustanziale, li attira nelle vicende narrate come una calamita: «oh buffoni! Ov'è il valore, / e il vantato coraggio? ognun pareo / un Rinaldo, un Orlando, un Ricciardetto, / ora tanti Martan siete in effetto»: <sup>36</sup> dove il vortice allusivo qui coinvolge il *Ricciardetto* (1738) di Niccolò Forteguerri (1674-1735), con un probabile ammicco al famoso ritratto del Conte di Culagna di Alessandro

<sup>32</sup> ROGGERO 2010: 25 (la cui analisi credo si possa estendere al presente discorso). Si veda in merito, più estesamente, ROGGERO 2006: 33-119.

<sup>33</sup> LANCETTI, *Areostiade*, IX 27, 1-2: 227. «Non v'è chi non conosca questa bellissima immaginazione dell'Ariosto», come commenta lo stesso Lancetti nelle sue *Annotazioni*, si veda ivi: 294. «Nel tropico di cancro andar potrai, / e parimenti in quel di capricorno, / o nella luna, ove diletto avrai / di volgerti con essa al mondo intorno, / e forse il suo cervel vi troverai, / siccome Astolfo il suo vi trovò un giorno, / e ad un solo fiutar, che tu ne faccia, / della tua gran follia vedrai la traccia» (ivi, XI 20: 8).

<sup>34</sup> «Oimè! non so se Brigliador giammai, / o Rabicano, o più famoso ancora / corsier vantato ne' romanzi gai, / o se saetta che il cammin divora, / non so se più veloci andaron mai, / di questo, che da spron non si avvalora, / e corre sì che sull'arcion ristretto / sta il villano, attaccandosi al ciuffetto» (ivi, IV 18: 94).

<sup>35</sup> Ivi, XV 9, 5-6: 145. Si noti la ripresa *ad verbum* della «Marfisa altiera» di ARIOSTO, *Orlando Furioso* [Segre], XX 113, 5: 512.

<sup>36</sup> LANCETTI, *Areostiade*, XI 9, 5-8: 4.

Tassoni (1565-1635): «onde i fanciulli dietro di lontano / gli soleano gridar: – Viva Martano. –». <sup>37</sup>

Il colpo da maestro Lancetti lo riserva però alla metamorfosi onomastica del grande avventuriero Jean-François Pilâtre de Roziers (1754-1785) che detiene il doppio record di primo aeronauta della storia, e di prima vittima di un incidente aereo: <sup>38</sup> a Pilâtre de Roziers (già cantato, in un'ode del 1784, da Giovanni Fantoni), <sup>39</sup> che compare qua e là lungo l'intero arco del poema, Lancetti dedicherà la chiusura dell'*Areostiade*, dopo aver trasformato intuitivamente il suo nome in quello di un ariostesco Ruggiero:

Ma già compiuto è il novel globo, e presto  
 Ruggier, l'imperturbabile Ruggiero,  
 mostrasi al gran viaggio, e manifesto  
 fa il suo insigne valor al mondo intero;  
 giammai timore alle grand'opre infesto  
 lo impallidi, nè gli cangiò pensiero,  
 valor, prudenza sempre fur sua guida,  
 nè d'orgoglio ebbe mai la scorta infida. <sup>40</sup>

L'ultimo livello delle riprese ariostesche presenti nel poema lancettiano, molto probabilmente non insensibili, tra l'altro, alla ironica patina cavalleresca che avvolge episodicamente il «giovin signore» pariniano, <sup>41</sup> riguarda l'«ingegnosa operazione di *bricolage*»

<sup>37</sup> TASSONI, *La secchia rapita* [Besomi], III 12, 7-8: 75.

<sup>38</sup> LYNN 2010: 21.

<sup>39</sup> *A Francesco Sproni di Livorno su i primi navigatori aerei*; si veda FANTONI, *Odi* [Bellato]: 13-17. Lo stile levigato e sostenuto dell'ode fantoniana si giova di una rete di richiami mitologici, tra cui quello a Prometeo, il cui destino premonitore attende chi osa sfidare le leggi della natura. Lancetti conoscerà Fantoni nell'assemblea del Circolo Costituzionale del 9 dicembre 1797; si vedano LANCETTI, *Memorie* [Vantadori]: 62-63, n. 1 e ALBERGONI 2009: 387.

<sup>40</sup> LANCETTI, *Areostiade*, VIII 28: 201.

<sup>41</sup> Si vedano, a titolo di esempio, *Il Mattino* (1763): «Al mio divino Achille, al mio Rinaldo / L'armi apprestate» (PARINI, *Il Mattino, Il Mezzogiorno* [Biancardi], 252-253: 133), e *Il Mezzogiorno* (1765), dove lo sfoggio, da parte del pupillo pariniano, di un imparaticcio alla moda agisce sugli astanti come il magico scudo di Atlante maneggiato da Ruggero: «In simil guisa il favoloso amante / Dell'animosa vergin di Dordona / Ai cavalier che l'assalien superbi / Usar lasciava ogni lor possa ed arte; / Poi nel miglior de la terribil pugna / Svelava il don dell'amoroso Mago: / E quei sorpresi dall'immensa luce / Cadeano ciechi e soggiogati a terra» (ivi, 868-875: 254-255). Sul retaggio eroicomico del *Giorno* si veda inoltre ROGGIA 2013b.

compiuta da chi era consapevole di maneggiare le tessere testuali di una «materia nota, di un sapere diffuso e condiviso, cristallizzato in figure e versi memorabili, apprezzati da un pubblico ampio e socialmente variegato»:<sup>42</sup> così, ad esempio, la perifrasi «liti eoi»<sup>43</sup> che indica, ad apertura del poema ariostesco, un polo delle lontane peregrinazioni del duo Angelica-Orlando, gode di una sua persistente memorabilità nel folto delle ottave aerostatiche.<sup>44</sup>

Segnali più evidenti, se non smaccati, di: «Oh gran prestezza de' lacchè francesi»<sup>45</sup> (civetteria intertestuale parallela al «Oh gran bontà de' cavalieri antiqui!»<sup>46</sup> del *Furioso*), non si potrebbero trovare.

6. Il secondo problema incontrato da Lancetti, dopo quello dello stile al quale intonare la propria voce poetica, è quello della dispersività e della frammentarietà delle vicende narrate.<sup>47</sup> Quale forza centripeta fare agire su un poema di solo una cinquantina di endecasillabi più corto della *Gerusalemme liberata*, per giunta privo di una solida trama, di un motore dell'azione e di un vero e proprio protagonista?

Nella prefazione all'*Areostiade* Lancetti confessa che tra le «difficoltà» riscontrate nella stesura delle sue ottave, «La principale fra queste era l'unità dell'azione»: «ed egli, benchè di mala voglia, raccomandatosi alla Mitologia, che pur conosceva essere a tempi nostri esaurita e stucchevole, introdusse, non senza allegorica allusione, un nume, sul quale a guisa di perno aggirarsi tutte le parti del poema».<sup>48</sup>

Lancetti si presta a un riuso del materiale mitologico che si differenzia su due livelli, uno stilistico e uno che potremmo chiamare diegetico.

<sup>42</sup> ROGGERO 2010: 31; 32.

<sup>43</sup> ARIOSTO, *Orlando Furioso* [Segre], I 7, 3: 2.

<sup>44</sup> LANCETTI, *Areostiade*, XI 80, 5: 28; XI 136, 3: 46; XII 49, 5: 64.

<sup>45</sup> Ivi, II 47, 1: 44.

<sup>46</sup> ARIOSTO, *Orlando Furioso* [Segre], I 22, 1: 6.

<sup>47</sup> Evidenziata anche in ORSINI 1979: 24, n° 8b e in ALBERGONI 2009: 397.

<sup>48</sup> LANCETTI, *Areostiade*: VII.

Dal punto di vista stilistico l'*Areostiade*, che intende cantare le «ammirande / prove, ben degne ancor di plettro argivo»,<sup>49</sup> abbonda, come c'era da aspettarsi, di riferimenti classici e mitologici «di servizio»,<sup>50</sup> utilizzati come consolidati *clichés* per esprimere, ad esempio, la deissi temporale: nell'ultima fase della notte «Cinzia ritirandosi dal cielo / tenea le belle chiome al mondo ascose»;<sup>51</sup> se assistiamo alla nascita di un nuovo giorno, ovviamente l'aurora ha il «piè di rosa»,<sup>52</sup> mentre è al tramonto che «Febo sull'estrema Tile / volgere l'aureo carro avea talento». <sup>53</sup> Sempre con l'intenzione di elevare il registro stilistico Lancetti fa largo uso di un lessico nobilitante, avvalendosi della sineddoche («amici lari»<sup>54</sup> e «penati domestici»<sup>55</sup> per 'casa'), di latinismi e cultismi (per cui la 'gondola' della mongolfiera diventa un «plaustro»),<sup>56</sup> di perifrasi classicheggianti.

Rimanendo sul piano stilistico, se Montgolfier è per Monti «novello Tifi», si sprecano nell'*Areostiade* i paragoni e le metafore che legano l'aeronauta di turno che si vuole celebrare a una divinità o a un eroe del mondo classico, a partire proprio dalla coppia obbligata Dedalo e Icaro<sup>57</sup> (quest'ultimo vero antieroe del volo il cui destino è un monito per i moderni navigatori dei cieli)<sup>58</sup> e dal calco montiano «il novel Tifi, ed il Giason

<sup>49</sup> Ivi, IV 66, 5-6: 110.

<sup>50</sup> Infinita la lista dei personaggi e delle divinità classiche che fanno capolino, spesso anche per il solo spazio di una rapida similitudine; limitandomi ad alcune occorrenze (e prescindendo sia dalle altre categorie di riuso sia dalla cornice mitologica delle quali dirò *infra*): Bellerofonte, Abaride, Perseo, Ganimede, Prometeo (ivi, I 49: 17); Antiope e Telemaco (V 57, 5-6: 131); Enea (VII 45, 5: 173; XIII 32, 6: 93); Atreo e Tieste (VII 59-60: 178); Deucalione e Pirra (IX 21, 5: 225); Zefiro, Psiche, Perseo, Andromeda (IX 26, 1-7: 227); Piroo e Eto (XI 126, 4: 43); Patroclo, Aiace, Achille (XVII 30, 5: 227); Calcante, Agamennone, Ifigenia, Clitemnestra (XVII 100-108: 250-253).

<sup>51</sup> Ivi, XIII 4, 3-4: 83.

<sup>52</sup> Ivi, XIII 6, 1: 84. Anche XVII 1, 6-7: 217 («la sposa di Titone i rosei piedi / trasse più neghittosa»).

<sup>53</sup> Ivi, XV 137, 3-4: 188. Prevedibili le *variationes*, come X 53, 1-2: 268 («Già innanzi al suo partir tuffato s'era / nascondendosi all'uom, Febo nel mare»).

<sup>54</sup> Ivi, XIV 12, 3: 121.

<sup>55</sup> Ivi, XIV 22, 2: 124

<sup>56</sup> Ivi, XVII 23, 1: 225.

<sup>57</sup> «Dedalo, e 'l figlio» (ivi, I 49, 1: 17); «Mongolfiero» come «novello Dedalo» (V 38, 2: 125), come «Dedalo architetto» (VI 7, 4: 143) e come «Dedalo novello» (VII 35, 8: 170); la vicenda di Icaro è riassunta ivi, VIII 9-13: 195-196.

<sup>58</sup> «Chi tenterà di confidar primiero / la cara vita a così fragil mole? / E l'immenso varcando arduo sentiero / arditamente avvicinarsi al sole? / D'Icaro chi non sa, che del severo / maestro e genitor l'alte parole / schernendo audace per sua pena giacque / esempio agli altri, e nome vano all'acque?» (ivi, VIII 9: 195).

novello»,<sup>59</sup> riferito però in Lancetti a Pilâtre de Roziers/Ruggiero e al Marchese François Lauren d'Arlandes (1742-1809).

Elvio Guagnini nota giustamente come il registro mitologico fosse ampiamente presente, prima ancora che nell'ode montiana, nei giornali e nelle gazzette che si occupavano dei voli in pallone, a cominciare dal milanese «Giornale aerostatico»;<sup>60</sup> per questo, anche nel caso di Lancetti, che conosceva i fascicoli e gli scritti sul volo di padre Carlo Castelli,<sup>61</sup> «professore di fisica al Ginnasio Braidense»,<sup>62</sup> credo sia spesso utile parlare, più che di intertestualità, di interdiscorsività: il correlare aeronauti ed Argonauti non è tanto l'indice di una precisa citazione o allusione testuale, quanto piuttosto il frutto di un'abitudine già, nel 1784, pressoché pacifica presso gli attori dell'animato dibattito pubblico suscitato dalla febbre per le mongolfiere.<sup>63</sup> Il mito classico, che plasmava la stessa cultura materiale,<sup>64</sup> offriva al contempo un repertorio pronto a rifornire generosamente le pagine di giornali, gazzette, relazioni, opere letterarie in cerca di referenti degni dei nuovi prodigi.<sup>65</sup>

7. Per Lancetti la mitologia classica, per quanto «esaurita e stucchevole», era però soprattutto un'indispensabile bisaccia dalla quale estrarre il «perno», il «nume» sul quale «aggirarsi tutte le parti del poema».

Per ovviare alla mancanza di un centro forte il poeta decide infatti di ricorrere allo stratagemma narrativo di calare gli dèi dell'antichità classica nel bel mezzo dell'azione narrata (espediente tra l'altro già utilizzato da Antonino Galfo nelle sue stanze del 1784),<sup>66</sup>

<sup>59</sup> Ivi, VIII 59, 2: 212. Per altre menzioni di Giasone si vedano: VII 60, 5: 178; XVI 23, 5: 203.

<sup>60</sup> GUAGNINI 2006: 211-213.

<sup>61</sup> LANCETTI, *Areostiade*, XIX 6, 5-8; XX 7-8.

<sup>62</sup> DICORATO 2000: 48.

<sup>63</sup> «Translating the myth involved a temporal metamorphosis that turned familiar characters and deep memories into abiding moral commitments and political allegiances to shape the topography of public opinion» (KIM 2016: 77).

<sup>64</sup> Il pittore Johann Carl Enslin (1759-1848), ad esempio, foggia palloni aerostatici, famosi in tutta Europa, in forme spettacolari che occhieggiano al mondo classico: tra queste un globo dalle fattezze di Pegaso; si veda LYNN 2010: 36; riferimenti anche in KIM 2016: 77.

<sup>65</sup> Si veda il quadro offerto in LYNN 2010: 151-161.

<sup>66</sup> SOLDATI 2021: 160-161.

e in particolare di affidare al dio Vulcano, il fabbro celeste, il ruolo di attore principale, di «perno», appunto, di tutta l'*Areostiade*.

Nel canto I si spiega, infatti, come Vulcano, ancora incollerito per l'illecita *liaison* tra Venere e Marte, decida di vendicarsi facendosi cacciare dall'Olimpo, in modo da aver libero campo per poter mostrare ai celicoli il suo vero valore. La sua intenzione prometeica (si pensi alla presenza di Prometeo nell'ode *A Francesco Sproni di Livorno su i primi navigatori aerei* di Giovanni Fantoni) è quella di insegnare agli uomini il modo di ascendere al cielo.

Attuato l'espedito che provocherà il suo bando da parte di Giove (uno schiaffo della sua «incallita mano» sulle «belle gote» di Venere),<sup>67</sup> Vulcano, presa forma umana, scorre la Francia finché trova uno dei fratelli Montgolfier, davanti al quale palesa mefistofelicemente «l'arcano» della costruzione dei palloni aerostatici:

Udillo Mongolfier, che fra l'impura  
turba del volgo a caso era mischiato,  
Mongolfiè intenditor della natura,  
e intorno a lei la notte e il dì versato.  
Udillo, e come a rischiarar l'oscura  
ottica stanza un fil di luce è dato,  
che il settemplice raggio indica altrui,  
tal operò quegli accenti in lui.<sup>68</sup>

Da questo momento in poi Vulcano asseconderà gli sforzi di ogni aeronauta nominato dall'estro poetico-cronachistico di Lancetti, susciterà l'entusiasmo nelle folle cittadine affinché accorrano alle pubbliche ascensioni che si preparano nelle varie città d'Europa. Il suo ruolo, all'altezza del canto XX può dirsi ormai esaurito, e la sua missione compiuta. Perdonato da Venere e da Giove, il dio fabbricatore potrà riunirsi al coro degli dèi, i quali, nel frattempo, hanno avuto modo di godersi lo spettacolo dei palloni ascisi fino all'Olimpo:

<sup>67</sup> LANCETTI, *Areostiade*, I 31, 2: 11; I 25, 5: 9.

<sup>68</sup> Ivi, I 63: 22; dove il «settemplice raggio» è tecnicismo di ascendenza algarottiana: si veda in merito ROG-GIA 2013a: 98.



Al celeste balcon stavano i dei  
osservando l'esercito globesco;  
Venere fissa gli occhi avidi e bei,  
Marte fa il viso burbero e cagnesco,  
Pallade si compiace, e volto a lei  
Momo sogghigna, e Baccho ardito e fresco  
applaude al suo Vulcan, però che in quello  
sempre amò il fabbro assai più che 'l fratello.<sup>69</sup>

8. In chiusura, e in attesa di un confronto più approfondito, propongo alcune considerazioni che possono far pensare, soprattutto dopo la lettura di questi ultimi versi, a *Lo scherno degli dèi*<sup>70</sup> del pistoiese Francesco Bracciolini (1566-1645) come a una fonte, per quel che riguarda l'aspetto del riuso del contenuto mitologico, dell'*Areostiade* (che del resto è punteggiata da ulteriori riprese del genere eroicomico, a partire dagli episodici ammicchi alla *Secchia rapita* di Tassoni).<sup>71</sup>

Ovviamente un fattore decisivo è rappresentato dalla trama, e dalla fondamentale presenza, nel poemetto braccioliniano, del trio Vulcano-Venere-Marte<sup>72</sup> e della sequenza della cacciata di Vulcano dall'Olimpo dopo un'infrazione.

Oltre alla comune scelta metrica (poema in ottave), poi, entrambe le opere risentono, come scrive Federico Contini a proposito dello *Scherno*, di una «spiccata natura episodica e volutamente “sregolata”». <sup>73</sup>

Lo *Scherno* si apre con lo scritto introduttivo *Talìa musa baiona*, «amichevole disquisizione fra Urania e la sorella Talia» nella quale quest'ultima «riesce a convincere

<sup>69</sup> Ivi, VI 35: 153.

<sup>70</sup> BRACCIOLINI, *Lo scherno de' falsi dèi*.

<sup>71</sup> Si veda LANCETTI, *Areostiade*, VI 47, 1-2: 157; dove il commento autoriale sul parapiglia del popolino che si accalca nelle piazze e nelle vie per riprendere possesso dei propri palloncini sgonfi, precedentemente fatti salire al cielo («Aspra è la lotta fra gli invitti atleti, / ed è l'Elena loro una vescica») è lampante ripresa allusiva di TASSONI, *La secchia rapita* [Besomi], I 2, 7-8: 8 («vedrai, s'al cantar mio porgi l'orecchia, / Elena trasformarsi in una secchia»).

<sup>72</sup> Analogo siparietto tra Vulcano-Venere-Marte nella *Secchia rapita* [Besomi], II, 53-57: 64-66.

<sup>73</sup> CONTINI 2020: 102.

la sorella a realizzare con lei una nuova “tela” che mescoli la materia celeste a quella burlesca». <sup>74</sup>

Di come questa mescolanza si infiltri fin nelle ottave di Lancetti resta la spia dei seguenti versi dell'*Areostiade*, un'invocazione alle Muse inserita nel canto XI, ovvero in quello incaricato di aprire il secondo tomo dell'opera: «Severa Urania, alla cui dotta guida / già più giorni ubbidisco, or cedi il loco / all'allegra Talia, che vuol ch'io rida, / e riposo al pensier conceda un poco». <sup>75</sup>

Questo, oltretutto, era il buonumore di un autore che non aveva soffocato con la meticolosità archeologico-documentaria degna dell'«opera di una vita» <sup>76</sup> la freschezza di un proprio sogno adolescenziale.

<sup>74</sup> Ivi: 105.

<sup>75</sup> LANCETTI, *Areostiade*, XI 5, 1-4: 3; dichiarazione stilistica preceduta da quella espressa ivi, VI 10, 3-7: 144 («e lo stil riduciamo al basso piano, / se pur è nel mio stile altezza e senno. / Talia mi avverte, e non m'avverte in vano, / che sempre gravi i carmi esser non denno, / e che al mio tema un vario stil prescrissi»).

<sup>76</sup> ALBERGONI 2009: 396.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando Furioso* [Segre] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976.
- BRACCIOLINI, *Lo scherno de' falsi dèi* = Francesco Bracciolini, *Lo scherno de' falsi dèi*, Venezia, Guerigli, 1618.
- CASTELLI, *Esperienze della macchina aereostatica* = Carlo Castelli, *Esperienze della macchina aereostatica dell'illustrissimo sig. Don Paolo Andreani esposte in una lettera del canonico Carlo Castelli diretta al sig. Faujas de Saint-Fond*, in M. Faujas de Saint-Fond, *Première suite de la description des expériences aérostatiques de MM. De Montgolfier*, Paris, chez Cuchet, 1784, 130-157.
- FANTONI, *Odi* [Bellato] = Giovanni Fantoni, *Odi*, a cura di Anna Bellato, Parma, Guanda, 2022.
- GERLI, *Relazione della macchina aerostatica* = Agostino Gerli, *Relazione della macchina aerostatica contenente uomini fatta innalzare per la prima volta in Italia nel giardino della Villa Andreani in Moncucco sul Milanese il giorno XXV di febbrajo, indi più solennemente il giorno XIII di marzo MDCCLXXXIV*, in Id., *Opuscoli di Agostino Gerli*, Parma, dalla Stamperia Reale, 1785, 1-32.
- Giornale aerostatico* = *Giornale aerostatico*, Milano, per Gaetano Motta, marzo 1784.
- LANCETTI, *Areostiade* = Vincenzo Lancetti, *Areostiade, ossia il Mongolfiero*, 2 voll., Milano, presso Agnello Nobile, 1803.
- LANCETTI, *Memorie* [Vantadori] = Vincenzo Lancetti, *Memorie intorno alla mia vita, studi ed impieghi*, a cura di Emma Cristina Vantadori, Cremona, Edizioni Linograf, 1995.
- MONTI, *Poesie* [Bezzola] = Vincenzo Monti, *Poesie*, a cura di Guido Bezzola, Torino, UTET, 1969.
- PARINI, *Poesie varie ed extravaganti* [Baragetti-Tarsi] = Giuseppe Parini, *Poesie varie ed extravaganti*, a cura di Stefania Baragetti - Maria Chiara Tarsi, con la collabora-

zione di Marco Ballarini - Paolo Bartesaghi, coordinamento e prefazione di Uberto Motta, Pisa - Roma, Fabrizio Serra, 2020.

PARINI, *Il Mattino, Il Mezzogiorno* [Biancardi] = Giuseppe Parini, *Il Mattino (1763), Il Mezzogiorno (1765)*, a cura di Giovanni Biancardi, introduzione di Edoardo Esposito, commento di Stefano Ballerio, Pisa - Roma, Fabrizio Serra, 2013.

TASSONI, *La secchia rapita* [Besomi] = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, edizione critica a cura di Ottavio Besomi, 2 voll., Padova, Antenore, 1987-1990, vol. II.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ALBERGONI 2009 = Gianluca Albergoni, *Un letterato cremonese nella temperie della Storia: la vicenda di Vincenzo Lancetti tra Ancien Régime ed età napoleonica*, in *Storia di Cremona. Il Settecento e l'età napoleonica*, a cura di Carlo Capra, Cremona, Banca cremonese credito cooperativo, 2009, 380-411.

ARECCO 2003 = Davide Arecco, *Mongolfiere, scienze e lumi nel tardo Settecento. Cultura accademica e conoscenze tecniche dalla vigilia della Rivoluzione francese all'età napoleonica*, Bari, Cacucci, 2003.

BATTISTINI 1995 = Andrea Battistini, *Vita d'ufficio, venti di guerra e ambizioni letterarie*, in LANCETTI, *Memorie* [Vantadori], XV-XXVI.

BEZZOLA 1969 = Guido Bezzola, *Introduzione*, in Monti, *Poesie* [Bezzola], 9-31.

BEZZOLA 1991 = Guido Bezzola, *La vita quotidiana a Milano ai tempi di Stendhal*, Milano, Rizzoli, 1991.

CONTINI 2020 = Federico Contini, *Il classico in burla*, in *L'eroicomico*, a cura di Giuseppe Crimi - Massimiliano Malavasi, Roma, Carocci, 2020, 99-119.

DICORATO 2000 = Giuseppe Dicorato, *Paolo Andreani. Aeronauta, esploratore, scienziato nella Milano dei Lumi (1763-1823)*, Milano, Ares, 2000.

GUAGNINI 2006 = Elvio Guagnini, *Monti e la poesia scientifica*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a cura di Gennaro Barbarisi, 3 voll., Milano, Cisalpino, 2006, vol. II, 197-213.

- KIM 2016 = Mi Gyung Kim, *The Imaged Empire. Balloon Enlightenments in Revolutionary Europe*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2016.
- LYNN 2010 = Michael R. Lynn, *The Sublime Invention: Ballooning in Europe, 1783-1820*, London, Routledge, 2010.
- MELANI 1999 = Dario Melani, *Gerli, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 53, 1999, 434-436.
- ORSINI 1979 = Eugenio Orsini, *Catalogo delle opere edite ed inedite di Vincenzo Lancetti cremonese*, Cremona, Bollettino storico cremonese, 1979.
- OTTOLINI 1916 = Angelo Ottolini, *Note per una biografia di Vincenzo Lancetti*, in «Archivio storico lombardo», XLIII, 1-2 (1916), 163-184.
- ROGGERO 2006 = Marina Roggero, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, il Mulino, 2006.
- ROGGERO 2010 = Marina Roggero, *I libri di cavalleria*, in *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, a cura di Lodovica Braida - Mario Infelise, Torino, UTET, 2010, 23-41.
- ROGGIA 2013a = Carlo Enrico Roggia, *Tecnicismi e perifrasi nella poesia didascalica del Settecento*, in Id., *La lingua della poesia nell'età dell'Illuminismo*, Roma, Carocci, 2013, 91-108.
- 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.
- SOLDATI 2021 = Irene Soldati, *La conquista del cielo: la mongolfiera nell'immaginario poetico settecentesco*, in *(Ir)raggiungibile. Altri mondi nella letteratura e nel teatro*, a cura di Davide Cioffrese - Matteo Massari - Irene Soldati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021, 153-165.
- VANTADORI 1995 = Emma Cristina Vantadori, *La carriera di un funzionario e letterato tra Antico Regime e Restaurazione*, in Lancetti, *Memorie* [Vantadori], XXVII-L.
- VERGNANO 1961 = Letizia Vergnano, *Andreani, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 3, 1961, 128.



# D'APRÈS OU APRÈS L'ANTIQUÉ? L'HERMÈS ET L'AMÉRIQUE D'ANDRÉ CHÉNIER OU L'ÉPOPÉE AU RISQUE DE LA PHILOSOPHIE

Gauthier Ambrus  
Sorbonne Université, CELLF

RÉSUMÉ: Poète du retour à l'antique qui investit l'Europe à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, André Chénier est aussi l'auteur de deux épopées «modernes», l'*Hermès* et *L'Amérique*, où il voyait son entreprise majeure. Sous sa plume, l'épique devient une exploration du savoir, sans se confondre pour autant avec la poésie didactique. Porteuses d'une visée philosophique héritée des Lumières, les deux œuvres déplacent les frontières du genre, en redéfinissant potentiellement ses contenus et ses codes. Potentiellement, puisqu'elles sont restées l'une et l'autre à l'état de chantier, preuve s'il en est des contradictions où elles sont enserrées, ce qui les rendait peut-être irréalisables. En effet, si l'objectif du poète est résolument moderne, la référence aux textes de l'Antiquité reste incontournable à ses yeux, comme modèles génériques et sources d'inspiration dont les modernes ne laissent pas d'être tributaires. L'épopée antique se prête-t-elle à définir l'épos auquel la modernité aspire?

MOTS-CLÉS: André Chénier, *L'Amérique*, Hermès, poésie épique du XVIII<sup>e</sup> siècle, Anciens et Modernes.

ABSTRACT: Generally seen as poet of the return to Antiquity that swept across Europe at the end of the 18th century, André Chénier was also the author of two “modern” epics in which he saw his major realisations, *Hermès* and *L'Amérique*. Under his pen, the epic becomes an exploration of knowledge, without being confused with didactic poetry. With a philosophical outlook inherited from the Enlightenment, these two works shift the boundaries of the genre, potentially redefining its content and codes. Potentially, since they have never been completed, proof of the contradictions in which they are caught and that perhaps made them difficult to achieve. Indeed, while the poet's objective was resolutely modern, the reference to texts from Antiquity remained inescapable



in his eyes, as generic models and sources of inspiration on which Moderns must lean on. But can ancient epic define the epos to which modernity aspires?

KEY-WORDS: André Chénier, L'Amérique, Hermès, Eighteenth-century epic, Ancient and Modern.

\*\*\*

Qui s'intéresse à l'épopée dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle se trouve mis d'emblée devant un paradoxe: le monde littéraire plébiscite un genre, l'épopée, qu'il tient pour la plus éclatante manifestation du génie, sans toutefois que la littérature nationale ne soit encore jamais parvenue à y exceller. Les deux siècles précédents n'ont laissé en héritage que des hypothèses avortées (l'histoire nationale) ou des impasses poétiques (le merveilleux chrétien). Malgré tous les efforts d'un Voltaire pour les transcender dans *La Henriade* (1727), ce sont là des voies jugées désormais peu praticables. En marge de la Querelle des Anciens et des Modernes, c'est par rapport aux grands modèles de l'Antiquité qu'on se situe toujours, qu'ils soient prônés par les uns (Boileau) ou contestés par les autres (Perrault, Fontenelle). Mais cela ne change rien au résultat concret: quel que soit le camp dans lequel on se range, l'avis est unanime, le grand œuvre reste à venir. L'ambition épique ne faiblit pas pour autant, bien au contraire. Au mitan du siècle, Batteux peut ainsi affirmer sans guère craindre d'être contredit que «l'épopée est le plus grand ouvrage que puisse entreprendre l'esprit humain».<sup>1</sup> Autant ou plus qu'une «case vide»,<sup>2</sup> l'histoire de l'épopée au siècle des Lumières est donc celle «d'un désir et d'un manque»<sup>3</sup> qui se renforcent mutuellement.

Or ce manque n'est pas sans remettre en cause la stabilité de l'édifice classique, tel qu'il s'est patiemment édifié au cours du Grand Siècle. Qu'est-ce qui lui fait défaut pour engendrer une grande épopée? Les interrogations léguées aux générations suivantes sont autant d'invitations à explorer des voies nouvelles: elles ouvriront son édifice faussement assuré au bouleversement des savoirs et des formes qui traverseront le XVIII<sup>e</sup> siècle. En se donnant pour thème un sujet tiré de l'histoire moderne, les guerres de Religion, qui était

<sup>1</sup> BATTEUX 1824: 255.

<sup>2</sup> HIMMELSBACH 1988.

<sup>3</sup> ROGER 2000: 159.



chargé d'une vaste portée philosophique, Voltaire montrait d'une certaine manière la voie. D'autres suivront, qui hasarderont d'étendre beaucoup plus loin les frontières du genre, en lui dégageant des thématiques nouvelles, comme la découverte du Nouveau Monde, ou en explorant des territoires poétiques connexes, en particulier le poème philosophique et le «poème de la nature». <sup>4</sup> Conçues à la fin du siècle, les oeuvres d'André Chénier que nous allons évoquer représentent peut-être le dernier stade de cette évolution. Elles poussent en effet ses tendances à l'extrême, en prenant ainsi le risque de transformer l'épopée de fond en comble, jusqu'à la rendre méconnaissable. Il n'est pas indifférent à ce titre qu'elles se soient soldés par un échec qui, loin de les condamner à l'oubli, a favorisé leur passage à la postérité. Les projets avortés de Chénier sont en effet exemplaires non seulement de la crise importante – et peut-être fatale – que traverse le genre à la fin de la période classique, mais aussi d'une profonde transformation des valeurs et des représentations culturelles qui sont susceptibles de soutenir un *épos*, soit la mise en poème d'un récit collectif. <sup>5</sup>

André Chénier résume parfaitement les attentes déçues d'un siècle en mal d'épopée dans son jugement sévère sur *La Henriade*, qui fournissait encore le principal paragon du genre pour la France moderne: «Il n'y a guère à présent qu'un avis sur *La Henriade*. On s'accorde assez à la regarder comme un ouvrage manqué, faible, étroit, comme un véritable avorton, où plus d'un bel endroit fait reconnaître pourtant un avorton de Voltaire». <sup>6</sup> À ses yeux, le poème de Voltaire pêche d'artificialité. Il ne serait ni assez sublime ni assez naïf, comme surent se montrer au contraire les poètes anciens, et certains modernes après eux. La critique n'est pas étayée sur des exemples, mais on peut supposer qu'elle vise notamment la façon dont Voltaire, en dépit de ses nombreuses innovations, s'inscrit assez étroitement dans la tradition épique néo-aristotélicienne, qui fait la part belle à l'imitation des œuvres antérieures, au risque d'une certaine facticité. Son exemple ne pourra donc être invoqué pour brimer l'élan des poètes qui voudraient se frayer une voie nouvelle et originale. <sup>7</sup> Tel est bien l'enjeu véritable de ce qui est ici plus qu'un simple jugement de

<sup>4</sup> Voir GUITTON 1974 et ROULIN 2005.

<sup>5</sup> Pour une mise en perspective de la terminologie, voir MADELÉNAT 1986: 17-21.

<sup>6</sup> *Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*, in CHÉNIER, *Œuvres complètes* [Walter]: 665. Voir HERSANT 2021: 217 ss.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

goût: repenser l'inspiration de l'épopée moderne. Cela revient à affirmer que l'épique à venir devra se détacher des legs poétiques du XVII<sup>e</sup> siècle, en revenant directement aux œuvres antiques pour guider ses pas. Il y a là comme une relance de la Querelle de 1687, que la Querelle d'Homère (1714-1716) avait déplacé sur le terrain spécifique de l'épopée. *La Henriade* était venue jouer un rôle de médiateur entre les deux camps. Mais entre-temps, les cartes se sont rebattues. Dès le milieu du siècle, le retour à l'antique qui s'impose d'abord dans les arts sonne la «revanche éclatante des Anciens sur les Modernes». <sup>8</sup> Sous l'influence des Lumières, le courant va se muer rapidement en une redoutable critique de la civilisation de cour qui prévaut en Europe, relativisant ainsi les antinomies confiantes du début du siècle. Le temps est alors mûr pour un nouvel essai de synthèse qui tienne compte à la fois des réalisations des époques précédentes et des progrès de la raison, sous les figures de la poésie et de la philosophie, en tentant d'unir les deux pôles sans transiger sur leurs exigences respectives. On fait précisément le pari que ces dernières peuvent les unir: la poésie épique sera le lieu de cette tentative.

L'intérêt d'André Chénier pour l'épopée se confond avec ses premiers pas en poésie. Les vers les plus anciens que l'on conserve de lui, écrits en 1778 à l'âge de seize ans, forment un bref récit de combat imité d'un passage de l'*Illiade*.<sup>9</sup> Le fait mérite d'être noté: Chénier, dont la mère était de culture hellénique, compte parmi les rares écrivains français de son siècle à être en mesure de lire les auteurs grecs dans leur langue d'origine. Il peut donc se prévaloir d'un contact direct avec cette Antiquité dont il entend ranimer l'esprit et le goût. Quelques allusions éparées dans son œuvre laissent présumer qu'il avait songé dès cette époque à un projet d'épopée homérique centré sur la figure d'Achille, qui fut vite abandonné et dont il ne reste rien.<sup>10</sup> Son inspiration privilégie en effet d'autres types de registre – élégies amoureuses, idylles néo-antiques – qui le retiendront durablement. Chénier ne perd pas de vue pour autant son désir d'épopée, où il place l'espoir d'écrire une œuvre majeure. Mais avec toutefois un changement capital, qui tranche *a priori* avec l'inspiration antique. Cette ambition s'est fixée désormais sur un sujet moderne et «phi-

<sup>8</sup> FUMAROLI 2013: 486.

<sup>9</sup> CHÉNIER, *Œuvres poétiques* [Buisson], vol. I: 111 (nous nous référons lorsque c'est possible à cette édition encore en cours, qui fait désormais autorité).

<sup>10</sup> *Ivi*, vol. I, vv. 9 ss.: 240.

losophique», qui associerait poésie des combats et description du monde: la conquête de l'Amérique. C'est alors un sujet en vogue, au moins depuis le milieu du siècle, auquel les échos puissants de la Guerre d'Indépendance américaine ont apporté un nouveau souffle.<sup>11</sup>

Or *L'Amérique* d'André Chénier n'a jamais vu le jour et reste un chantier poétique. C'est même à bien des égards une œuvre non écrite, dont le titre n'est qu'une hypothèse de travail, extrapolée des brouillons. Chénier ayant été exécuté sous la Terreur, on ignore de fait ce qu'il en serait advenu si le poète avait survécu. L'inachèvement doit-il être mis sur le compte des circonstances ou se rattache-t-il à la nature même du projet? Bien qu'impossible à trancher, la question mérite d'être posée. Tel est en effet l'un des problèmes majeurs que soulèvent les grands poèmes ébauchés par Chénier: quel statut donner à des œuvres encore à l'état de projet, interrompues accidentellement? Disparu à l'âge de trente et un ans, celui-ci n'avait à peu près rien publié à cette date. Il laissait derrière lui une œuvre manuscrite abondante et fragmentaire, donc fort difficile à classer, que le XIX<sup>e</sup> allait s'efforcer d'éditer tant bien que mal.<sup>12</sup> Ses essais de poésie épique, fruits de longues et incertaines gestations, comptent parmi ses œuvres les moins abouties et ils soulèvent par conséquent des difficultés d'interprétation spécifiques. La critique n'en prit réellement la mesure qu'avec leur publication intégrale en 1874, qui était loin de résoudre les nombreux problèmes textuels qu'ils posent. Ajoutons à cela que le laps de temps qui sépare la mort de Chénier de la première édition (partielle) de ses œuvres en 1819 correspond à un basculement dans l'histoire du goût et des idées. L'épopée philosophique telle qu'il l'a pratiquée relève d'une ambition désormais étrangère à la France du XIX<sup>e</sup> siècle, contrairement à d'autres pans de son œuvre poétique.<sup>13</sup> C'est dire les difficultés qui accompagnent la lecture de *L'Amérique*.

Faut-il tenir alors le projet pour secondaire, d'autant plus qu'il occupe une place pour le moins congrue dans l'œuvre de Chénier? On peut estimer à l'inverse que son inachèvement tout comme ses hésitations ne sont pas sans faire de *L'Amérique* l'un de ses écrits les plus significatifs, susceptible de nous éclairer aussi bien sur son cadre de pensée

<sup>11</sup> FABRE 1963.

<sup>12</sup> BUISSON 1994.

<sup>13</sup> Sur l'accueil réservé aux premières éditions de Chénier, voir SETH 2005.

que sur son horizon littéraire et intellectuel. Ces tâtonnements ne sont-ils pas l'indice d'une grande ambition qui peine à s'orienter et à se concrétiser dans une poétique, car elle s'affronte aux difficultés inhérentes à un renouvellement radical du genre? Il faut donc tenter de dégager, à défaut d'un projet aux contours définis, les questions directrices qui s'y font jour.

L'épopée américaine méditée par Chénier se présente à nous comme un corpus plutôt hétéroclite, constitué d'esquisses en prose et de vers isolés, d'où ressortent quelques rares morceaux achevés. Les plus aboutis toutefois ne relèvent pas du registre épique, mais d'une forme de lyrisme philosophique qui s'exerce sur des thèmes divers. Ce dossier foisonnant malgré ses dimensions relativement modestes – puisqu'il s'étend sur une trentaine de pages – montre que le sujet de l'œuvre n'était pas encore très arrêté dans l'esprit de son auteur. Les idées fluctuantes qui s'y enchaînent, parfois de manière abrupte, ne permettent guère d'imaginer la forme qu'aurait prise l'œuvre finale. On y décèle pourtant un dessein original, même si encore mal maîtrisé, qui mérite d'être reconstitué, à défaut de pouvoir faire de même pour le texte lui-même. Le mouvement premier était donné. Et c'est à partir de cette impulsion que le projet s'offre à la lecture et à l'interprétation, indépendamment des évolutions qu'il aurait pu connaître par la suite.

Que sait-on au juste du sujet de l'œuvre? Chénier semble avoir eu du mal à le fixer, signe manifeste du désir de s'affranchir des formules éprouvées, mais aussi indice d'une réflexion en mouvement sur la matière épique. On le voit d'abord hésiter entre des sujets successifs qui reflètent une conception *a priori* assez classique de l'action (le voyage de Colomb,<sup>14</sup> la conquête du Pérou), avant d'emprunter une voie beaucoup plus originale, mais aussi plus éclatée, celle de l'épopée «philosophique», articulée aux défis intellectuels de son siècle, comme le montre le dossier de rédaction. Le thème de fond aurait été sans conteste la découverte du continent américain, puis sa conquête progressive par les nations européennes, comme nous l'apprend le prologue d'un autre poème de Chénier, l'*Hermès*, dont nous reparlerons: «[...] M'élançant aux armes, aux combats, / Je dirai l'Amérique à l'Europe montrée; / J'irai dans cette riche et sauvage contrée / Soumettre au Mançanar

<sup>14</sup> CHÉNIER, *Œuvres poétiques* [Buisson], vol. I, vv. 13-14: 240

le vaste Marañon». <sup>15</sup> La poésie des combats aurait donc dû y tenir une place centrale. Or les brouillons n'en conservent à peu près nulle trace. Ce qui devait être le sujet principal paraît se diluer dans une suite de pistes fort hétérogènes: épisodes de l'histoire antique (Rome) et moderne (annales de la couronne de France, guerres de Religion), tableaux géographiques (les Andes, le Kentucky, mais aussi la France), description de cérémonies religieuses, portraits de personnages divers, sans oublier de nombreuses remarques sur la poésie. On est frappé par contraste du peu de place qui revient aux peuples d'Amérique. Ce n'est pas là semble-t-il que se porte l'intérêt premier de Chénier. À côté de cela, et c'est d'autant plus notable, les brouillons abondent en notations purement relatives à l'écriture poétique: esquisses de scènes, d'images, de tournures, de comparaisons, ou alors réflexions sur tel ou tel procédé, souvent en rapport avec des auteurs antiques qu'il s'agit d'imiter. Visiblement, Chénier s'est autant intéressé à la manière de composer une épopée qu'à son sujet lui-même.

Revenons au contenu du poème. L'auteur dans ses notes ne craint pas d'afficher une ambition totalisante qui est poussée à l'extrême. *L'Amérique* aurait ainsi compris «le tableau frappant et rapide de toute l'histoire du monde». <sup>16</sup> Un autre fragment montre l'ampleur démesurée de l'arrière-plan historique que Chénier envisageait, en précisant le procédé poétique qui aurait permis un tel tour de force:

Il faut tâcher d'inventer quelque chose dans le goût du bouclier d'Achille et d'Énée pour y représenter les points cardinaux de l'histoire du monde, les emp. naissants et détruits depuis les origines du Nord jusqu'à l'empire romain.

Puis mettre dans la bouche de quelqu'un un tableau rapide et vigoureux de l'hist. moderne à dater de la destr. de l'emp. romain. Les invas. des barbares du Nord, la faiblesse de l'emp. grec. La puissance et les cruautés des barbares. La destruction des sciences. Le gouv. féodal. L'esclavage. La naissance du mahom. L'empire des calif. L'invas. d'Espagne par les Maures. L'Angleterre et son avenir. Les croisades. Les villes hanséatiques. Gènes, Venise, Florence. L'irruption des Turcs. La découverte du passage aux Indes. La chute de l'emp. grec. (L'histoire de l'Église a été mêlée dans tout cela.) Les réformations de plusieurs sect. et puis de

<sup>15</sup> CHÉNIER, *Œuvres complètes* [Dimoff], vol. II: 30. Le Mançanar est la rivière qui traverse Madrid et le Marañon l'un des principaux fleuves de l'Amazonie.

<sup>16</sup> *Ivi*, vol. II: 98.

Luther. Les révolutions politiques et religieuses dans le Nord. Etc...

Puis, en prédictions différentes, tout ce qui s'est passé depuis l'action du poème jusqu'à nos jours.

Puis éparpiller dans le poème, aux occasions qui naissent en foule, des traits historiques sur l'invention des choses attribuée à telle ou telle ville, sur les usages de tel ou tel peuple...

Etc...<sup>17</sup>

Ailleurs, le projet délaisse l'histoire pour prendre un tour véritablement encyclopédique, comme si l'auteur avait désiré faire entrer la diversité du globe dans son poème: «Que je marque sur le papier les peuples, les productions, le sol, le climat, la religion, la culture, les animaux et toute l'histoire naturelle, les mœurs, les usages, l'histoire, la topographie de tous les pays du globe».<sup>18</sup> Chénier avoue au détour d'un vers le désir simultané (et peut-être contradictoire) d'exploration et de totalité qui sous-tend le poème, où l'élan poétique aurait épousé l'idéal de découverte et de diffusion du savoir propre à son siècle: «Tout voir, aller partout, tout savoir et tout dire».<sup>19</sup>

En songeant à y faire figurer rien de moins que l'histoire et de la description du monde connu jusqu'à la découverte de l'Amérique, Chénier semble avoir conçu son poème comme l'épisode central d'une histoire universelle, entée sur les révolutions du continent européen et sa projection à travers le globe. L'écriture de l'épopée se double donc d'un véritable projet historique et philosophique, où l'on devine l'empreinte probable de l'*Histoire des deux Indes* de Raynal,<sup>20</sup> qui défraie la chronique littéraire et judiciaire au début des années 1780. Le projet de Chénier explore ce paradoxal «espace humain»<sup>21</sup> s'offrant aux hommes du XVIII<sup>e</sup> siècle, divisé entre deux mondes qui s'excluent et s'attirent irré-

<sup>17</sup> Ivi, vol. II: 88-89.

<sup>18</sup> Ivi, vol. II: 83.

<sup>19</sup> Ivi, vol. II: 87.

<sup>20</sup> Rappelons-en les lignes d'ouverture: «Il n'y a point eu d'événement aussi intéressant pour l'espèce humaine en général, et pour les peuples de l'Europe en particulier, que la découverte du Nouveau-Monde et le passage aux Indes par le cap de Bonne-Espérance. Alors a commencé une révolution dans le commerce, dans la puissance des nations, dans les mœurs, l'industrie et le gouvernement de tous les peuples» (RAYNAL, *Histoire des deux Indes*, vol. I: 1-2). Raynal inscrit ses recherches au sein d'une interrogation plus vaste sur le devenir global de l'humanité: «[...] Les révolutions passées et celles qui doivent suivre, ont-elles été, seront-elles utiles à la nature humaine?» (ivi, vol. I: 2). La réponse de Chénier à la *Lettre à l'Assemblée nationale* (1791) de Raynal montre qu'il avait lu l'ouvrage de près.

<sup>21</sup> DUCHET 1995: 26.

sistiblement: l'Europe civilisée en expansion et les nations primitives auxquelles elle se confronte – altérité qui révèle en miroir les contradictions de l'histoire européenne, faites à la fois d'élans sublimes vers le progrès et de barbarie persistante. C'est de fait le Vieux Continent plus que le Nouveau qui se place au centre du poème tel qu'il nous est parvenu, et le temps autant que l'espace. En se donnant un cadre aussi ample, l'œuvre répondait de manière exemplaire aux exigences énoncées à la même époque par Marmontel, pour qui «l'action de l'épopée doit avoir une grandeur et une importance universelles, c'est-à-dire indépendantes de tout intérêt, de tout système national, et fondées sur les sentiments et les lumières invariables de la nature».<sup>22</sup> C'est donc assez logiquement que son auteur pouvait déclarer y voir matière à «un poème d'environ douze mille vers»,<sup>23</sup> indication qui tranche cruellement avec l'état final de l'œuvre.

Si l'action de *L'Amérique* est restée en germe, Chénier esquisse par contre une écriture de l'épopée imitée pour l'essentiel de l'Antiquité, qui contraste dès lors avec le thème général de l'œuvre, au point de sembler parfois rivaliser d'importance avec lui, comme s'il s'agissait d'aller retrouver les éléments de l'épique antique au sein du monde moderne. Comme si, surtout, c'était là ce qui devait lier les divers aspects de cet ensemble disparate et conférer à l'œuvre son identité profonde, aussi riche fût-elle sur le plan des idées. Ou justement en raison même de cette trop grande abondance, qui risquerait de faire naufrager le projet en le dissolvant dans l'encyclopédisme ou l'insignifiance. Bref, pour pallier l'absence d'un épos encore à trouver, le poète se met en quête d'une écriture épique. Il prend par la même occasion le risque d'opposer l'antique au moderne, là où il espère au contraire les réunir, comme dans ses spéculations sur une «mythologie probable»<sup>24</sup> qui opérerait leur synthèse miraculeuse.

Cette ambition se manifeste en premier lieu à travers les nombreuses références aux poètes anciens (Homère, Virgile) et modernes (Camoës, Ercilla, Milton) que Chénier se propose d'imiter dans tel ou tel passage, éclectisme assez représentatif de la diversifi-

<sup>22</sup> MARMONTEL, *Éléments de littérature*, vol. XIII: 353.

<sup>23</sup> CHÉNIER, *Œuvres complètes* [Dimoff], vol. II: 125.

<sup>24</sup> «Il faut que j'invente entièrement une sorte de mythologie *probable* et poétique avec laquelle je puisse remplacer les tableaux gracieux des anciens, ces Néréides accompagnant le navire d'une femme, etc.» (Ivi, vol. II: 109).

cation du modèle épique qui prévaut à la fin du siècle. Mais elle peut naître également du souvenir d'épisodes issus de textes étrangers à l'épopée, comme le récit des funérailles de Germanicus lu chez Tacite, à propos duquel le poète s'exclame: «Je ne sais rien de plus épique nulle part».<sup>25</sup> On en a un autre exemple remarquable avec la fin d'*Œdipe-roi*, qui lui offre le modèle d'une de ces «actions et [de ces] épisodes tragiques et grands et prouvant de grandes choses morales, qui pussent être cités et vivre dans la mémoire des hommes, comme ce qui nous est resté des anciens»,<sup>26</sup> et comme il voudrait en écrire. Ce passage du texte à la mémoire collective dont le poète espère retrouver la voie n'est-il pas précisément l'une des marques de l'épopée? Ailleurs, Homère et Eschyle sont réunis autour d'un projet de scène.<sup>27</sup> On pourrait encore y ajouter les allusions à l'Ancien Testament qui apparaissent ici ou là dans *L'Amérique*, au Livre de Jérémie notamment.<sup>28</sup> Plus qu'une catégorie poétique canonique, l'épique devient ici un schème esthétique de matrice culturelle que l'œil du poète, exercé par ses lectures, est capable de reconnaître bien au-delà des œuvres qui s'en réclament.

C'est Homère toutefois qui occupe la première place dans cette pluralité de références,<sup>29</sup> permettant ainsi de les recentrer sur l'épopée. Son nom prestigieux entre tous, synonyme de génie créateur,<sup>30</sup> vient apporter une cohérence poétique – pour ne pas dire une caution – à un projet menacé de s'égarer dans l'immense matière historique qu'il explore, mais également dans un certain éclectisme littéraire. À l'image du bouclier d'Achille ou d'Énée évoqué ci-dessus, Chénier prévoit par exemple de recourir à de nombreux procédés d'écriture issus de l'épopée (mais pas exclusivement, puisque la tragédie y tient aussi une place non négligeable). Il peut s'agir de procédés narratifs:

Comme les personnages d'Homère entremêlent dans leurs discours des récits de choses qui leur sont arrivées dans leur jeune âge, ainsi on peut mettre dans la bouche de quelques per-

<sup>25</sup> Ivi, vol. II: 131.

<sup>26</sup> Ivi, vol. II: 117.

<sup>27</sup> Ivi, vol. II: 128.

<sup>28</sup> Chénier est aussi l'auteur d'un long poème narratif sur la Suzanne biblique.

<sup>29</sup> Sur l'importance plus générale d'Homère pour Chénier, voir GUITTON 1999.

<sup>30</sup> Ce qui n'empêchait pas Chénier de montrer une conscience philologique aiguë des problèmes posés par le corpus homérique, qu'il tenait pour l'assemblage de textes d'époques et d'auteurs différents (CHÉNIER, *Œuvres complètes* [Walter]: 652-653), anticipant ainsi les hypothèses de F.-A. Wolf.



sonnages du poème des allusions un peu détaillées de quelques révolutions intéressantes, mais pas assez importantes pour leur donner un article à part.<sup>31</sup>

Ou d'images à la manière d'Homère:

Dans l'*Hymne à Délos*, Callimaque reprès. Mars et Iris sur des sommets de montagne faisant trembler la terre et défendant de recevoir Latone. Ces images sont grandes et homériques. Tout ce qui se passera en Amér. et que je raconterai moi-même sera rempli de tableaux homériques de ce ton-là.<sup>32</sup>

Mais la référence peut aussi prendre un tour plus directement en rapport avec le sujet du poème. Ainsi Chénier affirme-t-il dans un passage raturé, à propos du Kentucky qu'«il faudra [...] peindre en désignant les lieux par leurs productions»:<sup>33</sup> «... Je veux être l'Homère des modernes».<sup>34</sup> Cette déclaration prend une valeur programmatique d'autant plus forte qu'elle s'exprime comme un aveu spontané, que le poète a biffé aussitôt, comme effrayé de sa hardiesse, pour y substituer une formule plus neutre: «C'est ainsi que fait Homère». Elle renvoie une vision traditionnelle de l'épopée homérique, au moins depuis la Renaissance, qui considérait celle-ci comme une somme poétique des savoirs de son temps. Le XVIII<sup>e</sup> siècle lui confère une pertinence nouvelle<sup>35</sup> en l'élargissant aux connaissances de la science moderne, point sur lequel nous allons revenir. Certes, ce sont des images et des descriptions qu'il est d'abord question ici. On peut supposer toutefois que le souhait d'être «l'Homère des modernes» exprime l'orientation générale que Chénier entend donner à l'épopée: en faire un poème qui serait aussi instrument de connaissance du monde qu'il décrit.

Telle qu'elle se dessine dans les brouillons, *L'Amérique* tire manifestement l'épopée du côté de la poésie didactique et de la poésie descriptive. Elle n'en ménage pas

<sup>31</sup> CHÉNIER, *Œuvres complètes* [Dimoff], vol. II: 89.

<sup>32</sup> *Ivi*, vol. II: 129.

<sup>33</sup> *Ivi*, vol. II: 85.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Voir Marmontel qui estime qu'Homère est «de tous les poètes celui qui a le plus enrichi la poésie des connaissances de son siècle» (MARMONTEL, *Éléments de littérature*, vol. XIII: 379).

moins une place circonscrite pour l'action, soit sous la forme des récits de combat liés à la conquête soit sous celle d'anecdotes individuelles sur des destins d'exilés, confiés dans les deux cas à des narrateurs secondaires. Mais cette dimension semble bien mineure au regard du contenu historico-philosophique déployé dans le projet. Ce qui frappe en effet, du moins en l'état de notre connaissance du texte, c'est l'absence de toute allusion à une action principale autour de laquelle s'organiserait l'architecture du poème. À ce titre, *L'Amérique* opère un bouleversement radical des principes traditionnels de l'épopée, qu'elle fait éclater en une myriade d'épisodes aux thèmes les plus divers, où le récit n'est qu'un mode discursif parmi d'autres, exploitant ainsi la souplesse reconnue du genre jusqu'à rompre son unité. En réalité, l'action d'ensemble se situe à un tout autre niveau: celui de l'histoire collective des nations, à laquelle l'écriture épique aurait donné une forme et une direction que Chénier n'a pas eu le temps de bien définir. Les morceaux versifiés n'offrent en effet qu'une vue fort vague de ce que le poème aurait pu devenir, la diversité des thèmes abordés renforçant même l'impression générale d'absence d'unité: la survivance de l'héritage romain à travers les siècles, les portraits de Charles VI et de Henri V, la mort de Soubise lors de la Saint-Barthélemy, la condamnation des envahisseurs mexicains, une invocation aux astres qui guidèrent Colomb. Et si quelques lignes directrices affleurent ici ou là – la conquête du Mexique et du Pérou, la condamnation de la «barbarie» des Européens –, c'est pour se résorber aussitôt dans la masse des esquisses. On remarque donc une tension, ou une hésitation, entre l'héroïsme des armes et sa critique, qui est sans doute le fruit d'une évolution. De même, le projet entremêle des projets d'épisodes centrés sur quelques figures fameuses (Pizarro, Cortès) et d'autres plus nombreux où ce sont au contraire des anonymes qui passent au premier plan, comme si deux visions de l'histoire se superposaient sans vraiment s'accorder.

Un point cependant paraît acquis. Chénier a moins eu pour dessein de raconter l'événement de la conquête que d'exposer un mouvement d'histoire collective dans un vaste tableau où se seraient conjugués des styles divers (le narratif, le descriptif, l'argumentatif, le lyrique): à savoir, le basculement du monde connu provoqué par la découverte de l'Amérique. Le poème n'aurait pas tant insisté sur la découverte de la nature primitive,

comme chez plusieurs contemporains,<sup>36</sup> que sur le choc des cultures et des civilisations, à la fois dans l'espace (l'Europe civilisée et les peuples sauvages) et dans le temps (le moderne et l'antique). En somme, *L'Amérique* devait être l'épopée d'une naissance, celle de l'ère moderne. Nouvelle naissance de l'Europe, digne d'être mise en vis-à-vis des époques héroïques de l'histoire ancienne. Tel est bien le sens que l'on est tenté d'attribuer à ces vers sur *L'Amérique* qui concluent le prologue de *L'Hermès*, juste après ceux que nous avons déjà cités: «Plus loin dans l'avenir je porterai mon nom, / Celui de cette Europe en grands exploits féconde, / Que nos jours ne sont loin des premiers jours du monde».<sup>37</sup> Le terme d'*épopée* n'est pas ici de trop car ces vers et les précédents décalquent la fin du prologue du livre III des *Géorgiques*, où Virgile annonce son futur poème consacré aux exploits d'Auguste, qui deviendra l'*Énéide*:<sup>38</sup> «Bientôt cependant j'entreprendrai de chanter les ardents combats de César et de porter la renommée de son nom aussi loin dans l'avenir qu'il s'est écoulé d'années entre César et Tithon, origine première de sa race» (vv. 46-48). On remarquera avec intérêt que Chénier inverse audacieusement le mouvement temporel décrit dans les vers du poète latin: tandis que chez ce dernier la projection vers l'avenir redouble la distance qui sépare le présent et le passé mythique, elle entre ici en tension – ce qui est rendu sensible par l'anacoluthie du troisième vers – avec la rétrojection du présent moderne sur les temps héroïques.

Or loin de faire l'éloge unilatéral de cette «renaissance», Chénier l'aurait racontée comme un moment de crise, chargé de profondes ambiguïtés, où l'évocation de la barbarie des Européens, présente sur les deux continents en parallèle, aurait tenu une place importante. L'histoire rêvée par le poète prendrait alors un tour dialectique: le contact des civilisés avec le monde sauvage les conduira-t-il finalement à réformer leurs mœurs, faisant ainsi du progrès à venir une remontée vers l'excellence des premiers âges du monde? En passant d'une histoire héroïque à une histoire philosophique, Chénier paraît proche ici

<sup>36</sup> Voir HAQUETTE 2002.

<sup>37</sup> CHÉNIER, *Œuvres complètes* [Dimoff], II: 30.

<sup>38</sup> Comme le remarque Georges Buisson dans son annotation de *L'Hermès*, dont je supervise l'édition posthume à paraître au volume III des *Œuvres poétiques* (Paradigme).

des pensées primitivistes de son temps, en l'occurrence moins celle de Rousseau, mêlée de pessimisme, que celle de Diderot,<sup>39</sup> plus conciliable avec la croyance dans le progrès.

On l'aura compris, la genèse de *L'Amérique* fait la jonction entre deux genres littéraires de nature fort différente, qu'il n'était guère aisé de concilier, sans que l'on puisse deviner si l'un aurait prévalu sur l'autre: l'épopée, dans toutes ses variations antérieures, mais en mettant au premier rang le modèle antique, et l'histoire philosophique, telle que le XVIII<sup>e</sup> siècle la pratique depuis Montesquieu et Voltaire, soit une histoire qui s'intéresse au devenir des nations, et non aux annales de leurs guerres. En refusant une action à la fois linéaire et héroïque, Chénier inscrivait donc l'épique dans le sillage de l'histoire philosophique. Si *L'Amérique* relève indéniablement du premier genre, il aspirait toutefois à le renouveler de fond en comble au contact du second. Et vice versa? Le poème épique aurait probablement donné un tour original au récit philosophique. À cet égard, la forme fragmentaire sous laquelle l'œuvre nous est parvenue offre peut-être un aperçu qui ne serait pas qu'accidentel. L'éclatement en embranchements, épisodes et anecdotes divers est en effet un trait distinctif de l'histoire philosophique des Lumières. Le registre épique était-il alors de nature à fournir un substitut pertinent et efficace à l'analyse historique? Restait pour ce faire à définir un épos susceptible de créer une unité et une direction propre au poème, qui l'aurait distingué à la fois de l'histoire philosophique et des modèles antérieurs. Épos nouveau qui serait donc allé bien au-delà du simple recours à des procédés d'écriture antiquisants. On peut considérer que c'est là le problème sur lequel Chénier a finalement achoppé – à moins qu'il n'ait pas eu le temps de le résoudre. Ne retrouvait-il pas en un sens les questions auxquelles Voltaire s'était affronté avec *La Henriade*? Mais le poète de *L'Amérique* ambitionnait une réponse radicalement différente, et ce pour deux raisons qui s'enchevêtraient jusqu'à devenir consubstantielles. Il envisageait pour sa part une histoire non plus nationale mais universelle, qui interdisait d'organiser le poème autour d'une action héroïque, tout comme il refusait la simple reconduction du modèle épique hérité de l'Antiquité.

Ainsi, ce n'est peut-être pas un hasard si l'on voit Chénier se détacher progressivement de *L'Amérique* à la fin des années 1780, sans raisons apparentes. Son attention va

<sup>39</sup> Voir notamment ses *Fragments politiques échappés du portefeuille d'un philosophe* (1772), qui conflueront dans la seconde édition de *l'Histoire des deux Indes* (1774).

se concentrer désormais sur un autre projet, qui pouvait lui sembler plus praticable. Dès 1784, il s'est attelé en effet à un second grand poème, *Hermès*,<sup>40</sup> qui déplace son ambition épico-philosophique sur un genre différent, la poésie scientifique. *L'Hermès* devait exposer à la fois le système de l'univers et les progrès de l'esprit humain, sur le modèle de Lucrèce. Chénier y aurait réuni les plus récentes conquêtes de la science moderne et les idées philosophiques de son temps,<sup>41</sup> animé par une foi apparemment inébranlable dans la perfectibilité des facultés de l'homme, à l'image de Turgot et de Condorcet –<sup>42</sup> raison pour laquelle on a souvent comparé cette épopée du savoir à l'*Esquisse d'un tableau historique des progrès du genre humain* (1795) du second.<sup>43</sup> Relevant chacun d'un rapport spécifique à l'histoire telle que le XVIII<sup>e</sup> siècle la pense, les deux poèmes ne laissent pas cependant d'avoir quelque chose de complémentaire, que cela soit intentionnel ou non: tandis que *L'Amérique* se plonge dans les méandres de l'histoire des civilisations, empreinte de conflits et de violences, *L'Hermès* trace l'histoire philosophique et idéale des progrès du genre humain, comme si l'une corrigeait l'autre. Quoique Chénier entendît mener les deux projets de concert, le second finit par prendre le pas sur le premier, peut-être parce qu'il était moins difficile à réaliser, son sujet étant mieux circonscrit.

Ce qui n'empêche que *L'Hermès* est resté inachevé, lui aussi. L'œuvre se présente toutefois dans un état de rédaction plus avancé que *L'Amérique*. Suivant un plan peut-être provisoire, elle se divisait en trois chants qui auraient abordé successivement l'origine de la terre et des êtres vivants, l'évolution de l'homme depuis l'état sauvage jusqu'à la naissance des sociétés, puis ses progrès scientifiques, moraux et politiques, auquel se serait curieusement adjointe une description de l'univers.<sup>44</sup> Si *L'Hermès* relève de la poésie philosophique et scientifique, dont le patron implicite est le *De natura rerum*, le nom d'Homère est pourtant invoqué dès le prologue,<sup>45</sup> avant toute autre figure tutélaire (Buffon, Lucrèce,

<sup>40</sup> Sur la datation délicate du projet, voir BUISSON 1990-1991: 150-152.

<sup>41</sup> On en trouvera une présentation succincte dans NIDERST 1999.

<sup>42</sup> «L'homme seul est perfectible», écrit Chénier (CHÉNIER, *Œuvres complètes* [Dimoff], vol. II: 27), dans une note où l'on devine l'influence de Rousseau, mais sans l'ambivalence qui caractérise chez lui la perfectibilité.

<sup>43</sup> Voir récemment THOUARD 2007.

<sup>44</sup> CHÉNIER, *Œuvres complètes* [Dimoff], vol. II: 27.

<sup>45</sup> *Ivi*, vol. II: 29.

Newton), comme guide en matière d'écriture poétique et de connaissance du cœur humain. La référence homérique identifie l'inspiration du poème didactique à la haute poésie. Assimilation à vrai dire courante dans l'Antiquité,<sup>46</sup> mais devenue étrangère à la définition de l'épopée moderne (Marmontel en écarte ainsi d'emblée la poésie didactique).<sup>47</sup> Le sujet de l'*Hermès* par contre situe nettement l'œuvre dans le sillage des Modernes, dont il recueille en partie l'ambition.<sup>48</sup> Mais loin d'opposer celle-ci à l'héritage des Anciens, il les inscrit tous deux dans un horizon de progrès continus et indéfinis, dont le point de référence est moins le présent de l'écrivain que le futur de l'humanité.<sup>49</sup>

C'est la thèse que Chénier formule dans le poème qui se présente comme son art poétique, *L'Invention*, écrit en 1786-1787, années où l'on assiste à une brève réactivation de la Querelle des Anciens et des Modernes, opposant admirateurs de la poésie ancienne et disciples des «philosophes».<sup>50</sup> Chénier se fixe ici pour objectif de dépasser ce clivage une fois pour toutes. Dans un développement consacré au renouveau du genre épique, il oppose aux tenants d'une stricte imitation des anciens la source même où ceux-ci ont puisé leur inspiration, à savoir la nature, telle qu'elle s'exprime dans leurs ouvrages à partir des connaissances qu'ils en avaient. Pour marcher sur leurs traces, il ne faut donc pas craindre de frayer sa propre voie et suivre les découvertes de l'ère moderne, qui offrent un monde neuf au poète:

Tout a changé pour nous, mœurs, sciences, coutumes.

<sup>46</sup> Voir VESPERINI 2017: 85 ss. Fin connaisseur de la littérature antique, Chénier n'ignorait sans doute pas cette tradition, comme le laissent entendre les vers qu'il fait prononcer à Homère dans *L'Aveugle* (CHÉNIER, *Œuvres poétiques* [Buisson], vol. II, vv. 157 ss.: 190).

<sup>47</sup> MARMONTEL, *Éléments de littérature*, vol. XIII: 302.

<sup>48</sup> «Il me sembla que le sujet était un des plus beaux qu'un homme de lettres pût traiter puisqu'il embrassait en quelque sorte toutes les sciences et tous les arts dont il fallait examiner les différents degrés de perfection où ils sont parvenus dans les différents âges du monde. Le dessein m'en parut aussi très louable, puisqu'il n'allait qu'à faire honneur à notre siècle, en faisant voir que toutes les sciences et tous les arts n'ont jamais été aussi florissants qu'ils le sont aujourd'hui [...]» (PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, vol. IV: I-II).

<sup>49</sup> Voir les critiques adressées aux Modernes dans l'*Essai* (CHÉNIER, *Œuvres complètes* [Walter]: 663). On sait que Koselleck fait d'une conception du temps fondée sur la progression et orientée vers l'avenir la marque spécifique du XVIII<sup>e</sup> siècle (KOSELLECK 2016: 331 ss.)

<sup>50</sup> Je renvoie au commentaire de Georges Buisson dans CHÉNIER, *Œuvres poétiques* [Buisson], vol. II: 470 ss. Marmontel donne le ton dans l'article «Épopée» des *Éléments de littérature* (1787): «Il n'est pas plus raisonnable de donner pour modèle en poésie le plus ancien poème connu, qu'il ne le serait de donner pour modèle en horlogerie la première machine à rouage et à ressort [...]» (MARMONTEL, *Éléments de littérature*, vol. XIII: 348). C'est aussi l'époque où paraît une nouvelle traduction française de l'*Odyssée*, en prose, par Bitaubé.

[...] De la Grèce héroïque et naissante et sauvage  
Dans Homère à nos yeux vit la parfaite image.  
Démocrite, Platon, Épicure, Thalès,  
Ont de loin à Virgile indiqué les secrets  
D'une nature encore à leurs yeux trop voilée.  
Toricelli, Newton, Kepler et Galilée,  
Plus doctes, plus heureux, dans leurs puissants efforts,  
À tout nouveau Virgile ont ouvert des trésors.  
Tous les arts sont unis: les sciences humaines  
N'ont pu de leur empire étendre les domaines,  
Sans agrandir aussi la carrière des vers.<sup>51</sup>

Loin de s'opposer à la poésie, la science moderne se présente au contraire comme le meilleur garant de son renouvellement toujours possible. Telle est la voie un peu paradoxale que Chénier indique à l'épopée. Paradoxale, parce qu'elle suppose une transformation presque complète du genre, dont les principaux éléments canoniques (action fondée sur une figure principale, narration par épisodes, scènes de combat, merveilleux) sont sacrifiés au profit d'un autre type d'épos: fondé non pas sur l'héroïsme, mais sur les conquêtes de la science et de la philosophie. Rappelons la définition volontairement minimale que Voltaire donnait d'un genre devenu fort varié au cours des siècles et des pays, la seule selon lui sur laquelle il était encore possible de s'accorder: «Le poème épique regardé en lui-même, est [...] un récit en vers d'aventures héroïques».<sup>52</sup> Il y a certes du récit dans le poème de Chénier, mais d'un tout autre genre, puisqu'il s'agit d'une histoire philosophique. Pour autant, l'écriture de *L'Hermès* n'excluait peut-être pas l'adaptation de certains traits topiques de l'épopée, à l'image de cette rêverie prophétique sur l'avenir de l'humanité qui aurait clos le dernier chant.<sup>53</sup> Le poème-récit des progrès de l'humanité tend alors inévitablement vers l'utopie, qui apparaît comme son point de fuite potentiel, sinon obligé. Sans toutefois que Chénier ne franchisse le pas et ne succombe à la tentation d'y trouver la possibilité d'un nouvel épos. L'épilogue qu'il a ébauché par anticipation frappe en effet par

<sup>51</sup> Ivi, vol. II: 233-234.

<sup>52</sup> *Essai sur la poésie épique* (1733), in VOLTAIRE, *La Henriade*: 400.

<sup>53</sup> CHÉNIER, *Œuvres complètes* [Dimoff], vol. II: 73-74.

un certain fatalisme:<sup>54</sup> loin de présenter le tableau d'un progrès continu (comme c'est le cas chez Condorcet), l'histoire humaine est un cycle où des préjugés nouveaux succèdent aux anciens et où le savoir lui-même est menacé par l'oubli.

Certes, Chénier se garde bien d'évoquer en termes précis en quoi consisteront les épopées qu'il appelle de ses vœux: plus que de proposer un modèle explicite, les vers de *L'Invention* énoncent avant tout une défense et illustration de l'inspiration poétique des modernes. Il n'empêche que l'*Hermès* semble accueillir son dessein le plus radical: faire de l'épopée le poème du savoir humain.

La poésie antique devait-elle s'en trouver déclassée? Nullement, et ce pour deux raisons distinctes, que Chénier à vrai dire n'articule pas directement. Il y a tout d'abord cette question insistante, même si elle n'est que sous-jacente: que gagne la science à ce mariage avec la poésie? Cela revient à s'interroger sur la possibilité d'un épos de la science ou de l'histoire humaine, qui reste toutefois impensé, ou seulement implicite. L'auteur de *L'Invention* fournit une réponse fidèle à l'idéal vulgarisateur des Lumières: le poète saura mettre à la portée du peuple les vérités obscures de la science et de la philosophie.<sup>55</sup> L'argument cependant tient de l'escamotage. En faisant de l'esprit philosophique la caution de la poésie, le texte retourne habilement le problème de leur compatibilité effective, qui demeure en réalité un point irrésolu pour la plupart des contemporains. Chénier y met toutefois une condition majeure: faire des vers à la manière des antiques. Comme déjà dans *L'Amérique*, il ne se contente pas en effet de revendiquer leur inspiration. Il faut aussi emprunter leur langage, puisé dans l'épopée comme dans les autres genres, car contrairement aux sciences, celui-ci reste d'une perfection sans égale à l'échelle des siècles. Chénier se sépare ici radicalement des Modernes:

Mais qui jamais a su, dans des vers séduisants,  
 Sous des dehors plus vrais peindre l'esprit aux sens!  
 Mais quelle voix jamais, d'une plus pure flamme,  
 Et chatouilla l'oreille et pénétra dans l'âme!  
 [...]

<sup>54</sup> Ivi, vol. II: 78-79.

<sup>55</sup> CHÉNIER, *Œuvres poétiques* [Buisson], vol. II, vv. 203 ss.: 236.



Volons, volons chez eux retrouver leurs modèles.

[...]

Changeons en notre miel leurs plus antiques fleurs;  
Pour peindre notre idée, empruntons leurs couleurs;  
Allumons nos flambeaux à leurs feux poétiques;  
Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.<sup>56</sup>

Cette démarche poétique qui va chercher des modèles dans l'Antiquité pour traiter un sujet moderne est à vrai dire au cœur des réflexions de Chénier tout comme de sa pratique, au point qu'on peut faire l'hypothèse qu'elle aime les deux projets épiques, autant ou plus que l'inverse. Le dernier vers cité, emblématique du néoclassicisme de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et sans doute le plus connu du poète, condense éloquemment le principe de sa poétique. Mais l'habileté de la formule n'est pas sans masquer des ambiguïtés importantes, sur lesquelles nous reviendrons.

De quelle manière cette imitation se traduit-elle dans *L'Hermès* aussi bien que dans *L'Amérique*? Les deux projets sont reliés par des images et des expressions épiques souvent similaires, comme celle de la «nature mère»,<sup>57</sup> véritable passerelle entre les corpus. On y décèle la recherche d'un langage énergique, susceptible d'évocations grandioses ou pathétiques. L'imitation de l'antique est ici érigée en principe cardinal de l'expression poétique, même si le sujet est moderne. Ce clivage montre toute l'ambiguïté du projet épique selon Chénier: suivre la voie indiquée par les anciens, mais de manière neuve, sans les répéter, en utilisant les acquis du savoir moderne – philosophique, scientifique, historique – pour se frayer d'autres chemins; ne pas les imiter servilement, donc, afin de ne pas trahir l'esprit qui les a animés,<sup>58</sup> mais s'inspirer de leurs formes poétiques qui n'ont pas trouvé d'équivalent dans l'histoire.

Toutefois, n'en retenir que le style ou des morceaux imités, cela ne revient-il pas à admettre que le modèle épique hérité de l'Antiquité, celui-là même que Voltaire avait tenté d'adapter, dans le sillage du Tasse, est désormais caduc, ou du moins n'est pas en

<sup>56</sup> Ivi, vol. II, vv. 135-156, 160 et 181-184: 235-236.

<sup>57</sup> CHÉNIER, *Œuvres complètes* [Dimoff], vol. II: 35 et 85.

<sup>58</sup> On aura remarqué que c'est là le credo de Winckelmann en matière de beaux-arts.

mesure d'engendrer l'épos auquel le siècle aspire? D'où cette question forcément sans réponse: et si, pour se montrer digne des anciens, il fallait aller jusqu'à la remise en cause de l'idée même d'épopée comme ils l'ont conçue? Tel est bien ce que suggère Chénier, sans le dire ouvertement, par le choix des sujets qu'il se propose. Ne reste alors que l'imitation poétique pour maintenir un lien visible et substantiel, de nature esthétique, avec ce souffle premier. C'est elle qui garantit en fin de compte l'intégration de l'épique antique à l'intérieur de l'épopée moderne, ou si l'on préfère sa survie, sous forme d'images, de procédés ou de caractères, comme nous l'avons déjà vu: «Même quand nous traçons des tableaux et des caractères modernes, c'est d'Homère, de Virgile, de Plutarque, de Tacite, de Sophocle, de Salluste, d'Eschyle qu'il nous faut apprendre à les peindre». <sup>59</sup> Dans cette remarque notée en marge de *L'Amérique*, Chénier semble prôner un véritable mélange des genres, où l'épique risque fort de se dissoudre dans une imitation généralisée.

Citons quelques exemples particulièrement frappants de ces imitations de l'antique qui nourrissent les deux grands poèmes de Chénier. Ainsi le récit en vers du combat des Centaures et des Lapithes, motif épique imité des *Métamorphose* d'Ovide et destiné à illustrer le pouvoir des passions au second chant de l'*Hermès*, <sup>60</sup> mais qui sera finalement déplacé dans un poème du cycle des *Bucoliques*, *L'Aveugle*, pour être mis dans la bouche d'Homère lui-même – sans qu'on puisse exclure que Chénier ne comptât le maintenir également à sa place d'origine. Ou la description du bouclier d'Achille à imiter dans *L'Amérique* pour évoquer l'histoire et la géographie du globe de l'Antiquité jusqu'aux temps moderne. <sup>61</sup> Il y a donc à l'œuvre, au cœur de cette poétique de l'«imitation inventrice» (comme Chénier la nomme dans un texte en prose), <sup>62</sup> une logique des morceaux qui a pour effet de fragmenter l'épopée, de la réduire à une suite de pièces d'anthologie ou de musée, faisant entrer ainsi deux mondes et deux époques en collision. N'est-ce pas au fond une façon de signifier la distance qui sépare le poète moderne de l'épos antique? Comme si l'imitation permettait dès lors de pallier, ou de masquer, l'absence d'épos moderne. Le problème se pose de manière particulièrement aiguë pour l'inspiration de l'*Hermès*: s'agit-

<sup>59</sup> Ivi, vol. II: 127.

<sup>60</sup> Ivi, vol. II: 66, n. 1.

<sup>61</sup> Voir *supra*.

<sup>62</sup> *Essai...*, in CHÉNIER, *Œuvres complètes* [Walter]: 690.

il au fond d'écrire le poème du savoir moderne ou plus simplement d'imiter Lucrèce? Il se peut en effet que les deux entreprises ne soient pas compatibles.

L'inachèvement accidentel de *L'Hermès* interdit toute réponse péremptoire. Mais la mise en scène du personnage d'Homère dans la fiction poétique de *L'Aveugle*, à la fin des années 1780, semble prendre acte d'un renoncement à la grande épopée, qui se verrait offrir ici une double alternative. D'un côté, l'investissement thématique de la figure du poète, chargée d'une forte aura symbolique. De l'autre, la réduction et la fragmentation de l'épopée, qui trace l'un des chemins empruntés par la poésie du siècle suivant. Ainsi, le fait que le fragment sur les Centaures et les Lapithes y trouve sa place définitive, au détriment de celle qui lui était promise dans *L'Hermès*, est l'indice manifeste d'une tension, voire d'un conflit interne à l'épopée du savoir, entre son esthétique antiquisante et son objet philosophique (pour ne pas dire sa finalité).

Comme un peu plus tôt pour *L'Amérique*, la rédaction de *L'Hermès* fut définitivement suspendue au seuil de la Révolution. Les événements politiques allaient désormais accaparer l'énergie de Chénier. Jusqu'où aurait-il poussé sa réinterprétation des modèles antiques de l'épopée, et la mise à distance qu'elle opère vis-à-vis d'eux? Seule la suite de sa carrière aurait pu nous l'apprendre. Sa mort prématurée nous oblige en effet à considérer l'inachèvement de ses grands poèmes comme un état accidentel, et non comme la preuve sans équivoque que l'entreprise était impossible. Même si les deux oeuvres étaient peut-être bel et bien condamnés à ne jamais voir le jour, nous ne pouvons guère deviner les directions futures qu'elles auraient pu prendre. Nous voilà donc réduits à lire ces esquisses pour elles-mêmes, avec ce qu'elles ont d'embryonnaire et d'hétéroclite, sans préjuger du résultat auxquelles elles auraient abouti, ni pointer de fantomatiques postérités virtuelles, ni encore moins spéculer sur leur état fragmentaire.

C'est en tout cas ce que suggère la récente découverte d'un témoignage posthume qui jette une lumière nouvelle sur les projets poétiques de Chénier à la veille de sa mort, alors qu'il était détenu à Saint-Lazare. Une fois libéré, il comptait apparemment reprendre l'écriture de *L'Hermès*, ou lui donner un prolongement, en le nourrissant d'une série d'entretiens menés aux quatre coins de l'Europe avec les principaux savants de son temps.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> AMBRUS 2023.

Soit sous une forme qui s'éloigne encore davantage de la poésie épique, comme du modèle antique, pour aller résolument vers le moderne. Le récit des progrès continus de l'humanité qui assurait l'unité du poème éclate en une série d'instantanés arrachés au processus de la science en train de se faire. Le geste intellectuel à l'origine de l'œuvre aurait ainsi profondément changé. Chénier ne l'aurait plus conçue seulement comme la synthèse d'un savoir déjà constitué, mais comme l'exploration des nouveautés radicales dévoilées par la science contemporaine, et des germes d'avenir qui y reposent. La temporalité linéaire du tableau historique, qui trace un fil conducteur depuis les origines du monde jusqu'au futur lointain de l'humanité, cède alors la place au présent de l'expérimentation, toujours tâtonnant. Cette évolution du projet est-elle une conséquence indirecte de la Révolution,<sup>64</sup> dont Chénier avait très vite rejeté la dimension eschatologique? Le poète semble du moins privilégier l'idée d'une modernité ouverte, peut-être au détriment de l'histoire. Sous ce nouveau jour, l'*Hermès* renoue avec un sens des possibles qui est tout à la fois le produit de la crise des systèmes au tournant du siècle<sup>65</sup> et un effort pour la dépasser.

L'inachèvement, ou plutôt l'incomplétude, se trouve intégré du même coup à la composition du texte. Quelle limite fixer à une œuvre qui épouserait le mouvement en perpétuel devenir de la science, devenant ainsi potentiellement infinie, elle aussi, à moins qu'on ne l'arrête arbitrairement à un moment choisi du processus, selon des critères qui lui seraient étrangers? Si l'action épique s'y était à la fois morcelée et estompée au profit du récit philosophique, *L'Amérique* et l'*Hermès* restaient toutefois inscrits dans une histoire collective qui n'était plus celle d'un peuple particulier, mais celle de l'humanité tout entière. La mémoire, même tendue vers le futur, y jouait à ce titre un rôle fondamental, qu'elle soit de nature historique, anthropologique, scientifique ou poétique. «Le passé, du présent est l'arbitre et le père»:<sup>66</sup> il est tentant d'attribuer une valeur emblématique beaucoup plus large à ce vers de l'*Hermès*, tiré du récit de l'invention de l'écriture. Par contraste, ne devine-t-on pas dans l'ultime avatar qu'aurait connu le projet un renoncement à toute forme d'épos? À moins qu'il s'agisse d'une réinterprétation radicale qui, en

<sup>64</sup> Elle imposait non seulement de revoir toute la partie politique de l'*Hermès* (BUISSON 1990-1991: 149 ss.), mais sans doute aussi sa vision de l'histoire.

<sup>65</sup> Voir DELON 1982.

<sup>66</sup> CHÉNIER, *Œuvres complètes* [Dimoff], vol. II, v. 68: 57.

projetant l'épique sur l'épreuve du savoir, aborderait un chapitre inédit de l'expérience humaine, où le passé et le futur téléologique cèdent conjointement le pas à un présent en éternel mouvement.

Le cas d'André Chénier montre l'empreinte paradoxale du modèle antique sur les ultimes développements de l'épopée moderne, dans l'espoir de la renouveler complètement. Car il s'agit bien, malgré les apparences, d'une référence de nature prospective, qui permet d'esquisser d'autres types d'épos, *a priori* fort différents d'elle-même. Mais l'abandon du lien séminal avec les poètes anciens est perçu comme un risque, qui équivaldrait sans doute à la disparition du genre épique. D'où une tension indéniable entre la matière et l'horizon éminemment modernes des deux grands poèmes de Chénier et l'univers antique où ils puisent à la fois leur inspiration et leur esthétique. D'aucuns en ont tiré une explication commode de leur échec. On est en droit d'y voir à l'inverse une contradiction féconde: elle met en branle une dynamique d'écriture qui est certes précaire, mais surtout exemplaire de la manière dont l'épopée en crise prend en charge certains grands questionnements de son temps. Or cette écriture, en s'éloignant toujours davantage du modèle antique dont elle procède, n'était-elle pas condamnée à neutraliser graduellement la dynamique tensionnelle qui l'alimente? On peut donc se demander si les projets néo-épiques de Chénier auraient survécu une fois celle-ci virtuellement désamorcée. Enfin «libérés» de la référence antique, ils seraient alors apparus pour ce qu'ils sont peut-être avant tout, à savoir deux grands récits de la modernité, aspirant comme tels à une totalité difficile ou impossible à atteindre.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

- BATTEUX 1824 = Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746), in *Principes de littérature*, éd. E. P. Allais, vol. I, Paris, impr. Aug. Delalain, 1824.
- CHÉNIER, *Œuvres complètes* [Dimoff] = André Chénier, *Œuvres complètes*, éd. Paul Dimoff, 3 voll., Paris, Delagrave, 1908-1919.
- CHÉNIER, *Œuvres complètes* [Walter] = André Chénier, *Œuvres complètes*, éd. Gérard Walter, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1940, rééd. 1958.
- CHÉNIER, *Œuvres poétiques* [Buisson] I et II = André Chénier, *Œuvres poétiques*, éd. Georges Buisson, préface d'Édouard Guitton, 2 voll., Orléans, Paradigme, 2005-2010.
- MARMONTEL, *Éléments de littérature* = Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature* (1787), in *Œuvres complètes de Marmontel*, voll. XII-XV, Paris, Verdière, 1818-1819.
- PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes* = Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, 4 voll., Paris, Coignard, 1688-1697.
- RAYNAL, *Histoire des deux Indes* = Guillaume-Thomas Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, 6 voll., Amsterdam, [s.e.], 1770.
- VOLTAIRE, *La Henriade* = Voltaire, *La Henriade, suivi de l'Essai sur les guerres civiles de France et de l'Essai sur la poésie épique*, éd. Daniel Maira et Jean-Marie Roulin, Paris, Classiques Garnier, 2022.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

- AMBRUS 2023 = Gauthier Ambrus, *André Chénier après la Révolution: un témoignage retrouvé*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», 2 (2023), 447-451.

- BUISSON 1990-1991 = Georges Buisson, *Le poète André Chénier et le pouvoir royal: I. De 1781 à 1787: l'exaltation de la liberté*, in «Cahiers Roucher-A. Chénier», 10-11 (1990-1991), 149-165 (repris dans Georges Buisson, *Lire et éditer André Chénier*, Orléans, Paradigme, 2024, 135-150).
- BUISSON 1994 = Georges Buisson, *Les papiers d'André Chénier*, in *Sortir de la Révolution: Casanova, Chénier, Staël, Constant, Chateaubriand (Manuscrits de la Révolution, III)*, dir. Béatrice Didier - Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1994, 33-57 [repris dans Georges Buisson, *Lire et éditer André Chénier*, Orléans, Paradigme, 2024, 257-276].
- DELON 1982 = Michel Delon, *Savoir totalisant et forme éclatée*, in «Dix-huitième siècle», 14 (1982), 13-26.
- DUCHET 1995 = Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières* (1971), Paris, Albin Michel, 1995.
- FABRE 1963 = Jean Fabre, *Un thème préromantique: le Nouveau Monde des poètes, d'André Chénier à Mickiewicz*, in Id., *Lumières et romantisme: énergie et nostalgie, de Rousseau à Mickiewicz*, Paris, Klincksieck, 1963, 151-166.
- FUMAROLI 2013 = Marc Fumaroli, *Le Sablier renversé: des Modernes aux Anciens*, Paris, Gallimard, 2013.
- GUITTON 1974 = Édouard Guitton, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris, Klincksieck, 1974.
- GUITTON 1999 = Édouard Guitton, *André Chénier et Homère*, in *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, dir. Françoise Létoublon - Catherine Volpillac-Auger, Paris, Honoré Champion, 1999, 333-345 [repris dans Édouard Guitton, *Physiologie(s) d'André Chénier*, Orléans, Paradigme, 2005, 109-124].
- HAQUETTE 2002 = Jean-Louis Haquette, *Les projets d'épopée de la nature au XVIII<sup>e</sup> siècle: le mirage épique*, in *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, dir. Frank Greiner - Jean-Claude Ternaux, Paris, Honoré Champion, 2002, 55-70.
- HERSANT 2019 = Marc Hersant, *Errance et décomposition de l'épopée au XVIII<sup>e</sup> siècle: le jugement d'André Chénier sur "La Henriade"*, in *"La Henriade" de Voltaire: poésie, histoire, mémoire*, dir. Daniel Maira - Jean-Marie Roulin, Paris, Honoré Champion, 2019, 217-231.

- HIMMELSBACH 1988 = Siegbert Himmelsbach, *L'Épopée ou la case vide. La réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, Niemeyer, 1988.
- KOSELLECK 2016 = Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), trad. J. Hoock - M.-C. Hoock, Paris, Éditions ÉHÉSS, 2016.
- MADÉLÉNAT 1986 = Daniel Madélnat, *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986.
- NIDERST 1999 = Alain Niderst, *Le matérialisme d'André Chénier*, in *Être matérialiste à l'âge des Lumières*, dir. Béatrice Fink - Gerhardt Stenger, Paris, PUF, 1999, 219-231.
- ROGER 2000 = Philippe Roger, «*Le dernier effort de l'esprit humain?*» *Réflexions sur l'épopée au siècle des Lumières*, in *L'Épique: fins et confins*, dir. Pierre Frantz, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2000, 157-173.
- ROULIN 2005 = Jean-Marie Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand: poésie, histoire et politique*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005.
- SETH 2005 = Catriona Seth (éd.), *André Chénier. Le miracle du siècle*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2005.
- THOUARD 2007 = Denis Thouard, *Les formes de la raison dans l'histoire: André Chénier et Condorcet*, in Id., *Le Partage des idées*, Paris, CNRS Éditions, 2007, 87-109.
- VESPERINI 2017 = Pierre Vesperini, *Lucrèce. Archéologie d'un classique européen*, Paris, Fayard, 2017.



# OSSIAN SESSANT'ANNI DOPO CESAROTTI. UNA TRADUZIONE DI *OINAMORA* DA GIOVANNI TORTI (1825)

Maria Maffezzoli

Università di Siena - Université de Fribourg

**RIASSUNTO:** La traduzione cesarottiana delle *Poesie di Ossian* risaputamente introduce in Italia alcuni stilemi, immagini e movenze linguistiche che saranno poi il seme della nuova sensibilità romantica. Nel 1825 Giovanni Torti, poeta di formazione pariniana “convertitosi” poi al Romanticismo, pubblica la traduzione di uno dei meno noti poemi epici dell’Ossian: *Oinamora*. Il testo base della traduzione non sarà però quello inglese di Macpherson, come per Cesarotti, bensì una più tarda traduzione latina di area inglese (1807), pubblicata con il testo a fronte di quello che vorrebbe essere l’originale celtico. L’articolo intende confrontare le due traduzioni (Cesarotti 1772 - Torti 1825) per metterne in luce le differenti scelte metriche, stilistiche e linguistiche, e per ragionare sui diversi modelli epici di riferimento; nel tentativo di restituire un’istantanea dello sviluppo del nuovo gusto poetico italiano, osservato a sessant’anni di distanza da quel fenomeno letterario unico che fu la pubblicazione delle *Poesie di Ossian* tradotte dall’abate Melchiorre Cesarotti.

**PAROLE CHIAVE:** Ossian, traduzione, poemetto, Melchiorre Cesarotti, Classicismo, Romanticismo, Giovanni Torti

**ABSTRACT:** Cesarotti’s translation of *The Poems of Ossian* famously introduced to Italy certain stylistic features, images and linguistic movements that would later be the seed of the new Romantic sensibility. In 1825, Giovanni Torti, a poet of Parini formation who later converted to Romanticism, published a translation of one of Ossian’s lesser-known epic poems: *Oinamora*. The basic text of the translation, however, was not Macpherson’s English text, as was the case for Cesarotti, but rather a later Latin translation from the English area (1807), published together with the text of what is supposed to be the Celtic original. The article intends to compare the two translations (Cesarotti 1772 - Torti 1825) to highlight the different metrical, stylistic and linguistic choices, and to reason about the different epic models of reference; in an attempt to provide a picture of the development of



the new Italian poetic taste, observed sixty years after the unique literary phenomenon that was the publication of *The Poems of Ossian* translated by Melchiorre Cesarotti.

KEY-WORDS: Ossian, translation, poem, Melchiorre Cesarotti, Classicism, Romanticism, Giovanni Torti

\*\*\*

La pratica della traduzione letteraria aveva dato vita, nel Settecento, non solo ad un vastissimo e arricchente scambio di contenuti tra culture e lingue diverse, e un travaso di stilemi sintattici e lessicali da una lingua all'altra – fenomeno che diede vita a risultati assolutamente nuovi nelle varie letterature nazionali – ma anche ad un acceso e intenso dibattito sulla teoria della traduzione, su quali fossero le tecniche migliori da adottare, e sull'efficacia o meno del fenomeno traduttivo in letteratura.<sup>1</sup> E se sembrano due le principali scuole di pensiero a cui aderire – quella di chi sostiene la pratica della traduzione libera, dal momento che sembra impossibile trasferire completamente l'originale in un diverso idioma, e quella di chi invece si attiene alla lettera –<sup>2</sup> non si può di certo ridurre in modo così netto la ricchezza dei contributi sul tema, che coprono piuttosto tutta la gamma delle soluzioni intermedie, mantenendo ognuno la propria specificità di sguardo e di opinione.

Certo è, però, che il contesto culturale influenza l'opinione del singolo, ed è così che, come ricorda Augusta Brettoni, si può forse distinguere tra una tendenza principalmente francese «che oscilla fra il desiderio di fedeltà all'originale e la necessità di esprimere la propria genialità creativa, con esiti di costante infedeltà al testo di partenza»<sup>3</sup> e una po-

<sup>1</sup> Alcuni approfondimenti sulle traduzioni sette-ottocentesche in: MARI 1994; BRUNI - TURCHI 2004; BINNI 1985.

<sup>2</sup> Cfr. BRETTONI 2004: 22.

<sup>3</sup> Ivi: 50. Di questo filone francese si possono citare per prime le opinioni di Condillac (1714-1780) che, sostenendo l'irriducibilità della potenza delle lingue rispetto alle regole grammaticali, ed esprimendo tale concetto con l'espressione «genio delle lingue», scrive nel *Saggio sull'origine delle conoscenze umane* (1746): «il genio delle lingue si esprime più vivacemente presso i poeti che presso tutti gli altri scrittori. Da ciò deriva la difficoltà che si prova nel tradurli [...] A rigore, si potrebbe persino dire che è impossibile darne buone traduzioni; infatti, le ragioni che provano che due lingue non potrebbero avere lo stesso carattere provano anche che gli stessi pensieri possono raramente essere resi in due modi diversi con le stesse bellezze» (CONDILLAC, *Saggio sull'origine delle conoscenze umane* [Viano]: 305). Ma forse di ancora maggior rilievo per la storia letteraria italiana, in quanto ancor più lette e ragionate, sono le opinioni di D'Alembert (1717-1783) espresse in *Observa-*

sizione più italiana, in cui «la libertà del traduttore è sempre accompagnata da un auspicio di fedeltà ad un contesto linguistico e culturale, anche quando la fedeltà si concede spazi di autonomia».<sup>4</sup>

È proprio nel pieno di questo dibattito che vengono date più volte alle stampe – riscuotendo da subito grande successo – le *Poesie di Ossian*, traduzione italiana di Melchiorre Cesarotti della quasi coeva opera inglese *Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland*, di James Macpherson.<sup>5</sup> Lo stesso Cesarotti, ben cosciente del dibattito in atto in cui la sua opera necessariamente si inserisce, non lesina riflessioni sulla pratica traduttiva e le sue modalità di applicazione.<sup>6</sup> Nelle prefazioni alle sue traduzioni, in particolare, l'autore si confronta con alcune delle voci più ascoltate sul tema. È proprio il caso del discorso premesso alla seconda edizione delle *Poesie di Ossian* (1772), in cui l'autore dichiara una certa comunanza di idee con quelle del francese D'Alembert, sostenitore di una – a suo avviso – necessaria libertà nelle scelte traduttive:

[...] quanto a me, ho seguito costantemente lo stesso metodo di tradurre, cioè d'esser più fedele allo spirito che alla lettera del mio Originale [...]. Scorgo con molta compiacenza che tutte le mie idee precedenti intorno l'arte del tradurre si accordano perfettamente colle dottrine che ne dà il Signor D'Alembert nelle sue Osservazioni sopra quest'arte [...].<sup>7</sup>

*tions sur l'art de traduire* (1753), in cui l'autore sostiene che la traduzione non sia un'applicazione di regole, ma un'arte, e che essa possa essere al massimo traduzione di idee, mentre molto difficile rimane trasporre lo stile.

<sup>4</sup> BRETTONI 2004: 51. Si pensi ad esempio a Scipione Maffei, che più volte asserisce di essersi attenuto, nelle sue traduzioni, il più possibile alla lettera: «dura legge mi prefissi [...] di non prendermi nel tradurre licenza alcuna, e di non allontanarmi mai dal mio Autore [...]. Ridicole si stiman sempre da chi ben'intende le traduzioni arbitrarie, e infedeli. Una traduzione debb'essere un ritratto, che tanto si loda quanto somiglia. Chi altramente fa, inganna il suo lettore, non l'istruisce» (MAFFEI 1736: XIV). Ma è lo stesso Maffei poi che nella pratica non si trattiene dal riservarsi uno spazio di sperimentazione sul verso tradotto. Sul Maffei traduttore si veda MARI 1994: 120, ROMAGNANI 1998, MARCHI - VIOLA 2009, BUFFATTI 2020.

<sup>5</sup> Si contano tre principali edizioni cesarottiane dell'Ossian: quella padovana del 1763, contenente le traduzioni di gran parte dei poemetti fin allora pubblicati da Macpherson, una nuova edizione padovana del 1772 (in cui per la prima volta compare l'*Oinamora*) e infine una più tarda edizione pisana del 1801; sebbene non siano le uniche. Per una descrizione dettagliata delle varie pubblicazioni cesarottiane cfr. BALDASSARRI 1989-1990: 26-34. Per un completo resoconto delle vicende dell'Ossian inglese e della sua ricezione in Italia si confronti anche GILARDINO 1982.

<sup>6</sup> Si consideri che quella di Cesarotti non è certo una voce tra tante. Come ricorda infatti Augusta Brettoni, Cesarotti fu «senza dubbio l'autore più attento e sensibile al problema teorico della traduzione fra gli italiani che operano nella seconda metà del Settecento». (BRETTONI 2004: 28).

<sup>7</sup> CESAROTTI 1772: 13-14.

Di formazione classica e illuminista, l'autore si misura, nel caso della traduzione di Ossian, con un materiale poetico totalmente nuovo, davanti al quale si pone con gli strumenti a sua disposizione. Questo incontro con il nuovo lo immette nel più vasto dibattito tra antico e moderno, che impegnava le penne di molti intellettuali del tempo, tanto che l'autore si trova a scrivere nel 1763 allo stesso Macpherson, in una lettera divenuta celebre:

Morven est devenu mon Parnasse et Lora mon Hyppocrène [...] On a disputé longtemps et peut-être avec plus d'aigreur que de bonne foi sur la préférence de la Poésie ancienne et moderne... Ossian, je crois, donnera gain de cause à la première, sans que les partisans des anciens y gagnent beaucoup. [...] mais s'il démontre la supériorité de la Poésie ancienne, il fait aussi sentir les défauts des anciens poètes mieux que toutes les critiques. L'Ecosse nous a montré un Homère qui ne sommeille, qui ne babille, qui n'est jamais ni grossier ni trainant, toujours grand, toujours simple, rapide, précis, égal et varié.<sup>8</sup>

Ma forse ancor più interessanti delle opinioni teoriche sono gli esiti pratici a cui l'autore giunge. La prosa ritmica del Macpherson, così ricca di accenti patetico-sentimentali e immaginifici estranei al gusto italiano, viene intessuta dal traduttore nelle movenze classiche del verso sciolto e – in altri passi – nella tecnica del polimetro che, pur mantenendo la varietà e le diverse coloriture ritmiche proposte dall'originale, non rinuncia al rigore che la metrica italiana pur sempre esige. Si può dunque dire, per ricalcare l'efficace formulazione di Binni, che questa nuova sintesi formale, «mentre coagula [le immagini] in parole inevitabilmente nuove per il loro uso, le contrappesa con le espressioni già accettate dalla tradizione, coonestandole tutte sotto il manto di una nuova musica epica».<sup>9</sup>

L'operazione di Cesarotti e l'immensa fortuna della sua opera acquistano dunque un grande valore per la storia letteraria italiana. Attraverso uno stile ancora congeniale alle pratiche illuministiche e classiciste di cui l'Italia si nutriva, iniziano ad entrare – per mezzo di traduzione – i primi germi di una sensibilità nuova, che si diffonde con grande entusiasmo tra gli esponenti del così denominato *a posteriori* “preromanticismo” italiano.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> CESAROTTI 1811: 9-11.

<sup>9</sup> BINNI 1985: 171.

<sup>10</sup> Certamente la traduzione cesarottiana non fu la sola attraverso cui i poemi del cantore celtico entrarono in Italia; molto nota fu, per esempio, quella successiva di Michele Leoni (1813), così come altrettanto importante fu la mediazione de *I Dolori del giovane Werther* di Goethe, che contribuì ad una rivivificazione della fama

Certamente il successo dell'Ossian cesarottiano non ebbe vita breve in Italia, e prova ne è – tra le altre – che circa sessant'anni dopo la sua prima edizione venne pubblicata a Milano una nuova traduzione di uno dei suoi poemi (*Oinamora*), per mano dell'intellettuale Giovanni Torti.<sup>11</sup> Una traduzione che, sebbene prendesse le mosse da un testo successivo a quello considerato dal Cesarotti (non la versione inglese macphersoniana, ma una latina più tarda, come si vedrà meglio a breve), e pur conoscendo di certo le più tarde riscritture e riletture dell'Ossian italiano, guardava in modo diretto al testo cesarottiano, con esso confrontandosi, come si tenterà di dimostrare. L'autore, Giovanni Torti, si formò alla scuola classicista di Parini (che fu suo insegnante in seminario), ma in seguito sposò le idee romantiche, entrando nel circolo di amici stretti di Alessandro Manzoni. L'adesione alle movenze classiciste non lo abbandonò mai del tutto, sebbene le sue idee di poetica concordarono poi, nelle loro istanze principali, con quelle del pensiero romantico.<sup>12</sup> In lui, insomma, la *querelle* classico-romantica, ha uno spazio d'incontro tutto particolare, che sarà interessante osservare nel caso dell'opera qui presa in esame.<sup>13</sup>

ossianica su inizio del secolo. La prova traduttiva del Cesarotti rimase però punto di confronto imprescindibile per chiunque si accostasse ai testi del bardo scozzese.

<sup>11</sup> TORTI 1825. Una sintetica valutazione linguistico-stilistica di questa traduzione si può trovare anche in BALDASSARRI - SALMASO 2004: 51-69. Le osservazioni di Baldassarri - Salmaso, che trattano di questo testo in un contesto, però, più ampio di studi sull'Ossian in Italia, sono in questa sede in alcuni luoghi riconfermate, in molti altri approfondite e completate, in direzioni talvolta un poco divergenti.

<sup>12</sup> Tale ambivalenza stilistico-ideologica è notata anche da De Lollis, che nel suo *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, menziona Torti come autore «ligio al programma romantico», che però «ricalca e ristilizza il nuovo gusto romantico nelle vecchie forme» (DE LOLLIS 1929: 90).

<sup>13</sup> L'autore è di solito ricordato grazie alla citazione che se ne trova nei *Promessi Sposi*, in cui i bravi rimasti al castello dell'Innominato sono ironicamente definiti: «pochi e valenti, come i versi di Torti» (MANZONI, *I promessi sposi* [De Cristofaro], XXIX: 872). Per qualche informazione sulla biografia di Torti si cfr. SCALLESSA 2019. Per un profilo sul piano biografico-letterario più completo si veda: VERDINO 2007; BALDACCINI - INNAMORATI 1963; BELLORINI 1894: 200-222. Infine, si veda la voce 'Giovanni Torti' nell'indice dei corrispondenti in MANZONI, *Tutte le lettere* [Arieti]: 1761-1763. L'epistolario manzoniano rivela una stretta frequentazione dei due che, seppur in assenza di un vero e proprio scambio epistolare diretto (sono solamente tre le lettere di Torti a Manzoni che compaiono nell'edizione di *Tutte le lettere* e in MANZONI, *Carteggi Letterari* [Diafani - Gambacorti]) è testimoniata dall'alta frequenza con cui il nome dell'autore compare nei saluti finali delle lettere altrui, o dello stesso Manzoni. Solo per citare un esempio tra i tanti: «Torti, che è qui, dice che ti saluta tanto» (A. Manzoni a T. Grossi, Milano, 9 novembre 1830, in MANZONI, *Tutte le lettere* [Arieti]: 555). Oltre che essere amico, Torti fu precettore delle figlie di Manzoni. Sono testimoniati anche rapporti con Foscolo e, in via più indiretta, con Pindemonte, con i quali Torti si confronta nella scrittura del poemetto *I Sepolcri*.

Il testo dell'*Oinamora* si apre con la voce del bardo-cantore Ossian, eroe protagonista della saga, che nel silenzio della notte ricorda un'impresa passata: la guerra condotta in favore del re di Fuarfeda, Malorcol, contro Tontormod, re dell'isola di Sardronla, innamoratosi di Oinamora, figlia di Malorcol, e a questi chiesta in sposa senza ottenerne l'assenso. Grazie all'intervento di Ossian la battaglia si risolve in favore di Malorcol, che in segno di riconoscenza offre all'eroe la mano della figlia. Accortosi però dell'amore sincero tra Oinamora e Tontormod, Ossian decide di rinunciare al matrimonio e, grazie alle sue capacità retoriche, riesce a convincere Malorcol ad accordare l'unione tra i due giovani.

In linea con le posizioni politiche-culturali del traduttore, questa versione di *Oinamora* apparve per i torchi di Vincenzo Ferrario,<sup>14</sup> stampatore fino a quel momento – oltre che delle prime pubblicazioni manzoniane e del *Fermo e Lucia* – della maggior parte delle opere del circolo romantico, e del “Conciliatore”.<sup>15</sup> Una nuova prova di traduzione, dunque, ad un sessantennio di distanza da quella cesarottiana, e in ambiente geografico e culturale differente. Certamente tale fatto va a riprova – lo si ribadisce – dell'enorme fortuna del testo che, seppur ormai accantonato nel dibattito puramente teorico, diversi anni più tardi stuzzica ancora le abilità traduttive dei letterati italiani. Ma allo stesso tempo non ci si può che chiedere in che rapporti stiano i due testi tra loro, quello di Cesarotti, pioniere della trasmissione dell'Ossian in Italia, e quello ben più tardo e meno noto di Torti. Sono infatti testi che in maniera diversa abitano questo mutevole momento di passaggio della storia della letteratura italiana, e che sono dunque interessanti da osservare proprio in rapporto al contesto linguistico e stilistico a loro circostante.

La presenza della versione cesarottiana nella memoria letteraria di Torti è suggerita in maniera abbastanza significativa da alcuni richiami lessicali e sintattici. Non si

<sup>14</sup> Marino Berengo nel suo studio *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione* ricorda infatti come Ferrario «tra tutti i librai milanesi è certo quello di cui meglio si intravede una scelta politica» (BERENGO 1980: 67).

<sup>15</sup> Un'indagine tra le pagine del “Conciliatore” svela una certa stima, da parte dei romantici, per le poesie del bardo celtico ritenute spontanee e primitive, senza tuttavia che il testo – ci tengono a precisare – sia ritenuto propriamente romantico. Tra il '18 e il '19 nel “Conciliatore” l'Ossian è citato per lo più *en passant*, come un'opera conosciuta da tutti, per cui non occorre dilungarsi in più ampie specifiche; spesso, menzionato come esempio per sostenere qualche tesi. Nonostante i revival promossi dalla traduzione di Leoni del 1813 e dalle citazioni nel romanzo di Goethe, a questa altezza cronologica sembra che per Ossian non rimanga più molto spazio, se non per brevi menzioni, che rimandano immediatamente (e per tutti) ai più ampi discorsi che occupavano l'ultimo Settecento, ormai di men vivo interesse. Cfr. *Il Conciliatore* [Branca].

tratta di riprese quantitativamente abbondanti, ma la loro importanza è senza dubbio enfatizzata dal fatto che il testo di partenza per Torti, come poco fa si accennava e a cui a breve si tornerà, è un testo latino più tardo e di ben altra provenienza rispetto al testo inglese macphersoniano, da cui traduce Cesarotti. La convergenza di certe scelte traduttive tortiane verso quelle cesarottiane, invece che in adesione al testo latino di partenza, è dunque una chiara spia di un'attenzione particolare di Torti alla celebre versione dell'abate padovano.

Tra le varie prove di vicinanza sintattico-lessicale si veda allora il tassello tortiano «candidissima il sen» (v. 67), che traduce il latino «cujus est purissimus pectus» (v. 47). La locuzione, resa con un accusativo alla greca, e dunque diversa dal genitivo di possesso latino, è una ripresa evidente dalla scelta cesarottiana dello stesso passo: «candida il seno» (v. 44). Ma è significativo, a ben vedere, anche l'uso da parte di Torti del termine 'mischia' («si diffuse la mischia in ogni lato» v. 135) che tradurrebbe il latino *certatio* (v. 95) in modo piuttosto originale. I vocabolari latino-italiano del tempo, infatti, traducono il termine con 'contesa, disputa, contrasto', mentre il termine 'mischia' è reso, negli stessi, con il latino *rixa*. Non si esclude, quindi, una suggestione su questa scelta tortiana proveniente dal testo di Cesarotti, che infatti riporta nel passo corrispondente: «ferve la mischia» (v. 89). Anche Baldassarri e Salmaso, a sostegno dell'ipotesi di una presenza del Cesarotti nella memoria di Torti, evidenziano altri "cesarottismi sospetti" nell'*Oinamora* del '25:

«la voce è questa» (p. 17 [v. 13]), traduzione di «est vox annorum» (p. 16 [v. 8]) che ricorre identica in Cesarotti ([ediz. Padova 1772, v. 8]); «suonanmi al core» (p. 25, [v. 101]), dove 'core' non è presente nell'originale latino, bensì in Cesarotti, «i tuoi detti sono al mio cor» [v. 62]; «né inosservata passerà costei» (p. 31, [v. 157]) che in latino suona «Sine visu non ibit illa modeste» (p. 30, [v. 111]) e in Cesarotti «né inosservata [...] / Passerà la donzella» [v. 106].<sup>16</sup>

Il caso di studio che si propone presenta delle caratteristiche dunque tutte particolari. Per interrogare l'*Oinamora* di Torti circa le sue scelte traduttive sarà infatti necessario da un lato operare un ovvio confronto con l'originale latino da cui la versione è tratta, ma dall'altro mantenere in parallelo uno sguardo anche e soprattutto al testo cesarottiano che,

<sup>16</sup> BALDASSARRI - SALMASO 2004: 69, n. 109.

sebbene abbia una genesi diversa, rimane antecedente più importante e famoso dell'*Oinamora* italiana, e vivo nella memoria di Torti nel momento della sua traduzione, come appena mostrato.

Un confronto parallelo tra le due versioni, insomma, la prima cesarottiana e quella più tarda di Torti, sebbene non in derivazione diretta l'una dall'altra, pare particolarmente interessante come sorta di "provetta testuale" in cui andare a rintracciare i risultati dei nuovi germi di gusto introdotti in Italia dalla traduzione di Cesarotti, osservati però nei loro sviluppi a qualche tempo di distanza. Che cosa succede al gusto letterario italiano sessant'anni dopo? Come accoglie Torti il testo straniero (ormai celeberrimo) e come lo restituisce al pubblico? Tali domande, accompagnate sempre da una più generale attenzione al rapporto tra tradizione e innovazione particolarmente vivo e produttivo in quest'epoca di passaggio, potranno essere utili reagenti della riflessione qui proposta.

Della versione di Cesarotti si prenderà innanzitutto in considerazione l'edizione del '72 (la prima in cui compare l'*Oinamora*), nonché di più sicura volontà autoriale rispetto alle successive. Ma altrettanto, se non addirittura più, significativa è la comparsa di questa versione cesarottiana nella più tarda collezione dei *Poemeti Italiani* del conte Vincenzo Marengo,<sup>17</sup> citata da Baldassarri come unico caso di pubblicazione di un poemetto ossianesco cesarottiano a sé stante.<sup>18</sup> Tale opera si presenta come un'antologia, in più volumi, di testi poetici accomunati dalla forma "poemetto", edita a Torino nel 1797. Nell'introduzione alla raccolta i curatori si dilungano sui motivi di elezione dei poemetti indicizzati, scelti tra la vasta gamma di possibilità offerte dalla storia letteraria, dalle origini al momento contemporaneo alla pubblicazione. Tra i criteri di selezione si menziona la scelta di poemetti che abbiano una né «troppo lunga, né troppo breve occupazione», e che rechino «pregio di favola, o d'istruzione»,<sup>19</sup> entrambe caratteristiche che – in effetti –

<sup>17</sup> MARENCO 1797.

<sup>18</sup> BALDASSARRI 1989-1990: 26, n. 4.

<sup>19</sup> Si riporta qui per esteso l'estratto dall'*Introduzione ai Leggitori*: «I Poemeti adunque, che seco non portano una troppo lunga, nè troppo breve occupazione, avranno sicuramente il pregio di presentare agli amatori di così gentile facoltà un pascolo utile insieme, e diletto, che senza disturbarli troppo lunga pezza dalle più gravi incombenze, non lascia però di fare negli animi loro una tal quale durevole impressione. A quest'effetto rimarranno esclusi dalla nostra raccolta que' Poemeti, che, quantunque parti di eccellenti autori, o non avessero pregio di favola, o d'istruzione, oppure per la propria mole dovessero ingombrare oltre la metà d'un nostro



ben descrivono anche l'*Oinamora* di Ossian. Non sarebbe allora da escludere che proprio tali aspetti abbiano attirato l'attenzione di Torti, incentrandola in particolare su questo tra i numerosi, e ben più noti, poemetti ossianici in circolazione. Anzi, osando un po' di più nel congetturare, nulla vieta che proprio la lettura di questa raccolta, che metteva in evidenza l'*Oinamora* su tutti gli altri poemetti, abbia dato l'idea a Torti per la sua versione.

L'edizione milanese dell'*Oinamora* di Torti, invece, come si preannunciava, non prende le mosse dallo stesso testo base di quella cesarottiana. Le *Poesie di Ossian tradotte dall'Abate Melchiorre Cesarotti* del '72 erano infatti una versione tratta dall'opera inglese di Macpherson del '62-'63,<sup>20</sup> mentre nel caso di Torti il testo di partenza è una più tarda pubblicazione di area inglese (1807), che ha bisogno di qualche ulteriore presentazione.

La fortuna delle edizioni del Macpherson era stata tale in Inghilterra da avviare un intenso dibattito sull'autenticità dei testi contenuti nell'*Ossian*. Il Macpherson era infatti da sempre rimasto molto vago e impreciso circa le sue fonti, e si era ben presto diffuso il dubbio che l'intera opera ossianica fosse in realtà una pura invenzione dell'eccentrico intellettuale, invece che la trascrizione data alle stampe di antichi poemi gaelici di tradizione orale. Nel 1807 la *Highland Society of London* aveva perciò chiuso una vera e propria inchiesta sull'autenticità dell'*Ossian* dando alla luce un volume intitolato *The poems of Ossian, in the original Gaelic, with a literal translation into latin*.<sup>21</sup> L'opera, promossa da un'associazione scozzese, aveva anche un intento patriottico, volto a legittimare una letteratura nazionale in lingua gaelica, contro la tirannia del potere inglese, che mirava invece a sopprimere ed inglobare la specificità delle regioni dell'alta Inghilterra. Il volume, perciò, offriva al pubblico una dettagliatissima dissertazione sull'autenticità delle *Poesie di Ossian*, redatta dall'erudito inglese John Sinclair, oltre che i testi gaelici recuperati e risistemati per la stampa, tradotti in latino dallo studioso Robert Macfarlan. Tale pubblicazione si proponeva così di chiudere il "caso Ossian", fornendo quante più possibili spiegazioni ai numerosi interrogativi che si erano aperti con le edizioni del Macpherson. La pubblicazione

volume, e ci togliessero così uno de' precipui mezzi che ci siamo proposti di recar diletto colla varietà de' metri, e de' generi a' nostri leggitori» in MARENCO 1797: IV.

<sup>20</sup> Per un'approfondita descrizione del testo di Cesarotti e dei rapporti con quello inglese cfr. BALDASSARRI 1989-1990: 25-58.

<sup>21</sup> MACFARLAN 1807.

ne dei poemi in gaelico destò non poco interesse, dopo anni di silenzi da parte del primo “traduttore” Macpherson e interrogativi da parte del pubblico. La traduzione latina, poi, dichiarata dal traduttore il più possibile fedele, aveva il duplice effetto di porsi in contrasto con la scelta della lingua inglese operata da Macpherson – e percepita come ostile dagli scozzesi – e di rendere il testo accessibile ad un numero elevato di utenti, non solo esperti di celtico, cosa che favorì la notorietà dell’impresa anche al di fuori dell’Inghilterra.<sup>22</sup>

È dunque comprensibile che un intellettuale come Torti, incuriosito come molti suoi contemporanei dal fenomeno dell’Ossian si sia interessato all’inchiesta, imbattendosi nel volume e scegliendolo come testo base per la sua versione.

## L’INTRODUZIONE

L’introduzione di Torti si apre infatti proprio con il breve riassunto delle questioni che l’Ossian macphersoniano aveva sollevato, insieme poi alla tesi secondo cui i testi gaelici ritrovati non fossero autentici testi antichi della tradizione bardica, ma componimenti in un gaelico più moderno, e dunque posteriori di molto alle datazioni date dal Macpherson. Tale tesi non era sostenuta dagli autori dell’inchiesta, che invece optavano per l’autenticità, ma piuttosto dal traduttore latino, Robert Macfarlan, cui Torti guarda per la sua traduzione, come da sua stessa dichiarazione: «Il testo, sul quale ho tradotto, è una versione latina dall’originale celtico letterale nel più stretto senso, pubblicata dal signor Roberto Macfarlan in Londra nell’anno 1807, quale è trascritta nella presente edizione». Il motivo per cui è il latino di Macfarlan il testo da cui Torti sceglie di tradurre, è presto esposto nella medesima introduzione:

La maniera di stile, il tuono di poesia che si sentono in tale traduzione [quella di Macfarlan], lontani affatto da quanto si ricava dalle altre anteriori, m’indussero a tentare su questo

<sup>22</sup> Gli obiettivi e le ragioni della traduzione sono brevemente esposti nelle *Notes by the translator* in apertura al volume: «The foregoing translation is faithful, as far as the translator understood the meaning of the words in the two languages; and literal, as far as he was capable of rendering the words of the one language literally into the other. Of this, not only the Gaelic, but also the Latin scholar, will be able to form a judgment». R. Macfarlan, *Notes by the translator*, in MACFARLAN 1807: CLI.

latino la mia versione italiana. La stessa prosa di Macpherson, che ha servito di testo alle altre traduzioni, per quanto nella mia ignoranza della lingua inglese ho potuto verificare col mezzo d'interpretazioni fattemi esattissimamente parola per parola, non solo non è letterale, ma non rende pure compiutamente le idee dell'originale.<sup>23</sup>

Dunque, una comprovata motivazione di adesione all'originale (quello gaelico, raggiunto in modo riuscito attraverso il *medium* del latino), oltre che una seppur solo tangenzialmente confessata ignoranza della lingua inglese.

Tra le opere di Torti si annovera, in realtà, un'altra traduzione: quella dal francese della *Zaira* di Voltaire (opera drammatica).<sup>24</sup> È una traduzione, tuttavia, che oltre ad essere ben più tarda, risulta molto diversa da quella dell'Ossian. Il dramma non è qui introdotto da alcun tipo di premesse teoriche o metodologiche sulle modalità di traduzione, e gli endecasillabi sciolti, tratti dagli alessandrini francesi, si presentano come molto più liberi, nelle scelte traduttive, rispetto a quanto si tenti di fare nell'*Oinamora*. Questo fatto conferma ancor più lo sforzo dell'autore nell'attenersi all'originale nel caso di *Oinamora*, sforzo probabilmente motivato dalla necessità (molto romantica) di far luce sulle origini misteriose della poesia primitivo-sentimentale dell'Ossian, e rispettarne quanto più possibile la prodigiosa bellezza.

Il resto dell'introduzione tenta poi di collocare le convinzioni dell'autore rispetto alle principali questioni poste dall'acceso dibattito sulla teoria delle traduzioni. In questo frangente Torti si dimostra ottimo conoscitore delle istanze più discusse, risultando tuttavia piuttosto cauto nel prendere posizioni nette a favore di una o di un'altra proposta, come dimostra il misuratissimo andamento argomentativo del testo. Infatti, dopo aver dichiarato la propria scelta del testo latino motivata da una maggior vicinanza di questo all'originale, Torti sottolinea, prendendo così le parti di un certo filone di teorie traduttive, l'impossibilità di produrre «copie» totalmente «fedeli»:

Né io da vero mi sono manco proposto di ritrarre esattamente il carattere del testo latino. Il dare, col mezzo di una traduzione, la copia fedele, a rigor di termini, d'una poesia concepita

<sup>23</sup> TORTI 1825: 6-7. È chiaro che con questa operazione Torti cerca dunque di "scavalcare" la vessatissima traduzione macphersoniana, da tempo accusata di falsità o di poca aderenza all'originale.

<sup>24</sup> TORTI 1853: 373-440.

in una lingua qualunque, non mi par più possibile che l'eseguire la copia fedele di un dipinto con una tavolozza di colori diversi da quegli impiegati dal primo pittore.<sup>25</sup>

Ma al tempo stesso, con la consapevolezza di quanto appena affermato, e dunque di non poter in alcun modo «presumere [...] l'impossibile», Torti prosegue dicendo di essersi «contentato di adoperare per modo, che la [...] traduzione fosse, quanto meno [...] si potesse, infedele»;<sup>26</sup> aggiungendo subito dopo, in modo esplicito: «io ho conservato ogni volta che ho potuto, l'espressione del testo, e mi sono studiato di non trascurare cosa che in quello mi paresse bella o caratteristica».<sup>27</sup> È dunque un'onestà intellettuale, oltre che una tensione ad una trasparenza che lui stesso sa però essere impossibile, che lo portano in seguito ad esporre due «confessioni» da «fare candidamente ai lettori»:<sup>28</sup> ammettere cioè che ci sono, nella traduzione, passi in cui si è dovuto innovare (distaccandosi dunque da quella fedeltà all'originale appena declamata), in fondo però giustificati dalle «molteplici necessità di lingua e stile, a cui [...] convenne obbedire, nell'armonia che è tra le idee aggiunte e quelle del testo, nel bisogno di rischiararlo e simili».<sup>29</sup>

Opinioni sulla pratica della traduzione del tutto in linea con quanto esposto si trovano anche in altri luoghi degli scritti di Torti. Nella lettera a Ferrante Aporti su una traduzione in latino de *La Pentecoste* del Manzoni – vergata nel 1823, solo due anni prima del nostro testo – Torti scrive:

Quanto alla traduzione premetterò, che una traduzione perfetta, cioè una copia, che renda fedelmente le idee di un originale qualunque, accompagnata da quei sentimenti precisamente e da quelle affezioni, con cui si percepiscono dall'originale, non mi pare tra le cose possibili, per la ragione volgarissima, che ogni lingua ha delle parole e le frasi di un'altra lingua che si dicono a quelle corrispondenti non lo sono che in parte e imperfettamente. Ciononostante non è fra le cose impossibili il fare una pregevole traduzione, cioè una tra-

<sup>25</sup> TORTI 1825: 7.

<sup>26</sup> *Ibidem.*

<sup>27</sup> *Ivi*: 8.

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> *Ibidem.*

duzione che qua e là s'avvicini all'originale in alcun momento anche lo sorpassi, e talvolta lo raggiunga precisamente.<sup>30</sup>

Ma lo stesso cauto atteggiamento nell'argomentare, si riscontra nella seconda parte del testo prefatorio, quando a tema è posto uno degli argomenti più scottanti dell'ultimo Settecento: la necessità ed il valore dell'uso della rima e, addirittura, del metro in poesia. Anche qui, la posizione iniziale pare sostenere il tradizionale assunto che un bravo poeta non possa trovarsi in difficoltà nel cercare rime adeguate: «la indomabile prepotenza del metro e della rima non sarà allegata fra le mie giustificazioni [come invece lo erano “le necessità di lingua e stile”, l’“armonia” ecc.] Peggio per voi, si risponderebbe, se non avete saputo soggiogarla interamente e sempre».<sup>31</sup>

Ma successivamente l'autore abbandonandosi ad opinioni diverse dalla norma consolidata, con accenti ironici e – verso la fine – quasi profetici, si domanda:

Davvero che, riflettendo in generale su questo soggetto, verrebbe un tratto il ticchio di dire: ma perché ci andiamo noi impacciando con costoro [metro e rima] pel poco di bene, a cui li costringiamo con immane fatica, in mezzo al tanto male che ci fanno, storpiando e snaturando sì di frequente le nostre poesie? E chi sa se un giorno non si riderà dei miseri sforzi che noi duriamo in questo balocco puerile, come ridiamo noi oggidì degli acrostici e dei leporeambici?<sup>32</sup>

Per poi spegnere subito dopo i propri slanci in una ironica conclusione, con tanto di citazione dal Monti mascheroniano: «ma *pace austero intelletto*: troppe ragioni stanno pur anche a favore del metro e della rima, perché sia lecito arrogarsi di decidere la gran quistione con una scappata di malumore».<sup>33</sup> L'introduzione all'*Oinamora*, insomma, dipinge un Torti consapevole e totalmente inserito nei dibattiti del suo tempo in fatto di traduzioni e di stile poetico, anche se certamente dotato di una sensibilità propria, che pondera con attenzione ogni posizione, eleggendo liberamente dagli uni e dagli altri schieramenti teorici le posizioni che più corrispondono al suo pensiero, senza mai cadere negli eccessi.

<sup>30</sup> Lettera di Giovanni Torti a F. Aporti, 1823. Cfr. OTTOLINI 1941.

<sup>31</sup> TORTI 1825: 9.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Ivi: 9-10.

Prima di addentrarsi nell'osservazione vera e propria dell'*Oinamora* tortiana, preme ora però esplicitare nuovamente quali sono state le direzioni di sguardo al testo, nel confronto con gli altri che si è voluto prendere in esame. Dinanzi alla traduzione di Torti si è scelto di porsi sempre su un duplice asse di confronto: dando in primo luogo per assodato, cioè, un necessario sguardo ai rapporti di derivazione diretta di questa dal suo testo base latino, si è al tempo stesso voluto valorizzare un paragone in parallelo della versione di Torti con il testo di Cesarotti e con le sue innovative scelte linguistico-stilistiche. È in questo modo, infatti, che si è cercato di osservare, come già si accennava, quali risultati si scorgono nella lingua italiana a distanza di anni dalla prima prova ossianica in Italia.

Il testo latino e il testo di Cesarotti, dunque, rimangono due versioni dello stesso poema indipendenti l'una dall'altra, ma entrambe agenti – seppur in modo diverso – sul nostro testo di arrivo: l'*Oinamora* del '25. In altre parole, dinanzi ad un risultato traduttivo di Torti ci si è interrogati di volta in volta così: il fenomeno linguistico o stilistico a cui si assiste deriva direttamente dal testo base latino? O ha qualche debito nei confronti di quello cesarottiano? O si discosta piuttosto da entrambi gli ipotesti e può quindi essere considerato scelta autonoma dell'autore? Le risposte a tali quesiti, come si vedrà, hanno mostrato un panorama poco standardizzato in una sola direzione. Volendo però ridisegnare un profilo generale, si può di certo dire che il testo di Torti mostra una certa patina latineggiante che deriva in parte dalla tentata adesione al testo di partenza, in parte dallo stile ancora neoclassico dell'autore, che non rinnega totalmente la propria formazione nel solco pariniano; e allo stesso modo si avverte, in Torti, il debito nei confronti di Cesarotti, che si esplicita in chiare riprese e scelte stilistiche e lessicali simili. Non mancano, infine, innovazioni che si possono definire pienamente d'autore – in linea con la sua duplice anima classica e romantica – che sarà interessante osservare nel contesto di una versione tentativamente molto fedele, come da dichiarazione autoriale.

L'osservazione dei testi che si è condotta propone dunque in questa sede i suoi risultati, illustrati attraverso un ordine espositivo che partirà dalle macrostrutture della lingua poetica (metro, sintassi) fino a giungere ai suoi singoli tasselli compositivi (micro-sintassi e lessico).

## IL METRO

Il primo e più vistoso atteggiamento di differenziazione del testo di Torti rispetto sia a quello latino sia a quello cesarottiano sta nella scelta del metro. L'*Oinamora* di Torti consta di 221 versi in terzine di endecasillabi, che traducono 170 versi latini (contro i solo 166 endecasillabi sciolti cesarottiani).<sup>34</sup> Cesarotti adotta dunque per la sua traduzione l'endecasillabo sciolto, che diventerà presto metro per eccellenza dell'epica neoclassica, mentre il traduttore latino non segue nessuna metrica tradizionale, cercando tuttavia di avvicinarsi – sembrerebbe –, almeno musicalmente, all'originale gaelico.<sup>35</sup> Torti dal canto suo adotta un altro metro tipicamente italiano: la terzina. Oltre ad essere ampiamente utilizzata nei poemi e nell'ambito della poesia narrativa si ricorda – con Gorni – che i suoi utilizzi furono molteplici nella storia della tradizione italiana.<sup>36</sup> Tale scelta metrica può allora dire ancora qualcosa di più.

Il *revival* semi-dantesco di poemi in terzine aveva trovato terreno di sviluppo anche nel Settecento illuminista nel risorto genere della “visione”, a partire dalle *Visioni Sacre e Morali* di Varano,<sup>37</sup> fino a raggiungere i più alti livelli stilistico-formali nelle prove

<sup>34</sup> Si riporta in appendice la trascrizione del testo di Torti, con la versione latina a fronte.

<sup>35</sup> Sulla natura di questa particolare forma metrica non si è ancora abbastanza discusso. Evidente è senza dubbio la sua distanza da qualsiasi forma consolidata della metrica latina classica. Secondo Baldassarri e Salmaso (BALDASSARRI - SALMASO 2004) il latino di Macfarlan appare «fortemente connotato sul modello della vulgata biblica, e dunque non semplice strumento di servizio» (Ivi: 67). Ma sebbene il latino sia certamente lontano da quello classico, l'ampia subordinazione e la sregolatezza metrica del verso (diverso sia dai versi ritmici dei libri dei salmi, sia dalla prosa degli altri libri), ci sembra piuttosto escludere una voluta imitazione del testo sacro nello stile macfarlaniano. Quella biblica può forse essere una reminiscenza culturale, non abbastanza forte però da caratterizzare stilisticamente il testo. Senza voler con questo avanzare ipotesi azzardate, ci si limita ad individuare nell'apparente trascuratezza metrica, una pur insistente ricerca di sonorità, che consta di frequenti allitterazioni e rime sia interne che a fine verso, e che in qualche modo sembra approssimarsi alla ricchezza ritmica e sonora del testo gaelico, nel quale spiccano vere e proprie rime alternate, precedenti di quattro versi in quattro versi, oltre che frequenti anafore e allitterazioni. Cfr. MACFARLAN 1807.

<sup>36</sup> Cfr. GORNI 1993. Sulla storia della terzina e il suo impiego in Italia si veda anche SERIANNI 2014: 89-101. Per una visione più approfondita della storia della terzina settecentesca si veda poi STRAZZABOSCO 2007: LXI-LXIV.

<sup>37</sup> Pubblicate per la prima volta nel 1766 a Parma per i tipi bodoniani, e in seguito più volte ristampate. Per una panoramica sulle visioni varaniane si confrontino STRAZZABOSCO 2007; VERZINI 2003. Si veda poi il saggio: MAZZIOTTI 1981.

poetiche del primo Monti.<sup>38</sup> La particolare scelta metrica di Torti contribuisce così a filtrare l'esotismo di un componimento straniero, lontano nel tempo e nello spazio, avvicinandolo ad un genere conosciuto e frequentato, tipicamente italiano. È interessante però notare che lo schema narrativo dell'*Oinamora* non è immediatamente adiacente a quello classico di un poema-visione. Non si ha infatti un vero e proprio viaggio ultramondano, né l'incontro o il dialogo con anime e personificazioni allegoriche. È vero però che alcune caratteristiche tipiche delle visioni sono suggerite negli spazi liminari del poema, limitati alla cornice introduttiva, che nella versione tortiana si trova anche graficamente separata dal resto della narrazione.

Il testo si apre infatti in un'ambientazione notturna, scenario abbastanza tipico delle "visioni", nella quale l'io-narrante, il bardo Ossian eroe protagonista della saga, vive un'esperienza a metà tra il sogno e la veglia, in cui la memoria del passato torna viva a far visita alla mente, imponendo che le imprese siano narrate e cantate, fino così a raggiungere i posteri:

Delle cadute età la voce è questa  
Che nell'animo mio suona presente,  
E le cose che fur mi manifesta:  
Io le più gravi stringo, e la fuggente  
Memoria in giù fedel mando ai venturi,  
Consegnandola al canto che non mente.<sup>39</sup>

Una "voce", dunque, quella della memoria, che suscita il ricordo, a sua volta descritto come esperienza mentale che si manifesta sottoforma di vera e propria apparizione, che chiede di essere tradotta in canto perché non sia persa e venga trasmessa «ai venturi». Tale potenza visionaria, che vivifica in immagini un'esperienza tutta intellettuale, è un

<sup>38</sup> Ci si riferisce al Monti della *Visione di Ezechiello*, della *Mascheroniana* e in particolare della *Bassvilliana*, per la sapiente costruzione metrica delle quali fu salutato come "novello Dante". Torti stesso, in una lettera inviata proprio a Vincenzo Monti il 22 aprile 1816, ne parla come «il più grande fabbricatore di terzine che dopo Dante abbia, io credo, avuto l'Italia» (MONTI, *Epistolario* [Bertoldi], vol. IV: 292). Per un approfondimento sulla terzina montiana si veda BOZZI 2013.

<sup>39</sup> TORTI 1825: 13-18. Nei versi citati appare chiaro come la struttura a terzine trascini con sé volentieri anche tasselli linguistici danteschi, come il «canto che non mente», che ricorda il «Livio [...] che non erra» del canto XXVIII dell'*Inferno* (v. 12).



altro dei tratti caratteristici del genere, che spesso utilizza le figure retoriche dell'ipotiposi e dell'*evidentia*, ritagliandosi così uno spazio di narrazione tra l'onirico e l'immaginifico.<sup>40</sup>

I primissimi versi del poemetto, nel confronto con i due diversi antecedenti, attestano, anche nelle scelte lessicali, come Torti desidera esplicitare la forza immaginifica e visionaria implicita nella cornice narrativa ossianica:

Ut movetur lux coelorum sub  
vapore  
Super Larmone magna, cujus est  
viridissimus collis,  
Sic venit *historia procerum haud  
vivorum*  
Super meum animum nocte gravi.  
(Macfarlan, vv. 1-4)

Come raggio di sol pare e si perde  
Sotto le nebbie della gran Larmone,  
E viene e va per la collina verde;  
Tal *de' vissuti eroi la visione*  
A me nell'ermo della notte, quando  
Ne adombra il mio pensier geste e  
persone.  
(Torti, vv. 1-6)<sup>41</sup>

Come rotto dall'ombre il Sol  
s'aggira  
Sopra l'erbosio Larmo, in cotal guisa  
Passan per l'alma mia *le Storie  
antiche*  
Nel silenzio notturno.  
(Cesarotti, vv. 1-4)

Il termine «visione» è utilizzato proprio in apertura da Torti, ma assente sia nella versione latina da cui Torti traduce, sia nel testo di Cesarotti, a cui Torti guarda, e si caratterizza dunque come vera e propria innovazione dell'autore ottocentesco rispetto ai due antecedenti di riferimento. Vero è, però, che una nota cesarottiana agli stessi versi tradisce una certa tendenza dello stesso Cesarotti ad avvicinare l'esperienza immaginativa a quella più propriamente visionaria, pur non sovrapponendola completamente, come invece fa Torti. In nota a «Storie antiche» al v. 3, Cesarotti appunta infatti nella sua edizione del 1772: «mal seguite ed oscure per la memoria che vacilla. Così in altro luogo: “E *vision* se viene, è fosca o tronca”». <sup>42</sup> Immaginazione e visione sono, in effetti, aspetti molto vicini, e potrebbe dunque essere che Torti, percependo un accenno alla tematica visionaria presente nel testo ossianico e cesarottiano, l'abbia – forse anche involontariamente – arricchito, strutturandolo secondo le forme proprie di tale genere nella tradizione italiana, ed eleggendo quindi la terzina come metro per la sua traduzione. È ovvio che tale scelta non è affatto priva di conseguenze, e comporta necessariamente un implicito ma inequivocabile

<sup>40</sup> Sulla ricorrenza dell'ipotiposi e dell'*evidentia* tra i meccanismi retorici usati nel genere visione, si cfr. STRAZZABOSCO 2007: XLVIII.

<sup>41</sup> Da qui in avanti si userà questa forma grafica per un confronto visivo immediato tra i tre testi. Al centro il testo di Torti, a sinistra quello latino, a destra quello di Cesarotti.

<sup>42</sup> CESAROTTI 1772: 167. Corsivo mio.

richiamo alla storia letteraria italiana, e più nello specifico alle prove montiane e varaniane, sullo sfondo dantesco.

Sono anche altri nel testo di Torti, e in particolare nella cornice introduttiva, i richiami al lessico della visione, ancora una volta dall'autore autonomamente scelti, e non (più facilmente) attinti dai testi di confronto: la «voce degli anni che passaro» – infatti – per Cesarotti «schiera innanzi» all'io narrante «l'eccelse gesta dei duci», mentre leggermente (ma significativamente) diverso è il testo in Torti, che sceglie piuttosto il verbo «manifestare» (meno militare e più visionario).<sup>43</sup> Al verso 186 del testo di Torti, quando viene data voce al triste canto di Oinamora, forzatamente allontanata dal suo amato, ci si imbatte in un'espressione che non ha riscontro né in Cesarotti, né in latino, e che viene aggiunta totalmente *ex novo* da Torti: «Ahi non più che una *vana ombra* son io!», con richiamo ancora una volta al lessico visionario-dantesco.<sup>44</sup> E ancora, Giove è definito al verso 130 «Gran *fantasma* dei cieli abitatore» (dove il termine 'fantasma' è etimologicamente legato ai verbi greci di “apparire” e “manifestare”), contro la più neutra scelta di traduzione dall'inglese operata da Cesarotti «il poderoso dei cieli abitatore», e il latino «vir-habitor», anche se bisogna riconoscere che quest'ultimo è in qualche modo legato alla «*forma* Lodinis» di qualche verso più sopra, cosa che avrebbe potuto suggerire la scelta tortiana.

## SINTASSI

L'impiego della terzina porta con sé una serie di conseguenze di strutturazione del discorso poetico che incidono non poco nelle scelte traduttive di Torti. Il discorso dovrà quindi essere riorganizzato sulla cellula-terzina, che vuole unità di sintassi e di significato, e dunque chiede una ricalibrazione delle forze non su un singolo verso, ma sui tre fra loro rimanti. Tale operazione è particolarmente evidente lungo tutto il poema, ed è forse la

<sup>43</sup> Si riportano per esteso i versi in questione: Cesarotti, vv. 8-11: «La voce è questa / degli anni che passaro: essi l'eccelse / gesta dei Duci, onde son gravi il grembo, / mi schierano dinanzi». Torti, vv. 13-15: «delle cadute età la voce è questa / che nell'animo mio suona presente, / e le cose che fur mi manifesta».

<sup>44</sup> Corsivo mio, così come i prossimi corsivi in citazione. Cfr., per un riscontro sulla ripresa dantesca qui individuata, Pg II 79.

causa delle più vistose innovazioni rispetto al testo base latino. A discapito della letteralità della traduzione si opta quindi per una forma poetica che agganci lo straniero poemetto ossianico a modalità metriche più conosciute, e quindi comprese, dal pubblico italiano.

L'adattamento del testo alla terzina ha esiti di volta in volta diversi, ma si può vederne alla base uno stesso meccanismo d'azione: da un lato un ampliamento e uno scioglimento di concetti e immagini più densi sia in Cesarotti sia, ancor meno scontato essendo il testo base, nella versione in latino, dall'altra una ridistribuzione dei materiali linguistici su tre versi, con un generale slittamento del baricentro semantico a fine verso, dove, per l'appunto, cade la rima. Si vedano allora alcuni esempi che illustrano tale assunto più generale:<sup>45</sup>

Ut movetur lux coelorum sub  
vapore  
super larmone magna, cuius est  
viridissimus collis,  
Sic venit historia procerum haud  
vivorum  
super meum animum nocte gravi.  
(Macfarlan, vv. 1-4)

Come raggio di sol pare e si perde  
Sotto le nebbie della gran Larmone,  
E viene e va per la collina verde;  
Tal de' vissuti eroi la visione  
A me nell'ermo della notte, *quando*  
*Ne adombra il mio pensier geste e*  
*persone.*  
(Torti, vv. 1-6)

Come rotto dall'ombre il Sol  
s'aggira  
Sopra l'erbose Larmo, in cotal guisa  
Passan per l'alma mia le Storie  
antiche  
Nel silenzio notturno.  
(Cesarotti, vv. 1-4)

Si noti come, nel caso illustrato, l'ultimo verso sottolineato in corsivo sia innovazione di Torti (ampliamento sia rispetto al testo latino sia a quello di Cesarotti) e abbia la funzione di colmare la terzina. E ancora:

O lux cogitationum obscurarum  
miserarum,  
Quae se-trahunt sursum super  
animum meum coecum  
(Macfarlan, vv. 21-22)

Oh luce de' pensier, che la me-  
schina  
Stanca mia vita, oscuri e tristi  
sempre  
Sovra l'animo a me cieco, strascina.  
(Torti, vv. 28-30)

Luce de' nubilosi miei pensieri  
Che attraversano l'anima dolente...  
(Cesarotti, vv. 21-22)

Nel testo di Torti, a differenza di quello di Macfarlan e di Cesarotti, si osserva una ridistribuzione del periodo sui tre versi, grazie all'uso dell'iperbato che intreccia i periodi sintattici più pianamente strutturati nelle altre due versioni; oltre poi all'aggiunta di un soggetto: 'la meschina stanca mia vita', assente negli altri due testi.

<sup>45</sup> I corsivi in citazione sono, da qui in avanti, usati per mostrare le innovazioni tortiane rispetto ai testi di confronto.

movebatur certamen ab oceano  
circa principem.  
(Macfarlan, v. 38)

Movean dall'oceàn le posse infeste,  
che a dure strette di guerra crudele  
teneano il re delle ospitali feste.  
(Torti, vv. 53-55)

[...] il Re d'acerba  
Guerra era cinto [...]  
(Cesarotti, vv. 34-35)

Anche qui, di nuovo, un ampliamento e la ridistribuzione degli elementi semantici sull'in-  
tera terzina. Si osservino poi, per finire, i seguenti passi:

Sunt eorum manus ad conchas  
canas,  
quae obliquantur circa fuscam  
formam Lodinis.  
Ad tergum (reijcite) simul vestrum  
[furorem,  
Atram nubem quae se-inclinavit ab  
[antiquo (tempore).  
(Macfarlan, vv.162-165)

Con la forma di Odìn fosca, alla  
conca  
La man porge ognun d'essi, e gli  
orli obliqua.  
*Ai labbri, e in cerchio lietamente  
cionca:*  
Spogliatevi su via la mente iniqua,  
Sperdete il nugol di memorie  
impuro,  
Che su voi scese dall'etade antiqua.  
(Torti, vv. 212-217).

E stendon liete alla medesma  
[conca  
Le nebulose braccia: obbligo  
[ricopra  
Le lor ire, o guerrier; questa è una  
nube  
Dei di che più non sono, amor la  
sgombri.  
(Cesarotti, vv. 156-159)

Voca tu retro quam celerrime  
Annos sine colore, qui fuerunt.  
(Macfarlan, vv. 25-26)

Nuotanmi gli anni antichi di  
lontano,  
quanto puoi ratta me li chiama  
innanti;  
*Alle corde, o Malvina, ergi la mano.*  
(Torti, vv. 35-37)

I già trascorsi di richiama e arresta.  
(Cesarotti, v.25)

In entrambi i casi, in corsivo è segnalato il verso aggiunto nella versione di Torti, che nel  
primo caso esplicita il discorso diretto, nel secondo semplicemente riempie la terzina e  
completa la rima.

Se tali esempi mostrano dunque un atteggiamento per lo più indotto dalle esi-  
genze del metro, si consideri però che una tendenza di scioglimento delle brachilogie si ha  
in generale per tutto il poemetto, aldilà della struttura a terzine.<sup>46</sup> Metafore e similitudini,  
cifra caratterizzante dell'Ossian cesarottiano, spesso dense di piani di significato accavallati

<sup>46</sup> Un riscontro simile, sullo stile tortiano, si registra nell'articolo di Baldassarri - Salmaso, secondo i quali la  
«frase latina [...] destrutturata e poi ricombinata variamente in italiano» risponde ad una scelta di «*variatio*  
sintattica» (BALDASSARRI - SALMASO 2004: 68). Scelta, quella della *variatio*, che – come ricorda Serianni –  
costituisce un «irresistibile impulso» proprio della posa neoclassica del tardo Settecento (SERIANNI 2002:  
226).

gli uni sugli altri, sono in Torti di solito sciolte ed esplicitate, rispondendo ad un bisogno di ordine e razionalità.<sup>47</sup> Si osservino, a scopo esemplificativo, altri passi:

Ut movetur lux coelorum sub  
vapore  
super larmone magna, cuius est  
viridissimus collis,  
Sic venit historia procerum haud  
vivorum  
super meum animum nocte gravi.  
(Macfarlan, vv. 1-4)

Come raggio di sol pare e si perde  
Sotto le nebbie della gran Larmone,  
E viene e va per la collina verde;  
Tal de' vissuti eroi la visione  
A me nell'ermo della notte, *quando*  
*Ne adombra il mio pensier geste e*  
*persone.*  
(Torti, vv. 1-6)

Come rotto dall'ombre il Sol  
s'aggira  
Sopra l'erboso Larmo, in cotal guisa  
Passan per l'alma mia le Storie  
antiche  
Nel silenzio notturno.  
(Cesarotti, vv. 1-4)

L'immagine poco chiara, anche se evocativa, presente nella versione di Cesarotti, come in quella di Macfarlan, appare in Torti più esplicita, proprio grazie all'aggiunta del verso finale. La visione dei «vissuti eroi» è, nell'ambiente onirico dell'immaginazione, talora illuminata talora ombreggiata dal pensiero di Ossian, così come la collina verde è in parte illuminata dal sole, in parte ombreggiata dalle nebbie.

est tua vox sicut forma Lodinis  
acris,  
quando loquitur e diruptione  
nubium,  
vir-habitator permagnus coelorum.  
(Macfarlan, vv. 70-72)

*Ben le parole tue mi son gioconde!*  
Come quelle di Odin suonarmi al  
core,  
allor ch'ei parla dalle nubi rotte  
gran fantasma dei cieli abitatore.  
(Torti, vv. 100-103)

I detti tuoi sono al mio cor qual  
fora  
La voce di Crulloda, il poderoso  
Dei cieli abitator, quand'ei favella  
Da una squarciata nube ai figli tuoi.  
(Cesarotti, vv. 62-65)

In questo caso, invece, l'aggettivo 'gioconde', assente nel latino e in Cesarotti, rende la similitudine più chiara. Le parole che suonano al cuore «come quelle di Odin» sono infatti «gioconde», mentre non altrettanto chiaro è l'effetto, sul cuore, dei «detti» che sono assimilati alla «voce di Crulloda» in Cesarotti, e alla «forma Lodinis acris» in Macfarlan. Ma anche:

<sup>47</sup> Per un'attenta analisi di metafore e similitudini in Cesarotti si confronti C. E. Roggia, *Pensare per analogie: similitudine e metafora nell'Ossian*, in ROGZIA 2013: 147-191. Roggia sottolinea come nelle similitudini cesarottiane (e macphersoniane) il comparante assuma gran parte del carico descrittivo della scena, mentre il comparato si contrae fino talvolta a sparire. Ecco perché spesso similitudini e metafore sfumano i loro confini, entrando tra loro in rapporto osmotico. La tendenza di Torti, che prende le mosse dal "modus" latino, ma le approfondisce ancor più, è invece quella di rendere più equilibrati, e dunque anche più chiari, i rapporti tra comparante e comparato.

erat cognitus virgini meus animus  
blandus  
instar rivi haud languidi e (parte)  
latere modulorum.  
(Macfarlan, vv. 124-125)

Quanto de' carmi è sul mio cor  
l'incanto  
Il sa ben ella, e come in largo rio  
Schiuder mi ponno dalle ciglia il  
pianto.  
(Torti, vv. 167-169)

Suo canto sollevò, che ben conobbe  
Ch'era l'anima mia limpido rivo  
Che al piacevole suon gorgoglia e  
spiccia  
(Cesarotti, vv. 116-118)

In quest'ultimo esempio, l'immagine del 'largo rio' è semanticamente contigua a quella del pianto, associazione più lineare di quella, invece più oscura e impressionistica, scelta nelle altre due versioni. Nella traduzione cesarottiana, infatti, l'espressione «ch'era l'anima mia limpido rivo / che al piacevole suon gorgoglia e spiccia» viene spiegata da una nota dell'autore: «cioè che il mio animo era dolce e gentile, e che il canto era un mezzo sicuro di intenerirmi», nota che sembra parafrasare più chiaramente la versione del passo in Torti piuttosto che quella di Cesarotti. Tale fatto va a riprova allora della più piana e lineare scelta traduttiva dell'autore più tardo.

Ma aldilà dei risultati qui elencati, è importante notare anche il fatto che l'appiannamento semantico e la redistribuzione sul periodo della terzina si colorano spesso, in Torti, di movenze latineggianti. Che sia il testo base a suggerirlo, o le caratteristiche dello stile tipico dei poemi neoclassici, la sintassi tortiana sceglie spesso di seguire, in alcune pose, quella latina, osando negli iperbati («oh luce de' pensier, che la meschina / stanca mia vita, oscuri e tristi sempre / sopra l'animo a me cieco, strascina» vv. 28-30; «che saldi stringe nelle sue foreste / freddo-fischianti dell'ospizio i nodi» vv. 51-52), nell'anticipazione del genitivo («delle cadute età la voce è questa» v. 13, «delle chiomate vergini all'usanza» v. 40, «di spesse arbori selva ampia si stende» v. 46, «della marina giovinetta i lai» v. 116, «di Tormùle all'onda / per rotti massi giù precipitante» vv. 132-133), in accusativi di relazione («candidissima il sen» v. 67), in ablativi assoluti («il tronco della grande asta brandito» v. 60), nelle ripetizioni ravvicinate («inutil pianto ei piange» v. 179, «fe' del popol mio / mucchi sul popol mio miseramente» vv. 75-76), in esplicitazioni fatiche del discorso diretto («tali da Malorcol detti ascoltai» v. 151, «e a Malorcol parlai queste parole» v. 205).

Sembrerebbe dunque, in conclusione, che l'atteggiamento già proprio di Cesarotti e più volte notato, che tendeva a rendere esplicito e almeno in parte chiarire i più oscuri passaggi dell'Ossian, adattandoli alla maniera classicista italiana, sia da Torti ulteriormente approfondito, alla ricerca, forse, di una maggior accessibilità e chiarezza razionale del testo.

MICROSINTASSI E LESSICO

Senza abbandonare completamente il piano sintattico, ci addentreremo ora un po' più nel dettaglio nei casi di locuzioni e di scelte lessicali.

Il primo vistoso tratto che si impone alla percezione del lettore è senza dubbio l'uso degli epiteti esornativi. Secondo Serianni, nonostante «una definizione propriamente linguistica della poesia neoclassica qua talis non *sia* possibile»,<sup>48</sup> l'epiteto esornativo è uno dei tratti che, con la sua insistita presenza, marca con forza il gusto neoclassico sette-ottocentesco. Declina infatti l'uso della dittologia e della terna di tradizione petrarchesca,<sup>49</sup> mentre si diffonde sempre di più «la tendenza a dotare quasi ogni sostantivo di un suo attributo».<sup>50</sup> Tale presenza di aggettivi-epiteto è, in Torti, decisamente preponderante. Numerosissimi sono gli aggettivi che – secondo l'*usus* poetico – precedono il nome, talvolta ulteriormente enfatizzati dall'*enjambement*:<sup>51</sup>

«Blando / cantor» vv. 7-8; «ampia sala» v.8; «la canora arpa» v. 9; «cadute età» v. 13; «la fuggente / memoria» vv. 16-17; «oscuri / fiotti» vv. 19-20; «dolci canti» v. 32; «chiamate vergini» v. 40; «azzurra oscurità» v. 42; «immenso sale» v.45; «spesse arbori» v. 46; «grand'oste» v. 49; «nobil segno» v.59; «grande asta» v. 60; «aguzze spade» v. 65; «rio / settentrion» vv. 77-78; «tenebroso obbligo» v. 79; «imbelle fanciullo» v. 82; «magno sire», «larghe mense» v.84; «dense / arbori» vv. 86-87; «fosche nubi» v. 89; «gran fantasma» v. 103; «ghiotte / vivande» vv. 104-105; «festevol conca» v. 110; «marina giovinetta» v. 116; «dolce lamento» v. 119; «bianca mano» v. 120; «ampio scudo» v. 137; «molle / suono» vv. 159-160; «lieve aura» v. 161; «canuta / barba» vv. 162-163; «occulta voce» v. 164; «largo rio» v. 168; «alpestre corvo» v. 174; «inutil pianto» v. 179; «lento sospir», «viril petto» v. 180; «occulto affetto» v. 184; «intimo petto» v. 197; «grandi occhi», «mesto / canto» vv. 200-201; «fero screzio» vv. 209-210; «ospital pace» v. 210; «verd'anni» v. 218.

<sup>48</sup> SERIANNI 2002: 253.

<sup>49</sup> Sono poche nell'*Oinamora* di Torti, in confronto all'uso singolo dell'epiteto, le coppie di aggettivi. Alcuni esempi: «armoniosi e puri» v. 21, «bella e immacolata» v. 27, «oscuri e tristi» v. 29, «benigno e blando» v. 185.

<sup>50</sup> SERIANNI 2002: 248.

<sup>51</sup> Si consideri che una frequenza alta di tali epiteti, addirittura maggiore che in Torti, è presente nello stesso testo latino. Come sottolineano BALDASSARRI - SALMASO 2004, per amore di *variatio* Torti talvolta assorbe l'esagerata presenza aggettivale contraendola in forme più asciutte, o sciogliendola in perifrasi.

Allo stesso modo significative sono certamente le scelte onomastiche. I nomi celtici sono infatti da Torti italianizzati, così come in realtà già da Cesarotti. Tale espediente, ancora una volta classificato da Serianni come tratto tipico della poesia neoclassica italiana, è da giustificarsi anche per la «indomabile prepotenza del metro e della rima». Il nome italianizzato, infatti, è più facilmente accordabile al ritmo del verso e alle restrizioni della rima (lo stesso nome della fanciulla contesa che dà titolo al poema – Oinamora – in originale sarebbe infatti Oina-morul). L'importanza dell'operazione è in parte attenuata dal fatto che lo stesso testo latino tende a normalizzare le scelte onomastiche in forme più vicine alla propria sintassi e ai propri suoni; ma ciò non scredita il fatto che l'accoglimento di tali scelte anche in Torti ascriva il testo al tipico *modus operandi* dell'epica neoclassica di fine secolo.

Ma al di là di queste osservazioni generali, sarà ora interessante condurre un confronto diretto nel campo microsintattico e lessicale con l'antecedente cesarottiano, sempre con lo scopo di cogliere in atto una lingua che cambia. Come è noto, Cesarotti traducendo l'Ossian attua una particolare operazione di adattamento lessicale di termini talvolta totalmente estranei alla sensibilità italiana.<sup>52</sup> Come accompagnamento all'opera l'autore redige (nell'edizione del 1772) alcuni apparati che aiutino l'orientamento e la comprensione del testo. Tra questi, un indice (*Indice dei nomi e delle cose principali contenute nelle poesie di Ossian*), e un dizionario (*Dizionario di Ossian, Ossia raccolta delle parole, ed espressioni più singolari e notabili, che s'incontrano in queste Poesie, colla dichiarazione dei modi più oscuri*).<sup>53</sup> Come ricorda Binni, tali strumenti «indicano bene un gusto ancora tutto settecentesco e addirittura un po' accademico (in quanto isolano con grande attenzione le situazioni più diverse come prova di varietà poetica)»,<sup>54</sup> ma essi al tempo stesso

<sup>52</sup> Cfr C. E. Roggia, *Appunti sulla lingua dell'Ossian di Cesarotti*, in ROGZIA 2013: 109-145.

<sup>53</sup> Cesarotti stesso li presenta in questo modo, nell'introduzione al volume del '72: «Finalmente si aggiunsero nel fine due Indici copiosi ed esatti, l'uno dei nomi e delle cose, l'altro delle maniere e locuzioni più singolari o notabili colle loro opportune dichiarazioni. Molti di questi modi di dire non sono veramente di Ossian; tutti però, s'io non m'inganno, sono lavorati sul medesimo tornio, e corrispondono alla forma di concepire e di esprimersi ch'è naturale a questo Poeta. Io so bene che alcune di queste locuzioni non sarebbero sofferte in una Poesia che fosse originariamente Italiana, ma oso altresì lusingarmi che abbia a trovarsene più d'una, che possa forse aggiungere qualche tinta non infelice al colorito della nostra favella Poetica e qualche nuovo atteggiamento al suo stile». CESAROTTI 1772:10.

<sup>54</sup> BINNI 1985: 169.



«insistono però pur sempre sui caratteri di quella poesia: sublime e vago insieme mescolati». <sup>55</sup> Tali apparati di supporto all'opera si sono rivelati proprio per questa doppia anima (classicista nell'impostazione e romantica nei contenuti) punti d'osservazione privilegiati dei cambiamenti e delle scelte stilistiche operate nelle due versioni. Ci si è serviti in particolare del *Dizionario* cesarottiano per il confronto con il testo di Torti, osservando come un luogo lì indicizzato per la sua novità o particolarità sia stato in seguito trattato dall'autore ottocentesco.

Oltre a vere e proprie riprese identiche di scelte traduttive di Cesarotti, già in precedenza elencate, <sup>56</sup> si assiste in Torti anche ad un fenomeno più interessante: l'uso, cioè, di lessico o immagini "cesarottiane" (spesso presenti nel *Dizionario*) in passi diversi da quelli in cui erano stati usati dallo stesso Cesarotti. Questo fenomeno ci sembra indicativo di una certa permeazione, nel linguaggio poetico, delle innovazioni introdotte dall'Ossian di Cesarotti, che a questa altezza caratterizzano ormai ampiamente la poesia italiana, anche quando non direttamente volta all'imitazione del poema ossianico. Tanto più, dunque, ciò si osserverà in un testo che guarda nuovamente alla saga di Ossian, e che non può che avere di sfondo, almeno come confronto, le scelte a suo tempo operate da Cesarotti.

Si veda, a titolo esplicativo, questa scelta di Torti, in paragone agli altri due testi osservati, e poi ad una voce del *Dizionario di Ossian*:

movebatur certamen ab oceano circa principem  
(Macfarlan, v. 38)

FORZA, POSSA:

[...]

La ruggiante **possa** delle sue squadre.

Stettesi gonfio, e pien della sua **possa**, un guerriero, quasi torrente.

La **possa** de' nemici rimbalzò infranta del suo fianco; d'un guerriero quasi da uno scoglio.

Sgorgar la sua **possa**, uscir in campo con le sue schiere.

(*Dizionario di Ossian* 1772, p. 323)

il re d'acerba / guerra era cinto.  
(Cesarotti, vv. 34-35)

Movean dall'oceàn le **posse** infeste  
che a dure strette di guerra crudele  
teneano il re delle ospitali feste.

(Torti, vv. 53-55)

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Cfr. pp. 46-47.

Vediamo dall'esempio come Torti scelga autonomamente il termine 'possa' connotandolo di sfumature semantiche perfettamente in linea con quelle delineate dal *Dizionario*: un contesto guerresco, metaforicamente accostato al campo semantico dell'acqua, in Torti diventa immagine in movimento delle schiere guerriere che, infatti, arrivano dall' «oceàn», quasi come impetuose onde del mare.

Ma l'associazione tra il campo semantico dell'acqua e quello delle schiere guerriere in battaglia doveva essere proprio dell'Ossian in senso lato, tanto che essa ricorre, nel *Dizionario*, anche alle voci 'battaglia, pugna, zuffa, mischia'. Vediamo allora questo nuovo caso in un altro passo tortiano:

A latere ad latus sparsa est certatio  
(Macfarlan, v. 95)

Ferve la mischia  
(Cesarotti, v. 89)

BATTAGLIA, PUGNA, ZUFFA, MISCHIA:  
Il torrente oscuro della battaglia  
[...]  
La marea della zuffa inonda  
(*Dizionario di Ossian*, pp. 307-308)

Si diffuse la mischia in ogni lato  
*E valicò dall'una all'altra sponda*  
(Torti, vv. 135-136, corsivo mio)

L'espansione tortiana del verso 136, assente sia in Cesarotti sia nel latino, sembra infatti guardare direttamente al *Dizionario* e alla sua innovativa associazione immaginifica.

O ancora, leggiamo i seguenti passi in Torti (entrambi facenti parte di quelle espansioni che non hanno riscontro nel latino) alla luce del *Dizionario* di Cesarotti:

Nuotanmi gli anni antichi di lontano  
(Torti, v. 35)

ANNI:  
La corrente degli anni onde spiccia  
(*Dizionario di Ossian*, p. 304)

L'immagine tortiana, distante dalle scelte corrispondenti di Cesarotti e assente nel latino, sembra tuttavia cogliere una sfumatura semantica innovativa proposta dallo stile dell'Ossian cesarottiano: quella dell'accostamento degli anni che passano al movimento dell'acqua corrente, come si legge bene nel luogo indicizzato dal *Dizionario*. Qualcosa di simile succede subito dopo nell'espansione tortiana che, senza riscontro né in latino né in Cesarotti, colma la terzina:

Alle corde, o Malvina, ergi la mano  
(Torti, v. 37)

ARPA:  
L'arpa invita l'esperta mano risvegliatrice:  
solleticare le tremanti corde dell'arpa.  
(*Dizionario di Ossian*, p. 306).

L'esortazione a Malvina, affinché alzi la mano sulle corde dell'arpa, sembra prendere spunto ancora una volta da un'immagine tutta ossianica, indicizzata, nel *Dizionario*, sotto la voce 'arpa'. Così come accade per la rappresentazione dei capelli di Tontormod all'interno dello struggente canto d'amore di Oinamora:

Come piuma di corvo erra sul nembo  
La nerissima chioma  
(Cesarotti, vv. 122-123)

Cerno ego inter flamen ejus cirrum  
(Macfarlan, v. 128)

CHIOMA, CAPELLI, CRINE:  
Crine gradito scherzo alla notturna arietta  
(*Dizionario di Ossian*, p. 312)

Scherzo è la chioma dell'aura leggera  
(Torti, v. 176)

Come è evidente, l'immagine dei capelli che "scherzano" con il vento è innovazione tortiana, sia rispetto al latino sia al passo di Cesarotti, e tuttavia è immagine già presente ed indicizzata come innovativa dal *Dizionario* del 1772.

Un caso leggermente diverso, ma ugualmente significativo, che concluda l'esemplificazione qui riportata, è rappresentato dai versi tortiani 51-52. Torti sceglie, per descrivere le foreste di Fuàrfeda, isola di cui è re Malorcol, l'aggettivo composto 'freddo-fischianti', tipologia aggettivante che rientra tra i tratti caratteristici più noti dell'Ossian cesarottiano.<sup>57</sup> Non si ha dunque, in questo caso, il ricorso dello stesso termine o della stessa immagine, ma di una stessa costruzione linguistica. Ciò che però rimane simile, e

<sup>57</sup> I composti di questo tipo sono molto spesso stati messi in evidenza come prodotti della traduzione cesarottiana dell'Ossian. È importante sottolineare però che prima ancora del fenomeno macphersoniano, esistevano già nella poesia italiana tali sorte di composti, derivanti in particolare dalle traduzioni di poemi greci, e presenti già nel '600 nel filone della poesia giocosa di Chiabrera. Nonostante però la duplice matrice genetica più datata (che scaturiva per l'appunto dalla poesia giocosa e da quella epica greca), è certamente grazie alla fama e alla diffusione dello stile dell'Ossian che tale modalità aggettivante si diffuse ampiamente nel secondo Settecento, diventando una vera e propria moda. Per un approfondimento sui composti si confronti ancora SERIANNI 2002: 243-247.

accomuna dunque l'esempio a quelli precedenti, è ancora una volta la scelta di Torti, di innovare rispetto ad entrambi i testi di provenienza nel passo specifico, ma attingendo ad una matrice decisamente cesarottiana nell'impostazione. Un aspetto che sembra in tutto e per tutto andare a sostegno di una permeazione, nella memoria letteraria prima e nell'*usus* traduttivo poi, di nuove immagini, provenienti in modo diretto dalla traduzione dell'Ossian di Cesarotti.

#### INNOVAZIONI D'AUTORE

Se è vero, come si è visto, che Torti molto probabilmente conosceva bene il testo cesarottiano, che rimane per lui punto di confronto ineliminabile, è però altresì vero che la versione del 1825, per quanto tenti il più possibile di aderire all'originale latino e dimostri dipendenza dal precedente famoso, non lesina sue proprie piccole sfumature che svelano qualche vezzo stilistico-espressivo dell'autore stesso, anche aldilà delle pure esigenze metriche. È questo un aspetto particolarmente interessante, che dimostra come l'atteggiamento del traduttore, per quanto esso si ponga il più possibile come intermediario trasparente tra le lingue, difficilmente non lascia una qualche sua traccia.

A livello di sfumature semantiche si dovrà allora in primo luogo osservare una certa tendenza di Torti ad enfatizzare i temi del mistero e dell'occulto. Si tratta di piccole aggiunte, qualche aggettivo, alcune brevi locuzioni, ma quanto basta perché venga sottolineata la fosca enigmaticità degli esotici componimenti ossianici:

|  |  |   |
|--|--|---|
| Venit vox ad aurem Ossiani a tergo<br>(Macfarlan, v. 7)        | All'orecchio mi vien <i>per vie secreta</i><br>Una voce da tergo<br>(Torti, vv. 10-11) | Entro gli orecchi mi scende una voce<br>(Cesarotti, v. 7) |
| In sinu Coiledae contraxi ego meum velum<br>(Macfarlan, v. 38) | Calai <i>secreto</i> in Còileda le vele<br>(Torti, v. 56)                              | Legai le vele in Còlcolo<br>(Cesarotti, v. 36)            |
| Cujus est illa vox?<br>(Macfarlan, v. 122)                     | Onde <i>l'occulta</i> voce emmi venuta?<br>(Torti, v. 164)                             | Era codesta d'Oinamora la voce<br>(Torti, vv. 114-115)    |

Est meus animus exinanitus  
(Macfarlan, v. 138)

Sfogar la piena dell'*occulto*  
affetto  
(Torti, v. 184)

Calmar la mia doglia  
(Cesarotti, v. 132)

Non è questo l'unico tema a venir messo particolarmente in evidenza da Torti, con sottolineature ed aggiunte frutto della sua sensibilità. Infatti, troviamo anche, per esempio, un'insistenza sul tema del desiderio d'amore, spesso inappagato:

qui est aspiciens super coeruleam  
[nebulam oceani?  
(Macfarlan, v.127)

Qual sul lido (dicea) tragge *desio*  
Là quel guerrier, che nella inter-  
minata  
Cerulea nebbia contemplant vegg'io?  
(Torti, vv. 170-172)

Chi dalla rupe sua sopra la densa  
nebbia dell'oceàn guarda pensoso?  
NCesarotti, vv. 120-121)

---

Che inverso Morven *desiando* guata ---  
(Torti, v. 175)

Interessante è poi la scelta traduttiva di inizio componimento, che svela una certa consapevolezza autoriale dell'importanza del "narrare", come compito anche nei confronti dei posteri:

captem ego historias haud futiles,  
mittam deorsum eas in cantionem sine [fraudem  
(Macfarlan, vv. 11-12)

memoria in giù fedel mando *ai venturi*,  
consegnandola al canto che non mente  
(Torti, vv. 17-18)

io sorgo e afferro  
le fuggitive storie, e fuor le sgorgo  
entro vena di canto  
(Cesarotti, vv. 11-13)

Il "mandare ai venturi" la memoria del canto è – come si vede – aggiunta tortiana, segno di una personale coscienza anche del proprio importante e delicato ruolo di letterato nel contesto in cui si trova ad operare, così come già in introduzione – abbiamo visto – si intuiva.

Ma se certamente tali lievi sfumature contenutistiche possono dirsi frutto di una sensibilità tutta propria dell'autore, non si deve per questo dimenticare che Giovanni Torti era pur sempre un intellettuale entrato a far parte del circolo romantico lombardo. Con questo si potrà in effetti notare come tutti gli ultimi aspetti fin ora citati sono propri oltre

che del Torti traduttore, più ampiamente, della poetica romantica con cui l'autore è in contatto e alla quale, da un certo momento in poi della sua vicenda biografica, aderisce.

Tale consonanza delle aggiunte tortiane con il gusto romantico si esplicita ancor più chiaramente in un atteggiamento stilistico che tocca la sintassi, enfatizzandone gli elementi patetici e sentimentali. Rispetto infatti al testo latino di provenienza – così come rispetto a quello cesarottiano – la versione di Torti, in alcuni passi, non lesina effetti di *pathos* provocati dall'uso di esclamazioni, interrogazioni, interiezioni patetiche e iterazioni, in totale accordo con l'esaltazione del sentimento tanto cara ai romantici. Se ne riporta qui l'esempio più lampante; il brano ripropone il canto struggente di Oinamora che, dopo esser stata offerta in sposa ad Ossian, come ricompensa per la vittoria nella battaglia contro Tontormod, si vede per sempre separata dal suo amato, e immaginandolo ritto sulle scogliere dell'isola natia, a lui si rivolge in un lungo monologo:

Cerno ego inter flamen ejus cirrum,  
 Et est pulcher ejus motus in dolore.  
 Sunt oculi viri sub lacrymis sine utilitate,  
 Ejus pectore virili surgente lente  
 Super ejus (cor) animum, quae sunt se-diru-  
 mpentia a se mutuo.  
 Relinque littus et me procul ultra (mare),  
 In erratione saxetorum mecum ipsa.  
 Est proles regum benigna e blanda;  
 Est meus animus exinanitus, o strenue.  
 Quare fuerunt nostri patres ipsorum  
 In inimicitia violenta, **o desiderium virgi-  
 num?**  
**O** vox blanda ab ardua insula fluentorum,  
 Quamobrem ploras in nigrore **coelorum?**  
 [...]  
 Sub pectore hoc est **vox sine sono;**  
 (Non ruet illa ad aurem advenarum).  
 (Macfarlan, vv. 130-147)

**Oh** qual negli atti del dolor che l'ange  
 Pur bello è il mover della forma **altera!**  
**Misero prence!** Inutil **pianto ei piange,**  
 Lento sospir gli affanna il viril petto  
 E il singhiozzar che in sé s'aggruppa e frange.  
**Fuggi, fuggi** dal lido, o mio diletto,  
 Lasciami sola pei dirupi errando  
 Sfogar la piena dell'occulto affetto.  
 È il figlio di Tremmòr benigno e blando...  
**Ahi** non più che una vana ombra son **io!**  
**Fuggi, fuggi** dal lido, io tel comando.  
**Deh** chi animò negli avi nostri il rio  
 Furor degli odj e delle alterne offese,  
**O** dolce delle vergini **desio!**  
 Voce **soave! Oh** come il cor la **intese!**  
 [...]  
 Io dall'intimo petto ascolto un **grido**  
 Che pietà mi comanda (**ah** non sia questo  
 Noto ad orecchio di stranieri **infido!**).<sup>58</sup>  
 (Torti, vv. 177-199)

<sup>58</sup> Anche rispetto alla versione di Cesarotti si avverte questa intensificazione patetica: «[...] è ne' suoi passi / Maestosa la doglia; ha sopra il ciglio / La lagrima d'amore, e 'l maschio petto / Palpita sopra il cor ch'entro gli scoppia. / Ritirati, o guerrier, cercarmi è vano, / no, più tua non sarò: da te lontana / Lassa! In terreno incognito m'aggio / Solinga e mesta: ancor che a me stia presso / La schiatta degli Eroi, pur ciò non basta /

Come si può facilmente notare, i primi due versi affermativi latini, nel brano in esempio, sono in Torti trasformati in esclamazioni, con l'aggiunta di un'inserzione innovativa: «miserò prence!», seguita dall'iterazione ridondante del termine «pianto» in *variatio* (la prima volta come sostantivo, la seconda come verbo). Il «relinque littus» latino, è anch'esso iterato nella versione italiana «fuggi, fuggi dal lido», con effetto di accelerazione del dettato che rispecchia lo stato emotivo scosso della fanciulla Oinamora. Anche il latino, certamente, usa alcuni di questi espedienti per rendere stilisticamente il *pathos* della scena, come testimoniano le interrogative retoriche: «o desiderium virginum?», «o vox blanda..?»; ma nel testo tortiano tali vezzi espressivi sono decisamente più marcati, grazie all'aumento delle esclamazioni e delle interiezioni («Ahi!» «Deh!» «Oh!») che talvolta spezzano gli altrimenti più lunghi periodi affermativi, increspando il dettato con l'espressione sentita del sentimento.

Nell'ultima parte del brano, poi, si può riconoscere oltre all'uso di esclamazioni e interiezioni, un aumento patetico causato da un'intensificazione semantica: l'ossimorica 'vox sine sono' latina diventa in Torti un vero e proprio 'grido'. E ancora, dello stesso tipo, l'inserzione presente in un altro passo, che enfatizza la scena attraverso l'uso di un avverbio:

Fudit ille meum populum  
super meum populum  
(Macfarlan, v. 54)

[...] fe' del popol mio  
Mucchi sul popol mio *miseramente*.  
(Torti, vv. 75-76)

I miei seguaci  
Fur vinti e spersi  
(Cesarotti, vv. 48-49)

Che sia pensato per riempire la terzina o meno, quel 'miseramente' in aggiunta, posposto alla ridondante e quasi stonata ripetizione di 'popol mio' ricalcante il costruito latino, non può che colorire l'immagine con la sua percepibile sfumatura morale.

A calmar la mia doglia. Ah perché mai, / perché sono nemici i nostri padri / Tontormo, amor delle donzelle e pena? / Ossian si scosse a queste note: Oh, dissi, / voce gentil, perché sei mesta? [...] In questo petto / suona una voce ad altri orecchi ignota» (vv.123-141). Come si nota, il testo tortiano è più mosso da accenti patetici di quello cesarottiano.

CONCLUSIONI

È significativo notare come tra le pieghe di quella che sembra una sintassi in pieno stile neoclassico, che addirittura mima alcune movenze latineggianti, e che rispetto al già a suo modo tradizionalista Cesarotti ulteriormente appiana alcune “stranezze” dell’Ossian, emergano silenziosi alcuni tratti tipici di una sensibilità diversa, che ben si addice ad un gusto che, nei primi anni ’20, andava agitando le penne dei letterati, specie se gravitanti attorno all’ambiente letterario e culturale milanese. Tale mescolanza di elementi risulta, come si diceva in apertura, uno degli aspetti più interessanti della poesia di Torti. E non solo lo stile e la storia poetica personale dell’autore lo resero oggetto di dibattito tra classici e romantici, ma anche le idee teoriche sul ruolo della poesia e sul suo valore estetico. Prova ne è la reazione dell’uno e dell’altro schieramento all’uscita di *Sulla poesia*, opera tortiana che risale al 1818 e che, in quattro sermoni di endecasillabi sciolti, esponeva le principali idee dell’autore in fatto di poetica.<sup>59</sup> Nei sermoni, dopo aver dichiarato l’importanza dei classici e dei loro insegnamenti, ed elogiato il suo maestro (Parini) che gli insegnò ad apprezzarli, Torti avanza però la teoria che la poesia moderna debba essere «acconcia ai tempi», e trarre materia dagli eventi della modernità, e non dalla ormai vuota antichità classica, null’altro che «greca ciancia». A tal riguardo esempi da seguire sarebbero, citati nel sermone, il Monti delle cantiche in terzine, e l’amico Manzoni.

Non è strano allora che un periodico come il “Conciliatore”, pochi mesi più tardi, dedicatesse alcune sue pagine ad una recensione del sermone, che esaltava la capacità di Torti di conferire tinte “moderne” anche ai moduli poetici antichi:

sarà dovere dei moderni, volendo essere giusti imitatori di que’ sommi ingegni [gli antichi], il rinunciare alle immagini per noi sempre fredde, e sovente ridicole della spenta mitologia; l’adottare tenacemente il nostro modo di sentire e di credere assai diverso dall’antico; il servirsi insomma come della lingua nostra, così anche delle cose nostre e non dell’altrui per dare importanza d’interesse universale ai componimenti. [...] egli [Torti] *ha* profondamente studiati gli antichi con intenzione di riuscire poeta moderno.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> TORTI 1818.

<sup>60</sup> Il “Conciliatore”, domenica 20 settembre 1818. Integrazioni mie. *Il Conciliatore* [Branca]: 101.



Un parere completamente opposto veniva invece professato dal periodico che dava voce alla “fazione” avversaria, la “Biblioteca Italiana”, che con un ritardo di qualche mese, esprimeva la sua opinione sullo stesso testo. Il recensore, in questo caso, non riconosceva nel testo l'imitazione dei «sommi ingegni» e lo «studio dei classici» che vi ravvisava il “Conciliatore”, ma al contrario osservava come «le locuzioni sono spesso oscure per una certa ambiziosa novità, che vorrebbe far un mistero delle cose più comuni». <sup>61</sup> Avanzava, poi, alcuni esempi: «Che significa quel *romore – muto di passione e di pensiero?* [...] che cosa sono mai *l'unità del core, l'esimio acume di gentilezza, i lezj e l'esca di repulse, il torbo vapore inebbriante, con che or gli animi ciurma il rio mistero, la mollezza ignuda dell'antica gente?*», e subito dopo, aggiungeva con perentorietà: «Chi vuol essere inteso, dee scrivere intellegibilmente; né la lingua italiana è sì povera da dover ricorrere a questi arzigogoli per esprimere pellegrinamente un concetto». <sup>62</sup>

È chiaro, dunque, come Torti percorra realmente il crinale tra classicismo e novità poetiche romantiche, rimanendo in una posizione ambivalente e spesso, per gli appartenenti all'uno o all'altro gruppo, ambigua. Così, in una lettera a Monti, Torti – dopo aver appoggiato certe posizioni classiciste del traduttore dell'*Iliade* – scrive:

e però insieme coi grandi antichi e cogli Italiani da voi nominati, io non posso non venerare anche alcuni che noi non onoriamo col nome di classici, come sono Shakespeare e Milton, de' quali però non sono sì cieco, che non vegga i gravi difetti; ma di questi chi potrebbe dirsi privo anche fra gli antichi? <sup>63</sup>

Dunque Omero e Dante, certo, ma anche Milton e Shakespeare. E perché no, aggiungiamo noi, pure Ossian. I difetti, d'altronde, non sono assenti né negli uni né negli altri.

Bisognerebbe allora riconoscere, togliendosi così dall'impaccio di un difficile inquadramento della poetica tortiana, che la posizione dell'autore in fondo non aderisce perfettamente né all'una né all'altra corrente letteraria, per il fatto che non sta in una qualche adesione il suo principale interesse. Il cuore della poesia di Torti pare piuttosto

<sup>61</sup> *Biblioteca italiana*, XIII (marzo 1819): 148.

<sup>62</sup> Ivi: 148-149.

<sup>63</sup> Lettera a Monti del 22 luglio 1818, in MONTI *Epistolario* [Bertoldi]: 93-94.

un altro: «il suo ideale – scrive Maria Cristina Albonico riassumendo bene il centro della poetica dell'autore – è quello di un'arte dal carattere profondamente morale ed educativo, utile e dilettevole, promotrice del vero e del bello, “casta e limpida”». <sup>64</sup> Ed è quindi in questo senso che Torti può dirsi il fautore del «legame tra Parini e Manzoni, tra un passato illuministico e un presente romantico». <sup>65</sup> Proprio per il suo ultimo disinteresse nell'appoggiare totalmente l'una o l'altra teoria, e per il contemporaneo accoglimento di aspetti di entrambe con lo scopo di perseguire un proprio personale credo poetico, Torti risulta un autore estremamente interessante da osservare nelle sue scelte estetiche e letterarie.

Uscendo dagli esempi puntuali, si cercherà allora infine di giungere a qualche considerazione conclusiva sui risultati dello sforzo del Torti traduttore, e sul modo in cui questi dialogano con la storia letteraria del tempo. Nel percorso delineato si è tentato di mettere in evidenza i luoghi in cui l'autore, nonostante la dichiarata volontà di aderenza all'originale, ha operato degli scarti innovando il testo sia rispetto all'originale latino, sia rispetto al celebre antecedente di Cesarotti. Tali passi sono stati posti in evidenza, come si diceva all'inizio, come sorta di “provetta testuale” in cui osservare gli sviluppi della lingua in questo delicato momento di passaggio per la storia letteraria italiana. I risultati osservati sembra siano per lo più procurati da diverse forze motrici: abbiamo in alcuni casi innovazioni d'autore che sembrano avvicinarsi al gusto tipico della corrente romantica. Ne sono esempio l'intensificazione patetica e l'enfasi su certe tematiche; ma anche, sebbene si tratti di elementi extratestuali, la sede di pubblicazione, così come la scelta del testo da tradurre, che trae la sua materia non dalla più tradizionale antichità greco-latina, luogo del bello e buono, ma da una misteriosa e primitiva civiltà nordica, con le sue diverse categorie estetiche.

La seconda forza motrice, causa della seconda categoria di innovazioni, è però ancor più interessante. Come si è visto per scelte quali l'elezione del metro e il richiamo al genere della visione settecentesca, alcune innovazioni sembrano avere come scopo l'adattamento del poemetto straniero al gusto e all'uso italiani. Rientrano in questa categoria gli ampliamenti che eliminano passaggi particolarmente brachilogici, lo scioglimento delle

<sup>64</sup> ALBONICO 2007: 65.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

metafore e la maggior chiarezza logico-sintattica, come si è cercato di mostrare negli esempi. Ma anche l'atteggiarsi latino del verso che, sebbene si debba certamente al testo base da cui si traduce, talvolta è volontariamente insistito, compiacentesi di un'estetica tutta classica. Tale atteggiamento, però, non è forse quello che ci si aspetterebbe di incontrare in un caso come quello qui presentato. Con l'avanzare degli anni dalla prima pubblicazione dell'Ossian, infatti, invece che assistere ad una progressiva accettazione ed inclusione delle novità da esso proposte, sembra vi sia una regressione delle scelte traduttive in direzione di forme più classiche, o semplicemente più facilmente recepite e condivise. Questo è evidente nel confronto con le scelte traduttive di Cesarotti che, pur immettendo il testo inglese in una realtà linguistico-stilistica neoclassica tipicamente italiana, tentava ancora tuttavia di mantenere l'oscurità e la sregolatezza di certi passaggi stilistici o di trama; mentre in modo originale Torti tende piuttosto a sciogliere ulteriormente le irregolarità che pure lo stesso Cesarotti aveva abbracciate. È questo un fatto a cui segue dunque una domanda: in che misura tale atteggiamento di apertura cauta e di assimilazione progressiva del nuovo al già noto può definirsi tratto caratteristico dell'atteggiamento letterario di fine Settecento, al posto di un più naturalmente atteso abbandono del noto per il completamente nuovo?

Certamente, quello di Torti è un caso singolo, ma – preme sottolinearlo – non un caso qualunque. La particolare posizione di Torti dinanzi ai dibattiti del tempo, non interessata a darsi all'uno o all'altro schieramento, eppure di entrambi totalmente permeata, lo rende caso esemplare in cui osservare i risultati di cambiamenti letterari in atto, non eccessivamente viziati da tendenze ideologiche estreme. Ed è per questo che l'*Oinamora* tortiana, pur rimanendo risultato particolare, svela alcuni aspetti generali del periodo in cui si iscrive. Il caso della traduzione di Torti mostra la particolare tendenza, tutta italiana e propria dell'ultimo Settecento e del primo Ottocento, di assimilare elementi nuovi al già noto, addirittura – in alcuni casi – usando maggior cautela nelle scelte innovative, rispetto agli iniziali slanci di accoglimento incondizionato (come si è visto nel confronto con il precedente di Cesarotti). E se certamente altre indagini simili a questa, condotte su autori coevi, potrebbero portare ulteriori elementi alla tesi, qualche conferma si può già individuare in uno sguardo più ampio alle dinamiche del periodo.

Guardando infatti, un po' grossolanamente, alla storia della letteratura non si può non notare che un iniziale e forse un po' impulsivo slancio di cieca imitazione os-

sianica certamente ci fu in Italia, tanto che tale posa letteraria fu di particolare rilievo in quelle diverse esperienze comunemente raccolte da Binni sotto la più ampia etichetta di “preromanticismo”. Ma tali prove non ebbero mai vita lunga. Al pari delle mode vere e proprie, l’apertura incondizionata alla novità poetica settentrionale, con tutto ciò che essa portava, si consumò ben presto, relegando i propri adepti all’oblio dei posteri.<sup>66</sup> Le movenze dell’Ossian si tramandarono piuttosto attraverso chi seppe trarne moderato spunto, mitigandone la bizzarra presenza in modalità più proprie allo spirito italiano. Ed è forse tramite questo lento e cauto filtraggio, di cui la traduzione di Torti è un esempio, che l’Ossian sopravvisse in Italia oltre la ventata tempestosa ma a breve termine della “moda ossianica”.

<sup>66</sup> Cfr. BINNI 1985: 221-278.

G. Torti, *Oinamora: poemetto d'Ossian recato in terzine da G. Torti sopra una traduzione letterale latina dell'originale celtico*, Milano, Vincenzo Ferrario, 1825.

Ut movetur lux coelorum sub vapore  
 Super Larmone magna, cuius est viridissimus collis,  
 Sic venit historia procerum haud vivorum  
 Super meum animum nocte gravi.  
 Quando relinquit poeta blandus suam blanditiam,  
 Ejus cithara canora in aula sublime,  
 venit vox ad aurem Ossiani a tergo,  
 Expergefaciens eius animum in torpore bardorum.  
 Est vox annorum, qui ceciderunt, quae adest,  
 Colligens omnia huc cum eorum factis.  
 Captem ego historias haud futiles,  
 Mittam deorum eas in cantionem sine fraude.  
 Non flumen, quod est obscurum, melos regis,  
 Quando surgit e media contentione chordarum  
 Ab manu candida in Lutha saltuum,  
 Malvina, forma concinna sine defectu!  
 Lutha chordarum, quarum est purissimus sonus !  
 Sine silentio super tuis proecipitiis altis,  
 Quando pergit candida manus modestiae  
 Super citharam sub carmine bardorum.  
 O lux cogitationum obscurarum miserarum,  
 Quae se-trahunt sursum super animum meum coecum;  
 O filia Toscaris galearum durarum,  
 Adhibe aurem blando sono qui est lentus !  
 Voca tu retro quam celerrime  
 Annos sine colore, qui fuerunt.

In diebus regis, cuius erat bellicosa species,  
 Meis capillis (complicatis) in plicatura instar cincin-  
 narum virginum,  
 Prospexi ego ad Calinem undarum,  
 A dorso oceani, sub torvitate sine nebula,  
 Meo itinere ad insulam Fuarfedam ex adverso,  
 Magnam sylvam arborum in sale.  
 Misit rex heroum super undam meum gladium,  
 Cum plaga haud invalida contra hostes regis  
 Malorcholis frigide sibilantium arborum,  
 Viri epularum quae non erant parcae in pace.  
 Movebatur certamen ab oceano circa principem.  
 In sinu Coiledae contraxi ego meum velum,  
 Et misi ego gladium ad virum magnum conviviorum;  
 Agnovit ille arduum insigne heroum,  
 Et surrexit cum magnificentia ejus hasta.  
 Profectus est princeps ab aula celsa;  
 Et prehendit ille meam manum cum metu:  
 «Quare venit proles Morvenis bardorum

Come raggio di sol pare e si perde  
 Sotto le nebbie della gran Larmone,  
 E viene e va per la collina verde;  
 Tal de' vissuti eroi la visione  
 A me nell'ermo della notte, quando  
 Ne adombra il mio pensier geste e persone.  
 Poi che ha cessato sue dolcezze il blando  
 Cantor, dell'ampia sala alla parete  
 In alto la canora arpa fidando,  
 All'orecchio mi vien per vie secrete  
 Una voce da tergo che mi desta  
 Fra 'l silenzio de' bardi e la quiete.  
 Delle cadute età la voce è questa  
 Che nell'animo mio suona presente,  
 E le cose che fur mi manifesta:  
 Io le più gravi stringo, e la fuggente  
 Memoria in giù fedel mando ai venturi,  
 Consegnandola al canto che non mente.  
 Non è il canto del re fiume d'oscuri  
 Fiotti, ma in mezzo alla tenzone arguta  
 Sorge de' suoni armoniosi e puri,  
 E limpido discorre in val di Luta,  
 Di Luta dalla cara arpa beata  
 Non mai di canto fra sue rocce muta,  
 Se dolcemente di modestia ornata  
 Alle corde la mano erge Malvina,  
 Malvina tutta bella e immacolata.  
 Oh luce de' pensier, che la meschina  
 Stanca mia vita, oscuri e tristi sempre  
 Sovra l'animo a me cieco, strascina;  
 Oh figliuola di Toscar, dalle tempore  
 Dure degli elmi or fa che ai dolci canti  
 Il suono delle corde si contempore:  
 Tu dalle nebbie, ove infoscati erranti  
 Nuotanmi gli anni antichi di lontano,  
 Quanto puoi ratta me li chiama innanti;  
 Alle corde, o Malvina, ergi la mano.  
 Nei giorni di Fingal prode sembianza,  
 Quando del crine mi scendean le anella  
 Delle chiomate vergini all'usanza,  
 Io dai dorsi del mar vedea la stella,  
 Che nell'azzurra oscurità risplende  
 All'onde raggio di gentil fiammella;  
 Mentre a Furfeda il mio viaggio tende  
 Che nei deserti dell'immenso sale

«ad virum sine constantia, sine facinore?  
 «Tonhormod gladiatorum acutorum et hastarum,  
 «Vir epuli et convivii in Sardronla,  
 «Obliquavit suum oculum circa meam filiam blandam  
 «Oinamorulem, cujus est purissimus pectus.  
 «Petivit ille, et negavi ego virginem;  
 «Cum superbia fuerunt nostri majores sub hostilitate.  
 «Venit ille cum certamine quod erat prodigiosum,  
 «Ad Fuarfedam velorum cum odio;  
 «Fudit ille meum populum super meum populum.  
 «Quare venit ad septemtrionem princeps,  
 «Ad virum, atque illum cadentem sine facinore?»  
 «Non veni ut puerulus instrenuus  
 «Ad spectandum sine agendo certationem;  
 «Est recordatio magno regi de te ipso,  
 «Et de tuis epulis sine defectu in pace.  
 «Venit rex ab ardua unda deorsum,  
 «Super insulam saltuum et arborum;  
 «Non fuisti nubes tu in medio nimborum,  
 «Fuit convivium, fuit hospitalitas, fuit carmen.  
 «Est hospitium, o princeps, quod elevavit meum gladium;  
 «Et forte fortuna sentient tui hostes ejus temperaturam.  
 «Non sunt oblivioni nostri amici interea,  
 «Et si procul simus ex adverso super sale.»  
 «Egregie fili Trenmoris minacium velorum,  
 «Est tua vox sicut forma Lodinis acris,  
 «Quando loquitur et diruptione nubium,  
 «Vir-habitator permagnus coelorum.  
 «Est plurimus bellator qui se-curvavit ad convivium,  
 «Qui non tollit hodie hastam propter meum angorem:  
 «Meo oculo (verso) ad ventum oceani, atque eo mutabili,  
 «Non cernuntur in freto vela aequalia :  
 «Est chalybs in aula cum morositate,  
 «Sine concha guttis-distincta, blanda cum laetitia.  
 «Veni, tu o semen procerum, huc;  
 «Est nox circa saxetum, atque ea fusca;  
 «Audi tu vocem, cujus est elegantissimum melos,  
 «A virgine undarum, quarum est frigidissimum sibilus.»  
 Super citharam concinnam multarum chordarum  
 Surrexit manus-candida, desiderium centuriarum,  
 Oinamorul, cujus erat formosissima species.  
 In silentio steti ego procul ex adverso;  
 Instar lucis (erat) virgo capillorum lente (errantium),  
 Virgo pulchra insulae undarum.  
 Erant bini oculi radiantes ut binae stellae

Di spese arbori selva ampia si stende:  
 Conforto a Malorcòl manda il ferale  
 Colpo della mia spada il re de' prodi,  
 Chè una grand'oste quel fidato assale,  
 Uom di vivande e di cortesi modi,  
 Che saldi stringe nelle sue foreste  
 Freddo-fischianti dell'ospizio i nodi:  
 Movean dall'oceàn le posse infeste,  
 Che a dure strette di guerra crudele  
 Teneano il re delle ospitali feste:  
 Calai secreto in Còileda le vele,  
 Di là inviai la spada all'uom cortese  
 L'aita a nunziar del suo fedele.  
 Ben ei de' forti il nobil segno intese,  
 E, il tronco della grande asta brandito,  
 Volò alle navi e per la man mi prese;  
 E pur temendo: «A che venisti, o ardito,  
 «Di Morven (disse) dal cantar de' bardi  
 «A me di geste povero e invilito?  
 «Tontormod, uom d'aguzze spade e dardi,  
 «Sulla dolce mia figlia Oinamora,  
 «Candidissima il sen, torse gli sguardi;  
 «E di Sardrònlà, dov'egli ha dimora  
 «E regno e mense, mi mandò l'inchiesta,  
 «Ch'io gli assenta costei che l'innamora:  
 «Non parve a me la parentela onesta;  
 «Chè gli avi nostri con superba mente  
 «Stetterti a campo in nimistà funesta:  
 «Venne ei con una portentosa gente  
 «D'esercito, che fe' del popol mio  
 «Mucchi sul popol mio miseramente.  
 «A che da Morven navigasti al rio  
 «Settentrion per me fiacco e caduto  
 «D'ogni mia gesta in tenebroso obbligo?»  
 «Non qui (risposi) inerme e sprovveduto  
 «Per sedermi a spettacolo di guerra,  
 «Quasi imbellè fanciullo, io son venuto:  
 «Di te memoria ben addentro serra  
 «Il magno sire e delle larghe mense  
 «Che il rallegraro un dì nella tua terra:  
 «Su per lo mar, di Fuarfedà alle dense  
 «Arbori ascese il re, né già sul viso  
 «L'usata gioja il suo venir ti spense:  
 «Fosche nubi non fur, ma festa e riso,  
 «Ma fur conviti e carme; indi è che il ferro  
 «Ti giunse or or dal fianco mio diviso;  
 «E qual piaga è la sua, quand'io l'afferro,  
 «S'avviseran ben essi i tuoi nemici,  
 «Se di soverchio confidar non erro:

Prospicientes per atrum imbrem coelorum,  
 Viro errabundo oceani suspiciente sursum,  
 Ad radios puros super fluctibus noctis.  
 Processi ego cum aurora ad certamen,  
 Ad Tormulem magnorum torrentium e saxeto.  
 Venit hostis simul,  
 Clypeus Tonthormodis umbonum et instrumentorum.  
 A latere ad latus sparsa est certatio;  
 Occurrimus Tonthormod et ego in duro-discrimine;  
 Fracta est a me ejus chalybs sine soliditate:  
 Sub vinculum misi regem frigidorum fluctuum.  
 Attuli ego ejus manum sub vi lororum  
 Ad concham hospitalis Malorcholis;  
 Orta est laetitia epuli super principem;  
 Ceciderunt hostes a tertia parte mali instrumenti.  
 Aversus est Tormod procul ex adverso  
 A filia pulchra ciliorum lentorum.  
 «Fili Fingalis, (hoc coepit rex)  
 «Non est sine effectu quod abibis tu a me;  
 «Ponam lumen in navem in pace,  
 «Virginem pulchram ciliorum lentorum sine te-  
 tricitate;  
 «Accendet ignis hic laetitiam  
 «Super animum magnificentiae inter facinora ;  
 «Sine (observatione) visu non ibit illa modeste  
 «In Selma magnorum montium et regum. »  
 In aula obscura, gravia  
 Curvarunt-se mea cilia in somnum lenem;  
 Super meam aurem cecidit murmur modulorum,  
 Ut flamen tumulorum, quod mulcet planitiem,  
 Flamen, quod fugat in circuitum  
 Barbam canam cardui in senectute,  
 Obscure profiscens super colles graminis.  
 Cujus est illa vox ? Virginis purae Fuarfedae,  
 Tollentis lente suum melos in nocte:  
 Erat cognitus Virgini meus animus blandus  
 Erat cognitus Virgini meus animus blandus  
 Instar rivi haud languini e (parte) latere modulorum.  
 «Unde est Princeps (est quod dixit virgo)  
 «Qui est aspiciens super caeruleam nebulam oceani?  
 «Quis est nisi princeps caesariae magnae  
 «Nigrae instar alae corvi praecipitiorum?  
 «Cerno ego inter flamen ejus cirrum,  
 «Et est pulcher ejus motus in dolore.  
 «Sunt oculi viri sub lacrymis sine utilitate,  
 «Ejus pectore virili surgente lente  
 «Super ejus (cor) animum, quae sunt se-dirum  
 pentia a se mutuo.

«Perché vivan lontani ed infelici,  
 «E di lor terre ne dividan l'onde,  
 «Non usiam noi dimenticar gli amici.»  
 «– Oh figlio di Tremòr che a queste sponde  
 «Conducesti il terror delle tue prore,  
 «Ben le parole tue mi son gioconde!  
 «Come quelle di Odin suonarmi al core,  
 «Allor ch'ei parla dalle nubi rotte,  
 «Gran fantasma dei cieli abitatore:  
 «Ben fur molti guerrier, che in su le ghiotte  
 «Vivande s'incurvaro a' miei convivi,  
 «Ma nessun le sue navi ha qui condotte:  
 «Volgiti al vento, e ve' se d'uomin vivi  
 «Indizio paia su pel mar vegnenti,  
 «Quanto più lungi lo tuo sguardo arrivi:  
 «Non la festevol conca di lucenti  
 «Gocce distinta or la mia sala allegra,  
 «Ma squallor da per tutto, arme e spaventi:  
 «Vieni, o seme d'eroi, conforto all'egra  
 «Afflitta casa, chè la notte omai  
 «Colà intorno alla rupe il cielo an negra:  
 «Della marina giovinetta i lai  
 «In voci di mestissimo concento  
 «Soavemente modulati udrai.»  
 Venimmo al loco del dolce lamento,  
 E sull'arpa salia la bianca mano,  
 Caro di mille giovani tormento:  
 Lunghi mutando i passi miei pian piano,  
 Della vergine a fronte, in fra le belle  
 Bellissima, ristetti di lontano:  
 Le luci lagrimose eran due stelle  
 Raggianti in mezzo di notturna piova,  
 Quando placansi i venti e le procelle;  
 Quando dai flutti riguardarle giova  
 All'uom, che va per l'oceano errante,  
 E al puro lume il suo viaggio trova.  
 Uscii col primo raggio di levante  
 Alla battaglia, di Tormùle all'onda  
 Per rotti massi giù precipitante.  
 Qui convenne il nemico, e furibonda  
 Si diffuse la mischia in ogni lato  
 E valicò dall'una all'altra sponda:  
 Io con Tontòrmod, d'ampio scudo armato,  
 Fattomi al duro paragon de' brandi,  
 Come ghiaccio l'acciar gli ebbi spezzato:  
 Ei cade, e forza è pur che avvinto io 'l mandì  
 Alla sala ospital, dove risorta  
 È la letizia degli antichi prandi:  
 La terza parte di sua gente è morta,

«Relinque littus et me procul ultra (mare),  
 «In erratione saxetorum mecum ipsa.  
 «Est proles regum benigna et blanda ;  
 «Est meus animus axininitus, o strenue.  
 «Quare fuerunt nostri patres ipsorum  
 «In inimicitia violenta, o desiderium virginum?»  
 «O vox blanda ab ardua insula fluentorum,  
 «Quamobrem ploras in nigrore caelorum?  
 «Eximium semen Trenmoris, cujus est bellicosissima forma,  
 «Non est nebulosus ejus animus et non severus.  
 «Non errabis tu in saxeto tecum ipsa,  
 «O virgo magnorum oculorum, ciliorum mollium.  
 «Sub pectore hoc est vox sine sono ;  
 (Non ruet illa ad aurem advenarum)  
 «Qui est postulans a me auscultare tuae miseriae,  
 «Cum movet misericordia meum animum ad benignitatem.  
 «Desere aulam (tu), cujus est blandissimum melos; «Non erit Tormod fluctuum sub dolore.»  
 Ceciderunt lora cum aurora ab rege;  
 Porrexi ego ei manum teneram virginis.  
 Audivit Malorchol me in pace  
 In media aula, cujus est altissimus sonitus:  
 «O rex Fuarfedae, cujus est ponderosa arbor,  
 «Quare esset Tormod sub dolore?  
 «Ejus proavis (existentibus) hominibus stringentibus gladios,  
 «Et fulgure caelorum illo ipso, in certamine.  
 «Fuerunt inimici patres procerum;  
 «Est gaudium in hospitalitate mortis;  
 «Sunt eorum manus ad conchas canas,  
 «Quae obliquantur circa fuscam formam Lodinis.  
 «Ad tergum (rejcite) simul vestrum furorem,  
 «Atram nubem quae se-inclinavit ab antiquo (tempore).»

En mea facta ipsius, cum circumflectebatur  
 Meus cirrus circa meum collum sine senecta;  
 Cum esset lux instar vestitus in circuitum  
 Filiae nobilis insulae arborum.  
 Vocavimus nos retro celerrime  
 Annos sine colore, qui fuerunt.

Ei vien legato, e misero la faccia  
 Dalla donzella vergognando ha torta.  
 «O figlio di Fingàl, non io la taccia  
 «D'ingrato porterò : quinci non vai  
 «Senza recarne cosa che ti piaccia:  
 «Ti seguiran per l'onda i dolci rai  
 «Della vergin dai leni archi del ciglio.»  
 Tali da Malorcòl detti ascoltai.  
 «Fiamma di prode alacritae, o figlio,  
 «Trarrai (soggiunse) dall'ardor di lei,  
 «Ove nobile fra l'arme insti il periglio;  
 «Al tuo fianco verranno gli onesti e bei  
 «Sembianti in Selma dei gran re soggiorno,  
 «Nè inosservata passerà costei.»  
 Poi che bujo e silenzio fe' ritorno,  
 Gravi mi cadder le palpèbre, e un molle  
 Suono indistinto mi vagava intorno;  
 Come talor la lieve aura del colle  
 Che lambe la pianura, e la canuta  
 Barba del vecchio cardo in giro tolle.  
 Onde l'occulta voce emmi venuta?  
 È la vergin di Furfeda, che il canto  
 Sommesso scioglie nella notte muta:  
 Quanto de' carmi è sul mio cor l'incanto  
 Il sa ben ella, e come in largo rio  
 Schiuder mi ponno dalle ciglia il pianto.  
 «Qual sul lido (dicea) tragge desio  
 «Là quel guerrier, che nella interminata  
 «Cerulea nebbia contemplar vegg'io?  
 «È il guerrier dalla chioma inanellata  
 «D'alpestre corvo più che l'ali nera,  
 «Che inverso Morven desiando guata.  
 «Scherzo è la chioma dell'aura leggera:  
 «Oh qual negli atti del dolor che l'ange  
 «Pur bello è il mover della forma altera!  
 «Misero prence! Inutil pianto ei piange,  
 «Lento sospir gli affanna il viril petto  
 «E il singhiozzar che in sé s'aggruppa e frange.  
 «Fuggi, fuggi dal lido, o mio diletto,  
 «Lasciami sola pei dirupi errando  
 «Sfogar la piena dell'occulto affetto.  
 È il figlio di Trenmòr benigno e blando...  
 «Ahi non più che una vana ombra son io!  
 «Fuggi, fuggi dal lido, io tel comando.  
 «Deh chi animò negli avi nostri il rio  
 «Furor degli odj e delle alterne offese,  
 «O dolce delle vergini desio! »  
 «← Voce soave! Oh come il cor la intese!  
 «il figlio di Trenmòr sotto il sembante



«Fierissimo non chiude alma scortese.  
«O verginella, non vedrai l'amante  
«Inverso Morven contemplar dal lido,  
«Non andrai sola pei dirupi errante:  
«Io dall'intimo petto ascolto un grido  
«Che pietà mi comanda (ah non sia questo  
«Noto ad orecchio di stranieri infido!)  
«O fanciulla dai grandi occhi e dal mesto  
«Canto, fa cor: nell'imo, in ch'ei si duole,  
«Il tuo prode obbliar non emmi onesto.»  
Del re caddero i ceppi al primo sole;  
A lui condussi la donzella io stesso,  
E a Malorcòl parlai queste parole:  
«O sir dell'asta ponderosa, oppresso  
«Sotto l'ambascia sua fora il guerriero,  
«Seme d'eroi, folgor di guerra anch'esso?  
«Sdegno commise i padri vostri al fero  
«Screzio; ma in morte è ospital pace, è tronca  
«Ogn'ira, è gaudio imperturbato intero:  
«Con la forma di Odin fosca, alla conca  
«La man porge ognun d'essi, e gli orli obbli-  
qua  
«Ai labbri, e in cerchio lietamente cionca:  
«Spogliatevi su via la mente iniqua,  
«Sperdete il nugol di memorie impuro,  
«Che su voi scese dall'etade antiqua.»

Tali ai verd'anni miei l'opere furo,  
Che a me qual nebbia scolorate, erranti  
Fuggian per entro al rimembrare oscuro.  
Oh come ratte mi tornaro innanti.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Biblioteca Italiana* = «Biblioteca Italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti», (1816-1840), disponibile online all'indirizzo <[http://emeroteca.braidense.it/eva/indice\\_volumi.php?IDTestata=110&CodScheda=207&PS=4&PR=25](http://emeroteca.braidense.it/eva/indice_volumi.php?IDTestata=110&CodScheda=207&PS=4&PR=25)>.
- Il Conciliatore* [Branca]= *Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario*, a cura di Vittore Branca, III vol., Firenze, Le Monnier, 1948 (1818-19).
- CESAROTTI, *Poesie di Ossian* [Mattioda] = Melchiorre Cesarotti, *Poesie di Ossian*, a cura di Enrico Mattioda, Roma, Salerno, 2000.
- CESAROTTI 1772 = Melchiorre Cesarotti, *Poesie di Ossian antico poeta celtico, trasportate dalla prosa inglese in verso italiano dall'ab. Melchiorre Cesarotti*, Padova, Giuseppe Comino, 1772.
- CESAROTTI 1811= Melchiorre Cesarotti, *Dell'Epistolario di Melchiorre Cesarotti*, Firenze, Molini Landi e Comp, 1811.
- CONDILLAC, *Saggio sull'origine delle conoscenze umane* [Viano] = Étienne Bonnot Condillac, *Saggio sull'origine delle conoscenze umane*, in Id., *Opere*, a cura di A. Viano, Torino, Utet, 1976.
- MACFARLAN 1807 = Robert Macfarlan, *The poems of Ossian in the original Gaelic, with a literal translation into latin, by the late Robert Macfarlan, A. M., together with a dissertation on the authenticity of the poems, by sir John Sinclair, Bart., and a translation from the Italian of the abbe Cesarotti's dissertation on the controversy respecting the authenticity of Ossian, with notes and a supplemental essay, by John M'Arthur, LL. D., published under the sanction of the Highland Society of London*, London, Bulmer, 1807.
- MACPHERSON, *The Poems of Ossian* [Gaskill] = James Macpherson, *The Poems of Ossian and Related Works*, a cura di H. Gaskill, Edinburgh University Press, 1995.
- MAFFEI 1736 = Scipione Maffei, *Il primo canto dell'Iliade d'Omero tradotto in Versi Italiani*, Londra, Brindley, 1736.

- MANZONI, *Carteggi Letterari* [Diafani - Gambacorti] = Alessandro Manzoni, *Carteggi Letterari*, in *Edizione nazionale ed europea delle Opere di Alessandro Manzoni*, a cura di Laura Diafani - Irene Gambacorti, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, vol. 29, 2016.
- MANZONI, *I promessi sposi* [De Cristofaro] = Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Francesco De Cristofaro *et alii*, Milano, BUR, 2014.
- MANZONI, *Tutte le lettere* [Arieti] = Alessandro Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti, Milano, Adelphi, 1986.
- MARENCO 1797 = Vincenzo Marenco, *Poemetti Italiani a cura del conte Vincenzo Marenco*, Torino, Dalla società letteraria di Torino e presso Michel Angelo Morano, 1797.
- MONTI, *Epistolario* [Bertoldi] = Vincenzo Monti, *Epistolario*, raccolto e annotato da A. Bertoldi, IV, Firenze, Le Monnier, 1929.
- TORTI 1825 = Giovanni Torti, *Oinamora: poemetto d'Ossian recato in terzine da G. Torti sopra una traduzione letterale latina dell'originale celtico*, Milano, Vincenzo Ferrario, 1825.
- TORTI 1853 = Giovanni Torti, *Poesie complete di Giovanni Torti, con un discorso di G. B. Cereseto sulla vita e gli scritti dell'Autore*, Genova, Gio Grondona Q. Gius., 1853.
- TORTI 1818 = Giovanni Torti, *Sulla poesia. Sermone di Giovanni Torti*, Milano, dalla tipografia di Vincenzo Ferrario, 1818.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ALBONICO 2007 = Maria Cristina Albonico, *Le riflessioni sulla poesia*, in VERDINO 2007, 55-66.
- ANTONELLI - MOTOLESE - TOMASIN 2014 = Giuseppe Antonelli - Matteo Motolese - Lorenzo Tomasin, *Storia dell'italiano scritto. Poesia*, Roma, Carocci, 2014.
- BALDACCIO - INNAMORATI 1963 = Luigi Baldacci - Giuliano Innamorati, *Poeti minori dell'Ottocento*, tomo II, Napoli, Ricciardi, 1963.
- BALDASSARRI - SALMASO 2004 = Guido Baldassarri - Valentina Salmaso, *Oltre Cesarotti. Esempi di traduzioni ossianiche nell'Ottocento*, in «Italianistica», 1 (2004), 51-69.

- BALDASSARRI 1989-1990 = Guido Baldassarri, *Sull'Ossian di Cesarotti*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», XCIII (1989), 25-58, e XCIV (1990), 5-68.
- BELLORINI 1894 = Egidio Bellorini, *Giovanni Torti*, in *Scritti biografici*, a cura di Achille Mauri, Firenze, 1894, vol. I, 200-222.
- BERENGO 1980 = Marino Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.
- BERTANA 1899 = Emilio Bertana, *Arcadia lugubre e preromantica (Il Solitario delle Alpi)*, Spezia, Edizioni dell'Iride, 1899.
- BINNI 1985 = Walter Binni, *Preromanticismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1985 [I ed. 1947].
- BOZZI 2013 = Stefania Bozzi, *Introduzione*, in Vincenzo Monti, *In morte di Ugo Bassville: cantica*, a cura di Stefania Bozzi, Milano, Mimesis, 2013, IX-XXVI.
- BRETTONI 2004 = Augusta Brettoni, *Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri*, in BRUNI - TURCHI 2004, 17-51.
- BRUNI - TURCHI 2004 = *A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di Arnaldo Bruni - Roberta Turchi, Roma, Bulzoni, 2004.
- BUFFATTI 2020 = Luigia Buffatti, *Scipione Maffei traduttore dell'Iliade*, in «Quaderni di Storia», 92 (2020), 183-197.
- COLUCCIA 2005 = Giorgio Coluccia, *Tradizione e traduzioni. La mediazione di Melchiorre Cesarotti*, Lecce, Manni, 2005.
- COOKE 1971 = Catherine Cooke, *La traduzione cesarottiana delle poesie di Ossian*, in «Aevum», 5, 1 (1971), 340-357.
- COSSUTTA 2009 = Fabio Cossutta, *Le visioni sacre fra sette e ottocento*, in *La Bibbia nella letteratura italiana, Dall'illuminismo al decadentismo*, a cura di Pietro Gibellini, Brescia, Morcellina, 2009, vol. I, 63-85.
- DE LOLLIS 1929 = Cesare De Lollis, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1929.
- GILARDINO 1982 = Sergio Maria Gilardino, *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*, Ravenna, Longo, 1892.
- GORNI 1993 = Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- MARCHI - VIOLA 2009 = Gian Paolo Marchi - Corrado Viola, *Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*, Verona, Cierre Edizioni, 2009.

- MARI 1994 = Michele Mari, *Momenti della traduzione tra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1994.
- MAZZIOTTI 1981 = Anna Maria Mazziotti, *Per una rilettura delle Visioni di Alfonso Varano*, in «La rassegna della Letteratura Italiana», 85-87, 1-2 (1981), 114-130.
- OTTOLINI 1941 = Angelo Ottolini, *Lettera del Torti all'Aporti a proposito di una versione latina de "La Pentecoste" del Manzoni*, in «Archivio storico lombardo», 19-20, 6 (1941), 165-174.
- ROGGIA 2013 = Carlo Enrico Roggia, *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, Roma, Carocci, 2013.
- ROGGIA 2007 = Carlo Enrico Roggia, *Narrazione e sintassi nelle Poesie di Ossian di Cesarotti*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, 711- 733
- ROMAGNANI 1998 = *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*. Atti del Convegno, Verona, 23-25 settembre 1996, a cura di Gian Paolo Romagnani, Verona, Cierre edizioni, 1998.
- SCALESSA 2019 = *Torti, Giovanni Battista Pietro Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019, vol. 96, 400-403.
- SERIANNI 2002 = Luca Serianni, *Profilo linguistico della poesia neoclassica*, in Id., *Viaggiatori, musicisti, poeti: saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, 212-253.
- SERIANNI 2014 = Luca Serianni, *Narrazione in terzine*, in ANTONELLI - MOTOLESE - TOMASINI 2014, 89-101.
- STRAZZABOSCO 2007 = Stefano Strazzabosco, *Introduzione*, in Alfonso Varano, *Visioni sacre e morali*, a cura di Stefano Strazzabosco, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda editore, 2007, VII-LXXXIV.
- VERDINO 2007 = *Giovanni Torti (1774-1852), tra letteratura e impegno patriottico*. Atti del convegno di Genova, a cura di Stefano Verdino, Genova, Accademia Ligure di Scienze e di Lettere, 2007.
- VERZINI 2003 = Riccardo Verzini, *Introduzione*, in Alfonso Varano, *Visioni sacre e morali*, a cura di Riccardo Verzini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, 9-38.



*VARIAE*

*L'ANTICHITÀ NELLO SPECCHIO DELL'ARCADIA:  
LINGUA, POESIA, ARTI*





# ARCADIA IUXTA PROPRIA PRINCIPIA

Maurizio Campanelli  
Sapienza Università di Roma

Quella che oggi conosciamo come Accademia dell’Arcadia nacque con una rappresentazione dell’Arcadia. Il verbale di fondazione, datato al 5 ottobre del 1690, redatto di pugno di Crescimbeni, nel suo primo, amplissimo periodo descrive il territorio sul quale gli «Arcadi Pastori» si stanno insediando. Il verbale ha la forma di un contratto; quella che esso descrive è una regione reale, sebbene Alfesibeo Cario (questo il nome arcadico di Crescimbeni) la costruisca tutta con memorie letterarie, narrando la fondazione dell’Arcadia come un migrare, un lasciare «le nostre Patrie». <sup>1</sup> Quasi sei anni dopo, il 20 maggio del 1696, Gianvincenzo Gravina reciterà al Bosco Parrasio degli Orti Farnesiani uno dei suoi testi latini più ispirati, l’*Oratio pro Legibus Arcadum*, momento centrale della rogazione di quelle leggi di cui era stato il redattore. <sup>2</sup> L’*Oratio* ha un tenore di manifesto, all’inizio del quale Opico Erimanteo (nome arcadico di Gravina) descrive la migrazione in Arcadia come un ritorno, il recupero di una patria perduta, stabilendo un dualismo, presentato come insanabile opposizione, tra l’Arcadia e la città, luogo quest’ultimo in cui il letterato, e più in generale l’uomo di cultura, perde la propria identità, che potrà recuperare soltanto in Arcadia. Gravina riprendeva in ciò un tema ricorrente nella poesia recitata al Bosco Parrasio fin dal 1690, il tema del ritorno in Arcadia da una città che aveva alienato il poeta. L’Arcadia per gli Arcadi non è dunque un’utopia, ma un luogo concreto, che anche quando si trova dentro la città, come il Bosco Parrasio, non ne fa parte, né giuridicamente né socialmente. La «Repubblica democratica o popolare» <sup>3</sup> fondata e regolata dagli Arcadi differisce quindi sensibilmente anche dal mondo pastorale di Sannazzaro, che era una pro-

<sup>1</sup> Vd. *Testi statutari* 2021: 71.

<sup>2</sup> Il testo dell’*Oratio* è pubblicato in *Testi statutari* 2021: 211-215; per l’aspra diatriba che si scatenò tra Crescimbeni e Gravina sulla paternità del testo delle *Leges* vd. ivi: 17-26 e 50-65.

<sup>3</sup> Espressione usata da Crescimbeni ancora nel 1719: cfr. *Testi statutari* 2021: 9.



iezione della città, con tutte le gerarchie, gli scontri, le violenze che la caratterizzavano, in un contesto nel quale i pastori erano perennemente sotto attacco; il «Commune» arcadico è una repubblica sovrana, che riconosce i diritti individuali, distingue un potere legislativo da un potere esecutivo, non ammette autorità o poteri esterni che la sovrastino, secondo quel che affermano le prime tre leggi.<sup>4</sup> A questo punto può sorgere una domanda. Nel momento in cui si cercò di trasformare la vecchia *res publica litterarum* in un'entità politica formalmente reale, collocandola, sia pure con una *facies* interamente nuova, nel solco della tradizione accademica cinque e seicentesca, perché la nuova repubblica fu creata nella dimensione pastorale, perché le fu data la forma di una repubblica di pastori? Naturalmente la tradizione ebbe il suo peso: il giorno di nascita di Sannazzaro fu fissato come festa ufficiale, «giorno lieto perpetuamente», del calendario arcadico, e nei testi della prima Arcadia ricorrono i nomi di Tasso e Guarini, l'autore del *Pastor fido*. Ciò rimase tuttavia a livello di omaggio formale, memoria letteraria, debito di stile (e sia detto senza nulla togliere al peso di questi aspetti, soprattutto in una compagine di poeti), perché nella sostanza il Commune o la Repubblica delle origini dell'Arcadia fu cosa ben diversa dalla tradizione della poesia pastorale dipanatasi tra Cinque e Seicento. In primo luogo, nonostante sia stata fondata da personaggi che quasi tutti erano o volevano essere poeti, e abbia avuto origine dalla conversazione di giovani poeti che si raccoglievano intorno a Vincenzo Leonio (Uranio Tegeo),<sup>5</sup> l'Arcadia nacque come Accademia aperta a tutte le discipline, in particolare alle scienze e alla filosofia, ma anche al diritto e all'antiquaria, per non parlare delle arti dell'*aequa potestas*, pittura, scultura, architettura. La sintassi pastorale, intesa sia come registro espressivo che come contesto ambientale, è quella che le discipline e le arti adottano per comunicare tra loro, per incontrarsi, per convivere, per entrare in sinergia, non solo perché quella lingua sembra poter proteggere le arti dalle strumentalizzazioni del potere, ma anche perché tutte le discipline hanno nel mondo pastorale, e in particolare in Arcadia, la loro origine, così come tutti gli uomini di cultura trovano in Arcadia la loro patria, perché lì hanno la loro radice. Questo è affermato in un ragionamento pastorale tenuto al Bosco Parrasio nel 1694 da Erbenio Paragenite, ovvero il conte

<sup>4</sup> Ivi: 205-206.

<sup>5</sup> Vd. CAMPANELLI 2020: 259-282.

Francesco Felini, agente del duca di Parma, entrato in Arcadia nel 1691,<sup>6</sup> e verrà ribadito quasi settanta anni dopo, nel 1762, in un discorso di Licinno Cortesio, ovvero il romano Giulio Cesare Carocci, filosofo e giurista.<sup>7</sup> Su un diverso, ma complementare versante gli Arcadi ebbero un rapporto privilegiato con la poesia sacra, non foss'altro perché Cristo aveva voluto rivelarsi per primo ai pastori, e i moderni pastori avevano scelto Gesù Bambino come loro unico protettore; è questo un tema al quale Leonio dedicò un importante «ragionamento», tenuto nel 1713 a Palazzo della Cancelleria per la celebrazione del Natale, «festa tutelare d'Arcadia».<sup>8</sup> Lo scenario pastorale diviene così l'habitat di tutte le discipline, mentre il tessuto connettivo che tiene insieme le stesse discipline e le arti viene individuato nella poesia, in cui arti e discipline trovano la voce che le apre al mondo esterno e che, al tempo stesso, le difende. Alla base di questa ideologia poetica si collocano i valori etico-politici dell'Arcadia, espressi da parole ricorrenti nelle egloghe, nelle elegie e nelle altre poesie e ragionamenti tenuti al Bosco Parrasio, parole destinate a durare a lungo nella cultura arcadica, ovvero *innocentia*, *simplicitas* e *concordia*, e *probitas*, *pietas* e *fides*. Sono valori diametralmente opposti ai disvalori che determinano la vita nella città. La cornice pastorale serve a difendere quei valori, a creare per essi uno spazio autonomo, uno spazio di garanzia, e il mondo pastorale serve ad infondere vita morale e poetica in quelli che altrimenti sarebbero rimasti valori semplicemente affermati nei testi ufficiali dell'Arcadia. Raggiunto questo grado di consapevolezza, il mondo pastorale può anche aprirsi verso la città, esercitando un potere attrattivo. Nel 1692 Eugenio Libade (ovvero Benedetto Menzini) recitò una «lezione» su *L'Arcadia restituita all'Arcadia*, altro testo scritto che ha il tenore di un manifesto, nel quale affermava che l'esercizio della poesia poteva essere finalizzato alla formazione di un ceto intellettuale destinato ad impegnarsi nella vita civile e politica;<sup>9</sup> quattro anni dopo Erilo Cleoneo (ovvero Alessandro Guidi), nella canzone, che nel manoscritto idiografo è significativamente chiamata *Egloga*, composta per la rogazione delle *Leges Arcadum*<sup>10</sup> raffigurava uno «stuol d'Illustri e Potenti» che si preparava-

<sup>6</sup> *Raccolta di prose pastorali* 1763: 107-116.

<sup>7</sup> Ivi: 155-164.

<sup>8</sup> *Prose degli Arcadi* 1718: 363-383.

<sup>9</sup> Ivi: 118-122 e 352-362.

<sup>10</sup> Di questo testo, conservato nel ms. 6 dell'Accademia dell'Arcadia, ho curato un'edizione critica (*L'“Egloga” di Erilo Cleoneo per la rogazione delle “Leges Arcadum”*) in una miscellanea dedicata a Vincenzo Fera dagli ex

no ad abbandonare le glorie e i titoli della vita urbana per abbracciare la vita pastorale, in cui regnavano *libertas*, *aequalitas* e *pax* o *concordia*, parole e valori che già erano stati messi in evidenza nel verbale di fondazione. In particolare l'idea di uguaglianza fu il perno sul quale ruotò non solo l'Arcadia delle origini, ma anche quella di pieno Settecento; ad essa fu dedicato un importante capitolo delle *Institutiones Arcadicae*, che non a caso si intitola *de more pastoritio*.<sup>11</sup> L'Arcadia incluse potenti, fino ad arrivare ai re e ai pontefici, non solo a patto che riconoscessero il valore della cultura che la repubblica pastorale custodiva e tutelava, ma anche a condizione che rinunciassero a tutte le prerogative che avevano nella vita civile. Non so se sia possibile considerare tutto ciò una prova generale di democrazia, ma certamente una situazione del genere, su scala tanto vasta quanto fu quella strutturata dall'Arcadia, rappresentò qualcosa di nuovo. Per valutarne le modalità, le articolazioni, gli impatti l'unica cosa da fare è calarsi in uno studio dei testi che contemperino il dato storico-culturale con quello filologico, procedendo secondo il *distingue frequenter* e mantenendo ad ogni autore, ogni occasione, ogni testo la sua specificità, secondo un filone di studi avviato ormai da qualche tempo, del quale i tre giovani studiosi, che hanno dato vita al panel ISECS 2023 dedicato all'Arcadia sono esponenti di primo piano.

allievi del dottorato messinese, di prossima uscita per i tipi del Centro interdipartimentale di studi umanistici di Messina.

<sup>11</sup> Vd. *Testi statutari* 2021: 184 e 186.

BIBLIOGRAFIA

- CAMPANELLI 2020 = Maurizio Campanelli, *Vincenzo Leonio, Padre d’Arcadia*, in *Le accademie a Roma nel Seicento*, a cura di Maurizio Campanelli - Pietro Petteruti Pellegrino - Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, 259-282.
- Prose degli Arcadi 1718* = *Prose degli Arcadi*, vol. I, Roma, Antonio de’ Rossi, 1718.
- Raccolta di prose pastorali 1763* = *Raccolta di prose pastorali recitate in diversi tempi nell’Adunanza degli Arcadi in Roma*, Roma, Stamperia de’ Rossi, 1763.
- Testi statutari 2021* = *I testi statutari del Commune d’Arcadia*, a cura di Elisabetta Appetecchi - Maurizio Campanelli - Cristina Di Bari - Achille Giacomini - Mario Sassi, Roma, Accademia dell’Arcadia, 2021.



# SUL PALATINO. DAL REGNO DI EVANDRO ALLA REPUBBLICA D'ARCADIA

Elisabetta Appetecchi

Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale

**RIASSUNTO:** Il manoscritto 16 dell'Accademia dell'Arcadia contiene una *Genealogia* e un *Albero Genealogico dei Re d'Arcadia*. Le carte risalgono, con tutta probabilità, ai primi anni di vita dell'Accademia, ossia al periodo in cui gli Arcadi stavano scrivendo una succinta storia d'Arcadia, in cui ripercorrevano le tappe attraverso le quali si era strutturata come una Repubblica a partire dalle sue origini leggendarie, ovvero da quando Evandro era giunto sul Palatino insieme agli Arcadi fuggiti dalla loro terra. La riforma del tempo e la creazione di una Efemeride di ispirazione greca, così come il ricordo del culto dei numi indigeti, rispondono entrambi all'istanza dei fondatori di dare al consesso una prestigiosa origine mitologica. Una tale eredità non tardò a manifestarsi nella prosa e nella poesia dell'Accademia, soprattutto in quei componimenti che gli Arcadi lessero presso il Bosco Parrasio sul Palatino, luogo in cui arrivarono, al pari di Evandro, dopo varie peregrinazioni e dove avrebbero promulgato le *Leges* nel 1696.

**PAROLE CHIAVE:** Arcadia, mitologia, manoscritti, Roma

**ABSTRACT:** The manuscript 16 of the Accademia dell'Arcadia contains both a *Genealogy* and a *Genealogical Tree of the Kings of Arcadia*. The sheets likely date from the early years of the Academy, when the Arcadians were writing a succinct history of Arcadia which retraced the stages through which the *Coetus* had structured itself as a Republic from its legendary origins, that is from when Evander had arrived on the Palatine Hill along with the ancient Arcadians. The reforms of the time and the creation of a Greek-inspired Ephemeris, as well as the memory of the cult of the indigenous deities, reflect the founders' desire to give the assembly a prestigious mythical origin. Such a legacy soon manifested itself in the prose and poetry of the Academy, especially in those compositions that the Arcadians read at the Bosco Parrasio on the Palatine Hill, a place they arrived at, somewhat like Evander, after various wanderings and where they would promulgate the *Leges* in 1696.

**KEY-WORDS:** Arcadia, mythology, manuscripts, Rome

\*\*\*



Alla vigilia della battaglia contro la coalizione dei popoli italici guidata da Turno, l'animo di Enea «fluttua in una marea di affanni»<sup>1</sup> e solo la visione augurale di Tiberino riesce infine a placare il suo cuore turbato: la via per liberarsi dalle preoccupazioni, dice il nume, che per l'occasione è apparso ad Enea durante il sonno e sotto le sembianze di un vecchio, passa per Evandro, re degli Arcadi, il quale ha stabilito un regno pacifico sul Palatino e sarà un prezioso alleato nei combattimenti. Ad Enea non resta che risalire il Tevere, il cui corso è reso placido dal volere del dio, e incontrare il re per stringere un patto. Evandro accetta di buon grado l'alleanza e accoglie il giovane eroe come un figlio, concedendogli, pur nella sua fragile condizione dovuta all'età avanzata, una visita alle rovine su cui è stato predetto che sorgerà Roma e sulle quali per ora si estende il suo regno. I due eroi, legati a doppio filo da un passato di esuli e da un comune destino propizio, già compiutosi per Evandro, si soffermano nei pressi dell'Ara Massima, di fronte alla quale quest'ultimo racconta il suo passato di esule:<sup>2</sup> scacciato dalla patria e peregrino oltre il mare, si stabilì sul Palatino per volere di Apollo, che ispirò vaticini alla ninfa Carmenta, sua madre:<sup>3</sup>

Me pulsum patria pelagique extrema sequentem  
 Fortuna omnipotens et ineluctabile fatum  
 his posuere locis, matrisque egere tremenda  
 Carmentis Nymphae monita et deus auctor Apollo.<sup>4</sup>

Tra gli altri luoghi che Evandro ed Enea passano in rassegna vi sono la Porta Carmentale, il Lupercale – noto al tempo del racconto di Virgilio come grotta sacra a Pan Liceo e non ancora come antro della Lupa – il bosco di Argileto, la rupe Tarpea e infine il Campidoglio,

<sup>1</sup> Piace riferirsi allo stato d'animo di Enea con la traduzione letterale del secondo emistichio di *Aen.* VIII 19: «Cuncta videns magno curarum fluctuat aestu».

<sup>2</sup> In realtà Enea ed Evandro sono uniti in primo luogo dal remoto legame di sangue tra Arcadi e Troiani (*Aen.* VIII 126-145). Per un approfondimento sulle origini di Evandro rimando al contributo di ARRIGONI 2011: 43-64.

<sup>3</sup> Tale è la narrazione di Virgilio; per un approfondimento sui vaticini di Carmenta basta rimanere sul versante della poesia e rivolgerci ai *Fasti*, in cui Ovidio, nell'ambito della descrizione dei riti Carmentali, le dà la parola (*Fast.* I 461-586). Evandro *exul* e Carmenta impaziente di toccare la terra del vaticinio compaiono anche nei versi dedicati a Cillenio che precedono la descrizione del mese di maggio (*Fast.* V 91). Il riferimento a Evandro straniero (*advena*) è ancora in *Fast.* V 643, pronunciato dal fiume Tevere, che menziona i nomi degli eroi che lo hanno attraversato.

<sup>4</sup> *Aen.* VIII 333-336.



nei pressi del quale Evandro è certo di poter percepire la presenza di un nume («habitat deus»), forse di Giove, e dalla cui sommità si scorgono i pascoli dove sorgeranno i Fori e le *Carinae*. Ritornano infine all'umile dimora del re, alla quale si addice un arredamento spoglio: del rifiuto dei paramenti regali e, in generale, del disprezzo per la ricchezza, Evandro non fa mistero e infatti invita Enea ad accomodarsi sopra un umile giaciglio di foglie.<sup>5</sup>

Interrompo il racconto su questo quadro, ovvero molto prima che Evandro giunga a sopportare la prematura morte del figlio Pallante, ucciso da Turno in battaglia.<sup>6</sup> L'immagine del pio re arcade, che vive in modo parco, reggendo con giustizia il suo popolo di pastori, è utile per allargare il campo anche ai versi di un altro poeta augusteo, Properzio, il quale, nel quarto libro delle *Elegie* rievoca le modeste origini dell'Urbe attraverso la figura dell'esule Evandro, accompagnato dalla menzione delle sue mucche, definite «profugae», e perciò accomunate al suo stesso destino. In realtà i versi di Properzio consegnano una scena bucolica in cui le vacche, proprio come il re arcade, hanno ormai trovato la serenità e se ne stanno finalmente sdraiate sui campi («Atque ubi Navali stant sacra Palatia Phoebos, / Evandri profugae concubuerunt boves»)<sup>7</sup> Il poeta fa seguire a questi versi una descrizione di scene della Roma primitiva abitata dai pastori:

Bucina cogebat priscos ad verba Quiritis,  
centum illi in prato saepe senatus erat.  
Nec sinuosa cavo pendebant vela theatro,  
pulpita sollemnis non oluere crocos;  
nulli cura fuit externos quaerere divos<sup>8</sup>  
cum tremere patrio pendula turba sacro,

<sup>5</sup> Non che il lettore non avesse già potuto indovinarne lo stile di vita a dir poco sobrio dagli aggettivi con cui Virgilio aveva qualificato lui e il suo «*regnum: tum res inopes Evandrus habebat*» (*Aen.* VIII 100). Riporto anche il verso con il quale Evandro sollecita Enea a tenere in spregio la ricchezza: «*Aude, hospes, contemnere opes*» (*Aen.* VIII 364).

<sup>6</sup> *Aen.* X 433-505. A proposito dell'atmosfera religiosa in cui è immerso Evandro si rimanda alla voce dell'*Enciclopedia Virgiliana*, in cui Domenico Musti mette in rilievo la sua qualità di *pius* e al contempo di strumento divino, destinato ad adeguarsi con docilità alla morte del figlio, pur di assecondare il disegno previsto dal Fato per Enea (MUSTI 1985: 439).

<sup>7</sup> Prop. *Eleg.* IV 1, 4. La fonte è il passo virgiliano in cui Enea ed Evandro vedevano gli armenti pascolare (*Aen.* VIII 360-361).

<sup>8</sup> Prop. *eleg.* IV 1, 13-18.

annuaque accenso celebrare Parilia faeno  
qualia nunc curto lustra novantur equo.

I versi di Propertio richiamano il *mos maiorum* e la scrupolosa osservanza della tradizione locale attraverso il culto degli dèi indigeti.<sup>9</sup> Il modello incarnato da Evandro, così come l'immagine degli Arcadi che fanno pascolare le loro greggi nei luoghi dove poi sorgeranno i più lussuosi quartieri della Roma augustea, corrispondeva all'ideale posto da Augusto a fondamento del nuovo assetto urbanistico e suonava già allora come un richiamo alle origini rustiche e semplici che avevano fatto la grandezza di Roma.<sup>10</sup>

Sul versante della prosa è Livio a offrire il ritratto maggiormente compiuto di Evandro: «profugus ex Peloponneso», prese il potere «auctoritate magis quam imperio». Secondo lo storico, al re valse un culto duraturo soprattutto la conoscenza delle lettere, *res nova* per i rozzi abitanti del Lazio e prerogativa della madre Carmenta, la quale, sempre secondo il mito, convertì l'alfabeto greco in quello latino:<sup>11</sup>

Evander tum ea, profugus ex Peloponneso, auctoritate magis quam imperio regebat loca, venerabilis vir miraculo litterarum, rei novae inter rudes artium homines, venerabilior divinitate credita Carmentae matris, quam fatiloquam ante Sibyllae in Italiam adventum miratae eae gentes fuerant.<sup>12</sup>

Sull'Evandro virgiliano non posso che concludere con quanto scrisse Giovanni Pascoli, il quale proclamava di aver trovato tutto il senso dell'*Eneide* in quel "fanciullino" che viveva

<sup>9</sup> Vd. BOLDREY 2017: 43-62, che tiene conto delle fonti di cui il poeta si è servito per la stesura del quarto libro delle *Elegie*.

<sup>10</sup> Il contrasto tra l'antica semplicità e il fasto delle corti era un topos ricorrente anche nella poesia augustea. Qualche dettaglio in più sulla questione in MAUROJANNIS 2004: 6-20.

<sup>11</sup> L'importanza degli Arcadi come maestri di lettere è sottolineata anche da Dionigi d'Alicarnasso (Dion. Hal. I 31-33 e I 89, 2). Secondo MUSTI 1985: 438, già i primi annalisti verosimilmente conoscono Evandro come inventore dell'alfabeto. Di questo aspetto Virgilio non parla; si diffonde invece sull'origine dei popoli primitivi del Lazio nell'ambito del racconto della vicenda di Saturno, che per primo addomesticò il *genus indocile* degli Aborigeni, dando loro *leges agrarie* (argomento sul quale peraltro si era soffermato anche in *Georg.* I 121-146). Evandro è individuato come colui che portò l'alfabeto nel Lazio antico anche da Tacito (*Ann.* XI 13, 4).

<sup>12</sup> Liv. *Urb. cond.* I 7, 8. Mi fermo qui con la rassegna delle fonti latine sul mito di Evandro, che del resto, a parte Propertio, sono le stesse che cita cursoriamente Crescimbeni nell'ambito del suo saggio *Perché la chiesa di S. Maria in Cosmedin sia detta Bocca della Verità*, che riassume nello spazio di una pagina il mito di Evandro, Ercole e Caco (CRESCIMBENI, *Istoria della basilica di S. Maria in Cosmedin*: 29).

in una capanna e si levava al cinguettio degli uccelli:

E nell'*Encide* Virgilio canta guerre e battaglie; eppure tutto il senso della mirabile epopea è in quel cinguettio mattutino di rondini o passerì, che sveglia Evandro nella sua capanna, là dove avevano da sorgere i palazzi imperiali di Roma!<sup>13</sup>

Sono state passate finora in rassegna le fonti d'età augustea come semplice premessa al discorso che seguirà. Dopo questo preambolo non stupisce che nel giugno del 1693, quando i Pastori dell'Arcadia scelsero il Palatino come sede delle loro adunanze, lo spirito di Evandro si aggirasse tra gli scranni. In realtà gli Arcadi giunsero agli Orti Farnesiani a tre anni dalla fondazione dell'Accademia, quando avevano già cambiato varie sedi.<sup>14</sup> Quello che non avevano mutato nel frattempo era l'atteggiamento nei confronti della matrice greca della loro istituzione: fin dalle origini, infatti, si rifecero al calendario eleo per la messa a punto dell'Efemeride e trassero da Pausania i toponimi dell'Arcadia antica per la creazione dei nomi pastorali da attribuire ai soci.<sup>15</sup> Il culto dei numi indigeti, in questo caso di Evandro, rispondeva ancora all'istanza erudita dei fondatori di dare al consesso una prestigiosa origine mitologica: il mito del profugo giunto sul Palatino dopo varie peregrinazioni si attagliava agli Arcadi, i quali, "raminghi", avevano finalmente trovato una sede. Di fatto l'Accademia si era rifondata sulla Grecia stando a Roma proprio come quegli aveva fatto con il suo regno; con lui i Pastori condividevano anche gli ideali di povertà e di semplicità,<sup>16</sup> sui quali fondarono molta parte della prima produzione poetica.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> PASCOLI, *Il fanciullino*: 31. Tra i contributi più recenti sull'argomento segnalo quello di Russo 2014: 221-234.

<sup>14</sup> Nei primi dieci anni di vita dell'Accademia, gli Arcadi cambiarono la sede del Bosco Parrasio per ben cinque volte. Gli spostamenti furono descritti da Crescimbeni prima nella *Breve notizia*, che cito dalla ristampa in appendice all'edizione veneziana della *Bellezza della volgar poesia*: 309-310, poi nello *Stato della Basilica Diaconale, Collegiata e Parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno 1719*: 126-131. Una valida sintesi della storia del Bosco fornì, molto tempo dopo MOREI, *Memorie istoriche*: 64-67.

<sup>15</sup> Su Pausania tornerò in séguito. Per quanto riguarda il calendario greco in uso in Arcadia si rimanda ad APPETECCHI 2021.

<sup>16</sup> Verosimilmente il modello virgiliano dell'Evandro "povero e profugo" è quello che si è maggiormente affermato nella letteratura italiana. Cito qualche esempio: nell'ottavo libro dell'*Africa* Petrarca lo ritrae nelle vesti di padrone di casa (*Afr.* VIII 865), così come chiama «parva» la sua reggia nel *De remediis* (II 63). È definito «pauper» da Guarino Veronese (*Carm.* 29, 20) e «profugus» da Alessandro Braccesi (*Carm.* I 23, 6).

<sup>17</sup> Temi come la semplicità, la povertà, l'innocenza pastorale e il contrasto tra *urbs* e *rus* ricorrono in molta parte dei testi poetici della prima Arcadia; il ritorno alla *simplicitas naturae* divenne perfino una categoria da

Evandro divenne perciò la figura di riferimento per gli anni in cui gli Arcadi furono ospiti dei Farnese, dal 1693 al 1698, dopodiché la sua presenza nei componimenti cominciò a ridursi. Per giustificare quest'ultimo punto muoverò dal corpus dei testi statuari: nel manoscritto 15, un insieme eterogeneo di testi poetici, istituzionali e amministrativi, si trovano due redazioni di una breve *Storia* dell'Arcadia, scritta da Vincenzo Leonio e da Giovan Mario Crescimbeni.<sup>18</sup> Rispetto a quella del Leonio, la breve *Storia* d'Arcadia di Crescimbeni è segnata da molteplici correzioni ed integrazioni in margine o in interlinea. In una nota il Custode data il testo all'anno di arrivo degli Arcadi al giardino del Duca Salviati, ossia all'agosto del 1699, tre anni dopo la rogazione delle Leggi e depenna con delle righe verticali l'attestazione della leggenda di Evandro. Ad oggi emerge con evidenza che Crescimbeni stava preparando un testo diverso da quello scritto nel 1696, non più dedicato all'Arcadia sul Palatino ma orientato verso l'elogio della nuova sede presso il Giardino del Duca Salviati; con il cambio della sede del Bosco non c'era più ragione di evocare Evandro.

Agli stessi anni della *Storia* risalgono probabilmente anche due carte di formato più grande rispetto a quello del fascicolo in cui sono inserite, piegate e rilegate all'interno del ms. 16. La prima contiene una *Genealogia dei Re d'Arcadia* autografa di Uranio Tegeo (Vincenzo Leonio, cc. 384r-384v), mentre sul verso del foglio successivo è riportato un *Albero Genealogico dei Re d'Arcadia*, copia del primo eseguita da Crescimbeni. Le carte sono firmate, ma non sono datate; con tutta probabilità risalgono al periodo in cui Leonio e Crescimbeni stavano scrivendo la breve *Storia* cui si è già accennato. Sulla carta scritta da Uranio leggiamo una nota autografa, in cui egli dichiara di aver costruito la genealogia sulla base della *Periegesi* di Pausania: ciò non stupisce, visto che, come ho già anticipato, si tratta di un'opera da cui gli Arcadi erano soliti attingere fin dai tempi delle origini i nomi

porre a fondamento degli statuti: il quarto degli avvertimenti, ad esempio, sancisce l'obbligo di non uscire «del costume e semplicità pastorale, anche largamente pigliati, sì nel trattare e nel conversare, come nel cantare e ragionare», prescrizione che la legge VIII compendia nella formula: «In coetu et rebus arcadicis Pastoritius Mos perpetuo» (sull'argomento vd. *I testi statuari* 2021: 75, 208).

<sup>18</sup> Giovan Mario Crescimbeni, forse il più noto tra gli Arcadi, fu primo Custode dell'Accademia. Per dare risalto al non altrettanto noto Vincenzo Leonio basterà ricordarlo con l'appellativo di "padre d'Arcadia", titolo che il Collegio, tramite Crescimbeni, gli riconobbe nel 1720, all'indomani della sua scomparsa (su di lui cfr. CAMPANELLI 2020: 259-282).

dei territori del Peloponneso da inserire all'interno dell'Urna della Sorte, ovvero da attribuire agli Arcadi neoeletti.<sup>19</sup>

Dell'arrivo degli Arcadi sul Palatino esiste, negli *Atti*, un verbale redatto da Vincenzo Leonio e, nei manoscritti letterari, qualche carta superstite che tramanda i testi lasciati in Serbatoio da chi partecipò alla Ragunanza del 20 maggio 1696.<sup>20</sup> Tali fonti attestano che il pomeriggio si aprì con la lunga prosa di Tirinto Trofeo (Giulio Bussi), *Le glorie e le fortune d'Arcadia*, in cui l'autore insisteva sul mito di Evandro e sul fatto che gli Arcadi ora avevano finalmente una sede e potevano «vedere la seconda volta, con più nobile e fermo stabilimento sul Palatino la sua Arcadia risorgere»;<sup>21</sup> in seguito le voci di Nitilo Geresteo (Leone Strozzi) e Uranio Tegeo si alternarono in una ecloga amebea intitolata *Uranus e Piscatore Pastor, Nytilus e Pastore Piscator*. Cantarono anche Eugenio Libade (Benedetto Menzini), Erilo Cleoneo (Alessandro Guidi) ed infine Erbenio Paragenita (Francesco Felini) e Saliunco Feneio (Giovanni Antonio Magnani).<sup>22</sup> Di tutti questi componimenti sono rimasti, nel fascicolo dedicato a quella ragunanza, solo i testi di Tirinto Trofeo e di Saliunco Feneio. Dell'ecloga amebea di Nitilo ed Uranio è rimasta una copia non autografa, ma sottoscritta dai due autori, rilegata nel ms. 36.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Pausania, che visitò il sito nel II secolo d.C. quando la regione era già un cumulo di rovine, ne lascia un affascinato resoconto nel libro ottavo della sua *Periegesi*. Egli scrive di Evandro: «Dicono che per senno e per capacità militare il migliore degli Arcadi fu un uomo di nome Evandro, figlio di Hermes e di una ninfa figlia del Ladone. Inviato a dedurre una colonia e portando al suo séguito un esercito formato da arcadi di Pallanzio, egli fondò una città sulle rive del fiume Tevere e una parte dell'odierna città di Roma, che allora era abitata da Evandro e dagli Arcadi che lo avevano seguito, si chiamò Pallanzio a ricordo della città d'Arcadia» (PAUSANIA, *L'Arcadia* [Moggi - Osanna], XLIII 2, 369: 233).

<sup>20</sup> AA [= Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia], *Atti Arcadici*, vol. I: 183-184.

<sup>21</sup> Questo testo si legge nel ms. 3, alle cc. 5r-10v. Anche Giulio Bussi presenta l'arrivo sul Palatino come una circostanza voluta dal destino: «l'ombra dell'antico Evandro, ansiosa» stava aspettando il loro arrivo (c. 5).

<sup>22</sup> Mi limito a fare una menzione in nota della selva che Alessandro Guidi dedica agli Arcadi sul Palatino – sebbene non nell'occasione di apertura del Bosco – perché il componimento è interessato da una complicata questione filologica, di cui si è occupato Maurizio Campanelli in un contributo di prossima pubblicazione, nel quale, oltre a proporre un'edizione critica, delinea un profilo del Guidi in Arcadia. Qui lo ringrazio per avermi permesso di leggere in anteprima il suo lavoro. Va notato che il testo recitato da Erilo il giorno della promulgazione delle leggi è del tutto diverso da quello andato a stampa nelle sue *Rime*, che non furono pubblicate con l'insegna dell'Arcadia (GUIDI, *Rime*). Contrariamente a quest'ultimo, i versi della selva manoscritta sono in sintonia con la felice circostanza del giorno della promulgazione delle leggi: protagonista della selva è il Palatino che ora ospita i «poveri pastori» (v. 103), come in passato fu «sede del pellegrino Evandro» (v. 2). Nei versi finali Guidi cita anche Carmenta e i suoi vaticini (vv. 207-212).

<sup>23</sup> *Uranus e Piscatore Pastor, Nytilus e Pastore Piscator* è l'unico componimento latino di Vincenzo Leonio

Alcuni dettagli in più sullo svolgimento di quel pomeriggio lo aggiungono le lettere di Leone Strozzi dirette al Custode che si trovano in una raccolta di epistole a stampa uscita negli anni Trenta dell'Ottocento.<sup>24</sup> In una di queste, Strozzi descrive a Crescimbeni lo svolgimento della serata di inaugurazione del Bosco agli Orti Farnesiani. Ci si potrebbe chiedere come mai Strozzi narrasse per lettera a Crescimbeni dei fatti di cui il Custode doveva già essere a conoscenza. In realtà quest'ultimo non presenziò all'inaugurazione sul Palatino: da qualche mese era malato, ragion per cui era tornato nelle campagne di Macerata, sua città d'origine. In effetti l'ultimo verbale manoscritto del Custode risale al 5 ottobre 1692, nel quale dichiarava ufficialmente chiuso il Bosco Parrasio e dava appuntamento agli Arcadi per la primavera successiva. Tutti i verbali che seguono quella data sono stati scritti dal Leonio, che assunse la carica di Custode *pro tempore* fino al marzo 1694, giorno in cui Crescimbeni, dopo il suo ritorno, tornò a redigere i verbali delle Ragunanze.

La lettera di Strozzi testimonia che quel giorno vi furono nel pubblico sei cardinali – di cui tuttavia non vengono fatti i nomi – e aggiunge qualche dettaglio sui testi che vi furono recitati. A proposito della recita dell'ecloga a due voci, il cui testo Strozzi aveva allegato all'epistola per il Custode, egli racconta che fu tanto gradita dal pubblico che lui ed Uranio decisero di farne fare alcune copie a stampa; per farlo, commenta ironicamente lo Strozzi, rimanendo nella metafora pastorale, dovettero «impegnare tutte le loro greggi e le ceste». In questa ecloga i protagonisti, divenuti l'uno pescatore da pastore che era e l'altro pastore da pescatore, rimpiangono ambedue la vita precedente. Segue una descrizione

fino ad oggi noto oltre alle tre elegie pubblicate in fondo al primo volume degli *Arcadum carmina*: 200-206 e 295-302. Di quest'ecloga, e in generale di Leone Strozzi scrivono CAMPANELLI 2021: 29-51 e GUARDO 2019: 331-47. Il testo manoscritto è contenuto nel faldone 36, cc. 663r-666v. Non escludo che possa esser rinvenuto il testo originale, magari trascritto dagli autori a quattro mani; ho già segnalato un caso del tutto simile di una ecloga dedicata a Cristina di Svezia scritta dal Custode e dal camaldolese Floriano Amigoni, le cui carte sono, oltre che sottoscritte, autografe di entrambi e sono attestate nel ms. 2, alle cc. 42-50.

<sup>24</sup> *Lettere di Lorenzo il Magnifico*: 220. Il volume è indirizzato da Domenico Moreni a don Pietro Bettio, prefetto della Biblioteca di San Marco di Venezia e, al momento, rappresenta l'unico testimone delle sei lettere dello Strozzi, delle quali il curatore dice che si conservavano in originale ad Oderzo nella biblioteca del conte Giulio Tomitano. L'erudito le avrà, con ogni verosimiglianza, raccolte insieme a quelle di altri letterati nell'ambito della sua imponente collezione di autografi, la quale venne smembrata alla sua morte e finì in gran parte in mano ai collezionisti. Sul Tomitano e sulla sua collezione rimando agli studi di CALLEGHER 2016: 69-151 e CALLEGARI 2017: 77-137. Il Tomitano si compiaceva di possedere, tra i vari suoi beni, «lettere diverse originali», tra le quali annoverava quelle di Sperone Speroni, Ottavio Falconieri, Giovan Mario Crescimbeni e Francesco Lorenzini (vd. Ivi: 79).

del Bosco Parrasio, ad un certo punto della quale Nitilo pronuncia due versi che completano la citazione dalla prosa di Tirinto e danno una valida sintesi della raffinata operazione poetica che l'Arcadia aveva proposto, rifondando la Grecia a Roma: «Fata volunt, nostris gaudebunt Arcades Arvis, / Graeca Palatinis nascentur saecula in hortis».<sup>25</sup>

Meone Lasionio (Giovan Battista De Miro) cantò le lodi di Evandro e del Palatino in un componimento in greco, oggi andato perduto, del quale ci rimane una traduzione italiana in forma di ecloga ad opera di Crescimbeni, custodita in tre redazioni nei mss. 4 e 5.<sup>26</sup> Il ms. 4 contiene una copia calligrafica sottoscritta e datata al 23 settembre 1694;<sup>27</sup> nel ms. 5 vi sono due redazioni di mano del Custode segnate da molteplici sue correzioni, al punto da risultare quasi illeggibili.<sup>28</sup> Il componimento, inizialmente intitolato *Albano* e dedicato al cardinale Giovan Francesco Albani, divenne poi *Alnano*, con riferimento al nome pastorale del futuro papa, in Arcadia Alnano Melleo, e venne infine pubblicato a stampa tra le *Rime* di Alfesibeo.<sup>29</sup> Il testo è una galleria di Arcadi illustri che conduce il lettore, com'è prevedibile, al ritratto di Clemente XI; vi compare ad un certo punto il «giogo altero dell'ombroso Pallante» e gli Arcadi vengono designati come «illustre stirpe / dell'incontaminato e chiaro Evandro». Segue un auspicio per il futuro dell'Arcadia, la quale, ospite di questo «illustre colle», si avvia a renderlo ancora più celebre:

E concedete [*scil.* Muse] pur di buona voglia  
agli Arcadi cantor del Palatino  
la palma e 'l pregio, poichè tanto grido  
non Parnaso ebbe già, non ebbe Pindo,  
quant'avrà gloria questo illustre colle,

<sup>25</sup> Questi versi sono trascritti dalla redazione calligrafica contenuta nel ms. 36 alle cc. 663r-666v. Non presentano varianti rispetto alla versione a stampa contenuta nel primo volume degli *Arcadum carmina*: 210.

<sup>26</sup> De Miro entrò in Arcadia proprio nel 1693 e lasciò in Serbatoio svariati carmi greci. Divenne secondo custode della Biblioteca Vaticana nel 1698 e vi rimase in carica fino al 1711. Il nuovo papa, Clemente XI, lo chiamò a far parte della commissione da lui istituita per la riforma del calendario gregoriano. Su di lui rinvio a BETTARINI 2019: 313-330.

<sup>27</sup> AA, ms. 4, cc. 210r-214r.

<sup>28</sup> AA, ms. 5, cc. 280-284 e 312r-316r.

<sup>29</sup> CRESCIMBENI, *Rime*: 65-72.

e quanto onor che andrà fino alle stelle  
dando ricetta ai gloriosi spirti.<sup>30</sup>

Mi soffermo anche su un testo inedito di Vincenzo Bertocci, in Arcadia Antenore Palio, il quale, pochi mesi dopo la promulgazione delle leggi, il 16 settembre del 1696, recitò al Bosco Parrasio l'epigramma *De Arcadiae Academia in Palatino Colle instituta*. Esso è attestato in copia calligrafica, ma sottoscritto dall'autore con la sua caratteristica firma tremolante, nel ms. 6 a c. 197r; nel testo l'autore non fa menzione di Evandro, ma di Pan Liceo e del colle Palatino. Dopo che Romolo ebbe costruito la città augusta – scrive l'autore – si narra che Roma abbia adorato due dèi: sul Palatino venerò Pan, Febo presso le acque del Tevere. L'Assemblea dei Pastori, poi, fondò l'Arcadia latina, unione della gloria italica e di quella del Parnaso. Riporto di seguito alcuni dei versi che ho parafrasato:

Romulus augustam postquam construxerat Urbem,  
fertur Roma duos de venerata deos:  
Pana Palatino coluit; prope Tiberidis undam  
Phoebum. Venturi praescia Roma fuit:  
Pastorum hic Coetus, Parnassi gloria, mistam  
Italica Latiam condidit Arcadium.

Il culto di Evandro sul Palatino durò ben oltre la data della promulgazione delle leggi: Rusticio Arneo, ovvero Carlo Andrea Sinibaldi,<sup>31</sup> invia agli Arcadi per lettera nel Ferragosto del 1698 un fascicoletto di testi, tutti autografi e quasi tutti di argomento pastorale, nei quali rievoca, oltre ad Evandro, le figure di Pan, Silvano, Fauno, Carmenta, ossia risale agli Arcadi dei primordi, che si dicevano più antichi della luna. In alcuni dei suoi componimenti – come anche nei due di cui qui curo l'edizione – si scorgono allusioni a papa

<sup>30</sup> I versi provengono dalla versione calligrafica contenuta nel ms. 4 alle cc. 210r-214r.

<sup>31</sup> Originario di Faenza, cavaliere di San Jago e Accademico Filopono, fu un poeta di spessore e pubblicò componimenti d'occasione e di argomento storico-politico, come le odi pindariche *Vienna invitta e trionfante* (1683), *L'Europa cristiana guerriera e vittoriosa* (1685). Oltre alla serie di carte da cui ho trascritto a testo il suo componimento, segnalo anche la stampa di una sua ecloga, *Pan*, rilegata all'interno del ms. 2 (cc. 139r-142v), che fu con ogni verosimiglianza letta al Bosco Parrasio nell'ambito di una delle Ragunanze dedicate ai componimenti dei pastori forestieri. Non mancano testimoni autografi dei suoi carmi: qui mi limito a citare le carte 131r-v e 182r contenute nel ms. 4.



Innocenzo XII, rievocato per il tramite del sostantivo «innocenza», anch'esso tra i più ricorrenti nei testi poetici della prima Arcadia.<sup>32</sup>

Gente del Sol più antica e de la Luna,  
ch'in Arcadia abitò già sette monti  
e al ciel de l'Innocenza alzò le fronti  
con la bontà che nel suo cor s'aduna,  
    nel Lazio in sette colli or si raguna  
de l'Innocenza a i belli auspicii conti  
e fa con l'armonie nascere i fonti  
d'Aganippe e Libetro onta a Fortuna.

Le memorie d'Evandro ed i costumi,  
glorie degli avi suoi, norma primiera,  
rinova a pieno a farsi eguali a i numi  
    e con la sua sampogna, emula altera  
de la lira celeste, Aonii lumi  
accoglie in petto da la quarta sfera.

Sullo stesso topos dell'Arcadia prelungare insisterà anche Michele Giuseppe Morei, il quale, nel seguente raffinato sonetto, risalente agli anni Dieci del Settecento e dunque privo di legami con la celebrazione poetica del Palatino, si dichiara debitore non tanto dei famosi versi di Ovidio quanto di quelli di Clemente Alessandrino:<sup>33</sup>

Favola fu che gl'Arcadi pastori  
gisser cantando a pascolar l'agnelle  
pria che la bianca luna e l'auree stelle  
adornassero il ciel co' suoi splendori.

<sup>32</sup> AA, ms. 8, c. 102r. Meno velato è il riferimento allo stesso papa nella prosa di Giulio Bussi con cui si apre questa rassegna (ms. 3, 5v). Sinibaldi, d'altra parte, andava già componendo odi in onore di Pignatelli quando era vescovo della sua Faenza negli anni Ottanta del Seicento. Per i Filoponi recitò *I trionfi della Provvidenza* (1682).

<sup>33</sup> Morei, annoverato nel 1711 con il nome di Mireo Rofeatice, ricoprì il ruolo di Custode dal 1743 al 1766; di fatto visse più di mezzo secolo da arcade. Il componimento è riportato nel ms. 13, alla carta 89r. L'autografia del documento non è certa, ma almeno la mano che rinvia a Clemente Alessandrino potrebbe essere quella dell'autore. L'ipotesi di datazione muove dal fatto che il componimento è preceduto da altre due carte che tramandano altrettanti sonetti, datati al 1714 (ms. 13, cc. 885r-89r).

Pur sotto i vani favolosi errori  
adombrò il ver le immagini più belle  
che per noi poscia nell'età novelle,  
popolo fortunato, apparver fuori,  
e ci vedemmo allor nell'intelletto  
di lui già nati ch'entro a rozza cuna<sup>34</sup>  
per noi poi giacque in velo uman ristretto.

Ma o quanto, Arcadia, il cielo in te raguna,  
se pur anco a cantar di quei t'ha eletto  
che fu pria delle stelle e della luna.

Torno a Rusticio: in quest'altro suo sonetto, anch'esso non particolarmente raffinato, si rifugia con il corpo, ma soprattutto con la mente, all'ombra dei platani e si compiace ancora una volta dell'innocenza che alberga nelle selve d'Arcadia, contrapposte ai campi e ai boschi d'Epiro. Sul Palatino vivono le Muse e i poeti non sono soltanto seguaci di Evandro, ma autentica stirpe di Carmenta.<sup>35</sup> Nell'ultimo verso si può cogliere un neppure troppo celato riferimento al mito degli Aborigeni:

Infra i platani vostri, arcade selve,  
con la mente m'aggio e vivo a l'ombra.  
L'Innocenza, ch'in voi vien che s'inselve,  
ogni tristo pensier dal cor mi sgombra.

Le fatidiche querce abbian le belve  
onde l'Epiro i campi e i boschi ingombra,  
che non fia ch'Alma in voi già mai s'imbelve  
cui la vostr'aura e il vostro spirito adombra.

Di Carmenta la prole in voi rinasce,  
con tanti saggi Evandri e regii ingegni  
onde la Fama del saper si pasce;

<sup>34</sup> Morei aggiunge in margine di propria mano il commento «Ex divi Clementi Alexandrini»

<sup>35</sup> Ms. 7, c. 193r. Clemente Alessandrino era con ogni probabilità conosciuto e letto in Arcadia: il passo che ha in mente Morei potrebbe coincidere con quello che Francesco Bianchini trascrisse a margine di una prosa letta al Bosco Parrasio nel 1692, per l'edizione critica della quale si rimanda ad APPETECCHI 2021: 74. Riporto la nota a margine così come la trascrive Bianchini dalla fonte: Clem. Alex. *Adm. ad gent.*, p. 5: «Sive ergo veteres Phryges docent fabulosae caprae, sive rursus Arcades, quia eos ante Lunam fuisse describunt Poetae».

in fra le vostre piante hanno i lor regni  
le nove dee canore e Apollo nasce  
tra i vostri arguti armoniosi legni.

Compie un passo ulteriore Alpago Milaonzio, ovvero Floriano Amigoni,<sup>36</sup> che ricorda il mito dell'età dell'oro, a cui sono succedute epoche deteriori. Ci pensano gli idoli di Enea ed Evandro a riportarlo alla realtà, e anzi a proiettarlo verso un futuro radioso, risvegliando in lui perfino l'amor patrio. Il testo, che riporto di séguito, sembra contrapporre la Grecia a Roma e all'Arcadia romana:

Qui regnava l'Arcadia e qui godea  
della felice età l'oro primiero;  
qui nacque Roma e del famoso impero  
quindi le leggi e i fati il mondo avea,  
e tra' sospir sul Palatin scorrea  
nelle amare memorie egro il pensiero,  
quand'ecco d'improvviso in atto altero  
due grand'ombre sgridarmi: Evandro, Enea.

«Qua venimmo, e qua dell'Asia i regni  
venner con noi e qui, l'invidia doma  
della Grecia, fiorir l'arti e gl'ingegni».

Italia, Italia, orna d'onor la chioma:  
sta scritto in cielo a chiari eterni segni  
che regnino col sole Arcadia e Roma.<sup>37</sup>

Concludo con alcuni distici di Carino Dipeo, ossia di Paolo Antonio Viti, riportati da un documento di dubbia autografia.<sup>38</sup> È probabile che queste carte siano state consegnate al

<sup>36</sup> Originario di Meldola, Floriano Amigoni fu abate della Congregazione Camaldolese e compose poesia volgare e latina, non solo di ispirazione filosofico-teologica. Morì quasi ottantenne nel 1749 nel convento di Forlì. Un suo breve profilo si legge nella seconda parte del volume I di MAZZUCHELLI, *Scrittori d'Italia*: 632); è possibile vederlo ritratto a mezzo busto su una tela esposta nella Biblioteca Classense (per quest'ultimo riferimento mi rifaccio alla scheda pubblicata sul sito del Patrimonio culturale dell'Emilia Romagna, disponibile online al link <Patrimonio culturale dell'Emilia-Romagna (regione.emilia-romagna.it)>, collegamento verificato nel maggio 2024.

<sup>37</sup> Ms. 12, c. 300r.

<sup>38</sup> Il componimento è inedito e proviene dalle carte 507r-518r del ms. 13.

Custode per essere conservate in Serbatoio, nella prospettiva di una futura pubblicazione, che tuttavia non avvenne mai. Tale congettura è motivata dal fatto che il testo contiene certe note a margine che riferiscono al lettore le fonti dei distici, i quali passano in rassegna con dovizia di particolari la storia romana, a partire da Romolo e Numa. Di Carino, che pure fu uno dei fondatori dell'Accademia, non vi sono altri testi autografi all'interno dei manoscritti; è invece possibile leggere un'ecloga a stampa, altrettanto ricca di riferimenti storico-eruditi e datata al giugno del 1712, pubblicata in una miscellanea degli anni Quaranta del Settecento, in cui l'autore dialoga con Crescimbeni e con Vincenzo Leonio.<sup>39</sup>

I distici dedicati nello specifico al culto di Evandro, di Carmenta e dei primi abitanti del Lazio sono più di una cinquantina, ragion per cui mi limiterò a riportare i più attinenti a questo studio. È davvero suggestivo il quadro notturno che vede protagonisti i fantasmi di Evandro e di Carmenta, i quali escono dalle loro tombe e si aggirano sui Colli di Roma.<sup>40</sup> Dapprima il poeta imputa unicamente all'oscurità il motivo di una tale visione, salvo poi darne una giustificazione quasi soprannaturale, che sottende il linguaggio dei sogni:

Nuper enim adverso, nuper sub colle Quirini<sup>41</sup>  
 visus et Evander visaque mater erat:  
 ex antro tumuloque cavo prodibat uterque  
 (obtulit hanc speciem noctis opaca quies).<sup>42</sup>  
 Credite, non semper ludunt insomnia mentem,  
 illa etiam facti saepe secuta fidem.

<sup>39</sup> *Miscellanea di varie operette*: 510-518; questa collana nacque per iniziativa di "alcuni malcontenti" che desideravano proporla come alternativa a quella di Calogerà. I tre protagonisti del dialogo sono citati da Viti con i nomi arcadici. Le uniche notizie utili su Paolo Antonio Viti si reperiscono proprio in questa *Miscellanea*. Nel suo contributo lo studioso Luca Montecchi lo cita con il nome arcadico (MONTECCHI 2011: 59).

<sup>40</sup> Il culto di Carmenta era celebrato presso un *sacellum* sito alle pendici meridionali di un colle che alcuni identificano con il Campidoglio, altri con il Palatino, altri ancora con il Quirinale. Ne tratta MAZZEI 2005: 71.

<sup>41</sup> A questa altezza cronologica gli Arcadi si trovavano sul Gianicolo. Dobbiamo quindi immaginare che il poeta stesse osservando il Palatino da una posizione frontale.

<sup>42</sup> Il pubblico di Carino non avrà faticato a riconoscere nell'*opaca quies* una allusione a Stazio e all'episodio della casa del Sonno: «Limen opaca quies et pigra oblivia servant / et numquam vigili torpens Ignavia vultu. / Otia vestibulo pressisque silentia pinnis muta sedent» (*Theb.* X 89-92).

Anche Viti si sofferma sulla facoltà vaticinatrice di Carmenta, e anzi per suo tramite fa parlare Febo: è così che la «genitrix Evandria / fatidico solvit pectore, plena deo»,<sup>43</sup> predicendo l'arrivo a Roma suo e del figlio. Poeticamente rilevante, come del resto lo era nel testo ovidiano, a cui Carino si rifà apertamente, è il saluto di addio che ella indirizza alla Terra Menala e quello di benvenuto rivolto dal “padre Tevere”. Carino aggiunge, rispetto al testo di Ovidio, una digressione sulle origini dei popoli del Lazio, che fa da pretesto per ripercorrere la storia del Gianicolo – colle del quale gli Arcadi erano ospiti nel 1690 – e degli Arcadi stessi, ricordati ancora una volta come popolo più antico della luna. Tra le loro caratteristiche innate Carino non può non annoverare la *simplicitas*, che *placet* soprattutto se sottratta alla *rusticitas*; prosegue poi per almeno altri cinquanta versi a rievocare il culto di Pan, il mito di Endimione e a passare in rassegna buona parte dei territori dell'Arcadia antica da cui derivano i nomi dei moderni Pastori.

Del testo di Carino, in realtà, bisognerebbe curare un'edizione critica commentata, perché potrebbe dare, meglio di altri testi, la cifra di quel che era la percezione dell'Arcadia antica da parte dei fondatori. Evandro e il Palatino sono tessere ancora da sistemare non solo nel grande mosaico che gli Arcadi iniziarono a comporre già dal giorno di fondazione, ma in tutta la letteratura pastorale, a partire dall'esempio di Sannazaro e passando per le accademie del Cinquecento.

<sup>43</sup> Ovid. *Fast.* 473-474: «quae simul aetheros animo conceperat ignes / ore dabat pleno carmina vera dei».

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Arcadum carmina = Arcadum carmina*, Romae, typis de Rubeis, 1721.
- CRESCIMBENI, *Breve notizia* = Giovan Mario Crescimbeni, *Breve notizia dello stato antico e moderno dell'Adunanza degli Arcadi pubblicata l'anno 1712 d'ordine della medesima Adunanza* in Id., *Bellezza della volgar poesia*, Venezia, Basegio, 1730.
- CRESCIMBENI, *Istoria della basilica di S. Maria in Cosmedin* = Giovan Mario Crescimbeni, *Istoria della basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma, de' Rossi, 1715.
- CRESCIMBENI, *Rime* = Giovan Mario Crescimbeni, *Rime di Alfesibeo Cario Custode d'Arcadia*, Roma, Giovan Battista Molo, 1695.
- CRESCIMBENI, *Stato della Basilica di S. Maria in Cosmedin* = Giovan Mario Crescimbeni, *Stato della Basilica Diaconale, Collegiata e Parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXIX*, Roma, de' Rossi, 1719.
- GUIDI, *Rime* = Alessandro Guidi, *Rime*, Roma, Komarek, 1704.
- Lettere di Lorenzo il Magnifico = Lettere di Lorenzo il Magnifico al Sommo Pontefice Innocenzio VIII e più altre di personaggi illustri toscani*, Firenze, Magheri, 1830.
- MAZZUCHELLI, *Scrittori d'Italia* = Giammaria Mazzuchelli, *Scrittori d'Italia*, Brescia, Bossini, 1753.
- Miscellanea di varie operette = La miscellanea di varie operette*, t. IV, Venezia, Lazzaroni, 1741.
- MOREI, *Memorie istoriche* = Michele Giuseppe Morei, *Memorie istoriche dell'adunanza degli Arcadi*, Roma, de' Rossi, 1761.
- PASCOLI, *Il fanciullino* = Giovanni Pascoli, *Il fanciullino* in Id., *Prose*, Milano, Mondadori, 1971, 5-56.
- PAUSANIA, *L'Arcadia* [Moggi - Osanna] = Pausania, *Guida della Grecia*, Libro VIII. *L'Arcadia*, a cura di Mauro Moggi - Massimo Osanna, Milano, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, 2003.
- SINIBALDI, *I trionfi della Provvidenza* = Carlo Andrea Sinibaldi, *I trionfi della Provvidenza per la gloriosa elezione al vescovato di Faenza dell'Eminentissimo e Reveren-*

*dissimo Principe il Signor Cardinale Antonio Pignatelli. Ode Pindarica di don Carlo Andrea Sinibaldi cavaliere di S. Iago. Recitata nell'Accademia de' Signori Filoponi di Faenza, fattasi a dì 16 luglio 1682 all'Applauso dell'Arrivo di S.E. alla Sua residenza, Faenza, Zarafagli, 1682.*

SINIBALDI, *L'Europa cristiana guerriera e vittoriosa* = Carlo Andrea Sinibaldi, *L'Europa cristiana guerriera e vittoriosa*, Bologna, eredi del Sarti, 1685.

SINIBALDI, *Vienna invitta e trionfante* = Carlo Andrea Sinibaldi, *Vienna invitta e trionfante*, Faenza, Giuseppe Maranti, 1683.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

APPETECCHI 2021 = Elisabetta Appetecchi, «*In coetu nostro perpetuo servetur*». *L'efemeride e le origini dell'Arcadia*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2021.

ARRIGONI 2011 = Giampiera Arrigoni, *Da dove viene Evandro? Genealogie, topografia e culti in Virgilio*, in «Aevum», 85, 1 (2011), 43-64.

BETTARINI 2019 = Luca Bettarini, *I carmi greci della prima Arcadia: forme, fonti, modelli in Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di Maurizio Campanelli - Pietro Petteruti Pellegrino - Paolo Procaccioli - Emilio Russo - Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019.

BOLDREY 2017 = Francesca Boldrey, *La passeggiata romana di Propertio nel libro IV; motivi e modelli di un percorso multiculturale*, in «Pan. Rivista di Filologia Latina», VI (2017), 43-63.

CALLEGARI 2017 = Marco Callegari, *L'Autografoteca di Giulio Bernardino Tomitano con l'indice delle lettere dei suoi corrispondenti*, in «Archivio storico cenedese», III (2017), 77-137.

CALLEGHER 2016 = Bruno Callegher, *Il carteggio di Giulio Bernardino Tomitano-Simone Assemani (1789-1805): dalle solitudini opitergine al network della Repubblica delle Lettere*, in «Archivio storico cenedese», 2 (2016), 69-151.

CAMPANELLI 2020 = Maurizio Campanelli, *Vincenzo Leonio, Padre d'Arcadia* in *Le Accademie a Roma nel Seicento*. Atti di convegno, a cura di Maurizio Campanelli

- Pietro Petteruti Pellegrino - Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, 259-282.
- CAMPANELLI 2021 = Maurizio Campanelli, «*Eja age dic satyram*». *La Musa pedestre nel Bosco Parrasio*, Roma, Accademia dell'Arcadia 2021.
- GUARDO 2019 = Marco Guardo, *Memoria e reinvenzione dell'antico negli "Arcadum Carmina": arte e natura in Leone Strozzi*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di Maurizio Campanelli - Pietro Petteruti Pellegrino - Paolo Procaccioli - Emilio Russo - Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2019, 331-347.
- I testi statutari del Comune d'Arcadia = I testi statutari del Comune d'Arcadia*, a cura di Elisabetta Appetecchi - Maurizio Campanelli - Cristina Di Bari - Achille Giacopini - Mario Sassi, Roma, Accademia dell'Arcadia 2021.
- MAUROJANNIS 2004 = Theodoros Maurojannis, *Evandro sul Palatino. La canonizzazione della tradizione arcade di Roma nel contesto politico della storia del II secolo a.C.*, in «Atene e Roma. Rassegna trimestrale dell'associazione italiana di cultura classica», XLIX, 1 (2004), 6-20.
- MAZZEI 2005= Paola Mazzei, *Alla ricerca di Carmenta: vaticini, scrittura e votivi*, in «Bulettno della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 106 (2005), 61-81.
- MONTECCHI 2011 = Luca Montecchi, *Nobiltà e borghesie terriere nella montagna orvietana tra XVIII e XIX secolo*, in «Proposte e ricerche», XXXIV, 66 (2011), 110-125.
- MUSTI 1985 = Domenico Musti, *Evandro* in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 2, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985.
- RUSSO 2014 = Alessandro Russo, *Il Pascoli latino e la Roma prima di Roma*, in «Studi classici e orientali», 60 (2014), 221-234.



# «IN VERSI LATINI ALL'IMPROVISO COMPOSTI»: PRIMI APPUNTI PER UNA STORIA DELLA POESIA ESTEMPORANEA LATINA IN ARCADIA

Lucrezia Arianna  
Scuola Normale Superiore di Pisa

**RIASSUNTO:** Nel delineare un profilo della poesia estemporanea in latino in Arcadia, con particolare attenzione ai custodiati di Crescimbeni (1690-1728) e Morei (1743-1766), il saggio propone un'analisi dettagliata della documentazione, in parte già nota in parte sommersa, per puntare l'attenzione su alcuni testi latini estemporanei degli arcadi Antonio de' Felici, Antonio Somai, Antonio Re da Roma e Pietro Antonio Petrini, giunti a stampa; di questi si fornisce l'edizione, la traduzione e un commento delle fonti. Infine, rilevata l'eccezionalità e l'importanza di queste testimonianze – di cui si segnalano anche altre manoscritte, oggetto di lavori in corso – lo studio vuole riflettere sulle modalità di circolazione e fruizione della poesia estemporanea, pur nella difficoltà oggettiva di inquadrare il fenomeno nella sua interezza.

**PAROLE CHIAVE:** poesia estemporanea, lingua latina, Crescimbeni, Morei, Antonio de' Felici, Antonio Somai, Antonio Re da Roma, Pietro Antonio Petrini

**ABSTRACT:** In outlining a profile of improvised poetry in Latin in Arcadia, with particular attention to the *custodiati* of Crescimbeni (1690-1728) and Morei (1743-1766), this essay proposes a detailed analysis of the documentation, in part already known in part unpublished, to focus the attention on some published improvised Latin texts, written by Arcadi Antonio de' Felici, Antonio Somai, Antonio Re da Roma e Pietro Antonio Petrini. The essay provides the edition, translation and a comment of the sources. Lastly, considering the exceptional nature and importance of these witnesses - of which there are also other manuscripts, subject of ongoing research - the study wants to reflect on the ways of circulation and use of improvised poetry, even in the objective difficulty of framing the phenomenon.

**KEY-WORDS:** Extemporaneous Poetry, Latin Language, Crescimbeni, Morei, Antonio de' Felici, Antonio Somai, Antonio Re da Roma, Pietro Antonio Petrini

\*\*\*



In una monografia dal titolo *L'improvvisazione poetica nell'Italia del Settecento*, Marco Capriotti, all'interno di un capitolo dedicato all'Accademia dell'Arcadia, sostiene che in essa:

la poesia estemporanea assume il ruolo di vero e proprio impianto allegorico di rivivificazione, riattualizzazione e teatralizzazione dell'antico, del mondo bucolico-pastorale, del classicismo umanistico-rinascimentale.<sup>1</sup>

Il significato di questa affermazione risulta pienamente condivisibile alla luce della ricostruzione storico-culturale condotta dallo studioso, ma soprattutto grazie al ritrovamento di testi inediti, conservati nei manoscritti dell'Archivio d'Arcadia,<sup>2</sup> e in alcuni componimenti a stampa che testimoniano la pratica della poesia estemporanea in latino in Arcadia. Il fenomeno d'altronde ha radici profonde nella storia culturale italiana: si pensi, infatti, alle esperienze dei canterini, ai celeberrimi Panfilo Sasso, Serafino Aquilano, l'Altissimo e Bernardo Accolti detto l'Unico Aretino;<sup>3</sup> ma anche, per rimanere in anni più prossimi a quelli dell'Arcadia, all'Accademia degli Apatisti, nata a Firenze nel 1632.<sup>4</sup> Qui, ad esempio, iniziò a diffondersi e a divenire presto in voga il gioco del *Sibillone*, o anche dell'*Oracolo*. Come suggerisce il nome esso consisteva nel fornire una risposta, elaborata sul momento, in prosa o in versi, a interrogativi posti da un altro giocatore, il quale a sua volta aveva il compito di decifrare questa risposta. Una preziosa testimonianza sul funzionamento di questo gioco viene dall'*Arcadia* di Crescimbeni, pubblicata nel 1708, nella *Prosa V* dal titolo *Come le Ninfe fecero il giuoco dell'oracolo*. In questo capitolo si racconta che, per evitare di trascorrere una sera senza profitto, la ninfa Silvia Licoatide non appena sentì

<sup>1</sup> CAPRIOTTI 2022, vol. I: 96; il vol. II, *Un catalogo*, contiene un ricco inventario di segnalazioni di testimonianze, per lo più in italiano.

<sup>2</sup> Per informazioni sul contenuto del fondo, interamente conservato presso la Biblioteca Angelica di Roma, si vedano TELLINI SANTONI 1991: 1-343, e la recente catalogazione dei manoscritti dell'Arcadia in "Manus Online", a cura di Lucrezia Signorello, all'indirizzo <[https://manus.iccu.sbn.it/resultati-ricerca-manoscritti/-/manusearch/detail/686219?nomi\\_id\\_s=216699&>](https://manus.iccu.sbn.it/resultati-ricerca-manoscritti/-/manusearch/detail/686219?nomi_id_s=216699&>)>.

<sup>3</sup> Per una panoramica sul fenomeno nel corso del Quattrocento e del Cinquecento, si rinvia ancora a CAPRIOTTI 2022, vol. I: 48-62 e allo studio di DEGL'INNOCENTI 2016.

<sup>4</sup> Sull'Accademia degli Apatisti si veda ADORNO 1988.

la parola ‘oracolo’, subito invitò al gioco Fidalma Partenide, Aglaura Cidonia ed Elettra Citeria.<sup>5</sup> Così il testo:

Allorché io capitai *nelle campagne romane*, fra gli altri virtuosi intrattenimenti ne’ quali, costumando insieme i letterari amici, erano stati soliti per l’addietro di passare le lunghe sere del verno, sentii lodarne uno che parvemi il più bizzarro e il più serio. Oracolo il chiamavano, e con applauso e con maraviglia di chiunque vi capitava, *era stato lungo tempo mantenuto* in sua magione da un nostro cortese Pastore colà dimorante, appellato Corebo, e v’erano saliti in grande stima e Arisleo e Ameto e Cleobolo ed Icasto ed altri, che *vi facevano risonar per entro il riverito nome d’Arcadia*.<sup>6</sup>

La lettura del passo informa delle circostanze che hanno favorito la diffusione ‘romana’ del gioco: il merito sembra andare principalmente a Domenico Trosi, annoverato nel 1697 col nome di Corebo Maleotide, vivace animatore dei salotti romani; altri seguaci del gioco erano Francesco Maria Onorati, Giovanni Angelo Maffei e Francesco Brunacci.<sup>7</sup> Ma il dato maggiormente da valorizzare è che la pratica di questo gioco passava sotto il nome dell’Arcadia, grazie alla quale acquistava visibilità; e non stupisce che un fenomeno tanto effimero quanto spettacolare, al punto da imprimersi nella memoria cittadina,<sup>8</sup> si spargesse tanto rapidamente nell’Urbe. D’altronde, in anni non troppo lontani, Pietro Ottoboni, nipote dell’omonimo papa Alessandro VII nonché arcade col nome di Crateo Ericinio,

<sup>5</sup> In ordine il nome al secolo e, tra parentesi, l’anno di annoverazione in Arcadia: Gaetana Passerini da Spello (1694), Petronilla Paolini Massimi (1697), Faustina Maratti Zappi (1704) e Prudenza Gabrielli Capizucchi (1695), ma vedi anche GIORGETTI VICHI 1977, *ad vocem*. Per un’analisi approfondita dell’episodio, nonché per l’edizione della prosa, si rinvia ad ANTINUCCI 2022.

<sup>6</sup> CRESCIMBENI, *L’Arcadia*, IV: 145; il passo è segnalato anche in CAPRIOTTI 2022. Preciso qui, ma vale per tutti gli altri testi, che gli unici interventi si limitano al ripristino delle maiuscole e minuscole, accenti e punteggiatura secondo l’uso moderno; miei i corsivi.

<sup>7</sup> Rispettivamente – in Arcadia – Arisleo Cereatico (1692), Cleobolo Prosense (1697) e Icasto Nonacrino (1691).

<sup>8</sup> Sintomatica, ad esempio, l’eco che il fenomeno ebbe anche sulla cronaca coeva e successiva. Una fonte preziosa in tal senso è il *Chracas*, che registra le non poche performance estemporanee svoltesi in Arcadia, tra il 1725 fino al 1767; tra i nomi più frequenti vi sono, come vedremo oltre, gli arcadi Eurasio Noncride (Pier Francesco Versari), Euridalco Corinteo (Gaetano Golt), Eniso Pelasgo (Domenico Ottavio Petrosellini), Cleante Corintiense (Giacomo Diol), Fidelmo Mirtunziaco (Eusebio Michilli) e Oniantreo (Canonico Antonio Re). Per l’edizione completa dei luoghi in cui è citata l’Arcadia nel *Chracas* dal 1718 al 1772 si veda la tesi di laurea di Rebecca Restante (RESTANTE 2022).

aveva riunito attorno a sé, a cadenza settimanale, un gruppo di poeti perché insieme si esercitassero in orazioni e versi estemporanei: nacque così, nel 1688, l'Accademia dei Dissunti, futura Ottoboniana; e non a caso, tra i neo-ottoboniani vi erano anche alcuni di quelli che diventeranno poi arcadi della primissima ora, come ad esempio Giovan Battista Felice Zappi, tra i fondatori dell'Arcadia.<sup>9</sup> Tuttavia, per un primo inquadramento del fenomeno è necessario attendere il custode Michele Morei, Mireo Rofeatico,<sup>10</sup> e la pubblicazione delle *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi*, avvenuta nel 1761,<sup>11</sup> ormai a un cinquantennio di distanza dalla prima testimonianza crescimbeniana. Qui, dopo aver ricordato che la poesia all'improvviso vantava una fiorente produzione in italiano – da cui anche le celebri incoronazioni di Alauro Euroteo e di Corilla Olimpica (*infra*)<sup>12</sup> – e che era motivo di grande attrazione anche per il pubblico non arcade,<sup>13</sup> Morei scrive:

<sup>9</sup> Notizie sulla nascita e il funzionamento dell'Accademia si ricavano ancora da CRESCIMBENI, *Comentarj*, vol. I: 148-149: «il glorioso Principe Cardinal Pietro Ottoboni, Vicecancelliere di Santa Chiesa, il cui ingegno e la cui prontezza è mirabile in ogni cosa, e particolarmente nelle materie letterarie, istituì gli anni passati una conversazione privata di lettere, la quale ogni lunedì si adunava nel suo Palagio, e talora in altri luoghi di sua giurisdizione; ed in essa si operava improvvisamente con eruditi discorsi, e con poesie d'ogni genere, tessendosi anche, talora col suono e talora senza, poemetti d'ottave, capitoli, catene di sonetti, di canzoni, di canzonette, e arrivandosi infino a comporvi corone perfette e a stendersi le disfide degli improvvisatori per quattro e sei ore continue»; poco oltre, Crescimbeni ricorda tra gli illustri partecipanti la «vivacità dell'Avvocato Giovan Battista Zappi Imolese, la sceltrezza di Francesco del Teglia Fiorentino, la felicità dell'Avvocato Francesco Maria de' Conti di Campello e dell'Abbate Pompeo Figari Genovese».

<sup>10</sup> Michele Giuseppe Morei divenne arcade nel 1711 col nome di Mireo Rofeatico e custode dal 1744 a 1766, cfr. GIORGETTI VICHI 1977: 180.

<sup>11</sup> MOREI 1761: 86-87.

<sup>12</sup> Note sono le vicende che videro i due poeti incoronati in Campidoglio: il primo, il cavaliere Bernardino Perfetti, nel 1725, la seconda, Maria Maddalena Morelli, nel 1776. Sul valore di quest'ultimo evento si veda GUARINO 2016; in particolare, ai fini del nostro discorso, rimane attivo il ragionamento dello studioso: «la convergenza della *laureatio*, e degli episodi che la ripristinarono nella sede capitolina, con le pratiche della poesia estemporanea a Roma nel Settecento è il risultato dell'incrocio di valori e pratiche che caratterizzano i primi decenni dell'Arcadia» (ivi: 170).

<sup>13</sup> A vantaggio di completezza, riporto qui i nomi menzionati da Morei tra coloro che improvvisavano in italiano, oltre al già ricordato Zappi: «Benaco Canonico Giulio Cesare Grazini, e Fedrio Giuseppe Antonio Vaccari, e poi Eulibio Paolo Rolli, e Fausto Paolo Vannini, ed Eniso Domenico Ottavio Petrosellini, ed Artino Pietro Metastasio sin dalla sua adolescenza, ed Alauro il Cavalier Bernardino Perfetti, che poi a questo titolo fu laureato in Campidoglio; [...] Acromelo Agostino Germisoni già defunto, Euridalco Abate Gaetano Golt, ed Aurasio Abate Pier Francesco Versari, ed Enisilfo Abate Giuseppe Petrosellini, [...] Oraspe Padre Abate Zucchi Olivetano, e Rosauvo Padre Maestro Lucca Domenicano»; MOREI 1761: 85-86.

E giacché di chi estemporaneamente compose si è fatta memoria, *riferiremo anche i nomi di alcuni che, in versi latini all'improvviso composti, si son fatti pubblicamente ammirare*. Sono questi: *Erasto*, Abate Francesco Cavoni; *Cratino*, Abate Giovanni Santorio; *Semirotto*, Abate Anton Francesco de Felici; ed *Illago*, D. Niccola Gallio di Duchi di Alvito; ed *Avino*, Padre Filippo Bruni delle Scuole Pie; ed *Oniantrèo*, Canonico Antonio Re e *Fidelmo* Abate Eusebio Michilli poi Canonico Regolare del Salvatore, tutti e due ancor'essi defunti.

Prima di dare qualche indicazione su alcuni di questi nomi, occorre precisare che non esiste un'adeguata corrispondenza tra testimonianza e documento. Infatti, a meno di nuove acquisizioni, non disponiamo ad esempio di alcuna notizia sui testi di Illago e Fidelmo, se non tra le pagine del *Chracas*;<sup>14</sup> viceversa, i manoscritti indicano nomi – quali Antonio Somai, Giovanni Battista Cotta e Niccolò Giudice – che non vengono associati dalla documentazione alla poesia estemporanea; o ancora, in alcuni casi l'unica testimonianza giuntaci proviene dalle edizioni a stampa degli *Arcadum carmina*. L'insieme di questi elementi suggerisce che evidentemente il fenomeno era più esteso di quanto appaia ora o di quanto sia possibile ricostruire. Fornisco, dunque, di seguito l'insieme dei dati raccolti. Per quanto riguarda le testimonianze manoscritte, lo spoglio condotto sui faldoni che compongono la parte più cospicua del patrimonio poetico della prima Arcadia restituisce il seguente *corpus* di testi:<sup>15</sup> ben trenta componimenti, tutti in distici elegiaci, distribui-

<sup>14</sup> Preziose le testimonianze tra il 1747 e il 1750 perché, oltre a fornire informazioni – e nomi – sulle recite all'improvviso altrimenti irrecuperabili, si segnala sempre la lingua della pratica poetica estemporanea, distinguendo dunque tra coloro che recitavano in italiano (Cleante, Euridico, Eniso e Oraspe) o in latino (Oniantreo e Fidelmo). In particolare, si vedano le seguenti testimonianze: «Volendo riprinziare li Sign. Arcadi i loro Letterarj exercizj dopo il Carnevale, fu tenuta in quel giorno di Domenica nell'abitazione del Sig. Abb. Morei, Custode Generale di essa Arcadia, un'Accademia di Poesia all'improvviso, con essersi esercitati in tal virtuoso divertimento li Signori Abb. Golt e Cermisoni, il Sign. Diol, il Sign. Abb. Vernei, Fiorentino, ed il Sig. Canonico Re, che recitò i suoi versi in latino» (25 febbraio 1747); «e tra questi con molto applauso (il che seguì anche in tutti) li Signori Abbati Cermisoni e Golt e il Sig. Giacomo Diol in italiano, ed il Sig. Canonico Re (come è solito quasi sempre) in latino» (27 novembre 1747); «fu eccellentemente in Poesia all'improvviso cantato dalli Signori Abb. Golt e Cermisoni e dal Sig. Giacomo Diol, e dal solo Sig. Canonico Re in versi latini» (7 ottobre 1747); «e in particolare il Sig. Abbate Michilli, che in versi latini riepilogò all'improvviso tutta l'Accademia» (18 luglio 1750); «e si chiuse l'Accademia con un Sonetto del detto Sign. Abbate Morei, nella di cui abitazione il Giovedì antecedente era stato eccellentemente improvvisato dalli Sign. Abb. Golt e Petrosellini e Sig. Diol, coll'avervi in fine fatto un spiritoso Epilogo in versi latini il Sig. Abb. Michilli, quale diede nobil compimento alla virtuosa funzione» (3 ottobre 1750), vd. RESTANTE 2022.

<sup>15</sup> Lo spoglio si è limitato ai primi 13 manoscritti su un numero complessivo di 41, ovvero l'intero *corpus* documentario, perché qui sono contenuti i «Componimenti arcadici», come indica l'intestazione che

ti in un arco temporale che va dal 1690-1691 al 1712.<sup>16</sup> Per quanto riguarda le stampe, sotto l'etichetta *extemporaneum* si collocano sei testi per quattro autori, tra cui i menzionati Semiro e Ila, durante gli anni di Crescimbeni (1690-1728), Oniantreo, a cavallo tra Lorenzini (1728-1743) e Morei (1743-1766), e infine Arbace Tesmiano (Pietro Antonio Petrini), ancora durante quelli di Morei. A fronte dei dati raccolti, in questo contributo si è ritenuto più utile privilegiare lo studio dei documenti e testimonianze a stampa per i seguenti motivi: intanto, l'esiguità del corpus consente di inquadrare compiutamente le peculiarità del fenomeno poetico in esame; poi, il vistoso iato tra ciò che si definisce frutto di estro estemporaneo e ciò che viene prodotto per essere dato alle stampe pone sin da subito l'accento sui problemi metodologici da affrontare in sede di edizione.

La prima testimonianza di un testo estemporaneo in latino in Arcadia si legge nel quinto volume degli *Arcadum carmina*, pubblicato nel 1721:<sup>17</sup> si tratta di un testo di

Crescimbeni ha dato a questi mss., recitati o consegnati durante le adunanze per essere registrati nel *Serbatoio*.

<sup>16</sup> In attesa dell'edizione dei testi, fornisco di seguito i risultati dello spoglio, segnalando incipit del componimento, il nome arcadico dell'autore, con quello al secolo tra parentesi, il riferimento al manoscritto e alla carta. La numerazione tra parentesi quadre, aggiunta per comodità, ricalca l'ordine di seriazione dei testi per come compaiono nei mss. e rispetta l'unità codicologica della carta; quella tra parentesi tonde, invece, distingue i casi in cui, nella stessa carta, vi sono due o più componimenti non propriamente disgiunti da un titolo, ma da intendersi separatamente. Nel dettaglio: [I] *En quid hoc dicam, cum sis nutritus in aula*, Erasto Mesobeo (Francesco Cavoni), ms. 1, c. 286r-v; di Cratino Emeresio (Giovanni Santorio) la seguente serie di testi: [II] *Massica, quae luteis gens prisca bibebat in urnis*, ms. 7, c. 51v; [III] *Nascitur ad Lumen, sine Lumine deficit umbra*, [IV] *Omnia si centum deus ora sonantia linguis*, ms. 7, c. 131r-v; [V] *Hic, ubi fronte gravis, celso venerabilis ore*, [VI] *Angelici quondam iussit tuba clara magistri*, [VII] *In laudes, Francisce, tuas facunda juvenus*, ms. 7, c. 144r-v; [VIII] *Rustica tranquillae dum laudas otia vitae*, [IX] *Virtutem egregij pretium canis esse laboris*, [X] *Qualis ab arcano venator Araneus antro*, [XI] *Clamat in Astrologos Saliuncus, clamat in astra*, [XII] *Nomine sublimis dum moenia principis armas*, [XIII] *Sydereas semper securus inambulatur oras*, [XIV] *Saecula cum fluerent, quae nomina fecerat aurum*, [XV] *Cetera non memini recitantum themata. Parcat*, [XVI] *Falleris, o Pastor, si pungere turbidus optas*, ms. 7, cc. 145r-146v; [XVII] *Quid sit amor nondum Latinae docuere Camoenae*, Ila Orestasio (Antonio Somai), ms. 7, c. 251r; [XVIII] (1) *Arcadiae summis, vates, inniteris ulmis*, Estrio Cautino (Giovanni Battista Cotta), (2) *Fingere dum nobis laudes tua carmina cogis*, Emireno Pirgense (Niccolò Guidice), (3) *Princeps ingenio versuque et carmine princeps*, Estrio, (4) [Hi]sce [...] *cenando tam male semper*, Emireno, (5) *Vates cum fuerim satiatus carmine tanto*, Estrio, ms. 11, c. 98r; [XIX] *Dum tacitus nuper docta spatiabar in aula*, Erasto, ms. 11, c. 235r; [XX] *Concordant facile vates atque omnibus una est*, adespoto, ms. 11, c. 235v; chiudono il corpus altri testi di Erasto: [XXI] (1) *Quid maiora tulit vel ferrum damna vel aurum*, (2) *Quid magis exornet, vel Lex vel amica Poesis*, (3) *Haec data materies cantandi ex tempore: Vates*, cassato, ms. 13, c. 192r-v; [XXII] (1) *Sume Lyras, Carrara: novus tibi nascitur beros*, (2) *Quaeritur an David Pastor fortissimus esset*, ms. 13, c. 193r; [XXIII] *Perge, tuis oculis etenim quae panditur aula*, ms. 13, c. 193v.

<sup>17</sup> La mancanza di dati sulla composizione del testo non consente di definire ulteriormente la sua datazione.

Semiro Acidonio, indirizzato ad Alfesibeo. L'ampio spazio qui riservato ai testi dell'arcade – con un numero complessivo di 41<sup>18</sup> – è prova della considerazione di cui questi dovette godere nella prima Arcadia: infatti, benché non figurasse tra i fondatori, come l'amico Erasto, fu tra i XII Colleghi d'Arcadia, ovvero tra coloro che gestirono la donazione e l'acquisizione del Bosco Parrasio; dunque, non un personaggio secondario.<sup>19</sup> Questi, inoltre, è menzionato da Morei tra coloro che improvvisano in versi latini, benché di questa produzione non sia rimasta altra traccia se non il presente componimento, in cui si celebra il giorno di Natale, Festa Tutelare d'Arcadia, e coglie l'occasione per fornire un omaggio a Crescimbeni. Segue il testo:<sup>20</sup>

*Ad Alphesiboeum Arcadiae Custodem*

epigramma extemporaneum

Parrhasio cum nulla choro mihi sella vacaret,<sup>21</sup>

das inter vates, Alphesiboe,<sup>22</sup> locum;

cum das ipse locum, mercede pacisceris ista,<sup>23</sup>

<sup>18</sup> Cfr. *Arcadum carmina* 1721: 235-264; in tutto comprendono: due ecloghe, un testo in endecasillabi e ben 38 epigrammi.

<sup>19</sup> Altre notizie su Semiro e sulla sua produzione epigrammatica latina si trovano in FELICI, *Quattro epigrammi* [Arianna].

<sup>20</sup> *Arcadum carmina* 1721: 257. 'Epigramma estemporaneo ad Alfesibeo, Custode d'Arcadia. / Benché, nel coro parrasio, non c'è alcuna sedia per me vuota, / tu mi concedi, o Alfesibeo, un posto tra i vati; / appena me lo concedi, imponi questa mercé: / che io reciti un canto sacro per la nascita di Gesù. / Ma i versi vengono meno; e però tu stesso rendi, comandando, / vate, e appari a me migliore di Febo. / Da cantare è Gesù: inappropriati diventano i silenzi / dal momento che io posso con facilità andargli in lode. / Dio stesso, sebbene nasce in una misera spelonca, / desiderò elargire i suoi doni tra i popoli; / insegnò agli angeli, incapaci di parlare, / a infondere il canto con voce nuova / e prescrisse che il Sacro Natale spargesse subitanei fiori / grazie al suo odore, e stelle alla sua luce. / Son forse io già fatto poeta? Ti sbagli: non sei tu / a rendere poeti i pastori, o Alfesibeo; / c'è un Autore, ancora più grande, che David, / da pastore, fece re e poeta: è lui'.

<sup>21</sup> Benché non manchino esempi in Virgilio (*Aen.* VIII 344) e Ovidio (*Met.* II 460; *Fast.* IV 577; *Trist.* II 190), l'*incipit* sembra provenire da Propertio, anche per la presenza di «locum» a fine verso: «Parrhasius parva vindicat arte locum» (III 9, 12). La sequenza «cum nulla [...] mihi» può trovare riscontro, di nuovo, in Propertio (I 5, 28) o in Ovidio (*Trist.* III 11, 9), sebbene entrambi la pongano a inizio verso. Numerose, ancora, le attestazioni di *vacare* in ultima posizione nella poesia latina antica.

<sup>22</sup> Le occorrenze di *Alphesiboeus* provengono tutte dalla poesia bucolico-elegiaca, ma la parola non si trova mai nella giacitura in cui la colloca Semiro; ve ne sono 4 in Virgilio (*Ecl.* V 73; VIII 1, 6 e 62, tutte in ultima); una in Propertio (I 15, 15, in prima posizione) e una in Calpurnio Siculo (II 94; in chiusura).

<sup>23</sup> Il primo emistichio riutilizza elementi del verso precedente, secondo una prassi che si può immaginare utile alla poesia all'improvviso; l'unica occorrenza del sintagma «mercede paciscor» è in Claudiano: «Mos erat et

ut recitem nato carmina sacra deo.<sup>24</sup>

Carmina sed desunt, vatem tamen ipse iubendo<sup>25</sup>

efficis, et melior tu mihi Phoebus ades.<sup>26</sup>

Cantandus deus est: iniusta silentia fiunt,<sup>27</sup>

cum facile in laudes numinis ire queam.

Ipse Deus, quamvis deserto nascitur antro,<sup>28</sup>

iam sua per populos prodere dona cupit.<sup>29</sup>

foeda requiem mercede pacisci» (*Stil. cos.* I 211), autore della cui frequentazione non occorre dubitare, essendo un poeta piuttosto noto nel Settecento.

<sup>24</sup> L'avvio del verso è un prelievo da Marziale: «Ut recitem tibi nostra rogas epigrammata. Nolo» (I 63, 1), a cui si lega anche per senso. L'accostamento «sacrum carmen», invece, potrebbe avere come modello, di nuovo, Properzio, più vicino al nostro per posizione metrica: «Pro quibus optatis sacro me carmine damno» (II 28, 43); ma anche Ovidio, più aderente per senso: «noster Apollo / innocuam sacro carmine monstrat opem» (*Rem.* 252). Infine, molto frequente la clausola *sacra deo*; si vedano, a mo' di esempio, Tibullo («garrula silvestri fistula sacra deo»; II 5, 30), Ovidio («et per taediferae mystica sacra deae»; *Epist.* II 42; ma vd. anche VII 158; *Fast.* VI 62 e 314; *Ibis* 384), e Marziale («sed faciunt ipsi nunc, puto, sacra dei»; VIII 4, 4; XIII 66, 2 e forse anche IX 16, 2).

<sup>25</sup> «Carmina» in prima posizione ha come modelli autorevoli Ovidio («Carmina laudantur, sed munera magna petuntur»; *Ars* II 275; ma vd. anche *Am.* II 17, 21) e Marziale («carmina, purpurea sed modo culta toga»; X 93, 4). Autoriale, invece, è l'accostamento e l'assonanza di *sed-desunt*, sebbene possa aver interferito anche una memoria oraziana: «interpellarim; sed des veniam bonus, oro» (*Sat.* II 4, 5). La posizione di «vatem iubendo» potrebbe venire da Stazio: «Mox plenum Phoebos vatem et celerare iubentem» (*Theb.* X 624), da cui «melior tu mihi Phoebus» rivela un'eco.

<sup>26</sup> Il predicato «efficis» in prima posizione ricorre principalmente in Ovidio (ben 25 volte) e Lucrezio (12 volte). L'intero verso potrebbe celare un'eco da Valerio Flacco: «promisi et melior tuae mihi foedera dextrae» (V 494), che a sua volta sembra aver presente il secondo emistichio di un verso ovidiano: «verbaque tot reddit: melior mihi dextera lingua!» (*Met.* IX 29). La chiusa è un preciso richiamo a una terna di versi dei *Remedia amoris* che pongono «Phoebe ades/adeat sia in incipit che in explicit: utque facis, coeptis, Phoebe saluber, ades. / Phoebus adest: sonuere lyrae, sonuere pharetrae; / signa deum nosco per sua: Phoebus adest» (704-706).

<sup>27</sup> La clausola, leggermente variata, è presa da Virgilio: *et gelidi fontes, aviumque silentia fient* (*App. Dirae* 120).

<sup>28</sup> L'altisonante apertura di verso ricalca due *incipit* tibulliani e ovidiani, entrambi giocati sulla ripresa anaforica dei lemmi «ipse deus: Ipse deus tacito permisit lingua ministro / [...] / ipse deus somno domitos emittere vocem» (Tibullo, I 9, 25-27; vd. anche II 3, 14a); «Ipse deus velox discurrere gaudet in altis / [...] / ipse deus nudus nudos iubet ire ministros» (Ovidio, *Fast.* II 285-297; vd. pure *Am.* I 8, 59). Si ricorda, inoltre, che può aver interferito anche un passo di Orazio: «Ipse deus, simulatque volam, me solvet. Opinor» (*Epist.* I 16, 78). Lo scenario del *deserto antro* è in Stazio: «fetibus abreptis Scythico deserta sub antro» (*Theb.* 10, 821), mentre per il motivo della nascita in *antro* può aver agito anche la fonte di Valerio Flacco: «Linquit et Actorides natum Chironis in antro» (I 407).

<sup>29</sup> Lo *iam* iniziale e la clausola potrebbero ricordare un luogo dell'*Enecide* virgiliana: «Iamque ibat dicto parens et dona Cupido» (I 695).



aetheris aligeros, linguaque atque ore carentes,<sup>30</sup>  
insolita docuit fundere voce melos<sup>31</sup>  
Natalemque Sacrum subitos ostendere flores  
iussit odore suo, sydera luce sua.<sup>32</sup>  
En ego iam factus vates? Sed falleris; haud tu<sup>33</sup>  
pastores vates, Alphesiboeae, facis.<sup>34</sup>  
Maior adest Author: qui de Pastore Davidem<sup>35</sup>  
et regem et vatem fecerat, ille facit.<sup>36</sup>

Un'ultima precisazione prima di congedarci da questo testo: sempre negli *Arcadum carmina*, poche pagine prima, si legge un'ecloga composta da Semiro *In Natali Domini*.<sup>37</sup> Il testo, quasi una sorta di preghiera che il pastore recita, ripercorrendo i momenti più

<sup>30</sup> Il lemma *aether*, in *positio princeps*, conta un numero molto alto di riscontri: Lucrezio (4), Virgilio (13), Ovidio (16), Lucano (11), Silio Italico (10) – mentre *aliger*, meno frequente, si direbbe di marca virgiliana: «Ergo his aligerum dictis adfatur Amorem» (*Aen.* I 663; anche XII 249); dopo, il termine, sempre nella stessa posizione, compare anche in Ovidio (*Fast.* IV 562) e Valerio Flacco (V 453; VII 120 e 171). Non è però attestato l'uso dei due termini in accordo neanche nella poesia sacra o più tarda, e per questo risulta ancora più originale la perifrasi «aetheris aligeros» per angeli (letteralmente 'gli alati del cielo').

<sup>31</sup> L'intero verso, anche se non per puntuali riprese lessicali, sembra vicino a Tibullo per l'idea dell'infondere voce al canto: «Ille liquor docuit voces inflectere cantu» (I 7, 37). Quanto alle parole *insolita* e *melos*, si trovano quasi sempre attestate nella posizione in cui le colloca Semiro, sebbene il numero di occorrenze per *melos* sia meno significativo, specie perché ricorre in autori di cui non si può dar certa la conoscenza da parte del nostro arcade (ad esempio: Marziano Capella e Venanzio Fortunato).

<sup>32</sup> Fatta eccezione per le parole *natalem* e *flores*, molto frequenti a inizio e fine verso, i due versi si direbbero originali di Semiro, dato che non si trovano riscontri stringenti nella tradizione poetica latina; e così anche la disposizione a catena degli elementi attribuiti al sacro Natale (*flores – odore – sydera – luce*).

<sup>33</sup> L'attacco viene da Calpurnio Siculo: «En ego iam tremulus et vertice canus et ista» (VII 43); inoltre il primo emistichio è vicino per significato alla seconda parte di un verso della *Pharsalia* di Lucano: «incubuitque adyto: vates ibi factus Apollo» (V 85). Ancora, *sed falleris* è una tessera staziana: «incestique patrum thalami; sed fallit origo» (*Theb.* II 464 e, nella stessa posizione, anche V 157).

<sup>34</sup> Oltre alla ripetizione di *Alphesiboeae* ad apertura e chiusura componimento, di cui si è già identificata la marca bucolica, si noti che le prime due parole del verso si trovano in Virgilio, ma nell'ordine opposto: «vatem pastores; sed non ego credulus illis» (*eccl.* IX 34).

<sup>35</sup> L'*incipit* preleva una clausola ovidiana: «nec tibi simplicitas ordine maior adest» (*Am.* I 11, 10) e «Sol abit: egresso victima maior adest» (*Fast.* IV 716), sul quale si innesta Marziale, qui in prima posizione: «Auctor adest: haec sunt Caesaris, illa Iovis» (I 6, 6). Le non poche attestazioni del nome *David* in poesia, provenienti principalmente da poeti cristiani tardo antichi, sono sempre in forma nominative e spesso in ultima posizione, è dunque significativa e da valorizzare la scelta di Semiro di porlo all'accusativo.

<sup>36</sup> La seconda parte dell'emistichio viene da Ovidio: «quae, quia non liceat, non facit, illa facit» (*Am.* III 4, 4).

<sup>37</sup> Cfr. *Arcadum carmina* 1721: 242-245, unico testimone del testo.

significativi della Natività, mostra alcune assonanze, seppur vaghe, coll'epigramma ora esaminato,<sup>38</sup> elemento che ci consente di riflettere sulla loro coesistenza negli *Arcadum carmina*. Infatti, pur avendo entrambi i componimenti lo stesso argomento, questo è reso esplicito solo nel titolo dell'ecloga, rendendo quest'ultima il testo rappresentativo della sacra festività; ma proprio per questo appare significativo l'inserimento anche dell'epigramma, in cui è da rintracciare la volontà da parte di Semiro, o di Crescimbeni, di tenere memoria di quell'occasione poetica e di non rinunciare a darle spazio nella raccolta.

Del secondo componimento disponiamo di tre testimonianze, tutte *post eventum* e prive di varianti. Si tratta di un distico che Antonio Somai recitò all'improvviso per la donazione fatta da Giovanni V re del Portogallo nel 1725, per l'acquisto di un luogo che diventasse sede fissa per l'Arcadia; dunque, un momento di grande importanza nella storia dell'accademia. Lo ricorda per la prima volta Francesco Maria Mancurti, Clonimo (o Cleonimo) Evoreo, nella *Vita dell'Arciprete Giovan Mario Crescimbeni* del 1729;<sup>39</sup> qui si dice:

Finora, come opportunamente si è di sopra narrato, la Ragunanza de gli Arcadi, or qua, or là vagando, non ebbe sede stabile e ferma per fare i suoi congressi letterari. Finalmente giunse ad averla, quando la Sacra Real Maestà di Giovanni V, re di Portogallo, gradendo d'essere stata dall'Adunanza stessa con acclamazione surrogata alla Campagna Arcadica, in essa vacante, della Santa Memoria di Papa Clemente XI, le fece dono di scudi quattromila da impiegarsi nella compra d'un luogo permanente per la sede degli Arcadi; perloché *uno de' più antichi, più celebri ed affezionati Pastori*, quale è Ila Orestasio, in udire atto di sì magnanima profusione, sollevando il pensiero, *con estro improvviso* disse:

Quod non tot proceres, quod non fecere tot anni,  
praestitit una dies, porrigit una manus.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Di seguito alcune delle occorrenze che paiono ripetersi nei due testi: «Apparere novos viridi de cespite flores» con «Natalemque sacrum subito ostendere flores»; gli attacchi di verso: «insolito [...] insolita»; «Pastores [...] Pastores»; «Aethereae [...] Aetheris»; ancora, il motivo del dono nell'ecloga offerto dall'uomo a Dio – «Dona parete Deo» – e nell'estemporaneo da Dio all'uomo – «Deus [...] sua per populos proderet dona cupit».

<sup>39</sup> MANCURTI 1729: 85.

<sup>40</sup> «Ciò che non hanno fatto tanti nobili e tanti anni / l'ha offerto un solo giorno, lo elargisce una sola mano». Qualche nota sul distico: al primo verso, l'attacco «quod non», ripetuto anche nel secondo emistichio, è una ripresa di Marziale: «Quod non argentum, quod non tibi mittimus aurum» (V 59, 1), mentre la clausola viene da Virgilio: «et soror et coniunx, una cum gente tot annos» (*Aen.* I 47) e da Ovidio: «At mihi iam

Il ricordo di un momento tanto sentito per la prima Arcadia passa, dunque, per l'auto-revolezza di uno dei suoi più «antichi, celebri» e «affezionati» pastori, Ila Orestasio;<sup>41</sup> questi – non ricordato tra gli improvvisatori latini dal Morei benché vi sia anche un altro carne estemporaneo tra i manoscritti (*supra*) – preso da un estro improvviso ringrazia la prodigalità di Giovanni V che, in un solo giorno, è riuscito a offrire ciò che nobili e anni non avevano mai fatto. Il testo poi fu ripubblicato nella raccolta delle *Poesie toscane e latine* del Somai, allestita dai nipoti Francesco e Antonio, in cui reca il seguente titolo che ne ricorda l'occasione della recita: *De liberalissimo Joanne V Lusitaniae Rege scutorum quatuormillium Arcadiae coetui largitore disticon extemporaneum*.<sup>42</sup> Infine, fu pubblicato per la terza volta da Morei in una prosa poi inserita negli atti di un'adunanza in onore dei 14 fondatori d'Arcadia, stampata nel 1753, nella quale prima di fornire il testo di Somai, si dà un breve racconto dell'accaduto:<sup>43</sup>

Prima che alcuno facesse dal Serbatorio partenza, fu stabilito che il giorno seguente tutti si dovessero trovare nel Bosco Parrasio e nel Teatro, che presentemente alle Adunanze Generali è destinato, per ivi dar compimento alla nostra arcadica villeggiatura. Si fermarono tutti di mano in mano che arrivavano nel vestibolo del primo ingresso, dove intanto, leggendosi l'iscrizione che all'immortal memoria del gloriosissimo Arete ivi in marmo si vede incisa, si passò a fare i dovuti encomi alla di lui regia munificenza; né fu tralasciato di ricordare *il bel distico che, trasportato dal giubilo, all'improvviso compose Ila, [...]*; ed Acamante, che ben il teneva a mente, lo fece a tutti ascoltare.

videor patria procul esse tot annis» (*Trist.*, V 10, 3) e «Mirus amor iuvenum: quamvis abiere tot anni» (*Pont.* III 2, 95). Per quanto riguarda il secondo verso, risulta ampiamente documentato il predicato «praestitit» in prima posizione. L'accostamento «una dies – una manus» proviene da Stazio: «felices, quos una dies, manus abstulit una» (*Theb.* III 148), mentre il motivo della mano in atto di porgere, nella stessa giacitura metrica, è ovidiano: «iam tibi formosam porriget illa manus» (*Epist.* XVIII 16; anche *Fast.* III 872 e VI 736; *Trist.* IV 9, 10; *Pont.* IV 5, 28). Notevole, dunque, l'incastro di tessere poetiche contenuto in due soli versi e la contrapposizione, in chiasmo, tra *proceres-anni* e *dies-manus*.

<sup>41</sup> Per un profilo della poetica di questo autore, vd. CAMPANELLI 2023a: in part. 127-128, dove si menziona il medesimo episodio qui in esame.

<sup>42</sup> SOMAI 1735: 183; 'Distico estemporaneo a Giovanni V, re di Portogallo, donatore magnanimo di scudi quattromila per l'Adunanza d'Arcadia'.

<sup>43</sup> MOREI 1753: 71-72.

A sottolineare la significatività di questo brano basterà puntare l'attenzione su due aspetti: il primo è che vede coinvolte personalità di primaria importanza: intanto, il già ricordato Arete Melleo, Giovanni V; poi Acamante Pallanzio, Giuseppe Brogi, successore di Morei come custode dell'Accademia. Il secondo, invece, riguarda la modalità di recupero dell'episodio narrato: si riferisce di qualcosa ricordato a memoria, che originariamente era stato composto all'improvviso, di cui si ha e si vuole lasciare nuovamente testimonianza scritta.

I prossimi tre testi sono composti da Antonio Re da Roma, Oniantreo Tripolita, il quale, come Semiro, fu tra i XII colleghi d'Arcadia e ricordato da Morei tra gli improvvisatori in latino. I componimenti si leggono in una raccolta del 1744 allestita da Brogi in morte del custode Filacida Luciniano, Francesco Lorenzini;<sup>44</sup> come precisa Brogi nella lettera di dedica al cardinale Francesco Borghese, il volume oscilla tra ossequio per il defunto Custode e omaggio per il suo successore, vale a dire Morei, nel tentativo di creare una virtuosa continuità tra i due.<sup>45</sup> Nel dettaglio, il primo testo di Oniantreo – come indica il titolo – si rifa all'«antecedente sonetto» di Fibreno Melissiano, ovvero Pasquale Fantauzzi, divenuto arcade poco prima della morte di Lorenzini.<sup>46</sup> Il testo di quest'ultimo, che si apre con l'esplicito intento di andare in lode al «saggio Mireo» dopo aver pregato Polimedonte Eutresio, Giacomo Mistichelli,<sup>47</sup> di soccorrerlo poiché troppo debole era il suo ingegno, sviluppa l'immagine del «nuovo Sole», vale a dire Morei, sorto per infondere speranza all'«afflitto [...] arcade regno».<sup>48</sup> A questo sentimento corrisponde l'epigramma

<sup>44</sup> *Componimenti degli Arcadi*; per alcune considerazioni sul valore della raccolta, cfr. CAMPANELLI 2023b: 11-12.

<sup>45</sup> *Componimenti degli Arcadi*: A3-4: «Solo meravigliar potremmo l'Eccellenza Vostra perché queste Rime non dal novello Custode [Morei] le sieno offerte; ma siccome elleno celebrando li pregi del Defonto vengono a framischiare sovente le giuste lodi di chi ad esso meritevolmente è succeduto; così egli, vinto dalla sua umil modestia, [...] a farlo non è giammai condisceso».

<sup>46</sup> Pasquale Fantauzzi da Sora risulta annoverato in Arcadia a partire dal 1743, cfr. GIORGETTI VICHI 1977: 119; qualche notizia sul poeta si legge in ACQUARO GRAZIOSI 1991: 35-36.

<sup>47</sup> Giacomo Mistichelli fu «uno dei XII colleghi d'Arcadia», vd. GIORGETTI VICHI 1977: 213, e tra coloro che «andavano a scuola di poesia da Lorenzini, e formavano quindi la sua Arcadia», vd. CAMPANELLI 2023b.

<sup>48</sup> *Componimenti degli Arcadi*: 73. Fornisco il testo del sonetto: «Saggio Mirè, pregai Polimedonte / che un ramo del suo lauro portentoso / donasse a me, poich'era desioso / tesseracti un serto all'onorata fronte. / Ebbe mill'arti e mille scuse pronte / e mostrossi al mio dir sempre ritroso. / Or che far posso? Di cantar non oso, / ché mai non bevvi d'Ippocrene al Fonte. / Pur dirò che in te forse un nuovo Sole / per l'afflitto nostro arcade regno / della perdita sua più non si duole. / Dirò... ma che? Se il mio sterile ingegno / pensier non sa, non sa trovar parole / onde render ti possa onor condegno».

di Oniantreo, che, dopo aver sintetizzato nei primi due versi il contenuto del sonetto, suggerisce il da farsi: per raccogliere corone degne di un poeta non occorre attingere al fonte d'Ippocrene, dunque a quello di Polimedonte, ma al «Castalium [...] iugum», ovvero a quello di Apollo; ecco il testo:<sup>49</sup>

*Sull'antecedente sonetto*

Epigramma extemporanuem

Ut cingas merito Miraei tempora serto,<sup>50</sup>

frondes ex nostro Polimedonte petis.

Castalium conscende jugum; si digna poetae<sup>51</sup>

serta cupis, tibi fas hic quaerere: Apollo dabit.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> *Ibidem*, 'Per poter cingere le tempie di Morei con degna corona, / chiedi le fronde dal nostro Polimedonte. / Sali sul monte Castalio: se desideri corone degne d'un poeta, / è giusto cercarle qui: Apollo te le darà.' L'ultimo verso del componimento è ipermetro, e infatti due degli esemplari a stampa tra quelli recuperati e verificati – il primo della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (6. 22.F.6.2), il secondo della Bibliothek der Universität Zürich (6.UG) – depennano *metri causa* la parola *tibi*, superflua alla sintassi e inaccettabile come eventuale variante dei monosillabi *fas hic*, elementi necessari al periodo; non corregge, invece, l'esemplare 6. 25.G.65 della Nazionale di Roma. Ad ogni modo, l'errore potrebbe rivelare una traccia di oralità, congenita in questi testi, o essere un banale errore di trascrizione influenzato dalla clausola «Apollo dabit» che sottintende un *tibi*. Rimane però notevole che la svista si sia conservata fino alla stampa.

<sup>50</sup> Il sintagma *cingere tempora* trova facile riscontro nella poesia latina – si vedano ad esempio Virgilio (*Georg.* I 28; *Aen.* V 539 e VI 665), Orazio (*Carm.* III 25, 20) e Ovidio (*Am.* I 1, 29; *Met.* XI 159) – anche se mai nella posizione in cui qui è posto; vicino per contesto è anche un verso di Marziale («splendat et cingant floreaserta caput», VIII 77, 4), in cui il poeta latino augura gloria e onore al giovane Libero. La clausola è ovidiana: «festaque odoratis innectunt tempora sertis» (*Trist.* V 3, 3), ripresa poi anche da Stazio: «Ille tuis totiens praestabat tempora sertis» (*Silv.* V 3, 112). Efficace, in ultimo, l'assonanza MERito–MIRaei.

<sup>51</sup> In poesia *Castalium* è quasi sempre associato al dio Apollo, come nel testo di Oniantreo; un modello possibile è Ovidio, dove il poeta rigetta ciò che desta ammirazione nel volgo per accettare di bere alla fonte castalia: «vilia miretur vulgus, mihi flavus Apollo / pocula Castalia plena ministret aqua» (*Am.* I 15, 36). Il verbo *conscendere*, ampiamente diffuso in poesia latina, è attestato in diverse giaciture metriche; esempi autorevoli, e vicini per posizione a quella di Oniantreo, sono Virgilio (*Aen.* X 155), Ovidio (*Met.* III 299; XIII 422 e XIV 820) e Lucano (VIII 372). La chiusa di verso è presa da Giovenale: «versetur dis atque ipso Iove digna poeta» (XIV 206).

<sup>52</sup> «Serta» a inizio verso è attestato sette volte in Ovidio (*Ars* II 734; *Epist.* XII 156; *Met.* IV 7 e 760; VIII 723 e 745; *Fast.* V 220) e ben undici volte in Stazio, specie nelle *Silvae* (*Theb.* II 76; V 199; VIII 225 e X 169; *Ach.* I 505 e 617; *Silv.* I 2, 19; II 7, 15; IV 4, 47 e 7, 11; V 1, 257); parimenti diffusa è *dabit* in chiusura di verso, col maggior numero di occorrenze nel corpus ovidiano.

Gli altri due testi, disposti di seguito e in esplicito dialogo col pubblico arcade,<sup>53</sup> esprimono ancora più efficacemente i due distinti momenti che l'Accademia si accingeva ad affrontare: da un lato il rammarico per la morte di Lorenzini («Philacidae ob mortem»), dall'altro il giubilo per l'elezione di Morei («Miraeo plausus»). Il primo epigramma, infatti, ricorda a tutti i pastori l'inutilità del pianto fintanto che l'esempio del defunto Custode continuerà a essere onorato; solo in questo modo a chi dirà «At perit...» è possibile rispondere «superstes erit», tessere efficacemente posizionate a inizio e fine periodo. Il secondo – annunciato nella stampa dal solo *Aliud* – è invece tutto volto a omaggiare il nuovo Custode, esprimendo la topica impossibilità di offrire versi che possano eguagliare i meriti di chi li riceve. Ecco entrambi i testi:<sup>54</sup>

Epigramma extemporaneum

Philacidae ob mortem lachrymas cur fundimus? Ipse<sup>55</sup>  
carminis insueto robore vivit adhuc.<sup>56</sup>

<sup>53</sup> L'invocazione agli *Arcades*, infatti, chiude il primo componimento e apre il secondo.

<sup>54</sup> *Componimenti degli Arcadi*: 90: 'Perché versiam lacrime per la morte di Filacida? Egli / vive ancora nell'inusitato vigore dei versi. / 'Ma è morto' dirai. Che danno c'è che sia morto? Seguano / gli Arcadi i suoi esempi e le sue imprese: egli vivrà'. *Ibid.*, 'Applaudite Mireo, Arcadi: è un ottimo elogio; / ma quale suono di lode può esser adeguato? / Nobile materia per versi sonanti, ma se / si cerchino versi degni, nulla è abbastanza'.

<sup>55</sup> L'accostamento «mortem lachrymas», meno diffuso di quanto ci si attende, ha come antecedenti Properzio: «Sic mortis lacrimis uitae sanamus amores» (IV 7, 69) e Ovidio: «Cum tetigit limen, lacrimas mortisque timorem» (*Epist.* XXI 165). Più attestato, invece, è il sintagma «lachrymas [...] fundimus» con esempi, di nuovo, in Properzio, vicino anche per l'interrogativa: «et tu me lacrimas fundere, amice, vetas?» (II 8, 2) e Ovidio, con tre occorrenze molto simili tra loro: «Vive memor nostri lacrimasque in vulnere funde» (*Epist.* XI 127); «nomina complexae lacrimas in nomina fundunt» (*Met.* VIII 541) e «huic quoque dat lacrimas; lacrimas in vulnere fundit» (*Met.* XIII 490), ma ricordo anche il possibile modello di Virgilio (*Aen.* III 344 e 348). La clausola, anche se lontana per senso, sembra provenire da Lucrezio: «semina de terraque necessest funditus ipsa» (VI 884).

<sup>56</sup> La parola *insueto* è quasi sempre attestata in questa giacitura metrica, ma mai in riferimento a *robore*. Il sintagma «vivit adhuc» che Oniantreo pone in clausola è, invece, un incipit piuttosto frequente in poesia latina, soprattutto nel corpus ovidiano, sia nelle *Metamorfosi*, variamente declinato: «vivaque adhuc animaeque» (VI 644); «vivus adhuc vates» (IX 407) e «vivit adhuc, operis» (XII 593), che nelle «Ex Ponto: vivit adhuc vitamque» (IV 5, 31). Non mancano esempi anche in Lucano: «Vivis adhuc, coniunx» (VIII 659) e «vivit adhuc aliquid» (IX 871). Per il motivo, comunque topico, della funzione eternatrice dei *carmina*, un preciso modello potrebbe rintracciarsi nella conclusione dell'elegia 6 dei *Tristia* di Ovidio, i cui ultimi versi esprimono proprio questo concetto: «Quantumcumque tamen praeconia nostra valebunt, / carminibus vi- ves tempus in omne meis» (I 6, 35-36).

«At perit» dices. Quid obest perisse? Sequantur<sup>57</sup>

Arcades exempla et gesta: superstes erit.<sup>58</sup>

Aliud

Miraeo plausus datis, Arcades: optima laus est;<sup>59</sup>

ast ecquis laudis par sonus esse potest?<sup>60</sup>

Inclyta materies numerosi carminis, at si<sup>61</sup>

digna exquirantur carmina, nil satis est.<sup>62</sup>

<sup>57</sup> «Quid obest» è tessera lucreziana: «nec fuit in numero, quid obest non esse creatum?» (V 180), mentre *sequantur* in ultima posizione ha diversi precedenti: a mo' di esempio, segnale che ricorre 5 volte in Virgilio, 6 in Ovidio.

<sup>58</sup> *Arcades* a inizio verso è presente principalmente in Virgilio (*Ecl.* VII 26; X 31 e 33; *Aen.* VIII 51; X 491; XI 142), nei *Fasti* di Ovidio (II 272 e 290; V 89) e soprattutto nella *Tebaide* di Stazio (I 273; IV 275, 299 e 340; VI 618; VII 414; X 354). La chiusa, invece, è di conio ovidiano con 5 occorrenze (*Epist.* IX 148 e XIII 162; *Trist.* I 2, 44 e III 7, 50), di cui si veda solo la seguente tratta dagli «Amores: vivam, parsque mei multa superstes erit» (I 15, 42); si segnala un caso anche in Marziale: «et meliore tui parte superstes eris» (X 2, 8).

<sup>59</sup> L'inserimento della parola *Miraeo* a inizio verso sfrutta, per assonanza, l'alta frequenza in prima posizione del predicato *miror* in poesia latina; *laus est* in chiusura, invece, ha un preciso antecedente in Orazio: *principibus placuisse viris non ultima laus est* (*Epist.* I 17, 35). In questo componimento, inoltre, è possibile ravvisare un'altra traccia di oralità. Oniantreo, accentuando la musicalità dei versi, pare abbia provato a replicare la rima in poesia latina: così la vicinanza di suono *laus est: potest*, e la consonanza *et si: satis est*.

<sup>60</sup> Diffusissimo in fine verso è il sintagma *esse potest*. Segnalo, dunque, a campione alcune attestazioni che, come nel testo di Oniantreo, compongono un'interrogativa; si vedano Ovidio: «quid precibus nostris mollius esse potest?» (*Am.* II 2, 66) e Marziale: «Cui malus est nemo, quis bonus esse potest?» (XII 80, 2) vicino anche per l'assonanza *bonus – sonus*.

<sup>61</sup> La parola *inclyta* in poesia latina ricorre per la maggior parte dei casi in penultima posizione; fanno eccezione, però, Valerio Flacco: «inclita Amazonidum magnoque exorta Gradivo» (IV 602; ma vd. anche I 393), Corippo: «inclita nam cunctos calcant vestigia reges» (*Iob.* I 17; anche I 175 e 347; *Iust.* I 4; III 60 e 212; IV 285) e soprattutto Venanzio Fortunato, che nei *Carmina* attesta il maggior numero di occorrenze: «inclita progenies ornavit luce priores» (I 15, 23; IV 25, 7 e 27, 3; VI 3, 1 e 5, 217; VIII 3, 387; IX 1, 5 e 16, 1; cfr. anche *Mart.* I 3 e 505; II 436). Per la formula «numerosi carminis», una fonte potrebbe essere Ovidio, vicina solo per l'accostamento dei due termini: «Sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos» (*Trist.* IV 10, 25); e sempre ovidiana è la disposizione della «materies [...] carminis: te mihi materiem felicem in carmina praebe» (*Am.* I 3, 19).

<sup>62</sup> Il verbo *exquirantur*, generalmente collocato nella poesia esametrica in penultima posizione, è attestato nella stessa giacitura di Oniantreo solo in Stazio, con due occorrenze nella *Thebaide*: «rex ait, exquirant animi non inscia suasit» (I 559; vd. anche X 465). La chiusura del verso, nonché del componimento, è un calco dalla celebre *Satira* I 1 di Orazio, dove però la serie *nil satis est* è in prima posizione: «nil satis est, inquit, quia tanti quantum habeas sis» (62).

L'ultimo testo del corpus si legge negli *Arcadum carmina* del 1756. Si tratta di un distico estemporaneo in endecasillabi faleci – l'unico dunque non in esametri – recitato da Pietro Antonio Petrini, l'arcade Arbace Tesmiano,<sup>63</sup> autore già della *Corona poetica* del 1748 per il matrimonio tra Gennaro Caracciolo e Olimpia Barberini, nel solco di un indirizzo clientelare-encomiastico che legava i Petrini ai Barberini, e delle future celebri *Memorie prenestine* del 1795, la sua opera più impegnativa.<sup>64</sup> Come informa l'intestazione, i versi sono stati recitati a seguito della declamazione di un carme di argomento astronomico, di cui però non rimane notizia, pronunciato da Francesco Sacrati, arcade Igino Nettuniano,<sup>65</sup> mentre era presente la moglie di quest'ultimo; così il testo:<sup>66</sup>

*Hygino Pastori Arcadi de Planetis carmen recitanti in Arcadum Conventu cum eius adesset uxor*

Extemporaneum

Astra, quae numeris refers canoris,  
uxor lucidulis refert ocellis.<sup>67</sup>

Non è possibile ricostruire molto altro su questo episodio, poiché poche sono le notizie su Igino e nessuna sul carme menzionato, ma colpisce a questo punto, da un lato, il silenzio di Morei su questo autore, che non cita – come si può leggere nelle *Memorie* – tra gli

<sup>63</sup> Notizie più dettagliate sull'arcade si leggono in CECCARELLI 2015.

<sup>64</sup> PETRINI 1748; PETRINI 1794.

<sup>65</sup> Possibile si tratti di Igino Nettuniano, vale a dire Francesco Sacrati da Ferrara, in Arcadia tra il 1743 e il 1766; non si hanno molte notizie su questo autore, che fu anche accademico degli Intrepidi.

<sup>66</sup> Cfr. *Arcadum carmina* 1756: 37. 'A Igino, pastore Arcade, che recita un carme sui pianeti in un'adunanza arcadica mentre era presente sua moglie. / Estemporaneo / Le stelle, che tu traduci in versi melodiosi, / la tua amata le conserva in occhi pieni di luce'.

<sup>67</sup> Gli *incipit* «astra» e «uxor», così come «canoris» e «ocellis» in ultima posizione, risultano ampiamente attestati, da Virgilio a Marziale. Interessanti, invece, oltre al gioco *refers-refert*, sono gli incastri modulati a interno verso: intanto, la formula «numeris canoris», che generalmente si usa per indicare la poesia in versi, può qui alludere anche a un tipo di poesia scientifica di cui evidentemente Igino si era fatto cantore. Peculiare, al secondo verso, la scelta lessicale *lucidulis*, che rimanda, come atteso vista anche la scelta del metro, non al Catullo amoroso, ma a quello giocoso. L'unica occorrenza della parola in poesia è al carme LXIX, rivolto a Rufo affinché smetta di meravigliarsi se le donne lo rifuggono, considerato il suo pestilenziale odore; e a nulla gli vale il porgere loro doni come «[...] perluciduli deliciis lapidis» (LXIX 4). Alla luce del riscontro, però, non è tanto il rinvio catulliano a sorprendere quanto piuttosto un gusto prezioso per la parola, che poteva certamente far sorridere il colto e raffinato pubblico arcade.



estemporanei; dall'altro, che, tra tutti, proprio di questo autore inserisca un testo estemporaneo.

Al termine di questa prima indagine sull'improvvisazione poetica in latino, condotta attraverso alcune testimonianze a stampa, ancora due riflessioni. La prima è di carattere storico: si accennava, infatti, alla popolarità che incontrò fin da subito la poesia estemporanea, delle testimonianze di Crescimbeni, di Morei e del *Chracas*. A ben vedere, però, la fortuna del fenomeno fu piuttosto incostante, e come rapido e inarrestabile era stata la sua crescita, tale anche il suo declino. Già solo durante gli anni crescimbeniani, sempre tra le pagine dell'*Arcadia*, il custode è costretto a riconoscere che la poesia estemporanea, a partire dai suoi floridi e autorevoli albori, era già decaduta:

Era già in Arcadia stimatissimo il poetare improvvisamente; ed io ho veduto esercitarvisi i più eminenti, ed i più scienziati Pastori, non più colla Toscana, che colla Latina favella: tra i quali stupendo senza fallo dee dirsi, ed incomparabile il famoso Erasto che nella lingua del Lazio tali versi improvvisamente è stato solito di cantare, quali ogni altro più culto Poeta a grandissima fatica canterebbe pensatamente: siccome nella Toscana il purgatissimo Elenco, il leggiadro Tirsi, il robusto Florimbo e il Fecondo Benaco an [sic] sempre fatto a chiunque gli ha ascoltati, innarcar le ciglia per lo stupore. *Ma nel corso del tempo è ella poi divenuta così popolare, ed abbietta, come profanata, e adulterata da' Capraj, e da Bifolchi, che i gentili Pastori si recano ora a vergogna il nome stesso, non ché l'esercizio d'improvvisatore; né in altra guisa, che fra loro, e privatissimamente si fanno sentire.*<sup>68</sup>

Il silenzio imposto o autoimposto a chi tra gli Arcadi improvvisava sembra cessare con l'arrivo in Arcadia del Cavalier Bernardino Perfetti, celebrato improvvisatore in italiano; l'evento – le cui implicazioni non è ora possibile sviluppare a pieno – è probabile che incoraggiò gli arcadi a dare nuova linfa all'estro estemporaneo, sia italiano che latino. Il culmine di questo processo sono le già ricordate incoronazioni in Campidoglio di Alauro nel 1725 e, in anni più lontani e in circostanze meno pacifiche, di Corilla nel 1776; è forse

<sup>68</sup> CRESCIMBENI, *L'Arcadia*: 116-117; i nomi si riferiscono, oltre al più volte menzionato Zappi (Tirsi), agli arcadi Elenco Bocalide (Francesco del Teglia; 1691), Florimbo Efirio (Fabio Ferrante, 1701) e Benaco Deome-neio (Giulio Cesare Grazzini; Colonia Ferrarese, 1699). L'episodio narrato termina con la recita di «Stanze improvvisate di Montano», l'Abate Pompeo Figari Genovese, ricordato anche nei *Comentarij* tra gli Ottoboniani (*supra*).

anche per questo ritorno in auge della poesia estemporanea che Morei sentì di poter ricordare e omaggiare gli arcadi che, in passato e nel presente, erano improvvisatori. La seconda riflessione è di carattere metodologico: anche se non deve stupire la versatilità e padronanza della lingua poetica latina dimostrata da questi autori, così come è fuori dubbio che essa per l'occasione della performance venisse perfettamente intesa dagli spettatori arcadi, lo studioso e l'editore di questi documenti non può non dubitare della loro affidabilità; o meglio, deve chiedersi se il testo giunto è quello effettivamente recitato all'improvviso o la messa a punto di una redazione precedente non pervenutaci. A questo proposito, almeno in linea teorica, tre potrebbero essere le ricostruzioni possibili: l'autore recita e qualcuno trascrive il testo – virtualmente idiografo – nello stesso momento o poco dopo, per poi consegnarlo al custode; l'autore scrive sul momento e recita i versi l'istante dopo averli composti (e viceversa), per poi dare il testo – in questo caso autografo – al custode; l'autore recita senza lasciare alcuna testimonianza scritta; per la prima e la seconda ipotesi, occorre poi aggiungere anche un eventuale esemplare tipografico, meglio una copia in pulito, per la pubblicazione a stampa. Ma la questione non si limita solo al problema della trasmissione dei testi – su cui rimangono dubbi – ma anche all'oggettiva impossibilità di ricostruire il fenomeno, *iuxta propria principia*, nella sua interezza e complessità; ad esempio, considerando che il numero degli improvvisatori era senz'altro più alto di quello ricostruibile (ipotizzando forse una percentuale a favore di quelli in italiano), il materiale pervenutoci appare fin troppo misero. Tuttavia, anche dalla sola analisi dei pochi testi affrontati, è già possibile affermare che la poesia estemporanea, lontana dall'essere solo un brillante gioco letterario, doveva costituire un genere a sé, una pratica poetica ben radicata e duratura nella produzione dell'*Arcadia*.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Arcadum carmina* 1721 = *Arcadum carmina*, vol. I, Roma, Antonio de' Rossi, 1721.
- Arcadum carmina* 1756 = *Arcadum carmina*, vol. I, Roma, Giuseppe e Filippo de' Rossi, 1756.
- Componimenti degli Arcadi* = *Componimenti degli Arcadi nella morte di Filacida Luciniano*, Roma, Antonio de' Rossi, 1744.
- CRESCIMBENI, *Comentarj* = Giovan Mario Crescimbeni, *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1702.
- CRESCIMBENI, *L'Arcadia* = Giovan Mario Crescimbeni, *L'Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1708.
- FELICI, *Quattro epigrammi* [Arianna] 2020 = Antonio Francesco Felici, *Quattro epigrammi*, a cura di Lucrezia Arianna, <[www.accademiadellarcadia.it](http://www.accademiadellarcadia.it)>, Accademia dell'Arcadia / Pubblicazioni / Saggi di edizione, 2020, <[https://www.accademia-dellarcadia.it/wp-content/uploads/2023/07/Felici\\_Quattro-epigrammi\\_Arianna\\_.pdf](https://www.accademia-dellarcadia.it/wp-content/uploads/2023/07/Felici_Quattro-epigrammi_Arianna_.pdf)>.
- MANCURTI 1729 = Francesco Maria Mancurti, *Vita di Crescimbeni*, Roma, Antonio de' Rossi, 1729.
- MOREI 1753 = Michele Giuseppe Morei, *Adunanza tenuta dagli Arcadi in onore dei Fondatori d'Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1753.
- MOREI 1761 = Michele Giuseppe Morei, *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1761.
- PETRINI 1748 = Pietro Antonio Petrini, *Corona poetica, nelle nozze degli eccellentissimi signori D. Gennaro Caraccioli e D. Olimpia Barberini offerta da Arbace Tesmiano Pastore Arcade*, Roma, per Ottaviano Puccinelli, 1748.
- PETRINI 1794 = Pietro Antonio Petrini, *Memorie prenestine disposte in forma di annali*, Roma, Stamperia Pagliarini, 1794.
- SOMAI 1735 = Angelo Antonio Somai, *Poesie toscane e latine dell'abate Angiolo Antonio Somai*, Roma, appresso Giovanni Maria Salvioni, 1736.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ACQUARO GRAZIOSI 1991 = Maria Teresa Acquaro Graziosi, *L'Arcadia e la Ciociaria*, in *L'Arcadia in Ciociaria*. Atti delle giornate di studio 27-28 ottobre 1990, Roma, Centro di studi internazionali Giuseppe Ermini, 1991.
- ADORNO 1988 = Francesco Adorno, *Accademie e istituzioni culturali in Toscana*, Firenze, Olschki, 1988.
- ANTINUCCI 2022 = Alice Antinucci, *Se per rendere un animo perfetto sia necessario l'amore: Cristallo. Una puntata del gioco dell'Oracolo tra Fidalma, Elettra e Aglauro*, <[www.accademiadellarcadia.it](http://www.accademiadellarcadia.it)>, Accademia dell'Arcadia / Pubblicazioni / Saggi di edizione, 2021, <[https://www.accademiadellarcadia.it/wp-content/uploads/2023/07/Antinucci\\_Sibillone\\_2021-12-05.pdf](https://www.accademiadellarcadia.it/wp-content/uploads/2023/07/Antinucci_Sibillone_2021-12-05.pdf)>.
- CAMPANELLI 2023a = Maurizio Campanelli, *Poesia, oleografia o storia culturale? Ritratto di Ila Orestasio, un Arcade senza pretese*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», 12 (2023), 121-169.
- CAMPANELLI 2023b = Maurizio Campanelli, *Emulazione e concordia: l'Arcadia da Lorenzini a Morei*, in *Canoni d'Arcadia. I custodiati di Lorenzini, Morei e Brogi*, a cura di Maurizio Campanelli - Pietro Petteruti Pellegrino - Paolo Procaccioli - Emilio Russo - Corrado Viola, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2023, 3-34.
- CAPRIOTTI 2022 = Marco Capriotti, *L'improvvisazione poetica nell'Italia del Settecento. La storia e le forme*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2022.
- CECCARELLI 2015 = Alessia Ceccarelli, *Petrini, Pietro Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 82, 2015, 713-715.
- DEGL'INNOCENTI 2016 = Luca Degl'Innocenti, *"Al suon di questa cetra": ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.
- GIORGETTI VICHI 1977 = *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, a cura di Anna Maria Giorgetti Vichi, Roma, Accademia dell'Arcadia, 1977.
- GUARINO 2016 = Raimondo Guarino, *L'incoronazione di Corilla Olimpica e l'improvvisazione in Arcadia nel Settecento*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», 5 (2016), 169-193.

RESTANTE 2022 = Rebecca Restante, *Cronache di vita arcadica tra le pagine del Chracas (1719-1772)*, <[www.accademiadellarcadia.it](http://www.accademiadellarcadia.it)>, Accademia dell'Arcadia / Pubblicazioni / Saggi di edizione, 2022, <<https://www.accademiadellarcadia.it/wp-content/uploads/2023/07/Cronache-di-vita-arcadica-tra-le-pagine-del-Chracas-1719-1772.pdf>>.

TELLINI SANTONI 1991 = *Inventario dei manoscritti (1-41)*, a cura di Barbara Tellini Santoni, Roma, La meridiana editori, 1991.



«IMITANDO I PRISCHI ATLETI».  
ANTICO E MODERNO NEI *GIUOCHI OLIMPICI*  
IN ARCADIA

Stefano Crescenzi

Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale

RIASSUNTO: A partire dagli studi di Bilinski sui *Giuochi Olimpici* in Arcadia, l'articolo si propone di approfondire le prime edizioni della competizione, fondamentali al fine di comprendere la costruzione dell'ideale arcadico di miglioramento del passato, calato nella contemporanea *querelle des anciens et des modernes*. Attraverso lo studio del materiale manoscritto conservato presso la Biblioteca Angelica, tutt'ora in gran parte inedito, viene ricostruita la prima edizione dei Giuochi, celebrata nel 1697, e poi stampata con significative variazioni all'interno dell'*Arcadia* crescimbeniana (1708). Successivamente, tramite il confronto con le stampe successive, vengono sottolineati i punti di continuità e di cambiamento, con lo scopo di evidenziare come la competizione costituisca un punto di vista privilegiato al fine dello studio dei rapporti del consesso con il contesto della Roma curiale.

PAROLE CHIAVE: Accademia dell'Arcadia, *Giuochi Olimpici*, Bilinski, Giovan Mario Crescimbeni, manoscritto, Roma curiale

ABSTRACT: Starting with Bilinski's studies on the *Giuochi Olimpici* in Arcadia, this essay aims to delve into the first editions of the competition, which are fundamental for understanding the construction of the Arcadian ideal of improving the past, set in the contemporary *querelle des anciens et des modernes*. Through the study of the manuscript material preserved in the Biblioteca Angelica, still largely unpublished, was reconstructed the first edition of the Giuochi celebrated in 1697, and then printed with significant variations within the *Arcadia* crescimbeniana (1708). Subsequently, through comparison with later printings, the points of continuity and change are emphasised, with the aim of highlighting how the competition constitutes a privileged point of view for the study of the relations of the assembly with the context of papal Rome.

KEY-WORDS: Accademia dell'Arcadia, *Giuochi Olimpici*, Bilinski, Giovan Mario Crescimbeni, manuscript, papal Rome

\*\*\*



Il 28 giugno del 1697, primo dopo il X d'Ecatombeone andante,<sup>1</sup> si celebrarono per la prima volta, nella forma che poi diventò canonica, i *Giuochi Olimpici* in Arcadia, risuscitando così, come afferma Bilinski, «col ricordo letterario la loro tradizione per il mondo moderno con piena consapevolezza di aver ripreso il costume antico, per lo più sublimandolo nella sfera intellettuale».<sup>2</sup>

Lo studioso, in due articoli dei primi anni '90, traccia in maniera accurata un primo quadro dell'importanza dei *Giuochi Olimpici* per le fasi iniziali dell'Accademia, inserendoli in un ampio discorso sul valore simbolico del recupero di questa competizione come rifunzionalizzazione del passato in un'ottica di superamento. Individua inoltre, nell'ultima sezione dell'*Arcadia* crescimbeniana,<sup>3</sup> la riproposizione della prima Olimpiade celebrata e mai data alle stampe, come sarà poi consuetudine dall'edizione del 1701 in poi.<sup>4</sup> Questo articolo si inserisce nella scia degli studi di Bilinski, interrotti dalla sua scomparsa, con l'intento di approfondire attraverso le fonti manoscritte la prima edizione dei Giuochi e lo sviluppo che ebbero negli anni successivi fino al 1711, anno in cui avvenne lo scisma d'Arcadia.

Due elementi rendono, senza dubbio, i *Giuochi Olimpici* un interessante oggetto di studio: da una parte questi si inseriscono nel recupero di tradizioni antiche fortemente promosso dall'Accademia come, per esempio, quella del computo dei giorni tramite l'efemeride, uno degli aspetti più caratterizzanti dell'attento lavoro che gli arcadi portarono avanti nella creazione della loro Accademia; dall'altra, la possibilità e la volontà da parte del consesso di rifunzionalizzare alcuni elementi così importanti della cultura classica ai loro scopi.

Come già detto, l'edizione del 1697 fu la prima celebrata nella forma che, con poche rimodulazioni, resterà quella definitiva; un primo tentativo era stato effettuato nel 1693 come già messo in risalto da Silvia Tatti<sup>5</sup> che, in un suo articolo, cita dagli *Atti arcadici*:

<sup>1</sup> Per la corrispondenza tra date arcadiche e civili qui e più avanti si fa riferimento a APPETECCHI 2021.

<sup>2</sup> BILINSKI 1991-1994: 138.

<sup>3</sup> CRESCIMBENI, *L'Arcadia*.

<sup>4</sup> BILINSKI 1995-1997.

<sup>5</sup> TATTI 2012.



per la quale non solamente nel Bosco Parrasio ma per tutta la nostra Arcadia furon celebrati molti festevoli Giuochi ed in essi molti gentilissimi nostri pastori dieron chiarissimi segni non meno della robustezza del corpo che della vivacità della mente, i quali poi dal gentilissimo Alfesibeo Cario nostro custode furon lodati con nobilissime canzoni secondo il loro merito.<sup>6</sup>

Si trattò comunque di un esperimento che non è paragonabile alla maggior formalizzazione e portata simbolica delle edizioni successive. In questo primo tentativo l'elemento di contatto tra antichità e modernità risiede nel solo riferimento alla «robustezza del corpo», ovvero alla capacità dei poeti di sostenere fisicamente lo sforzo di recitare diversi componimenti. Torno quindi al 1697 e riporto dal volume degli *Atti Arcadici* il verbale della Ragunanza che si tenne il 28 giugno:

Preceduta la solita significazione si tenne la terza Ragunanza, nella quale si celebrarono i Giuochi Olimpici e primieramente il Gentilissimo e Valorosissimo Custode, in vigor di decreto della Piena Ragunanza registrato di sopra a 35, dichiarò i quattro Giudici per giudicare i vincitori, li quali Giudici furono i Gentilissimi e Valorosissimi P.P. A.A. [Pastori Arcadi] Acclamati Ermete Aliano e Crateo Ericinio e i Gentilissimi e Valorosissimi P.P. A.A. Faburno Cisseo e Licone Trachio. Dapoi compiuta la forma di tutti i decreti registrati di sopra al detto foglio 35, si venne alla celebrazione de' Giuochi, che furono cinque, intitolati L'oracolo, La contesa, L'ingegno, Le trasformazioni e le Ghirlande, la direzione e l'ordine de' quali fatta dal Custode sudetto trovasi registrata nel Volume VII de' Componimenti Arcadici alla Ragunanza III.<sup>7</sup>

Dal verbale si possono ricavare i nomi di coloro a cui fu affidato l'importante ruolo di giudice; il processo di assegnazione di questo incarico risulta fondamentale in quanto, in particolar modo dalla successiva edizione in poi, sarà – insieme alla dedica del volume impresso – la modalità privilegiata per consolidare i legami dell'Accademia con i suoi protettori. In questa prima edizione si tratta, infatti, di due Arcadi acclamati: il cardinale Gaspare Carpegna, entrato in Arcadia nel 1695, che fu protettore di Raffaello Fabbretti e

<sup>6</sup> AA [= Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia], *Atti Arcadici*, vol. I: 186. Nelle trascrizioni adotto un criterio conservativo delle forme grafiche antiche, limitandomi a sciogliere le abbreviazioni.

<sup>7</sup> AA, *Atti Arcadici*, vol. II: 40.

di Marcello Severoli,<sup>8</sup> seguito dal celebre Pietro Ottoboni, giudice anche nelle successive tre edizioni. Gli altri due sono Pellegrino Masseri, arcade della prima ora di cui si conservano pochi componimenti nei manoscritti arcadici,<sup>9</sup> e Ludovico Sergardi, anche lui entrato nel consesso durante il primo anno di attività e noto principalmente per le sue satire scritte con lo pseudonimo di Quinto Settano.<sup>10</sup> Nel testo si trova due volte il rimando alla pagina 35. Se si sfogliano a ritroso le carte degli *Atti Arcadici* sino alla pagina indicata si trova una sezione del verbale della Ragunanza immediatamente precedente, tenutasi l'11 giugno, ovvero al VI dopo il XX di Sciroforione cadente, in cui furono prese importanti decisioni sulla gestione dei Giuochi. Riporto di seguito la parte del verbale a cui si riferisce Crescimbeni:

Letta dal Custode alla piena Ragunanza la direzione de' Giuochi Olimpici approntata già dal Collegio, ella, confermando il parere d'esso Collegio di doversi ogni Olimpiade celebrar simil festa, approvò in tutto e per tutto la medesima direzione a voti segreti, e ordinò che simil direzione dovesse esser perpetua e rileggersi ogni Olimpiade, di modo che non fosse lecito di variarla né mutarla in parte alcuna, né quanto alla forma né quanto alla materia; e detta direzione a perpetua memoria si registri diligentemente nel codice de Componimenti sotto il giorno che si celebreranno gli stessi Giuochi.

Quindi sopra di ciò fecero i seguenti ordini:

Che si coronino i vincitori di lauro intrecciato con mirto e la coronazione spetti al Custode, il quale la faccia a nome pubblico.

Che le corone siano sigillate con un segno, dove sia espressa l'Olimpiade corrente.

Che il Custode nell'atto d'incominciarsi i Giuochi e non prima, dichiari uno o più Giudici de' medesimi Giuochi.

Che i Giuochi debbano esser preceduti da concerti di flauti ed altri strumenti boscherecci, siccome anche la Coronazione.<sup>11</sup>

Della direzione dei Giuochi del 1697 sono conservate due redazioni. La stesura definitiva è, senza alcun dubbio, quella conservata nel ms. Arcadico 7. Si tratta, infatti, di una copia

<sup>8</sup> Per un profilo di Severoli si rimanda a ROMEO 1977.

<sup>9</sup> I componimenti si trovano in AA, ms. 1, c. 282r; AA, ms. 3, c. 170r e in AA, ms. 4, c. 118r.

<sup>10</sup> Vedi CAMPANELLI 2019, con recupero della bibliografia precedente.

<sup>11</sup> AA, *Atti Arcadici*, vol. II: 34-35.

in pulito, scritta in un'ampia colonna al centro della pagina, senza correzioni. Completamente differente si presenta la copia contenuta nel ms. 16, scritta su una colonna e con numerose cancellature e integrazioni che occupano l'interlinea e l'altra colonna. È possibile ipotizzare che la prima sia la redazione approntata dal Collegio. Inoltre, nell'*Arcadia* di Crescimbeni, pubblicata nel 1708, ritroviamo la stessa redazione, con piccole ma significative variazioni. Il testo delle successive edizioni, come evidenziato più avanti, verrà invece modificato ed adattato di volta in volta, anche in maniera sostanziale, contravvenendo così alla decisione presa in piena Ragunanza.

Riporto di seguito il testo, tutt'ora inedito, che appare nel ms. 7, per poi soffermarmi sulle varianti rispetto alle altre due redazioni. Il testo, cui segue la competizione, articolata nelle varie sfide, di volta in volta accompagnate dalle trascrizioni dei componimenti recitati, è preceduto dall'intitolazione da cui si ricavano la contingenza della recita e la data: «Invenzione e direzione de' Giuochi Olimpici fatta da Alfesibeo Cario, Custode d'Arcadia, In piena Ragunanza nel Bosco Parrasio, il dì primo dopo il X d'Ecatombeone andante, l'anno primo dell'Olimpiade DCXIX, ab A. I. Olimp. II, An. III, Giorno lieto», segue l'«Introduzione»:

Dapoiché alla neomenia del corrente Ecatombeone è felicemente entrata con la nuova Luna la secendiciannovesima Olimpiade, conviene a voi, o Gentili e valorosi Arcadi, festeggiarla con la celebrazione de' Giuochi Olimpici, in memoria di quella che gli Elei Anolimpiade appellarono e rigettarono da i lor fasti, mentre in essa, che fu la centesima quarta, gli antichi vostri Padri, raffrenata e vinta la coloro potenza, sovrastando a i sudetti Giuochi gli dichiararon ragione di lor dominio. Oggi adunque, che corre l'undecimo giorno del mese e della luna, giorno anche anticamente a ciò destinato, Io, Custode della felicissima Arcadia, riconforto tutti ad intender generosamente alla nobile opera, incominciando e terminando la ristorazione del Pentatlio, o quinquenzio, su che non già un sol giorno, ma ben sei impiegavano i nostri Padri, mercé il grosso numero di quei che concorrevano alla gran festa per far mostra di lor valore. E perché la diversità del luogo e de' tempi non permette a noi di rinnovellare per l'appunto i Giuochi che dagli antichi facevansi, li quali erano il Corso, il Salto, il Disco, la Giaculazione, e la Palestra, però ci contenteremo l'antico Quinquenzio imitare con cinque utili, ed ingegnosi Giuochi alla nostra condizione proporzionati, li quali appellansi *l'Oracolo, la Contesa, il Cimento, le Trasformazioni e le Ghirlande*, a i vincitori de quali la corona non già d'oleastro, come tra gli Antichi si costumava che badavano al solo

esercizio del corpo, ma di Lauro intrecciato con Mirto dalla Piena Ragunanza si stabilisce, essendo il Lauro ed il Mirto premio più adeguato alle vittorie che da un amoroso ed amichevol contendere i nobili e perspicaci ingegni riportano massimamente col canto.<sup>12</sup>

Il testo è pressoché identico alla versione definitiva del ms. 16; risulta dunque interessante e proficuo tentare di leggere le parti cassate, al fine di individuare quali elementi il Collegio abbia deciso di tralasciare. Nella prima frase, dopo l'invocazione ai «gentili e valorosi Arcadi», si leggeva «per ricordare la memoria della potenza degli antichi», cassato a favore di un altro richiamo al prestigio degli antichi: «per proseguire il lodevol costume degli antichi vostri padri» cassato, però, anch'esso; è comunque necessario notare il passaggio dal generico «antichi» al più ristretto riferimento ai «padri», ovvero gli antichi Arcadi. Nello stesso periodo vi era anche la menzione della «città d'Olimpia, ove ne' passati tempi facevansi». Il secondo periodo iniziava con «ma comeché gli antichi Giuochi si cominciassero nell'undecimo giorno del mese e della luna antidetti e durassero fino al quindicesimo e nel sedicesimo si coronassero i vincitori»<sup>13</sup> cassato e sostituito da una frase meno articolata. Si tratta delle espunzioni più rilevanti, dal momento che le altre sono perlopiù formali, ad indicare comunque una scrittura fortemente meditata. È necessario sottolineare, dunque, che la stretta connessione con le antiche competizioni è opportunamente espressa – anche attraverso la soppressione di ulteriori rimandi alla differenza del numero di giorni ad esse dedicati – allo stesso tempo, però, vengono smorzati i toni entusiastici sulla grandezza e rilevanza degli antichi, rendendo così «la ristorazione del Pentatlio» un connubio tra ripresa del classico e suo miglioramento. Questa strategia si può sintetizzare attraverso le parole dello stesso Crescimbeni, tratte da *Per li vincitori de' Giuochi Olimpici*, ode posta a chiusura dell'*Arcadia* e presente nelle *Rime*:

Arcadia, eccelsa Arcadia, a miglior usi  
tu l'affanno volgesti  
e 'l fier talento del costume antico.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> AA, ms. 7, cc. 63r-64r.

<sup>13</sup> AA, ms. 16, c. 452r.

<sup>14</sup> CRESCIMBENI, *Rime*: 279.

Quando nel 1708 la Direzione viene data alle stampe, all'interno dell'*Arcadia*, vengono ulteriormente ridotte le precisazioni sulle differenze con le antiche competizioni, eliminando del tutto il riferimento alla diversità dei giorni impiegati dagli accademici rispetto ai loro ideali predecessori. Vi sono poi altre due variazioni, già individuate da Bilinski: la prima è relativa al nome dei singoli giochi, con «giaculazione» che viene sostituita dal «cesto», mentre il «cimento» diventerà «l'ingegno», sebbene già avesse quel nome nel verbale, a indicare un'evidente oscillazione sin dalla fase iniziale. La seconda è probabilmente la più rilevante: nell'*Arcadia* scompare infatti la frase «in memoria di quella che gli Elei Anolimpiade appellarono, e rigettarono da i lor fasti, mentre in essa che fu la centesima quarta gli antichi vostri Padri raffrenata e vinta la coloro potenza, sovrastando a i sudetti Giuochi gli dichiararon ragione di lor dominio» sostituita da un più rapido e più vago «in memoria di quella Olimpiade, nella quale gli antichi nostri padri, raffrenata la soverchia potenza degli Elei, soprastando a i medesimi Giuochi, li dichiararono ragione di lor dominio».<sup>15</sup> Il riferimento è qui alle Olimpiadi del 364 a. C. celebrate dagli antichi Arcadi che avevano occupato Olimpia e che furono poi sconfitti e scacciati dagli Elei; questi non ritennero la competizione valida e la segnarono come un'*Anolympias*.<sup>16</sup> Non sorprende dunque che, in un testo che doveva essere il manifesto dell'Accademia, Crescimbeni abbia deciso di optare per una forma che eliminasse qualsiasi possibile ombra sugli Arcadi.

La consultazione dei volumi a stampa relativi alle successive edizioni dei Giuochi permette di notare, come anticipato, quanto e in che modalità la Direzione assuma forme e toni differenti. Il testo diviene meno prescrittivo e didascalico, mantenendo però, sebbene mutati, alcuni temi. Nell'edizione del 1701 il discorso di Crescimbeni prende le mosse da un componimento poetico di Coralbo Aseo, ovvero Pompeo Rinaldi,<sup>17</sup> facendo sì che il ricordo dell'antica Olimpiade avvenuta sotto la direzione degli Arcadi assuma toni squisitamente celebrativi: «Egli volgendo il guardo erudito alle ragioni, che sopra i Giuochi Olimpici ebber gli antichi Arcadi, allorchè, superati gli Elei, con tanta lor gloria li

<sup>15</sup> CRESCIMBENI, *L'Arcadia*: 297.

<sup>16</sup> BILINSKI 1991-1994: 146-147.

<sup>17</sup> Sono scarsissime le notizie sul Rinaldi, di lui si conservano alcuni componimenti nei manoscritti arcadici (AA, ms. 7, cc. 15r - 17v, 88r, 116r - 118r; AA, ms. 8, cc. 24, 150r; AA, ms. 9, cc. 3r - 4v, 37r - 40r; AA, ms. 12, cc. 482r - 485r); una sua canzonetta fu stampata nel 1708 (RINALDI, *Al sepolcro*). Da AA, ms. 7 si ricava anche l'informazione che nell'edizione dei Giuochi del 1697 fu vincitore nella sfida delle Trasformazioni.

celebrarono, vi ha proposto l'antico Pentatlo, cioè il Corso, il Dardo, il Disco, la Lotta, ed il Salto»<sup>18</sup> con una ulteriore modifica relativa alle specialità agonistiche greche. L'edizione successiva, del 1705, fu dedicata alla memoria degli Arcadi defunti; il tono della Direzione si fa più alto e la celebrazione dei Giuochi da parte degli antichi Arcadi scompare totalmente, sostituita dal mito, attraverso il quale Crescimbeni può sottolineare il carattere ecumenico dei giochi, manifestazione della pangrecità:

I Giuochi Olimpici non solo montarono in grandissimo pregio appo i Greci perché Ercole ne fu istitutore, ma perché egli v'operò altresì con tanto valore che invaghì lo stesso Giove a cimentarsi in sembianza di Lottatore con esso lui. Laonde, siccome la Grecia dovette ad Ercole tanta sua gloria, così, usandogli gratitudine dopo la morte, gli stessi Giuochi gli consacrò.<sup>19</sup>

Ancora diversa è la prospettiva nel volume stampato nel 1710, il tema centrale diventa, infatti, un paragone tra i fini delle antiche contese e quelli delle moderne:

Ora se tanto in pregio salì quella festa, la quale alla fine ad altro non era diretta che ad assuefar gli Uomini alle corporali fatiche per difender colla forza il proprio od usurpare l'altrui, né altro premio donava che una gloria, la quale non esce fuor del soggetto che la guadagna, quanto mai sopra gl'antichi Giuochi, i nostri moderni sormonteranno, che indirizzati ad avvezzar la mente ad ingegnosi adoperamenti per proprio profitto e per altrui benefizio, anno per premio non pure l'immortalità del nome di chi vi si esercita, la quale non da altri che da se stesso e dalle opere del proprio ingegno gli vien procacciata, ma richiamando dalle tombe i compagni defunti nella passata Olimpiade, e le loro cospicue azioni rammemorando, a quella durevol vita gl'incamminano che della seconda morte non teme.<sup>20</sup>

La *querelle* tra antichi e moderni si risolve qui completamente a favore dei moderni, i Giuochi inventati e celebrati dagli Arcadi, infatti, contrappongono il «profitto» alla «difesa», quest'ultima da intendersi come diffidenza nei confronti dell'altro, ma soprattutto il valore della ricerca dell'«altrui benefizio» contro l'«usurpare», in un'ottica che si pone in contrapposizione all'uso della forza ed è invece volta a creare un contesto di pace adatto

<sup>18</sup> *Giuochi* 1701: 19.

<sup>19</sup> *Giuochi* 1705: 19.

<sup>20</sup> *Giuochi* 1710: 10.

al miglioramento della società. Come messo in luce recentemente da Massimiliano Malavasi, Crescimbeni aveva già espresso concetti simili in poesia; la superiorità dell'esercizio poetico sul gesto atletico è, infatti, affermata nella canzone *Già splende il chiaro giorno*, composta per l'edizione dei *Giuochi Olimpici* del 1701:

Sol di gloria febea  
vagli facciam con rime elette e rare  
dotte contese e gare.  
Bello è il veder per l'etra  
volar disco pesante,  
bello è il veder duo lottator feroci,  
ma di famosa cetra,  
cetra dolce sonante,  
è più bello l'udir le sagge voci  
degli'ingegni veloci.<sup>21</sup>

Per l'edizione del 1697 Crescimbeni compose un sonetto che doveva accompagnare il momento della *Coronazione dei vincitori dei Giuochi*, successivamente impiegato anche per quella del 1701 e poi pubblicato tra le sue *Rime*<sup>22</sup> trasformandolo in un *Invito a' Pastori Arcadi per li Giuochi Olimpici*. Presento di seguito il testo come appare nel ms. 7, una redazione identica si trova anche nel Sessoriano 333:

Or che d'Olimpia il sacro Nome intorno  
suonan le selve e gli antri più segreti,  
feste, o Pastori generosi e lieti,  
lucido più, col valor vostro, il giorno.  
Di nobil canto già questo soggiorno  
v'udi alternar dotti litigi e queti;  
or rendete, imitando i Prischi Atleti,  
di Lauro il crin, se non d'Ulivo, adorno.  
Di Lauro sì, però ch'è solo è degno,  
l'Arbore altier cui Morte sfronda in vano,

<sup>21</sup> MALAVASI 2024: 19-20.

<sup>22</sup> CRESCIMBENI, *Rime*: 9.

d'onorar la Virtù d'eccelso ingegno,  
 e de' gli stessi Atleti omai lontano  
 meste andran quinci l'Ombre, e avranno a sdegno  
 gl'illustri premj di lor forte mano.<sup>23</sup>

ms7 S333 ms9 R2 RdA1 R3

3 feste ] fate ms9 R2 RdA1 R3 5 di nobil canto già ] tra soavi armonie ms9 R2 RdA1 R3  
 6 udi ] oda ms9 R2 RdA1 R3 7 or rendete ] e rendete ms9 R2 RdA1 R3 8 lauro ] gloria ms9  
 9 lauro sì perocch'ei solo è ] gloria sì che un più conforme e ms9 10 l'arbore altier cui Morte  
 sfronda] premio donar cerca la Terra ms9 l'arbore altier cui Borea offende R2 RdA1 R3 11  
 d'onorar la virtù ] al valore immortal ms9

Nel passaggio dalla prima redazione a quella definitiva, che sarà pubblicata sia nella seconda che nella terza edizione delle *Rime* crescimbeniane, ma anche nel primo volume delle *Rime degli Arcadi*, in accordo con il cambiamento principale, ovvero quello tra coronazione e invito, che ribalta il piano temporale mutando il passato in futuro, vengono apportate alcune modifiche al testo: al v. 3 «feste» diviene «fate», al v. 6 «udi» è trasformato in «oda». Inoltre, al v. 5 il «nobil canto» viene mutato in più poeticamente pregnanti e classicheggianti «soavi armonie», mentre al v. 10 l'immagine della morte che sfronda invano i rami viene eliminata e sostituita da «Borea» che li «offende».

Il testo appare come una sintesi del senso dei Giuochi; nella prima quartina si afferma che la restaurazione delle antiche contese olimpiche è stata compiuta e che attraverso il canto e le capacità poetiche i pastori hanno reso onore alla giornata. Nella quartina successiva viene esplicitato il senso del recupero e del superamento della contesa: i «litigi» non sono basati sulla forza ma sono, quasi in maniera ossimorica, «dotti» e «queti». Inoltre è citato il cambiamento della pianta posta ad ornamento del capo dei vincitori che, come si è già visto, era stato deciso nella Ragunanza che precedette l'apertura dei Giuochi: «Che si coronino i vincitori di lauro intrecciato con mirto e la coronazione spetti al Custode il quale la faccia a nome pubblico»; anticamente, infatti, venivano utilizzate fronde di ulivo.<sup>24</sup> Nella prima terzina è spiegato perché la scelta sia caduta sul lauro, molto

<sup>23</sup> AA, ms. 7, cc. 67r-67v.

<sup>24</sup> Una testimonianza della coronazione con le fronde di ulivo si trova in Pind. *Ol.* III 21-23; per una traduzio-



più adatto alla celebrazione della gloria poetica. La terzina finale rappresenta la definitiva superiorità dei moderni sugli antichi, al punto che le ombre di quest'ultimi, viste le competizioni moderne, se ne andranno lontano, quasi piene di vergogna, avendo a sdegno i premi da loro ottenuti con la mera forza fisica.

Attraverso l'analisi degli elementi di continuità e di distacco con le fonti storiche, congiuntamente allo studio e problematizzazione dello sviluppo e degli aggiustamenti che ebbe la competizione in seno alla stessa Arcadia che, come si è visto, tende a continui rimaneggiamenti e risistemazioni, è possibile ottenere un quadro sui mutamenti dell'ideale rapporto tra Arcadi antichi e moderni. Allo stesso tempo, i Giuochi e la loro organizzazione risultano un punto di osservazione privilegiato per delineare come si sviluppino i rapporti tra l'accademia e il potere nel contesto della Roma curiale. Uno studio che prenda in considerazione i Giuochi nel loro sviluppo, con attenzione alla rete di contatti che si instaura, si sviluppa e si perde, senza però prescindere dall'attenzione alle singole edizioni, ai testi editi ed inediti, ai partecipanti e ai vincitori, si configurerebbe come punto di vista privilegiato e permetterebbe di gettare nuova luce sui primi decenni di vita del Comune arcadico.

ne italiana del passo vedi PINDARO, *Olimpiche* [Gentili]: 93 («adempiendo le antiche norme d'Eracle / ponga dall'alto su le ciglia intorno alle chiome / l'ornamento verdastro dell'ulivo»).

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

CRESCIMBENI, *L'Arcadia* = Giovan Mario Crescimbeni, *L'Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1708.

CRESCIMBENI, *Rime* = Giovan Mario Crescimbeni, *Rime*, Roma, Antonio de' Rossi, 1723.

*Giocchi* 1701 = *I Giuochi Olimpici celebrati dagli Arcadi nell'Olimpiade DCXX in lode della Santità di N.S. Pontefice Clemente XI e pubblicati da Giovan Mario Crescimbeni, custode d'Arcadia [...]*, Roma, Monaldi, 1701.

*Giocchi* 1705 = *I Giuochi Olimpici celebrati in Arcadia nell'Olimpiade DCXXI in lode degli Arcadi defunti, e pubblicati da Gio. Mario De' Crescimbeni Custode della medesima Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1705.

*Giocchi* 1710 = *I Giuochi Olimpici celebrati in Arcadia nell'Olimpiade DCXXII in lode degli arcadi defunti dentro la precedente Olimpiade, e pubblicati da Gio. Mario Crescimbeni canonico di S. Maria in Cosmedin, e custode della medesima Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1710.

PINDARO, *Olimpiche* [Gentili] = Pindaro, *Le Olimpiche*, edizione a cura di Bruno Gentili, commento di Carmine Catenacci - Pietro Giannini - Liana Lomiento, Milano, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, 2013.

RINALDI, *Al sepolcro* = Pompeo Rinaldi, *Al sepolcro di s. Filippo Neri canzonetta di Pompeo Rinaldi tra gli arcadi Coralbo Asco all'illustriss. e reverendiss. signore monsignor Gio Christoforo Battelli cameriere segretario di Nostro Signore*, Roma, Antonio de' Rossi, 1708.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

APPETECCHI 2021 = Elisabetta Appetecchi, «*In coetu nostro perpetuo servetur*». *L'efemeride e le origini dell'Arcadia*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2021.

- BILINSKI 1991-1994 = Bronislaw Bilinski, *Dall'agone ginnico alle contese di poesia nei "Giochi Olimpici"*, in «Arcadia. Accademia letteraria italiana, Atti e memorie», s. III, IX, 2-4 (1991-1994), Convegno di studi (15-18 maggio 1991) nel III Centenario dell'Arcadia, 135-168.
- BILINSKI 1995-1997 = Bronislaw Bilinski, *"Giuochi Olimpici" del 1697 e "L'Arcadia" di G.M. Crescimbeni del 1708*, in «Arcadia. Accademia letteraria italiana, Atti e memorie», s. III, X, 1 (1995-1997), 91-97.
- CAMPANELLI 2019 = Maurizio Campanelli, *Arcadizzare Sergardi. Un'epistola latina di Euristene Aleate ad Alfesibeo Cario*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», 8 (2019), 259-294.
- MALAVASI 2024 = Massimiliano Malavasi, *«Al canto voi tornate e voi stessi lodate»: una poesia "manifesto" per l'Arcadia*, in *Ascoltando le "Rime degli Arcadi"*, vol. I, a cura di Massimiliano Malavasi, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2024, 13-37.
- ROMEO 1977 = Giovanni Romeo, *Carpegna, Gaspare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XX, 1977, 589-591.
- TATTI 2012 = Silvia Tatti, *I "Giuochi Olimpici" in Arcadia*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1 (2012), 63-80.

