BIBLIOTECA DI STUDI E TESTI ITALIANI N.S.

a cura del Dipartimento di Italiano dell'Università di Friburgo

COMITATO SCIENTIFICO
Paolo Borsa, Sandra Clerc, Pierantonio Frare, Valentina Gallo,
Christian Genetelli, Uberto Motta, Lucinda Spera, Natascia Tonelli

.16.

L'ode e la canzonetta dalle origini al Novecento (e oltre)

a cura di
Ilaria Macera e Alessandro Pecoraro

ODA University Books

Il volume è stato pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Italiano dell'Università di Friburgo.

La «Biblioteca di studi e testi italiani» è una pubblicazione
con revisione paritaria («Peer-Reviewed»).

Immagine di copertina © Cy Twombly Foundation
Photo: Rob McKeever. Courtesy Gagosian

© 2026 DAUB di DeriveApprodi srl
ISBN: 978-88-6548-700-6

DeriveApprodi University Books
Via Andrea Costa 202 - 40134 Bologna

WWW.DAUNIVERSITYBOOKS.IT

Sommario

Introduzione
Ilaria Macera, Alessandro Pecoraro 7

L'ode nella poesia latina del Quattrocento
Donatella Coppini 19

Odae metropindaricae*: la tradizione metrica della melica greca e l'ode umanistica* Pindarico more *in greco*
Andrea Tessier 47

Il ruolo di Chiabrera
Luca Zuliani 69

Un'«aria» nuova: sulla metrica delle odi di Fulvio Testi
Francesco Valese 87

L'ode latina al Bosco Parrasio nei manoscritti della prima Arcadia
Maurizio Campanelli 113

Il canzoniere d'Orazio ridotto in versi toscani *di Stefano Benedetto Pallavicini. Indagini sul lessico: varietà verbale e serie sinonimiche*
Leonardo Valerio 143

«con una reminiscenza di alessandrino». Osservazioni sull'origine della quartina savioliana
Alessandro Pecoraro 167

Tradizione e forma delle «Odi» di Giuseppe Parini
Simone Albonico 205

La canzonetta nella lezione pascoliana
Ilaria Cavallin 225

Canzonette di Carolus L. Cergoly
Rodolfo Zucco 251

Indice dei mannoscritti 285

Indice dei nomi 289

Introduzione

Ilaria Macera - Alessandro Pecoraro*

Negli ultimi decenni gli studi sulla letteratura italiana hanno conosciuto un rinnovato interesse per la storia delle forme metriche e dei generi. Sonetto, canzone, ottava, terzina, metri in gran parte di piena attestazione medievale e di altissima fortuna fino al Cinquecento, erano già stati oggetto di attenzione da parte della scuola storica, che ha costituito il principale tramite moderno di una tradizione di studi sensibile ai fatti formali, soprattutto in relazione alla questione delle origini, a lungo tema privilegiato della riflessione critica. Diverso è il caso dell'ode e della canzonetta, oggetti del presente volume[1]. Queste forme dalle molteplici declinazioni, non sempre nettamente distinguibili (barbara, pindarica, anacreontica, ode-canzonetta, ecc.), sono state praticate con intensità variabile, per almeno cinque secoli della nostra tradizione. E tuttavia, nonostante l'esistenza di studi su specifiche raccolte, singoli autori o determinati aspetti metrici, manca ancora un'indagine complessiva che ne ricostruisca la storia dalle origini alle propaggini novecentesche, se non contemporanee.

Una prima ragione di tale lacuna risiede nella diversa collocazione cronologica di queste forme. Nella letteratura italiana, l'ode si codifica in età relativamente tarda, a partire dall'esperienza umanistica neolatina e successivamente dalla sistemazione chiabreriana (o, per meglio dire, post-chiabreriana). La sua distanza dalla stagione medievale, tradizionalmente centrale nella

---

* L'*Introduzione* è stata concepita dai curatori in armonia. Ai fini di valutazioni concorsuali, tuttavia, le pp. 10-18 andranno attribuite a Ilaria Macera, le pp. 7-10 ad Alessandro Pecoraro. I ringraziamenti rimangano indivisi.

[1] I saggi qui riuniti traggono origine da un convegno svoltosi dal 9 al 10 novembre 2023 presso il Dipartimento di Italiano dell'Università di Friburgo (CH).

costruzione del canone letterario italiano, ha contribuito – per ragioni legate alla storia della disciplina – a rendere discontinua l'attenzione nei confronti di questa tradizione e dei generi affini che sotto il termine di 'ode' (soprattutto) o 'canzonetta' tendono a raccogliersi.

A questo si aggiunge che la fase della loro maggiore fortuna coincide con secoli in cui la letteratura italiana non esercita più un ruolo egemonico in Europa: circostanza che, insieme alla svalutazione estetica e in parte ideologica della produzione poetica di quelle età operata dalle generazioni successive, ha a lungo relegato l'insieme di queste forme tra le espressioni di una letteratura ritenuta minore, salvo singole eccezioni di interesse tardo-settecentesco o primo-ottocentesco. Pure le ricerche metriche degli ultimi decenni, prevalentemente condotte da storici della lingua e filologi, non hanno mutato sostanzialmente la situazione, anche per le difficoltà poste dall'applicazione di criteri statistici a forme estremamente variabili, se comparate per esempio al sonetto e all'ottava.

In questa prospettiva, già il convegno da cui è nato questo libro si era proposto come occasione di confronto tra studiosi di metrica, stilistica, filologia e storia letteraria, con l'obiettivo di attraversare, pur con affondi particolari, l'intero arco della storia di questi metri e di riportare alla luce segmenti della tradizione ancora insufficientemente indagati.

Quanto fin qui osservato consente forse già di comprendere perché tra il saggio di Carducci *Dello svolgimento dell'ode in Italia* – anche se il discorso potrebbe prendere avvio fin dalle pagine sulla *Poesia melica italiana e alcuni poeti erotici del secolo XVIII* e dagli interventi di argomento metastasiano e pariniano – e il repertorio dell'ode e della canzonetta di Rodolfo Zucco intercorre un intero secolo[2].

In cento anni si sono succeduti senz'altro numerosi studi, in molti casi pregevoli, a partire dal volume di Carlo Calcaterra sulla *Poesia melica italiana*, che ha rivendicato il ruolo dei componimenti per musica e della lirica barocca anche nello sviluppo dell'ode[3]. E tuttavia, manca ancora una ricostruzione articolata e approfondita di un'intera tradizione nella sua complessità,

---

[2] Cfr. G. Carducci, *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, in Id., *Lirica e storia nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1936 (Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci, xv), pp. 3-82 (I ediz. in «Nuova Antologia», s. IV, clxxvi, gennaio-febbraio 1902, pp. 3-21, 213-28); Id., *Della poesia melica italiana e di alcuni poeti erotici del secolo XVIII*, in Id., *Lirica e storia*, pp. 85-144 (I ediz. in *Poeti erotici del secolo XVIII*, a cura di G. Carducci, Firenze, Barbera, 1868, pp. VII-XCII); l'altro lavoro imprescindibile a cui si allude nel testo è R. Zucco, *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001.

[3] C. Calcaterra, *Poesia e canto. Studi sulla poesia melica italiana e sulla favola per musica*, Bologna, Zanichelli, 1951.

ossia una vera e propria storia delle forme dell'ode e della canzonetta. L'unica eccezione si potrebbe intravedere in *Apollo and the Nine* (1960) di Carol Maddison, testo apprezzabile per il punto di vista transnazionale adottato per l'indagine e per il suo aggancio con le letterature classiche, ma che, da un lato, non arriva oltre il primo Seicento, dall'altro, si sofferma su un numero piuttosto ridotto di testi esemplari per formulare su questi dei giudizi estetici, senza tuttavia discutere in modo approfondito il contesto di produzione, circolazione e ricezione di quelle poesie[4]. Da questa impostazione non si allontanano di molto i lavori di Stella Purce Revard sulla fortuna dell'ode pindarica tra Quattrocento e fine Seicento[5].

D'altro canto, gli studi sull'ode e sulla canzonetta hanno finora privilegiato l'analisi degli istituti metrici (strutture ritmiche, organizzazione del verso, resa dei modelli classici, soprattutto oraziani, nel sistema volgare) lasciando in secondo piano direttrici di ricerca in realtà non secondarie. Se il presente volume non può proporsi come trattazione organica delle molte questioni ancora largamente inesplorate, ci auguriamo tuttavia che possa concorrere a stimolare un più articolato processo di storicizzazione e di analisi secondo nuove direttive.

In primo luogo, si avverte l'esigenza di interrogare la tradizione in una prospettiva plurilingue, che tenga conto non soltanto del volgare toscano, ma anche degli altri volgari romanzi della Penisola (si prenda il caso assai tardo di Cergoly esaminato da Zucco) e del latino (per cui si vedano particolarmente gli interventi di Coppini e di Campanelli), anche al fine di valutare le eventuali interferenze tra i diversi ambiti linguistici: dall'influenza reciproca sulle forme metriche alla specializzazione dei generi, o ancora agli effetti sul lessico, studiati in questa occasione da Valerio.

Parimenti decisivo è il confronto con i modelli classici, latini e greci, da condurre non solo sul piano dei rapporti allusivi, ma anche attraverso lo studio della circolazione materiale dei testi, manoscritti e a stampa, negli ambienti che li hanno prodotti o fruiti. Ambiti di indagine, questi, cui danno contributi importanti i saggi rispettivamente di Albonico e Tessier.

Un ulteriore settore meritevole di approfondimento riguarda la codificazione teorica, descrittiva o precettistica, tanto per il suo valore storico-

---

[4] C. Maddison, *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, London, Routledge and Kegan Paul, 1960.

[5] S. P. Revard, *Pindar and the Reinassance Hymn-Ode, 1450-1700*, Tempe (Arizona), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2001; Ead., *Politics, Poetics and the Pindaric Ode, 1450-1700*, Tempe (Arizona), ACMRS Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2009.

culturale quanto per misurarne l'incidenza sulla prassi poetica, verificando il grado di aderenza o di scarto tra norma e realizzazione, nonché le modalità di ricezione dei testi, problemi sui quali si troverà più di uno spunto nel volume (oltre ai saggi di Campanelli e Coppini, si veda anche quello di Valese su Testi).

Non meno feconda appare una prospettiva propriamente di storia dei generi: sorprende infatti la scarsità di ricerche che considerino l'ode non solo come forma metrica, ma come genere letterario legato a occasioni e funzioni differenti (genetliaci, imenei, epicedi, encomi, e così via) e dunque a scelte consapevoli entro una tradizione metrica e retorica (si rimanderà soprattutto ad Albonico, ma anche un caso particolare come quello di Pascoli, illustrato da Cavallin, può collocarsi in questa angolatura). In questo quadro si inseriscono anche le ricerche sui rapporti tra poesia e musica (su cui torna proficuamente il contributo di Zuliani), con rinnovata attenzione per l'ambito laudistico e liturgico, nel quale sono stati individuati precorrimenti significativi dei metri poi sviluppati nell'ode e nella canzonetta.

Infine, un versante promettente è quello della forma-libro, che invita a considerare l'ode e la canzonetta entro l'architettura complessiva delle raccolte poetiche[6].

Le questioni rilevanti non si esauriscono certo qui, ma confidiamo che ulteriori indagini lungo le linee di ricerca segnalate sopra possano contribuire in modo determinante al dibattito sulle forme metriche su cui vertono i testi qui raccolti.

Il primo saggio di questo volume si deve a Donatella Coppini e concerne la fortuna dei metri lirici nella poesia umanistica latina. Fra i generi poetici ai quali gli umanisti si dedicano nel quadro della ripresa dell'antico, i metri lirici occupano infatti una posizione centrale: tra i più duttili per la varietà delle soluzioni formali e per l'ampiezza dei temi, sono anche tra i più ardui da padroneggiare, sia per la loro complessità tecnica sia per il loro stretto legame con l'autorità oraziana. Il saggio ripercorre, a partire dall'esempio di Petrarca – il quale, da una parte, favorì la prima fioritura umanistica della forma-ode con la sua riflessione sulla lirica a partire da Orazio e con le *Epystole*, dall'altro, scelse però di riprendere il genere elegiaco nell'opera destinata a diventare un'autorità, escludendone l'ode – le raccolte di odi quattrocentesche sulla scia del recupero oraziano: i *Carmina* di Francesco Filelfo, le opere di Anto-

[6] Su questo problema specifico, si rimanda ora, per la produzione dei primi secoli, ai saggi raccolti in *L'ode in Italia. Libri, forme, tradizioni da Filelfo a Testi*, a cura di Ester Pietrobon, Giovanni Ferroni, in «Nuova rivista di letteratura italiana» (numero monografico), XXVII, 2, 2024.

nio Geraldini e quelle di Pietro Crinito. Queste esperienze non esauriscono tuttavia la fortuna dell'ode in età umanistica: accanto alle raccolte costruite interamente in metri lirici, infatti, nei canzonieri latini dominati da elegia ed epigramma l'ode trova spazio in misura quantitativamente ridotta, ma funzionalmente significativa. La sua presenza contribuisce dunque a configurare un'idea di libro poetico fondato sulla pluralità dei metri e dei registri, secondo un modello che rinvia al *liber* catulliano.

Nel Quattrocento si registra una crescente familiarità con i metri lirici parallela al recupero dell'Orazio delle *Odi*, dopo la lunga prevalenza medievale dell'Orazio satirico. Sul versante metrico prevale la strofe saffica, seguita dalle forme asclepiadee e dall'alcaica; su quello tematico si impone l'argomento religioso, spesso innestato su modelli classici secondo una dinamica di cristianizzazione che trova un precedente nell'innodia di Prudenzio. Accanto a questa linea si sviluppa tuttavia una produzione che assume consapevolmente la finzione mitica come spazio simbolico di armonia, intrecciando registri encomiastici, politici e morali e alimentando una consistente poesia d'occasione, spesso di argomento funebre. Ne emerge così una fisionomia tutt'altro che lineare: l'ode umanistica si impone come banco di prova in cui si misurano tradizione classica e istanze cristiane, esercizio metrico e presa di posizione culturale, contribuendo al tempo stesso a ridefinire l'assetto e le ambizioni del libro poetico rinascimentale.

Al saggio di Coppini si può collegare idealmente il contributo di Andrea Tessier: lo studio ricostruisce il percorso che, dalla trasmissione medievale della lirica greca e dalle prime edizioni a stampa che ne veicolano i testi, conduce alle prime esperienze umanistiche di 'pindarismo', indagate soprattutto nei loro presupposti strutturali e metrici. L'indagine si apre con quello che Tessier definisce un «prologo fiorentino»: prima delle principali edizioni cinquecentesche di Pindaro (l'*editio princeps* aldina del 1513 e la successiva edizione del Collegio Romano curata da Zaccaria Calliergi nel 1515), un ruolo significativo è attribuito all'attività di Andronico Callisto. Nel contesto del suo insegnamento fiorentino vi sono infatti indizi consistenti che fanno supporre la conoscenza della struttura metrica dell'ode pindarica e la sua trasmissione agli allievi. Ne consegue che, nella Firenze dell'ultimo quarto del Quattrocento, Pindaro veniva letto e verosimilmente compreso anche nella sua articolazione metrica, pur senza dar luogo, almeno in questa fase, a una produzione poetica originale. Su questa base Tessier propone di definire operativamente il 'pindarismo metrico umanistico' in greco e in latino come organizzazione del testo in diadi o triadi strofiche, distinguendone due modalità principali: un pindarismo 'mimetico', fondato sul ricalco di schemi

pindarici specifici, e un pindarismo 'autonomo', che rielabora e ricombina *cola* pindarici, o comunque melici, in nuove sequenze. Più che il magistero di Callisto, sono tuttavia le edizioni a stampa di Pindaro a favorire lo sviluppo di una vera produzione poetica. In questo contesto si colloca l'opera di Benedetto Lampridio, la cui scelta di adattare metri greci al latino implica un confronto diretto con il modello e dà luogo a un pindarismo strutturalmente fedele ma metricamente inventivo, privo di schemi duplicati e non vincolato alla riproduzione di una specifica ode. Nel complesso, il contributo di Tessier mette in luce il ruolo decisivo delle condizioni materiali della trasmissione testuale di Pindaro nello sviluppo della forma ode in età umanistica: il 'pindarismo' in greco e in latino così non appare più tanto come mera imitazione tematica o retorica del modello, quanto come risposta tecnica a un patrimonio metrico trasmesso in modo diseguale.

Dopo aver ricordato come, a differenza di quanto avviene per le odi pindariche, il testo dei cori tragici abbia perso nella tradizione manoscritta ogni traccia di responsione strofica, lo studioso mostra come debba essere interpretato il noto, ma talvolta frainteso, passo del dialogo *L'Orzalesi* di Gabriello Chiabrera. Quest'ultimo, indubbiamente l'autore che più di ogni altro ha contribuito alla codificazione (sia in sede teorica – pur con tutte le sue non trascurabili forzature – sia, soprattutto, in sede di esercizio poetico) dell'ode e della canzonetta, è oggetto del contributo di Luca Zuliani, intitolato *Il ruolo di Chiabrera*. Il saggio si aggiunge ad altri importanti lavori dello studioso sui testi per musica fra Cinque e Seicento e sulla genesi di quelli che, per comodità, chiama 'metri chiabreriani': forme strofiche di ampiezza contenuta, fondate su versi medio-brevi a ritmo tendenzialmente uniforme (più di quanto non avvenga di norma per endecasillabi e settenari), sull'uso strutturante di clausole tronche e sdrucciole, sulla possibilità di tollerare rime irrelate (specie per le proparossitone) e, soprattutto, sull'ammissione di tronche in consonante in fine di verso (frequentemente di strofa o di partizione), estranee, salvo all'interno del verso, alla prosodia letteraria precedente ma decisive per la resa melodica dei nuovi metri. Zuliani aveva già mostrato come tali soluzioni fatichino a imporsi nel melodramma delle origini e come il loro legame con precedenti quattrocenteschi di registro basso sia meno lineare di quanto si potrebbe supporre: la 'riforma' non adatta semplicemente la poesia alla musica, ma seleziona e distilla, fra pratiche preesistenti, quelle compatibili con una lingua letteraria di un certo decoro, considerata ancora gerarchicamente superiore alla musica.

Il contributo che qui Zuliani presenta mette a fuoco, con una schedatura sistematica delle raccolte liriche di Chiabrera, il ruolo effettivo del poeta in

questa trasformazione. Il risultato principale è un ridimensionamento della vulgata che vede nei testi del Savonese un esito naturale e continuo del suo scrivere 'per musica'. Nelle raccolte più note, infatti, l'innovazione resta limitata soprattutto alla misura (ottonari, quadrisillabi; alternanze piane/sdrucciole o piane/tronche in vocale), mentre le due condizioni cruciali per la piena inclusione tra i 'metri chiabreriani' – tronche in consonante e sdrucciole irrelate – sono quasi assenti e comunque non entrano nelle scelte d'autore. Solo nei libriccini del 1625 queste procedure compaiono con sistematicità, venendo però archiviate in una sede appartata: gesto che rivela al tempo stesso l'audacia dell'esperimento e la cautela di Chiabrera, in un momento in cui persino il melodramma ammette queste forme pressoché esclusivamente in registri bassi o corali. Ne consegue una ricostruzione più precisa della funzione storica di Chiabrera: questi non è semplicemente l'inventore dei metri messi a frutto nella sua produzione, bensì un punto di riferimento per la legittimazione e la codificazione (anche teorica, seppur postuma) di soluzioni che la musica chiedeva alla lingua italiana, ma che la cultura letteraria accettava con forte resistenza. La nascita dei 'metri chiabreriani' appare così come un processo discontinuo e poligenetico, in cui la pressione della nuova musica tonale viene mediata da un lungo lavoro di selezione formale.

A Fulvio Testi, autore centrale per le forme oggetto di questo volume, è dedicato l'intervento di Francesco Valese. Già nel *Ritratto del sonetto e della canzone* (1677) di Federigo Meninni la forma testiana appare come la formalizzazione in volgare della canzone moderna come componimento breve, vivace e moralmente orientato, dotato di una propria 'aria' distinta dalla canzone petrarchesca. L'appunto delle *Note azzurre* di Carlo Dossi che segnala retrospettivamente la riconoscibilità di una 'misura' testiana, colloca però le odi del Ferrarese dentro una tradizione critica più antica, inaugurata dalla *Rhythmica* (1665-1668) di Juan Caramuel y Lobkowitz, primo interprete capace di descrivere con chiarezza la tecnica strofica di Testi e, in particolare, la preminenza dell'enneastica. L'analisi segue poi l'evoluzione degli schemi strofici dalle *Rime* del 1613 e del 1617 alle *Poesie liriche* (1627; poi 1645 in forma definitiva), includendo la terza parte postuma (1648) e la quarta (1652). Ne emerge un percorso di progressiva selezione e standardizzazione: nelle prime raccolte prevalgono forme di ode brevi, soprattutto esastiche a tre rime, mentre nelle *Poesie liriche* si afferma come struttura dominante la strofa enneastica su quattro rime, accanto alla tetrastica e all'esastica. La strofa di nove versi, più che semplice eredità chiabreresca, risulta quindi modellata da Testi secondo criteri di forte simmetria metrica e di ordinamento interno. La canzone-ode testiana si configura così come un compromesso stabilizzato tra

l'agilità programmata dal filone 'odico' e la memoria architettonica della canzone classica: una forma disciplinata, capace di sostenere la preminenza dei soggetti morali e di costruire un equilibrio riconoscibile, che la trattatistica secentesca percepisce e valorizza come tratto distintivo dell'autore.

Il contributo di Maurizio Campanelli offre un quadro filologico e storico-culturale delle odi latine attestate nei manoscritti e nelle edizioni settecentesche dell'Arcadia. Sullo sfondo del dibattito teorico di fine Seicento sulla lirica e sul modello pindarico – nel quale intervengono scrittori come Benedetto Menzini, Gianvincenzo Gravina e Ludovico Antonio Muratori – la nascita dell'accademia romana comporta, oltre alla nota reazione agli eccessi del Barocco e all'affermazione di un ideale di semplicità pastorale, anche la necessità di ridefinire il ruolo della lirica eroica e del registro sublime, che trovavano nell'ode uno dei loro principali veicoli espressivi. All'interno di questo quadro la produzione latina occupa una posizione peculiare. Pur restando ai margini della trattatistica, essa rappresenta infatti uno dei principali luoghi di continuità con la tradizione classicista e costituisce una componente determinante della prassi poetica arcadica. I manoscritti delle ragunanze documentano infatti un piccolo ma significativo corpus di odi latine, destinate a una fruizione prevalentemente orale, anzi pienamente performativa. Si tratta di testi che affrontano una gamma ampia di argomenti (religiosi, encomiastici, politici o pastorali) e mostrano una notevole varietà di modelli e soluzioni metriche. Nel loro insieme queste testimonianze permettono di cogliere il ruolo dell'ode latina nella cultura arcadica delle origini: non un genere maggioritario da un punto di vista quantitativo, ma uno spazio privilegiato di elaborazione del registro sublime e uno strumento (tra gli altri) attraverso cui l'Arcadia consolida e trasmette il proprio programma classicista.

Su una delle più note riscritture settecentesche dei *Carmina* oraziani, *Il canzoniere d'Orazio ridotto in versi toscani* (1736) di Stefano Benedetto Pallavicino, verte il contributo di Leonardo Valerio. Muovendo dall'idea che la libertà metrica (polimetria e adattamento delle forme strofiche) si leghi a una libertà anche sul piano verbale, lo studio intende descrivere in modo sistematico le opzioni di selezione lessicale dell'autore, in particolare la gestione della *variatio* tramite serie sinonimiche concorrenti (come l'alternanza *numi/dèi/divi*), l'impiego di poetismi e tessere 'preziose', la distribuzione dei latinismi, e l'interazione tra valori stilistici, campo nozionale e vincoli metrici. Le oscillazioni evidenziano come le scelte siano guidate da un intreccio equilibrato di prossimità al testo oraziano, economia sillabica e coloritura semantica. Il saggio mostra peraltro come, accanto alla componente aulica e al

ricorso a latinismi, Pallavicino inserisca anche elementi realistici o di registro basso-concreto (*peculio, catapecchie, spiantato, pennecchio, rocca, prosciutto, rabbuffati*), soprattutto in contesti bacchici o mimetico-simposiali, con un effetto di eclettismo controllato. Ne risulta una lingua non uniformemente 'galante' o leziosa: la *variatio* lessicale, sostenuta dalla libertà metrica, costruisce un dettato capace di alternare innalzamento e abbassamento, prossimità al modello oraziano e deviazione creativa, con l'obiettivo di riprodurre quel «frizzante, e festoso» (riprendendo la prefazione all'opera) oraziano che vivifica anche temi seri senza scadere nel triviale.

Una delle più fortunate forme metriche settecentesche, ora attratta nell'orbita dell'ode ora della canzonetta, la cosiddetta quartina 'savioliana', è al centro dell'indagine di Alessandro Pecoraro, che esamina il problema della genesi di questo metro. L'intervento ridimensiona tanto l'affidabilità delle indicazioni cronologiche sui primi esperimenti – da cui sarebbe derivato il celebre libro poetico degli *Amori* – di volgarizzamento degli *Amores* ovidiani da parte del cenacolo bolognese al quale appartenne anche Savioli, quanto le ipotesi sull'«allusività metrica» che collegherebbe la forma italiana a quella dell'elegia latina, secondo la suggestiva tesi di Antonio Pinchera, accolta negli studi successivi. Se risalendo alle fonti che hanno determinato la *communis opinio* sulle vicende elaborative del volume di Savioli si dimostra che le notizie dei contemporanei si devono accogliere con beneficio di inventario, la considerazione di un'ampia gamma di testi poco noti in alessandrini, che gli autori qualificano come elegie o che sono in effetti volgarizzamenti di elegie latine (esclusivamente ovidiane), rivela una probabile influenza di questa tradizione, storicamente marginale, sulle scelte metriche del gruppo bolognese. Inoltre, una più puntuale analisi delle caratteristiche del distico elegiaco ovidiano porta a concludere che tanto la poesia elegiaca in alessandrini quanto la quartina di settenari eletta dal sodalizio bolognese riflettano alcune peculiarità delle elegie del Sulmonese, in *primis* la coincidenza pressoché sistematica del secondo emistichio del pentametro con un segmento verbale assimilabile a un settenario volgare italiano.

Il significato della struttura centrale in alcune *Odi* di Giuseppe Parini – e le conseguenze metodologiche che derivano da un esame di questo aspetto spesso trascurato negli studi metrici – è invece argomento del saggio di Simone Albonico. Già il commento di Nadia Ebani al libro pariniano aveva meritamente rilevato come il discorso sviluppato dall'autore in alcune odi trovasse un punto di svolta nel centro del componimento. Non si tratta ora solo di dimostrare come ai casi individuati dalla studiosa debbano aggiungersi *Il Brindisi*, *La Magistratura*, *L'Innesto del Vaiuolo*, *La Salubrità dell'aria*,

La Caduta (e forse anche *La vita rustica*), ma anche e soprattutto di rilevare come tale principio costruttivo sia anche peculiare di un buon numero di *carmina* di Orazio. Importa quindi comprendere il senso dell'operazione e le conseguenze che ne derivano per chi voglia studiare la forma di un testo. La verifica su Parini chiarisce che la struttura argomentativa ha maggiore rilevanza della formula sillabica e dello schema rimico (il che non significa che questi possano essere trascurati); che i fenomeni ritmico-prosodici, sintattici o retorici assumono un diverso valore a seconda della posizione in cui ricorrono all'interno del testo, e di ciò bisogna dunque tenere conto; che in misure brevi – come sono di norma le strofe dell'ode e della canzonetta – acquisisce maggior peso lo sviluppo argomentativo del testo nel suo complesso, con la sua distribuzione, più che le partizioni interne all'unità strofica; e che quindi, più che applicare i criteri che hanno guidato le ricerche sulla canzone petrarchesca allo studio di questi istituti metrici, è produttivo tentare altri approcci, magari sulla scorta di studi su testi affini, come quelli oraziani, senza mai dimenticare il rapporto con il genere letterario entro il quale i componimenti si inscrivono.

Nel secolo che seguirà l'età di Parini, gli istituti formali settecenteschi continueranno a essere coltivati, sebbene in un contesto assai diverso anche dal punto di vista della varietà di generi, di forme strofiche, e di altri aspetti metrici (solo per richiamare l'ambito che più direttamente pertiene al presente volume). Inoltrandosi nell'Ottocento, uno degli episodi più rilevanti, per le sue ripercussioni sulla poesia posteriore, è certo rappresentato dalla rielaborazione pascoliana dell'ode-canzonetta settecentesca nei componimenti strofico-rimati in versi brevi di *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio*. È questo il problema affrontato da Ilaria Cavallin, che mette in luce come Pascoli recuperi gli istituti formali dell'ode-canzonetta – strofe chiuse, meccanismi di connessione rimica, ritornelli – per trasformarli in una forma ibrida destinata a incidere sulla ricezione novecentesca. La prima linea di indagine riguarda la morfologia strofica: Cavallin osserva, da un lato, la contaminazione con altri metri, in particolare con la saffica rimata, che genera strofette chiuse da versi scorciati rispetto allo schema cui si allude e sistemi variamente articolati di connessioni; dall'altro, l'ibridazione dei modelli, che supera la specializzazione di genere. La seconda linea di indagine si concentra invece sul rinnovamento della canzonetta attraverso una rimodulazione di elementi con funzione strutturante: in *Myricae* assume particolare rilievo la rima piana con funzione connettiva e l'estensione della tronca a domini formali a essa tendenzialmente estranei, così come «la semantizzazione delle strutture fonico-costruttive», per cui ritornelli e onomatopee non agiscono

soltanto come legami architettonici, ma acquistano «valenze atmosferiche e simboliche» (con le parole dell'autrice). Dalla prassi pascoliana prende forma così una canzonetta profondamente ridefinita: una struttura metrica mobile e articolata, la cui fisionomia si costruisce attraverso il continuo confronto e l'ibridazione con altri metri. La spinta alla cantabilità insita nelle iterazioni, nei procedimenti ritornellistici e nell'organizzazione del discorso in brevi unità ritmiche tipiche dei versi brevi si frange in scarti ritmici, in una sintassi disarticolata rispetto alla forma entro cui si svolge e in riprese sonore che possono assumere tonalità più oscure, talvolta prossime a un registro elegiaco o funebre. In questo modo la ricerca pascoliana si orienta verso soluzioni foniche e ritmico-sintattiche che privilegiano una tensione lirica e interiore, piuttosto che melica. Ne risulta una trasformazione determinante della forma: la canzonetta si allontana da tendenze leggere e melodiche e diventa uno strumento espressivo elastico, capace di sostenere modulazioni ritmiche e affettive assai più complesse che in passato. In questa veste essa entra nel Novecento come una forma rinnovata, aperta a sviluppi ulteriori sia sul piano metrico sia su quello semantico.

Si giunge infine al pieno Novecento con il contributo di Rodolfo Zucco sulle *Canzonette di Carolus L. Cergoly*, nel quale l'autore mette alla prova sulla raccolta del poeta triestino *Latitudine Nord* la categoria critica di 'canzonetta', ricorrente nella bibliografia da Bàrberi Squarotti a Borsetto, ma spesso impiegata in senso impressionistico o tematico. Assumendo come quadro di riferimento il modello proposto da Antonio Girardi per le canzonette novecentesche (prevalenza di versi medi e brevi; intreccio fonico 'facile' e melico; necessaria coerenza tonale), l'analisi mostra anzitutto l'insufficienza del criterio rimico: nel corpus cergolyano le poesie rimate 'regolarmente' sono rare, e la replicazione strofica con rime stabili appartiene soprattutto ai pochi testi endecasillabici. La misura breve e media (con ruolo centrale del settenario) risulta invece dominante, ma produce spesso effetti di scarto e straniamento, grazie a un'ampia escursione mensurale e a una deliberata imprevedibilità di rime e strofe, fino a esiti che la critica ha avvicinato al ditirambo. Il punto decisivo viene individuato nella distinzione tra versificazione primaria (tipografica) e versificazione secondaria: la cantabilità di Cergoly si genera soprattutto quando versi brevi e medi si saldano in imparisillabi *transversali* (endecasillabi, settenari e, in funzione assorbente, novenari e tredecasillabi), costruiti attraverso sinalefi, riassorbimenti di misure incompatibili (senari e ottonari) e sfruttamento delle parole tronche del dialetto triestino. Ne deriva una polifonia ritmica in cui la segmentazione non cancella la misura di partenza, ma attiva un rapporto dialettico fra versificazione primaria e seconda-

ria, con funzioni insieme musicali e 'analitiche' (messa in rilievo di tronche, supplenza della punteggiatura assente, giochi verbali in clausola). Sul versante fonico, la rima tende a rarefarsi proprio nei punti di chiusura strofica, spesso compensata da uscite tronche irrelate o da clausole di ascendenza settecentesca, mentre la *gravitas* o *levitas* dei temi (dalla lirica amorosa ai testi delle *Clandestine*) non si correla a un assetto metrico specifico. In conclusione, l'analisi di Zucco mostra come l'etichetta di 'canzonette' non possa essere assunta come una vera categoria di genere, ma debba essere reinterpretata in direzione di una nozione più precisa: la 'cantabilità' come effetto strutturale prodotto dall'interazione fra ritmo, segmentazione e risorse prosodiche del dialetto, capace di sostenere registri leggeri e tragici.

Prima di concludere queste pagine introduttive, ci è grato esprimere un ringraziamento agli enti che hanno generosamente sostenuto l'incontro friburghese da cui è scaturito questo volume: la Scuola dottorale in Studi Italiani della Conférence Universitaire de la Suisse Occidentale (CUSO), il Fonds d'Action Facultaire dell'Università di Friburgo e il Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica. Siamo inoltre riconoscenti a tutte le persone che ci hanno aiutato a curare vari aspetti organizzativi del convegno, e in particolare a Corinna Bielič, Sandra Clerc e Michele Stefani, nonché al Dipartimento di Italiano dell'Università di Friburgo per avere ospitato la nostra iniziativa. Un sentito ringraziamento va anche alle studiose e agli studiosi, ai presidenti di sessione, ai dottorandi e alle dottorande CUSO e al pubblico del convegno che hanno contribuito ad animare vivaci discussioni nel corso delle giornate friburghesi. La nostra gratitudine va anche a Paolo Borsa, Christian Genetelli, Uberto Motta e a tutto il Comitato scientifico, che ha voluto accogliere questo lavoro nella collana del Dipartimento di Italiano, al quale siamo pure riconoscenti per avere sostenuto economicamente la pubblicazione.

Desideriamo infine ringraziare Franco Nencioni, che ha consentito che tra questi studi fosse compreso il saggio di sua moglie, Donatella Coppini. La studiosa, scomparsa nel giugno scorso, non ha potuto rivedere le bozze del suo saggio, che quindi stampiamo nella forma in cui ci era stato inviato, adattandolo soltanto, laddove necessario, alle norme redazionali della collana e correggendone i pochissimi refusi. Il lavoro si aggiunge così ai molti altri interventi importanti già pubblicati da Coppini su quei temi di cui era una delle massime specialiste; ci preme tuttavia ricordare anche la sua squisita gentilezza, la sua connaturata modestia, l'intelligenza acuta ma in alcun modo esibita che traspariva da ogni conversazione con lei, qualità umane che resteranno vive nella memoria di chi ha avuto la fortuna di incontrarla.

L'ode nella poesia latina del Quattrocento

Donatella Coppini

Il complesso recupero del mondo classico in età umanistica prevede una 'imitazione' di modelli più stretta che in ogni altro classicismo. Si tratta di una questione fin troppo dibattuta, ma a introduzione di un discorso che riguarda metri umanistici non si può fare a meno di ricordare che non solo il mondo classico è scelto come paradigmatico fornitore di esempi letterari, e politici, sociali e morali, ma anche che, una volta stabilita l'opzione propriamente umanistica per l'uso del latino, esso di necessità impone le proprie strutture linguistiche e retorico-formali a chi scrive in una lingua che non parla e che apprende dal mondo della letteratura, dai libri.

Se il latino non è per gli umanisti la lingua della nutrice, ed è dunque in buona misura una lingua artificiale, neanche la metrica classica è naturale, apprendibile *sine omni regula* (Dante, *DVE*, I 2). Pare significativo che, dopo Petrarca, per lo più, nel primo Umanesimo e con rare eccezioni anche dopo, i poeti in latino non siano anche poeti in volgare: in ogni caso la metrica 'qualitativa' delle canzoni, dei sonetti, della *Commedia*, sarà stata – ed è – percepita e assorbita con maggior naturalezza da lettori la cui lingua materna è la stessa in cui si articolano le organizzazioni ritmiche di quelle manifestazioni letterarie. Tuttavia una 'naturalezza' che si potrebbe definire di secondo grado è quella prodotta dall'assimilazione attraverso la lettura diretta dei poeti latini, che caratterizza l'apprendimento umanistico del latino, anche se la metrica classica era sicuramente 'studiata' dagli umanisti sui manuali di prosodia antichi e medievali, probabilmente in particolare sul *Doctrinale* di Alexandre de Villedieu (i primi umanistici furono i trattati di Niccolò Perotti, pubblicati nel 1471: *De generibus metrorum* e *De metris Horatii et Boethii*, composti fra il 1452 e il 1453. La rapida e vasta fortuna di queste opere è

testimoniata da almeno dieci mss. del XV sec. e 25 edizioni a stampa, dalla *princeps* del 1471 al 1515)[1].

Fra i generi letterari, si mostrano particolarmente coercitivi nell'imposizione di modelli i generi poetici, caratterizzati da propri metri. Fra questi i metri lirici, per la pluralità di temi che in essi tradizionalmente possono essere trattati, apparirebbero particolarmente accoglienti, se è vero che per Petrarca – come per la scuola medioevale prima e verosimilmente per gli umanisti dopo di lui – i poeti lirici sono quelli che usano metri vari e trattano argomenti vari, data l'etimologia di *lyra* e *lyricus «apò tou lereìn* ('cianciare'), *id est a varietate carminum*» (così Isidoro nelle *Etymologiae*), senza escludere che «carmina Oracii dicuntur lirica quia cum lira cantabantur» (così Giovanni Balbi nel *Catholicon*, sotto la voce *lyricus*)[2]. I metri lirici sono vari e disponibili all'ospitalità di argomenti vari, ma sono difficili da dominare e legati imprescindibilmente a un autore come Orazio – parallelamente all'accrescimento della fortuna del quale si diffondono –, Orazio, il cui epicureismo – per quanto sfumato e sfaccettato – è innegabile, e incompatibile con la morale cristiana, anche se, e a testimonianza di ciò, Cristoforo Landino, nel commento completo alle opere oraziane pubblicato a Firenze dall'editore Miscomini nel 1482, ci presenta un francamente inaccettabile Orazio platonico[3]. Inoltre nel corso del Quattrocento fu spietata la concorrenza dell'elegia, capace di assimilare caratteri tradizionalmente connessi a generi letterari confinanti.

Come sempre o quasi, quando si parla di questioni umanistiche bisogna prendere le mosse da Petrarca. Non che la stagione medievale avesse ignorato del tutto Orazio lirico e le forme metriche dell'ode: nel corso dell'XI secolo Alfano da Salerno e Reginaldo di Canterbury propongono metri oraziani, inserendosi nella tradizione innografica medievale, che già mette in primo

---

[1] Cfr. J.-L. Charlet, *Niccolò Perotti, humaniste du Quattrocento: Bibliographie critique*, in «Renæssanceforum», VII, 2011, pp. 1-72.

[2] Sulle 'etimologie' medievali di lirica, cfr. M. Feo, *Il re del canto lirico*, in *Non omnis moriar. Die Horaz-Rezeption in der neulateinischen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert*, herausgegeben von M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, Hildesheim – Zurich – New York, I-II, Georg Olms Verlag, II, 2020, pp. 659-704, a pp. 663-68.

[3] Sul commento a Orazio di Landino cfr. in ultimo D. Coppini, *L'Orazio platonico di Cristoforo Landino*, in *Non omnis moriar*, I, pp. 137-95. Il proemio al commento oraziano è pubblicato nel primo volume di C. Landino, *Scritti critici e teorici*, a cura di R. Cardini, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 193-202 e commentato nel secondo volume, pp. 243-57. All'ode in età umanistica è dedicato un capitolo (il secondo, *The Humanist Ode*, pp. 39-141) del libro di C. Maddison, *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, London, Routledge and Kegan Paul, 1960 (i poeti del Quattrocento lì considerati in quanto 'lirici' sono Filelfo, Landino, Campano, Pontano, Sannazaro, Marullo, Crinito, Navagero, Ariosto).

piano la strofe saffica come forma ideale per la poesia religiosa ed encomiastica; Metello di Tegernsee scrive in forma di odi vita e miracoli di San Quirino, i *Quirinalia*, «ad instar Flaccii Oratii diverso metri genere edita», senza ignorare le innovazioni metriche di Prudenzio e Boezio (XI-XII secolo); fra il XII e il XIII secolo Giovanni di Garlandia scrive odi in tutti i metri oraziani[4]. Ma l'Umanesimo nasce con Petrarca, e come Petrarca, e anche attraverso Petrarca, gli umanisti si annodano ai classici. Per Petrarca, il poeta classico per eccellenza, dopo Virgilio, è Orazio. Come Virgilio, e in consapevole atteggiamento di imitazione-emulazione, Petrarca scrive un poema epico e una raccolta bucolica. Alle *Georgiche* sostituisce però il modello oraziano delle *Epistolae*, con la raccolta di lettere metriche che intitola *Epystolae*[5]. *Horatius presertim in odis* è una delle indicazioni petrarchesche relative ai libri preferiti dal poeta che si legge nel foglio di guardia del codice Par. lat. 2201, ed è noto che Petrarca possedette più codici oraziani[6]. Un'epistola in realtà 'metrica' è anche quella che Petrarca indirizza a Orazio 're del canto lirico' con la decima Familiare del XXIV libro, quello che contiene le lettere agli antichi illustri, scritta in asclepiadei minori come il primo dei *Carmina* oraziani, e tutta intessuta di richiami alla poesia di Orazio[7], in una allusività quasi finalizzata alla ricostruzione poetica di una bibliografia.

Può dunque essere dovuta al rilancio petrarchesco la fortuna oraziana attestata dalla raccoltina di *Odulae* messa insieme fra il 1337 e il 1402 da Giovanni Quatrario, concittadino del grande amico di Petrarca Barbato da Sulmona, dedicatario delle *Epystole* petrarchesche, e sostituito a Quatrario su rasura come autore delle poesie presenti nel codice ora Los Angeles, Department of Special Collections, University Research Library, UCLA

---

[4] Cfr. L. Ciccone, *Le Odulae di Giovanni Quatrario: un caso unico di imitatio nel Trecento*, in *Horatiana. La ricezione di Orazio dall'antichità al mondo moderno. Le forme liriche*, Atti del Convegno svoltosi in modalità telematica, 5-6 novembre 2020, a cura di C. Longobardi, Pisa, ETS, 2022, , pp. 155-79, specialmente a pp. 155-57.

[5] Sul titolo autentico delle epistole metriche petrarchesche cfr. M. Feo, *Fili petrarcheschi*, in «Rinascimento», s. II, XIX, 1979, pp. 3-89; cfr. inoltre Id., *L'edizione critica delle* Epystole, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, XIX, 1989, pp. 239-50.

[6] Cfr. V. Fera, *I libri peculiares*, in *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*, Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 5-10 dicembre 2004, II, a cura di M. Feo, D. Coppini, Firenze, Le Lettere, 2012, (= «Quaderni Petrarcheschi», XVII-XVIII, 2007-08), pp. 1077-101.

[7] L'epistola è stata pubblicata, tradotta e commentata da Feo, *Il re del canto lirico*. Di Feo cfr. inoltre la voce *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia oraziana*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 405-25.

170/589, unico testimone delle varie raccolte poetiche di Quatrario[8]. A testimonianza dell'interesse particolarmente metrico per la lirica oraziana, le diciannove 'odicine' del Quatrario sono composte in ciascuno dei diciannove metri oraziani (secondo la partizione dello pseudo-Acrone) e nel manoscritto a ogni carme è unita una indicazione metrica e l'incipit del carme oraziano preso a modello, possibilmente anche in funzione didattica. Come Orazio a Mecenate, al suo giovane mecenate Ugo Orsini Quatrario dedica l'intera raccolta, e il nome del dedicatario è richiamato nel corso dell'opera, fino a siglarne la fine, nell'ultima composizione, indirizzata a Orazio, come la petrarchesca *Fam.* XXIV 10, di cui ripropone, due volte, il vocativo *Flacce* (v. 48 di Petrarca: «Nostrum, Flacce, decus [...]»; cfr. vv. 3 e 25 del carme di Quatrario). Oltre alla struttura di alcuni carmi, anche gli argomenti delle odi sono oraziani: il passare inesorabile del tempo nei carmi IX e XIII, l'indirizzo a una vecchia prostituta (XII), il motivo della Priamel nella saffica VI; l'odula IX, alcaica come Orazio I 9, ambienta in un paesaggio invernale («Hiems comatas decutit arbores, / Albant nives prime iuga montium») considerazioni sul passare del tempo non vivificate dalle splendide immagini oraziane (cfr. Hor., *Carm.* I 9, 1: «Vides ut alta stet nive candidum / Soracte […]»); la X rimanda con evidenza al carme I 11 di Orazio, ma possiamo osservare come sia evitata la riproposizione della formula del *carpe diem*, in quanto presumibilmente intesa come manifesto epicureo, comprensibilmente di poco successo anche nella lirica quattrocentesca posteriore.

Ancora pionieristica, e ancor più didascalica, l'opera di Antonio Baratella, che sotto il titolo *Ecatometrologia* raccoglie cento metri di carmi, in tre libri nella prima redazione, del 1420, e in due nella seconda (1440): nel primo libro di quest'ultima, dichiarato «in metris simplicibus compositus et hinnis», il poeta canta la geografica del suo paese, *Laureia* (Loreggia), rivolgendosi in seconda persona a fiumi, boschi, castelli, territori rurali e ville, presentando anche esempi di utilizzo delle innovazioni liriche di Boezio. Il penultimo carme è indirizzato al fratello, ed esprime il desiderio di tornare in patria, per poter cantare, nella quiete dei luoghi natii, «arma ducum» (v. 10): il che ci rimanda ad analoghe dichiarazioni di poeti elegiaci ed epigrammati-

[8] Le *Odulae* sono pubblicate in G. Pansa, *Giovanni Quatrario di Sulmona (1336-1402): contributo alla storia dell'Umanesimo*, Sulmona, Tipografia Editrice Sociale, 1912. Cfr. inoltre R. Troiano, *Giovanni Quatrario di Sulmona (Appunti sul primo umanesimo napoletano)*, in *La cultura umanistica nell'Italia meridionale*, a cura di P. A. De Lisio, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1980, pp. 35-60; Ciccone, *Le Odulae di Giovanni Quatrario*. Di L. Ciccone cfr. inoltre la voce *Quatrario, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, 2016, pp. 831-33, con la bibliografia ivi citata.

ci, che subordinano un impegno poetico 'epico' al raggiungimento di ideali condizioni di libertà da altre occupazioni, e mostra la percezione della poesia lirica come poesia 'minore'. L'ultimo carme è indirizzato *Ad Iovem christianum*: anche qui il poeta, dopo ulteriori riferimenti ai luoghi paterni, pii e quindi meritevoli della protezione celeste, si proietta verso un canto più impegnato, ora di argomento religioso («[…] carmina […] penitus resonantia gesta deorum»: vv. 10-11), a condizione che gli sia concessa la libertà di un ozio campestre («Si ocia que cupio celebres mihi dentur aprica per umbras», v. 12): questa poesia sarà però dichiaratamente una poesia lirica, articolata in 'odi': una poesia dunque che si riallaccia all'innografia medievale: «Dulce sit astricolas, quibus est vaga gratia, dicere odis», v. 13[9].

Queste prime raccolte poetiche 'liriche' si collocano all'inizio dello sviluppo della poesia latina umanistica, e della forma-libro di poesia umanistica, prima della fertile e fortunata stagione dell'elegia senese degli anni Venti-Trenta del Quattrocento, rappresentata da Antonio Panormita, da Giovanni Marrasio e da Enea Silvio Piccolomini.

Ma se Petrarca può dirsi responsabile della prima fioritura umanistica della forma-ode, fu però in parte anche responsabile del suo rapido declino e della sua sostituzione, nello sviluppo della poesia latina umanistica, con l'elegia: il canzoniere petrarchesco infatti influenzò non poco l'elegia latina umanistica, autorizzando la centralità dell'argomento amoroso, mentre la presenza minoritaria dell'eros nella poesia oraziana è ulteriormente ridotta, se non addirittura assente, nella poesia 'lirica' umanistica (già nella lettera a Orazio di Petrarca su 138 versi che riepilogano e esemplificano la produzione del poeta latino, solo tre indicano argomenti amorosi (v. 15, «Amborum Venerem seu canis indiga»; vv. 71-72: «Seu tu blandiloquens carmen amoribus / Dum comples teneris […]»; v. 114: «Dum cantas Lalagen […]»).

Una situazione politica e sociale strutturalmente analoga a quella in cui fiorì la poesia augustea contribuì a determinare il grande sviluppo dell'elegia umanistica, che però, a differenza di quella augustea, trovò agganci coi centri di potere, pur non rinunciando a sprazzi di *recusatio*, grazie all'estensione a questo genere letterario del sistema della dedica, affidata di norma a carmi di natura epigrammatica, che fin dall'inizio di un libro mettono in atto l'incro-

---

[9] L'*Ecatometrologia* di Baratella è pubblicata da R. Marconato, *Antonio Baratella (1385-1448). Vita, opere e cultura di un umanista padovano*, Cittadella, Biblioteca Cominiana, 2002, pp. 285-441. Non sono purtroppo riuscita a reperire il libro. Da lì sono i tratti i carmi del primo libro pubblicati sul sito *Poeti d'Italia in lingua latina tra Medioevo e Rinascimento*. L'edizione appare poco soddisfacente. Cfr. inoltre B. Ziliotto, voce *Baratella, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v, 1963, pp. 778-80.

cio di generi che caratterizza il libro di poesia umanistica[10]. Con la dedica, l'elegia assorbe anche un elemento oraziano, e delle odi oraziane si annette anche l'aspetto civile (spesso tradotto in 'encomiastico') e quello innografico, 'religioso', e argomenti come la celebrazione dell'amicizia o la meditazione filosofica; inoltre vere e proprie odi, metricamente 'liriche', entrano a far parte del libro elegiaco, come vedremo.

Anche per questo l'elegia vinse – come 'vinse' del resto anche nell'età augustea.

Tuttavia dopo le due prime manifestazioni del libro 'lirico' ci furono ulteriori puntelli lirici nella poesia del Quattrocento, cioè vere e proprie, intere raccolte di tipo oraziano (ma nel distinguere raccolte esclusivamente formate da odi, bisogna porre attenzione a indebiti accorpamenti editoriali: le odi del Poliziano ad esempio, riunite da Isidoro Del Lungo e sempre citate secondo questa edizione, fanno parte, eccetto una, degli *Epigrammata*, stampati nella *princeps* del 1498, con buona probabilità, a mio avviso, connessa a una raccolta autoriale)[11].

Si tratta dei libri di odi di Francesco Filelfo, di Antonio Geraldini e di Pietro Crinito. Casi particolari gli *Hymni naturales* di Michele Marullo, tematicamente omogenei e di arduo spessore filosofico, e la breve raccolta di Giovanni Pontano, omogenea metricamente, dal titolo dichiarativo di *Lyra*.

I *Carmina* di Francesco Filelfo furono composti nella prima metà degli anni Cinquanta del Quattrocento[12]. La raccolta si suddivide in cinque libri, indirizzati ad Apollo e alle Muse, e così non corrisponde all'originale progetto del prolifico autore, che, legato alla numerologia del dieci e multipli, aveva sistemato in dieci libri le sue cento satire e in dieci libri raccoglierà le composizioni del *De iocis et seriis*. L'impronta di Orazio si rivela nella struttura dei libri filelfiani e delle singole odi, nella ripresa dei metri, proposti però anche in associazioni originali, e come inserzioni un po' ruvide e poco

---

[10] Cfr. D. Coppini, *I canzonieri latini del Quattrocento. Petrarca e l'epigramma nella strutturazione dell'opera elegiaca*, in *Liber, fragmenta libellus, prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle*, a cura di F. Lo Monaco, L. C. Rossi, N. Scaffai, Firenze, SISMEL, 2006, pp. 209-38.

[11] Cfr. *Prose volgari inedite e poesie latine edite e inedite di Angelo Ambrogini Poliziano*, raccolte e illustrate da I. Del Lungo, Firenze, Barbera, 1867, pp. 257-75; D. Coppini, *L'edizione aldina nella tradizione degli* Epigrammata *del Poliziano*, in *Politien, humaniste aux sources de la modernité*, Actes du colloque (Paris, Paris-Sorbonne, 11-13 mai 2015), publié par E. Séris, P. Viti, Paris, Garnier, 2021, pp. 47-62.

[12] Cfr. F. Filelfo, *Carminum libri*, edizione critica a cura di V. Dadà, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020. Su Filelfo e Orazio, cfr. la voce *Filelfo, Francesco*, a cura di G. Albanese, in *Enciclopedia oraziana*, III, pp. 223-26.

classicheggianti in lunghi carmi polimetrici, e accompagnata dal ricorso a forme metriche classiche ma non liriche e al repertorio metrico boeziano e in generale tardoantico. Alle innovazioni metriche si associa uno sperimentalismo linguistico che nell'ode v 3, composta in un sistema distico di asclepiadeo minore e dimetro giambico, ricorre anche alla mescidazione col greco (in greco il secondo emistichio del trimetro); interamente in greco è il carme v 7, indirizzato da Filelfo (che aveva imparato il greco a Costantinopoli, aveva realizzato numerose traduzioni dal greco e aveva portato da Costantinopoli molti codici di autori greci) a Basinio da Parma, evidentemente non a caso, data la posizione di Basinio nella polemica con Tommaso Seneca da Camerino e Porcelio Pandoni sull'importanza della conoscenza del greco[13]. Il carme v 7 può sembrare una anticipazione della successiva raccolta di odi completamente scritte in greco, la *Psychagogia*.

In una lettera di presentazione a Tommaso Coroneo Filelfo definisce la sua opera «opus lyricum carminibus variis metrisque compositum pro varietate et modulorum et numerorum» e palesa la corrispondenza fra il latino *carmen* e la voce greca 'ode' («totius operis carmen, cui apud vestros [sc. Graecos] odè nomen est»[14]).

Nella prima ode il grecista riallaccia la sua ispirazione lirica direttamente a Saffo e Alceo, senza fare espressamente il nome di Orazio, e nella tessitura della sua poesia sono ravvisabili fonti greche, anche prosastiche. L'applicazione alla poesia lirica è vista come *requies*, dopo i canti 'protervi' delle satire (vv. 73-78): «Nunc libet plectro modulos inire, / usa quis fertur celebranda Sappho, / usus Alcaeus lyricoque vates / nomine clari. / His iuvat nostro requiem labori / ferre […]». Alla fine del carme, la lirica sarà ancora rappresentata nella sua funzione di 'ricreazione' fra la fatica delle satire e una celebrazione di Carlo VII che non può non corrispondere a un progetto epico. La funzione di 'riposo' – e quindi in qualche modo il disimpegno della lirica (che troveremo espresso anche in altri autori) – è corroborata, in gran parte sulla scorta di Plutarco, dagli esempi di Achille, Pitagora, Empedocle, Alessandro Magno, Anfione, Arione, Orfeo, Saul, Gerone di Siracusa, Temistocle e Socrate: alla fine dell'elenco, è ripresa l'indicazione della poesia lirica come 'leggera' (vv. 153-156): «Sic graves ipsi studio canendi / ducimur tandem veterem secuti / Socratem, longe leviore nervo / plectra terentes». La successiva proclamazione di *varietas* ci appare soprattutto collegata alla molteplice e multiforme complessiva produzione filelfiana, ma può trovare

[13] Cfr. F. Ferri, *Una contesa di tre umanisti:Basinio, Porcelio, Seneca. Contributo alla storia degli studi greci nel Quattrocento in Italia*, Pavia, Fusi, 1920.

[14] Cfr. Filelfo, *Carminum libri*, p. XLVI.

applicazione all'interno della poesia della raccolta, introdotta da una *praefatio* allo Sforza in distici elegiaci, e contenente anche testi esametrici: il carme I 10 è una *recusatio*, e quindi il metro in cui è composto ci appare, nella sua contraddittorietà, particolarmente significativo, e significativo di un genere sfuggente è anche il trasferimento del carme dalla compagine delle satire a quella delle odi; in esametri è anche III 1, in cui Euterpe invita il poeta a cantare Carlo VII con una poesia che lo strumento metonimico individua come lirica (vv. 12-14): «[…] Ah, propera citharam moderare sonoram / et numeros ad verba refer, quibus aequor et omnis / terra sonet summumque vehat super aethera regem!». Anche all'interno della poesia lirica si può cogliere una gradazione di gravità: la strofe saffica – percepita come più solenne anche in altri autori – si sostituisce all'endecasillabo alcaico nel carme IV 1 (v. 55 ss.), quando esso si apre a una *laudatio* di forma innica di Bianca Maria Sforza, e al distico elegiaco in V 10 (v. 123 ss.) per la *laudatio* di Malatesta Novello.

Ripercorre la struttura oraziana la dedica di carmi filelfiani a uno sperato mecenate (prima Carlo VII, poi Francesco Sforza), e altre odi sono indirizzate a personaggi potenti: in strofe saffiche Filelfo loda solennemente Carlo Gonzaga (I 6) e Gaspare di Vimercate (II 10), e fa ringraziare Francesco Sforza dalla città di Milano nella prosopopea di II 3, mentre in strofe asclepiadee, spesso inserite in carmi polimetrici, elogia Inigo d'Avalos (II 6), ancora due volte Carlo Gonzaga (I 3 e III 2), Sigismondo Malatesta (III 8), Ludovico Gonzaga (V 9). Oraziana è anche l'alternanza di carmi di impegno e lunghezza diversi, il riecheggiamento di motivi morali come quello dell'*aurea mediocritas* e l'opposizione virtù-ricchezza (del resto già topico nella poesia umanistica), e di motivi più particolarmente letterari, come la struttura della Priamel in carmi come I 1 e V 1 e 2, e l'affacciarsi del tema della *recusatio* ancora nel programmatico I 1, nonché il ricorrente indirizzo ad amici. Non comune la strutturazione di singoli carmi su carmi oraziani, ma oraziani sono certi argomenti, non necessariamente lirici, come il resoconto del viaggio da Milano a Cremona per sfuggire la peste che appare debitore alla satira I 5 di Orazio.

Poeta 'lirico' per eccellenza è Antonio Geraldini (1449-1489), che raccoglie in tre opere diverse, dedicate a potenti della terra, le sue 'odi': un libro a Piero di Cosimo de' Medici, composto durante il soggiorno fiorentino del 1468, e contenente tredici carmi scritti in metri vari (lirici, eccetto

due in distici elegiaci) e indirizzati a personaggi della cerchia medicea[15]; uno al papa Paolo II, del 1467-68, con carmi indirizzati a vari cardinali, nei titoli dei quali sono espressamente indicati i metri in cui sono composti[16]; successivi i due libri di *Carmina* a Giovanna d'Aragona, in metri oraziani e catulliani, composti a partire dagli anni Settanta e stampati nel 1485-86[17]. Di lui ci rimane inoltre un *Epodon liber primus* (il secondo forse non fu mai scritto), che raccoglie parafrasi di Salmi in metri epodici oraziani e inni sacri in saffiche[18].

Nel carme XVIII della raccolta per Paolo II, una strofe saffica indirizzata al cardinale di S. Marco, Geraldini si propone di dedicarsi in un prossimo futuro a una poesia più alta di quella lirica, cioè epica e tragica, adatta all'encomio di grandi contemporanei, implementando con la tragedia, secondo il canone aristotelico, la gradazione di generi poetici dichiarata anche nella poesia filelfiana. La svalutazione della propria poesia lirica rientra in un *topos* di modestia del poeta, ma appare anche in qualche modo 'svalutazione' della poesia lirica in generale, e si associa, riassumendone i moduli, a molte analoghe dichiarazioni di poeti elegiaci dell'età umanistica. Tuttavia proprio in questo carme, fra la proclamazione di eccellenza di Omero e Virgilio e il proposito di seguire le loro orme, si snoda un elenco di celebri e apprezzati poeti lirici che legittimano l'attuale linea poetica dell'autore (v. 1 ss.):

Maeonis quamvis placeat poetae
Musa Smyrnei teneatque primas
Ilias partes apud occulentes
    tempora lauro;
Mincii tardo licet unda motu
versibus cultis vigeat Maronis
et sacra Aeneis resonis vagetur
    lecta theatris,
sive mirentur tragicos hiatus,
Delphici numquam iuvenes quiescunt
lutheum magni Sofoclis coturnum

[15] Pubblicato da J. F. C. Richards, *Some Early Poems of Antonio Geraldini*, in «Studies in the Reinassance», XIII, 1966, pp. 123-44.

[16] Il codice di dedica è il Vat. Lat. 3611; i carmi sono pubblicati in A. Geraldini, *Specimen carminum*, a cura di B. Geraldini, Ameriae, Ex Typ. Achillei Petrignani, 1893, pp. 1-45.

[17] Editi da M. Früh, *Antonio Geraldini († 1488): Leben, Dichtung und soziales Beziehungsnetz eines italienischen Humanisten am aragonesischen Königshof*, mit einer Edition seiner *Carmina ad Iohannam Aragonum*, Münster, Lit Verlag, 2005.

[18] Su Geraldini e Orazio, cfr. la voce *Geraldini, Antonio*, a cura di F. Stella, in *Enciclopedia oraziana*, III, pp. 243-245.

tollere ad astra,
Pindarus vates tamen inter omnes
non locum servat niveus minorem,
quando, ledaeum referens olorem,
nubibus erret.
Lesbiae pecten placuit puellae,
plectra Lesboi placuere civis –
Martius belli tamen inter aestus
arma canebat.
Aufidum propter genitus sonantem
qui pedes graios fidibus latinis
primus aptavit meruit perennes
laudis honores.
Coa testudo placet et leguntur
Tegii dulces moduli poetae,
et vigent fama celebres virenti
tempus in omne.
Hac primus nostros agimus iugales
grandis aggressos studium laboris,
mollia his primum levibus lupatis
ora choercens.
Gallicis demum celer ora frenis
vinciam, in campos veniens apertos
ausus armatas petiisse turmas
cuspide acuta:
utar aeterni numeris Homeri,
Virgili heroas modulans supremo
spiritu, versus referam et Sophoclis
carmina socci.

L'inimitabile Pindaro è quello del carme IV 2 di Orazio (vv. 25-27: «Multa Dircaeum levat aura cycnum, / tendit, Antoni, quotiens in altos / nubium tractus […]»), anche se il riferimento al cigno glossa la perifrasi antonomastica oraziana, e l'errare fra le nubi appiattisce il vigore del sublime innalzamento pindarico. Pindaro, poco citato nella poesia lirica umanista, ha il primo posto nell'elenco dei lirici, seguito da Saffo, Alceo, Simonide e Anacreonte, ai quali Orazio è mischiato, con tratti che alludono all'ode III 30, e quindi alla sua 'grecità', a significare la sua posizione non subalterna. Da osservare anche che, in un carme in cui, secondo una tradizionale classifica di generi, la poesia epica ottiene il primo posto, i versi dedicati al *lesbo*us *civis* Alceo

fanno intendere che la lirica, nella sua varietà, può trattare anche argomenti guerreschi.

L'eccellenza di Pindaro è proclamata anche nella quarta ode del libro 'fiorentino' di Geraldini, indirizzata a Marsilio Ficino, dove serve da termine di paragone per l'espressione topica della modestia dell'autore (vv. 21-22: «Non hic pindaricos aspicies lacus, / sed rivum tenuem gurgitis aridi»).

Il distico in qualche modo sintetizza, banalizzandoli di molto, i primi trentadue versi dell'ode oraziana IV 2, rispetto alla quale la percezione della poesia pindarica come 'lago', a fronte del fiume travolgente di Orazio, avrà più il senso della ricerca di umanistica deliberata variazione di un modello che di consapevolmente diversa percezione critica. Nel carme Geraldini presenta la propria poesia lirica (« […] quae nunc lyrico pectine ludimus», v. 17) come 'leggera' non solo col confronto interno allo stesso genere (che anche propone implicitamente la differenza e la molteplicità degli *ethos* della poesia lirica), ma anche soprattutto rispetto ai complessi studi filosofici ficiniani.

Nei carmi a Piero il *pecten*, come altri strumenti musicali, è simbolo della poesia lirica, e la poesia è poesia lirica: in questi termini l'amico Antonio Pozzobonelli è esortato alla scrittura, e forse alla traduzione, o all'imitazione, di Saffo, e in ogni caso, con qualche suggestione da Orazio, III 30, all'adattamento alla cetra latina del carme eolico, nell'ode (VI 29 ss.):

> Hic velim sumas Phariam papyrum,
> sive membranae bicoloris orbem,
> sepiam nigram calamosque leves
> posce lyramque;
> mox canas sollers fidibus latinis
> quos heri dulces modulos canentes
> legimus, quondam quibus usa fertur
> Lesbia Sappho.

Nel carme X la Musa è invitata a rivolgersi a Bartolomeo Scala, rappresentato anche come poeta – e poeta lirico, come induce a ritenere il riferimento allo strumento metonimico (vv. 10-11: «[…] aut cantat Apollini / Cirrhae victor in antro / laudes pectine eburneo»). Una terminologia lirica è proposta anche per l'ardua poesia dei tempi mitologici, quella di Arione, Anfiarao, Apollo, Orfeo (vv. 21-32: *lyra*, *chelys*, *citharae*, *chordas*, *lyrae*), rispetto ai quali lo Scala è presentato come «[…] ingenuis mitior artibus» (v. 33). In uno dei due carmi (II e III) rivolti alla vergine Maria sotto il nome di 'Annunziata', con riferimento alla Basilica fiorentina della SS. Annunziata, la

cetra di Lesbo, cioè la poesia lirica del Geraldini, è dichiarata – ancora con deprezzamento di maniera – incapace di cantare i miracoli mariani (II, vv. 53 ss.: «Haec miranda facis, virgo perynclita, / quae Lesboa nequit iungere barbitos / nervo nunc tenui versibus arduis»).

Nell'ultimo carme della raccolta, indirizzato a Lorenzo, la menzione della lira può rimandare alla poesia in generale, non solo perché il carme è un'elegia, ma anche perché Apollo al suono dello strumento canta un argomento epico, e alla nascita di Lorenzo, allattato dalle Muse, gli dona una cetra; ma si può anche intendere che la poesia lirica sia dichiarata poesia per eccellenza (v. 9 ss. e v. 83):

> Phoebus inauratos fundens per colla capillos
> argutae tetigit pollice fila lyrae,
> qui, septem vocum referens discrimine nervis,
> ducebat dulci sidera cuncta sono,
> canebat summi victricia gesta Tonantis,
> cum rutilo anguipedum fulmine turba perit
> […]
> Dat citharam vati sublimeque carmen Apollo

Anche nel *Liber carminum* per Paolo II è ricorrente una presentazione dimessa della poesia lirica, per un *topos* di modestia che dalla persona del poeta si trasferisce al genere poetico praticato, senza toccare né l'orgoglio sotteso a una *recusatio* di tipo augusteo né una protesta di inadeguatezza, se, come nel carme XVIII già esaminato, anche nell'XI, al cardinale Berardo di Santa Sabina, *Metrum heroicum primum et secundum quadratum ab iambico in dactylicum*, dopo aver dichiarato la propria associazione alle lodi generali del prelato tramite poesia lirica (v. 3: «te quoque nunc lyrico referat mea tibia versu»), nel distico finale Geraldini si propone, allo stesso scopo, una poesia di maggiore impegno (vv. 19-20: «Haec volui tenui verborum claudere versu: / texentur haec mox omnia versibus altiloquis»). Pure nel carme VI, indirizzato *Amplissimo domino latino episcopo Albinensi cardinali de Ursinis*, il destinatario riceve l'omaggio lirico, pur dichiarato degno di poesia omerica e virgiliana (vv. 1 ss.):

> Quamvis Maeoniae carmine buccinae
> te dignum rear et te resonantibus
> cantandum lituis ore Maronico
> seu vis cornibus aereis,
> non par est ideo te cava desinat

intactum cithara aut lesbia barbitos.
Attingam tenui nomina tibia
Ursinique patris decus.

Geraldini prosegue caratterizzando la propria poesia da 'ape' in termini oraziani (cfr. Hor., *Carm.* IV 2, 27-32):

Hiblaeis veluti per thima saltibus
cum discurrit apes leniter attigit
delibans violas albaque lilia
et floris varii comas,
sic laudes referam, docte Latine, sic
paulatim relegens omne decus tuum
diversis modulis mellis hymaetii
cudam largifluos favos.

E ancora un canone interno alla poesia lirica vede Pindaro al primo posto, in un pronostico di encomi che toccheranno al cardinale nei vari generi poetici:

Nunc te pindaricis versibus inseri
contingetve lyra seu fide Tegia,
interdumque elegis scribere mollibus
heroive pedis sono.

La caratterizzazione della poesia lirica come 'lieve', o addirittura 'angusta' (cfr. XII 19), è ricorrente nella raccolta. Un motivo di particolare interesse mostra il primo carme, di dedica a Paolo II: qui il canto lirico ha la funzione di svago e di riposo dalle gravi occupazioni del papa (vv. 33-34: «Par erit cantu lyrico molestas / pellere curas»), come già per il biblico Davide e l'omerico Achille (vv. 35 ss.) – quest'ultimo personaggio già citato nello stesso senso nella prima ode di Filelfo, che però attribuiva soprattutto a se stesso, poeta di passati e futuri diversi generi letterari, la *requies* lirica:

Et David fertur citharae sonantes
pectine albenti tetigisse chordas.
Ipse connectens numeros canebat
carmina nervis.
Is tamen suevit populis hebraeis
civicos princeps tribuisse ritus,
is Dei leges Solymis latentes
edidit ante.

Temporis longi seriem recensens
is redemptorem generis futurum
dixit humani ex utero pudicae
virginis arcto.
Sic lyrae phtius modulis Achilles
post graves belli solitus tumultus
proeliis dextram validam fovere
Pergama ad alta.

La figura di Davide come poeta lirico è un *apax* nei riferimenti umanistici al genere letterario, anche se una anticipazione biblica può essere colta nel breve riferimento a Saul della prima ode filelfiana, e attesta l'assimilazione del personaggio ebraico alla cultura greco-romana, rispetto alla prima ecloga petrarchesca, in cui la poesia davidica, con la forza della sua asprezza, si presentava come antitetica alla tradizione classica.

I più maturi carmi a Giovanna d'Aragona – i più oraziani per metri e corrispondenze tematiche di metri e argomenti, struttura dei libri, riferimenti – mostrano una definita *recusatio* fin dal titolo del primo carme, *Quod nemo debeat maiora viribus audere*: il poeta si conferma lirico, e la poesia lirica non ha più bisogno di giustificazioni, definizioni, esibizione di precedenti illustri. Resiste la terminologia metaforica degli strumenti musicali (*barbitos* e *plectrum* in I 9, *lyra*, contrapposta a *tuba*, e *cithara* in II 2, *fides* in II 16); Giovanna è *princeps operis*, cioè ispiratrice, e paragonata a Diana, con rimando all'oraziano *Carmen saeculare*; la strofe saffica è riservata all'encomio e a inni religiosi; la strofe alcaica a argomenti politici e morali; l'ode II 19, contro il lusso, si articola in strofe ipponattee, come II 18 di Orazio, di argomento analogo; alcuni carmi funebri ci rimandano all'epicedio oraziano per Quintilio Varo. Non ci sono poesie d'amore: anzi, in questa raccolta si misura una decisa contrapposizione fra la funzione politico-morale della lirica e la potenza corruttrice della poesia elegiaca: nel carme asclepiadeo I 17, *Ad Franciscum Cassagiam theologum virumque integerrimum, quod temporum corruptela iuvenes minus dociles sint ad bonas artes*, è sprezzantemente ironica l'esortazione a cantare le dolci poesie properziane, che ripropone un'aggettivazione non negativa attribuita all'elegiaco dal 'collega' Ovidio, ma nell'*Ars amatoria* inserita in un contesto di per se 'condannabile' e nei *Tristia* adattata a Properzio dall'autore in esilio in funzione autoapologetica[19] (vv. 25-28):

[19] Cfr. Ov. *A. A.* III 333: «Et teneri possis carmen legisse Properti»; *Trist.* II 1, 265-266: «Invenies eadem blandi praecepta Properti: / destrictus minima nec tamen ille nota est»; V 1, 15-18: «aptior huic Gallus blandique Propertius oris».

En, fac verba animos mollia mulceant!
Fac cantes teneri blanda Propertii
et quae carmina lumbos
iam segnes Veneri parant!

La presenza della poesia d'amore, pur non massiva, è piuttosto consistente invece nella poesia lirica di Pietro Crinito (due libri di *Poemata* nelle stampe, giuntina e parigina, del primo decennio del Cinquecento; le poesie sono metricamente odi per la quasi totalità)[20]: nel primo, programmatico carme (*Quod Musis dicatus sit reiecta populi inscitia*), il dio *insignis cythara* ispira al poeta un *carmen tenerum* (vv. 11-12): la varietà degli argomenti della poesia appare di una limitatezza a cui non corrisponderanno i carmi dei due libri, perché la formula *seu… seu* introduce l'alternativa fra un canto d'amore (vv. 17-20: «seu me reductis vallibus audiat / Faunus canentem candida Naeviae / colla et labra corallia, / quae me sollicitum tenent») e, più tradizionalmente, per quanto abbiamo finora visto della poesia lirica umanistica, una poesia dalla funzione consolatrice (vv. 21-24: «seu malim inanes pectoris anxii / iactare curas et nimium gravi / detentum laqueo caput / solari ad cytharae modos»; anche in II 21 la *moestitia* si contrasta col canto lirico): certificano la 'liricità' del carme, insieme al metro alcaico, la duplice menzione della cetra e la finale invocazione al *barbitos* (*Ad chelim suam* sarà indirizzato il breve II 15, e anche nella poesia del Crinito gli strumenti musicali adeguati sono in generale metafora della poesia lirica; cfr. in particolare II 11). Ancora verso la fine dell'opera, nel carme II 31, *De suis studiis*, Crinito qualifica implicitamente la propria poesia come poesia d'amore: la propria *chelys* è *tenera* (vv. 7-8: «devovi teneram chelym / castis Pieridum choris») e *mollis* è il lirico *iocus* che si applica a materia amorosa (vv. 17 ss.):

novit Melpomene satis
quantum carmine Lesbio
ac molli valeam ioco
interludere virgines,
seu dicam Veneris dolos
et per dulcia suavia
cervicem roseam sinu
susceptam Glyceres meo.

[20] Cfr. A. Mastrogianni, *Die* Poemata *des Petrus Crinitus und ihre Horazimitation*, Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar, Münster – Hamburg – London, Lit Verlag, 2002. Il commento è più ampio per alcuni carmi. Su Crinito e Orazio cfr. inoltre la voce *Crinito, Pietro*, a cura di F. Bausi, in *Enciclopedia oraziana*, III, pp. 183-184.

Le saffiche di II 25, *De potestate Amoris*, spostano le considerazioni sull'amore-*Voluptas* su un generale piano lucreziano; e se in II 22, *Ad Marullum Bizantium quod relictis Musis a Naevia detinetur*, amore e poesia si collocano addirittura in antitesi (vv. 1-4: «Pridem relicta Pallade / amoris hausi poculum / et me Cythere militem / delegit in castris suis»), la dotta traduzione di Anacreonte (o chi per lui: *A. Pl.* VII 185) di I 14 (*De suo amore in Glyceren ex poeta Anacreonte*) è finalizzata a cantare l'amore per la stessa donna che ricompare in II 15, *Ad chelim suam*, carme che ribadisce l'associazione di lirica e amore (vv. 1-4: «Salve dulcis amor, chelis, / quae reddis tenerum melos / et quae flectis ad oscula / cervicem Glyceres bonam»), e in II 28, *De suo amore in Glyceren*, che allo pseudonimo oraziano aggiunge la *grata protervitas* di Hor., *Carm.* I 19, 7 per stabilire un contatto allusivo col modello (v. 2 : «Urit me Glyceres grata protervitas»; cfr. Hor., *Carm.* I 19, 5-8: «Urit me Glycerae nitor / splendentis Pario marmore purius; / urit grata protervitas / et vultus nimium lubricus aspici»). E carmi d'amore sono il catulliano I 24, *Ad se ipsum de perfidia Neaerae* (da confrontare in particolare con Catull., VIII), II 29, *Palinodia ad Naeviam de suo amore*, e II 32, *Ad Neaeram ex epigrammate Platonis philosophi*, che indirizza a Neera la traduzione del celebre epigramma platonico del bacio.

Nonostante la deviazione catulliana di I 24, un marchio decisamente oraziano è impresso alla poesia fin dall'incipit del primo carme e di tutta l'opera (vv. 1-2): «Musis dicatus semoveo procul / vulgus prophanum […]» (III 1 di Orazio si riverbera anche su II 24 di Crinito: «Favete linguis, posteri: / non ante dictum vatibus / cantare carmen molior / […] / procul prophanos pellite», e Orazio proclama la sua lontananza dal volgo anche in I 1, 30-32; II 16, 39-40; I 35, 25-26).

Lo stesso argomento di III 30 di Orazio ha il secondo carme, *De sua aeternitate ex oraculo Apollinis*, dove in particolare l'oraziano «[…] multaque pars mei / vitabit Libitinam» (vv. 6-7) è variato in «vitabo foelix regna Acherontica / diramque Tartari luem» (Crinito, I 2, 23-24): ai programmatici argomenti del carme precedente qui si aggiunge quello 'epico' (vv. 15 ss.):

> Dicam potentes Romulidum duces,
> dicam feroces barbaros
>
> caedesque regum sanguine gallico
> factas et acri pectore Vandalos […]

Ed esplicitamente vi si aggiunge come argomento epico-lirico, poiché il vate lo affronterà con una cetra di cui l'aggettivo *brevis* sottolinea, direi con

non incerta consapevolezza, il contrasto con i temi da trattare (vv. 13-14: «Coelo receptus cum cythara brevi / cantabo vates – sic placuit Jovi»; l'aggettivo tornerà in II 31: «Vixi gratus Apollini / excellens cythara brevi»). Un esempio di questo tipo di poesia è II 3, *De laude Consalvi Ferrandi in victoria Lyriana contra Gallos*, dove anche è ripetuta, seppure in modo meno deciso, la fiducia di poter affidare al canto lirico un argomento epico-encomiastico (vv. 22-28):

> […] O si nunc meritas queam
> cantare laudes Principis et pares
> aptare ad numeros chelim.
> Sic est volenti nihil homini arduum,
> quem firma virtus extulit; invium
> nullum relictum est ingeniis iter,
> quis coelum petere est datum.

Direttamente a Orazio Crinito si rivolge in I 23 (*Monodia de Horatii Flacci poetae*); al versante 'bacchico' della poesia oraziana (cfr. in particolare Hor., *Carm.* II 19 e III 25) si collega II 27 (*Monodia de saltatione bacchica*); motivi oraziani riecheggiano I 11 (*Ad Avitum de innocentia vatum*), II 17 (*Ad Ianum Sotherinum de fugienda desidia*), II 23 (*Ad Ianum Parthenopaeum ut Musis incumbat*); in questi due ultimi carmi la condanna dell'*inertia* e della *desidia*, l'*improba Siren* di Hor., *Sat.* II 3, 14-15, si traduce nell'invito all'applicazione poetica, mentre in II 26 porta all'esortazione all'attività militare nell'educazione dei giovani. L'adesione alla morale oraziana dell'*aurea mediocritas* è proclamata in I 5 e II 4, e oraziana è anche la vita 'sicura' del poeta di I 33 (*De se ipso*: cfr. Hor., *Carm.* I 22, oltre a molti altri passi oraziani); ma è nuovo, e per questo particolarmente rilevante, una sorta di cauto sdoganamento della formula *carpe diem*: introdotta in un carme presentato come traduzione (I 21, *Monodia de choro sybaritico ex graeco*, vv. 17-20: «carpamus celerem diem, / dum vitae brevitas monet / et cantus teneri vocant; / nil sub sole perennat»), essa compare inoltre, con leggera variante, in I 8 (31-32: «inque dies vitam veluti moriturus in horas / carpo et reservo me mihi»), mentre si inserisce in un programma di vita serena dedicata alle Muse in I 6 (*De sua quiete post multas calamitates*, v. 1 ss.: «Si quis […] / gaudet assertor fidei decoram carpere vitam, / huius exemplum sequar expeditus / et meos vitae melioris annos / liber ad certam referam quietem / cultor honesti»).

Oltre a I 14 e 21 sono presentati come traduzioni dal greco anche i carmi I 19, II 16, 18, 30, per lo più mediati nella trasmissione dagli *Apophthegmata Laconica* di Plutarco. Le traduzioni lanciano un ponte diretto verso la lirica

greca, marcando la genealogia poetica che Crinito condivide con Orazio. Il lignaggio lirico passa anche attraverso il maestro del poeta, Angelo Poliziano: a lui Crinito dedica i dimetri giambici di I 7, qualificandolo proprio come erede di Orazio, e alla fine come superiore allo stesso poeta antico (v. 19: «Tu nunc valebis, Daunie»); e in II 5, a lui indirizzato, lo presenta come poeta lirico – in modo solo parzialmente corrispondente all'attività letteraria dell'Ambrogini –, ancora non inferiore a Orazio (vv. 1-2: «Dum sacris vigilas Palladis et tuam / illustrem repetis chelim / […]»; 10-11: «nec te carmine Lesbio / sabina exuperat fides»). Un altro grande poeta contemporaneo interlocutore di Crinito è Michele Marullo: gli sono indirizzati i carmi II 2; 10; 22, e per la sua morte è scritta la *naenia* I 15 (quindi del 1500): morendo Marullo Crinito abbandona la dolce lira (v. 29: «Sic tu, Marulle, deseris dulcem chelys»), metafora di una poesia lirica, ma forse anche di ogni poesia; il fatto che il carme funebre si collochi nel primo libro, mentre si trovano nel secondo quelli indirizzati a Marullo vivo, ci indica, se non l'assenza di una volontà autoriale nell'ordinamento dei carmi nelle stampe, almeno la mancanza di un ordine cronologico nei testi della raccolta, che sembrerebbe invece indicato nelle strofe alcaiche che concludono il secondo libro (II 34, *De sua aegritudine et imminenti obitu*).

La componente funebre della lirica di Crinito è completata da II 13, per Pico (quindi del 1494) e da I 4, *naenia* per Lorenzo de' Medici (quindi del 1492): il patetico *quis* interrogativo che dà inizio alle strofe asclepiadee (vv. 1-2: «Et quis perpetuis constituet malis / finem ullum, ut valeam reddere me mihi?») richiama l'incipit del carme scritto da Poliziano nella stessa occasione («Quis dabit capiti meo / aquam, quis oculis meis / fontem lachrymarum dabit […]»), e, come quello, l'epicedio oraziano per Quintilio Varo (I 24), indirizzato da Orazio all'amico Virgilio come a Pico è rivolto il carme di Crinito.

Vale la pena di ricordare, a testimonianza della *varietas* della raccolta, che di essa fanno parte anche invettive giambiche (II 14; 19; 20) e una breve poesia mariologica (I 10, in strofe alcaiche), che si inserisce in una connotata linea della lirica umanistica.

A differenza delle raccolte di Filelfo, Geraldini, Crinito, i sedici carmi della *Lyra* di Pontano sono omogenei nell'opzione totalizzante per la strofe saffica. Dopo l'eterogeneo *Parthenopaeus*, di cui fanno parte anche due saffiche (I 7 e 12), il Pontano regolarizza e ordina per metri e temi le sue sillogi poetiche, tradizionalmente però inserendo nella *Lyra* argomenti molteplici, a differenza delle altre raccolte, unitarie anche nei contenuti: troviamo così nella raccoltina lirica epilli mitologici, versi d'amore, poesia della famiglia,

inni profani[21]. In Pontano, e nella 'scuola napoletana' in genere, particolarmente in Marullo, Jean-Louis Charlet ha individuato un uso della strofe saffica più catulliano e grecizzante, rispetto alla più ampia diffusione della forma normalizzata da Stazio dopo Orazio[22].

Un diverso aspetto della fortuna dell'ode è presentato dai 'canzonieri' latini umanistici, raccolte di argomenti vari, e soprattutto d'amore, eminentemente elegiache come metro, e elegiaco-epigrammatiche come genere letterario, con la prevalenza ora dell'una ora dell'altra delle due componenti. In queste raccolte la forma 'ode' infatti si inserisce garbatamente e minoritariamente a suggerire cautamente prima, a definire poi, l'immagine di un libro umanistico di poesie strutturalmente modellato, nella sua varietà metrica e tematica, in primo luogo sul *liber* catulliano.

Il distico elegiaco è metro evidentemente più facile da dominare rispetto a quelli lirici; per la poesia amorosa inoltre l'elegia augustea, che canta l'amore per un'unica donna, offre modelli, rispetto a quelli oraziani, compatibili col prototipo volgare concorrente petrarchesco e più accettabili alla morale corrente: la sensualità elegiaca di Cinzia è devitalizzata non dall'amore petrarchesco, ma dal modo petrarchesco di parlare d'amore (questa è la ragione per cui Landino ritiene Petrarca superiore ai poeti latini)[23], mentre i plurimi amori di Orazio, cantati in soluzioni poetiche straordinariamente raffinate, pur se privi dell'aperta sensualità elegiaca, sono meno riconducibili alla nuova cultura etica e letteraria. Come abbiamo visto, nelle sillogi che si presentano definitamente come 'liriche' l'ode non entra come eminentemente amorosa: e lo stesso accade nelle raccolte marcatamente elegiache di poesia umanistica. Queste stesse raccolte, a partire dalla prima, l'*Hermaphroditus* del Panormita[24], presentano una commistione di tratti elegiaci, epigrammatici, encomiastici, politici, morali, dovuta essenzialmente al modello del *liber* catulliano, e la forma dell'ode, o meglio delle odi oraziane (più che catullia-

---

[21] I carmi di Pontano sono editi in I. Ioviani Pontani *Carmina*, a cura di B. Soldati, i-ii, Firenze, Barbera, 1902; cfr. inoltre L. Monti Sabia, *La "Lyra" di Giovanni Pontano edita secondo l'autografo codice Reginense latino 1527*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle arti di Napoli», xlvii, 1972. Su Pontano e Orazio, cfr. la voce *Pontano, Giovanni*, a cura di F. Tateo, in *Enciclopedia oraziana*, iii, pp. 441-44.

[22] Rimando, per tutte le questioni squisitamente metriche, agli studi esaurientissimi di J.-L. Charlet, fino al suo recente libro *Métrique latine humaniste. Des pré-humanistes padouans et de Pétrarque au XVIe siècle*, Genève, Droz, 2020; per la ricezione dei metri oraziani in particolare, cfr. Id., *La réception des mètres lyriques d'Horace dans la poésie néo-latine italienne et française (XIVe-première moitié XVIe s.)*, in *Non omnis moriar*, pp. 705-36.

[23] Cfr. R. Cardini, *La critica del Landino*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 3-5.

[24] Anthonii Panhormitae *Hermaphroditus*, a cura di D. Coppini, Roma, Bulzoni, 1990.

ne), quando vi penetra, col suo variabile *ethos*, accresce il tasso di dinamicità interna del genere poetico.

Né l'*Hermaphroditus* del Panormita[25] né l'*Angelinetum* del Marrasio[26] contengono odi, ma due saffiche (69 e 72) fanno già la loro comparsa negli *Epigrammata* di Enea Silvio Piccolomini[27], il terzo rappresentante del rinnovamento umanistico della poesia che ha luogo nella Siena del primo trentennio del Quattrocento, e successivamente sarà difficile trovare raccolte di poesie latine, pur prevalentemente elegiache, in cui la forma dell'ode sia assente.

Anche se Orazio non è l'unico poeta lirico dell'antichità, e nella diffusione dei metri lirici avranno la loro parte Catullo, Stazio, poeti tardo antichi e soprattutto Boezio e Prudenzio, l'acquisizione di familiarità coi metri lirici e la loro riproposizione da parte degli umanisti va di pari passo col progressivo interesse per l'Orazio lirico, dopo il medievale Orazio 'satiro': interesse esegetico e anche didattico, se fino dagli inizi del Quattrocento gli umanisti cercano, possiedono e postillano codici oraziani, riscoprono il commento di Porfirione, fanno Orazio oggetto delle loro lezioni, lo inseriscono nei loro programmi di studio teorici e nelle loro biblioteche ideali, ne curano edizioni a stampa (la princeps è del 1471), che, accompagnate da commenti singoli o plurimi, si moltiplicheranno dopo l'acme della fortuna oraziana rappresentata dal commento landiniano del 1482. Di pari passo va l'interesse per la metrica latina: i metri oraziani-boeziani saranno sistematizzati, a metà del secolo, dopo varie manifestazioni 'pratiche' umanistiche e prima del loro trionfo, nei trattati di Niccolò Perotti.

È significativo che le prime odi che scalzano la compattezza elegiaca di una raccolta umanistica, quella epigrammatica del Piccolomini, siano di argomento religioso: due inni in strofe saffiche, uno per il Natale e uno per la passione di Cristo (*Epigr.* 69 e 72). Il titolo del primo, *Metrum saphicum adonium de nativitate Domini*, con l'esplicita citazione del metro, sembra proclamare l'orgoglio del poeta che propone, *princeps* fra gli umanisti, un 'carme eolio' (cfr. Hor., *Carm.* III 30, 13-14), e insieme dare indicazioni a un lettore possibilmente disorientato dall'inconsueta forma poetica.

Come la strofe saffica, seguita dalle forme asclepiadee e al terzo posto dall'ode alcaica (così da un approssimativo censimento), prevale sugli altri

---

[25] Su Panormita e Orazio cfr. tuttavia la voce *Beccadelli, Antonio*, a cura di D. Coppini, in *Enciclopedia oraziana*, III, pp. 115-17.

[26] Cfr. Johannis Marrasii *Angelinetum et carmina varia*, a cura di G. Resta, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1976.

[27] Cfr. Enee Silvii Piccolominei postea P.P. II *Carmina*, a cura di A. van Heck, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994.

metri lirici proposti dagli umanisti, così l'argomento predominante nella poesia lirica umanistica inserita in contesti prevalentemente elegiaci appare quello religioso. Non è sorprendente, se pensiamo che il modello oraziano, pur riproposto non solo nella metrica, è mediato dall'innodia di Prudenzio, che già assorbe Orazio nella nuova poesia cristiana, anche scegliendo un Orazio 'cristianizzabile'; ma può stupire se pensiamo alla larga diffusione di poesia 'erotica', entro la quale si inserisce questa tradizione religiosa. Bisogna inoltre considerare che la poesia religiosa oraziana (oltre al *Carmen saeculare*, celebrazione di divinità e inni, soprattutto a Bacco, Diana, Apollo, Venere, Fortuna – cioè a divinità in linea con l'ispirazione del poeta, in strofi saffiche, asclepiadee, alcaiche: I 12; 21; 30; 31; 35; II 19; III 4; 8; 18; 22; 25; 28; IV 1; 3; 6; a questi si aggiunga il carme a Diana di Catullo) passa nella letteratura umanistica anche senza mediazioni, come poesia apparentemente 'pagana'. Da un lato cioè il metro, e il modello, classico sono piegati a significati cristiani, secondo una attualizzazione culturale prevalente nella intertestualità umanistica; dall'altro la 'finzione', pur consapevole per autore e lettore, e in quanto tale culturalmente tollerata, dipende dall'immedesimazione non attualizzata e non mediata nel mitico mondo classico (anch'esso ovviamente 'finto' – cioè in un'altra 'cultura', non solo in un'altra letteratura), abitato da presenze divine che si fanno letterariamente garanti di serenità e simboli di un ricreato eden poetico – com'era del resto anche per l''epicureo' Orazio.

La prima di queste due tipologie di poesia lirica religiosa è dunque non sorprendentemente prevalente, e assai diffusa. Il metro pressoché totalizzante è il saffico – come nel *Carmen saeculare* di Orazio e nel celebre ottavo inno del *Cathemerinon* di Prudenzio. In saffiche è il carme 5 di Pietro Odo da Montopoli, rivolto a Niccolò V[28]; l'inno per l'Ascensione (*Carm.* 3) che Gregorio Correr indirizza a papa Martino V[29], i quattro inni religiosi che compaiono nel II libro degli Epigrammi di Giambattista Cantalicio (uno *Ad beatam Finam Silviam*; uno *Ad beatum Bartholum Silviorum*; due *Ad beatum Nicolaum*)[30]; la lirica religiosa contro lo scisma del carme I 6 di Pietro Crinito; due degli inni di Sannazaro per S. Nazario (*Epigr.* II 67) e S. Gaudioso

[28] Cfr. M. T. Graziosi Acquaro, *Petri Odi Montopolitani Carmina nunc primum e libri manu scriptis edita*, in «Humanistica Lovaniensia», XIX, 1970, pp. 7-113.

[29] Cfr. G. Correr, *Opere*, a cura di A. Onorato, I-II, Messina, Sicania, 1994; su Correr e Orazio cfr. la voce *Correr, Gregorio*, a cura di A. Onorato, in *Enciclopedia oraziana*, III, pp. 179-80.

[30] Cfr. *Epigrammata Cantalycii et aliquorum discipulorum eius*, Venezia, Matteo Capcasa, 1494 (*editio princeps*); dodici odi saffiche si leggono fra gli *Epigrammata* del Cantalicio (cfr. Charlet, *Métrique latine humaniste*, p. 169) e un'ode saffica è il carme XLI degli *Spectacula lucretiana*, raccolta per altro costituita da distici elegiaci e endecasillabi faleci alternati, con un

(*Epigr.* II 66)[31]; gli inni di Ercole Strozzi per il Natale (2), per la Presentazione di Gesù al tempio (4), per la Vergine gloriosa (8)[32]. Abbiamo già visto che Antonio Geraldini, nelle sue due raccolte poetiche, indirizza due odi, una saffica e una in asclepiadei minori, alla Vergine, la fiorentina Madonna Annunziata; ma compone anche due odi, una saffica e una alcaica, sulla natura umana di Cristo; in asclepiadei un'ode di ringraziamento per la scomparsa di Maometto, e altri quattro carmi di soggetto religioso in strofe alcaiche, mentre Filelfo prega per la guarigione di Carlo Gonzaga in strofe asclepiadee, usando però il metro saffico in una lirica a Niccolò Arcimboldi contro le tendenze scismatiche del concilio di Basilea-Firenze, in cui la narrazione della vita e della divulgazione del messaggio di Cristo è scandita da rituali presenze pagane: Apollo, l'Orco, Plutone.

Il travestimento di concetti cristiani sotto forme pagane è normale nella poesia umanistica, e non crea scandalo: è in atto perfino nel *De partu Virginis* del Sannazaro. E quando Francesco Ottavio Cleofilo indirizza *Ad superos* una preghiera per la sua *Iulia* (carme 4) in asclepiadei minori possiamo domandarci se si rivolga agli stessi dèi pregati dagli elegiaci per la salute delle loro *puellae* o se con *superi* siano da intendere celesti figure cristiane[33]. Ma non c'è possibilità di equivoco con figure cristiane per il Febo e il Mercurio a cui Alessandro Braccesi rivolge invocazioni nelle odi saffiche II 13 e 24[34], o per la preghiera a Diana di Landino, *Xandra*, I 22, che sviluppa concetti e recupera terminologia dalla breve, ugualmente saffica, III 22 di Orazio[35].

---

carme finale in esametri (cfr. G. Cantalicio, *Bucolica*, a cura di L. Monti Sabia; *Spectacula lucretiana*, a cura di G. Germano, Messina, Sicania, 1996).

[31] Cfr. Actii Sinceri Sannazarii […] *Opera latine scripta*, a cura di J. Broekhuizen, P. Vlamingi, Amsterdam, vedova Gerard Onder de Linden, 1728; recente l'edizione basata sulla *princeps* aldina del 1535: C. Frison, *Gli epigrammi di Jacopo Sannazaro nell'edizione aldina del 1535*, presentazione di A. Caracciolo Aricò, Padova, Il Poligrafo, 2011. Su Sannazaro e Orazio cfr. la voce *Sannazaro, Jacopo*, a cura di C. Vecce, in *Enciclopedia oraziana*, III, pp. 465-68.

[32] I *Carmina* di Ercole Strozzi aprono (cc. 1*r*-6*r*) la raccolta aldina *Strozii poetae pater et filius* (Venezia 1514): si tratta di nove odi, delle quali otto sono religiose.

[33] Cfr. F. Ottavio Cleofilo, *Iulia*, a cura di M. De Nichilo, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2003.

[34] Cfr. A. Braccii *Carmina*, a cura di A. Perosa, Firenze, Bibliopolis, 1943.

[35] Cfr. C. Landini *Carmina omnia* ex codicibus manuscriptis primus edidit A. Perosa, Firenze, Olschki, 1939. Landino inserisce quattro odi saffiche nel primo libro della *Xandra*. Sulla presenza del metro saffico in Landino cfr. in ultimo G. Comiati, *'Sonoros cantat amores'. Un'analisi dei Carmina in metro saffico di Cristoforo Landino*, in «Humanistica Lovaniensia», LXIV, 2015, pp. 43-73. Su Landino e Orazio cfr. la voce *Landino, Cristoforo*, a cura di F. Bausi, in *Enciclopedia oraziana*, III, pp. 306-09. Per la presenza oraziana nei carmi dei poeti fiorentini (Marsuppini, Landino, Braccesi, Verino) rimando a I. Pierini, *Orazio lirico nella poesia medicea del Quattrocento*, in *Non omnis moriar*, II, pp. 737-78.

Un caso a parte costituiscono gli *Hymni Naturales* di Michele Marullo, in cui gli dèi ai quali ciascun inno si rivolge sono carichi di simbologie filosofiche e religiose variamente interpretate, nonché esponenti della nativa grecità del poeta: possiamo in ogni caso rilevare che sono composti in strofe saffiche inni meno problematici (I 3 Amori; II 7 Veneri; II 8 Mercurio), mentre si snodano in distici formati da un gliconeo e un asclepiadeo gli inni a Saturno (II 4), a Giove (IV 2), a Giunone (IV 3), e in strofe alcaiche gli inni a Pan (II 1) e a Marte (II 6), nonché quelli indirizzati a elementi della natura divinizzati, le Stelle (II 3) e l'Etere (IV 1)[36]. Se, come abbiamo già osservato, la metrica lirica degli *Inni*, scritti in latino, ma strettamente correlati alla grecità del poeta, è più ellenizzante, alla maniera di Catullo, rispecchia i modi oraziani quella degli *Epigrammi* dello stesso autore[37]. Anche fra le saffiche della *Lyra* del Pontano si trovano inni 'profani', indirizzati per lo più a elementi della natura: al Sole, 5; alla *Fides*, 14; alla Notte, 7; per questa tipologia poetica grecizzante il metro era evidentemente sentito come più adatto del distico, se anche nel *Parthenopeus* sono odi saffiche un altro inno alla Notte (I 7) e I 12, *Auram alloquitur*.

Argomenti encomiastico-celebrativi si intrecciano con argomenti politici e morali, e l'encomio, per lo più riservato ai potenti, può essere indirizzato anche ad amici, in carmi che ugualmente si svolgono alla seconda persona. Questa tipologia poetica è molto rappresentata nelle raccolte esclusivamente formate da odi, ma la sua presenza anche in sillogi elegiaco-epigrammatiche conferma la connessione di forme metriche e registri tematici. Abbiamo già accennato alle odi encomiastiche di Filelfo. Pontano in *Lyra* 7 e in *Lyra* 10 loda Alfonso duca di Calabria per la vittoria di Otranto; Tideo Acciarini indirizza i carmi 3 e 6, in strofe saffiche, a Alessandro Sforza[38]; la saffica II 24 di Alessandro Braccesi è per Guglielmo Becchi. Geraldini indirizza le saffiche I 1 e 11 al protettore, Piero de' Medici, l'asclepiadea I 10 a Bartolomeo Scala, a potenti cardinali i carmi del libro dedicato a Paolo II; nella seconda raccolta di carmi, offerta a Giovanna d'Aragona, sono di argomento politico le saffiche I 1 e II 1, 3, 12 e 18, ed è dedicata a un mecenate l'alcaica

[36] Tutte le poesie latine di Marullo sono pubblicate in M. Marulli *Carmina*, edidit A. Perosa, Turici, in aedibus Thesauri mundi, 1951. Per gli *Hymni naturales* cfr. inoltre M. Marullo Tarcaniota, *Inni naturali*, Introduzione, traduzione italiana, commento di D. Coppini, Firenze, Le lettere, 1995; M. Marulle, *Hymnes naturels*, édition critique par J. Chomarat, Genève, Droz, 1995 (ma l'edizione è sostanzialmente quella di Perosa).

[37] Su Marullo e Orazio cfr. la voce *Marullo, Michele*, a cura di D. Coppini, in *Enciclopedia oraziana*, III, pp. 344-46.

[38] Cfr. F. Lo Parco, *Tideo Acciarini umanista marchigiano del secolo XV*, in «Annali dell'Istituto tecnico G. B. Della Porta in Napoli», XXXIV-XXXV, 1917-1920, pp. 138-46.

I 9. Vari carmi encomiastici compone il Cantalicio, e un'ode politica intitolata *De iustitia*. Fra gli epigrammi di Marullo, III 53, formato da distici gliconeo + asclepiadeo, è indirizzato all'imperatore Massimiliano, e IV 32 è un'ode alcaica per Carlo VIII. Le saffiche 1 e 4 Del Lungo del Poliziano sono rivolte rispettivamente al cardinale di Mantova e a Innocenzo VIII, mentre a Gentile Becchi e al Magnifico è indirizzata l'ode consolatoria per la morte di Giuliano (2 Del Lungo), in strofe asclepiadea seconda[39]. Un'ode politico-epidittica in strofe saffiche scrive Sannazaro; il carme 19 di Ariosto, in strofe asclepiadee, è un appello agli Argonauti, in cui verosimilmente saranno da riconoscere gli Estensi chiamati contro Venezia[40]; il carme I 22 del Crinito è un'ode asclepiadea sui mali di Napoli. Carmi in metri lirici rivolgono ad amici Filelfo, Giano Pannonio, Landino, Braccesi, Geraldini, Poliziano, Marullo, Crinito, Ariosto, senza che si possa individuare con qualche nettezza l'*ethos* dei singoli metri, anche se sono odi saffiche le esortazioni all'attività poetica del carme 6 di Geraldini e dell'epigramma 453 Mayer del Pannonio[41], mentre l'ode alcaica 9 di Ariosto, pur configurandosi come encomio del destinatario Alberto Pio, è un invito al banchetto. I temi oraziani alcaici del banchetto e del vino non sono rappresentati con grande evidenza nella poesia lirica degli umanisti, ma possiamo citare gli Epigrammi I 63 e III 17 di Marullo, entrambi strofe saffiche, e non alcaiche, in cui il tema simposiaco è associato rispettivamente alla primavera e all'amore e a una vittoria militare del re Ferdinando.

Fra i numerosi testi occasionali in metri lirici sono ben rappresentati i carmi funebri, per i quali un modello almeno strutturale andrà ravvisato nel già citato epicedio oraziano per Quintilio Varo (I 24): se infatti è un'ode alcaica la terza *Naenia* di Marullo, per Giovanni de' Medici, la consolazione a Giulia del Cleofilo per la morte del fratello (carme 18 De Nichilo) è una asclepiadea terza, e ripropongono consapevolmente (la evidente consapevolezza è rafforzata da riecheggiamenti verbali) la strofe asclepiadea seconda dell'epicedio

---

[39] Sulla presenza oraziana nelle odi di Poliziano, cfr. D. Coppini, *Rimpasti oraziani nelle odi del Poliziano*, in *Chacun son Horace. Appropriations et adaptations du modèle horatien en Europe (XVe-XVIIe siècles)*, sous la direction de N. Dauvois, M. Jourde, J.-C. Monferran, Paris, Honoré Champion éditeur, 2019, pp. 39-52 (in particolare, per le odi 1, 2 e 4 Del Lungo cfr. pp. 43-51). Su Poliziano e Orazio cfr. la voce *Poliziano, Angelo*, a cura di A. Daneloni, in *Enciclopedia oraziana*, III, pp. 435-41.

[40] Cfr. in ultimo L. Ariosto, *Latin Poetry*, ed. and transl. D. Looney, D. M. Possanza, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2018. Su Ariosto e Orazio cfr. la voce *Ariosto, Ludovico*, a cura di R. Alhaique Pettinelli, in *Enciclopedia oraziana*, III, pp. 95-100.

[41] Cfr. I. Pannonii *Opera quae manserunt omnia*, I-II, I, *Epigrammata*, edidit, praefatus est et apparatu critico instruxit I. Mayer, similia addidit L. Török, Budapest, Balassi Kiadó, 2006.

oraziano Poliziano, ode 2 Del Lungo, in cui la memorizzazione dell'ode classica si appoggia all'adattabilità della consolazione oraziana alla recente tragedia medicea, la morte di Giuliano assassinato nel tumulto della congiura dei Pazzi; Ariosto, nel carme 12 in morte del padre (qui è significativa la dominanza del metro nel suscitare memoria poetica, facendo impallidire i richiami alla *Silva* I 3 di Stazio, che è però in esametri, e a Catullo 101, in morte del fratello, in distici elegiaci); e Crinito nei due lamenti funebri per Lorenzo (I 4) e per Pico della Mirandola (II 13). Una menzione particolare va riservata alla celebre trenodia del Poliziano in morte di Lorenzo: la perfetta isosillabia dei versi gliconei e docmiaci che la compongono dipende dalla musica preesistente su cui l'ode doveva essere cantata; vi compare evidente il riecheggiamento delle *Lamentationes* di Geremia, ma anche qui rimanda all'epicedio oraziano l'interrogativa iniziale («Quis dabit capiti meo / aquam»; Hor., I 24, 1: «Quis desiderio sit pudor aut modus / tam cari capitis? […]»).

Considerazioni morali si inseriscono in molti dei testi a cui abbiamo fatto riferimento, ma odi saffiche, asclepiadee e in minor misura alcaiche si configurano anche come peculiarmente 'morali', sebbene l'invito oraziano a deporre *curae* e affanni e a *carpere diem* sia forse meno presente di quanto ci si attenderebbe: considerazioni sul tempo che fugge, malanni dell'età, invito alla virtù e a coltivare la poesia, riflessioni politiche si leggono nella produzione lirica di Quatrario, Cleofilo, Geraldini, Marullo, Crinito. Chi recupera con maggiore aderenza e spregiudicatezza tematiche oraziane connotate filosoficamente è forse il Poliziano: l'inutilità di preghiere, *curae* e *querimoniae*, e quindi l'impotenza di fronte all'ineluttabilità del destino e la necessità di rassegnarsi all'inesorabilità del fato, si accompagnano a un corrispettivo invito al *carpe diem*, esplicitato nell'ode 6 Del Lungo (sistema asclepiadeo secondo; l'ode non è presente nella raccolta degli *Epigrammata*; v. 12: «carpimus volucrem diem»), esortazione agli studenti all'inizio dell'anno scolastico all'impegno nello studio, quasi a correggere il senso del recepito vulgato stilema epicureo[42].

Soprattutto in canzonieri amorosi, ci si aspetterebbe una presenza più massiccia di una trattazione 'lirica' dell'argomento: beninteso, scrivono alcune odi d'amore Landino, Cleofilo, Marullo, Pontano nella *Lyra* (5 carmi), Crinito, Ariosto. Ma la simbiosi di amore e distico elegiaco non permette eccessive intrusioni.

Sono infine da rilevare alcuni tratti metapoetici. Dagli umanisti che riflettono sulla loro poesia lirica, Orazio può non essere programmaticamente

[42] Cfr. Coppini, *Rimpasti oraziani*, p. 48.

citato, sia perché precedente ovvio, sia per il riconosciuto ruolo di mediatore con la lirica greca, sia per il ricercato aggancio umanistico con una poesia ancora non vulgatamente nota, e gli umanisti che scrivono prevalentemente odi riferiscono spesso la loro ispirazione direttamente ai poeti eolici. Pietro Odo, nell'ode a Niccolò v (carme 5), ha una visione di Saffo e Alceo (vv. 188-94):

> Vidimus plectro modulante Sappho
> Lesbias questam nimium puellas
> isse nitentes,
> paene et audivi graviore cantu
> quantus Alcaeus fera suscitaret
> bella, ut exactos memorans tyrannos
> cogeret umbras.

Abbiamo visto che Geraldini, nella saffica I 6 dei carmi a Piero de' Medici, esorta l'amico Pozzobonelli alla poesia con riferimento a Saffo, e che nel carme introduttivo e programmatico della sua raccolta, un'ode saffica, Filelfo si richiama direttamente a Saffo e Alceo. Ma anche Ariosto, nell'ode alcaica 18, loda il canto della fanciulla confrontandola incipitariamente con Saffo: «Qualem scientem carminis, et lyra / Sappho sonantem molliter aura». La particolare ispirazione richiesta da chi scrive carmi lirici prende inoltre come simboli strumenti musicali per lo più di origine e etimologia greca: *barbitos*, plettro, lira, la cui menzione ricorre fittamente nelle odi del Poliziano.

A Orazio però sono indirizzati carmi di incisivo significato: la lettera in asclepiadei di Petrarca e il carme polizianeo (un'ode asclepiadea: ode 3 Del Lungo) stampato a introdurre l'edizione Miscomini del commento landiniano, tutto ingegnosamente, ma anche mirabilmente, intessuto di tessere oraziane (cito solo l'iniziale *Anrede*, «Vates threicio blandior Orpheo», modellata sui vv. 13-14 di Hor., *Carm.* I 24: «Quid si threicio blandius Orpheo / auditam moderere arboribus fidem»[43]. Concludo con la saffica a Orazio di Pietro Crinito (I 23, *Monodia de laude Horatii Flacci poetae*), vv. 1-8:

> Flacce, qui cantu nimium beato
> surgis et molles teneris labellis
> dulce perfundis numeros et apte
> carmina nectis,
> trade nunc primum cytharam petenti,
> quam tibi vates merito sacravit

[43] Cfr. ivi, specialmente a pp. 39-43, e la bibliografia ivi citata.

filius summi Jovis et soluto
crine decorus.

Il carme, intessuto, come quello di Poliziano, di riferimenti oraziani, stabilisce un rapporto privilegiato, e un po' segreto (quindi poeticamente avvincente) soprattutto con Hor., *Carm*. I 32, di cui triplica la dimensione, percorrendo gli argomenti della poesia oraziana come Orazio aveva sintetizzato quelli della poesia di Alceo: Orazio chiede ispirazione alla cetra, al greco *barbitos*; Crinito chiede a Orazio quella cetra, proponendo una tipicamente umanistica *translatio* poetica, che è anche una *translatio metrorum*.

Odae metropindaricae*:*
la tradizione metrica della melica greca e l'ode umanistica Pindarico more *in greco*

Andrea Tessier

Le vie umanistiche di Pindaro non furono molte e non furono piane.
– V. Fera

Hellenists are more interested in Pindar himself, whereas Renaissance scholars do not often have the training in the Greek language and Pindaric metrics, which could help them to understand and enjoy this type of literature.
– A. Päll

Il titolo di questo intervento, che suona sin troppo promettente, potrebbe illudere i suoi pazienti lettori: in esso, infatti, ci si limiterà a tracciare un sommario *excursus* del percorso che ha portato dalla tradizione medievale della melica greca in senso lato alle sue sorti nelle edizioni principi e infine alla composizione delle prime odi in greco *Pindarico more* nell'Umanesimo, delineandone però le ragioni strutturali e metriche, piuttosto che contenutistiche: un percorso, questo, solo in apparenza piano ma, per chi ne tenti la ricostruzione, non esente da insidiose problematiche, non ultima il rischio di improprie generalizzazioni.

Come da rassegnato esergo di Anika Päll, cui meritoriamente dobbiamo un catasto in costante aggiornamento del pindarismo metrico nell'Umanesimo[1], la maggiore difficoltà di quanti (sin troppo pochi, in verità) hanno in-

[1] A. Päll, *The Transfer of Greek Pindaric Ode from Italy to the Northern Shores: from Robortello to Vogelmann and further*, in *Hellenisti! Altgriechisch als Literatursprache im neuzeitlichen*

dagato questo tema sinora derelitto, risiede nell'odierna, cruenta separazione tra discipline, essendosi ormai precipuamente traguardata alla produzione in latino e in volgare la filologia umanistica istituzionale e non esistendo se non *per intervalla* e limitatamente a benemeriti ricercatori (il pensiero corre qui ad Anna Meschini) una consapevole filologia greco-umanistica.

Il presente breve sondaggio non può evidentemente ambire a quella trattazione che meriterebbe la tortuosa vicenda del pindarismo umanistico greco *sub specie metrices*: se tuttavia esso avrà almeno evidenziato alcune criticità e posto alcuni interrogativi, specificamente nel campo ben circoscritto che ci si è proposto, scriverlo non sarà stato vano.

Un prologo fiorentino (Andronico Callisto) e le *editiones principes* di Pindaro

L'*editio princeps* di Pindaro presso Aldo Manuzio, contenente il nudo testo degli *Epinici*, è del 1513, la successiva edizione presso il Collegio Romano ad opera di Zaccaria Calliergi, che a quel testo poetico, riveduto su altre fonti manoscritte, aggiunge scolii metrici ed esegetici[2], del 1515, la prima ode *metricamente* pindarica in greco testimoniataci a stampa, la Βιοχρησμῳδία di Francesco Robortello, del 1548.

Non si penserebbe, ovviamente, di datare solo a partire dalla *princeps* e dall'*editio Romana* la conoscenza umanistica delle strutture metriche (diade o triade strofica) del poeta tebano. Già tra il 1446 e il 1449 Teodoro Gaza lesse pubblicamente le *Olimpiche* a Ferrara: ne possediamo, nel ms. 692 della Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova, in uno nei lemmi con la prima versione latina delle odi, le *recollectae* attribuite alla mano di

Europa, Internationales Symposium an der Bergischen Universität – Wuppertal vom 20. Bis 21. November 2015, herausgegeben von S. Weise, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2017 (Palingenesia, Bd. 107), pp. 349-68 [<https://www.etis.ee/Portal/Publications/Display/80fb9dba-3899-4506-8b37-b11301354c6a>]. Il catasto delle odi è '*in progress*': si vedano anche tutti i magistrali lavori della P. citati nella sua bibliografia.

[2] Cf. J. Irigoin, *Histoire du texte de Pindare*, Paris, Librairie C. Klinksieck, 1952 (Etudes et Commentaires, 13), pp. 408-20 e più ampiamente Id., *Les scholies métriques de Pindare*, Paris, Librairie C. Klinksieck, 1958 (Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, 310), pp. 109-14. La fonte, o meglio le fonti manoscritte di Calliergi sono state molto dibattute (pp. 412-13). In particolare, gli scolii metrici evidenziano una mescolanza di *vetera* e di scolii riveduti sulla base del poemetto *Περὶ Πινδάρου μέτρων* di Isacco Tzetzes (*ante* 1136): si veda ora più ampiamente F. Tissoni, *Zaccaria Calliergi e la vulgata di Pindaro*, «Sileno», xviii, 1992, pp. 169-81.

Lodovico Carbone[3], ma il pur puntuale commento esegetico-grammaticale non si sofferma su dettagli metrici[4]. Da questo punto di vista potenzialmente molto più significativa invece, anche se al solito elusiva, può essere stata la successiva attività a Firenze di Andronico Callisto. Il Bizantino era giunto nella città, da Roma, nel 1471 e vi si era impegnato in attività di docenza pubblica nel successivo 1473, pur se non è documentata in questo ambito una sua lettura pubblica di Pindaro. Possiamo tuttavia affermare con assoluta certezza che, almeno nella sua cerchia, egli teneva letture del poeta, grazie alla pubblicazione da parte di Vincenzo Fera di una traduzione umanistica in latino delle *Olimpiche* contenuta anepigrafa nel ms. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magliab. VII 1025: questa versione, che Fera attribuirebbe al medesimo Bartolomeo Fonzio che ve la esempla, reca per esplicita attribuzione dello scriba notevoli tracce negli scolii marginali proprio di un'esegesi andronicana[5].

Il Bizantino, è ben noto, aveva letto Pindaro già nel precedente (e secondo) magistero bolognese dopo il suo ritorno nella città felsinea negli anni 1463-1466, come egli stesso comunicava *per litteras* al collega Demetrio Calcondila[6] e, di più, «a Firenze … doveva portare con sé anche libri e materiali

---

[3] Si veda F. Tissoni, *Pindaro nello studio ferrarese,* in *I classici e l'Università umanistica.* Atti del Convegno di Pavia 22-24 novembre 2001, a cura di L. Gargan, M. P. Mussini Sacchi, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2001, pp. 487-505 e la successiva edizione delle *recollectae* in *Le Olimpiche di Pindaro nella scuola di Gaza a Ferrara*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2009.

[4] Così infatti Tissoni, *Le Olimpiche*, p. 500: «Stupisce che in queste *recollectae* manchino […] quasi del tutto le osservazioni metriche». Nella sua edizione T. sceglie comunque di presentare *exempli gratia* il testo della versione latina del Gaza «estrapolato dai *recollecta*» suddividendolo in *cola* in conformità alla colometria moscopulea.

[5] V. Fera, *La prima traduzione umanistica delle Olimpiche di Pindaro*, in *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta*, a cura di Fera V., Ferraù G. I, Padova, Editrice Antenore, 1997, pp. 693-765. Efficace la chiosa di Fera (p. 717): «Senza Andronico il corso degli studi greci sarebbe stato diverso a Firenze».

[6] Pubblicata la prima volta da J. E. Powell, *Two Letters of Andronicus Callistus to Demetrius Chalcondyles,* in «Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher», XV, 1938, pp. 14-20 (dal ms. Cambridge, Trinity College 0-2-36), la lettera è ora riedita *ad artis criticae rationem* da L. Orlandi, *Andronikos Kallistos. A Byzantine Scholar and his Manuscripts in Italian Humanism*, Walter de Gruyter, Berlin – Boston, 2023 (Studies in Manuscript Cultures, 32), p. 514-17. Questo il passo che interessa qui (p. 516, 15-17 Orlandi): ἵνα δὲ καὶ κατ'ἐμὲ εἰδῇς, ἴσθι με ἑλληνιστὶ ἀναγιγνώσκοντα τοῖς ἑταίροις τοὺς τοῦ Πινδάρου ὕμνους καὶ τὰς τοῦ Φαλάριδος ἐπιστολάς καὶ προσέτι τὰ Θεοδώρου γραμματικά [*quanto a me, sappi che ai miei sodali leggo in greco gli inni di Pindaro, le epistole di Falaride e la Grammatica di Teodoro*]. Le alluse epistole pseudoepigrafe di Falaride sono contenute nel medesimo autografo andronicano (oggi Estense α.Q.5.20) che recava gli scolii pindarici e sofoclei, di cui sarà questione subito avanti.

pindarici»[7]. Quest'ipotesi potrà affatto confermarsi, con riguardo ai nostri specifici interessi, ricordando che Andronico aveva trascritto di suo pugno nell'odierno ms. Modena, Bibl. Estense Universitaria α.Q.5.20 [gr. 87], poi possesso di Giorgio Valla, una ricca scoliastica metrica alle *Olimpiche* II-XIV del tebano[8] e alla tetrade *Ai. El. OT Ant.* di Sofocle (quest'ultima mero autoschediasma di età Paleologa ad opera di Demetrio Triclinio): entrambi questi testi, pur nel loro divario temporale, forniscono al lettore piena evidenza della responsione strofica operante nei poeti scoliati: ne consegue di necessità – non pare che questo aspetto, peraltro ovvio, sia stato sinora evidenziato come merita – che il Callisto doveva essere p i e n a m e n t e c o n s a p e v o l e di quella struttura metrica dei testi pindarici (e sofoclei), e che l'avrà verisimilmente propalata ai propri allievi.

Di tale struttura, va qui ribadito con forza, m a i il testo di Pindaro, a differenza dei tragici, aveva perso evidenza in quella tradizione ellenistico-imperiale e medievale i cui esemplari il Bizantino leggeva pubblicamente e discuteva nella propria cerchia. A riprova si veda qui l'esordio della *Olimpica seconda* in un celebre ms. del XIV sec. in., Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana plut. XXXII, 37 (FIG. 1): come spicca con chiarezza, nel manufatto il testo pindarico, ripartito in *cola*, è preceduto dal relativo scolio metrico, che quei *cola* minutamente descrive e interpreta.

Nell'edizione principe di Aldo (FIG. 2) il medesimo testo, suddiviso nel medesimo modo (cioè 'colizzato') e con *marginalia* a richiamarne la strofica, non è tuttavia accompagnato dagli scolii metrici, che si leggeranno invece, per la prima volta a stampa, nella successiva edizione romana di Calliergi (FIG. 3).

Nella appena ricordata prima ode umanistica metricamente *Pindarico more* in greco, quella di Robortello, l'appropriazione della struttura strofica desunta da questi testi apparirà evidente subito sotto il titolo (FIG. 4).

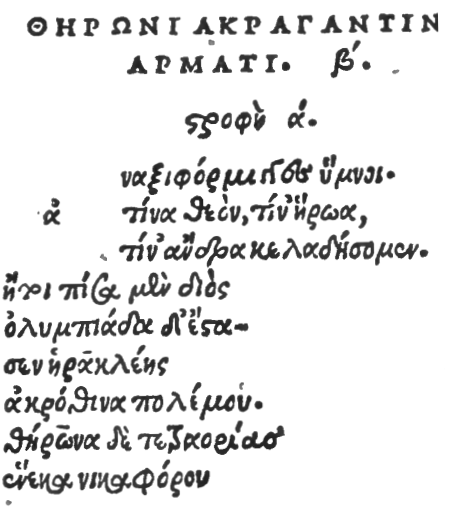
---

[7] FERA, *La prima traduzione*, p. 709.

[8] Va precisato (IRIGOIN, *Histoire du texte,* p. 438 non entra nel dettaglio) che questo testo, a differenza degli autoschediastici scolii a Sofocle, non è *Triclinii Marte*, trattandosi invece degli *Scholia vetera* pindarici: aggiungo che l'errore evidente nell'*Olimpica terza*, dove i singoli *cola* della coppia strofica e dell'epodo sono trascritti di seguito da due colonne affiancate, dimostra la derivazione da un esemplare della famiglia υ. Più precisamente, nel suo definitivo studio sul Callisto, L. Orlandi ipotizza in modo convincente che il ms. Estense (un composito omogenetico) in questa unità sia apografo del Par. gr. 2403, o di una sua copia, che «Andronikos consulted and used […] as a model during his time spent in Crete» (*Andronikos Kallistos*, pp. 58-9).



1. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana plut. xxxii, 37 (xiv sec. in.), ch. 42*v*, (part.): esordio dell'*Olimpica seconda* preceduto a tutta pagina dagli scolii metrici all'ode. Fonte: <https://tecabml.contentdm.oclc.org/digital/collection/plutei/id/504586>

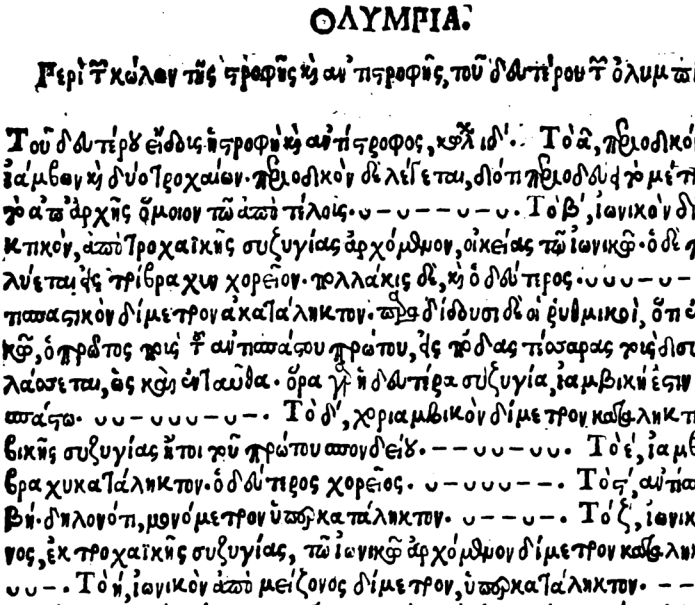


ΘΗΡΩΝΙ ΑΚΡΑΓΑΝΤΙΝ
ΑΡΜΑΤΙ. β'.

στροφὴ ά.

ναξιφόρμιγγες ὕμνοι.
ἀ τίνα θεὸν, τίν' ἥρωα,
τίν' ἄνδρα κελαδήσομεν.
ἦ μὰν πίσα μὲν Διὸς
Ὀλυμπιάδα δ' ἔστα-
σεν Ἡρακλέης
ἀκρόθινα πολέμου.
Θήρωνα δὲ τεθρίππου
σὺν νίκᾳ φόρον

2. Esordio dell'*Olimpica seconda* (ΠΙΝΔΑΡΟΥ | Ολύμπια. | Πύθια. | Νεμέα. | Ισθμια. […] [Aldo Manuzio, Venezia 1513], ch. 8 (part.).

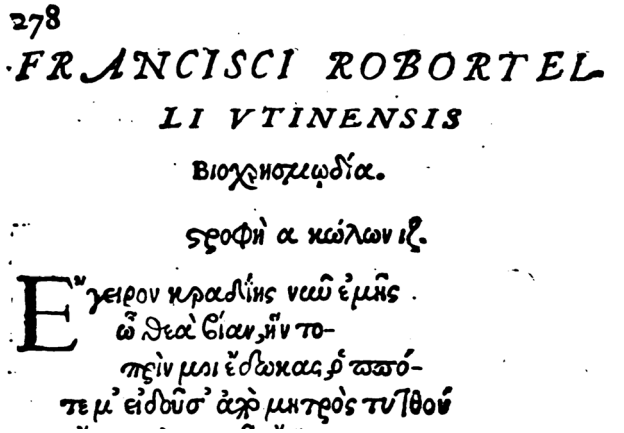


ΟΛΥΜΠΙΑ.

Περὶ τῆς κώλων τῆς στροφῆς καὶ ἀντιστροφῆς, τοῦ δευτέρου τῆς Ὀλυμπίων ᾠδῆς.

Τοῦ δευτέρου ᾠδῆς ἡ στροφὴ καὶ ἀντίστροφος, κῶλα ιδ'. Τὸ ἀ, βακχειακὸν ἔχον, ἐκ δύο ἰάμβων καὶ δύο τροχαίων. βακχειακὸν δὲ λέγεται, διότι βακχειακὸν τὸ μέτρον. ὡς γίνεσθαι τὸ ἀπὸ ἀρχῆς ὅμοιον τῷ ἀπὸ τέλους. ∪ – ∪ – – ∪ – ∪. Τὸ β', ἰωνικὸν δίμετρον καταληκτικόν, ἀπὸ τροχαϊκῆς συζυγίας ἀρχόμενον, οἰκείας τῷ ἰωνικῷ· ὁ δὲ πρῶτος πούς, διὰ λύεται εἰς τρίβραχυ χορεῖον· πολλάκις δὲ, καὶ ὁ δάκτυλος. ∪ ∪ ∪ – ∪ – – ∪. Τὸ γ', ἀντισπαστικὸν δίμετρον ἀκαταλληκτον. καθὸ δίδυσι δὲ οἱ ῥυθμικοὶ, ὅτι ἐν τῷ ἀντισπαστικῷ, ὁ πρῶτος πούς ἐστὶν ἀντισπάστου πρώτου, ἐς πόδας τέσσαρας τοὺς δισυλλάβους μεταλλάσσεται, ὡς καὶ ἐνταῦθα. ὅρα γὰρ ἡ δευτέρα συζυγία, ἰαμβικὴ ἐστιν οἰκεία τῷ ἀντισπάστῳ. ∪ – ∪ ∪ – ∪ –. Τὸ δ', χοριαμβικὸν δίμετρον καταληκτικόν, ἀπὸ ἰαμβικῆς συζυγίας ἤτοι τοῦ πρώτου ποδὸς ἔχον. – – ∪ ∪ – ∪ ∪. Τὸ ε', ἰαμβικὸν δίμετρον βραχυκαταληκτον. ὁ δὲ δάκτυλος χορεῖος. ∪ – ∪ ∪ – –. Τὸ ς', ἀντισπαστος ἐσυλλαβή. δίλογον δὲ, μονόμετρον ὑπερκαταληκτον. ∪ – – ∪ –. Τὸ ζ, ἰωνικὸν ἀπὸ ἐλάσσονος, ἐκ τροχαϊκῆς συζυγίας, τῷ ἰωνικῷ ἀρχόμενον δίμετρον καταληκτικόν. – ∪ ∪ ∪ –. Τὸ η, ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος δίμετρον, ὑπερκαταληκτον. – – ∪ ∪ – – ∪ –.

3. Scolii metrici all'*Olimpica seconda* (ΠΙΝΔΑΡΟΥ,|ΟΛΥΜΠΙΑ.|ΠΥΘΙΑ.|ΝΕΜΕΑ.|ΙΣΘΜΙΑ. Μετὰ ἐξηγήσεως παλαιᾶς πάνυ ὀφελίμου, καὶ σχολίων ὁμοίου. Romae per Zachariam Calergi Cretensem [1515], ch. γ iiii [part.]).


278
FRANCISCI ROBORTEL
LI VTINENSIS
Βιοχρησμῳδία.
στροφὴ α κώλων ιζ.
Ἔγειρον κραδίης νεῶ ἐμῆς
ὦ θεὰ Σίαν, ἣν το-
πρὶν μοι ἔδωκας, ὑμνο-
τεμ' εἰδοῦσ' ἀχὼ μητρὸς τυθοῦ

4. Esordio della Βιοχρησμῳδία del Robortello (FRANCISCI | ROBORTELLI | VTINENSIS De historica facultate disputatio | […] |HIS ACCESSERUNT EIVSDEM […] Ode Græca quae Βιοχρησμῳδία inscribitur | Florentiae, apud Laurentium Torrentinum, Mense Iulio MDXLVIII, p. 278): come nelle cinquecentine pindariche (e nei manoscritti del Tebano) segue subito dopo il titolo l'indicazione strofica col computo dei *cola*.

Come si è accennato (e pare fatto della massima rilevanza per quanto verrà argomentato in seguito), il testo tragico aveva ormai perso nella tradizione medievale ogni impronta di struttura metrica, specie responsiva, nelle sue parti meliche,[9] né si erano conservati scolii metrici ad esse (gli stessi che, forse, avranno contribuito alla sua salvaguardia in Pindaro). Il primo umanesimo erudito, dunque, se pure era consapevole dell'articolazione strofica degli *Epinici*, non avrebbe potuto analizzare la melica drammatica se non come una successione di *cola* responsivamente irrelati. Doveva infatti trascorrere mezzo secolo dalle *principes* drammatiche Aldine prima che l'edizione parigina di Sofocle (1553), fondata sul casuale e fortunato prestito da parte di Aymar de Ranconnet al suo editore Adrien Tournebus di un esemplare tricliniano – a dire con palmare evidenza della restituita responsione antistrofica – l'odierno ms. Paris, Bibl. Nationale, Fonds Gr. 2711 del XIV sec. med.,[10] rendesse perspicua *per tabulas* alla filologia europea l'esistenza, almeno per quel tragico maggiore, di analoga struttura responsiva: e fu proprio questa evidenza a ispirare il geniale batavo Willem Canter a ricostruirla pochi anni dopo *suo Marte* nelle proprie edizioni degli altri due tragediografi superstiti, l'Euripide del 1571 e il postumo Eschilo del 1579.

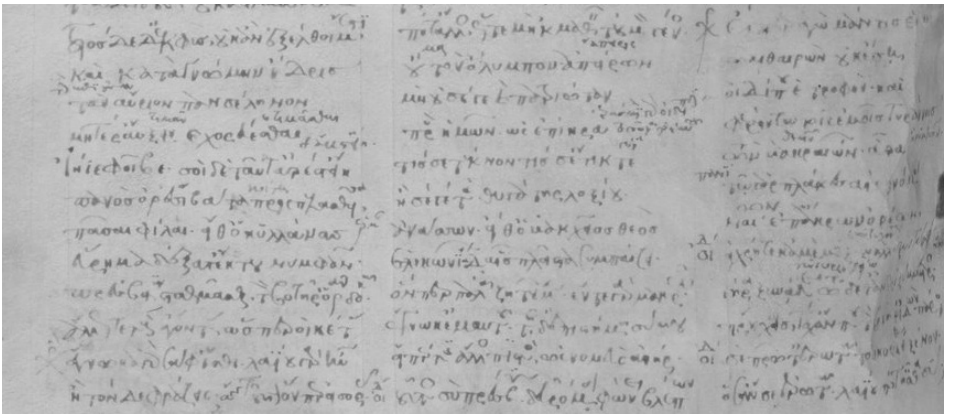
Si veda a riprova, nella prima illustrazione sottostante, la porzione iniziale del celebre corale dell'*Edipo re* sofocleo Εἴπερ ἐγὼ μάντις εἰμί (vv. 1086 sqq.) in un importante ms. pre-tricliniano di fine XIII sec., Paris, Bibl. Nationale, Fonds Gr. 2712 (Fig. 5), ancora metricamente confuso ed esemplato su tre colonne in progressione orizzontale e, nell'illustrazione successiva, quel medesimo corale riportato da Triclinio a una (autoschediastica) responsione, descritta con precisione dagli scolii metrici laterali, nel succitato *Parisinus Gr.* 2711 uscito (in senso lato, come s'è visto) dalla scuola del Bizantino (Fig. 6).

Nella successiva immagine (Fig. 7) risulterà poi palese il 'calco' di su questo esemplare effettuato dall'editore bretone nella propria edizione parigina.

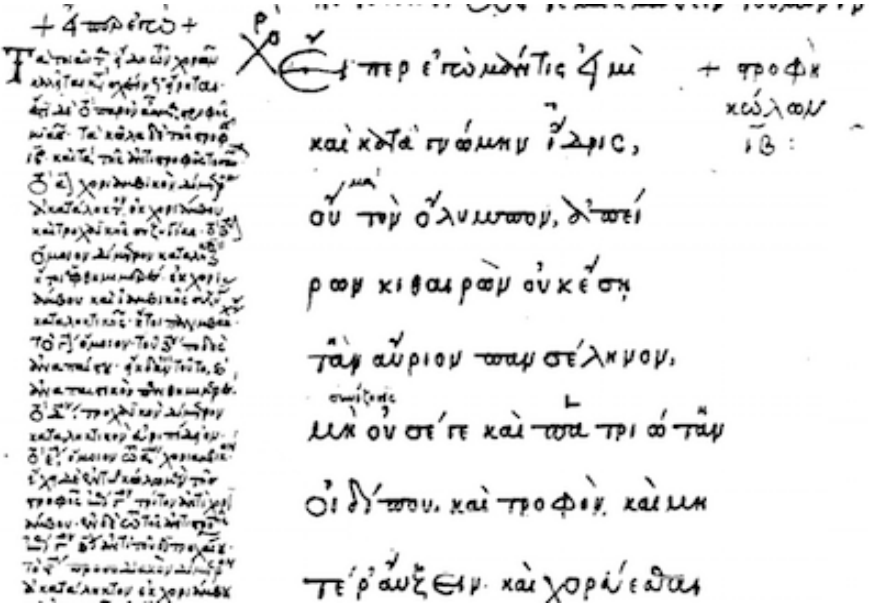
---

[9] A. Tessier, *Una breve storia illustrata del testo tragico greco sino a Willem Canter*, Trieste, EUT, 2018 [<https://www.openstarts.units.it/entities/publication/b79c1e4c-ccb9-45b1-a988-47c9a560c481/details>]; Id., Iter responsionis. *Le dedicatorie e le prefazioni ai tragici di Tournebus e Canter*, Trieste, EUT, 2019 (Praelectiones Philologae Tergestinae, 10) [<https://www.openstarts.units.it/server/api/core/bitstreams/32270269-21bf-4ee6-b43a-5274f3660ef6/content>].

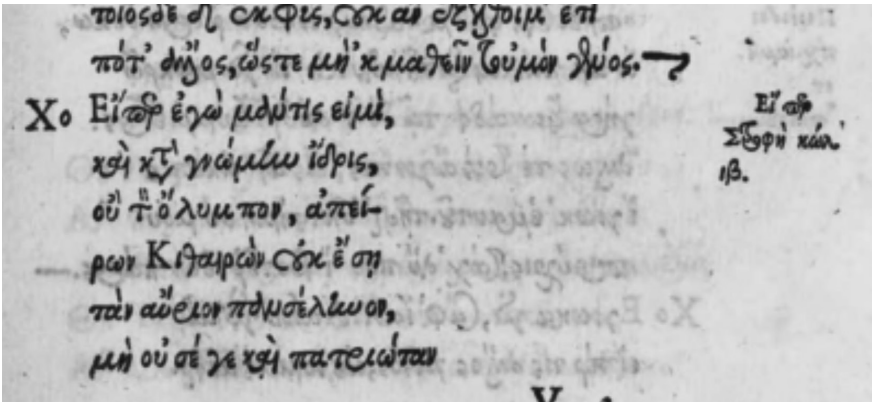
[10] Né autografo né idiografo, va precisato, anzi redatto a Costantinopoli e non a Tessalonica, centro dell'attività del maestro. Da tale constatazione Daniele Bianconi (*Tessalonica nell'età dei Paleologi. Le pratiche intellettuali nel riflesso della cultura scritta*, Paris, Centre d'études byzanties, néo-helléniques et sud-est européennes, École des Hautes Études en Sciences Sociales 2005 [Dossiers byzantins, 5], pp. 119 sqq.) ha potuto felicemente dedurre che la fortuna del metodo editoriale di Triclinio si fosse diffusa dal centro relativamente periferico della sua attività alla capitale imperiale.



5. Paris, Bibl. Nationale gr. 2712 (XIII sec. med.), ch. 148 (part.): Sophocles, OT 1086 sqq. Source: gallica/bnf.fr/BnF. Il testo del corale OT 1086sqq. inizia nella terza colonna e continua in progressione orizzontale nelle successive; nessun *notabile* di responsione strofica è presente.



6. Paris, Bibl. Nationale gr. 2711 (XIV sec. med.), ch. 137*v* (part.): Sophocles, OT 1086 sqq. Source: gallica/bnf.fr/BnF. Il testo del corale è accompagnato dall'analisi metrica puntuale nello scolio di sx, e da un *notabile* (rubricato) sulla dx del testo melico.



7. Σοφοκλεους τραγωιδιαι TYPIS REGIIS PARISIIS M.D.LIII Apud Adrianum Turnebum typographum Regium, ch. V 2*r* (part.): Sophocles, *OT* 1086 sqq.

A Firenze, dunque, nell'ultimo quarto del XV secolo si leggeva Pindaro e si era verisimilmente in grado di intenderne correttamente la struttura metrica: tanto è lecito dedurre dall'attività, per noi al solito elusiva ma senza dubbio illuminante per chi apparteneva al suo *Kreis*, di Andronico Callisto e dagli autografi scoliastici che lo accompagnavano nella sua docenza. Al di là della traduzione sopra citata del Fonzio, non pare tuttavia (allo stato delle nostre conoscenze, almeno) potersi documentare a quest'altezza come conseguenza diretta di questo magistero una produzione poetica originale in latino o greco metricamente *Pindarico more* in senso proprio.

È ben nota la sorte di buona parte della biblioteca andronicana, ereditata da un suo brillante allievo, il piacentino Giorgio Valla e alla sua morte transitata agli Estensi[11]. Ebbene, in un passo del *De expetendis et fugiendis rebus* (la vera e propria 'enciclopedia' valliana), uscito postumo presso Aldo nel 1501, e precisamente nel capitolo intitolato *De inventione, dispositioneque poematum, ac poesis*, troviamo una precisa descrizione della struttura della triade strofica presso i lirici, dichiaratamente desunta proprio dagli *Epinici* di Pindaro:

> Lyricorum scriptorum tres erant partes· […] strophe· antistrophe, et exhodus, aut exeleusis, et eaedem agendi· nam loquendi fuere, ode· antode· et epodos. Antode igitur, et ode aequales numero uersus habuerunt, et eisdem carminibus utraque utebatur· Epodos uero ab illis differebat tam

[11] L. Orlandi, *Andronikos Kallistos*, pp. 138-49.

> numero, quam qualitate, ut ex Pindari quattuor agonibus facile est uidere, quod si epodos numero illis adaequetur, non tamen qualitate erit par· (Cap. VI, FF iir l. 44 sqq.)

Possiamo addurre un'ulteriore prova della conoscenza umanistica della struttura triadica di Pindaro grazie a Danilo Siragusa, che ha recentemente richiamato l'attenzione sull'unico ms. del Parrasio contenente materiali pindarici, un manufatto che giace «quasi inesplorato» (così il Siragusa) presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, sotto la segnatura XIII.B.19.[12]

> Odarum quaedam sunt Monostrophae, quaedam Triadicae. Sunt autem Monostrophae Sapphus Alcaeique et Anacreontis, quae tribus aut quatuor colis habent catastasin terminatam, circumscriptioneque cohercentur. Triadicae vero quae constant ex Strophe, Antistrophe et Epodo. Strophe igitur est: certorum κῶλων [*sic*] idest membrorum modulata compositio, dicta strophe ex eo quod canentes in orbem circumibant aram, significantes assiduum vitae motum, vel assiduam vitae mutationem. Antistrophos <a>utem: quod inde conversi vel redeuntes modulate movebantur, quoad eo redirent, unde primum moveri ceperant. quod erat argumentum solem contrarium mundo meatum peragere. Epodus autem vocata ἐπειδὴ ἱστάμενοι ἐπῆδον, quod stantes canebant. in quo volebant intelligi immobilem firmumque terrae statum. Haec Ptolemaeus ἐν τῷ περὶ στατικῆς ποιήσεως.

Parrasio traduce qui dal greco un breve testo edito da Drachmann nell'*Epimetrum* all'edizione degli scolii pindarici tra i cosiddetti *Capitula ad praefationem pertinentia*, un corpuscolo di *excerpta* di problematica datazione: esso testimonia, con alcune varianti, un'antica analogia cosmologica tra i movimenti celesti e quelli del coro sulla scena[13].

---

[12] D. Siragusa, *Parrasio e gli scolii alle* Nemee *di Pindaro*, Tesi di dottorato, Università di Messina, 2018-2019, pp. 6-8.

[13] *Scholia vetera in Pindari carmina. III. Scholia in Nemeonicas et Isthmionicas. Epimetrum. Indices*, edidit A. B. Drachmann, Lipsiae, Teubner, 1927, pp. 22-83. Su questi testi ci si permette di rinviare a *L'analogia cosmo-triade strofica e la sua fortuna bizantina*, in *Διδασκαλίαι - Tradizione e interpretazione del dramma attico*, a cura di G. Avezzù, Padova 1999 (Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Padova - Studi Testi Documenti, 9), pp. 201-10. Quanto alla data della traduzione, è Parrasio stesso ad informarci che l'esemplare napoletano è stato da lui esemplato in Venezia *mense sextili 1509 apud Mag.um venetumque patricium dominum Ludovicum Michaelem, Petri filium*.

I due modi del pindarismo umanistico in greco e latino

Sarà ora il caso di precisare, preliminarmente, cosa si intenda qui per «pindarismo metrico umanistico» in greco o latino: si considereranno odi *Pindarico more* quelle ripartite in diadi o triadi strofiche, rechino esse o meno esplicitamente l'indicazione esterna delle strofe in responsione, e ciò tanto se

(a) esse riproducano con studiata accuratezza schemi effettivamente adottati dal poeta tebano (ciò che definiremmo 'pindarismo mimetico'),

quanto se invece

(b) si ispirino a singoli *cola* pindarici giustapposti in nuova sequenza autoriale (ciò che diremmo 'pindarismo autonomo').

Altra è ovviamente la fattispecie delle odi in volgare, dove la resa concreta della responsione, in mancanza dell'opposizione nella quantità sillabica, non si sarebbe potuta realizzare che con identica successione nelle strofe corrispondenti di versi sillabici, quali settenario o endecasillabo, oltre che con la rima, ma tanto (con breve licenza finale) eccede i limiti di questa indagine.

Di seguito un esempio per ciascuna modalità di composizione:

(a) Henricus Vogelmannus, *Ὠιδὴ προσφωνητική* (Tartu – Dorpat, *ante* 27.3.1633)[14].

	στροφὴ α΄ κώ. ιε΄	Pind. *Ol.* 4 str. α΄	
α΄	Λόγον οὔ ῥα ψεύδεϊ τέγξω	Ἐλατὴρ ὑπέρτατε βροντᾶς	∪∪ — ∪ — ∪∪ — —
β΄	ἐμὸν, ἀλλ᾽ ἔτυμον,	ἀκαμαντόποδος	∪∪ — ∪∪ — |
γ΄	ὡς με νῦν κελεύει	Ζεῦ· τεαὶ γὰρ Ὧραι	— ∪ — ∪ — — ‖^{H}
δ΄	ἐνὶ στήθεσι θυμὸς, καταλέξω.	ὑπὸ ποικιλοφόρμιγγος ἀοιδᾶς	∪∪ — ∪∪ — —∪∪— —|
ε΄	Μέλος τόδε τέυ ἀγαυὸν,	ἐλισσόμεναί μ᾽ ἔπεμψαν	∪ — ∪∪ — ∪ — ⏑ |
ς΄	Φὼς κλεινὸς, ἔπαξας κατὰ κόσμον	ὑψηλοτάτων μάρτυρ᾽ ἀέθλων·	— — ∪∪ — — ∪∪ — — |
ζ΄	τοῦ Χριστοῦ πὰρ σωτηρίου τᾶς	ξείνων δ᾽ εὖ πρασσόντων, ἔσαναν	— — — — — — ∪ — ⏑ ‖
η΄	γνώσεος, θαλάμου	αὔτικ᾽ ἀγγελίαν	— ∪ — ∪ ∪ — |
θ΄	καθὼς θαητὸν οἶκον.	ποτὶ γλυκεῖαν ἑσλοί·	∪ — ∪ — ∪ — — ‖^{H}
ι΄	τέκτων καλὸς κίονας χρυσέας	ἀλλὰ Κρόνου παῖ, ὃς Αἴτναν ἔχεις	— — ∪ — ∪ ∪ — — ∪ —
ια΄	τῷ ἐϋκτιμένῳ ὑποτιθεὶς	ἶπον ἀνεμόεσσαν ἑκατογ-	— ∪ — ∪∪ — ∪ ∪∪ —
ιβ΄	προθύρῳ τεύχει, πρόσωπον ἔρ-	κεφάλα Τυφῶνος ὀβρίμου,	∪∪ — — — ∪ — ∪ — ‖^{H}
ιγ΄	γου ἀρχομένου γὰρ	Οὐλυμπιονίκαν	— — ∪∪ — — |
ιδ΄	ἔχρην θέμεν ἀγλαὸν,	δέξαι Χαρίτων θ᾽ ἕκα-	— — ∪∪ — ∪ —
ιε΄	ὅπως ἔπραξας·	τι τόνδε κῶμον	∪ — ∪ — — ‖‖

[14] J. Päll, *Pindarlektüre an der Academia Gustaviana: Henricus Vogelmannus' Ode prosphonetike*, in «Studia Humaniora Tartuensia» ii, 2001, pp. 1-16.

Sch. metr. vet. (4, 6-18 Tessier) Τοῦ τετάρτου εἴδους ἡ στροφὴ καὶ ἀντιστροφὴ κώλων ιε΄. τὸ α΄ ἀνακλώμενον ἰωνικὸν δίμετρον ὑπερκατάληκτον. τὸ β΄ ἀναπαιστικὸν μονόμετρον ἀκατάληκτον. τὸ γ΄ ἰθυφαλλικόν. τὸ δ΄ ἰωνικὸν τρίμετρον βραχυκατάληκτον τῆς α΄ μακρᾶς ἀναλυομένης. τὸ δ΄ ἰωνικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον ἀδιαφόρου τῆς ἀρχούσης. τὸ ς΄ ἰωνικὸν τρίμετρον βραχυκατάληκτον. τὸ ζ΄ λογαοιδικὸν ἐξ ἀναπαίστου καὶ ἰάμβου καὶ συλλαβῆς. τὸ η΄ Φερεκράτειον· λείπει τῇ τελευταίᾳ συλλαβῇ. τὸ θ΄ ἰαμβικὸν ἐφθημιμερές. τὸ ι΄ ἐπιωνικὸν τρίμετρον βραχυκατάληκτον. τὸ ια΄ τροχαικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον διαλυθέντων τῶν ποδῶν. τὸ ιβ΄ ἰωνικὸν δίμετρον ὑπερκατάληκτον. τὸ ιγ΄ ἰωνικὸν τρίμετρον βραχυκατάληκτον τῆς ἀρχούσης ἀδιαφόρου. τὸ ιδ΄ ἰαμβικὸν δίμετρον βραχυκατάληκτον. ἢ ἰωνικὸν τῆς α΄ ἀδιαφόρου οὔσης, διὰ τὴν ἀντίστροφον. τὸ ιε΄ ἰαμβικὸν πενθημιμερές.

[*La strofe e l'antistrofe del quarto* eidos[15] *sono di quindici* cola*. Il primo è un dimetro ionico anaclomeno ipercataletto. Il secondo un monometro anapestico acataletto. Il terzo un itifallico. Il quarto un trimetro ionico brachicataletto con prima lunga soluta. Il quinto un dimetro ionico acataletto con la prima sillaba indifferente. Il sesto un trimetro ionico brachicataletto. Il settimo un logaedo costituito da anapesto, giambo e una sillaba. L'ottavo un ferecrateo; manca dell'ultima sillaba. Il nono un eftemimere giambico. Il decimo un trimetro epionico brachicataletto. L'undecimo un dimetro trocaico acataletto con piedi soluti. Il dodicesimo un dimetro ionico ipercataletto. Il tredicesimo un dimetro ionico brachicataletto con la prima sillaba indifferente. Il quattordicesimo un dimetro giambico brachicataletto; oppure uno ionico con la prima sillaba indifferente, a causa dell'antistrofe. Il quindicesimo un pentemimere giambico.*][16]

L'ode, di cui ci si limita a riprodurre la strofe, è ostensibilmente esemplata sulla *Olimpica* 4, di cui a lato si offre la strofe corrispondente e lo schema metrico. Nella sua edizione Päll tenta di individuare la fonte di Vogelmann, escludendo alcuni manoscritti pur congruenti con le sue singolarità metriche in quanto «zu weit von Dorpat enfernt», e offre una raffinata analisi delle 'Abweichungen' dall'originale dell'umanista lettone, e di alcuni suoi

[15] Può sorprendere la parola εἶδος per ᾠδή applicata, qui e altrove, dallo scoliasta a designare un'ode poi esaminata in dettaglio: si v. la spiegazione tentata da Elena Rosanna Marino, *Gli scoli metrici antichi alle* Olimpiche *di Pindaro. Introduzione, commento e glossario metrico*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1999 (*Labirinti – Saggi* 38), pp. 24-25, che la mette in relazione con il soprannome 'Eidografo' dell'Apollonio successore alla Biblioteca di Aristofane secondo, che a dire dell'*Etymologicum Magnum s. v.* εἰδογράφος (295, 52ss. Gaisford), avrebbe ripartito le odi di Pindaro secondo il *melos* (intendasi il 'genere musicale'). Testimonianza in uno della sopravvivenza almeno di una qualche memoria musicale sino a quei tempi, e del perché della singolare designazione scoliastica.

[16] Per la parafrasi italiana, v. anche l'analisi di Marino, *Gli scoli metrici*, pp. 77-86.

'Quantitäten-Fehler' (un paio sono evidenziati sopra in testo)[17], ma su tutto ciò non sarà il caso di dilungarsi in questa sede.

(b) Hugo Grotius (Huig-Jan de Groot, 1583-1645), *Hugeiani Grotii ode ad illustrissimum comitem Henricum-Fredericum Nassavium Guilielmi filium* / Ὑγειάνου τοῦ Γροτίου εἶδος [1595][18].

Μᾶτερ ἐμά, μεγαλῶν δὲ καὶ ἡρώων,	οἷς ἔνι Κάρολος ἔσκεν ὁ πάμπρωτος,	– ∪∪ – ∪∪ – ∪∪ – – –
ἄδιστα Βαταουία,	ἔθνους Αὐστρτιακοῦ κλέος,	– ∪ – ∪∪ – ∪ –
ἐιπέ μοι, μάλιστα	παντὸς ὄμμα κόσμου·	– ∪ – ∪ – ∪
τίνι τῶν πάρος ὄντων ἢ παρόντων	γόνον ἤ ποθ᾽ ὅταν κείνου λαβέσκες	∪∪ – ∪∪ – – – ∪ – –
θυμὸν εὔφρανας τέον; 5	αὐρὸν Ἰστάνων ἄνακτ᾽	– ∪ – ∪ – ∪ –
ἦρα τὸ πρίν γ᾽ ὅταν ἔσκες ἐλευθέρα,	ἐλπίδας εὐδοκίμας δέ κε, φεῦ, ματεῦ-	– ∪∪ – ∪∪ – ∪∪ – ∪ –
ἀπάνευθε μεγάνορος ἀρχῆς;	σα περιπλομένων ἐνιαυτῶν;	∪∪ – ∪∪ – ∪∪ – –
ἦρα Ῥωμύλου γενείᾳ	ἦρ᾽ ὅκ᾽ Αὐριεὺς Ἵλερμος,	– ∪ – ∪ – ∪ – –
μεγάλαν ἐπικουρίαν φέροισα;	πατρίδος τὸ πρὶν ἀσπέτους ἐς ἐχθροὺς	∪∪ – ∪∪ – ∪ – ∪ – –
ἦρ᾽ ὅκα νόσφι κακῶν 10	ὅσδος Ἐνυαλίου	– ∪∪ – ∪∪ –
Ἀκϋιτάνια τὶν ἀνέρας	λάβεν ὅπλα, πόλεμόν τε μακρὸν	∪∪∪∪∪ – ∪∪ –
λάμπρους ἡγεμόνας πρόφερεν;	κἀνδρείας παρένειμε μάχας	– – – ∪∪ – ∪∪ –

1 5da^| **2** glyc. | **3** ithyph. | **4** an + penth. ia | **5** 2tr^ (Εὐριπίδειον) | **6** 4da (4—∪—) | 7 2an^ | **8** 2tr | **9** an + penth. ia | **10** hem. m. | **11** ia/tr chor. | **12** 4da^

Il primo esempio (almeno, a noi noto) di ode costruita sulla triade pindarica, ma 'metricamente originale'[19] è una composizione poetica del giovanissimo (dodicenne) Grotius («De kenntnis van het Pindarische idioom stond in 1595 nog in de kinderschoenen»[20]). L'intelaiatura metrica (si riporta

[17] Päll, *Pindarlektüre*, pp. 5-7.

[18] *Ode ad illustriss. comitem Henricum-Fredericum Nassavium Guilielmi f.*, Lugduni Batavorum, apud Franciscum Raphelengium, 1595, 10–11. Edizione moderna: B. A. van Groningen in *Bataafs Athene. een bloemlezing van klassiek Griekse poëzie van de hand van Leidse humanisten van de zestiende tot en met de twintigste eeuw*, onder redactie van R.M. van den Berg, M. Buijs, C.J.S. Gieben, R.-J. van den Hoorn, J.M. Nijland, I.L. Pfeijffer, H.N. Roskam, Leiden, Collegium Classicum, 1993, pp. 72-85; parziale (la sola quinta triade) H. Lamers, R. Van Rooy in F. Pontani, P. S. Weise (edd.), *The Hellenizing Muse. A European Anthology of Poetry in Ancient Greek from the Renaissance to the Present*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter 2022 (Trends in Classics – Pathways of Reception Vol. 6), pp. 236-240.

[19] L'osservazione in *Bataafs Athene*, p. 71 («de erste triade is in hoge mate geinspireerd op de zevende Istmische Ode van Pindarus») non attiene alla struttura metrica del componimento.

[20] *Bataafs Athene*, p. xv.

qui solo la prima coppia strofica) del «Grotius' Griekse pastiche»[21] mescola creativamente misure assenti nella lirica del modello (vv. 1, 4, 9, gli ultimi due non ovvie giunture 'asinartete') con *cola* ben attestati in esso. Singolare il *colon* 11, in cui un metro olosoluto precede un coriambo, a cavallo dunque tra il dimetro propriamente coriambico e quello epicoriambico.

L'esordio del pindarismo in latino: Lampridio

Rispetto alle letture pindariche nella cerchia del Callisto, molto maggiore sembra essere stato l'impulso 'produttivo' delle due prime edizioni a stampa, l'Aldina del 1513, e soprattutto la Romana del 1515 (*cum scholiis*), del poeta tebano. Se infatti per la composizione di un'ode metropindarica in greco vi è – almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze – uno iato di sei lustri abbondanti da queste edizioni all'anno (1548, appunto) della *Βιοχρησμῳδία* del Robortello, la ricerca filologica umanistica e rinascimentale ha da tempo illuminato altri e ad esse ben più prossimi percorsi per analoghe composizioni in latino e in volgare, nonché proprio nella ricezione e conseguente esegesi delle modalità compositive strutturali dell'originale greco.

La figura centrale di questo ricco panorama, nell'immediato seguito dell'*editio Romana* di Calliergi, è quella di Benedetto Lampridio («Lampridius vates … Pindarus alter», lo saluterà infatti il suo 'successore' Jean Dorat, cui forse era stato tramite l'allievo del Lampridio stesso Michel de l'Hospital)[22], che al lavoro del Cretese anzi appone un proprio epigramma in distici elegiaci, verisimilmente la prima sua composizione poetica in greco, a celebrazione del viterbese Cornelio Benigno, che al Pindaro del 1515 aveva finanziariamente contribuito[23].

---

[21] *Ibid*.

[22] L'ipotesi è di F. Tissoni *Letture pindariche: schede sulla fortuna europea di Pindaro nel primo Cinquecento*, in «Studi medievali e umanistici», 1, 2003, pp. 153-97, a p. 197 e n. 1. Del medesimo A. si terrà presente la voce *Pindarus* in *Catalogus translationum et commentariorum. Mediaeval and Renaissance Latin translations and commentaries: annotated lists and guides*, edited by G. Dinkova-Bruun, J. Hankins, R. A. Kaster, x, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 1-125.

[23] Tissoni, *Zaccaria Calliergi*, p. 153. Si è ipotizzato da alcuni interpreti che Benigno avesse cooperato anche filologicamente col Calliergi all'edizione pindarica, e ciò non sulla base di quanto estrapolabile dai suoi paratesti, ma per una precedente collaborazione tecnica del Viterbese, assieme a Scipione Forteguerri, al Tolomeo latino (la *Geographia*) del 1507 presso Bernardino dei Vitali: credo bastino qui le obiezioni di S. Fogelmark, *The Kallierges Pindar: A Study in Renaissance Greek Scholarship and Printing*, Köln, Verlag Jürgen Dinter, 2015, pp. 39 sqq. Affatto estranea alla nostra tematica l'altra *quaestio* se il Benigno avesse effettivamente finanziato l'intrapresa del Calliergi o se tale merito non si debba invece ascrivere al suo dato-

L'edizione principe dei suoi *Carmina*, postuma, è del 1550, ma se ne lascia presumere ampia diffusione manoscritta già in precedenza. Quanto alla data della prima composizione metricamente pindarica del Nostro, non si risalirà, come vorrebbe T. Leuker[24], sino al torno di tempo di poco posteriore al 1516 cui egli daterebbe l'ode *Leoni Decimo*, verisimilmente la più antica dei testi accolti nella *princeps*. Non si tratta infatti, come pure lo studioso afferma, di un'ode metropindarica bensì, patentemente, di un lungo carme in distici (71) di ispirazione oraziana, composti da *gliconeo* + *asclepiadeo minore*[25]. Potremo invece far tempo almeno dal carme *In Petri Melini villam, ubi ille poetas, de more familiae, coena exceperat*, che per Leuker non poteva essere di molto successivo alla scomparsa del menzionato Celso Mellini (1519), o da quello *Ad Veios*, visto che il celebratovi Angelo Dovizi da Bibbiena nel 1522 si era trasferito a Firenze a causa dell'epidemia romana di peste e forse non avrebbe avuto più senso ricordarne la proprietà veiente[26].

Desta sorpresa una singolare autodifesa formulata dal Lampridio nell'esametrica *Epistola Latino Iuvenali* (Latino Giovenale de' Manetti) quanto alla propria scelta di comporre odi *Pindarico more*. L'aspetto che più ci interessa qui è tuttavia non uno estetico, o etico, quanto la sua rivendicazione «di voler adattare alla lingua latina metri greci (vv. 21-24) che Orazio e gli altri […] avevano disprezzato (v. 357): mettendosi per questa via, sarà dunque non solo legittimo, ma addirittura ineludibile il confronto privilegiato proprio con Pindaro, attinto nell'originale, senza mediazioni di sorta»[27]. Se ne vedano, a titolo d'esempio, gli esiti, nell'ode ('autonoma', secondo le categorie da noi proposte) a Lazzaro Bonamico[28]: le sequenze adoperate sono, in realtà,

---

re di lavoro, Agostino Chigi, come sembrerebbe indicare, contro la stessa dedica in versi del Lampridio (v. 5 νῦν δε γε τοῦτο τέρας πέσε σοῖς, Κορνήλιε, δώροις), il colofone dell'edizione medesima, che la afferma prodotta παρὰ τοῖς οἰκίοις τοῦ μεγαλοπρεποῦς Αὐγουστίνου τοῦ κισίου … ἀναλώμασι … τοῖς αὐτοῦ: contro quest'ipotesi si veda ancora Fogelmark, *The Kallierges Pindar*, pp. 36 sqq., soprattutto p. 38 n. 66, pur se la spiegazione proposta per l'equivoco suoni macchinosa.

[24] T. Leuker, *Lampridio rivisitato: indagini cronologiche e carmi inediti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», cxcviii, 2021, pp. 560-83, a p. 565.

[25] A. Onorato, *Un umanista cremonese del primo Cinquecento. G.B. Lampridio*, in «Studi Umanistici», i, 1990, pp. 115-79, a p. 145 propone l'analisi «ascl. iv» (v. W. J. W. Koster, *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, Leyde, A.W. Sijthoff, 1936, p. 295) ma, pur parendo patente l'ispirazione oraziana della struttura, si lascia sospettare che Lampridio l'abbia interpretata come distica, visto che l'ode non si lascia numericamente suddividere in quartine.

[26] Leuker *Lampridio*, p. 564.

[27] Tissoni, *Letture pindariche*, p. 174.

[28] Ivi, p. 190 ne offre un'analisi metrica dettagliata.

piuttosto elementari, si tratta per lo più di meri settenari od ottonari nella forma di dimetri prosodiaci, dimetri trocaici o giambici, *hemiepe* dattilici maschili o femminili. Se ne distaccano un unico asinarteto giambelego[29], con singolare soluzione in tribrachi al primo piede, e uno stesicoreo clausolare, in posizione cioè cara al Tebano[30].

Se ne potrà efficacemente concludere che «Lampridio, proprio come Pindaro, volle elaborare (in latino) sistemi strofici originali, pur recuperando dal modello gli stessi versi lirici che costituivano l'ossatura delle odi di lui: coerentemente con il suo intento, quindi, nessuna sua ode presenta uno schema metrico identico a quello di qualche ode pindarica. Non solo: neppure – proprio come nel modello – ve ne sono due uguali».[31]

Si consideri tuttavia la contrapposizione che Tissoni propone tra la versificazione *Pindari more* ma 'metricamente autonoma', di Lampridio e la traduzione dell'*Olimpica prima* presentata da Antonio Sebastiani (*aka* Minturno) nel suo *De poeta* apparso nel 1559 (solo un decennio scarso, quindi, dopo la pubblicazione del canzoniere del L.). Quest'ultima gli appare, invece, «un vero e proprio calco dell'originale», giacché «mantiene non solo lo stesso numero di versi dell'originale, ma ne rispetta scrupolosamente anche la struttura metrica»:[32] si tratta, insomma, esattamente della prima fattispecie di ode pindarizzante che avevamo isolato, quella 'mimetica'. *So far so good.* Dove, tuttavia, non ci sentiremmo di seguire sino in fondo Tissoni è nel severo giudizio espresso contro questa pratica nella quale, a suo dire, «il traduttore, pur sforzandosi di comprendere tutte le sfumature del dettato pindarico e di renderle fedelmente in latino, mostra una totale indifferenza per gli scolî metrici: cosicché, venendogli a mancare ogni supporto per l'interpretazione metrica, si trova costretto a riprodurre, sillaba dopo sillaba, l'esatta sequenza prosodica di ogni verso dell'originale». Non si può infatti escludere a priori, pur contemplandosi la possibilità di calchi del tutto slegati dalla loro scoliastica metrica ma ispirati alla semplice scansione degli originali pindarici, che possa in talune istanze esser stata proprio un'adesione accurata al dettato di quegli scolii, ben noti dopo l'edizione di Calliergi, a fornire l'intelaiatura strutturale delle odi umanistiche: si potrà dunque non convenire con l'affermazione che «questo accesso a Pindaro tanto scolastico e inelegante dimostra in maniera esemplare come, a soli nove anni dalla

---

[29] *Aus Versehen* 'elegiambo' presso Tissoni, *Letture pindariche*, p. 193.

[30] Tissoni, *Letture pindariche*, p. 194, cita tale funzione nella coppia strofica *Ol.* 3 θ΄, cui si potrebbero aggiungere anche *Ol.* 6 e. ιδ΄, e ancora *Ol.* 7 e. ιγ΄, *Pyth.* 12 ιδ΄, *Isthm.* 2 s. η΄.

[31] Ivi, p. 195.

[32] Ivi, p. 196.

pubblicazione dei *Carmina* di Lampridio, si fosse persa in Italia ogni sensata nozione della metrica pindarica».[33]

Mi sembra ora opportuno ricapitolare brevemente quanto sin qui esposto. A quel che possiamo ricostruire documentalmente, l'umanesimo greco non riconosceva, almeno sino al 1553 (Sofocle parigino di Tournebus), alcuna struttura responsiva nelle sezioni cantate dei tragici, uscite sconciate e presentate nei manoscritti medievali, almeno sino agli interventi di Demetrio Triclinio a cavallo della metà del XIV secolo e dal Tournebus riproposti a stampa, come una successione di *cola* o versicoli responsivamente irrelati. Resta singolare il fatto che il magistero italiano di Andronico Callisto, acuto possessore e copista di (autoschediastici) commenti metrici tricliniani ai tragici, non avesse illuminato in tal senso, ma tanto dobbiamo, almeno sino a prova contraria, tenere fermo.

Ben altra era invece la situazione quanto alla conoscenza della strofica di Pindaro. Già prima delle edizioni Aldina e Romana, che certo gettarono ampia luce su ciò, la tradizione manoscritta del Tebano non aveva praticamente mai perso l'evidenza della sua intelaiatura responsiva. In tal senso la prima editoria umanistica non faceva altro che riprodurre pianamente quanto rinveniva nei codici che mandava in tipografia: si sono infatti richiamati all'attenzione ben precisi luoghi esegetici ben a monte delle *editiones principes* (Giorgio Valla, Parrasio) in cui il meccanismo strofico pindarico è da quei codici desunto ed esposto con lucidità.

Un'insidiosa polemica fuori bersaglio: Highet vs. Shafer (e Chiabrera?)

Prima di concludere, sia consentita una breve divagazione, che costringerà ad addentrarsi (ma solo trasversalmente) nel pindarismo in volgare, estraneo al campo d'indagine proposto. Merita infatti la nostra attenzione una singolare affermazione di Gilbert Highet nel suo fortunato volume *The Classical Tradition* (1949): essa riguarda il geniale umanista vicentino Gian Giorgio Trissino, autore, con la *Sofonisba* (*Sωphωnisba*, apparsa nel 1524, ma composta prima del novembre 1515)[34], della prima tragedia in volgare,

---

[33] Ivi, p. 196.

[34] Teste la lettera dell'8 novembre 1515 al Trissino di Giovanni Rucellai (v. *Le opere di M. Giovanni Rucellai ora per la prima volta in un Volume raccolte e con somma diligenza ristampate*, Padova, Comino, 1772, p. 191). P. F. Castelli (*La vita di Giovangiorgio Trissino oratore e poeta*, Venezia, Radici, 1753, p. 87 n. 174) dubitativamente menziona anche una precedente lettera di Isabella d'Este al Vicentino «de' dì 24. di Maggio 1514. in cui gli dice, che avea ricevuto una sua

come usa dire, 'classica', in quanto ispirata alle norme aristoteliche. Proprio alla luce di quanto sono andato esponendo, e come documenterò in dettaglio (anche se potrà apparire un tipico caso di 'flogging a dead horse'), tale affermazione potrà suonare affatto fuorviante:

> It is sometimes said that the choruses in Trissino's tragedy Sofonisba […] are 'in agreement with Pindaric practice' (R. Shafer, *The English Ode to 1660*, Princeton, 1918, 60 f.); but they are not called odes, nor divided into sections called strophe, antistrophe, and epode. Even if Trissino was trying to write a Greek chorus in Sofonisba, *he is much more likely to have been thinking of the tragic choruses, which were also triadic*, than of Pindar. The poems look to me just like Trissino's ordinary canzoni[35].

Per parte nostra, non ci si azzarderemo (essendo la pratica filologica *suapte natura* aliena da psicologismi) a 'presupporre' nella mente del Trissino alcuna coscienza (a quest'altezza oltretutto, ossia un quarantennio prima del Sofocle di Tournebus) della struttura responsiva, e specificamente triadica, in sezioni meliche del dramma greco. Esaminiamo invece più da vicino gli argomenti di Shafer, così recisamente contraddetti da Highet: il primo, in verità, supporta concretamente la propria affermazione analizzando quattro corali della *Sofonisba* e due *Canzoni*, dove riconosce una precisa responsione triadica nella struttura delle rime (nell'ovvia alternanza in corrispondenza strofica di endecasillabi e settenari)[36], pur ammettendo che:

Lettera, Versi, & OPERETTA, la quale si può credere, fosse la *Sofonisba*». L'edizione pindarica di Calliergi, col suo corredo scoliastico e scoliometrico di cui è *princeps*, è proprio del 1515: le discussioni relative ad essa nel *Kreis* del Collegio Romano, dove essa apparve, o, prima ancora, il ben noto rapporto col Parrasio potranno comunque aver ispirato il Vicentino a riprodurre la triade strofica nei cori della propria tragedia.

[35] G. Highet, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1949, p. 629 n. 23 (mio corsivo). Highet ha modo di ribadire già in precedenza questa solo presunta primazia (p. 231): «The earliest vernacular imitations of Pindar were in Italian. Probably the hymns of Luigi Alamanni (published at Lyons in 1532-3) have priority». Un'eco della posizione di Highet apparentemente in Tissoni, *Pindarus*, p. 16: «Luigi Alamanni was the first to imitate the Pindaric odes in Italian». Meno esplicito L. Castagna, *Pindaro, le origini del pindarismo e Gabriello Chiabrera*, in «Aevum» 1991, lxv, pp. 523-42, a p. 525: «Certamente, se si considera pindarismo la riproduzione tecnico-metrica della triade […] è probabile che si debba scendere cronologicamente fino all'inizio del secondo decennio del Cinquecento».

[36] R. Shafer, *The English Ode to 1660: an Essay in Literary History*, a dissertation presented to the faculty of Princeton University in candidacy for the degree of Doctor of Philosophy, Princeton, Princeton University Press, 1918, pp. 61-2. Shafer cita analiticamente il secondo coro della tragedia (vv. 599-684 Perotti), strutturato su sei stanze, ma già la parodo dell'opera (vv. 185-228 Perotti) appare compiutamente triadica.

> None of these poems is called by Trissino an 'ode', nor are the stanzas labelled 'strophe', 'antistrophe', and 'epode'; so that, under such circumstances, we might be in doubt as to whether Trissino really meant to imitate Pindar or whether he was in his six poems just following a recognized form of *canzone*.

Ma tale dubbio, Shafer argomenta di seguito[37], è destinato comunque a dissolversi se si pone mente a quanto il medesimo Trissino sulle proprie scelte strofiche avrebbe poi esposto con limpida chiarezza in un paragrafetto della *Divisione quarta* nella sua *Pœtica* (1529), titolato appunto 'De lœ accœrdare de le stanzie' (qui riprodotto con la poco fortunata grafia innovativa che egli tentava introdurre):

> Le stanzie hannœ quella medeſima ragiœne l'una cœn l'altra che hannœ i modi ne le cœmbinaziœni: cioè che ciascuna de le stanzie dɛe havere quella medeſima fœrma ɛ quella medeſima qualità ɛ quantità di vɛrsi che ha la prima. Bɛnché iœ ad imitaziœne di Pindarœ (il quale fa la stropha ɛ la antistropha simili ɛ poi induce l'ɛpœdœ diversœ da lœrœ) ho fattœ canzœni le quali hannœ le due prime stanzie simili di cœmpœſitura a guiſa di stropha ɛ di antistropha; ɛ la tɛrza diverſa da esse cœme ɛpœdœ, cœn la quale tɛrza stanzia si cœncorda la sɛsta sì cœme fa la quarta ɛ la quinta cœn la prima ɛ cœn la secœnda; ɛ cœsì seguita questœ œrdine di tre stanzie in tre stanzie, finœ che dura la canzœne[38].

Eppure, solo due anni prima della polemica vanamente accesa da Highet, Edward Williamson[39] aveva correttamente affermato:

> The first type of ode to appear in Italian was the Pindaric, and it made its appearance unrecognized. Into the unrimed hendecasyllables of his *Sofonisba*, Trissino inserted four choruses. One of them was a perfectly regular *canzone*. The other three were composed of *canzone* strophes, but in them stanzas three and six differed in pattern from stanzas one, two, four and five. […] The arrangement was intended to be triadic, the first two stanzas of each triad representing the strophe and antistrophe of the Pindaric ode, the third corresponding to the epode.

---

[37] Shafer, *The English Ode*, p. 62: «such a doubt, we say, might enter our minds, were it not for the fact that Trissino himself has in another place given us full evidence that this manner of writing was for him specifically a Pindaric one».

[38] *La Pœtica,* lviii*v* (B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ii, Bari, Laterza, 1970, p. 138).

[39] *Form and Content in the Development of the Italian Renaissance Ode*, in «Publications of the Modern Language Association of America» lxv n. 4, 1950, pp. 550-67, p. 556.

Suona piuttosto singolare che Highet chiami a testimone del suo argomento proprio l'autorità di Pierre de Nolhac, presso il quale invece la corretta ricostruzione del pindarismo metrico di età umanistica e la primazia in quest'ambito del Trissino spiccano con chiarezza. Se infatti lo studioso francese, nella prima pagina citata da Highet[40], afferma:

> l'Italie venait d'ouvrir cette voie, et un poète humaniste, Benedetto Lampridio de Crémone, y avait recueilli la célébrité

e poco più innanzi:

> Ce fut Lampridio qui, le premier, avec un talent reconnu par ses contemporains, composa des odes latines calquées, pur la forme strophique et pour le mouvement de la pensée, sur celles du lyrique thebain

solo alla pagina successiva può precisare:

> Dès 1513 [*sic*][41], l'année meme où Zaccaria Calliergi éditait à Rome son beau texte de Pindare, Gian-Giorgio Trissino insérait dans le premiers chœurs de sa *Sofonisba* la triade du poète grec (strophe, antistrophe, épode); la tentative n'avait pas de suites.

In sintesi, Highet non pare aver letto sino in fondo né Shafer, che recisamente contraddice, né de Nolhac, che anzi chiamerebbe a testimone della propria posizione, quando questi afferma esattamente quanto egli critica in Shafer. Non è agevole, tuttavia, ricostruire la genesi di questa svista: un tenue indizio può forse far supporre che egli sia stato indotto in errore da una affermazione del Chiabrera, nel suo dialogo *L'Orzalesi ovvero la tessitura delle parole*[42]. Alla domanda rivolta al personaggio eponimo dal Cicognini: «Che vuole significare strofe antistrofe ed epodo?», questi risponde:

---

[40] *Ronsard et* l'*Humanisme*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1921. Highet cita le pp. 45 e seguenti, la prima nostra citazione sta in effetti a p. 45, la seconda a p. 46, la terza (da lui apparentemente ignorata) alla successiva p. 47.

[41] Questa è in realtà la data della *princeps* aldina, ma forse de Nolhac è istintivamente portato retrodatare la stampa del Calliergi, onde farne dipendere le scelte metriche del Trissino (si v. *supra* la n. 27)

[42] Apparso solo nel 1826 in *Alcune prose di G. Chiabrera*, Genova, Tipografia Pagano, a spese di V. Canepa, s. a., esso viene datato prima del 1624, data di morte del citato Virginio Cesarini (così M. Turchi [cur.], *Opere di Gabriello Chiabrera e lirici del classicismo barocco*, Torino, Utet, 1973², p. 89).

> Ciò che simiglianti voci si significhino, non vi dirò; ben v'affermo che molto tempo addietro Luigi Alamanni compose canzoni non diversamente; ma egli nominò quelle parti della canzone ballata, contro-ballata e stanza; ma il nome non monta nulla; e voglio manifestarvi cosa poco secondo me osservata, ed è che Gio. Giorgio Trissino, personaggio fortemente dottrinato e degli scrittori greci molto domestico, e d'ogni segreto di poesia esperto, ne lasciò vestigia, già sono cento anni trapassati, e se vi piacerà di leggere la sua tragedia intitolata Sofonisba, voi vederete nelle canzoni del coro che *tenne memoria dell'uso greco* (nostro corsivo)[43].

Evidentemente l'«uso greco» qui alluso è proprio quello mutuato dalla strofica di Pindaro, anche se il Chiabrera, che pure a questo genere di composizioni si è dedicato ampiamente e che poco più avanti preciserà il senso di questa osservazione[44], rimane qui molto sfumato, e tanto potrebbe forse indurre un lettore troppo superficiale, o che si fosse qui arrestato, all'errore di pensare alla metrica drammatica che, come si è ricordato, sarà in realtà conosciuta e analizzata compiutamente dai dotti del XVI secolo solo a far tempo dal Sofocle di Tournebus (1553)[45].

---

[43] Turchi, *Opere di Gabriello Chiabrera*, p. 566.

[44] Ivi, p. 568-69: «Quivi certo [nel sonetto dantesco della *Vita Nuova* VII 3-6], una sembianza vedesi del comporre grecamente, perciocchè Pindaro quasi tutte le sue canzoni compose epodiche». Il sonetto in realtà è costruito su schema AaBAaB, AaBAaB: CDdC, DCcD, ma il Chiabrera spiega così la contraddizione: «Dico che questi versi hanno sembianza di epodo; perciocché non sono a numero quanto i recitati della strofe e dell'antistrofe, né meno sono ordinati con la loro maniera; e tutto ciò rimirasi, per chi vuole, nella tessitura del sonetto; non potendo negarsi il primiero quaternario essere come strofe, ed il secondo come antistrofe, ma il terzetto come epodo; e se altri dicesse, che non un terzetto solo sia nel sonetto ma due, costui sappia che anco presso i Greci fu costume di comporre canzoni con due epodi».

[45] Psicologismo per psicologismo, posso solo rimarcare, infatti, che l'incongrua affermazione di Highet sul Trissino non cade all'interno della breve sezione dedicata al Vicentino bensì, quasi un *obiter dictum*, solo in una nota (v. *supra* alla n. 24) nella trattazione del Chiabrera.

Il ruolo di Chiabrera

Luca Zuliani

Il presente saggio è il terzo di una serie dedicata ai testi per musica fra Cinque e Seicento[1]. L'obiettivo è indagare come nacquero i metri chiabreriani, ossia i metri caratteristici sia delle arie d'opera, sia, più in generale, dei testi scritti per accogliere una melodia a partire dal Seicento. Per descriverne le peculiarità distintive, si è scelta una definizione di questo tipo:

- strofe brevi, composte di versi medio-brevi e ritmicamente più monotoni rispetto ai tradizionali endecasillabi e settenari (ma anche gli stessi settenari presero un ritmo più marcatamente giambico rispetto a quelli tradizionali)[2];
- presenza di uscite di verso tronche e sdrucciole in posizioni fisse; le sdruc-

[1] I due saggi precedenti, a cui necessariamente dovrò talvolta rimandare, sono L. Zuliani, *Sul metro dei primi libretti d'opera*, in *«La somma de le cose». Studi in onore di Gianfelice Peron*, a cura di A. Andreose, G. Borriero, T. Zanon, con la collaborazione di A. Barbieri, Padova, Esedra, 2018, pp. 287-96; e L. Zuliani, *Le pretese della musica e il decoro della poesia nei metri chiabreriani*, in *Tecnica, toni e commistione di generi. Dai prodromi del melodramma al 1636*, a cura di L. Bertolini, F. Della Corte, C. Patierno, E. Selmi, E. Tonello, Novedrate – Padova, eCampus University Press – Padova University Press, 2024, pp. 375-94. Per una visione d'insieme sui rapporti fra metri poetici e musica, dovrò talvolta rimandare a L. Zuliani, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, Il Mulino, 2009. Per una visione d'insieme sullo stile di Chiabrera, cfr. P. L. Cerisola, *L'arte dello stile: poesia e letterarietà in Gabriello Chiabrera*, Milano, Franco Angeli, 1990.

[2] Il settenario melico ha un ritmo giambico perché non ha accenti di terza senza un accento di seconda o quarta. Riguardo alle strofe, un'altra innovazione rivendicata da Chiabrera, su cui si tornerà brevemente, è l'uso di una struttura triadica, divisa in strofe, antistrofe ed epodo. Fu quella che ebbe meno successo nell'ambito della storia della letteratura italiana e quindi, in questa sede, sarà trascurata.

ciole tendono a disporsi lungo tutto il testo, mentre le tronche tendono a essere confinate alla fine delle strofe o delle partizioni;
- possibilità di lasciare rime irrelate, in particolare nel caso delle uscite sdrucciole, molto difficili da far rimare in italiano;
- possibilità di troncare a fine verso parole che terminano con una consonante liquida o nasale e che, nel normale toscano o italiano, si possono troncare solo all'interno della frase e mai alla fine (è il tipo *amor* o *lontan*).

Come esempio di applicazione completa dei criteri qui elencati, si può riportare un coro di quinari nel libretto scritto da Giacomo Badoaro per una delle ultime opere di Claudio Monteverdi, *Il ritorno di Ulisse in patria*, rappresentata nel 1640[3]:

Nereidi: Fermino i sibili,
sibili e fremiti
i venti e il mar.

Sirene: Aura, tranquillati;
bell'onda, calmati.
L'addormentato
deh, non svegliar.

Nella tradizione letteraria, un facile esempio di un metro che realizza tutti i criteri è *Il cinque maggio* di Manzoni. Forme siffatte ottennero piena cittadinanza nella lirica letteraria solo a partire dal Settecento avanzato: è un primo indizio della resistenza che nei secoli fu opposta ai metri chiabreriani[4].

Il primo saggio della presente serie si occupava dell'analoga resistenza che caratterizzò gli inizi del melodramma. Si basava sulla schedatura di 39 libretti compresi fra il capostipite, ossia la *Dafne* di Rinuccini (1598), e *L'incoronazione di Poppea* di Businello per Monteverdi (1643); in molti casi si tratta di opere il cui spartito non è conservato e che, quindi, tendono a essere trascurate dai musicologi.

---

[3] Si noti che le uscite sdrucciole sono comunque parzialmente consonanti e assonanti. Il libretto trascrive su una sola riga i vv. 6-7, ma non è opportuno interpretarli come un doppio quinario, perché il v. 6 rima con il secondo dei versi successivi (qui non riportati). Questa scena non compare nel manoscritto della partitura di Monteverdi e quindi i versi citati (gli unici in questa ricerca non riscontrati su un'edizione cartacea) sono tratti da G. Badoaro, *Il ritorno di Ulisse in patria*, 3 dicembre 2015, <http://www.librettidopera.it/zpdf/ritulipa.pdf>, consultato il 10 settembre 2024 (basato su un testo fornito dalla Biblioteca Nazionale Braidense).

[4] Per una visione d'insieme (e altri riferimenti bibliografici) cfr. Zuliani, *Poesia e versi per musica*, cap. III, pp. 113-52.

Il coro monteverdiano citato sopra, del 1640, è uno dei primissimi esempi di applicazione piena dei criteri sopra indicati. Probabilmente non a caso, fu rappresentato nel primo teatro pubblico a pagamento per i melodrammi, ossia San Cassiano a Venezia, che aveva aperto tre anni prima, nel 1637: l'arrivo di un pubblico più moderno, infatti, ebbe un ruolo importante nel superamento delle forme ancora tradizionali ed elitarie del primo melodramma. Va anche aggiunto un dettaglio significativo: come accade in Monteverdi, simili metri all'inizio furono accettati soltanto per i cori (di solito di esseri mitologici) o nel registro basso, mentre difficilmente potevano essere la voce di personaggi principali non comici[5].

Per aggiungere un nuovo ulteriore esempio in questa sede, si può riportare il primo caso riscontrato di rima tronca in consonante alla fine di una strofa, ossia della caratteristica più distintiva dei metri chiabreriani, del tutto ignota alla tradizione letteraria precedente. È del 1637, ovviamente non in un'aria solista, ma in un *Choro di numi infernali*[6]:

> Come brami eccone qui
> degli abissi eterno re,
> guerra a Giove, e guerra al ciel.

La frequenza di soluzioni metriche differenti dai tradizionali endecasillabi e settenari piani diminuisce più si risale alle origini del melodramma, dove al massimo sono possibili cori di ottonari (e quaternari), le cui eventuali rime tronche terminano sempre in vocale, senza forzature della prosodia dell'italiano.

Il primo esempio da me trovato che si avvicina alle caratteristiche "chiabreriane" da cui siamo partiti risale al 1623 e si trova in appendice a una *festa d'arme e di ballo*. È preceduto da una significativa avvertenza, per giustificare la sua irregolarità: sono *canzonette* che devono adattarsi al ritmo cadenzato di un ballo[7]:

---

[5] Per una più ampia panoramica sullo stile dei primi libretti, cfr. P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003.

[6] G. C. Coppola, *Le nozze degli Dei, favola dell'Ab. Gio. Carlo Coppola rappresentata in musica in Firenze nelle reali nozze de Sereniss.mi Gran Duchi di Toschana Ferdinando II e Vittoria principessa d'Urbino*, Firenze, per Amadore Massi e Lorenzo Landi, 1637, a. III, sc. I, p. 39.

[7] *Le Fonti d'Ardenna, Festa d'arme, e di ballo, Fatta in Firenze da dodici Signori Accademici Rugginosi il Carnevale dell'Anno 1623. Invenzione del Sig. Andrea Salvadori*, Firenze, per Pietro Cecconcelli, 1623, pp. 7*r*-7*v*.

CORTE D'AMORE

Qui si fa il balletto, e intanto la Corte d'Amore canta le seguenti canzonette fatte con metri obligati a' tempi del ballo.

Contro Amor talor rivolto
Dice un cor non vò seguir
Tirannia d'un crudo volto,
Che sol vago è di martir.

L'ode Amore, e scioglie il riso,
Ed armando alma beltà,
Sol co' lampi d'un bel viso
Fa sparir sua crudeltà.

Dolcissime sfavillano
In bel guardo seren,
Due Stelle, che tranquillano
Il cor di sdegno pien,
Fuggesi, struggesi il ghiaccio d'un core
Al sol d'Amore.

Bellissime risplendono
D'un ostro oriental,
Due rose, onde s'accendono
I cor d'un vivo stral,
Fuggesi, struggesi il ghiaccio d'un core
Al sol d'Amore.

Si noti, però, che le prime due quartine sono più propriamente nel metro delle umili *ballate epico-liriche*, che giungono nella musica popolare italiana intorno al XV secolo[8]; e che, nei versi successivi, le sdrucciole continuano a rimare fra loro (rendendo molto difficile il loro uso) e le rime tronche in consonante, come spesso capita nei primi esempi dei libretti, sono poste all'interno della strofa, poiché una pausa prosodica meno netta attenua un poco la violazione della prosodia della lingua.

La ritrosia a usare pienamente i metri chiabreriani mi stupì quando iniziai a occuparmi dei libretti. Infatti, nel corso di studi precedenti, avevo trovato esempi molto più netti già nel Quattrocento, in particolare nei volumi di *laudi*, ossia di *contrafacta* di canzonette in voga su temi religiosi ed edificanti. Il caso più marcato sono le stanze di una ballata in un laudario stampato

[8] Cfr. ad es. ZULIANI, *Poesia e versi per musica*, pp. 10-11.

all'incirca nel 1495, che hanno un metro molto simile alla *Pentecoste* di Manzoni, qui posta sulla destra per confronto[9]:

Se vuoi volto bellissimo	Madre de' Santi, immagine	
Habbi fede formata,	Della città superna;	
La fede fa all'anima	Del Sangue incorruttibile	
La faccia delicata.	Conservatrice eterna;	
La fede sanza l'opera	Tu che, da tanti secoli,	5
È morte reputata,	Soffri, combatti e preghi,	
Habbi fede operata	Che le tue tende spieghi	
Se tu ci vuoi entrar.	Dall'uno all'altro mar;	
O alma che desideri	Campo di quei che sperano;	
Andare all'alta corte,	Chiesa del Dio vivente;	10
Acchonciati adornati	Dov'eri mai? qual angolo	
Che Idio t'apra le porte.	Ti raccogliea nascente,	
E se qui non acconciti	Quando il tuo Re, dai perfidi	
Non troverrai le scorte:	Tratto a morir sul colle	
Sappi dopo la morte	Imporporò le zolle	15
Non ti potrai acconciar.	Del suo sublime altar?	

Il Quattrocento fu però un secolo di relativa anarchia per le forme poetiche, e di contaminazione con i registri bassi. L'aria che tira a partire dal Cinquecento è molto diversa: persino nelle ristampe cinquecentesche di questi umili laudari vennero eliminate le forme metriche non canoniche, compreso l'esempio appena riportato.

Per spiegare come mai questi metri continuassero a cercare di intrufolarsi nella lirica, è necessaria un'ultima premessa, molto in breve: i metri chiabreriani riappaiono più volte, poligeneticamente, perché sono un adattamento della lingua e della prosodia italiana alle esigenze di nuovi tipi di musica che si stanno affermando in Italia, innanzitutto a livello basso o semi-colto e soprattutto per influenza di canzoni provenienti dall'Europa settentrionale, soprattutto attraverso la Francia. La struttura ritmica di tale *musica tonale* (che trionferà nel melodramma maturo) induce strofe più agili, versi con un ritmo più regolare e – sintomo più evidente – cadenze in battere (cioè

[9] Il testo a sinistra, adattamento di una lauda di Iacopone da Todi, fu pubblicato in *Laudi facte e composte da più persone spirituali...*, Firenze, Bartolomeo de' Libri, c. 1495, pp. 82*r*-82*v*. Per il contesto e i criteri di edizione qui usati, cfr. Zuliani, *Poesia e versi per musica*, pp. 130-35. Il testo a destra proviene da A. Manzoni, *«Inni Sacri» e altri inni cristiani*, a cura di C. Leri, Firenze, Olschki, 1991, p. 81.

in tronca, o in sdrucciola tramite l'accento secondario sull'ultima sillaba) al termine delle strofe e delle partizioni[10].

Il secondo saggio della serie allargava la schedatura – anche esaminando al di fuori dei libretti – e metteva in rilievo come il legame a distanza fra i metri chiabreriani del melodramma e i precedenti quattrocenteschi fosse meno lineare di quanto avevo inizialmente ipotizzato: i testi come la ballata quattrocentesca sopra riportata sono in realtà rari e erano solo una delle molte soluzioni a disposizione di chi scriveva testi per musica di registro medio-basso nel tardo Medioevo. La riforma chiabreriana, quindi, non adattò affatto le forme della poesia alle esigenze della musica: invece, distillò fra le precedenti forme di registro basso quelle che permettevano un compromesso che salvaguardasse il più possibile la dignità letteraria dei testi.

In questa sede, si proseguirà affrontando un ulteriore aspetto della questione, che è solo accennato nel secondo saggio: attraverso una schedatura sistematica, si cercherà di definire meglio quale fu il ruolo di Gabriello Chiabrera in questa riforma metrica.

Per iniziare, va messo in rilievo un dettaglio: la descrizione dei metri chiabreriani riportata in apertura, quella che si dispiega al completo nel *Cinque maggio*, deriva dai trattati teorici di Chiabrera – in particolare nell'*Orzalesi*[11] – dove egli cercò di giustificare le innovazioni qui elencate tramite capziose similarità con sporadici accidenti metrici nella poesia tradizionale:

– Giustificò la liceità delle rime tronche in vocale tramite la singola occorrenza nella *canzone-frottola* di Petrarca (*Rvf* CV, vv. 16-17-19), che usa un registro basso, e altri pochi esempi dalla *Commedia* e da liriche del '200[12].
– Teorizzò la possibilità di usare rime tronche in consonante sulla base di alcune rime della *Commedia* su parole non toscane, come la serie *Siòn* : *orizzòn* : *Fetòn* di *Purg.* IV, vv. 68-72 e, ancora più forzatamente, la serie che nella sua edizione suonava *Austeric* : *Tabernic* : *cric* (*Inf.* XXXII, vv. 26-

[10] Per una spiegazione più dettagliata, cfr. Zuliani, *Le pretese della musica*, pp. 377-78 o, ancora più estesamente, Id., *Poesia e versi per musica*, pp. 19-32 e 113-51. Una fondamentale visione d'insieme dell'evoluzione delle forme metriche del melodramma è P. Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007.

[11] Si segue il testo in G. Chiabrera, *Canzonette. Rime varie. Dialoghi*, a cura di L. Negri, Torino, Utet, 1952.

[12] Ivi, p. 561.

30), ma che è così poco conforme alla fonetica toscana che oggi, nell'edizione di Petrocchi, si legge *Osterlicchi* : *Tambernicchi* : *cricchi*[13].

– Giustificò l'uso delle uscite sdrucciole tramite i pochi, sporadici casi nella *Commedia* e nelle rime di Dante, a cui aggiunse, capziosamente, la rima *memoria* : *gloria* di *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf* CXXVI, vv. 41 e 44), ossia due parole che in rima valgono come *semi-sdrucciole*, poiché sono di solito usate come piane (così come *-ia-*, per sineresi, vale di solito una sola sillaba metrica all'interno del verso), ma talvolta possono fungere da sdrucciole tramite una dieresi sulla *-i-*[14].
– Ancora più capziosamente, infine, volle giustificare l'uso delle rime irrelate, che nei metri chiabreriani vale in particolare per le sdrucciole: citò, infatti, i casi in cui il congedo di una canzone due-trecentesca ripete lo schema della sirma o di una parte di essa, ed è quindi costretto a lasciare una rima irrelata; e poi altre soluzioni particolari e (volutamente) mal comprese, come la *rima estrampa*, che gli serviva anche a giustificare il fatto che le tronche finali, nei suoi metri, spesso rimano soltanto con la conclusione di una o più stanze contigue[15].

Se si prova a schedare la poesia di Chiabrera, si scopre che tutte queste soluzioni quasi sempre non ci sono. Sono proprio del tutto assenti, come si diceva, dai suoi libretti (in linea con quelli dei suoi contemporanei), dove al massimo si trova qualche coro di ottonari e quaternari e rarissime rime tronche "lecite", ossia in vocale. Più articolata, ma marcatissima, è la situazione nelle sue raccolte di odi e canzonette. Nel 2005 i numerosi volumi di liriche pubblicati da Chiabrera sono stati riuniti nei cinque tomi pubblicati da Andrea Donnini[16] ed è quindi agevole schedarli completamente e seguirne la complessa evoluzione.

Nelle prime raccolte (una delle quali è intitolata *Canzonette*) ci sono soltanto endecasillabi e settenari piani, come da tradizione. Non sono visibili

---

[13] Ivi, pp. 563-64. Nella recente edizione di Giorgio Inglese (2021) si legge *Osterlicchi : Tamberlicchi : cricchi*.

[14] Ivi, pp. 560-61.

[15] Ivi, pp. 552 e 558.

[16] G. Chiabrera, *Opera lirica*, a cura di A. Donnini, I-V, Torino, Res, 2005, d'ora in poi DONN. Le poesie di Chiabrera saranno citate indicando il volume, la pagina e la numerazione interna. Per una panoramica della complessa struttura delle raccolte chiabreriane, cfr. M. Coppo, *La poetica delle raccolte di Gabriello Chiabrera*, in *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, a cura di A. Metlica, F. Tomasi, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2015, pp. 77-110.

differenze metriche evidenti rispetto a quanto scrisse il suo quasi coetaneo Marino e la massima parte dei poeti del '5-'600.

Nel 1599, però, escono le sue raccolte di canzonette più influenti e fortunate: le *Maniere dei versi toscani* e *Scherzi e canzonette morali*. Nel 1998 Giulia Raboni, ripubblicandole insieme, scrive nell'introduzione che si tratta delle opere

> a cui più di tutte si è raccomandata la fama del savonese, tanto nell'immediato successo presso i musicisti contemporanei, quanto nell'imitazione dei poeti coevi e dell'Arcadia, quanto infine nella sua fortuna critica fino a oggi[17].

Nella prima pagina del primo dei due volumi, la premessa di Lorenzo Fabri, portavoce dell'autore, comincia giustificando le infrazioni alle regole tradizionali della poesia tramite le esigenze della musica[18]:

> Queste canzonette furono fatte dal S[ignor] Chiabrera a richiesta di musici; poi per farne piacere a me s'è contentato che si stampino, e ch'io ne disponghi a mia voglia.

C'è un ulteriore, complesso dispositivo che lungo tutto il volume appare voler giustificare e – come dire – irreggimentare le irregolarità in base alla tradizione precedente: ogni testo è accompagnato da una descrizione metrica, secondo un sistema per noi paradossale e intricato, in cui i versi hanno nomi di origine greca e si rifanno ai piedi della metrica classica, in un modo controintuitivo per un moderno. Ad esempio, per Chiabrera *giambico dimetro scemo* è il nome classicheggiante del settenario piano, anche quando giambico non è.

Si potrebbe allora pensare che qui nascano i metri chiabreriani, in stretto contatto con la musica. In realtà ce n'è solo un piccolo embrione, lontano dal realizzare le particolarità dalle quali siamo partiti e delle quali discute Chiabrera nell'*Orzalesi*.

Proviamo a elencare velocemente le anomalie metriche delle *Maniere dei versi toscani*. Innanzitutto, sono presenti gli ottonari e i quadrisillabi. Sono giustificati, anche tramite la terminologia scelta, come una ripresa di metri trocaici della poesia classica, ma di solito hanno regolari rime piane.

Poi ci sono poesie che alternano settenari piani e sdruccioli, ossia *giambici*

---

[17] G. Chiabrera, *Maniere, scherzi e canzonette morali*, a cura di G. Raboni, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Guanda, 1998, p. xv.

[18] Ivi, p. 3.

dimetri pieni e scemi nella terminologia di Chiabrera. Le uscite sdrucciole sono sempre rimate e questa, come si diceva, è una soluzione tecnicamente molto difficile da attuare. Ecco un esempio[19]:

Girate, occhi, girate
A' miei, che tanto pregano,
Gli sguardi, che non piegano
Giammai verso pietate;
Che se da lor si tolgono,
Occhi, a ragion si dolgono.

In sul mattin d'Aprile,
Quando i nembi tranquillano,
Fresche rose sfavillano
D'un vermiglio gentile,
E così dolce odorano,
Che Zefiro innamorano.

Poche altre poesie sono in *giambici dimetri scemi et amezzati*, ossia alternano settenari piani e tronchi. Le rime in tronche sono sempre del tipo regolare in vocale[20]:

Non così tosto io miro
Il vostro vago ardore,
Che cessa ogni martíro,
Onde m'affligge Amore;
Cotanto ha di valore,
Occhi, vostra beltà.

Uscir dal fianco ardente
Sospir non ha diletto,
Ne fa sentir dolente
La lingua alcun suo detto,
Ne giù per gli occhi al petto
Pur lagrima sen va.

Anche le poesie in ottonari possono alternare piane e tronche regolari, e vi sono poi poesie che alternano ottonari sdruccioli (sempre rimati) ad altri tronchi (sempre in vocale) (*trocaici dimetri soprabbondanti e scemi*)[21]:

---

[19] DONN, vol. I, p. 137, [X] 51.
[20] DONN, vol. I, p. 139, [XII] 53.
[21] DONN, vol. I, p. 141, [XIV] 55.

Si da me pur mi desviano
I pensier, che vi desiano,
Ch'io di me nulla non so;
Però gli occhi, onde dillettami
Amor più, quand'ei saettami,
Su la cetra io canterò.

In un caso, sono usati quinari piani ed endecasillabi tronchi in vocale (*trocaici monometri soprabbondanti e giambici trimetri amezzati*)[22]:

Apertamente
dice la gente:
«L'alto pregio di questa al fin sen va.
Sua gran beltade,
per troppa etade,
quasi Febo nel mar tosto cadrà.

Il lettore potrebbe pensare che l'elenco stia divenendo troppo minuzioso, ma in realtà è tutto qui: otto testi con rime anomale. Non ci sono né rime irrelate, tantomeno sdrucciole, né rime tronche in consonante.

Sempre nel 1599, come si diceva, esce l'altra raccolta cruciale: *Scherzi e canzonette morali*. La presentazione di Lorenzo Fabri non nomina mai la musica e non c'è più l'astrusa classificazione metrica che cercava di nobilitare la raccolta precedente. L'unica anomalia metrica è la presenza di ottonari e quaternari, ma le rime sono sempre regolari rime piane. Ecco la prima strofa del testo più famoso, che fu musicato molte volte:

Belle rose porporine,
che tra spine
su l'aurora non aprite;
ma ministre de gli Amori
bei tesori
di bei denti custodite.

Fra tutte le innovazioni metriche finora elencate, questa (ottonari e quaternari con rime piane) è palesemente la più accettabile, come è confermato anche dalla sua frequenza, come unica anomalia concessa, nei libretti dei primi melodrammi. La resistenza maggiore, invece, nei melodrammi come in queste raccolte di Chiabrera, riguarda le rime, dove due caratteristiche essenziali per la messa in pratica dei cosiddetti metri chiabreriani non sono

[22] DONN, vol. I, p. 143, [XVI] 57.

ammesse: la possibilità di usare rime tronche in consonante (perché quelle in vocale sono molto rare in italiano) e quella di lasciare irrelati i versi sdruccioli (difficilissimi da rimare). Entrambe, come abbiamo visto, esistono nei testi per musica di livello basso già nel Quattrocento.

Questa gerarchia fra le possibili infrazioni è confermata dai volumi successivi, dove, nelle rime, lo stile ritorna molto più nettamente nell'alveo tradizionale. Non solo non c'è più nulla di anomalo nei molti librettini che Chiabrera pubblica nei decenni successivi. Anche le edizioni complessive delle sue poesie (i tre volumi da lui medesimo ordinati *Delle poesie di Gabriello Chiabrera* nel 1605-1606, ma anche le *Rime* veneziane del 1605)[23], che comprendono sezioni intitolate *Canzonette* o *Scherzi*, contengono sì qualche ottonario o qualche altra sperimentazione sulla misura dei versi, ma non c'è una tronca e non c'è una sdrucciola: le rime sono tutte regolari rime piane e le poesie anomale sopra riportate non vengono ripubblicate. Per trovare di nuovo qualcosa, bisogna arrivare al 1615, in una canzone per il gran duca di Toscana[24] regolarmente fatta di settenari ed endecasillabi, dove però c'è un verso tronco in vocale alla fine di ogni strofa, sempre sulla stessa rima.

Anche la monumentale raccolta d'autore *Delle poesie* nel 1618-1619[25] continua questa tendenza: non ci sono sdrucciole, ma ci sono tre poesie con rime tronche in vocale in posizioni fisse[26]: tre in tutto, in tre grossi volumi.

L'anno della svolta (come vedremo, per certi aspetti una svolta solo apparente) è il 1625. Chiabrera, a settantatré anni, pubblica tre piccoli volumi. Nel primo, che contiene canzonette pindariche[27], finalmente appaiono quat-

---

[23] *Delle poesie di Gabriello Chiabrera, parte prima per lui medesimo ordinata e donata all'illustriss. Signore, il Signor Jacopo Doria, del signore Agostino già Serenissimo*, Genova, appresso Giuseppe Pavoni, 1605; *Delle poesie di Gabriello Chiabrera, parte seconda per lui medesimo ordinata e donata all'illustriss. Signore, il Signor Jacopo Doria, del signore Agostino già Serenissimo*, Genova, appresso Giuseppe Pavoni, 1606; *Delle poesie di Gabriello Chiabrera, parte terza per lui medesimo ordinata e donata all'illustriss. Signore, il Signor Gio. Vincenzo Imperiale*, Genova, appresso Giuseppe Pavoni, 1606; e poi *Rime del sig. Gabriello Chiabrera, Parte prima, raccolte da Piergirolamo Gentile*, Venezia, appresso Sebastiano Combi, 1605.

[24] DONN, vol. II, p. 140, [III] 319.

[25] *Delle Poesie di Gabriello Chiabrera, Parte prima, all'illustriss. Signore, il Signor Iacopo Filippo Durazzo*, Genova, appresso Giuseppe Pavoni, 1618; *Delle Poesie di Gabriello Chiabrera, Parte seconda, all'illustriss. Signore, il Signor Leonardo Spinola del sig. Andrea*, Genova, appresso Giuseppe Pavoni, 1618; *Delle Poesie di Gabriello Chiabrera, Parte terza, all'illustriss. Signore, il Signor Gio. Battista Baliano*, Genova, appresso Giuseppe Pavoni, 1619.

[26] DONN, vol. II, p. 229, [VI] 350; p. 231, [VII] 351; p. 233, [VIII] 352.

[27] *Canzonette di Gabriello Chiabrera composte alla maniera di Pindaro*, Roma, appresso Giacomo Mascardi, 1625. Per il legame, nella presente trattazione poco esplorato, fra metri chiabreriani e metrica barbara, cfr. in particolare G. BERTONE, *Appunti per una ricerca metricologica su Chiabrera*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano, Atti*

tro poesie con rime sdrucciole irrelate (in serie continua, così da ricordare certi metri classici) e rime tronche in consonante. Ecco un esempio[28], che – per inciso – segue la struttura triadica di ispirazione classica (ma gradita dalla musica) in strofe, antistrofe ed epodo. Questa disposizione, come si è accennato sopra nella nota 2, completa la lista delle innovazioni rivendicate da Chiabrera, ma è stata esclusa dalla presente ricerca perché ebbe molto meno fortuna delle altre nella tradizione successiva:

Strofe.

Qual sulla cetera,
Per cui trionfasi
Del basso Tartaro,
Bella Callïope,
Oggi degli uomini
Hassi a cantar?

Antistrofe.

Fra scettri nobili,
A cui s'inchinano
Gentili spiriti,
L'almo, che adorasi
In val di Tevere,
È senza par.

Epodo.

Quando del mondo il Redentore eterno
Al cielo ascese,
Allor cortese
A Pietro suo fedel diello in governo,
Perché sul Vaticano
A' successori indi venisse in mano.

Il secondo e il terzo sono due libriccini con lo stesso titolo, *Canzonette*, poi ristampati in un unico volume[29]. Qui, infine, ci sono poesie che realizza-

del convegno di studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona, 3-6 novembre 1988), a cura di F. Bianchi, P. Russo, Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 321-341; R. Zucco, *Imitazioni metriche oraziane nel Settecento*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», ii, 2, 1999, pp. 355-95; e C. Carminati, *Una lirica di Chiabrera per Urbano viii*, in «Filologia Italiana», 5, 2008, pp. 179-90.

[28] donn, vol. iii, p. 31, [i] 399.

[29] *Canzonette di Gabriello Chiabrera*, Roma, per Francesco Corbelletti, 1625.

no tutte le condizioni da cui siamo partiti. Ecco un testo dalla seconda parte, che è composta di *Canzonette sacre*[30]:

A torto sì gran scorno
Oggi sostien fra gli uomini
La bella povertà:
Vada tamburo attorno,
Duce di lor, che bramano,
Me non assolderà.
Che venne manco al mondo,
Quando gli anni volgeano
Tanto cantati ancor?
O lieto e ben giocondo,
E di vero oro secolo
Ricchissimo senz'ôr.

Ci sono numerose altre canzonette con sdrucciole non rimate e tronche in consonante, di solito alla fine della strofa o della partizione. C'è poi un altro dettaglio essenziale: solo qui sono riprese quasi tutte (ne mancano solo due, se ho ben visto)[31] le canzoni con rime non piane degli anni precedenti (ossia quelle che Chiabrera non aveva ripreso nelle edizioni complessive delle sue poesie), a partire dai pochi casi presenti nelle *Maniere dei versi toscani*. In pratica, nel 1625, in due piccoli volumetti, Chiabrera pubblica pressoché tutte le sue poesie con i tipi di rime anomale che si affermeranno dopo di lui.

Va tenuto presente che ciò non si accompagna ad altre forme di selezione del registro stilistico. Le canzonette del 1625 sono in parte anche *sacre*, con un contenuto e uno stile (a parte le rime e la misura dei versi) ostentatamente elevati. Dall'altro lato, poesie leggere come la seguente, anch'essa dalle *Maniere de' versi toscani*, sono bene accette nelle raccolte complessive[32]:

Damigella
tutta bella,
versa versa quel bel vino;
fa che cada
la rugiada
distillata di rubino.

[30] DONN, vol. III, p. 86, [XV] 453.

[31] Mancano DONN, vol. I, p. 138, [XI] 52; p. 145, [XVII] 58. I testi ripresi sono DONN, vol. I, p. 137, [X] 51; p. 139, [XII] 53; p. 140, [XIII] 54; p. 141, [XIV] 55; p. 142 [XV] 56; p. 143 [XVI] 57; vol. II, p. 140, [III] 319; p. 229, [VI] 350; p. 231, [VII] 351; p. 233, [VIII] 352.

[32] DONN, vol. I, p. 157, [III] 65.

Le poesie pubblicate nel '25 non sono una svolta definitiva, anzi: nel 1627 Chiabrera cura l'ultima e la più grande raccolta delle sue rime, in quattro volumi[33]. Di nuovo, e ancora più rigidamente, in tutta l'opera non c'è una rima tronca, neanche in vocale, e non c'è una rima sdrucciola. Tutte le anomalie sono raccolte e confinate nei libriccini del 1625.

Un'ultima postilla: le poesie del '25 del tutto in metri chiabreriani non paiono dovere la propria forma a un'interazione con la pratica musicale. Tramite il *RePIM*[34], infatti, è possibile investigare quale sia stata la fortuna di tali testi fra i compositori: l'unica *canzonetta* che risulta musicata è *Fra mortali alma beltà*, in una raccolta di Giovanni Battista Fasolo nel 1627[35]. Sembrerebbero quindi essere poesie letterarie, così come suggerisce lo stile di molte di esse, ma nel contempo sono rigorosamente escluse dai volumi in cui Chiabrera volle riunire la sua poesia.

La marginalità dei metri chiabreriani in senso proprio nell'ambito della sua produzione fu difficile da scorgere nei secoli successivi. Ad esempio, la celebre *Storia della letteratura italiana* di Francesco Flora offre un profilo nel complesso riduttivo di Chiabrera, ma il paragrafo *Canzonette per musica* si apre così: «Converrà riconoscere che il nodo metrico fu spesso la prima intuizione del componimento del Chiabrera, e talvolta l'esercizio essenziale, da paragonarsi a quello dei musicisti»[36]. Subito dopo, parla della rivendicazione dei nuovi metri nell'*Orzalesi* e della rima tronca in consonante, citando la prima strofa di *Rapido piede impiumano*[37]: un'anomala canzonetta con tronche in consonante e sdrucciole irrelate, che è appunto confinata nei libriccini del '25, ma era stata ripresa nelle scelte ottocentesche della lirica chiabreriana[38]; le quali, come è naturale, cercavano nella sua produzione il tipo di testi, al loro tempo molto comune, di cui egli era stato il primo teorizzatore.

È giunto il momento di chiedersi quale sia esattamente il ruolo di Chiabrera nella nascita dei metri che da lui prendono il nome. Innanzitutto, va precisato

---

[33] *Delle poesie di Gabriello Chiabrera*, I-IV, Firenze, per Zanobi Pignoni, 1627.

[34] *RePIM - Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700*, a cura di L. Bianconi, A. Pompilio, A. Vassalli, <https://repim.itatti.harvard.edu/resource/repim:formSearch>, consultato il 4 settembre 2024.

[35] DONN, vol. III, p. 47, [III] 405, musicata in G.B. Fasolo, *Misticanza di vigna alla bergamasca. Il Canto della Barchetta ed altre Cantate e Ariette per voce et chitarra*, Roma, Gio. Battista Robletti, 1627, p. 13.

[36] F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, II, *Il Cinquecento, il Seicento, il Settecento, Parte seconda*, Milano, Mondadori, 1942, p. 716.

[37] DONN, vol. III, p. 86, [XV] 453.

[38] Ad es. dalle *Opere di Gabriello Chiabrera e Fulvio Testi*, Milano, Niccolò Bettoni, 1834.

che i dialoghi, *Orzalesi* compreso, furono scritti negli ultimi anni della sua vita, dopo i libriccini del '25 di cui si parlava, e rimasero inediti, senza che ne sia attestata neppure una circolazione manoscritta (che pure è stata ipotizzata). L'*Orzalesi* è palesemente dedicato alle caratteristiche metriche che Chiabrera espresse compiutamente solo nei libriccini del '25, da cui infatti furono tratti gli esempi marcati. Egli, quindi, non si espose mai su tali innovazioni, che pure, come abbiamo visto, negli ultimi anni della sua vita si stavano diffondendo nel registro basso dei libretti del melodramma.

La necessità di queste forme per far funzionare i testi accordati ai ritmi della musica tonale è evidente, anche se egli non vi accenna mai. Altri lo fanno, e di solito per condannare simili corruzioni della tradizione. Ad esempio, nel 1623, uscì il *Discorso sulle ragioni del numero del verso italiano* di Ludovico Zuccolo, che verso la conclusione parla così delle concessioni alla musica[39]:

> Così, mentre si addatta non la musica ai versi, ma questi si accomodano a quella contra ogni dovere, vien la poesia, perduta ogni modestia, ogni decoro, quasi a trasmutarsi di pudica donzella in meretrice lasciva.

Verosimilmente, queste forme e i problemi che comportavano erano oggetto di discussione nei circoli, frequentati anche da Chiabrera, in cui si scrivevano e si teorizzavano i testi per musica. Forse egli scrisse per musicisti, anche prima del '25, testi occasionali ed estemporanei che avevano queste caratteristiche: nell'ultimo volume dell'edizione Donnini si trovano altri testi anomali (ma di rado compiutamente *chiabreriani*, nel senso qui usato) attribuiti a lui in testimoni manoscritti.[40] La sua frequentazione dell'ambiente dei compositori, e il suo successo presso di loro, sono testimoniati da Giulio Caccini in un famoso passo dell'introduzione alle sue *Nuove musiche* del 1601, un'edizione musicale fondamentale nel processo che in questi anni attuò la transizione dal madrigale al canto monodico accompagnato che è alla base del melodramma. Caccini scrive[41]:

---

[39] L. Zuccolo, *Discorso sulle ragioni del numero del verso italiano*, introduzione di M. Mancini, Roma, Vecchiarelli, 2005, p. 65. Riguardo alle posizioni di Zuccolo riguardo a Chiabrera, cfr. P. Fabbri, *Metro letterario e metro musicale nella pagine di un critico di Chiabrera: il «Discorso sulle ragioni del numero del verso italiano» di Lodovico Zuccolo*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera*, pp. 342-52.

[40] Cfr. i testi riportati in donn, vol. iv, pp. 513-689.

[41] *Le nuove musiche di Giulio Caccini, detto Romano*, Firenze, appresso i Marescotti, 1601 (ma stampato nel 1602), p. 6. L'interpunzione e l'ortografia sono state modernizzate. Per i rapporti di Chiabrera con i musicisti, cfr. in particolare A. Vassalli, *Chiabrera, la musica e i musicisti: le rime amorose*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera*, pp. 353-69.

> Onde ritornato io a Firenze, e considerato, che altresì in quei tempi si usavano per i musici alcune Canzonette per lo più di parole vili, le quali pareva a me che non si convenissero e che tra gli huomini intendenti non si stimassero, mi venne anco pensiero, per sollevamento tal volta de gli animi oppressi, comporre qualche canzonetta a uso di aria per poter usare in conserto di più strumenti di corde; e comunicato questo mio pensiero a molti gentilhuomini della Città fui compiaciuto cortesemente da essi di molte canzonette di misure varie di versi, sì come anche appresso dal Signor Gabbriello Chiabrera, che in molta copia ed assai diversificata da tutte l'altre ne fui favorito, prestandomi egli grande occasione d'andar variando, le quali, tutte composte da me in diverse arie di tempo in tempo, state non sono poi disgrate eziandio à tutta Italia, servendosi ora di esso stile ciascuno che ha volsuto comporre per una voce sola, e particolarmente qui in Firenze.

Fra i testi usati da Caccini sono ovviamente frequenti i versi brevi e c'è una poesia con sdrucciole in serie, a imitazione dei metri classici, ma non c'è una sola rima tronca. La dignità letteraria, a quest'altezza (1600), non aveva difficoltà a tenere lontani anche dalle canzonette stilemi che, invece, sono ad esempio attestati in raccolte di registro basso nel secondo Cinquecento[42].

Ci si potrebbe chiedere: ma quindi Chiabrera si limitò a riprendere, progressivamente e un po' di nascosto, forme che circolavano a livello medio-basso, senza mai neanche veramente rivendicare in vita questo suo ruolo di innovatore? Non proprio. Come già si accennava, il secondo saggio della presente serie mostra come, in questi decenni, si provvide a distillare, fra i molti stilemi che circolavano nel registro più basso e più ancillare alla musica, quelli più adatti a combinarsi con la dignità formale della letteratura. Non fu affatto un compromesso al ribasso, ma piuttosto la creazione di una nuova lingua poetica che poi, come spesso capita, poté persino estendersi a poesie non pensate per una melodia, come il *Cinque maggio* citato in apertura. Un buon modo per mostrare la portata di tale selezione è osservare quanto poi accadde nel corso del Novecento, quando i metri chiabreriani si rivelarono inadatti a testi moderni in lingua moderna: si dovette infine rinunciare alle tronche in consonante, ma gli stilemi di livello basso che all'altezza di

[42] Cfr. gli esempi riportati nei primi due saggi della presente serie (Zuliani, *Sul metro* e *Le pretese della musica*). Sono in particolare significative le *Racimolature da più codici fiorentini* pubblicate in S. Ferrari, *Biblioteca di Letteratura popolare Italiana*, I, Firenze, Tipografia del Vocabolario e dei testi in lingua, 1882.

Chiabrera erano stati esclusi furono riesumati (per poligenesi, ovviamente) e permeano le attuali canzonette[43].

Chiabrera è davvero al centro di tale processo di creazione. La ritrosia di cui dà prova nei suoi criteri di selezione è più che giustificata dalla concezione cinque-seicentesca di letteratura, e dalla sua supremazia sulla musica. Quando si esamina il registro stilistico dei primi libretti e degli altri testi per musica coevi, va infatti ricordato che il *recitar cantando* del melodramma nacque per dare nuova dignità ai versi cantati, superando la frammentazione e la soverchiante complessità musicale della tarda polifonia. L'intenzione era fare teatro e poesia per musica, tenendo sempre il testo in primo piano, tanto che la maggioranza dei primi spartiti non ci è conservata. Come ricorda ad esempio Gilles de Van,[44] oggi per noi l'*Orfeo* è innanzitutto di Monteverdi, ma ai tempi non era così: prima veniva il poeta, Alessandro Striggio; tanto che, più in generale, il compositore era di solito pagato meno dei cantanti e spesso ogni libretto era musicato più volte, senza che si ritenesse necessario pubblicare la partitura.

Le *canzonette* che Chiabrera pubblica in una sede appartata nel '25 sono poesie letterarie e quindi sono appunto la prima completa manifestazione delle *odi-canzonette* che popolarono la poesia dei secoli successivi. Chiabrera le tenne in disparte, ma le pubblicò in anni in cui persino nel melodramma questi metri non erano adatti se non a momenti leggeri e a personaggi comici o bassi. La linea che deriva da questa parte dell'opera di Chiabrera ci mise molto ad affermarsi in letteratura ed è, dal nostro punto di vista, infine perdente. Ciò non toglie nulla all'audacia dell'operazione, anche se va messo in evidenza ciò che più le diede forza: essa asseconda una tendenza da sempre esistente, in tutta Europa, che venne meno solo alla fine dell'Ottocento. I metri della poesia, infatti, tendevano spesso a riprendere i modi e le strutture della musica, come nei metri chiabreriani, ma anche come nella canzone medievale o nelle ballate romantiche. Il problema, nel caso di Chiabrera, era solo uno: il prezzo che la musica chiedeva alla lingua italiana era troppo alto e, quindi, richiese un processo di selezione e raffinamento particolarmente difficile.

---

[43] Cfr., anche per altri riferimenti bibliografici, Zuliani, *Le pretese della musica*, pp. 387-91. I casi più netti nelle laudi del '400 consistono nella rima fra parole tronche e parole sdrucciole riaccentate (ad es. *animà* : *carità*) e l'uso come tronche delle parole che terminano con un dittongo discendente (ad es. *troverai*) o un nesso vocalico (ad es. *fantasia*).

[44] Cfr. G. de Van, *L'opera italiana. La produzione, l'estetica, i capolavori*, Roma, Carocci, 2002, p. 30.

Un'«aria» nuova: sulla metrica delle odi di Fulvio Testi

Francesco Valese

1. Spigolature teoriche

> Nelle canzoni di Fulvio Testi mi par buono e imitabile il metro di strofa che risulta come segue. -
>
1°	endecasillabo	che rima col		6°	verso. -
2°	settenario	”	”	5°	”
3°	endecasillabo	”	”	4°	”
4°	”	”	”	3°	”
5°	settenario	”	”	2°	”
6°	endecasillabo	”	”	1°	”
7°	”	”	”	8°	”
8°	settenario	”	”	7°	”
9°	endecasillabo	”	”	10°	”
10°	”	”	”	9°	”

Quello appena riportato è un estratto delle *Note azzurre* di Carlo Dossi[1], in cui l'autore, stilando un'insolita notazione a tema metrico, confessa un singolare interesse per lo schema di canzone AbCCbADdEE. Guglielmo Gorni, citando il passo in *Metrica e analisi letteraria*[2], ipotizzava in nota che Dossi si riferisse a un componimento di Testi accolto anche da Leopardi nella *Cre-*

[1] C. Dossi, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 2010, p. 45 (nota 732).
[2] G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 25.

stomazia italiana poetica[3], dove è il poeta più antologizzato nella sezione del *Secolo decimosettimo*: la canzone «Ne le squallide spiagge, ove Acheronte», indirizzata al fratello Costantino e pubblicata per la prima volta nelle *Poesie liriche* del 1627[4]. Con ogni probabilità, però, non a quest'ode avrebbe alluso Dossi, ma alla precedente «Non sì veloci su le lubrich'onde», che con essa forma un dittico per identità di metro e di destinatario: una lirica non raccolta da Leopardi – di cui sarà dunque da escludere la mediazione – ma che Dossi in un'altra nota definisce «Bellissima»[5].

La notazione, in sé, non mi pare abbia riflesso o ulteriore riscontro nell'opera dello scrittore scapigliato, ma incuriosisce il fatto che Dossi – non so se consapevolmente o meno – facesse seguito a un altro autore nell'apprezzamento così esplicito di uno schema strofico testiano. Federigo Meninni, infatti, nel suo *Ritratto del sonetto e della canzone* (1677) – testo fondamentale della riflessione poetica del secondo Seicento – individua in Testi, accanto a Gabriello Chiabrera e a Giovanni Ciampoli, una delle massime *auctoritates* della nuova forma di «canzone moderna», ossia la canzone-ode che all'epoca stava conoscendo uno straordinario successo, contrapposta a quella «antica», sensibilmente minoritaria nei canzonieri secenteschi.

> Così l'antiche possono chiamarsi petrarchesche, le moderne o pindariche o pure oraziane. Di più le canzoni del Chiabrera, del Cesarini, del Ciampoli, ma di costui non tutte, e quelle del Testi particolarmente non hanno quella tessitura di stanze lunghe, come l'antiche, le quali

---

[3] G. Leopardi, *Crestomazia italiana poetica*, Milano, Antonio Fortunato Stella e figli, 1828.

[4] Nel corso dell'articolo adotterò le seguenti sigle – riprese quindi nell'Appendice – per riferirmi alle diverse edizioni delle poesie di Testi: R13 = F. Testi, *Rime*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1613; R17 = Id., *Rime*, Modena, Giulian Cassiani, 1617; PL27 = Id., *Poesie liriche*, Modena, Giulian Cassiani, 1627; PL45 = Id., *Delle poesie liriche […] Parte prima […] Parte seconda*, Modana, Giulian Cassiani, 1645; PL48 = Id., *Terza parte delle poesie*, Modena, Giulian Cassiani, 1648; O52 = Id., *L'Arsinda, overo La descendenza de' Serenissimi Prencipi d'Este. Dramma Tragicomico […] Con aggiunta d'altre sue opere. Quarta parte*, Modena, Bartolomeo Sogliani, 1652. Leopardi accoglie nella *Crestomazia* otto componimenti di Testi, non tutti in versione integrale; nell'ordine, con riferimento alla numerazione adottata nell'Appendice: PL45, nn. 6 (parziale), 4 (parziale), 3 (parziale), 10, 1 (parziale), 16 (parziale), 20 (parziale) e le ottave «Or che da noi, signor, partendo il maggio» (in PL48, pp. 183-87).

[5] Dossi, *Note azzurre*, p. 45 (nota 723): «Ma è bella la sua canzone che incomincia "poco spazio di terra ecc.", bella l'altra del "ruscelletto orgoglioso ecc." benché troppo ripetuta la metafora che la comincia. – Bellissima la "non si veloce su le lubrich'onde…" etc.». Si tenga presente anche la ripresa del metro da parte di Parini, segnalata da R. Zucco, *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001, p. 34: «Decisamente ispirata dalla lettura del Testi la strofa /AbCCbADdEE/ che il Parini adotta per l'abbozzata ode *Per la malattia di un illustre personaggio* (frammento V del Bellorini): "Voce crudel già si spargea d'intorno […]"».

> giungevano a' versi venti lo più delle volte. Quelle sono più patetiche, o sentenziose ed ideali; queste più amene, più piene di vivacità, e più famigliari. Quelle non hanno versi numerosi, e queste sì. Sono quelle per lo più narrative, e s'hanno figure, o sono rare, o pure languidamente spiegate; queste arricchite di concioni, di varietà e vivacità, di figure, di traslati, e d'altri tropi. Qui si fan digressioni e concioni, e là di raro o non mai. L'antiche esprimono per lo più amori, e le moderne per lo più concetti morali tratti da una varietà grande di erudizioni. In quelle è il commiato, ed in queste mai no[6].

Ma ai 'pindarici' Chiabrera e Ciampoli, che pure toccarono con le loro canzoni la «nota sublime», Meninni finisce per preferire l''oraziano' Testi[7]: forse meno capace «in riguardo solo dell'invenzione», ma «di gran lunga più ameno, più piacevole, più patetico, più felice, e più misurato d'amendue»[8]. È proprio dalla prefazione di Testi alle *Poesie liriche* del 1627 che Meninni recupera il concetto di «aria» – ossia, spiega, «una particolar maniera di cantare» – in cui consisterebbe «la principal differenza»[9] della canzone moderna rispetto a quella antica; ed è sempre attraverso Testi che il trattatista esemplifica tale mutamento d'afflato, proponendo la lettura puntuale (strofa per strofa) di un'ode tratta dalle *Poesie liriche*: *Serenata all'uscio di Cinzia* («Cinzia, la doglia mia cresce con l'ombra»), di schema AbCCbAaDD.

Certo, le riflessioni dell'autore sono più d'ordine retorico e linguistico che strettamente metrico, ma non è un caso che sia scelta proprio un'ode con strofe di nove versi. Nell'ultimo capitolo del *Ritratto della canzone* (*Delle rime o desinenze della canzone*), dove Meninni apre a considerazioni più schiettamente formali, l'enneastica è infatti indicata come la forma maggioritaria nell'opera di Testi e quindi, a suo modo, il possibile paradigma della canzone-ode: «le strofi delle canzoni s[o]no più gravi dell'ottave, quando per esempio nelle moderne canzoni di nove versi, come fa quasi sempre il Testi, si accoppiano le rime del primo verso col quarto, del secondo col quinto, e del terzo col sesto, o pure il primo verso accoda col quarto e col settimo»[10] (lo schema sarebbe, per esempio: aBCaBCaDD).

---

[6] F. Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, a cura di C. Carminati, Lecce, Argo, 2002, pp. 271-72.

[7] Ivi, p. 246: «Nelle canzoni altri imitò Pindaro intorno allo stile, come fu Monsignor Ciampoli, e 'l Chiabrera, altri Orazio, come fu il Conte Testi».

[8] Ivi, p. 268.

[9] Ivi, p. 271.

[10] Ivi, pp. 277-78.

2. La Rhythmica di Juan Caramuel

Va tuttavia notato che l'interessamento di Meninni per Testi trova a sua volta un solido precedente in un trattato di metrica ancora poco indagato per il versante italiano: mi riferisco alla *Rhythmica* del vescovo spagnolo Juan Caramuel y Lobkowitz, pubblicata nel 1665 (con una seconda edizione nel 1668), che assieme alla complessa *Metametrica* (1663) costituisce il secondo tomo di un'ideale trilogia riunita sotto il titolo di *Primus calamus*. Nella *Rhythmica*, dedicata all'analisi della versificazione spagnola e italiana, Caramuel prende spesso in esame l'opera testiana, dichiarando addirittura che «Comes Fulvius Testi [...] mihi est valde familiaris propter rationes tam privatas quam publicas»[11]. Le ragioni private di tale familiarità sono innanzitutto legate al fatto che Caramuel, vescovo di Campagna e Satriano dal 1657 al 1673, era succeduto su quella stessa cattedra episcopale che era stata del fratello di Testi, Costantino (vescovo dal 1628 al 1637).

Perciò, oltre che per un sincero apprezzamento della sua produzione poetica, Caramuel cita ed esemplifica di frequente suoi componimenti, definendoli «ingeniosi et suaves»[12]. Anzi, a conti fatti, il nome di Testi è quello di un poeta italiano che più spesso compare, a fianco di Petrarca, nella sezione della *Rhythmica* dedicata alle forme strofiche. Nel capitolo quinto del secondo libro dell'opera Caramuel prende appunto in esame le *cantiones*, catalogate progressivamente in base al numero di versi per strofa: è qui che come *auctoritas* di riferimento si afferma Testi, di cui sono trascritte integralmente quattordici odi: una tetrastica (metro a lui particolarmente confacente)[13], un'esastica, un'eptastica, la decastica «Non sì veloci su le lubrich'onde» (da cui siamo partiti e che Caramuel cita proprio perché dedicata al suo predecessore Costantino Testi), ma la maggior parte dei testi esemplificati sono odi con strofe enneastiche (ben dieci)[14].

---

[11] J. Caramuel y Lobkowitz, *Primus calamus. Tomus II ob oculos exhibens Rhythmicam*, editio secunda, Campaniae, ex Officina Episcopali, 1668, p. 51.

[12] Ivi, p. 217: «Numeri sunt ingeniosi et suaves, et quia poterunt utiliter legi, lectorem ad Comitis libros remitto».

[13] Ivi, p. 196: «Versuum hoc gravi genere frequenter utuntur Itali, inter quos claruit Illustrissimus D. Fulvius Testius, poeta laureatus ab Apolline, et a Musis universis laudatus».

[14] Riporto di seguito le relative pagine della *Rhythmica*, indicando tra parentesi le poesie di Testi citate con riferimento alla numerazione dell'Appendice: ivi, pp. 196-97 (PL45, n. 19), 216-17 (n. 16), 255-56 (n. 36), 265-66 (n. 60), 266-67 (n. 45), 268 (n. 42), 269-70 (n. 39), 271-72 (n. 14), 272-73 (n. 30), 276-77 (n. 52), 277-78 (n. 20), 279-80 (n. 49), 280-81 (n. 9), 285-86 (n. 5). In più ivi, p. 37 è menzionato un verso dell'ode «Già da spessa bipenne» (in Appendice: PL48, n. 1).

Caramuel, però, non si limita a registrare la particolare preminenza dello schema di nove versi sugli altri, ma penetra la struttura prosodica delle strofe testiane con un'analisi puntuale, per quanto schematizzata. Tra le possibili realizzazioni dell'enneastica, infatti, il metricologo spagnolo isola un modello specifico[15]:

> *Modus tertius.* Constat ex tribus Bacchiis, qui trimembris pes est; et a Poetis scribitur hoc modo: [∪ – –]. Ergo versus integer hoc: [∪ – – ∪ – – ∪ – –].
> Hos apices reduxit ad lineas Comes Fulvius Testius, et ex illis istam Ideam formavit:
>
> — A
> — — B
> — — C
> — A
> — — B
> — — C
> — C
> — — D
> — — D

Si tratta della strofa caratterizzata dal triplice ricorso del modulo settenario+endecasillabo+endecasillabo, astrattamente ricondotto a una scansione prosodica di piedi classici, per cui la misura breve corrisponde al settenario e quella lunga all'endecasillabo.

È possibile dunque individuare in Caramuel il primo, lucido estimatore della tecnica metrica di Testi, capace di influenzare lo stesso Meninni – che alla sua opera spesso ricorre nelle pagine del *Ritratto del sonetto e della canzone*[16] – e di riverberarsi, secoli dopo, fino alle note di Dossi. Proprio muovendo da questa linea di interesse critico, si impone un esame ad ampio spettro sulla metrica delle canzoni testiane: l'indagine che segue intende dunque verificare la consistenza delle intuizioni e dei rilievi precedenti, analizzando l'evoluzione degli schemi strofici attraverso le diverse raccolte del poeta.

---

[15] Ivi, pp. 267-68.

[16] Durante gli anni dell'episcopato campano, Caramuel divenne intimo amico di Meninni – e come tale è ricordato nel *Ritratto* –, adoperandosi anche per favorirne la nomina a una cattedra di filosofia e poi di medicina all'Università di Padova (cfr. Meninni, *Il ritratto*, p. lxvi).

3. La storia editoriale

È necessario partire da una presentazione della storia editoriale delle liriche di Fulvio Testi, per chiarire su quali basi ho selezionato le stampe di riferimento per lo spoglio metrico. È una vicenda complessa, per ricostruire la quale possiamo affidarci a una *recensio* delle edizioni (benché incompleta e a tratti imprecisa) fornita quasi ottant'anni fa da Gualtiero Medri[17].

Un primo manipolo di sedici poesie compare nel *Parnaso de' poetici ingegni*, antologia di vari poeti del tempo curata da Alessandro Scaioli per la marchesa Isabella Pallavicina Luppi nel 1611[18]. Si tratta di una stampa non sorvegliata da Testi, il quale infatti ne lamenta la scorrettezza nell'avviso ai lettori della sua prima raccolta di *Rime*[19], edita a Venezia dal Ciotti nel 1613 (d'ora in avanti R13) con lo scopo appunto di fissare la lezione e affermare la paternità delle liriche fino ad allora composte[20].

Anche questa *princeps*, dedicata ad Alfonso d'Este, sembra aver però mancato della completa supervisione autoriale, come denuncia Alessandro Castelvetri nell'*a chi legge* della successiva edizione delle *Rime*, uscita a Modena presso Giulian Cassiani nel 1617 (R17)[21], la quale – nonostante la nuova dedica a Carlo Emanuele di Savoia avrebbe causato non pochi problemi all'autore, a partire dal sequestro delle copie – intendeva proporsi appunto come la prima ufficiale e approvata da Testi. Così sempre Castelvetri:

> Né vi crediate però di ritrovar queste Rime nella forma di prima; imperoché sì come i gusti si cangiano col tempo, così egli scemandole in parte, e in parte accrescendole, l'ha di maniera cangiate, ch'io mi do a credere che malagevolmente voi siate per raffigurarle. Molte delle prime composizioni ha egli rifiutate e delle nuove altrettante e più n'ha trala-

[17] G. Medri, *Schede, note e appunti per una bibliografia delle opere di Fulvio Testi*, in «Atti e memorie della Deputazione provinciale ferrarese di Storia Patria», n.s., iv, 1946-49, pp. 167-226.

[18] A. Scaioli, *Parnaso de' poetici ingegni*, Parma, Viotti, 1611.

[19] R13, c. A4*r*: «Ma essendone state a' mesi passati in una scelta stampate alcune [rime] per sé stesse manchevoli, e per altrui grazia di molte imperfezioni accresciute».

[20] R13, c. A4*r*: «[essendo] altre [rime] da certi pietosi spiriti per proprie figlie accarezzate e raccolte». Un riferimento a simili 'furti' ad opera di alcuni «Satrapi di Parnaso» comparirà anche nell'avviso ai lettori (a firma di Alessandro Castelvetri) di R17, p. 14.

[21] R17, p. 13: «Furono, cortesi lettori, stampate a gli anni passati in Venezia le Rime del sig. Fulvio Testi, portate colà dalla sua disgrazia, che, facendole capitare in mano d'un libraio mezzo fallito e tutto ignorante, fu cagione ch'egli l'assassinasse di maniera con le scorrezzioni e con lo stravolgimento di parole e di sonetti, ch'a pena dal proprio autore per sue furono riconosciute».

> sciate; e con tutto ch'egli formar ne potesse un ben grosso volume, ha però stimato miglior partito il ristringerle in breve libricciuolo[22].

Dieci anni dovranno passare – anni in cui però vedono la luce, adespote, le fortunatissime ottave del *Pianto d'Italia* – prima che Testi dia alle stampe nel 1627, sempre a Modena presso il Cassiani (che quindi si attesta come suo principale editore), una nuova raccolta poetica: sono le *Poesie liriche* (PL27), vero punto di svolta nella carriera letteraria di Testi – poeta che compone «per gusto, non per necessità»[23], come scriveva Castelvetri, e per cui la poesia è un *otium* ricavato a fatica tra le incombenze di diplomatico – e opera capitale del nostro Seicento[24]. Il libro, che raccoglie soltanto «canzoni», è aperto da un'importante prefazione – alla maniera di certe raccolte chiabreresche – in cui Testi fa il punto sulla propria maturazione dei modelli della poesia classica: pur ponendosi al seguito di una rispettabilissima schiera di imitatori di Pindaro (Chiabrera, Urbano VIII, Ciampoli, Cesarini: poeti conosciuti e frequentati durante le molte spedizioni a Roma), Testi ammette di aver personalizzato il suo percorso poetico associandovi l'esempio di Orazio[25].

Un primo consuntivo di tutta la produzione in versi dell'autore si ha nel 1636 con l'edizione delle *Poesie liriche et Alcina tragedia opera nova del Signor Fulvio Testi*, stampata a Modena «ad Instanza di Pompilio Totti libraro in Roma». La raccolta mette insieme PL27, cui sono aggiunte quattro nuove odi (poi accolte nella seconda parte delle *Poesie liriche*), altre poesie e la prima edizione a stampa del libretto dell'*Alcina*[26]. Questo gruppo di componimen-

---

[22] R17, p. 13.

[23] R17, p. 14.

[24] La raccolta è anticipata dall'uscita della canzone «Forsennato pensiero» per la morte di Isabella di Savoia (1591-1626), moglie del principe Alfonso d'Este (in Appendice: PL45, n. 22): *Al Serenissimo Principe Alfonso d'Este. Canzone del cavalier don Fulvio Testi*, Modena, Giulian Cassiani, 1626. Per un'aggiornata indagine sull'opera rinvio al contributo di G. Comiati, *Strutture interne e linee tematiche nelle* Poesie liriche *(1627) di Fulvio Testi*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», xxvii, 2, 2024, pp. 121-48; ringrazio l'autore per il proficuo confronto sull'argomento.

[25] PL27, c. 4*r*: «ma parendomi che lo stare intieramente su la maniera greca potesse partorire oscurità, e sappiendo dall'altra parte ch'Orazio era stato grandissimo emulator di Pindaro, il tolsi per guida, osservando diligentemente le frasi, le sentenze, le digressioni e gli altri lumi ch'egli o prese dal greco o inventò col proprio ingegno».

[26] L'edizione dell'*Alcina* avrebbe dovuto seguire PL27, come si desume dalle parole di Testi nel manoscritto del libretto (Modena, Biblioteca Estense, ms. α.Q.9.27, c. 2*v*): «Ora l'occasione di stampare le mie Poesie liriche m'ha persuaso a publicare ancora questa favoletta Dramatica» (cit. in G. Tiraboschi, *Vita del conte D. Fulvio Testi*, Modena, Società Tipografica, 1780, p. 154). Cfr. a proposito anche A. Garavaglia, *Sigismondo D'India "drammaturgo"*, Torino, EDT, 2005, p. xiv.

ti, accresciuto dei testi di R17, costituirà in sostanza il *corpus* pubblicato nelle *Rime* (in tre libri) stampate a Venezia presso Andrea Baba nel 1637, quindi riedito nelle *Opere* uscite sempre a Venezia per Giunti e Baba nel 1644, e ancora nelle *Opere* stampate a Bologna per Carlo Zenero nel 1644, dove però sono incluse anche delle nuove odi[27].

Preparata quindi da varie anticipazioni – non è chiaro fino a che punto avallate dall'autore – nel 1645 esce finalmente a Modena, sempre presso il Cassiani, la seconda parte delle *Poesie liriche* unitamente alla prima, in due volumi (PL45): la prima parte corrisponde a PL27, mentre delle trentadue odi della seconda parte già quattro erano uscite nelle *Poesie liriche* del 1636[28] e altre sei nelle *Opere* bolognesi del 1644[29].

Nel 1646, mentre le *Poesie liriche* stanno conoscendo molte riedizioni e un'ampia circolazione, muore l'autore. Seguono varie raccolte postume, tra le quali va almeno menzionata la *Terza parte delle poesie del sig. conte don Fulvio Testi* del 1648, edita sempre a Modena per il Cassiani (PL48): un libro composito, che si apre con cinque nuove odi[30] e che poi antologizza testi di varia natura, alcuni dei quali già editi nelle *Poesie liriche et Alcina tragedia* del 1636 e altri inediti (abbozzi di poemi, canzonette, una cantata…). Infine è da considerare la *Quarta parte* delle opere testiane, pubblicata – tra gli altri[31] – a Modena dal Soliani nel 1652 (O52), composta essenzialmente dal dramma tragicomico *L'Arsinda* e da pochi altri componimenti, tra cui un'ode inedita.

Sulla base di questa panoramica, le stampe che terrò in considerazione sono: R13, R17, PL45 (rispondente all'ultima volontà dell'autore, con la prima e la seconda parte delle *Poesie liriche*), PL48 (con la terza parte delle *Poesie liriche*) e O52. In queste cinque raccolte, peraltro, il *focus* sarà puntuale sul metro della canzone-ode: pertanto saranno indagati alcuni componimenti di R13 e R17, tutti quelli di PL45, alcuni di PL48 e di O52[32].

---

[27] Le introduce un apposito avvertimento al lettore: «Le seguenti composizioni si sono procurate da diversi amici dell'autore, e qui si sono aggiunte per tua soddisfazione. Leggile, che non son men belle dell'altre, né più si sono stampate» (F. Testi, *Opere*, Bologna, Carlo Zenero, 1644, p. 290).

[28] In Appendice: PL45, nn. 37, 38, 40, 39.

[29] In Appendice: PL45, nn. 51, 41, 57, 61, 60, 36.

[30] L'ode *Candia invasa dal Turco* («Già da spessa bipenne»), che apre PL48, era già comparsa alla fine della seconda parte nella ristampa napoletana di PL45: F. Testi, *Delle poesie liriche […] Parte prima e seconda*, Modena, e ristampata in Napoli, Secondino Roncagliolo, 1645.

[31] Cfr. Medri, *Schede*, pp. 190-92.

[32] Sono dunque escluse dallo studio le forme canzonettistiche che compaiono a stampa in PL48, pp. 204-11 (le ultime due, invero, sono già nelle *Poesie liriche et Alcina tragedia* del 1636) e sulle quali cfr. Zucco, *Istituti metrici*, p. 99 e 239: *Canzonetta* («Cessi, cessi degli armiferi»)

4. Le *Rime* del 1613

La raccolta delle *Rime* del 1613 consta di 104 componimenti: la maggioranza sono sonetti (82 testi), ma sono presenti anche madrigali (9), canzoni (6), una sesta rima e un'ottava rima, a cui seguono cinque idilli in metro madrigalesco libero[33]. Delle sei canzoni, una è classica con congedo,[34] mentre le altre cinque sono odi, che adottano due soli schemi: ababCC (2 testi), aBaBcC (3)[35].

Nelle odi, la prima delle quali («Occhi, stelle d'Amore») è recuperata dall'antologia del 1611[36], domina il tema amoroso; ma metricamente colpisce l'uniformità degli schemi: i primi quattro versi a rime alternate, chiusi da una *combinatio* a rima baciata. Questo tipo di esastica deriva in sostanza da Bernardo Tasso, nei cui schemi su tre rime «è ancora visibile un residuo della distinzione in fronte (con due piedi di due versi abab, più spesso asimmetrici) e sirma (distico a rima baciata CC)»[37]. Ma la lezione di Tasso, che muoveva dalla strofe oraziana, è mediata senz'altro dal magistero di Chiabrera: nella sua opera lirica – pur non trovando schemi prosodicamente identici a quelli usati da Testi – il ricorso all'esastica è significativo (40 testi), a partire dalla poesia che inaugura le prime *Canzoni* del 1586 (*Per Francesco Maria Della Rovere il Vecchio*, «Questa, che nova infra le man mi suona»: schema ABbACC)[38]. Proprio sulla scorta di Chiabrera, che accoglie fra le sue *Canzonette* del 1591 la celebre isometrica *Per Cristoforo Colombo* («Non perché umile in solitario lido»: ABBACC), proporrei di accreditare tra le esastiche

---

con schema $a_{8+}b_{8+}b_{4+}a_{8+}c_{8}d_{8-}c_{8}d_{8-}$ (3 strofe); *Risposta alla Canzonetta. Superbetta la mia vita* («Superbetta e fastosetta») $a_{8}b_{8+}b_{4+}a_{8}c_{8}c_{4}d_{8}D$ (4); *Canzonetta* («Se ben quell'empia») $a_{5}bb_{5}c_{5}c_{5}dD$ (4); *Canzonetta* («Sdegno, oimè, dove sei? Campione infido») AbBCcdD (3); *Scherzo morale* («Per tue gioie, o Mondo misero») $a_{8+}a_{8+}b_{4}b_{4}c_{8+}d_{8}e_{4-}e_{4-}d_{8}c_{8+}c_{8+}$ (4). Sono componimenti da legarsi alla produzione per musica di Testi e dunque da analizzare contestualmente al libretto dell'*Alcina*.

[33] Su questi cfr. D. Chiodo, *L'idillio barocco e altre bagatelle*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 56-57.

[34] In Appendice: R13, n. 91.

[35] In Appendice: R13, nn. 27, 37, 55, 62, 82.

[36] Scaioli, *Parnaso*, cc. 29*v*-30*v*.

[37] F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Milano, Le Lettere, 1993, p. 158. Sulle odi di Tasso si vedano anche G. Comiati, *Dalla canzone all'ode: pratiche e forme d'innovazione metrica nelle liriche di Bernardo Tasso*, in *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano*, a cura di M. dal Cengio e N. Magnani, Ravenna, Longo, 2020, pp. 107-21; e G. Zoccarato, *«Più che mel dolce e soave». Metrica e sintassi nella lirica di Bernardo Tasso*, Limena, libreriauniversitaria.it, 2024.

[38] P. L. Cerisola, *L'arte dello stile. Poesia e letterarietà in Gabriello Chiabrera*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 17-19.

di Testi anche la sesta rima *Lidio dolente* («Io t'amo, Cinzia, e quei sospir, che verso»: ABABCC)[39].

Ciò in cui però Testi si distingue rispetto al precedente tassiano e chiabresco è la simmetria prosodica: ove i primi due privilegiano schemi esastici in cui settenari ed endecasillabi si strutturano in moduli quasi mai replicati o speculari, Testi affianca alla regolarità rimica anche quella della misura versale: la fronte è tutta di settenari (con sirma endecasillabica) oppure alterna settenario ad endecasillabo (modulo binario proseguito nella sirma).

5. Le *Rime* del 1617

Un primo momento decisivo nella produzione lirica di Testi è segnato dalla pubblicazione di R17, come ha modo di scrivere lui stesso nella dedicatoria a Carlo Emanuele: «Io dopo aver cantato di bella donna tratto dal fervor dell'età, rivolgo lo stile all'eroico valore di V. A. e le mie Muse, che danzavano dianzi con le Grazie e con Venere, corrono al suon dell'armi, agl'inviti di Marte»[40]. Pur priva di partizioni tipografiche, è possibile dividere la raccolta in una prima parte (fino alla poesia n. 40) di rime amorose, una seconda (nn. 41-66) di rime eroiche, e infine una terza (nn. 67-95) di rime sacre, cui segue una sezione di proposte e risposte (nn. 96-104, contando i soli componimenti di Testi), con in coda sei idilli o «versi sciolti» (secondo la dicitura che compare sulla stampa)[41].

Il libro raccoglie 110 componimenti (escluse le liriche indirizzate da altri poeti all'autore): prevale sempre il sonetto (72 testi), ma aumenta rispetto a R13 il numero dei madrigali (17), quello delle canzoni (11), delle ottave (4) e anche quello degli idilli (6). Per quello che ci interessa, tra le canzoni si trovano la forma classica con congedo (3), l'ode tetrastica a rima incrociata (5), e la canzone-ode (3). Quest'ultima, quindi, non rappresenta neanche il 3% delle forme metriche di R17, nel complesso dominata dal sonetto, e le soluzioni adottate per i suoi schemi strofici sono ancora solo due: ababCC (1 testo), aBaBcC (2)[42].

Colpisce ancora l'uniformità della lunghezza strofica (tre esastiche) e della distribuzione delle rime; ma è nuova l'apertura del metro anche al tema lugubre. La marginalizzazione del metro esastico, però, è motivata da un

[39] In Appendice: R13, n. 66.
[40] R17, p. 6.
[41] R17, p. 182.
[42] In Appendice: R17, nn. 8, 22, 66.

crescente interessamento per la forma dell'ode tetrastica, anch'essa derivata da Chiabrera che ne programma la destinazione moraleggiante già con le *Canzonette morali* del 1599[43].

6. Le *Poesie liriche* del 1627 e del 1645, e le raccolte postume

PL27 rappresenta il vero ingresso di Testi nella grande poesia lirica, suggellato anche dal mutamento di titolo rispetto alle stampe precedenti. Se R17 voleva segnare un passaggio dal tema amoroso di R13 a quello eroico, nell'introduzione di PL27 Testi ammette una definitiva preminenza del tema morale: «I suggetti sono la maggior parte morali, perché a questi io mi sento singularmente inclinato. Ho però anche trattate alcune materie d'amore; ma con qualche novità»[44] (l'innovazione consisterebbe nell'aver preso a modello gli elegiaci latini: Ovidio, Tibullo e Properzio).

La raccolta risulta da una selezionatissima scelta di sole «canzoni»[45], come scrive Testi nell'introduzione: non trovano più posto le forme classiche con congedo, ma sono incluse soltanto forme odiche (dalla tetrastica alla strofa di dieci versi). Dal momento che PL27 confluirà poi come prima parte in PL45 – con minimi ritocchi che comunque non interessano la struttura metrica dei componimenti –, è possibile proporre una tabella di sintesi degli schemi strofici adottati nelle due parti delle *Poesie liriche*, per ragionare quindi singolarmente e poi unitariamente su entrambe:

		Prima pt.	**Seconda pt.**	**Prima pt. %**	**Seconda pt. %**	**tot. %**
4 versi	ABBA	5	8	14,7%	25%	19,7%
6 versi	aBaBcC	--	6	17,6%	31,3%	24,2%
	AbbAcC	--	1			
	ABbACC	6	3			

[43] È indicativo il fatto che sono due odi tetrastiche a fungere da spartiacque tra le sezioni interne della raccolta (in Appendice: R17, nn. 41 e 67).

[44] PL27, c. 4*v*.

[45] PL27, c. 4*r*: «Molte sono le canzoni che 'n vario tempo ho composte e poche nondimeno son queste che presentemente io do alla stampa. Il fuoco ne ha avuta la parte sua, che forse è la maggiore».

7 versi	aBaBaCC	--	1	5,9%	6,2%	6,1%
	ABbAbCC	--	1			
	ABbAaCC	2	--			
9 versi	aBCaBCaDD	2	--	47,1%	37,5%	42,4%
	abCabCaDD	--	2			
	aBCaBCcDD	7	7			
	AbCAbCcDD	4	2			
	AbCCbAaDD	3	1			
10 versi	aBCaBCddEE	1	--	14,7%	0%	7,6%
	AbCCbADdEE	4	--			
		tot. 34	tot. 32			

Il primato dell'ode esastica incontrato in R13 e R17 cede qui il passo alla strofa enneastica su quattro rime, quella appunto apprezzata da Meninni: è già in PL27 che infatti è pubblicata la *Serenata all'uscio di Cinzia* commentata dal trattatista[46].

Va inoltre notato che le odi della prima parte non si succedono secondo un ordine metrico, ma ci sono sei casi in cui odi con schema identico vengono appaiate, spesso per continuità tematica o di destinatario[47]. PL27 non presenta suddivisioni interne di stampa, ma come per R17 è possibile individuare una scansione tematica: nello specifico si tratta di una bipartizione tra le canzoni di stampo morale (con riferimento all'Appendice: PL45, nn. 1-22) e quelle di argomento amoroso (nn. 23-34); ma è proprio la metrica a saldare l'architettura della raccolta, considerando che non a caso la canzone che inaugura la seconda parte (n. 23), quasi un proemio al mezzo, presenta lo stesso schema metrico del testo di apertura della prima sezione (n. 1) nonché di quello che la chiude (n. 22).

Anche nella seconda parte delle *Poesie liriche* è la continuità del soggetto a giustificare il ricorso dello stesso schema in odi contigue: PL45, nn. 38-39 e 46-48[48]. In questa seconda parte si assiste inoltre, accanto alla conferma

[46] In Appendice: PL45, n. 24.

[47] In Appendice: PL45, nn. 1-2, 5-6, 12-13, 17-18, 22-23, 25-26.

[48] Il trittico (PL46, n. 46: *Si descrivono in questa e nell'altre due Ode seguenti gli accidenti occorsi ad un cavaliere Maiorchino, che fu fatto prigione dalle Galere d'Algieri*), «una specie di novella in versi», rappresenta per Getto «La miglior prova fatta dal Testi nella rappresentazione di una vicenda distesa entro un vasto spazio espressivo» (G. Getto, *Irrequietezza di Fulvio Testi* [1958], in *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 123-51, a p. 133).

di strutture metriche già in uso nella prima parte (la tetrastica e l'enneastica a schema aBCaBCcDD), all'introduzione di nuovi schemi. Non sono poi incrementate le odi con strofe di dieci versi, ma le aggiunte più significative sono sulle esastiche, che aumentano la loro incidenza.

Veniamo quindi alle raccolte postume. La *Terza parte* delle *Poesie liriche* esce a tre anni dalla morte dell'autore: PL48 è una raccolta molto composita, come si è detto, ma per quanto riguarda l'aspetto metrico dei testi di nostro interesse risulta in linea con le precedenti raccolte. Isolando le sole odi infatti (quindi escluse le due canzoni con congedo ivi contenute)[49], si riscontrano i seguenti schemi: aBCaBCcDD (4 testi), aBaBaCC (1), aBaBcC (1), e infine un'ode tetrastica a rima incrociata[50].

Per concludere, delle due odi contenute in O52, che costituirebbe la quarta parte del piano dell'opera di Testi, la prima (inedita) adotta il consueto schema enneastico aBCaBCcDD[51].

7. Alcune osservazioni

Sulla base di questi dati, cosa si può dire della forma delle «canzoni» nell'articolato disegno delle *Poesie liriche*? Innanzitutto è chiaro il dominio della tetrastica, dell'esastica e dell'enneastica: tre metri che, per Carducci, arrivano a Testi tramite la mediazione di Chiabrera[52]. In linea di massima, questa genealogia è verosimile per la tetrastica, di cui già si è detto, con la precisazione che in Testi il metro è unicamente a rima incrociata; e lo stesso vale per l'esastica – formula base del pindarismo chiabreresco – che è peraltro la forma odica di più lunga tenuta in Testi. Ma da dove nasce davvero la sua enneastica, strofa presa a modello da Meninni e Caramuel, e che è il metro prevalente nel nostro autore? In effetti si riscontrano delle enneastiche in Chiabrera, alcune anche vicine per schema rimico alle realizzazioni di Testi, ma verso di esse il Savonese riserva un trattamento davvero leggero e cantabi-

[49] In Appendice: PL48, nn. 14-15. Sono due canzoni in cui, per Meninni, è evidente l'imitazione di Petrarca (Meninni, *Il ritratto*, p. 264).

[50] In Appendice: PL48, nn. 1-5, 16, 29.

[51] In Appendice: O52, n. 4. Nella raccolta compare anche la tetrastica O52, n. 9, già edita però in PL45, n. 40.

[52] G. Carducci, *Dello svolgimento dell'ode in Italia* [1902, 1905²], in *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci*, vol. xv *Lirica e storia nei secoli xvii e xviii*, Bologna, Zanichelli, 1955, pp. 1-81, a p. 50: «[di Chiabrera Testi] ritiene i metri, l'endecasillabo tetrastico e la combinazione di endecasillabi e settenari a coppie nella strofe di sei versi e a volte di terzetti nella strofe di nove».

le – si vedano ad esempio le due canzonette di soli settenari[53] –, ben diverso cioè dall'afflato più sostenuto delle enneastiche testiane.

Anche provando a guardare alla produzione lirica dei poeti a lui vicini, non si trovano modelli decisivi: Virginio Cesarini nelle *Poesie liriche toscane* (1658) impiega sostanzialmente la tetrastica, Urbano VIII nelle *Poesie toscane* (1635) dà prova della strofe pindarica, mentre Giovanni Ciampoli nelle postume *Rime* (1648) si dimostra grande sperimentatore e tessitore di canzoni molto ampie[54]. Certo, Ciampoli ricorre alle enneastiche: si vedano la canzone *Alla signora Cecilia Franchi Pozzobonelli* («Dentro a canne sonanti») con schema abbAcacdD (20 strofe), le *Rime boscherecce sopra la villa di Belvedere del signor cardinal Pietro Aldobrandino a Frascati. Canzone prima* («Non dentro a' regni di Nereo spumanti») con schema AbCAbCcDD (15 strofe), e ancora la canzone *Contra l'ozio. Al signor Vincenzo Capponi* («Oppio dell'alma e di virtù veleno») con schema AbbAccAdD (15 strofe)[55]; ma non si tratta affatto di schemi maggioritari in Ciampoli (se pure ve ne sono), e in generale nelle sue canzoni si nota una qualche propensione al disequilibrio, all'asimmetria, che è la cifra metrica dell'autore e del suo pindarismo: un disequilibrio sorvegliatissimo, beninteso, ma che non è affatto proprio di Testi.

Parrebbe dunque preferibile l'ipotesi di una modellizzazione tutta personale dell'enneastica, che Testi caratterizza con alcuni tratti ricorrenti[56]:

– innanzitutto, la strofa si presenta sempre su quattro rime;

---

[53] Di Chiabrera sono confrontabili gli schemi delle seguenti canzoni, indicate con la numerazione adottata nell'edizione critica G. Chiabrera, *Opera omnia*, a cura di A. Donnini, 5 voll., Torino, Res, 2005: n. 13, *Per Latino Orsino* («Or ch'a Parnaso intorno») con schema aBcaBcCdD; n. 74, *Alla medesima [Gieronima Corte]* («Fra le Ninfe de' fonti») abcabccdd; n. 275, *Aretusa. Alla Signora Girolama Corte* («Febo su rote ardenti») abcabccdd (si noti l'identità di schema con la precedente canzone, indirizzata alla medesima destinataria); n. 372, *Quando sopra Braccio di Maina e Porto Quaglio e Lungo Sardo […]* («Alor che l'Ocean, regno de' venti») AbbAacDDc.

[54] Di questo dà conto Sforza Pallavicino nell'*A chi legge* delle *Rime* ciampoliane: «Non voglio in questo luogo dissimulare due opposizioni che fin in vita del Ciampoli si facevano alle sue poesie. La prima, ch'egli ecceda con la lunghezza i dovuti confini della canzone. […] Intorno alla prima, diceva egli, che Pindaro non si tratenne di far un'oda composta di cinquecento trentatré versi: giaché tanti ne contiene la quarta fra le Pithie, indirizzata ad Arcesilao re di Cirene. Aggiugneva con tutto ciò che senza contrasto arebbe ceduto al titolo di canzoni, purché i suoi versi meritassero quello di nobili poesie. Certo, se a' nostri poeti non è disdetto il comporre in istrofe (che tale è finalmente l'ottava) gli epici interi eguali all'Iliade e all'Eneide, perché sarà disdetto il comporre in istrofe altri poemetti più brevi, eguali a quei di Claudiano?» (G. Ciampoli, *Rime*, Roma, Eredi del Corbelletti, 1648, c. [cr]).

[55] Rispettivamente: ivi, pp. 11-17, 54-59, 183-87.

[56] Per la strofa si tengano presenti lo spoglio e le osservazioni di Zucco, *Istituti metrici*, pp. 252-56.

– si può riconoscere – come e più dell'esastica a tre rime – una distinzione in due piedi e una sirma, ma segnata dalla presenza di una rima concatenante (spesso vera e propria *concatenatio*) e della *combinatio* conclusiva, che è peraltro statutaria in tutte le odi di Testi (ad esclusione, ovviamente, delle tetrastiche a rima incrociata). Questa distribuzione, si dica subito, ha un riscontro anche nell'andamento della sintassi, che privilegia appunto la formula 6+3 (con stacco logico della sirma) o 3+3+3 (per tristici);
– restando agli aspetti delle partizioni interne, interessa notare che le rime della fronte conoscono due sole realizzazioni: replicate o speculari;
– sotto il profilo più strettamente prosodico, poi, Testi evita la contiguità di due versi brevi (settenari) e mostra una netta preferenza per il modulo settenario+endecasillabo+endecasillabo adottato in ogni partizione della strofa: 21 su 33 odi enneastiche della prima, seconda, terza e quarta parte delle *Poesie liriche* si comportano infatti in questa maniera;[57] e, come abbiamo visto, il dato era stato prontamente rilevato dall'attento Caramuel.

Presi nel loro insieme, questi elementi formali lasciano trasparire una forte consapevolezza del meccanismo dell'ode, tra legame con la tradizione e ricerca di una nuova armonia, che mira a una sua nuova standardizzazione. Alla luce di ciò, quindi, mi pare che l'ode testiana – senza limitarsi alla sola enneastica – rappresenti un equilibrato compromesso tra la versatile agilità del metro, così come era stato programmato da Bernardo Tasso, e la forma della canzone classica: a tal proposito Meninni aveva ragione a riconoscergli un'«aria» nuova, tutta sua.

È forse allora in questa raggiunta, autentica compostezza (idealmente oraziana) delle sue odi che l''irrequietezza' di Testi – tratto saliente dell'autore, individuato da Giovanni Getto in un celebre saggio – approda a una forma di stabilità che non ne annulla la tensione, ma la disciplina.

[57] Quest'idea di replicare uno stesso modulo prosodico – evitando quindi il ricorso a formule asimmetriche – mi pare agisca anche nell'esastica: nella seconda parte delle *Poesie liriche* perde infatti forza lo schema ABbACC, a vantaggio di quello aBaBcC, a distici regolari di settenario+endecasillabo. Sullo schema aBaBcC cfr. Zucco, *Istituti metrici*, pp. 32 e 224.

Appendice

Sono qui schematizzate in tabelle le sole odi e canzoni delle principali stampe delle opere di Testi utilizzate nel saggio; fa eccezione l'edizione PL45, composta di sole odi e perciò catalogata integralmente.

Per ogni tabella la numerazione riportata nella prima colonna corrisponde alla posizione del componimento all'interno della stampa, segue l'indicazione dell'argomento (in corsivo) e dell'incipit (tra parentesi), è quindi riportato lo schema metrico ed è indicato tra parentesi il numero delle strofe (nel caso di canzoni classiche è riportato con le ultime lettere dell'alfabeto lo schema del congedo), da ultimo sono indicate le pagine dove si trova il testo.

R13

F. Testi, *Rime*, Venezia, Gio. Batt. Ciotti, 1613.

n.	Argomento e incipit	Schema	pp.
27	*Occhi* («Occhi, stelle d'Amore»)	ababCC (14)	36-42
37	*Labbri* («Labbri soavi e cari»)	ababCC (12)	52-57
55	*Partita di Tirsi per Roma* («Tirsi partir volea»)	aBaBcC (13)	75-81
62	*Nelle nozze dello stesso [Fabio Scotti] con la Signora Camilla Gonzaga* («Era la notte, e 'ntorno»)	aBaBcC (15)	88-94
66	*Lidio dolente* («Io t'amo, Cinzia, e quei sospir, che verso»)	ABABCC (19)	98-107
82	*Bella Vedova* («Porta la Donna mia»)	aBaBcC (10)	126-30
91	*Bella Donna Indiana cognominata Aprila* («O fortunati appieno»)	abCabCcDeeDfF (8) +YzZ	139-46

R17

F. Testi, *Rime*, Modena, Giulian Cassiani, 1617.

n.	Argomento e incipit	Schema	pp.
8	*Labbri* («Labbri soavi e cari»)	ababCC (15)	24-31
19	*Bella donna indiana cognominata Aprila* («O fortunati apieno»)	abCabCcDeeDfF (7) + YzZ	42-49
22	*Bella vedova* («Porta la Donna mia»)	aBaBcC (9)	51-55
41	*All'altezza del duca di Savoia* («Carlo, quel generoso invitto core»)	ABBA (9)	79-80
45	*All'Illustrissimo e Reverendissimo Signor Cardinale D. Alessandro d'Este* («Diva, se mai per glorioso farmi»)	ABCABCCDEeDFF (6) + WXYyXZZ	84-90
61	*In morte di madama Virginia Medici d'Este* («Stanco dal sospirar, lasso dal pianto»)	ABCABCCDEeDFF (5) + xYZZ	113-18
66	*Nella morte del Sig. Bartolomeo Schidoni Pittore eccellentissimo* («Scendi Musa dolente»)	aBaBcC (9)	123-27
67	*Lascia le Muse e si dà alla contemplazione di Cristo Crocifisso* («Muse che con Amor giunte a' miei danni»)	ABBA (7)	128-29
69	*Alla Croce* («Pianta felice in cui verdeggia il fiore»)	ABBA (8)	131-32
74	*Cristo in forma d'Ortolano alla Maddalena* («Scalza il pie', sciolta il crin, pallida il volto»)	ABBA (14)	137-39
82	*Allo stesso* («Folle è, Signor, chi ne' fugaci onori»)	ABBA (8)	147-48

PL45

F. Testi, *Delle poesie liriche […] Parte prima […] Parte seconda*, Modena, Giulian Cassiani, 1645.

n.	Argomento e incipit	Schema	pp.
	Parte prima		
1	*Si celebra la continenza del Sereniss. Principe Alfonso d'Este* («Già de la Maga amante»)	aBCaBCcDD (13)	1-5
2	*Al signor D. Virginio Cesarini. Buon capo d'anno* («Sovra porfidi eletti»)	aBCaBCcDD (11)	6-9
3	*Al sig. cavaliere Giuseppe Fontanelli. Si detestano le soverchie delizie del secolo* («Poco spazio di terra»)	aBCaBCaDD (18)	10-16
4	*Al signor Ercole Molza. Che instabili sono le grandezze della Corte, e che la vita privata è piena di felicità* («Gira a l'Adria incostante, Ercole, il ciglio»)	ABBA (13)	17-19
5	*Al padre maestro Constantino Testi Mio Fratello, Che poi fu Vescovo di Campagna. Che fallaci sono le speranze della Corte* («Non sì veloci su le lubrich'onde»)	AbCCbADdEE (11)	20-25
6	*Allo stesso. Esortandolo dopo la morte del Sign. Card. d'Aquino a ritirarsi all'ozio della Villa* («Ne le squallide piagge, ove Acheronte»)	AbCCbADdEE (12)	26-32
7	*Per un Regalo di Moscati e Malvagie fattomi dal Signor Domenico Molini* («Poiché mirar la maestà immortale»)	ABBA (19)	33-36
8	*Per la morte del sig. Ferrante Bentivoglio* («Non per legar con musiche catene»)	AbCCbADdEE (11)	37-42
9	*Al sig. co. Gio. Battista Ronchi. Che l'Invidia non dee temersi, e che la Poesia è sollevamento dell'avverse fortune* («Mentr'umile m'inchino al tuo gran Nume»)	AbCCbAaDD (17)	43-49
10	*Al medesimo. Che l'Età presente è corrotta dall'Ozio* («Ronchi, tu forse a piè de l'Aventino»)	ABBA (14)	50-52
11	*Al sig. conte Camillo Molza. Che gli Uomini per l'ordinario hanno poco credito nella Patria loro* («Spesso cangiando Ciel si cangia sorte»)	AbCCbADdEE (9)	53-57

12	*Nelle nozze del signor Duca di Fiano e della signora Principessa di Venosa* («Per l'Italico Ciel l'occhiuta Diva»)	ABbAaCC (18)	58-64
13	*Nello stesso suggetto* («Sferza i destrieri e per lo Ciel stellato»)	ABbAaCC (13)	65-69
14	*Al signor card. Bentivoglio. Che le miserie consistono in apparenza* («Dentro l'Etnea fucina»)	aBCaBCcDD (10)	70-73
15	*A Giulio Testi mio figlio. Esortazione agli studi Poetici* («Di Troia al Domator, mentre garzone»)	ABBA (13)	74-76
16	*Al sig. cavaliere Enea Vaini. Che la Virtù più che la Nobiltà fa l'uomo riguardevole* («Superba Nave a fabbricare intento»)	ABbACC (14)	77-80
17	*Per la morte del sig. D. Virginio Cesarini* («Stanno il pianto e 'l dolore in su i confini»)	AbCAbCcDD (11)	81-84
18	*Nello stesso suggetto* («Già sette volte per l'usato giro»)	AbCAbCcDD (13)	85-89
19	*Al signor Gio. Battista Livizzani. Che i Poeti deono fuggir la Corte; e che labile è la grazia de' Principi* («Se per farti immortal dopo la morte»)	ABBA (18)	90-93
20	*Si consola la Sign. Marchesa Vittoria Lurcari Calcagnina per la morte di Suor Gostanza sua Figlia* («Ben di liquido umor stilla cadente»)	AbCAbCcDD (16)	94-99
21	*Celebra il dì natale del sig. marchese Taddeo Rangoni* («Nel più freddo rigor del Verno algente»)	ABbACC (15)	100-04
22	*Nella morte della Serenissima Infante Isabella di Savoia Principessa di Modana* («Forsennato pensiero»)	aBCaBCcDD (17)	105-11
23	*Ai Serenissimi Signori li Signori Principi Luigi e Nicolò d'Este. Proemio delle Canzoni amorose. Lode della Bellezza* («Alma io non ho di pietra»)	aBCaBCcDD (14)	112-17
24	*Serenata all'uscio di Cinzia* («Cinzia, la doglia mia cresce con l'ombra»)	AbCCbAaDD (11)	118-21
25	*Al signor Don Virginio Cesarini* («Armai d'arco sonoro»)	aBCaBCcDD (12)	122-26
26	*Che 'l Vino è ottimo rimedio per le passioni amorose* («Già l'Auriga superno»)	aBCaBCcDD (16)	127-32

27	*Costanza in bella Donna* («Freme irato Nettuno, e tanto in alto»)	ABbACC (22)	133-38
28	*Anniversario Amoroso* («Itene, Amici, e da' Rosai di Pesto»)	AbCAbCcDD (12)	139-43
29	*Amante trattenuto dalla sua Donna, mentr'era per partire* («Già caduta dal Cielo era ogni stella»)	ABbACC (14)	144-48
30	*Al signor Alessandro Tassoni. Mostrando che chi è dedito agli amori non può cantare cose Eroiche* («Non perché mille carte»)	aBCaBCaDD (12)	149-53
31	*All'Aurora* («Tenebroso era il Cielo, e non apriva»)	ABbACC (10)	154-57
32	*Si detesta l'avarizia delle Donne* («Pera chi di natura»)	aBCaBCddEE (16)	158-66
33	*Al sig. co. Gio. Battista Ronchi* («Fuggon rapidi gli anni e quale in fiume»)	AbCCbAaDD (13)	167-71
34	*A Cinzia* («Del mar che bagna a Lilibeo le piante»)	ABbACC (11)	172-75
	Parte seconda		
35	*Al serenissimo sig. Duca di Modana. Opere gloriose di Sua Altezza in pace e in guerra* («Luminose di gemme e bionde d'oro»)	AbbAcC (14)	11-14
36	*Alla Sacratiss. Maestà del cattolico re Filippo quarto. Si toccano succintamente le glorie di Sua Maestà. Si supplica per la Pace; e si esorta a portar l'arme in Terra Santa* («Già purgata di Mostri avea la Terra»)	ABbAbCC (18)	15-21
37	*All'eminentissimo sig. card. Bentivogli. Per le sue Storie di Fiandra* («Bella Clio, se ti chiamo, e s'a' tuoi carmi»)	ABBA (12)	22-24
38	*Al signor Bernardo Morandi. Dalla calata de' Franzesi a Susa e Pinarolo, si profetarono le calamità che poi seguirono in Italia* («O ristoro del mondo»)	aBCaBCcDD (11)	25-29
39	*A monsig. Giovanni Ciampoli. In lode della Carta* («Con artifici egregi»)	aBCaBCcDD (21)	30-37

40	*Al sig. abate Alessandro Salzilli Filosofo e Teologo Eminentissimo* («Fronte, che di superbo ostro si cinga»)	ABBA (16)	38-40
41	*Alla signora Leonora Baroni. Dama celebre per la sua impareggiabile eccellenza nella Musica. Che inevitabili sono le saette d'Amore* («Fastosetta Sirena»)	aBaBaCC (26)	41-49
42	*In morte di Lope di Vega Carpio poeta spagnuolo* («Da preziosa fonte»)	aBCaBCcDD (8)	50-52
43	*Al signor Francesco Pinelli. Per un regalo di Carciofi e Cavoli Fiori fatto di Dicembre all'Autore* («Fulgido Dio, che d'abbaglianti lampi»)	ABBA (11)	53-55
44	*Si duole delle sue continove pellegrinazioni, e nell'ingresso dell'Anno nuovo augura prosperità al già Eminentissimo Sig. Card. Aldobrandino* («Stentò molt'anni, e della Patria in bando»)	ABbACC (19)	56-60
45	*Al signor co. Carlo Laderchi. Essendo l'Autore portato dalla tempesta all'Isola d'Ivizza la seconda volta che passò alla Corte Cattolica* («Con mantice indefesso»)	abCabCaDD (16)	61-66
46	*Si descrivono in questa e nell'altre due Ode seguenti gli accidenti occorsi ad un cavaliere Maiorchino, che fu fatto prigione dalle Galere d'Algieri. Ode prima* («Nato era Maggio, e lieti»)	aBaBcC (20)	67-72
47	*Ode seconda* («Vagabondo pensiero»)	aBaBcC (19)	73-77
48	*Ode terza* («Già col lento suo plaustro»)	aBaBcC (22)	78-83
49	*Al signor Francesco Mantovani. Che le cose forastiere sono sempre in maggior credito, che le naturali del paese* («Tu della bella Italia al suol natio»)	AbCCbAaDD (10)	84-87
50	*Al sig. marchese Ercole Coccapani. Invitalo a bere ne' giorni di Carnovale* («Poscia ch'alla rotante Empirea Sfera»)	ABBA (19)	88-91

51	*Al sig. marchese Massimiliano Montecuccoli. Raccontasi il Caso d'una bellissima Giovane, che tornando da pescare s'affogò per tempesta in bocca al Porto di Barcellona* («All'armento marino»)	aBaBcC (28)	92-99
52	*Al sig. marchese Virgilio Malvezzi. Sopra la Storia che scrive della Monarchia di Spagna* («Febo, s'egli è pur ver che d'Ippocrene»)	AbCAbCcDD (13)	100-04
53	*Al signor Girolamo Graziani. Che gli anni volano, ma che dall'eccellenza de' suoi poetici componimenti egli dee sperare l'immortalità* («Allor ch'esecutor d'alti messaggi»)	ABBA (15)	105-07
54	*Celebra in generale le lodi della Città di Genova, e si restrigne alle particolari del Sig. Silvestro Grimaldi* («Eccoti, Euterpe, in su l'eburnea cetra»)	ABbACC (16)	108-12
55	*Al signor Geminiano Poggi. Che la gloria della Virtù si fa maggiore nelle persecuzioni dell'Invidia* («Nato appena era il Mondo, e non ancora»)	ABBA (17)	113-16
56	*Ritrova l'Autore in Ispagna una Dama in tutto e per tutto simigliante ad un'altra che avea lasciata in Italia* («O nutrice d'Eroi»)	aBaBcC (15)	117-20
57	*Al signor D. Ascanio Pio di Savoia. L'Autore onorato dal Serenissimo Sig. Duca suo Signore del Governo della Garfagnana, nelle turbolenze che corrono non ha sentimento alcuno di parzialità, non cura avvisi, e godendo d'una dolcissima quiete si ride dell'agitazioni della Corte* («Vasto incendio di guerra»)	aBCaBCcDD (12)	121-25
58	*Al sig. marchese Mario Calcagnini. Bella Dama veduta su la riva del Manzanares la notte di S. Gio. Battista* («Già per le vie dello stellato mondo»)	ABbACC (13)	126-29
59	*Al sig. conte Scipione Sacrati Segretario e Consigliere di Stato del Sereniss. Sig. Duca di Modana. Che la Virtù s'invigorisce ne' travagli, e che non s'arriva alla Gloria, se non per la via della Fatica* («Cote della Virtu*de*»)	aBCaBCcDD (18)	130-36
60	*Al signor Matteo Sacchetti. Che vari sono gli effetti dell'influenze Celesti* («Quelle, Matteo, che miri»)	abCabCaDD (12)	137-41

61	*Al sig. conte Francesco Fontana. Che presso a Signori grandi i suggetti più meritevoli più sono sottoposti alle persecuzioni dell'Invidia* («Lungo il mar lacerato»)	aBCaBCcDD (10)	142-45
62	*Effetti della bellezza* («Sorge nel sen della Sicilia aprica»)	AbCAbCcDD (12)	146-50
63	*All'illustriss. sig. Francesco Bolani. Che non possono i Poeti aver tempo più propizio da comporre che quello della Guerra* («Bolani, o come ben Castalia cetra»)	ABBA (11)	151-53
64	*Al signor co. Raimondo Montecuccoli. Mastro di Campo Generale del Sereniss. di Modana. Si biasima la superbia di quelli che non sanno contenersi nelle grandezze* («Ruscelletto orgoglioso»)	aBaBcC (15)	154-58
65	*Al sereniss. sig. Principe Rinaldo card. d'Este. Nella sua promozione* («Pur gravida di luce»)	aBCaBCcDD (11)	159-63
66	*All'eminentissimo sig. card. Bichi. Per la pace d'Italia* («E qual dall'Infernali atre contrade»)	ABBA (14)	164-66

PL48

F. Testi, *Terza parte delle Poesie […] Stampate questa Prima volta dopo la Morte dell'Autore*, Modena, Giulian Cassiani, 1648.

n.	Argomento e incipit	Schema	pp.
1	*Candia invasa dal Turco* («Già da spessa bipenne»)	aBCaBCcDD (12)	1-5
2	*Alla sacra maestà di Vladislao IV re di Polonia* («Addio bell'Arno. O quanto»)	aBCaBCcDD (11)	6-9
3	*Per le nozze della sacra maestà del Re di Polonia e Svezia con Madama la Principessa Maria Ludovica Gonzaga* («Che veggio? Ha forse il Cielo»)	aBCaBCcDD (12)	10-14
4	*A monsignor Costantino Testi Vescovo di Campagna fratello dell'autore. Biasima la corte, loda la Solitudine, e mostra desiderio di ritirarsi in Regno con esso lui* («Rifiuto della morte»)	aBaBaCC (13)	15-19
5	*Che non si trova quiete altrove che in Cielo* («Quell'incendio amoroso»)	aBCaBCcDD (10)	20-23
29	*Al sig. D. Gio. Battista Paltrinieri. Bellissimo Cipresso schiantato dal vento, di cui fu poscia fatta un'arca ad un corpo Santo* («Che le sedi del Ciel beate e belle»)	ABbACDeeCDFF (8) + WXyyWXZZ	188-92
30	*Alla sua donna* («Poiché morir pur deggio, e della morte»)	ABCBACcDEeDFF (5) + YZZ	193-95
31	*Al sig. principe Luigi d'Este. Che correva alla Lizza con la Signora Principessa Giulia sua sorella* («Mentre di folta neve»)	aBaBcC (9)	196-98
44	*Primavera* («Primavera son io, del Sole amante»)	ABBA (9)	270-71

O52

F. Testi, *L'Arsinda, overo La descendenza de' Serenissimi Prencipi d'Este. Dramma Tragicomico […] Con aggiunta d'altre sue opere. Quarta parte*, Modena, Bartolomeo Sogliani, 1652.

n.	Argomento e incipit	Schema	pp.
4	*Alla Santità di Nostro Signore Papa Innocenzio X. Si loda la Pace, e dalla mano di sua Beatitudine doppo la Particolare d'Italia s'aspetta l'Universale d'Europa* («Ritoglietevi, o Muse»)	aBCaBCcDD (14)	121-25
9	*Al signor Alessandro Salzilli. Filosofo e teologo eminentissimo* («Fronte, che di superbo ostro si cinga»)	ABBA (16)	134-36

L'ode latina al Bosco Parrasio nei manoscritti della prima Arcadia

Maurizio Campanelli

Nel 1688, due anni prima della fondazione dell'Arcadia, Benedetto Menzini pubblicò la sua *Arte poetica*, testo destinato a duratura fortuna, nel cui quarto libro veniva a parlare della poesia lirica, e in particolare dell'ode, in chiave fortemente polemica contro la produzione contemporanea, fino ad arrivare alla parodia di un incipit lirico in stile «Pindaresco» e a contrapporre ai metaforici cavalli di Pindaro quei «Cervelli terricurvi e corti», che bevono «stemprate aurore, / polverizzate stelle e liquefatti / i Cieli che d'ambrosia ànno il sapore»[1]. Sotto questa scorza satirica Menzini adombrava un'ampia zona della lirica barocca, in particolare quella eroica[2], alla quale, sul piano dei modelli, venivano opposti tre autori che sarebbero stati fondamentali nella prima Arcadia: se Petrarca e Della Casa non fanno notizia, è interessante la presenza di Angelo Di Costanzo, il quale fu carissimo ai primi Arcadi, a partire da Vincenzo Leonio, al punto che tentarono persino di dedicargli

[1] Cito dalla prima edizione: B. Menzini, *Arte poetica*, Firenze, P. Matini, 1688, pp. 82-84, senza varianti in Id., *Opere*, II, *Poesie toscane*, Firenze, Tartini e Franchi, 1731, pp. 215-17. Sul Menzini mi limito a rinviare a C.A. Girotto, *Appunti per Benedetto Menzini*, in «Studi secenteschi», LVI, 2015, pp. 117-44, e Id., *Benedetto Menzini e la prima stagione dell'Arcadia*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di M. Campanelli, P. Petteruti Pellegrino, P. Procaccioli, E. Russo, C. Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 163-75; sul Menzini accademico di Cristina di Svezia, e in particolare sull'*Arte poetica*, vd. C. Tarallo, *Discutere di poesia nella Roma tardo barocca. I letterati dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, 2017, pp. 38-59 e *passim*. Da ultimo vd. anche M. Malavasi, *Euganio Libade (Benedetto Menzini)*, in *L'Arcadia nelle sue carte*, a cura di M. Campanelli e M. Malavasi, in «L'Ellisse», XIX/2, 2024, pp. 97-126.

[2] Per una compiuta analisi di questa sezione dell'*Arte poetica* menziniana rinvio a C. Carminati, *Fortuna critica del classicismo barocco in Arcadia (Crescimbeni, Maffei, Muratori, Martello, Gravina)*, in *Canoni d'Arcadia*, pp. 145-62, alle pp. 147-48.

cure editoriali[3]. L'ode è per pochi, concludeva Menzini, fornendone anche un breve statuto. Vent'anni dopo, nel 1708, Gianvincenzo Gravina dava dei pindarici moderni, a cui aggiungeva gli anacreontici, un giudizio assai severo, definendo così, dopo lo stile petrarchista, quello pindarico:

> L'altro chiamasi novello, e con ragione, perché ha la novità in nostra lingua della barbarie di concetti e di parole, come quello che da ogni miglior greco e latino, al pari che dal Petrarca, si allontana; e pure, quantunque i suoi inventori non sono più simili ai Greci e Latini che la simia all'uomo, nulladimeno danno alle odi loro nome di pindariche, perché, gonfie di vento a guisa di vesiche, s'alzano in aria, o pur d'anacreontiche, quando in versi corti raccolgono fanciullesche invenzioni[4].

Nel seguito del brano, che si colloca verso la fine del trattato, Gravina ne aveva pure per il ditirambo. In precedenza aveva posto Pindaro e Anacreonte quali archetipi di due generi di lirica[5], ampliando poi la prospettiva a Teocrito, Mosco e Bione, per quel che riguardava l'idillio. Secondo Gravina, la lirica era quel che originariamente avanzò dall'epica e dalla drammatica, e proprio per esser dedita a ritrarre le passioni umane «a minuto ed al vivo», rientrava anch'essa nella categoria di un utile che era di natura precipuamente etica. In questo rapido abbozzo andrà messo anche il Muratori della *Perfetta poesia italiana* (1702), che dedicava molto spazio alla lirica, tributando ripetuti e sentiti omaggi a una figura chiave non solo del pindarismo di fine Seicento, ma anche del dibattito sul pindarismo, ovvero Alessandro Guidi, che per lui era sempre il Guidi delle canzoni a selva composte per l'Arcadia. Per Muratori la lirica era il territorio di una «Poetica Fantasia» nutrita di estro e furore, che poteva anche solo arrecare diletto, senza quell'utile che invece per Gravina era connaturato ad una lirica nella quale si faceva rifluire anche l'elegia[6].

---

[3] Su questo vd. P. Petteruti Pellegrino, *L'«idea di ben sonettare». Le rime di Angelo Di Costanzo negli scritti critici e teorici di Crescimbeni*, in *Canoni d'Arcadia*, pp. 109-28, alle pp. 115-16.

[4] G. Gravina, *Scritti teorici e critici*, a cura di A. Quondam, Bari, Laterza, 1973 (Scrittori d'Italia, 255), pp. 320-21.

[5] Ivi, pp. 246-49, ma anche 223-26, in una parte che importa il testo del trattatello *Delle antiche favole*, pubblicato dodici anni prima, per cui vd. G. V. Gravina, *Delle antiche favole. In appendice: Discorso sopra l'*Endimione *di Alessandro Guidi*, a cura di V. Gallo, Roma-Padova, Antenore, mmxii, pp. 78-83 e 44-49.

[6] Vd. L.A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, Milano, Marzorati, 1971, i, pp. 261-62, e ii, p. 548. Sulle posizioni di Muratori rispetto alle proposte dell'Arcadia crescimbeniana e sulle implicite risposte che Crescimbeni volle dare a Muratori componendo il IX dialogo della *Bellezza della volgar poesia* e pubblicandolo nella seconda edi-

Dal punto di vista della prassi poetica il problema critico che stava alle origini dell'Arcadia non era tanto il superamento degli eccessi e degli spropositi del Barocco all'insegna di una *simplicitas* stilistica, argomentativa e perfino di *inventio*, che trovava la sua massima espressione nella letteratura pastorale. Su questi aspetti si poteva essere tutti d'accordo e procedere compatti, guidati dall'archimandrita Leonio, anche perché la stagione di quel Barocco si era di fatto già chiusa o si andava chiudendo in manifestazioni che ormai erano chiaramente di retroguardia. Il problema era piuttosto che l'opzione pastorale sembrava destinata a lasciar fuori, fra l'altro, la poesia eroica e il registro sublime, che trovavano espressione nella lirica, specialmente in quella di ispirazione pindarica. Credo che nessuno in Arcadia, anche prima che fosse annoverato Alessandro Guidi (il 2 luglio del 1691), abbia mai pensato di fare a meno della poesia eroica, pure perché attraverso quella poesia passava la celebrazione di virtù e di valori che erano intrinseci alla prima Arcadia; la poesia eroica poteva anzi essere il ponte che metteva la repubblica degli Arcadi in comunicazione diretta con la società civile e politica dalla quale gli Arcadi si erano formalmente ritirati, ma che al tempo stesso cercavano di portare verso la loro ideologia attraverso la loro estetica. Non si deve credere che la poesia eroica fosse soltanto omaggio a un potente che poteva essere un protettore; fu certamente anche questo, ma all'interno di un vasto continente nel quale si spaziava dalla celebrazione di un santo, magari lontano nel tempo, a quella di un regnante, includendo non soltanto prìncipi della chiesa e mecenati, ma anche intellettuali, scienziati, giuristi, eruditi. Una possibilità era offerta dall'adozione del registro eroico nella forma pastorale, a cui ben servì il dramma pastorale: basti qui ricordare che Pietro Ottoboni, celebrato già dagli stessi Arcadi quale sommo mecenate d'Arcadia, diede alla sua opera teatrale più nota, composta nel 1696, il titolo di *L'amore eroico fra' Pastori*. Nel V dialogo della *Bellezza* (1700) Crescimbeni difese la possibilità di usare «stile sublime» ed «eroici argomenti» nella favola pastorale, con riferimento proprio al dramma dell'Ottoboni; e forse non è un caso che qualche anno dopo il Gravina della *Ragion poetica* si sarebbe espresso con molto scetticismo sulla possibilità di utilizzare i «geni pastorali» per «tessere ordigni da scene»[7].

---

zione dell'opera (1712) rinvio al bel lavoro di G. Vagni, *La seconda edizione della* Bellezza della volgar poesia *e il dibattito sul canone lirico nei primi anni del Settecento*, in «Aevum», xciv, 2020, pp. 703-36.

[7] Vd. G.M. Crescimbeni, *Bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, a cura di E. Zucchi, pp. 209-10, e Gravina, *Della ragion poetica*, pp. 317-18. Vd. anche ciò che scrive della poesia pastorale e del suo registro Muratori, *Perfetta poesia*, pp. 481-82.

È solo calandosi nei manoscritti e nelle carte dell'Arcadia che si può verificare come l'opzione dello stile sublime sia stata presente fin da subito, anche all'interno della produzione bucolica. Angelo Antonio Somai fu annoverato in Arcadia, col nome di Ila Orestasio, il 21 aprile del '91, a 22 anni, numero XLIII del Catalogo degli Arcadi; sarebbe stato una figura di rilievo della più antica stagione del Commune arcadico, divenendone il primo Sottocustode, insieme a Filippo Leers, ed effondendovi tutta la sua esile, ma significativa vena di poeta. Nel 1736, quando era ancora in vita, i due nipoti pubblicarono, sulla base delle carte a loro affidate dallo zio nel 1728, la raccolta delle *Poesie toscane e latine*, presentandole come quelle «d'uno de' più vecchi Pastori d'Arcadia, che ha la sorte ancora di sopravvivere a tanti altri già defunti della primiera istituzione»[8]. Il 23 dicembre del '91, in una «ragunanza particolare» tenutasi nella «Capanna» di Essoristo Paliscio, ovvero nel Palazzo di Giovan Battista Rospigliosi, Ila recitò un'egloga latina in cui compare Vincenzo Leonio, in Arcadia Uranio Tegeo, presentato quale indiscusso maestro di canto, quasi un nuovo Orfeo. Uranio rivolge all'intimorito Ila un discorso di poetica, nel quale si ribadisce un concetto caro al Commune delle origini: gli Arcadi tutti, a partire dal maestro Uranio, si sono formati e sono vissuti nella temperie della poesia pastorale, ma devono essere pronti a lasciarla, sia pur temporaneamente, per offrire il loro canto a soggetti alti; devono insomma sapersi muovere tra le «sylvarum latebrae» e le «celsae urbes». Uranio dice quindi che è venuto il momento in cui userà un «gravius plectrum», e subito invita Ila, sebbene ancora «rudis advena», ad associarvi la sua agreste siringa per celebrare il miracolo della neve caduta in piena estate e svelarlo alle future generazioni[9]. Il miracolo è quello della nevicata del 5 agosto, che a metà del IV secolo portò papa Liberio e il patrizio Giovanni a fondare la Basilica di Santa Maria Maggiore; in questo caso il sublime si indirizzava verso l'argomento religioso, che poteva così divenire oggetto di una poesia di timbro eroico.

Da un Leonio visto dal giovane Somai passiamo ora a Crescimbeni. La terza e definitiva edizione delle sue *Rime*, apparsa nel 1723, contiene un intero libro, il VII, di odi pindariche, strutturate in strofe, antistrofe ed epodo. Si tratta di quindici odi (più una saffica tradotta dal greco di Meone Lasionio, il benedettino napoletano Giovan Battista De Miro[10]), delle quali ben dieci

---

[8] A. A. Somai, tra gli Arcadi Ila Orestasio, *Poesie toscane e latine*, Roma, G. M. Salvioni, 1736, p. *4*r*.

[9] Ho pubblicato il testo, che era rimasto inedito nel ms. Arcadia 1, in *Poesia, oleografia o storia culturale? Ritratto di Ila Orestasio, un Arcade senza pretese*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», xiii/1, 2024, pp. 121-69, alle pp. 158-69.

[10] Sulla cui poesia lirica in lingua greca vd. L. Bettarini, *I carmi greci della prima Arcadia: forme, fonti, modelli*, in *Canoni d'Arcadia*, pp. 313-30, alle pp. 327-30.

figuravano già nella prima edizione delle *Rime*, apparsa nel 1695; il giovane Crescimbeni fu dunque un poeta pindarico. I titoli dicono che queste odi furono composte per l'Arcadia, considerazione che trova conferma nei manoscritti. La seconda ode della stampa del 1695, settima in quella del 1723, fu scritta per il compleanno di Crateo Ericinio, nome arcadico di Pietro Ottoboni. Se ne conserva un manoscritto autografo, copia in pulito divenuta copia di lavoro, da cui sappiamo che fu recitata al Bosco Parrasio il 16 agosto 1692, data che la rende la più antica ode pindarica crescimbeniana della quale abbiamo il manoscritto. Nella prima strofa l'autore assume una postura che pare ispirata alle canzoni a selva di Alessandro Guidi, rivendicando al poeta pastorale la facoltà di innalzarsi al tema eroico[11]:

> Sorger tale in me sento
> nobil talento
> che mi solleva a non usato stile.
> Non siam già noi costretti
> a i faggi, alle miriche,
> all'auree spiche
> tesser inni mai sempre, e a i Tori e all'Agne:
> sotto poveri tetti
> anco il valore alberga, e le campagne
> rotte da aratri e buoi
> producon anco Eroi[12].

Di sapore, anzi direi d'imitazione guidiana, è anche l'incipit della seconda ode pindarica di Crescimbeni che troviamo nei manoscritti, indirizzata a Pallante Artemisio, ovvero Anton Florian, che dal 1691 era ambasciatore a Roma dell'imperatore Leopoldo I. L'ode dovrebbe esser stata letta nella IV ragunanza generale della V stagione, che si tenne il 25 luglio del 1695; è un

---

[11] L'ode si legge nel ms. Arcadia 2, f. 116*r*-119*v*, che siglo A; fu poi copiata in una seconda redazione nel ms. Arcadia 5 (che prelude all'edizione del 1695), ff. 329*r*-332*r*, redazione che si ritrova nelle edizioni a stampa, ovvero in Alfesibeo Cario, *Rime*, Roma, G.B. Molo, 1695, pp. 135-41, e poi in G.M. Crescimbeni, *Rime*, Roma, A. de' Rossi, MDCCIV, pp. 169-72, e finalmente in G.M. Crescimbeni, *Rime*, Roma, A. de' Rossi, MDCCXXIII, pp. 298-301; poiché il ms. Arcadia 5 e le stampe non presentano varianti fra loro, le siglo collettivamente con R. Per le poesie del Custode si può ora ricorrere al lavoro di S. Crescenzi, *Edizione critica delle Rime di Giovan Mario Crescimbeni*, Tesi finale del Corso di Dottorato in Testi, contesti e fonti dall'Antichità all'Età contemporanea, Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale, ciclo XXXVII, [2025]; l'ode per l'Ottoboni si legge alle pp. 311-315.

[12] Seguo il testo del ms. Arcadia 5 e delle edizioni, dando qui le varianti del manoscritto A: v. 1 Sorger *R* Scender *A*, vv. 6-7 sempre e alle spiche / intesser inni, e alle giuvenche e all'agne *A*, v. 9 anco *R* anche *A*.

bel testo di commiato per il Florian, che si apprestava a lasciare Roma per tornare presso l'imperatore[13]. Eccone la prima strofa:

> O Inni, della Gloria eterni figli,
> che sovra l'empie Parche avete il regno,
> arte non puote o ingegno,
> né ricchezza o valore
> scampar da' crudi artigli
> di nostre rapid'ore,
> ned a' gran Nomi pur perdona Lete,
> ma la mia Cetra altera,
> che a voi soave impera
> che soli contra quelle invitti siete,
> Pallante porge a voi,
> inclito Germe degli antichi Eroi[14].

A prescindere dalla cronologia, ancora tutta da mettere a fuoco, delle odi pindariche del Custode, la poesia eroica e il registro sublime avevano fatto il loro ingresso in Arcadia con le annoverazioni di Benedetto Menzini (23 marzo '91) e soprattutto di Alessandro Guidi, con i quali entrò nella repubblica pastorale la poesia dell'Accademia di Cristina di Svezia (nel '91 fu annoverato anche uno dei due poeti latini della corte di Cristina, Michele Cappellari, mentre l'altro, Ubertino Carrara, divenne Arcade nel 1694). Era quella una poesia che doveva essere funzionale alle materie gravi trattate nei discorsi che si tenevano nell'Accademia, fondata a Roma nel 1656 e nel 1680 lì rifondata dall'ex regina, in un contesto nel quale si prescriveva di studiare «la purità, la gravità e la maestà della lingua Toscana», di imitare «per quanto si può i Maestri della vera eloquenza de' secoli d'Augusto e di Leone X», di

[13] È conservata nel ms. Arcadia 5, ff. 60*r*-63*r*; sebbene Crescimbeni, contrariamente alle sue abitudini, non abbia segnato al termine del testo l'indicazione della ragunanza, l'ode si trova in fondo ai componimenti letti nella IV ragunanza, separata da un frontespizio rispetto a quelli letti nella V (tenutasi il 14 agosto). Fu poi stampata in Alfesibeo Cario, *Rime*, pp. 129-35, Crescimbeni, *Rime*, MDCCIV, pp. 162-68, Crescimbeni, *Rime*, MDCCXXIII, pp. 291-97. Una redazione precedente a tutta questa trafila testuale si legge ai ff. 336*r*-339*r* del ms. Arcadia 5; è tempestata di correzioni, che qui non mette conto di riportare e per le quali rinvio a Crescenzi, *Edizione critica*, pp. 306-311, che ne dà puntualmente conto nel suo apparato.

[14] Il brano si legge al f. 60*r* del ms. Arcadia 5, in Alfesibeo Cario, *Rime*, p. 129, e in Crescimbeni, *Rime*, MDCCIV, p. 162, testimoni che tutti riunisco sotto la sigla A, poiché in questi versi non presentano fra loro varianti; un testo rivisitato si legge invece in Crescimbeni, *Rime*, MDCCXXIII. Seguo quest'ultimo, e riporto qui le varianti della redazione A: v. 3 d'arte non puote ingegno *A*, v. 7 né al nome degli Eroi perdona Lete *A*, v. 12 inclito Germe] reliquia e fregio *A*.

dare «il bando allo stile moderno, turgido ed ampolloso»[15]. Nei sei libri di canzoni che costituiscono gran parte del volume in cui sono raccolte le *Poesie liriche* di Menzini, stampato nel 1731, molti anni dopo la morte del poeta, si contano soltanto tre canzoni «alla maniera di Pindaro» (e una in realtà ha forma di canzonetta), anche se quella che apre il quarto libro, e quindi funge un po' anche da proemio al mezzo, è un manifesto di poetica, come già dice il titolo: *Del grande spirito che richiedesi per nobilmente poetare. Avervi la sua lode per quelli che fanno versi d'Amore, ma più per coloro che prendono a celebrare altamente l'Armi e gli Eroi*[16]. Ma colui che si celebrò, e fu celebrato, come il novello Pindaro era ovviamente Guidi, che scrisse di sé versi rimasti celebri in Arcadia e fuori: «E tento i modi del Cantor Tebano, / e forse non invano / seguo l'altero volo: / non è caro agli Dei Pindaro solo»[17]. Menzini e Guidi non furono soltanto due presenze assidue nell'Arcadia delle origini, ma riuscirono anche ad interpretarne l'etica, prima ancora che la poetica, in testi fra i più rilevanti di quella stagione, quali la «lezione accademica» di Menzini *L'Arcadia restituita all'Arcadia*, tenuta nel 1692[18], e la lunga canzone a selva che Guidi compose per la rogazione delle *Leges Arcadum* e recitò al Bosco Parrasio degli Orti Farnesiani il 20 maggio del 1696[19]. In Arcadia Guidi recitò, non oltre l'agosto del 1694, la selva *Il furor poetico*, che Crescimbeni copiò di sua mano nel ms. Arcadia 4, ai ff. 315*r*-317*v*, intestan-

---

[15] Le citazioni vengono dalla *Costituzione* del 1680, che, in mancanza di un'edizione critica, si legge in M.T. Acquaro Graziosi, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, Palombi, 1991, pp. 69-72, a p. 72; il testo è tratto H. Martin, *La Reine Christine de Suède à Rome et les débuts de l'Arcadie*, Thèse de doctorat en Lettres et Sciences Humaines, Université de Paris, 1968, pp. 114-22.

[16] B. Menzini, *Opere*, I, *Poesie liriche toscane*, Firenze, Tartini e Franchi, 1731, pp. 100-101.

[17] A. Guidi, *Rime*, Roma, G.G. Komarek, MDCCIV, p. 70.

[18] Ne rimane una «copia autentica» nel ms. Arcadia 1, ff. 335*r*-348*v*; in quello stesso 1692 fu stampata a Roma per i tipi di G.B. Molo, in un opuscolo recante una lettera di dedica di Menzini a Giovan Battista Rospigliosi, che porta la data del 16 maggio. Molti anni dopo fu inserita nel primo volume della raccolta destinata a riunire i discorsi recitati al Bosco Parrasio: *Prose degli Arcadi*, I, Roma, A. de' Rossi, 1718, pp. 104-25. Su questi testimoni e sui loro rapporti vd. ora Malavasi, *Euganio Libade*, pp. 104-111.

[19] In anni più tardi Guidi ne divise il testo, alterandone il tenore originario, fra tre canzoni a selva inserite nelle *Rime* del 1704 (pp. 13-28), in cui le due selve intitolate *Gli Arcadi sul Colle Palatino* e *Costumi degli Arcadi* furono interamente costruite con strofe prese dalla selva manoscritta, sia pur con molti ritocchi formali e con l'aggiunta di qualche verso, incluso un brano encomiastico dei Farnese. Le strofe residue della canzone manoscritta andarono finalmente a comporre più della metà di una terza canzone, che nel volume del 1704 si intitola *Vanità de' Pensieri umani* (pp. 93-96). Ho ricostruito la vicenda in *L'*Egloga *di Erilo Cleoneo per la rogazione delle* Leges Arcadum, in *La tela di Morgana. A Vincenzo Fera dagli allievi del Dottorato di Messina*, Firenze, Le Lettere, 2025, pp. 269-289.

dola come *Egloga*; Guidi ne fece poi il primo testo della raccolta del 1704[20], il volume che presentava la sua nuova poesia, quella romana composta in prevalenza per Cristina prima e quindi per gli Arcadi, dopo che, nella premessa alla stampa dell'*Endimione* del 1692, aveva rifiutato la sua produzione precedente. È un testo nel quale Guidi immagina che le Muse gli portino l'«ammirabil cetra [...] del gran Cantor Tebano», la quale diviene strumento della trasumanazione del poeta, sotto la regia delle Muse, nel segno della poesia eroica[21]:

R	*A*
né più ragiono in pastorali accenti	né più ragiono in Pastorali accenti
alle Romane genti:	a le Romane genti:
escon dal petto mio splendori e lampi,	escon dal petto mio splendori e lampi,
ed allor ne' miei campi	et allor da' miei campi
veggio il Fonte immortale	veggio per l'aria alzarsi armenti alati
che su l'anima mia versa e diffonde	e dentro a mie capanne allora ascolto
lo spirto degli Dei	saette alto sonanti
in compagnia dell'onde	e cento navi e cento, Inclite Muse,
	ne' vostri porti alle mie voglie avete
	per tragittare Eroi
	oltra i gorghi di Lete

Guidi non scrisse alcuna ode pindarica, forse anche per evitare il rischio di venir sopraffatto dai modelli, e soprattutto da Chiabrera[22], ma compose

[20] Guidi, *Rime*, pp. 1-5.

[21] Il brano è tratto dalla terza strofa e si presenta nel manoscritto (ff. 315*v*-316*r*) in una redazione quasi completamente diversa dalla stampa (pp. 2-3), che offre un testo molto più sintetico ed ispirato, mentre quello del manoscritto è ben più chiaro nel riferirsi al registro eroico; per questo, anziché mettere le lezioni del manoscritto in apparato, giustappongo le due redazioni, indicando con A il ms. e con R la stampa.

[22] Pier Iacopo Martelli testimonia che dell'edizione dell'*Endimione* apparsa nel 1692 piacque più la canzone di dedica a Giovan Francesco Albani, il futuro Clemente XI, che non il testo della favola, perché quest'ultimo «contenea molti passi bellissimi, ma molte volte presi in prestito dal Petrarca, dal Tasso e dal Guarini [...]. Quindi è che il nostro Erilo propose in se stesso di non più legger Poeti, imperocché, compiacendosi chi li legge delle loro bellissime idee, uniforma ad esse la propria e, trovando le strade agevoli e piane al cammino, non vuol faticare ad aprirsene delle nuove, e così, voglia o non voglia, si fa conoscere al più per un imitatore perfetto dell'Opere altrui. Egli dunque, che pur sapea non essere stati Dii Orazio, Pindaro, il Chiabrera, il Petrarca e tanti altri che occuparono i primi seggi della lirica Poesia, sperò, come Uomo non men di loro, di pareggiarli a forza di cacciarli della sua memoria e del suo gabinetto, e da

alcune canzonette, sempre però mantenendosi sul registro sublime. Crescimbeni insomma, sempre poco o punto considerato quale poeta, ha una seria possibilità di esser stato, da un punto di vista strettamente formale e quantitativo, il più pindarico fra i poeti della prima Arcadia, sebbene non occorra dire che il modello di quelle odi, tolto Guidi, non era tanto Pindaro quanto Chiabrera, sul quale, se si eccettuano le riserve sull'ispirazione pindarica nei sonetti, Crescimbeni pronunciò più di un giudizio entusiastico, mettendone a fuoco l'importanza nella storia della poesia italiana moderna quale modello alternativo al Petrarca[23]. Non la pensava così Gravina, che non cita mai Chiabrera nella *Ragion poetica*, né altrove nei suoi scritti critici, salvo nella tarda lettera a Scipione Maffei *De disciplina poetarum* (dicembre 1711 / gennaio 1712), con un giudizio tutt'altro che lusinghiero[24]. Dunque nell'Arcadia delle origini, accanto al bivio Petrarca-Chiabrera, si apriva quello tra pastorale ed eroico, ovvero fra registro umile e registro sublime, bivio nel quale la seconda strada fu non meno percorsa e non meno importante della prima.

Come collocare in questo quadro la produzione latina? La cosa non è semplice, perché il latino resta fuori dalla trattatistica che son venuto citando, come se fosse al di sopra o al di sotto, al di qua o al di là del quadro teorico. Non starò qui a ripetere che l'Arcadia nasce come una realtà pienamente bilingue, semmai evidenzierò che il ruolo della poesia latina in Arcadia fu sostanzialmente quello di fornire un saldo ancoraggio al classicismo: quando le discussioni su modelli e orientamenti della poesia toscana andavano a tradursi in prassi, si trovavano sempre di fronte ad un universo che aveva ormai raggiunto un ordine perfetto, un equilibrio apparentemente immutabile, che forse – questione ancora tutta da studiare – esercitava anche un influsso sulla poesia in italiano, sia nei poeti bilingui, sia in quelli che usarono soltanto il toscano, come Crescimbeni[25] e Guidi. Quanto allo specifico dell'ode, va ricordato che la composizione di odi latine era in qualche modo parte del curriculum scolastico: nella classe di Umanità dei Collegi Gesuitici si leggevano

---

lì innanzi non volle più altra libreria che quella della sua mente per ciò che spetta alla Poesia, pascendosi bensì della Storia, come di quella che a lui forniva materia per la condotta bizzarra delle sue superbe Canzone» (P.I. Martelli, *Vita dell'abate Alessandro Guidi*, in *Le vite degli Arcadi illustri*, III, Roma, A. de' Rossi, 1714, pp. 235-36).

[23] Su questo rinvio a Carminati, *Fortuna critica*, pp. 150-53, alla quale si aggiunga Crescimbeni, *Bellezza*, *ad indices*, in particolare pp. 323-26 e il commento in fondo al testo.

[24] Ne ha discusso magistralmente Carminati, *Fortuna critica*, pp. 158-60.

[25] Sebbene un'elegia e un pugno di epigrammi a lui attribuiti, che formano un piccolo *liber* amatorio per Silvilla (Gaetana Passerini), figurino negli *Arcadum carmina*, pars prior, Romae, A. de Rubeis, 1721, pp. 64-67, e tornino nell'*editio altera*, Romae, Jos. et Phil. de Rubeis, 1757, pp. 66-69.

«odae Horatii selectae» e nella classe di Retorica, che era l'ultima del corso inferiore, di mese in mese veniva dettato un *argumentum orationis* da produrre o in unica soluzione o in parti con cadenza settimanale; nel primo caso si poteva comporre un epigramma, un'elegia, un'epistola o un'ode[26]. Il primo volume degli *Arcadum carmina* contiene un'ode saffica del già citato Somai che fu composta per un'occasione di vita studentesca[27]. Tra i poeti latini che hanno popolato le ragunanze della prima Arcadia, alcuni coltivarono con assiduità la musa lirica; tra questi il gesuita napoletano, ma trapiantato a Roma, Carlo d'Aquino, il fiorentino Vincenzo Filicaia e il perugino Giovanni Angelo Guidarelli. Il primo fu una figura importante, anche dal punto di vista gestionale, della prima Arcadia, nella quale venne annoverato, con il nome di Alcone Sirio, il I maggio del '91. Fu un poeta latino fecondissimo e di limpido nitore stilistico, come si evince dai tre volumi di *Carmina* apparsi tra il 1701 e il 1703, nel primo dei quali figura un *Anacreon recantatus*, ovvero le odi di Anacreonte *quo extant ordine per totidem palinodias ad honestiorem sensum accomodatae*[28], straordinario esercizio di stile, che ci porterebbe nel mondo dell'anacreontica latina, praticata anche in Arcadia. Il secondo volume dei *Carmina* contiene invece un *Liber Lyricorum*, nel quale spiccano quattro lunghi carmi iniziali, due alcaiche e due ditirambi, che descrivono l'omaggio dei quattro continenti al neoeletto Innocenzo XII[29], ma, se mai furono recitati in pubblico, è molto più probabile che ciò sia avvenuto al Collegio Romano che non al Bosco Parrasio.

Della lirica latina destinata all'Arcadia testimonia il volume degli *Arcadum carmina*, sul quale tornerò, ma, se vogliamo sapere quali odi latine siano realmente state recitate al Bosco Parrasio negli anni di Crescimbeni, dobbiamo rivolgerci ai primi tredici manoscritti letterari dell'Arcadia. Si tratta in realtà di grandi faldoni archivistici che contengono gli originali, quasi sempre autografi, talora idiografi, dei testi che venivano letti durante le varie ragunanze e che erano raccolti dopo le recite dal Custode e da lui provvisti di note che registravano l'eventuale autografia, il nome civile e/o arcadico dell'autore, quando mancante, il numero della ragunanza nella quale erano stati recitati. I singoli testi venivano poi raccolti, insieme agli altri componimenti di ogni ragunanza, in fascicoli che erano ordinati anno per anno dal Custode stesso in grossi volumi (la coincidenza del volume con l'anno è

[26] Per questo vd. M. Campanelli, *Gli arsenali della memoria e i diporti delle Camene*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», xi, 2022, pp. 139-64, alle pp. 144-45.
[27] Vd. Campanelli, *Poesia, oleografia*, pp. 152-56.
[28] Caroli De Aquino SJ *Carminum* tomus I, Romae, A. de Rubeis, MDCCI, pp. 275-366.
[29] Caroli De Aquino SJ *Carminum* tomus ii, Romae, A. de Rubeis, MDCCII, pp. 317-39.

ancora oggi constatabile nei primi nove faldoni). Questi libri erano il cuore dell'archivio dell'Arcadia, al quale si era dato il nome di Serbatoio; purtroppo nel corso dei secoli hanno subito molte perdite e si presentano oggi in forma spesso lacunosa, ma restano una testimonianza straordinaria, perché contengono migliaia di testi di centinaia di autori, che nel loro insieme restituiscono l'immagine viva di almeno un trentennio di letteratura nazionale, se si considera che raccolgono anche i testi inviati dai Pastori forestieri prima e poi delle Colonie, man mano che venivano fondate; alla lettura dei componimenti provenienti da fuori Roma, dei quali Crescimbeni all'inizio di ogni stagione sollecitava l'invio, fu dedicata per anni una specifica ragunanza, prevista anche dalle *Leges Arcadum*, che si teneva alla fine della stagione. Non bisogna mai dimenticare che si tratta di componimenti scritti in prima istanza per essere recitati, e quindi per un pubblico di ascoltatori, in massima parte poeti, a tempo pieno o a tempo più o meno perso, che non avevano un testo scritto o stampato di fronte agli occhi, ma dovevano basarsi soltanto sui loro orecchi. Di tutti i generi di poesia latina, se l'epigramma è quello più facile da seguire al solo ascolto, l'ode è la più difficile. Questo può spiegare perché le odi latine nei manoscritti dell'Arcadia non siano molte; d'altra parte l'ode nella poesia latina è sempre una composizione di nicchia, molto meno praticata di altri generi (in fondo era stato così anche nell'antichità). Nei manoscritti che raccolgono i testi recitati nelle varie stagioni «de' Componimenti arcadici» (secondo la titolazione di Crescimbeni) ho contato trentadue odi latine e un'anacreontica; di queste, un'alcaica di Angelo Antonio Somai, che in apparenza è dedicata al potere sonnifero della lattuga, ma in realtà parla di una crisi dell'ispirazione[30], è la sola che passò nel primo volume degli *Arcadum carmina*, pubblicato verso la fine dell'epoca di Crescimbeni, nel 1721, che avrebbe dovuto raccogliere il fiore dei testi latini recitati al Bosco Parrasio nel lungo arco cronologico che aveva avuto inizio nel 1690. È questo un volume nel quale prevalgono le egloghe unitamente alle elegie, a differenza di quel che avviene nei volumi delle *Rime degli Arcadi* stampati negli anni di Crescimbeni, ove predominano sonetti e canzonette, anche di tema serio, sull'esempio precipuo del Chiabrera. Negli *Arcadum carmina* i poeti di cui si pubblicano prove liriche sono quattro: lo scolopio ligure Niccolò Maria di San Domenico, al secolo Niccolò Avanzini[31], Angelo Antonio Somai, il futuro cardinale Francesco Martelli e Vincenzo Filicaia, colui che era stato forse il primo, con le sue canzoni sull'assedio e la libera-

[30] Ne ho pubblicato un'edizione critica in *Poesia, oleografia*, pp. 144-52.

[31] Sul quale rinvio a M. Campanelli, «*Eja age dic satyram*». *La musa pedestre nel Bosco Parrasio*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2021, pp. 55-91.

zione di Vienna, stampate nel 1684, a segnare uno scarto classicista rispetto all'ancora dominante barocco; poeta carissimo a Cristina di Svezia, Filicaia in Arcadia, dove fu annoverato il 27 maggio del 1691 col nome di Polibo Emonio, venne considerato un padre nobile[32].

Questa produzione lirica in latino sembra, sia nei manoscritti che nelle stampe, troppo esigua ed eterogenea ad un tempo per reggere un discorso critico che pretenda di essere unitario; d'altro canto ognuno di quei testi, preso singolarmente, presenta almeno un motivo d'interesse. I manoscritti restituiscono un piccolo manipolo odi di Tirreno Lecheatico, il napoletano Gennaro Antonio Cappellari, studioso di filosofia, celebrato poeta, prosatore ed oratore latino, personaggio importante nella prima Arcadia (vi entrò nel '94), che fu anche incaricato di redigere un testo che esponesse storia, natura e assetto istituzionale del Commune per fungere da *praefatio* ad una mai realizzata edizione a stampa delle *Leges Arcadum*[33], ma finì impiccato nel 1702 a Palermo, certamente perché coinvolto nei moti antispagnoli seguiti alla morte di Carlo II, che culminò nella cosiddetta congiura di Macchia, un moto antispagnolo capitanato da Tiberio Carafa a favore di quegli Asburgo che a Roma avevano avuto nel Cappellari un uomo di loro massima fiducia[34]. L'archivio dell'Arcadia è l'unico luogo finora noto in cui sopravvivano alcuni suoi testi, soprattutto odi latine, tra le quali una, che fu recitata nella ragunanza III della V stagione (14 luglio 1695), ha per titolo *Iustitia neglecta imperia corruere*[35]. È un testo di sentimenti filorepubblicani, che affronta il tema del tirannicidio, caro a Gravina, al quale il Cappellari era certamente vicino; il tema è tutto proiettato nell'antichità romana, quando l'amore della libertà repubblicana, che aveva vaccinato Roma dalla tirannide, naufragò nelle guerre civili, l'esito delle quali fu la sottomissione del popolo non ad un tiranno, ma a tre, come si afferma nelle ultime due strofe:

---

[32] Su di lui vd. da ultimo V. Sanzotta, *Polibo Emonio (Vincenzo Filicaia)*, in *L'Arcadia nelle sue carte*, pp. 149-86, con la bibliografia precedente. Sanzotta ha recuperato il ricchissimo fondo delle carte di lavoro del Filicaia, oggi diviso tra l'Archivio di Stato di Firenze e la Biblioteca Medicea Laurenziana, che d'ora in poi sarà un sussidio imprescindibile per lo studio della figura e della poesia del Filicaia, come già ha dimostrato l'edizione di alcune odi latine dedicate al mogarino condotta da Giulia Rama (vd. *infra*, n. 48).

[33] Vd. *I testi statutari del Commune d'Arcadia*, a cura di E. Appetecchi, M. Campanelli, C. Di Bari, A. Giacopini e M. Sassi, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2021, pp. 61-63 e 225-36.

[34] Vd. l'ampio profilo biografico che gli dedicò Agero Nonacride (Biagio Maioli d'Avitabile) nelle *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, I, Roma, A. de' Rossi, 1720, pp. 189-95; interessanti notizie su di lui e sulla sua fine dà anche Giuseppe Giusto Guaccimanni nel tomo IV dei suoi inediti *Dialoghi eruditi*, ms. Ges. 246 della Bibl. Nazionale di Roma, pp. 519-522.

[35] Si legge, autografa, nel ms. Arcadia 5, f. 32*r-v*.

Bello novenni sunt Capitolio
in servitutem currere prodigo
parata cum vinclis herile
imperium sociaeque caedes.
Atqui redemit funere Caesaris
Brutus Senatum. Quid iuvat, omnia
si iura contemptique fasces
tergeminos stimulant tyrannos?

Potrebbe sembrare una sintesi di dissertazione antiquaria esposta in versi, ma è noto che il tema della tirannide nella cultura di fine Seicento, in particolare tra Roma e Napoli, era un tema caldo. L'anno prima, il 22 luglio, Tirreno aveva recitato un'ode in strofe asclepiadee quarte su un tema che dal titolo potrebbe sembrare di gusto latamente barocco, *Ad Panem Deum, ob servatum pastoris conspicillum, quod lapsum in silicem impegerat*; l'ode era in realtà una preghiera a Pan, ringraziato non soltanto per avergli salvato gli occhiali, ma anche per la recuperata salute di Nicandro Tueboate, ovvero il principe napoletano Francesco Maria Carafa, che dal testo appare quale protettore del Cappellari e forse patrocinatore del suo ingresso in Arcadia[36]. Tirreno scrisse anche un'ode alcaica nella quale affrontò il tema oraziano della fugacità della gioventù e del *ruit hora*[37], e un'altra alcaica per celebrare la vittoria riportata dall'esercito imperiale guidato da Eugenio di Savoia sul fiume Tibisco contro gli Ottomani[38].

Giovanni Angelo Guidarelli, lettore di retorica presso lo Studio di Perugia, che, essendo stato annoverato il 27 maggio del '91 (insieme a Filicaia) col nome di Epito Cranionio, fu uno dei primi Arcadi forestieri, scrisse anch'egli un'ode alcaica sulla vittoria delle armi imperiali al Tibisco, che fu recitata nella stessa occasione di quella del Cappellari; il testo, qualificato nel

[36] Ms. Arcadia 4, f. 68*r-v*; l'ode venne letta nella ragunanza III della stagione IV, tenutasi appunto per festeggiare la recuperata salute di Nicandro.

[37] *Indulgendum aetati, Ode*, nel ms. Arcadia 6, f. 40*r-v*, recitata nella II ragunanza della VI stagione, il 30 giugno 1696.

[38] Conservata nel ms. Arcadia 8, f. 170*r-v*, venne letta nella VI ragunanza dell'VIII stagione, tenutasi il 22 settembre 1698, che fu in gran parte dedicata alla celebrazione della vittoria del Tibisco. L'ode è stata lasciata anepigrafa dall'autore, che in fondo ha scritto «La prego a non metterci il mio nome proprio, ma al più quel dell'Arcadia e le bacio le mani»; se la richiesta era rivolta a Crescimbeni (come pare ovvio), non fu rispettata, perché il Custode segnò in cima al recto sia il nome civile sia il nome arcadico dell'autore.

titolo *Epinicium ad Lyram*, è rivolto all'imperatore Leopoldo ed indugia sulla rotta dei Turchi e sul sangue versato[39].

Scorrendo i manoscritti, troviamo un'ode in strofe asclepiadee terze *Ad Telephum Poetam cum Chloe iuberetur ab Urbe exulare*[40], di Astreo Chelidorio, ovvero monsignor Giovan Francesco Rota (o Ruota), cremonese, annoverato il 2 luglio del '91, che era stato segretario dell'Accademia degli Infecondi e familiare di Cristina di Svezia, e poi governatore di varie città dello Stato della Chiesa[41]; l'ode è un testo sul potere della poesia, di forte ispirazione oraziana. Di poesia parla anche un'ode saffica in morte del Filicaia, inserita in un fascicoletto di carmi inviati in Arcadia da Henry Newton[42], poeta e prosatore latino che dal 1704 al 1709 visse a Firenze in qualità di legato della regina Anna d'Inghilterra presso il Granduca Cosimo III; delle sue relazioni coi letterati non solo toscani, ma anche romani, parla un corposo volume di scritti latini, in cui è narrata anche la sua irrituale annoverazione in Arcadia, avvenuta nel 1708 col nome di Argeste Melichio[43]. L'anziano Filicaia fu l'amico più caro dei suoi primi anni fiorentini, e il Newton lo celebrò ripetutamente quale poeta sommo, fino all'ode inviata agli Arcadi, che nella prima parte canta la teoria della palingenesi delle epoche e il ritorno del Filicaia alla *pristina Patria* celeste, dove continuerà a lodare in versi il Creatore, riscuotendo l'eterno plauso dell'Empireo. Nella seconda parte Newton rivolge il suo sguardo alla terra, da cui fuggono la *Pax,* il *Pudor,* il *Rectum* e gli *Jura*, che mai torneranno; a questo punto l'ode si fa politica, appaiando Cosimo III, che invano tenta di «moribus formare suis scelestos», e Anna, la quale a stento riesce ad

---

[39] Ms. 8, ff. 176*r*-179*v*. L'ode si presenta in due copie, entrambe vergate con eleganza; la prima è corretta da Crescimbeni, la seconda recepisce quasi tutte le correzioni del Custode. Il confronto con gli autografi del Guidarelli conservati nell'archivio dell'Arcadia ha mostrato che entrambe le copie sono autografe; poiché Guidarelli viveva a Perugia, occorre pensare che Crescimbeni gli abbia inviato una copia con le sue correzioni, o gliele abbia comunque comunicate, e che Guidarelli abbia inviato al Custode una seconda copia nella quale erano accolte nel testo, a meno che nel settembre del '98 l'autore non si trovasse a Roma.

[40] Ms. Arcadia 4, ff. 135*r*-136*v*; fu recitata il 5 settembre del '94. Telefo potrebbe essere Telefo Alissio, ovvero il napoletano Cesare Natale.

[41] Gli dedicò un ricco profilo Eufemo Batio (il cremonese Francesco Arisi) nelle *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, II, Roma, A. de' Rossi, 1720, pp. 116-21.

[42] Ms. Arcadia 11, ff. 2*r*-8*r*, l'ode per il Filicaia si legge ai ff. 7*r*-8*r*.

[43] Henrici Newton sive de Nova Villa, *Epistolae, orationes et carmina*, Lucae, typis Dominici Ciuffetti, MDCCX; la vicenda dell'annoverazione è raccontata in una lettera spedita a Gijsbert Kuiper da Firenze il 15 ottobre 1708 (p. 144). Nel frontespizio dell'edizione Newton esibiva la sua affiliazione all'Arcadia insieme a quelle che ne facevano un membro della Royal Society, dell'Accademia Fiorentina e della Crusca.

impedire che il suo impero crolli. Seguono due strofe che contengono una profezia di successo per entrambi i regnanti, dopo guerre che serviranno a ricondurre in terra la pace fuggita; erano queste le profezie che il Filicaia faceva in veste di poeta e che ora dal cielo osserverà farsi realtà:

> Bella sed Pacem statuent fugatam:
> posteris legem dabit alter [*scil.* Cosmus] aequus,
> illa [*scil.* Anna] servatum – voluere Fata[44] –
> proteget Orbem.
> Certus haec primum cecinit Poeta[45],
> spectat hinc Hospes Superûm propinquans
> laetius Seclum Dominosque Rerum[46]
> rite Britannos.

L'immagine del Filicaia che osserva dal cielo gli Inglesi padroni del mondo risulta indubbiamente curiosa, ma è il modo nel quale Newton è riuscito a far convivere la sua anima di ambasciatore con quella di poeta. Per garantire che di profezia si trattava, Newton fece trascrivere (non conosco la sua mano, ma il manoscritto sembrerebbe opera di un calligrafo) in fondo all'ode un passo di un autore controverso: «Nostradamus *Cent.* II n. 100: "In Angliâ sedes erit magni Imperii / Rerumque Domina secla per stabit tria». Nell'edizione del 1710, che ripropone il testo dell'ode senza varianti, le due strofe furono oggetto di quella che parrebbe una censura, poiché in luogo degli otto versi furono stampate otto righe di puntini di sospensione[47].

Newton e Filicaia si erano scambiati odi e carmi latini sul mogarino, vale a dire il gelsomino doppio di Goa o gelsomino del Granduca (Jasminum Sambac), al quale aveva dedicato un'anacreontica anche Magalotti. Filicaia arrivò a scrivere una *Mogarineis*, silloge di diciotto odi latine in vari metri del repertorio oraziano, delle quali cinque apparvero a stampa nella raccolta delle poesie latine degli Arcadi[48]. La pianta aveva una storia peculiare, che

---

[44] «Voluere fata» ricorre, in diverso metro e ad inizio di verso, in Seneca, *Herc. O.* 1180.

[45] «Cecinere poetae» ricorre, in fine di esametro, quattro volte in Lucrezio (II, v. 600; V, vv. 327 e 405; VI, v. 754) e una nelle *Eclogae* virgiliane (X, v. 70).

[46] L'espressione «dominus/domini rerum» ha alcune occorrenze nella poesia esametrica antica, ma qui chiaramente Newton sta rivisitando il famoso verso di Virgilio, «Romanos, rerum dominos gentemque togatam» (*Aen.* I, v. 282), che già doveva essere divenuto celebre nell'antichità, come dimostra Marziale XIV, v. 124.

[47] Newton, *Epistolae*, pp. 18-20.

[48] *Arcadum carmina*, pp. 228-34. La *Mogarineis* è conservata nel ms. 2056 della Biblioteca Angelica, nel quale è seguita da due odi latine ai nobili inglesi John Freind e Francis Manning; il manoscritto è un'elegante copia, che sin dal frontespizio presenta i caratteri di un'edizione

viene narrata dallo stesso Newton: delicatissima, portata da Goa nel 1688 a Pietro II del Portogallo, da questi donata a Cosimo III, il quale riuscì a farla fiorire, coltivandola amorevolmente nei Giardini di Castello; il Granduca ne mandò un esemplare essiccato alla regina Anna, forse proprio con i buoni uffici del Newton[49]. Il gelsomino di Goa si prestava quindi a divenire una metafora della poesia e un'immagine del sodalizio tra poeti di diverse nazionalità, ovviamente all'insegna del sublime, come sublime era la bellezza delicata e straordinaria del fiore. Così lo celebrò Filicaia, che nelle sue odi mostrò – ma probabilmente non era nei suoi propositi – in qual modo un soggetto che sarebbe stato perfetto per la poesia del Barocco più impenitente potesse essere trattato con un nitore perfettamente oraziano. Leggiamo ora un brano di una di queste odi, composta in decametri ionici (metro che Orazio usò una sola volta), il cui soggetto è l'ape che in Inghilterra avrebbe succhiato il nettare del mogarino irrorato dalla *lyrica aqua* del Newton e di John Sommer, quel nettare che avrebbe a sua volta nutrito la poesia del Filicaia, consentendogli di raggiungere l'altezza della *lyra Venusina*[50]:

---

e difficilmente potrà risalire ad altri che all'autore. Fra le carte del Filicaia ritrovate da Valerio Sanzotta (vd. *supra*, n. 32) molte recano abbozzi e prime e seconde redazioni, anche parziali, delle odi latine sul mogarino, talora inserite in lettere o ad esse accluse; c'è anche un manoscritto (Biblioteca Medicea Laurenziana, Fondo Filicaia, ms. 10) che presenta la raccolta completa, dotata di frontespizio e prefazione, analoga a quella del manoscritto Angelicano. Sulla base di questa messe di carte, spesso di difficile lettura, quasi mai datate e non collocabili nella trafila creativa e redazionale se non con un faticoso lavoro filologico ed esegetico, è stata condotta un'edizione critica delle prime tre odi della raccolta, con apparato delle fonti, commento e traduzione, da G. Rama, *Le odi sul mogarino di Vincenzo da Filicaia (1704-1707). Edizione critica*, tesi di laurea in Filologia moderna, Università degli Studi di Roma La Sapienza, a.a. 2024-2025, disponibile sul sito web dell'Arcadia nella sezione *Saggi di edizione*.

[49] La storia del mogarino è sintetizzata in una lettera del Newton spedita a Pietro Girolamo Barcellini a Roma il I gennaio 1707, con la quale il poeta ambasciatore inglese inviava anche l'ode del Filicaia *Ad brumam*, che fa parte della *Mogarineis* (Newton, *Epistolae*, pp. 65-68); il volume degli scritti latini del Newton contiene, nella sezione dei *Carmina*, che ha numerazione autonoma, diverse odi dedicate al fiore dal Filicaia e un carme in faleci del Newton al Filicaia *in Mogarinum suum* (ivi, pp. 8-12, 43-48, 94-96). Le ultime due delle cinque odi sul mogarino apparse negli *Arcadum carmina* sono indirizzate al Magalotti, Arcade dal 1692 col nome di Lindoro Elateo, che dedicò la sua anacreontica sul mogarino proprio all'esemplare inviato a Londra: *Sopra il Mogarino stradoppio, detto del cuore, mandato secco a Londra*, edita in *Canzonette anacreontiche di Lindoro Elateo, Pastore Arcade*, Firenze, Gio. Gaetano Tartini e Santi Franchi, MDCCXXIII, pp. 21-23. Per una completa ricostruzione di tutta la vicenda, botanica e poetica, rinvio al lavoro di Giulia Rama citato alla nota precedente.

[50] Il brano si legge in Newton, *Epistolae*, p. 43, *Arcadum carmina*, I, p. 228, e nel ms. 2056 dell'Angelica, p. 7, senza varianti, se si eccettua qualche irrilevante minuzia grafica. Versioni precedenti del brano si leggono in quattro manoscritti d'autore, per le cui numerose varianti rinvio all'apparato dell'edizione critica dell'ode curata da Giulia Rama, cit. *supra*, n. 48 (il testo si trova alle pp. 60-72).

Age, amico preme labro sibi adoptat
modò quos Anglica Tellus Mogarinos,
lyrica et quos aqua inundant Somer hinc, hinc Nova Villa.
Lachrymâ exin mage odorum Nabathaeâ[51]
strue nectar neque cura sine multa
mihi succis generosum sapidis imbue Carmen.
Humilis grandia tento. Canere hos nam
volo flores, opus ingens Venusina[52]
ferè tantum lyra et una ferè dignum Jovis aure[53].

Tornando ai manoscritti dell'archivio dell'Arcadia, fra i lirici latini troviamo anche una donna, Teresa Nicolai Volpi, nativa di Bitetto in Puglia, entrata insieme al marito nella nobiltà di Bari, madre nel 1680 di un figlio, Giuseppe, che sarà mandato a studiare a Roma con Gravina; fu annoverata in Arcadia il 17 marzo del 1699 col nome di Licori Tersilia. Di lei nel Serbatoio rimane una breve lettera a Crescimbeni, con la quale lo ringraziava per l'annoverazione[54]:

> Gentilissimo e Virtuosissimo Alfesibeo. Il cortesissimo invito fattomi da voi, gentilissimi Pastori, a coteste vostre felicissime selve rinova[no] in me il pentimento di haver trascorsi gl'anni senza il favor delle Muse e la dispiacenza d'esser nata lontana dalle vostre felicissime regioni, nelle quali Apollo con le nove Sorelle dalle nostre vicinanze di Grecia si son trasferite. Onde, mancando in me il canto, altro non posso che accompagnar le vostre melodie col desiderio e coll'ammiratione, sperando dalla vostra gentilezza il favore di qualche nobil componimento costì recitato, dal cui esemplo io possa ritrarre l'arte e lo stile che mi possa rendere in qualche parte meritevole di così celebre ed illustre adunanza, alla quale di così pregiato onore rimango in eterno obligata, conservando al vostro nome tutti li miei spiriti.
>
> Licori

Eppure in quello stesso anno la novella Licori riuscì ad inviare al Bosco Parrasio qualcosa di più di un ringraziamento. Nella V ragunanza generale

---

[51] Noterò che un emistichio del *De partu Virginis* di Sannazaro, opera che certamente Filicaia conosceva, suona «litore ab extremo et odoriferis Nabathaeis» (I, v. 261).

[52] Il sintagma *ingens opus* compare nell'*Aetna* (v. 600), in Seneca (*Herc. f.*, v. 1282) e in Stazio (*silv.* IV, 7, v. 3), mentre *Venusinae* si trova in fine di un tetrametro dattilico catalettico di Orazio, «Fluctibus Hesperiis, Venusinae» (*carm.* I, 28, v. 26, in strofe alcmanie).

[53] Il quarto piede riprende un adonio del *Carmen saeculare* (32), «et Iovis aurae», mutando il secondo sostantivo in una forma del tutto diversa nella semantica, ma sostanzialmente omofona.

[54] Ms. Arcadia 22, f. 67*r*.

della IX stagione, tenutasi il 4 settembre 1699, che fu dedicata alla «lezione de' Componimenti de' Pastori Arcadi abitanti fuori d'Arcadia», venne letta una sua ode saffica di soggetto devozionale, *Divi Nicolai virtus a primis annis collaudatur*. San Nicola, di cui non occorre ricordare i legami con la Puglia, è un santo fortemente legato al mondo dei fanciulli e degli studenti; la Nicolai si compiace di presentarlo bambino, anzi neonato, ma in chiave eroica. Attraverso l'iniziale apostrofe alla Fama il *puer Mirensis* dapprima viene paragonato ad Ercole, quindi è presentato nelle vesti di un eroe stoico più che di un santo bambino[55]. Ecco le prime quattro strofe:

Surge. Quid cessas? Cita, Fama, pennas
sume[56], centenas animosa voces
funde[57], Mirensis decus effer ambos
visa per axes.
Lucis a primo radiantis ortu
lucis ad moestam morientis urnam
effer herois, generosa, palmas,
effer honores.
Siste per latas spatiata terras[58]
Herculis clarum resonare nomen[59]:
clarior surgit tibi nunc canendus
laudibus heros.
Proeliis audax[60] teneris sub annis
Hercules diros nece fudit angues,
clade vastavit domuitque centum
monstra ferarum[61].

Il dettato poetico è costruito con indubbia abilità: si notino, ad esempio,

[55] Ms. Arcadia 9, f. 78*r-v*.

[56] Forse nell'espressione si cela una memoria ovidiana: «Nunc ego iactandas optarem sumere pennas» (*trist.* III, 8, v. 5).

[57] Le *centenae voces* riferite alla poesia ricorrono in Silio Italico, che le unisce al verbo *fundere*, «Centenasque pater det Phoebus fundere voces» (IV, v. 526), e in Claudiano (*Prob. et Olybr.* v. 55 e *Stil. cos.* II, v. 185), ma anche in uno dei brani più ispirati di Persio (v, v. 26), in cui però c'è «fauces» in luogo di «voces».

[58] C'è forse una memoria ovidiana: «Illa per immensas spatiatur libera terras» (*trist.* IV, 2, v. 59; il soggetto è la mente del poeta). *Siste* è usato più volte da Ovidio in posizione iniziale di esametro o pentametro.

[59] Questo «clarum resonare nomen» potrebbe esser memore dell'esametro ovidiano «Surgit cui dederat clarum Collatia nomen» (*fast.* II, v. 733).

[60] Prelievo da Orazio, *carm.* I, 12, v. 21 «proeliis audax. Neque te silebo».

[61] «Monstra ferarum» è clausola virgiliana (*Aen.* VI, v. 285) e ovidiana (*met.* XIV, v. 414), ma ricorre anche in Manilio (IV, v. 662) e nell'*Ilias Latina* (v. 875).

l'incalzante esordio «Surge. Quid cessas? Cita» e gli assonanti imperativi posti in apertura dei primi tre versi, con le parallele inarcature «pennas / sume» e «voces / funde»; quest'ultimo si lega all'«effer» del secondo emistichio, che sarà ripetuto all'inizio del terzo e del quarto verso della seconda strofa, i cui primi due versi presentano un perfetto parallelismo, impostato dall'anafora iniziale di «lucis»; tornando alla prima strofa, ricercata è anche la chiusura di tutti i versi con accusativi plurali bisillabi, di cui gli ultimi due formano la coppia attributo-sostantivo. La strofa dedicata ad Ercole era superflua in termini di agiografia, ma necessaria nella prospettiva graniticamente classicista e anticheggiante in cui l'ode fu concepita. Quattro strofe sono dedicate alla resistenza alle tentazioni di Venere, per cui il Santo era giunto ad infliggersi severe punizioni corporali, ma anche in questa parte il testo è tutto un compiacersi di stile e di immagini perfettamente tornite all'antica. Le ultime strofe collocano la perenne celebrità del Santo in un bel quadro cosmico, che si chiude con una menzione della Fama intenta ad eternarlo, speculare all'immagine con la quale l'ode si era aperta. È questa una situazione molto frequente nella lirica latina di soggetto religioso, che spesso si presenta rivestita di un panneggio stilistico così perfettamente tagliato all'antica che, se si eccettua il titolo, vi si ravvisa ben poco di esplicitamente cristiano[62].

La laurea *in utroque* conseguita ad Urbino il 29 ottobre del 1703 da Annibale Albani, nipote di Clemente XI, papa letterato e amico dell'Arcadia, fu celebrata da tutto il Commune, ma in particolare dalla Colonia Mariana, fondata in quello stesso 1703 presso gli Scolopi, con una quantità di carmi latini, ma anche con alcune lunghe prove di virtuosismo epigrafico, che il Vicecustode della Colonia, Orsilo Felluntino (il modenese Sigismondo di San Silverio, al secolo Sigismondo Regolo Coccapani) raccolse in un vero e proprio libro, oggi rilegato nel ms. Arcadia 11, ai ff. 254*r*-301*v*[63]. Ai ff. 266*v*-272*v* figura una lunga ode alcaica, che sarà poi divisa in tre odi, intitolata *Pietas*, di Plasone Ecatombeo, nella sua religione Giovanni Giuseppe di San Francesco, al secolo Giuseppe Cremona da Reggio Emilia; ai ff. 277*v*-280*r* c'è l'alcaica *Consilium* di Filerio Nissoetico, ovvero Niccolò del Nome di Maria, al secolo il modenese Niccolò Pedrocchi; ai ff. 286*r*-287*r* si trova

[62] Naturalmente, finché non si saranno condotti studi sulla figura di Teresa Nicolai, bisognerà tenere sul tavolo l'ipotesi che si sia fatta dare una mano da qualcuno nella composizione del testo.

[63] Seguo la numerazione più recente, sebbene sia stata vergata con un tenue lapis rosso che va scomparendo; una precedente numerazione a lapis grigio, perfettamente leggibile, è in eccesso di un'unità; il fascicolo reca anche una numerazione antica, direi originaria, per pagine, da 1 a 96.

l'alcaica *Suavitas* di Ottinio Corineo, vale a dire Giuliano di Sant'Agata, al secolo il modenese Giuliano Sabbatini; ai ff. 290*r*-291*r* compare l'alcaica *Magnanimitas* di Giraldo Anfigonio, cioè Francesco Maria di San Giuseppe, al secolo il modenese Giovanni Balestri[64]; ai ff. 291*v*-294*r* si legge una *Panegyris Lyrica* di Plasone Ecatombeo in strofe asclepiadee quarte, intitolata *Munificentia*; ai ff. 299*r*-301*v* è affidata un'ennesima ode alcaica, intitolata *Virtutum Apeuticon*, ancora di Plasone Ecatombeo. Poco oltre la conclusione del libretto della Colonia Mariana figura (f. 309*r-v*) un'altra alcaica, senza nome d'autore, sempre indirizzata al neolaureato Albani, nella quale, come dice il titolo, *Alluditur praecipue ad Purpuram Em.mo Pignatello ab eo delatam*.

Vorrei brevemente soffermarmi sull'inizio dell'ode *Pietas* di Plasone Ecatombeo, che nella redazione originaria del ms. Arcadia 11 formava un vero e proprio poemetto, cosa che fra gli Arcadi avrebbe suscitato critiche, alle quali l'autore replicò con una seconda versione del testo, conservata nel ms. Arcadia 13, f. 317*r-v*, dal titolo *Pietas laureata*, in cui l'ode originaria appare divisa in tre odi, modificata nel testo e seguita da una lettera *Sapientissimis Arcadiae censoribus*, nella quale l'autore rispondeva sia alla contestazione di aver scritto un testo troppo lungo per la misura di un'ode, sia ad osservazioni sullo stile che dovevano essergli state rivolte sempre da dentro l'Arcadia. Plasone accettava, sia pure *obtorto collo*, ogni rilievo, ma, se in qualche modo veniva incontro alle critiche sulla lunghezza del testo, dividendo l'ode in tre con la semplice apposizione di titoletti interlineari[65], affermava, sotto l'usbergo di ripetute *excusationes*, di non essere intenzionato a lavorare ulteriormente sullo stile, che tuttavia almeno in parte rivide, come sembrerebbero provare le varianti che distinguono le due redazioni. L'ode si apre con l'immagine del poeta, anzi del *Vates*, che entrerà nelle serene dimore dei celesti e, trasportato senza ostacoli «per Regna Fatorum», concepirà in versi un mondo incammi-

[64] Varrebbe forse la pena di interrogarsi su questa concentrazione di poeti latini modenesi, tutti Scolopi, a Roma.

[65] A questo riguardo scriveva: «Hujus divisionis Antesignanum habeo Clarissimum Fulvium Testi et Latinum lyricum Jacobum Pralde». Nel manoscritto si legge «Pralde», ma non sono riuscito a trovare alcun poeta lirico neolatino di questo nome. Uno dei revisori anonimi del presente lavoro mi ha suggerito la possibilità che possa trattarsi di Jakob Balde, gesuita alsaziano del pieno Seicento, che fu un importante poeta latino; in tal caso si tratterebbe di un lapsus calami dell'autore, poiché il testo della lettera sembrerebbe autografo. La ricca e poliedrica produzione del Balde annovera anche un volume che raccoglie quattro libri di odi e uno di epodi; nel primo libro delle odi si trova una serie di tre alcaiche che ha per titolo *Tres heroes ab auctore in exemplum bellicae laudis propositi et Germanis contra suos hostes decertaturis imitandi* (si tratta di Giorgio Castriota Scanderbeg, Giovanni d'Austria e Giovanni Hunyadi; ho visto l'edizione stampata Coloniae Ubiorum, apud. J. Busaeum, 1660, pp. 51-56); la serie rimane comunque unica in tutto il volume.

nato verso un prodigioso rinnovamento; tutto questo sintatticamente prende la forma di un'interrogativa, che il poeta rivolge a sé stesso, ad accrescere il senso di stupore che i versi vogliono comunicare. Plasone descrive quindi la sua salita al cielo, oltre ogni vetta di monte, mentre la terra sprofonda in basso e i colli di Roma già guardano stupiti il suo rapido volo; un carro consacrato è quello che lo porta là dove, tra gli astri sfolgoranti, Giano, il dio che schiude le ere future, ordina al tempo di seguire un più prospero corso[66]:

Ergo serenas Caelituum domos[67]
adibo vates et facilis vehi
per Regna Fatorum novandum
prodigijs meditabor Orbem?
Imus, nec altis obvia gressibus
stat ulla rupes[68], inferior procul
tellus recessit[69] praepetemque
me Latij[70] stupuere Colles.
Inaugurato ducimur Essedo
quò fulgurantûm lumine syderum
Ianus futuri ductor aevi
in melius jubet ire tempus.

In testi del genere si ha l'impressione che il poeta finisca per stare sullo stesso piano, se non al di sopra, del celebrato: se questo è un tratto peculiare dell'ispirazione pindarico-oraziana (lo stesso Guidi ne ragionava), va anche detto che in fondo era un atteggiamento in linea con l'ideologia repubblicana della prima Arcadia.

L'immagine del poeta trasportato in iperurani dove si squadernano visioni e si svelano verità universali ricorre anche in una delle odi inserite nel primo volume degli *Arcadum carmina*, opera del fiorentino Francesco Martelli, annoverato nel maggio del 1691 col nome di Melisseo Trochio; nato nel 1633, aveva ricoperto molte importanti cariche in Curia, tra le quali quella, particolarmente impegnativa, di nunzio in Polonia dalla fine del 1675 all'ini-

---

[66] Riporto il testo del ms. Arcadia 13, f. 317*r*, collazionato con quello del ms. Arcadia 11, f. 267*v* (p. 26 della numerazione originaria), le cui varianti sono riportate in nota con la sigla *A*.

[67] Le *Caelitum domus* ricorrono in due versi del Seneca tragico (*Herc. f.*, v. 438 e *Oed.*, v. 48).

[68] La iunctura «obvia rupes» è utilizzata in clausola da Stazio (*Theb.* IX, v. 91, con «fluctibus») e da Silio Italico (III, v. 635, con «cautibus»), ai quali si aggiunga Avieno, v. 131 (di nuovo con «fluctibus»), mentre «stat rupes» si trova all'inizio di un esametro di Valerio Flacco (I, v. 580).

[69] recessit Orbis *A*. L'espressione ricorre in fine di un verso di Silio Italico: «consumpsit visus pontus tellusque recessit» (III, v. 157).

[70] Hesperii *A*

zio del 1681; nel 1706 sarebbe stato creato cardinale. Martelli però fu anche poeta, e lo rimase ancora nella sua tarda età: Salvino Salvini, Vicecustode della Colonia fiorentina col nome di Criseno Elissoneo, ricorda «l'ottimo gusto che egli aveva nelle lettere amene e spezialmente nella Poesia Lirica Latina, nella quale adoperava con estro e fantasia maravigliosa, del che ne fa testimonianza il soprallegato Crescimbeni, che più volte ascoltò delle odi dalla propria bocca di lui»[71]. L'ode *Libertatis abusus*[72] si apre con l'immagine del poeta che, pervaso da un *numen*, viene rapito «super arcana fatorum», attraverso le sfere celesti, dal divino abbraccio di Urania, la quale gli impone di narrare lo spettacolo che gli si offre, quello delle misere sorti umane e degli «insanientis caeca vulgi consilia» che si sfiniscono nelle tenebre; quindi il poeta si spinge, sotto lo sprone di Apollo, ad infrangere i fiammeggianti cardini della più remota zona dell'etere, scorgendo già i «prima saecla, nullis eruta principiis», e vagando oltre il Caos, dove l'Eterna Mente, artefice delle cose, si aggira immensa fra le sue idee, donde emersero le sorti dei mortali, che sarebbero state assai felici, se solo fossero stati simili al Padre quei figli per render migliori i quali non si risparmiarono le «Amoris sollicitae Charites Superni». Tutto ciò impegna le prime cinque strofe di un'ode che ci aspetteremmo esser di natura spirituale e politica, dal momento che l'intitolazione della stampa la annunciava dedicata alla sofferta elezione al soglio pontificio di Giovan Francesco Albani, pontefice che sarebbe stato molto vicino all'Arcadia, come lo era stato fin dal 1695, quando, già cardinale, venne acclamato col nome di Alnano Melleo; alla vicenda dell'elezione sono però dedicate solamente le ultime due strofe, senza che neppure venga fatto il nome del pontefice.

Il manoscritto Arcadia 12 presenta un'altra ode alcaica per Annibale Albani, di molti anni successiva a quelle per la laurea, perché venne scritta per essere recitata al Bosco Parrasio del Giardino Ginnasi all'Aventino nella IV ragunanza del 1712, tenutasi il 13 settembre, che fu tutta dedicata a celebrare la creazione cardinalizia dell'Albani. Autore dell'ode è Sindalio Fenicunteo, ovvero lo Scolopio Benedetto di Sant'Antonio da Padova (al secolo il bresciano Antonio Vinaccesi), che era stato annoverato in Arcadia l'anno precedente[73]. Dopo aver dedicato le prime strofe al *topos modestiae*, Sindalio

---

[71] *Notizie istoriche*, I, p. 135.

[72] Indirizzata *ad Marium Spinulam, Praesulem amplissimum, post electionem Clementis Papae XI anno MDCC*, si legge in *Arcadum carmina*, pp. 164-67.

[73] Nel verbale della ragunanza, conservato nel ms. Atti Arcadici 3, p. 26, il nome di Sindalio non figura tra coloro che recitarono, il cui elenco, a differenza di quello che avviene per ragunanze di minor momento, sembra completo; se ne deve arguire che il suo componimento finì tra i «parecchi» che, secondo quel che si legge nel verbale, «ne restarono per mancanza di tempo».

cantava l'Albani come guida della gioventù, patrono delle arti liberali, restauratore di *Sapientia, Pax* e *Religio*, uomo di fama ovunque diffusa, e finiva con la profezia del pontificato[74]. Nel manoscritto 12 si incontra anche un'ode epitalamica, inno a Bacco e al bere, opera di Agero Nonacride (Biagio Maioli d'Avitabile, Arcade dal 1703), Vicecustode della Colonia Sebezia; l'ode fu composta per le nozze tra Filippo Bernualdo Orsini e Giovanna Caracciolo, celebrate nel gennaio del 1711[75]. La ragunanza inaugurale del 1712, che segnò l'apertura del nuovo e magnifico Bosco Parrasio al Giardino Ginnasi, avuto grazie alla munificenza del principe Francesco Maria Ruspoli, venne dedicata ai quattro nuovi santi canonizzati da Clemente XI il 22 maggio, ovvero Andrea Avellino, Caterina da Bologna, Felice da Cantalice e Pio V, evento a cui fu dato, a Roma e fuori, un enorme risalto. Il fascicolo che raccoglie i testi recitati in quella ragunanza presenta un epodo di Licaste Maleo, ovvero Colomano Hamerani, annoverato in Arcadia in quello stesso 1712. Il titolo, *Ad Europam ut armis sepositis novos Sanctos adoret*[76], annuncia un tema caro all'Arcadia, quello della pace in Europa, sotto il patrocinio del pontefice e in funzione antiottomana. Nella ragunanza successiva, dedicata a commemorare Orazio Albani, fratello del papa, appena scomparso, Licaste recitò una breve ode asclepiadea, nella quale accennava alle imprese urbanistiche di Clemente XI[77].

Nell'ultimo manoscritto della serie crescimbeniana dei *Componimenti Arcadici*, oggi ms. Arcadia 13, che, secondo quel che recita il frontespizio, raccoglie testi fino «a tutto il 1718», ma nel quale scompare la scansione per ragunanze, troviamo un'ode alcaica a Clemente XI *pro collatis beneficiis*[78] di Domenico Antonio Battisti, originario di un paese nei dintorni di Otranto, annoverato nel 1715 col nome di Laudeno, al quale non si unì mai un etnico[79]; la sua ode è una celebrazione delle imprese del pontefice

---

[74] Ms. Arcadia 12, ff. 478*r*-479*v*.

[75] Ms. Arcadia 12, f. 152*r*-*v*.

[76] Ms. Arcadia 12, ff. 375*r*-376*r*; si tratta con ogni probabilità del componimento d'esordio in Arcadia dell'Hamerani, il cui nome pastorale è lasciato in sospeso nella nota finale di Crescimbeni, forse perché ancora non lo aveva avuto.

[77] Ms. Arcadia 12, f. 442*r*.

[78] Ms. Arcadia 13, ff. 226*r*-227*r*.

[79] Coloro che non avevano il nome etnico, ma soltanto quello pastorale, erano gli Arcadi che venivano ammessi nel Commune «per destinazione», ovvero quegli Arcadi che rimanevano in attesa che si creassero vacanze di territori da riassegnare tramite estrazione dall'Urna della Sorte. Era questo il modo col quale Crescimbeni, non senza polemiche, aveva assicurato all'Arcadia la possibilità di continuare ad espandersi, senza rimanere rigidamente vincolata al meccanismo per il quale si acquisiva il diritto di cittadinanza nel Commune soltanto in seguito all'assegnazione di un territorio dell'Arcadia antica o dell'Elide, la cui notizia era tratta

all'insegna del sublime. A quella del Battisti segue immediatamente un'altra alcaica, *Ad S. Paulum Apostolum in hostes Ecclesiae Jansenistas*[80] di Lamindo Cratidio, il provenzale Paul Bernardy, annoverato nel 1697[81]; è un'ode che muove dal *carmen* oraziano per la morte di Cleopatra, fu scritta forse nel 1715, certamente dopo l'uscita della Costituzione Apostolica *Unigenitus Dei Filius* (1713), e dà bene la misura di quanto lo scontro sul Giansenismo fosse violento anche a livelli teologicamente e gerarchicamente bassi. Lo stesso manoscritto ci offre anche un'anacreontica latina sugli *ocelli* di una *puella*[82], opera del valenzano Fernán Vitoria, annoverato nel 1716, col nome di Callicrate (rimase anch'egli senza etnico), e la traduzione in asclepiadei di una canzonetta sopra la lira[83], entrambe composte dal napoletano Fabio Ferrari, annoverato nel 1713 col nome di Augindo Cineteo. Più avanti nel manoscritto compare un'ode saffica, *Ad Immaculatam Virginis Conceptionem, an fuerit maior Gloria Virginis Maternitas Illibata aut Conceptio Immaculata*[84], del perugino Domenico Pistocchi, annoverato nel 1713 col nome di Atamo Antiriano; è un bell'esempio di poesia religiosa di adamantino stampo classicista, dedicata ad un tema che già aveva, e sempre più avrebbe avuto, enorme fortuna nel mondo cattolico. Si torna al repertorio profano con l'ode saffica *Ad Lesbiam* del camerinese Venanzio Micheli, pastore della Colonia Cluentina, annoverato nel 1714 col nome di Cilnio Fenicunteo; il soggetto è una donna anziana che cerca disperatamente, e invano, di apparir giovane[85]. Il nitore stilistico dell'ode è di marca oraziana, ma il tono è privo di bonarietà, e alla fine indulge perfino a un'immagine macabra, che si direbbe di tradizione barocca:

> Pone gemmas caesariemque fictam,
> unde labes, caeco referens sepulchro

quasi sempre da Pausania. La disponibilità di questi territori, che peraltro comprendevano ogni elemento di rilievo topografico del quale si avesse (letteraria) notizia, quindi città, villaggi, fiumi, templi, sacelli, boschi, spechi e così via, si era rapidamente esaurita già nei primi anni di vita del Commune, che quindi non avrebbe più potuto accogliere alcuno se prima non fosse defunto un Arcade provvisto di territorio (gli Avvertimenti avevano stabilito fin dal primo giorno che i territori non potessero andare in eredità).

[80] Ms. Arcadia 13, ff. 228*r*-229*r*.

[81] Figura della quale si dice qualcosa in M. Campanelli, *L'Europa in Arcadia. Da Crescimbeni a Morei*, in *L'Arcadia in Europa. Correnti e scambi linguistici e culturali nel Settecento*, a cura di R. Gualdo e V. D'Angelo, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2024, pp. 47 e 68-69.

[82] Ms. Arcadia 13, f. 242*v*.

[83] Ms. Arcadia 13, f. 266*r*-*v*.

[84] Ms. Arcadia 13, ff. 399*v*-400*r*.

[85] Ms. Arcadia 13, ff. 412*r*-413*r*.

coniugem Dytem comitesve larvas
posce, Cadaver[86].

A riprova della versatilità della forma ode in Arcadia stanno due brevissimi carmi, dai titoli eloquenti: *Agis imperator bellum petens gregarii militis veste tegitur* (strofe asclepiadee quarte) e *Pollio servos occisos in escam dat piscibus ut fiant delicatiores* (strofe alcaiche)[87]; si tratta in realtà di epigrammi in metro lirico, inseriti in una raccoltina di epigrammi latini del maltese Giovanni Antonio Ciantar, annoverato nel 1715 col nome di Fagindo Ionide.

Vorrei ancora far spazio ad una bella ode saffica, *De ruris deliciis ad amicum studiosum*, di Giuseppe Zamboni (1639-1698), padovano trapiantato a Firenze, dove fu pubblico lettore di anatomia a Santa Maria Nuova[88]. Salvino Salvini ricorda che «Ebbe ancora buona vena di Poesia Latina, e in essa molte cose distese di sua professione», aggiungendo che progettava di «trattare in versi latini la Botanica, e già avea fatto intagliare molte figure di piante per adattarle alla sua Opera», ma la morte gli aveva impedito di portare a compimento il progetto[89]. In Arcadia fu uno dei primi pastori forestieri, essendo stato annoverato il 22 luglio del 1691 col nome di Sandonio Pirgense; per onorare l'appartenenza al Commune, inviò ai compastori romani alcuni *specimina* dei suoi carmi botanici, che ancora sopravvivono nel Serbatoio[90]. L'ode *De ruris deliciis* rivisita con spontanea freschezza un motivo tanto topico nella poesia bucolica e non solo, quanto caro alla prima Arcadia, che lo declinò in tutte le forme possibili: l'invito ad abbandonare la città per trovar nella pace della campagna la quiete indispensabile allo studio. Nel silenzio dei campi, il canto degli uccelli «studii frequentem / gignit amorem», e così Sandonio si diverte a descrivere i versi dell'allodola, della tortora e dell'usignolo, quindi la dolce brezza che muove le cime degli alberi, pronti ad offrire la loro ombra, i prati erbosi ricoperti di fiori che spandono il loro odore, il suono di un ruscello che scorre con acque luminose, tra piccole pietre leviga-

---

[86] Ms. Arcadia 13, f. 413*r*.

[87] Ms. Arcadia 13, f. 467*r* e 467*v*-468*r*.

[88] Ms. Arcadia 13, ff. 532*r*-533*r*; il testo è autografo, non datato, ma forse databile al 1695 (vd. *infra*, n. 90). In calce, di mano di Leonio, è stato aggiunto «6ª ragunanza, letto da Nitilo»; fu certamente quella riservata alla lettura dei componimenti dei Pastori forestieri e delle Colonie (vd. *supra*, pp. 122-23).

[89] Il profilo che allo Zamboni dedicò Salvino Salvini fu pubblicato nelle *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, III, Roma, Antonio de' Rossi, 1721, pp. 55-56, in cui, certamente per errore, si indica il 1701 come anno della sua annoverazione in Arcadia.

[90] Mss. Arcadia 4, ff. 141*r*-142*v*, Arcadia 6, ff. 161*r*-162*r*, Arcadia 7, f. 230*r*-*v*, e Arcadia 13, ff. 530*r*-531*v* (ove in fondo ai testi figura la data del I agosto 1695).

te che brillano come gemme, e col suo placido mormorio concilia il sonno, e ancora il frinire del grillo che addolcisce la fatica dello studio e dolcemente sussurra versi alla Musa riluttante. Seguono due strofe dedicate alla poesia pastorale, da Virgilio a Tasso, che confermano il carattere di egloga lirica che quest'ode ha; quella poesia trova compimento negli Arcadi, ai quali è dedicata una strofa:

> Phronimus, Thyrsis, Coridon, Siralgus[91],
> Arcadum Sacrae Proceres Palestrae,
> vera Pastorum celebri Camoena
> gaudia tollunt[92].

Nella strofa conclusiva il mondo pastorale veniva consacrato ad unica dimensione possibile per coltivare la poesia e gli studi:

> Scisne cur fingant habitare Musas
> summa Parnasi veteres Poetae?
> Ut scias tantum studiis amoena
> rura favere.

Questa breve rassegna, che naturalmente non può avere pretese di completezza, mostra come l'ode latina in Arcadia copra un ampio arco tematico e cronologico, e tenga insieme l'Arcadia romana e quella dei Pastori forestieri prima e delle Colonie poi. Sono testi di autori oggi quasi sempre ignoti, ma dei quali, calandosi nelle carte e nelle stampe di quegli anni, si potrebbero ricostruire i profili; testi che, al di là delle loro mille differenze, seguono tutti la grammatica del sublime, supportata da uno stile di perfetto nitore classicista.

Concluderò tornando alle prime origini dell'Arcadia, anzi alla prima ode latina che i manoscritti ci conservano, opera di Sincero Partenio, fuori d'Arcadia Michelangelo Maria Bianciardi, nativo di Siena, che in anni successivi alla fondazione del Commune divenne canonico di Santa Maria Rotonda. Fu moralmente uno dei fondatori, essendo fra i sei che vennero annoverati il 5 ottobre del 1690 (primo e unico caso di annoverazioni senza richiesta degli interessati), perché, secondo quel che scrive Crescimbeni nel verbale di fondazione, «a' giorni passati meco ragionarono della presente istituzione e

---

[91] Si tratta nell'ordine di Paolo Falconieri, dello Zappi, di Paolo Francesco Carli e di Filippo Leers; il primo e il terzo erano fiorentini; lo Zappi era uno dei fondatori, il Carli era stato annoverato il giorno stesso della fondazione, gli altri due nelle primissime ragunanze.

[92] La clausola «gaudia tollunt» si trova negli *Argonautica* di Valerio Flacco (IV, v. 4), ma già Catullo aveva messo «gaudia tollens» in clausola di esametro (LXVIII, v. 123).

mostrarono disiderio non diseguale al nostro di ritrovarsi il dì sudetto con esso noi alla stabilita bisogna»[93]; di lui però non sappiamo altro, se non che ricomparirà in Arcadia addirittura nel 1728, quando si scatenò la lite tra Lorenzini e Paolucci per la successione a Crescimbeni[94]. Di Sincero Partenio conosciamo a tutt'oggi soltanto tre componimenti, che includono un testo recitato al Bosco Parrasio per la II ragunanza, il 15 ottobre 1690[95]. Uno dei giorni che fin dall'inizio furono stabiliti come perpetuamente lieti nel calendario arcadico era quello in cui cadeva l'anniversario della nascita di Sannazaro; non serve dire che veniva celebrato con recite di versi. Il primo di questi anniversari si festeggiò il 22 luglio del 1691, durante la XII ragunanza[96], con la recita di un'egloga di Siringo Reteo (Paolo Antonio del Negro, uno dei fondatori) e di una lunga ode alcaica di Sincero, che inizia su un tono catulliano: «Digna o lapillis candidioribus / lux alma faustis vecta iugalibus!». Il dì natale di Azio Sincero è per il nostro Sincero il giorno più splendido dell'anno, nel quale piace annodare agli stipiti corone di fiori odorosi e cospargere il terreno di viole, rose, mirto e di apollineo alloro, giorno che vide le Napee

---

[93] Vd. *I testi statutari*, p. 78.

[94] Vd. M. Campanelli, *Emulazione e concordia: l'Arcadia da Lorenzini a Morei*, in *Canoni d'Arcadia. I custodiati di Lorenzini, Morei e Brogi*, a cura di M. Campanelli, P. Petteruti Pellegrino, P. Procaccioli, E. Russo e C. Viola, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2023, p. 4, n. 2.

[95] Si tratta di un'elegia latina, che ho pubblicato in *Il ritorno alla natura nella prima epoca dell'Arcadia*, in *Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*, a cura di R. Rea, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2020, pp. 49-66, alle pp. 55-57.

[96] Il verbale della ragunanza, dopo aver ricordato le nuove annoverazioni, il ragionamento, le ecloghe e i componimenti brevi che erano stati recitati quel giorno, aggiunge: «E perché tuttavia rimaneva del giorno, i ragunati Pastori preser consiglio di fare la prima celebratione del dì Natale di Sincero Partenopeo, famosissimo nostro antico Pastore, già stabilitasi per il giorno II° del passato Metaginnione stante, come si è notato di ‹sopra› a cart. 63, il qual dì Natale era ormai prossimo. Il perché se ne diede l'incarico ad alcuni Pastori, i quali egregiamente adoperaronvi con nobilissime canzoni, come si vede al libro de' Componimenti Arcadici, alla detta Ragunanza XII[a], cart. 402» (ms. Atti Arcadici 1, p. 69). Seguendo il rinvio di Crescimbeni, si scopre la ragione dello spostamento della festa: «Al II° di Metaginnione stante, l'anno III° dell'Olimpiade 617°, giorno lieto, eransi già ragunati i Pastori nel Bosco Parrasio, antecedentemente avvisati da' Vicecustodi per il sudetto giorno, per celebrare la prima volta il prossimo [la prima volta il prossimo *in marg. add.*] [il] dì Natale del nostro antico Sincero Partenopeo, ultimo avanti noi che le Arcadiche cose ristorasse e ragguardevoli rendesse, quando improvisamente giunse novella in Arcadia dell'elezzione del Sommo Universale Romano Pastore; il perché si sciolse la Ragunanza e con riverente silenzio adorammo tutti il Santo Padre, Innocenzo appellato [Innocenzo appellato *in marg. add.*], di che lasciò memoria il felicissimo Nitilo Geresteo, avendo scritto col dardo in un verdissimo cedro "Pastori Summo Pastores cedimus omnes / et pro Sincero Pontificem colimus". Per sì lieta novella io di commun consentimento segnai in Serbatoio con ramicello di lauro il dì sudetto, ed ora lieto per comando universale lo scrivo» (Atti Arcadici 1, pp. 63-64).

gareggiare con le Camene nel rendere omaggio al fanciullo. Sincero promette allora di narrare prodigi sconosciuti ai secoli passati, prodigi ai quali anche la *recentior aetas* non potrà credere. Ancora una volta si tratta di una visione, nella quale, sul far del giorno, agli occhi del poeta si aprono repentinamente i *Templa Tonantis* e appare un Sannazaro assimilato ad Apollo, che si mostra nella sua divina gioventù, capace con la sua cetra di rallentare la rivoluzione del cielo, mentre gli astri lo ammirano stupiti. Questo Sannazaro in veste di Apollo, *renidens*, visita l'Arcadia, seguito da uccelli e fiumi, come un secondo Orfeo. Sincero gli rivolge una preghiera, affinché nutra la sua poesia e gli permetta così di penetrare e cantare in versi i segreti dell'universo, fin quando, stanco di tanto andar indagando, tornerà a blandire con un *amabile carmen* l'amata Laurina, che insuperbisce per i suoi occhi neri e per il suo candido seno. L'ode si conclude con la promessa del sacrificio di un *candidulus agnus aureus*, perché Febo con la sua quadriga purpurea riconduca ogni anno la luce del dì natale di Sannazaro[97]:

Quin et renidens Arcadicas mihi
est visus oras aspicere et iuga
  mollita cantu[98], quem secutae
    sunt avidae volucres[99] et undae,
dixique tandem gaudia lacrimis
testatus effusis[100] "Pater, ah Pater,
  si te ulla supremas piorum
    cura hominum tenet inter arces,
diu recluso fulgidus aethere
solare notis vultibus Arcadas
  bonusque praesenti tuere
    numine Parrasios recessus,
infunde nostris particulam tuae
mentis. Recenti concitus impete[101],
  me maior Ascreos olores

[97] L'ode si legge autografa in un piccolo bifoglio, che oggi costituisce i ff. 178*r*-179*v* del ms. Arcadia 1 (pp. 458-61 della numerazione antica, di mano di Crescimbeni).

[98] Ripresa di Ovidio, *met.* XI, v. 15 «cunctaque tela forent cantu mollita, sed ingens».

[99] Anche qui riprende, anzi preleva da Ovidio, *fast.* VI, v. 31 «sunt avidae volucres, non quae Phineia mensis» («avidaeque volucres» ricorre anche, in fine di esametro, in *met.* V, v. 484 e VII, v. 549).

[100] Per la *iunctura* si vedano Valerio Flacco IV, v. 51 «effusisque genas lacrimis rigat. "Ibimus" inquit», e Massimiano V, v. 72 «Effusis lacrimis talia verba dedi».

[101] Affiora un'altra memoria di Ovidio, *met.* III, v. 79 «impete nunc vasto ceu concitus imbribus amnis».

per superas[102] moderabor oras[103].
Rerum latentem certus originem
causasque iungam carminibus; canam
et syderum errores et ortus
assiduaeque fugae labores[104].
Dicam unde venti tantaque fulminum
vis et sonorae grandinis[105]; efferam
telluris horrentes tumultos
et furias maris ‹a›estuosi[106].
Dein, severa fessus imagine
rerum abditarum, carmine amabili[107]
lenibo Laurinam puellam,
crine nigro[108] et niveis papillis
superbientem. Candidulus tuas
sic agnus aras imbuet aureus[109],
ut Phoebus hanc lucem quotannis
purpureis revehat quadrigis.

Questa temperie neopagana, ereditata dall'*Arcadia* dello stesso Sannazaro e da tanta poesia italiana e latina del Rinascimento, continua, anzi inizia, se

---

[102] eg *post* superas *del.*

[103] Le *orae superae* si trovano solo in poeti tardi: Avieno, *orb. terr.*, v. 961 «unde triformis / ora canis superas quondam produxit in oras / Alcides Erebo», e Prudenzio *ditt.*, v. 171 «Sanctorum populus superas simul ivit ad oras».

[104] Il *labor fugae* si trova in Virgilio, *Aen.* III, v. 160 «magna para longumque fugae ne linque laborem», e V, v. 769 «ire volunt omnemque fugae perferre laborem», e in Ovidio, *met.* I, v. 544 «victa labore fugae "Tellus" ait "hisce vel istam» (ripetuto al verso seguente, che però è considerato un'interpolazione), e V, v. 618 «Fessa labore fugae "fer opem, deprendimur" inquam».

[105] La *iunctura* ha un solo precedente in un componimento giambico di Ausonio: «magna sonorae grandinis vi densior» (*epist.* XIXb, v. 4).

[106] Memoria dell'Orazio lirico: «te rursus in bellum resorbens / unda fretis tulit aestuosis» (*carm.* II, 7, vv. 15-16). Le due strofe offrono un compendio di poesia eziologica. Al netto della differenza di metro, Sincero avrebbe potuto trovarne un modello in alcuni esametri di Claudiano: «Quisquis, sollicita mundum ratione secutus, / semina rimatur rerum, quo luna laborat / defectu, quae causa iubet pallescere solem, / unde rubescentes ferali crine cometae, / unde fluant venti, trepidae quis viscera terrae / concutiat motus, quis fulgura ducat hiatus, / unde tonent nubes, quo lumine floreat arcus, / hoc mihi quaerenti, si quid deprendere veri / mens valet, expediat» (*carm. min.* XXIX, vv. 1-9).

[107] *Amabile carmen* è *iunctura* oraziana: «respondere paras seu condis amabile carmen» (*epist.* I, 3, v. 24).

[108] Orazio utilizza l'espressione in riferimento ad un giovinetto: «et Lycum nigris oculis nigroque / crine decorum» (*carm.* I, 32, vv. 11-12).

[109] Qui si ispira a Virgilio, *ecl.* I, vv. 7-8 «Namque erit ille mihi semper deus, illius aram / saepe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus».

questo ne è il primo esempio, a porre il problema critico che tutta questa produzione pone, ovvero quale sia stato il contributo dell'ode latina, possibile roccaforte del classicismo arcadico, al classicismo settecentesco. Io però dubito che si possa dare una risposta complessiva che non sia banale; quello che invece sarebbe utile fare è studiare le liriche latine singolarmente, iniziando a pubblicarle in edizioni critiche o commentate, perché certamente ognuno di questi testi rappresenta un piccolo capitolo, o almeno un paragrafo, di storia culturale, che varrebbe la pena di studiare anche per l'intrinseca bellezza dei singoli carmi. Mi rendo conto che quest'ultimo sarà considerato un apprezzamento senza rilievo critico, ma in fin dei conti rimane pur sempre il motivo migliore per leggere una poesia.

Il canzoniere d'Orazio ridotto in versi toscani *di Stefano Benedetto Pallavicini.* Indagini sul lessico: varietà verbale e serie sinonimiche

Leonardo Valerio

«Cominciata per ozio, proseguita per diletto, e per impegno condotta a fine»[1], l'operazione traduttiva delle *Odi* di Orazio da parte di Stefano Benedetto Pallavicini, prolifico librettista e poeta di corte a Düsseldorf e a Dresda, si concluse con una delle raccolte di versioni poetiche oraziane più fortunate del Settecento: esplicitamente presentata come parafrasi o imitazione piuttosto che come un adattamento fedele dei *Carmina* latini[2], l'opera fu più volte ristampata nel corso dei decenni successivi alla prima edizione del 1736, riscuotendo un successo editoriale paragonabile all'iniziativa analoga di Francesco Borgianelli, autore di quella che è stata definita la «traduzione italiana di Orazio meno effimera di tutto il secolo»[3].

---

[1] Stefano Benedetto Pallavicini, *Il canzoniere d'Orazio ridotto in versi toscani*, stampato in Lipsia, per Giorgio Saalbach, 1736, a p. 1 della prefazione al lettore. Proprio sulla *princeps* lipsiense, disponibile in versione digitale su Google Libri, si fondano gli spogli lessicali e i rilievi linguistici del presente lavoro. Per ragioni di pertinenza con il tema del convegno, nel computo delle occorrenze delle varie forme non ho considerato le versioni degli *Epodi*, segnalando invece esplicitamente i casi in cui il *Carmen Saeculare* ha offerto indicazioni rilevanti per la ricerca.

[2] Ivi, p. 3: «Confesso d'essermi valso un poco troppo largamente del termine di traduzione applicandolo a ciò, che talora è parafrasi, o pura imitazione talora, come potrà osservare chi ne farà confronto col testo, che a comodo de' leggitori appiè delle pagine viene stampato». Per la citazione dei versi oraziani riportati in questo studio ci si è attenuti proprio alla lezione seguita da Pallavicini.

[3] A. Iurilli, *Orazio nella letteratura italiana. Commentatori, traduttori, editori italiani di Quinto Orazio Flacco dal XV al XVIII secolo*, Manziana, Vecchiarelli, 2004, pp. 84-86. Relativamente all'operato di Pallavicini, filtrato dalla prospettiva di un ben più noto cultore oraziano del

Il *Canzoniere d'Orazio ridotto in versi toscani* si caratterizza per una spiccata polimetria, cui corrisponde, sotto il profilo del lessico, una tendenza altrettanto manifesta alla *variatio* verbale[4]. Questo contributo si propone di precisare le caratteristiche proprie delle operazioni di selezione lessicale da parte di Pallavicini, cercando di chiarire le principali implicazioni stilistiche di poetismi e voci preziose e indagando la frequenza, la distribuzione e il rapporto di alternanza tra forme sinonimiche concorrenti, delle quali si spera di offrire un campione sufficientemente rappresentativo di tendenze generali.

L'esposizione seguirà innanzitutto un criterio morfologico, iniziando dapprima con l'analisi di una serie di sostantivi e di aggettivi e procedendo con il commento di alcuni verbi di particolare rilievo. Si presterà ugualmente attenzione al campo nozionale degli elementi oggetto di indagine, agli effetti innescati nel verso dalla loro diversa consistenza sillabica e al rapporto di vicinanza con il lessico oraziano. Saranno infine approfonditi i vocaboli cui sembra possibile attribuire, spesso anche in virtù del confronto con il testo originale, una maggiore carica espressiva.

1. L'intera raccolta è attraversata da un cospicuo numero di sostantivi appartenenti a una ricca serie di varianti sinonimiche, certamente favorite dalla libertà di adattamento metrico delle forme oraziane rivendicata dal traduttore. In questa indagine è possibile partire da alcune considerazioni su due terne riferite al dominio religioso, ossia *numi-dèi-divi* e *preci-preghi-preghiere*.

L'alternanza tra *numi* e *dèi* offre uno scenario molto bilanciato. Il primo nome ricorre, tra singolare e plurale, ventisette volte, esibendo peraltro una marcata mobilità all'interno del verso[5]. La variante *dèi* compare in ventitré

Settecento, Francesco Algarotti, si vedano anche P. Pastres, *Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda. Artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi ad Augusto III del 1743-1744*, in «Studi Germanici», x, 2016, pp. 9-66 e il più recente M. Romanelli, *Tradurre Orazio nel Settecento.* La Vita di Stefano Pallavicini *di Francesco Algarotti*, in «Studi di filologia italiana», lxxxii, 2023, pp. 265-327.

[4] Sull'analisi delle implicazioni metriche di queste traduzioni, analizzate in chiave comparativa con le coeve versioni poetiche, si rimanda a R. Zucco, *Imitazioni metriche oraziane nel Settecento*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», ii, 1999, 2, pp. 355-95 e Id., *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001. Nelle pagine che seguono, lo schema metrico delle versioni cui appartengono i versi contenenti le parole commentate sarà riportato tra parentesi.

[5] i, 1 (PPPPPP), v. 33; i, 2 (PpPpP), v. 31; i, 10 (e. sciolti), v. 20; i, 19 (ABCabCcDD), v. 27; i, 28 (e. sciolti), v. 20; i, 31 (ABBA), v. 16; i, 34, (ottave), v. 1; i, 35 (e. sciolti), v. 37; ii, 1 (e. sciolti), v. 25; ii, 19 (a_8b_8AB), v. 9; iii, 3 (e. sciolti), v. 17 e v. 37; iii, 4 (ABBA), v. 21; iii, 5 (terzine), v. 2 e v. 11; iii, 11 (PPpPApA), v. 1; iii,14 ($a_8$sa.bsb...), v. 9; iii, 16 (e. sciolti), v. 23; iii, 23 (A_rBABC$_t$), v. 3; iii, 25 (sonetto caudato), v. 7; iii, 29 (e. sciolti), v. 42; iv, 2 (ABBA), v. 23;

versi, anche se in due occasioni in epanalessi, precisamente in IV, 2 (ABBA), v. 13. «O se gli Dei, o dagli Dei discesi» e IV, 13 (terzine), v. 1. «Gli Dei, gli Dei anno [sic] miei voti uditi»[6]. Al contrario, la forma *divi* occorre soltanto due volte, nei contesti elencatori della versione di I, 12 (e. sciolti), v. 11. «Ch'uomini, e divi, e terre, e mar governa» e in quella di III, 4 (ABBA), v. 54. «Piani, mari, cittadi, uomini, e divi», specializzandosi piuttosto nel singolare femminile *diva*, con otto attestazioni, di cui due nella versione dell'*Inno Secolare*[7]. Anche prescindendo dall'utilizzo interiettivo di I, 8 (lassa di endecasillabi e sett.), v. 1. «Dimmi, Lidia, per dio» e di I, 27 (lassa di endecasillabi e sett.), v. 4. «Fra noi per dio sì feri», il singolare maschile *dio* ha una buona vitalità, con diciassette occorrenze[8].

Conservato per componimenti solenni è l'impiego di *preci*, di cui non è attestato il singolare. La forma compare in I, 2 (PpPpP), v. 33. «Al vacillante impero? e con quai preci» e in IV, 5 (terzine), v. 13. «Doni, incensi, olocausti, e preci ardenti». La specializzazione di registro non è invece così marcata per la variante *preghiera*: delle sue due occorrenze, solo la prima ricorre in un contesto grave come il discorso di Archita in I, 28 (e. sciolti), v. 40. «Nè già cadran le mie preghiere inulte», contrariamente alla seconda, che si colloca nell'ambito e nel tono generale del *paraclausithyron* abbozzato in III, 10 (ottonari a distici e quartine), v. 27. «Pur ti mova mia preghiera». Più spesso, comunque, la scelta ricade su *preghi*, con sei occorrenze (oltre la locuzione *per prego* di I, 24 (e. sciolti), v. 18. «Di Mercurio la verga; ed ei per prego»), a proposito delle quali può essere di un qualche interesse notare come ci sia una forte correlazione con un esplicito riferimento all'azione dell'ascolto: II,

---

IV, 4 (e. sciolti), v. 1 e v. 41; IV, 6 (ABABCC), v. 20; IV, 14 (e. sciolti), v. 32; IV, 15 (ABbCAC), v. 40. A queste occorrenze si può aggiungere l'occorrenza della versione dell'*Inno secolare* (strofe saffiche non rimate, formate da endecasillabi con accento di 4° e cesura di 5° come equivalenti dei saffici minori e quinario come equivalente dell'adonio), v. 76.

[6] I, 9 (sett. rimati a distici e quartine), v. 14; I, 10 (e. sciolti), v. 6; I, 12 (e. sciolti), v. 2 e v. 25; I, 14 (sonetto), v. 8; I, 17 (e. sdruccioli), v. 11; I, 24 (e. sciolti), v. 11; I, 36 (abaBCcDdEFfE), v. 3; II, 8 (ABCDabcDEE), v. 8; II, 16 (ABBA), v. 3; II, 18 (terzine), v. 10; III, 3 (e. sciolti), v. 2 e v. 23; III, 6 (e. sciolti), vv. 5-6; III, 10 (ottonari rimati a distici e quartine), v. 13; III, 11 (PPpPApA), v. 7; III, 16 (e. sciolti), v. 23; III, 24 (e. sciolti), v. 45; III, 27 (terzine), v. 51; IV, 2 (ABBA), v. 13 e v. 44; IV, 5 (terzine), v. 14; IV, 6 (ABABCC), v. 45; IV, 7 ($a_8$sa.bsb...), v. 25; IV, 13 (terzine), v. 1.

[7] I, 2 (PpPpP), v. 35; I, 30 ($a_8$bbacc), v. 1; I, 35 (e. sciolti), v. 1 e v. 38; III, 4 (ABBA), v. 2; III, 27 (terzine), v. 68; *I. secolare*, v. 1 e v. 69.

[8] I, 6 (e. sciolti), v. 15; I, 10 (e. sciolti), v. 1; I, 16 (terzine), v. 6; I, 17 (e. sdruccioli), v. 22; I, 28 (e. sciolti), v. 44; I, 31 (ABBA), v. 2 e v. 25; III, 2 (ABACcBDEEdFF), v. 31; III, 4 (ABBA), v. 66; III, 11 (PPpPApA), v. 60; III, 16 (e. sciolti), v. 8; III, 25 (sonetto caudato), v. 18 e v. 24; IV, 5 (terzine), v. 35; IV, 6 (ABABCC), v. 1; IV, 8 (e. sciolti), v. 8; IV, 12 (aBABCc), v. 16.

3 (distici di ottonari) v. 33. «Pur morrai, che a' preghi sordo»; II, 18 (terzine), v. 34. «Caronte a' preghi à sorda orecchia, e schiva»; IV, 5 (terzine), v. 3. «Della patria odi i preghi, e del Senato»; *I. Secolare*, v. 72 «ai preghi ascolto»[9].

Della terna *speranza, spene, speme*, il primo elemento mostra una chiara predilezione per la forma di numero plurale, con quattro delle sei occorrenze totali ad avere questi tratti morfologici[10]. Con riferimento alle altre due, un'occorrenza designa la personificazione presente nell'ode indirizzata alla Fortuna in I, 35 (e. sciolti), v. 19. «Tua seguace è Speranza, e in bianco ammanto», l'altra si inserisce nel contesto dell'apostrofe al vino, di cui si celebrano i benefici effetti, in III, 21 (sett. rimati a distici e quartine), v. 28. «Speranza tu rinfranchi». La scelta non è però giustificabile soltanto in chiave stilistica, perché in un contesto tematicamente analogo come quello di IV, 12 (aBABCc), v. 29. «Che nova spene in sen ti spande, e toglie», relativa che dipende dal precedente sintagma perifrastico *gentil bevanda*, compare l'altra forma, la stessa utilizzata per tradurre il ricordo delle guerre civili in II, 7 (ABbAccDD), v. 13. Maggiore omogeneità di registro si scorge nel caso di *speme*, di cui entrambe le attestazioni appartengono a componimenti elevati del quarto libro, rispettivamente all'ode dedicata alla celebrazione di Druso e a quella, densa di riflessioni gnomico-esistenziali, rivolta a Torquato: IV, 4 (e. sciolti), v. 65. «Con Asdrubale andar fortuna, e speme» e IV, 7 ($a_8$sa.bsb...), v. 24. «Non v'è speme di ritorno». Sotto il rispetto metrico, in generale, non risulta esserci una precisa corrispondenza tra estensione sillabica delle varianti e tipologia versale: la forma trisillabica trova spazio anche in settenari e ottonari, mentre le due varianti bisillabiche sono inserite anche in endecasillabi.

Inoltrandosi nel dominio semantico delle armi, si può osservare come la mancanza nella raccolta di attestazioni di *freccia* sia compensata dall'impiego di tre forme evidentemente percepite come più proprie del verso: *dardi*, in I, 8 (lassa di endecasillabi e sett.), v. 16, II, 8 (ABCDabcDEE), v. 20, III, 2 (ABACcBDEEdFF), v. 16, III, 4 (ABBA), v. 76 e III, 27 (terzine), v. 5; *saette*, in III, 25 (sonetto caudato), v. 14 e IV, 6 (ABABCC), v. 1; *strali*, in I, 15 (e. sciolti), v. 19, I, 22 (PPP), v. 2 e IV, 6 (ABABCC), v. 33. Curiosamente, nessuna delle due occorrenze di *saette* continua il *sagitta* latino, reso con *strali* in I, 22, v. 2 e con *dardi* in ben tre occasioni: II, 8, v. 20; III, 4, v. 76; III, 27, v. 5. Se questi vocaboli definiscono una tripartizione segnata da un sostanziale equilibrio, lo stesso non può dirsi per l'alternanza tra *brandi* e *spade*, a pro-

[9] Le altre occorrenze si trovano in I, 32 (aBaBCC), v. 17; III, 26 (sonetto), v. 11; IV, 6 (ABABCC), v. 19.

[10] I, 4 (ottonari e quadr. liberamente rimati), v. 34; I, 11 (lassa di endecasillabi e sett.), v. 9; III, 16 (e. sciolti), v. 30; IV, 11 (ABaBCC), v. 31.

posito della quale si rileva una netta preferenza per la seconda forma, con le quattro occorrenze di quest'ultima, in corrispondenza diretta con *enses* o metonimica con *ferrum* dei versi oraziani in I, 2 (PpPpP), v. 26, I, 16 (terzine), v. 11, I, 35 (e. sciolti), v. 39 e I, 37 (ABBA), v. 25, che si contrappongono all'unica attestazione della prima in IV, 15 (ABbCAC), vv. 29-30. «Nè Discordia crudel fia, che si vegga / Brandi temprar alle cittadi infesti», da *Carm*. IV, 15, vv. 19-20. *«Non ira, quae procudit enses, / Et miseras inimicat urbes»*.

Anche l'alternanza tra *pugna-battaglia* e quella tra *duce-condottiero* meritano alcune considerazioni. Relativamente a *pugna* (con quattro occorrenze incluso il plurale, soltanto una in meno rispetto al concorrente *battaglia*) va osservato come in questo caso il vocabolo sia accolto da odi caratterizzate da registri stilistici differenti: se è innegabile una predilezione per componimenti gravi, a partire da II, 1 (e. sciolti), v. 32. «Le sacrileghe pugne...» (*impia proelia* in clausola a *Carm*. II, 1, v. 30) e IV, 4 (e. sciolti), v. 10. «...d'esca, e di pugna vago», da *Carm*. IV, 4, v. 12. «*...amor dapis, atque pugnae*», non si dovrà sottovalutare neppure la sfumatura ironica di I, 27 (lassa di endecasillabi e sett.), v. 29. «E rinnovi in tu' aiuto aerea pugna», dove l'effetto comico-realistico del mimo simposiale appare sottolineato dalla rima con *ugna*[11]. Spesso in corrispondenza diretta con il sostantivo latino equivalente e forse agevolato da un minore e più versatile peso sillabico, *duce* è nettamente preferito a *condottier*, con sei occorrenze a fronte dell'unica attestazione di III, 16 (e. sciolti), v. 17. «I condottier delle guerriere navi», pur discendente da *saevos duces* di *Carm*. III, v. 16, in iperbato nel gliconeo conclusivo di strofe[12].

Un'altra oscillazione sinonimica su cui ci si può soffermare coinvolge la terna *progenie*, *stirpe* e *schiatta*. Il primo elemento è il più frequente, con tre occorrenze, di cui due poste ad apertura di componimento e riferite al destinatario privilegiato di Orazio, Mecenate: I, 1 (PPPPPP), v. 1. «D'Atavi Re degna progenie, e mio», adattamento di *edite* di *Carm*. I, 1, v. 1; III, 29 (e. sciolti), v. 1. «Progenie illustre di Toscani Eroi», desunto direttamente dall'endecasillabo alcaico con cui inizia *Carm.* III, 29, v. 1. «*Tyrrhena regum progenies…*». Pur non avendo valore encomiastico, la restante attestazione che si registra in III, 4 (ABBA), v. 59. «La malnata progenie…» conserva un tono solenne, inserendosi nell'ambito della rievocazione della Gigantomachia. A proposito dei due esempi di *stirpe* di III, 3 (e. sciolti), v. 28. «Nè più di Priamo la fallace stirpe» e III, 16 (e. sciolti), vv. 11-12. «Per avaro desio

---

[11] Le cinque occorrenze di *battaglia* si trovano in: I, 6 (e. sciolti), v. 17; I, 12 (e. sciolti), v. 17; II, 19 (a_8b_8AB), v. 27; IV, 14 (e. sciolti), v. 12; IV, 15 (ABbCAC), v. 1.

[12] I, 7 (ABBA), v. 33; I, 12 (e. sciolti), v. 34; I, 29 (sonetto), v. 12; III, 14 ($a_8$sa.bsb...), v. 10; IV, 8 (e. sciolti), v. 15; IV, 15 (ABbCAC), v. 41.

spenta la stirpe / D'Anfiarao cadè…», casi nei quali il punto di partenza latino è rappresentato da un altro bisillabo come *domus*, rispettivamente «*... Priami domus / periura...*» di *Carm*. III, 3, vv. 26-27 e «*...auguris / Argivi domus...*» di *Carm*. III, 16, colpisce l'accezione evidentemente negativa con cui è usato il vocabolo, la stessa che interessa l'unico membro della terna di etimo non latino, *schiatta,* come si evince dall'aggettivazione associata: esso compare modificato dapprima da *crudele* in I, 35 (e. sciolti), vv. 33-34 «... Avvi delitto / Non commesso da noi schiatta crudele?», dove è calcato su *dura aetas* in iperbato in *Carm*. I, 35, vv. 33-34, quindi da *fera* in II, 18 (terzine), v. 38. «Sua fera schiatta...», resa che da *Carm*. II, 18, vv. 36-38. «*...Hic superbum / Tantalum, atque Tantali / Genus ...*» estende al secondo referente l'attributo accordato con il nome proprio.

È poi da isolare l'insieme dei cosiddetti relitti nominativali. A fronte dell'unica attestazione, condizionata anche dal metro, di *turbini* in I, 17 (e. sdruccioli), v. 3, sono quattro le occorrenze di *turbo*, tutti adattamenti metonimici dell'originale e tutti in componimenti di tono grave: II, 1 (e. sciolti), v. 5. «Tu desto da Metello il civil turbo» (*motum civicum*, in iperbato, *Carm*. II, 1, v. 1); III, 14 ($a_8$sa.bsb...), v. 22. «Civil turbo, ira straniera» (*tumultum*, *Carm*. III, 14, v. 14); III, 30 (sonetto), v. 6. «Non potrà turbo, o pioggia; e tu nell'ime» (*Aquilo*, *Carm*. III, 30, v. 3); IV, 6 (ABABCC), v. 12. «Cui divelse, o recise il turbo, o'l ferro» (*Euro*, *Carm*. IV, 6, v. 10). Si ferma invece a tre attestazioni *polve*, che è però in equilibrio con la sdrucciola equivalente, anch'essa utilizzata tre volte da Pallavicini[13]. Dal canto suo, *pondo* è un *hapax* che occupa la posizione rimica di II, 19 (a_8b_8AB), v. 8. «Sovra me scenda del gran tirso il pondo», cui si contrappongono tre forme di *peso*, tutte implicate in sintagmi obliqui: I, 9 (settenari rimati a distici e quartine), v. 4. «Dal peso i rami oppressi»; II, 5 (SSSS), v. 4. «Di Toro d'amor punto al peso, all'impeto»; III, 5 (terzine), v. 16. «Se a peso d'oro di servaggio tratti».

In generale, il dettato di Pallavicini abbonda di forme nominali che esibiscono una notevole prossimità nei confronti dell'etimo latino. La variante con la consonante sorda *lito*, ad esempio, prevale nettamente su quella con la sonora, *lido*: mentre di quest'ultima si registra soltanto un'occorrenza in III, 28 (ottonari rimati a distici e quartine), v. 26, con il sintagma *di Pafo al lido* certamente suggerito dal rimante *Gnido* del verso 24, la prima compare

[13] La forma *polve* appare in: I, 6 (e. sciolti), v. 24; I, 8 (lassa di endecasillabi e sett.) v, 5; II,1 (e. sciolti), v. 22. *Polvere* si riscontra in: I,1 (PPPPPP), v. 4; I, 15 (e. sciolti), v. 22; III, 3 (e. sciolti), v. 19: casi in cui, si osserverà, tale scelta non è condizionata dall'esigenza metrica di un verso avente in una posizione specifica una forma con accento sulla terzultima sillaba.

in totale ben quattordici volte, di cui dodici al singolare, sette delle quali in posizione finale di verso[14].

Restando nell'ambito di bisillabi culti con attestazioni plurime, possono essere discussi anche i casi di *nenie*, *pompa* e *copia*. La prima parola è perlopiù ereditata direttamente dai versi oraziani: II, 1 (e. sciolti), v. 38. «T'arresta, o Musa, e con lugubri nenie» da *Carm.* II, 1, v. 38. «*Ceae retractes munera neniae*», così come II, 20 (ABBA), v. 21. «Lungi le nenie flebili...» che prosegue *Carm.* II, 20, vv. 21-22. «*Absint inani funere neniae / Luctusque turpes et querimoniae*» e III, 28 (ottonari in distici e quartine), v. 28. «Di sue nenie, e di sue laude» che anticipa al primo emistichio il latino *nenia* con cui si chiude *Carm.* III, 28, v. 16. Le quattro occorrenze di *pompa* sono tutte distribuite in componimenti di intonazione elevata, dove adattano diversi elementi: I, 35 (e. sciolti), v. 4. «Volger in lutto la superba pompa», traduzione di *Carm.* I, 35, vv. 3-4. «*...vel superbos / Vertere funeribus triumphos*»; II, 11 (ottonari rimati a distici e quartine), v. 16. «Vaga pompa il suol non veste», resa libera di *Carm.* II, 11, vv. 9-10. «*Non semper idem floribus est honos / Vernis...*»; IV, 2 (ABBA), v. 41. «Suggetto a' carmi tuoi la pompa, e 'l giorno», traduzione di *Carm.* IV, 2, vv. 41-42. «*Concines laetosque dies, et urbis / Publicum ludum...*»; IV, 9 (SSaa), v. 15. «La pompa peregrina», su cui convergono più referenti di *Carm.* IV, 9, vv. 14-16. (*aurum vestibus illitum, regalesque cultus, comites*). *Copia* beneficia invece della locuzione avverbiale *in copia*: delle nove occorrenze, addirittura sette prevedono la preposizione, addirittura sette prevedono la preposizione, tre delle quali chiudono il verso: I, 17 (e. sdruccioli), vv. 13-14. «Qui concesso a te fia, bella Tindaride / Della villa gli onor godere in copia», non distantissimo da *Carm.* I, 17, vv. 14-16. «*...Hinc tibi copia / Manabit ad plenum benigno / Ruris honorum opulenta cornu*»; III, 18 (strofe varie di quinari, con primo verso solitamente sdrucciolo e ultimo sempre tronco), vv. 12-14. «E su 'l tu' antico / Altare in copia / Fumman gli odor», da *Carm.* III, 18, vv. 7-8. «*...vetus ara multo / Fumat odore*» con equivalenza tra *in copia* e *multus* aggettivo attiva anche altrove; IV, 9 (SSaa), v. 50. «Chi poderi, e tesor possiede in copia», che rende proprio *possidentem multa* di *Carm.* IV, 9, v. 45[15].

---

[14] *Lito* occupa l'estremità versale in: I, 3 (s. ottastiche di endecasillabi e sett.), v. 3, nella sequenza «da lito a lito»; I, 28 (e. sciolti), v. 3; II, 10 (ABBa), v. 3; III, 1, v. 44; III, 27 (terzine), v. 20; IV, 1 ($a_8$bbacc), v. 28 e IV, 5 (terzine) v. 14. Non compare in posizione di fine verso in: I, 2 (PpPpP), v. 17, II, 18 (terzine), v. 20; II, 1 (e. sciolti), v. 37; III, 1 (AbabCcDdEE), v. 33. La forma *liti* si trova invece in II, 2 (aBBaCC), v. 16 e III, 17 (sonetto), v. 6.

[15] Gli altri versi interessati sono: III, 16 (e. sciolti), v. 28; III, 19 (endecasillabi e sett.), v. 30; IV, 1 ($a_8$bbacc), v. 31; IV, 11 (ABaBCC), v. 5. Non hanno la preposizione I, 30 ($a_8$bbacc), v. 5 e III, 29 (e. sciolti), v. 10. Va osservato che, se all'interno del verso *copia* è costantemente computato

Nella rassegna di latinismi e cultismi bisillabici aggiungo ancora alcuni *hapax*: *telo* in I, 3 (endecasillabi e settenari), v. 48. «Di posar non permette a Giove il telo», che adatta metonimicamente *Carm.* I, 3, v. 40. «*Iracunda Jovem ponere fulmina*» e arricchisce ulteriormente la serie *dardi-saette-strali*; *cote* di II, 8 (ABCDabcDEE), v. 20. «Che a cote aguzza insanguinata i dardi», ripresa del sostantivo dall'adonio *Carm.* II, 8, v. 16. «*Cote cruent*»; *vanni* con cui esordisce il componimento di chiusura del secondo libro, II, 20 (ABBA), v. 1. «Sovra non fiacchi, e non volgari vanni»; quindi la forma, di memoria dantesca, *spera* di III, 1 (AbabCcDdEE), v. 8. «Dalla superna spera».

Volgendo ora l'attenzione all'insieme di sostantivi trisillabici o quadrisillabici, l'alternanza tra elementi che continuano il nominativo e quelli di matrice accusativale interessa soprattutto l'ambito onomastico, coinvolgendo toponimi, antroponimi e teonimi. La forma nominativale *Cartago* prevale con sei attestazioni su quella che prosegue l'accusativo, di cui si contano solo due occorrenze. È però notevole il modo in cui la polimorfia della lingua di Pallavicini possa trovare espressione anche all'interno dello stesso componimento, come si vede chiaramente nella versione di III, 5 (terzine): v. 19. «Ai Templi di Cartago armi, e bandiere»; v. 36. «Per lui n'andrà Cartagine... »; v. 41. «O Cartago, salì...» (per giunta tutti parte dello stesso discorso pronunciato da Attilio Regolo)[16]. La situazione si rovescia a proposito del rapporto *Mecena-Mecenate*, in cui è quest'ultima variante a prevalere, con cinque occorrenze contro tre (per entrambe le varianti vale comunque la tendenza ad occupare le estremità versali, poiché svolgono ovviamente funzione sintattica di vocativo)[17]. Non conosce opposizione con *Giunone* l'unica forma attestata, *Giuno*, che si incontra in quattro componimenti differenti[18]. Piuttosto curioso è invece il caso di *Apollo-Apolline*: sebbene la prima forma sia più frequente nei versi (quattro occorrenze, contando anche le due dell'*Inno*

---

come un bisillabo, nel primo e nel terzo caso in cui occupa l'ultima posizione versale la parola è trattata come sdrucciola. Più ambiguo lo statuto metrico del secondo esempio, in cui il metro della versione non permette di stabilire con certezza il trattamento prosodico della forma: gli altri quinari tronchi del componimento possono essere preceduti tanto da un quinario che finisce con una parola proparossitona (vv. 3-4. «Fauno instancabile / Persecutor»: vv. 8-9. «Se un capro immolasi / Per farti onor») quanto da uno terminante con una voce parossitona (vv. 18-29. «Ed ai novelli / Teneri agnelli / Non dar terror»; vv. 26-28. «E scioperati / Giaccion pe' prati / Bovi, e pastor.»).

[16] Le altre occorrenze di *Cartago* si trovano in: II, 1 (e. sciolti), v. 25; II, 2 (aBBaCC), v. 18; IV, 4 (e. sciolti), v. 63. La variante accusativale compare in IV, 8 (e. sciolti), v. 18.

[17] La forma *Mecenate* coinvolge: I, 1 (PPPPPP), v. 2; II, 17 (e. sdruccioli), v. 1; III, 8 (sett. rimati a distici e quartine), v. 6; III, 16 (e. sciolti), v. 20; III, 29 (e. sciolti), v. 2. *Mecena*, dal canto suo, interessa: I, 20 (lassa di endecasillabi e sett.), v. 2; II, 20 (ABBA), v. 24; IV, 11 (ABaBCC), v. 23.

[18] I, 7 (ABBA), v. 11; II, 1 (e. sciolti), v. 25; III, 3 (e. sciolti), v. 17; III, 4 (ABBA), v. 66.

Secolare), è la seconda a comparire nelle intestazioni delle versioni di I, 21 (ASA.BSB...), di I, 31 (ABBA) e di IV, 6 (ABABCC), oltre che come alternativa richiesta dall'endecasillabo sdrucciolo al centro del terzetto proprio in I, 21, v. 2. «Fanciulli voi, l'oricrinito Apolline»[19].

Tra le altre forme degne di nota di cui si può dar conto in queste pagine figurano *aliti*, *eccidio*, *natali* e *arcani* con funzione di sostantivo, *olocausti, vitupero*.

A proposito del primo nome, è notevole il fatto che entrambe le occorrenze del plurale *aliti* si riferiscano a mostruose figure mitiche, Cerbero e la Chimera, e che in entrambi i casi Pallavicini intensifichi gli effetti descrittivi non solo con trasposizioni sintattiche, di fatto comuni a tutti i componimenti della raccolta, ma anche con una meno frequente aggettivazione ad occhiale: III, 11 (PPpPApA), v. 21. «Spiri di tosco misti aliti ardenti», da *Carm*. III, 11, v. 19. «*Spiritus teter, saniesque manet*»: IV, 2 (ABBA), v. 16. «Gli atri della Chimera aliti accesi», verso in cui *aliti* prosegue *flamma* di *Carm*. IV, 2, v. 16 e determina un cambio di genere grammaticale che può aver apportato un beneficio rimico.

Un'altra voce dotta che registra due occorrenze è *eccidio*: II, 10 (ABBa), vv. 10-11. «Con eccidio più grave in se ruina / Torre superba...»; II, 17 (e. sdruccioli), v. 8. «Un sol dì produrrà d'ambo l'eccidio». Nel primo caso si potrà riconoscere l'influsso fonetico di *decidunt* in *Carm.* II, 10, vv. 10-11. «*...celsae graviore casu* / *Decidunt turres...*», mentre nel secondo la ragione della scelta andrà verosimilmente rintracciata nell'impossibilità di trattare come sdrucciola *ruina* (unica variante del sostantivo attestata in queste versioni e candidato più naturale per il ruolo di diretto continuatore del latino, *Carm.* II, 17, vv. 8-9. «*… ille dies utramque* / *Ducet ruinam...*»), soluzione invece ammessa da *eccidio*.

Si contano anche cinque attestazioni di *natale* e *natali* nelle trasparenti accezioni etimologiche di '(giorno di) nascita' e 'origine'. In tre occasioni il sostantivo, immediatamente preceduto dal possessivo, compare all'interno del verso: II, 17 (e. sdruccioli), v. 20. «Splendesse al mio natal...», ripreso da *natalis horae* di *Carm*. II, 17, v. 19; IV, 3 (AbabCCDD), v. 1. «Lieto o colui, che al suo natal mirasti», a fronte del corradicale *nascentem* di *Carm*. IV, 3, v. 2; IV, 11 (ABaBCC), v. 24. «E 'l proprio mio natal n'eccettuo appena», prosecuzione diretta di *Carm*. IV, 11, vv. 17-18. *«...sanctiorque* / *Pene natali proprio...*»; nei due versi in cui ne è privo, IV, 6 (ABABCC), vv. 31-32. «Vergini e voi, voi chiari per natali / Garzon...» e v. 44. «Tra quelle, che del Secolo al natale», il vocabolo compare in posizione rimica, ma solo nel primo caso vi

[19] Le quattro occorrenze di *Apollo* sono in: I, 2 (PpPpP), v. 39; I, 10 (e. sciolti), v. 10; *I. Secolare*, v. 34 e v. 74.

è un chiaro legame con il testo latino, precisamente *Carm*. IV, 6, vv. 31-32. «*…puerique claris / Patribus orti*».

Simile l'utilizzo sostantivato di *arcani*, con due occorrenze nelle traduzioni delle odi civili: in III, 2 (ABACcBDEEdFF), v. 26. «I santi asconde a lui fidati arcani», dove Pallavicini riprende senza alterazioni il latino *arcanae* di *Carm.* III, 2, v. 27 e in III, 3 (e. sciolti), vv. 71-72. «…cessa, insolente / d'aprir gli arcani degli Dei…», dove invece integra il senso di *sermones* di *Carm*. III, 3, vv. 70-71. «*…desine pervicax / Referre sermones deorum*…». Restando nel lessico della sfera religiosa, va segnalata anche l'unica attestazione di *olocausti* in IV, 5 (terzine), v. 13. «Doni, incensi, olocausti, e preci ardenti», chiaramente assente nel testo di Orazio, dal quale però Pallavicini conserva l'accumulazione di *Carm*. IV, 5, v. 13. «*votis, ominibusque, et precibus vocat*», intensificandone la portata della *climax* tramite l'aggiunta di un elemento.

Sulla scelta di *vitupero* in III, 5 (terzine), vv. 39-42. «Pace fra l'armi, o vitupero! o scorno! / Molto la fama tua per chiare imprese, / O Cartago, salì; ma quanto, ahi lasso, / L'italica viltà maggior la rese!», derivante da *Carm.* III, 5, vv. 38-40. «*Pacem duello miscuit. O pudor, / O magna Carthago probrosis / Altior Italiae ruinis!*», con alte probabilità pesa, in un contesto di apostrofe diretta a una città, la memoria dantesca di *Inf*. XXXIII, v. 79.

Ragioni di anacronismo culturale rendono molto marcati altri due *hapax*, ossia *guiderdone* e *stravizzo*. Il primo, che tradisce evidentemente il suo etimo germanico, compare nella variante apocopata in IV, 14 (e. sciolti), vv. 37-38. «E quella gloria, e quegli onor t'ascrisse, / Che guiderdon sono dell'alte imprese», versi che adattano liberamente *Carm.* IV, 14, vv. 39-40. «*Laudemque, et optatum peractis / Imperii decus arrogavit*»; il secondo, invece, probabilmente spinto anche da ragioni di etimologia popolare, va a tradurre in IV, 12 (aBABCc), vv. 31-32. «Vientene, se desio / Di stravizzo giocondo il cor t'invoglia» il neutro *gaudia* di *Carm.* IV, 12, v. 21. In I, 27 (lassa di endecasillabi e sett.), v. 9. compare infine uno dei vocaboli più sorprendenti dell'intera raccolta, *scimitarra*, della cui eccezionalità pare conscio lo stesso Pallavicini, come emerge dall'osservazione dell'aggettivo associato al nome, un coerente *barbara*, trisillabo che rende ancora più perspicuo il senso del sintagma che traduce *Medus acinaces* di *Carm*. I, 27, v. 5.

2. L'analisi delle forme aggettivali può partire da poetismi bisillabici di grande attestazione nella poesia coeva, in particolare da alcuni commenti relativi alla distribuzione di vocaboli dall'usuale funzione epitetica, non di rado comodi riempitivi metrici: *atro*, *fero*, *chiaro* ed *alto*, questi ultimi due nelle loro accezioni metonimiche.

L'aggettivo *atro* in I, 8 (lassa di endecasillabi e sett.), v. 11. «Più che d'atro

veleno, ugner le membra» si sostituisce a *viperino* di *Carm.* I, 8, v. 9. «*Sanguine viperino*». In IV, 2 (ABBA), v. 16. «Gli atri della Chimera aliti accesi», *atri* prosegue *tremendae* di *Carm*. IV, 2, v. 15 (dove però modifica *Chimerae* del verso successivo e non *flamma*), mentre aggiunge un elemento in II, 17 (e. sdruccioli), v. 12. «Non la Chimera, ch'atre fiamme vomita» rispetto a *Carm.* II, 17, v. 13. «*Me nec Chimaerae spiritus igneae*».

Un valore poco più che esornativo ha *fero*, che in queste versioni modifica diversi referenti: Marte, inteso come metonimia bellica, in I, 1 (PPPPPP), vv. 26-27. «...detestato / Dalle madri amorose il fero marte», con l'aggettivo assente nel celebre «*...bellaque matribus / Detestata...*» di *Carm*. I, 1, vv. 24-25; Achille, in II, 4 (ABBA), v. 4. «Seppe ammollir del fero Achille il core», dove si sostituisce agilmente a *prius insolentem* di *Carm.* II, 4, v. 2; il guerriero parto, con singolare in luogo del plurale, in III, 2 (ABACcBDEEdFF), v. 4. «Al fero Parto in fronte; il cielo aperto», caso in cui la traduzione muove più da vicino dal *Parthos ferocis* dell'enneasillabo di *Carm.* III, 2, v. 3; gli Atridi in I, 6 (e. sciolti), v. 8. «Accorto Ulisse, e i feri Atridi intatti» da *Carm.* I, 6, v. 8. «*Nec saevam Pelopis domum*», dove si ritocca la prospettiva di presentazione del riferimento mitico. Sembra destinato a non dare esiti particolarmente soddisfacenti il tentativo di trovare una differenziazione stilistica con *fiero*, di cui si può tuttavia rilevare la disponibilità ad avere anche referenti sprovvisti di tratti semantici di animatezza, come le *fiere grida* di I, 10 (e. sciolti), v. 10, che traducono *minaci voce* di *Carm*. I, 10, vv. 10-11; la *fiera lega* di I, 15 (e. sciolti), vv. 5-8. «In mal punto (dicea) per nuora a Priamo / Meni costei , cui mille Greci , e mille / Ripeteranno in fiera lega uniti / Per trar tue nozze, e 'l regno d'Asia a terra», in cui l'aggettivo pare mutuato da un diverso sintagma pur presente nell'originale, ossia *fera fata*, in iperbato tra le prime due strofe di *Carm*. I, 15, vv. 4-5; il *fiero stile* di I, 19 (ABCabCcDD), vv. 16-18. «Dello Scita il furore / Più non fia ch'io racconti, o in fiero stile / Dica del Parto in suo fuggir non vile», con l'attributo che non si riscontra direttamente in *Carm*. I, 19, vv. 10-12. «*...Scythas, / Et versis animosum equis / Parthum dicere...*», dato che *animosum*, reso con una litote, è accordato con *Parthum*.

Come anticipato, non è raro imbattersi neppure in casi in cui *chiaro* riflette la semantica latina di 'illustre, celebre', riferito non solo a figure mitiche, come in II, 16 (ABBA), v. 29. «Morte rapio il chiaro Achille acerba», molto vicino a *Carm*. II, 16, v. 29. «*Abstulit clarum cita mors Achillem*», o alle imprese belliche, ad esempio le *chiare imprese* di III, 5 (terzine), v. 40, ma anche alla gloria poetica, in III, 4 (ABBA), v. 24. «Da farmi un dì nobil Poeta, e chiaro», e, ancora più spesso, al lignaggio: II, 4 (ABBA), vv. 13-14. «Mercè tua bionda Filli a te fia dato / Forse d'unirti a chiaro ceppo il vanto», con cui si adatta *Carm*. II, 4, vv. 13-14. «*Nescias an te generum beati / Phil-*

lidis flavae decorent parentes»; IV, 6 (ABABCC), v. 31. «...voi, voi chiari per natali / Garzon...», come visto ripresa fedele di *Carm*. IV, 6, vv. 31-32. «*... puerique claris / Patribus orti*»; IV, 8 (e. sciolti), vv. 32-33. «...ai chiari figli / Ledei...», su cui è però forte l'influsso del senso letterale di *clarum Tyndaridae sidus* di *Carm*. IV, 8, v. 31. Il discorso non cambia molto per l'aggettivo *alto* nell'accezione di 'nobile, solenne, prestigioso', che definisce sintagmi privi di un puntuale corrispettivo latino: nelle traduzioni di Pallavicini figurano gruppi di nome e aggettivo come II, 17 (e. sdruccioli), v. 25. «D'alte voci il Teatro...»; IV, 14 (e. sciolti), v. 38. «...dell'alte imprese»; IV, 15 (ABbCAC), v. 31. «I divini d'Iulo alti decreti».

Valutando vocaboli meni frequenti, nessuna delle tre occorrenze di *prischi* in III, 5 (terzine), v. 4. «O prischi tempi! o secolo cangiato!», III, 30 (sonetto), v. 9. «Fino che aperto ai prischi riti, e santi», IV, 15 (ABbCAC), v. 18. «Prischi risorti, e le virtudi antiche» si spiega immediatamente con un recupero diretto dell'attributo usato nei versi tradotti, giacché tutte le forme dell'aggettivo latino compaiono in altri *Carmina*[20]. Se si osservano le versioni che ospitano tale cultismo, resta comunque piuttosto evidente la volontà di aumentare il tasso di *gravitas* del dettato rispetto a un più generico *antico*, aggettivo peraltro largamente attestato nella raccolta di Pallavicini. *Prischi* sarà perciò da ascrivere alla stessa serie di *atavi* e *aviti*, franchi latinismi dipendenti dalla stessa radice di *avus*. Il verso in cui compare l'unico caso della prima di queste due forme non riserva sorprese. Come prevedibile, si tratta di un calco quasi perfetto dell'asclepiadeo minore con cui si apre l'opera oraziana: I, 1 (PPPPPP), v. 1. «D'Atavi Re degna progenie…» da *Carm.* I, 1, v. 1. «*Maecenas atavis edite regibus*». Del secondo elemento, invece, solo I, 37 (ABBA), v. 5. «Trar da cella riposta avito doglio» ricalca il latino *Carm.* I, 37, vv. 5-6. «*…depromere Caecubum / Cellis avitis…*», mentre nel caso di IV, 15 (ABbCAC), vv. 39-40. «Qualunque il giorno sia, / Gli aviti Numi invocherem devoti» il modificatore aggettivale sembra ereditare il senso sia di *deos prius adprecati* sia del sintagma *more patrum* in *Carm.* IV, 15, vv. 28-29. «*Rite deos prius apprecati*, // *Virtute functos, more patrum, duces*».

Altro aggettivo di trafila dotta con più di una attestazione è *pingue*, in II, 1 (e. sciolti), v. 31. «Pingue non sia, e di sepolcri ingombro», ricalcato direttamente sul comparativo *pinguior* di *Carm.* II, 1, v. 29, oltre che in IV, 11 (ABaBCC), v. 15. «Pingue da largo foco». Ben più rappresentato, con sette occorrenze, è *mesto*, a proposito del quale si rileva una situazione piuttosto interessante: straordinariamente, *mesto* non è in competizione con *triste*, di

[20] *Carm*. II, 3, v. 21; *Carm*. III, 9, v. 17; *Carm*. III, 21, v. 11; *Carm*. IV, 2, v. 40.

cui non vi è traccia nel lessico di queste versioni[21]. Ciononostante, soltanto nell'ottonario di II, 3 (distici di ottonari), v. 7. «O tu meni vita mesta», Pallavicini eredita direttamente il materiale verbale latino, nello specifico *Carm.* II, 3, v. 5. «*Seu maestus omni tempore vixeris*».

Tra gli *hapax* degni di nota appartenenti al gruppo aggettivale dei bisillabi vanno infine segnalati *manca* per 'sinistra' in I, 2 (PpPpP), v. 25. «Tutto trabocca dalla manca riva», da *Carm.* I, 2, vv. 18-19. «*...sinistra / Labitur ripa...*», *salsi*, riferito ai flutti in III, 26 (sonetto), v. 6. «Di quella Dea, che uscì dai flutti salsi», con cui Pallavicini espande il *marinae Veneris* di *Carm.* III, 26, v. 5, e soprattutto *ime* in III, 30 (sonetto), vv. 6-7. «Non potrà turbo, o pioggia; e tu nell'ime / Tenebre tue sol di me parte avrai», in rima con *sublime-rime-esime* all'interno di un componimento importante come quello contenente la dichiarazione di immortalità poetica con cui si chiude il terzo libro delle *Odi*.

Lo studio degli aggettivi polisillabici può procedere invece da alcune considerazioni di pertinenza più propriamente morfologica e rilevare innanzitutto come Pallavicini mostri una certa predilezione per aggettivi composti con il prefisso negativo *in-*, non soltanto molto vari, ma spesso anche attestati con buona frequenza. Sono cinque i versi di queste traduzioni che accolgono, costantemente in posizione finale, un'occorrenza di *insano*: I, 3 (s. ottastiche di endecasillabi e sett.), v. 13. «...rabbia insana»; II, 9 (A_rABB), v. 5. «...Borea insano»; II, 12 (ABcDabCDdEE), v. 8. «...Nileo per troppo vino insano»; III, 29 (e. sciolti), v. 17. «Del celeste Lion la stella insana»; IV, 2 (ABBA), v. 1. «Vago di precipizzi [sic] Icaro insano». Solamente nel penultimo caso Pallavicini trae l'attributo direttamente dal latino, nello specifico dalla *stella vesani Leonis* di *Carm.* III, 29, v. 19, mentre per *Borea insano* può valere la tendenza dell'aggettivo a riferirsi, specie in poesia, alla furia dei venti[22].

Il computo sale addirittura a dieci per *infesto*, anche questo con ben sei casi in punta di verso, rappresentativi di tutte le forme flessive dell'aggettivo, ma non dipendenti dal testo latino[23]. Nel caso del vicino *infausto*, mai mutuato dall'originale oraziano, le occorrenze raggiungono quota sette[24]. Analogamente, non trova antecedenti diretti nessuna delle tre forme di *invitto*

---

[21] Le altre sei occorrenze di *mesto* nelle versioni di Pallavicini interessano: I, 7 (ABBA), v. 38; I, 24 (e. sciolti), v. 2; I, 33 (sonetto), v. 2; II, 9 (A_rABB), v. 13; II, 20 (ABBA), v. 22; III, 5 (terzine), v. 49.

[22] Cfr. GDLI, s.v. *insano*, § 7.

[23] I, 3 (endecasillabi e sett.), v. 37; I, 10 (e. sciolti), v. 15; I, 37 (ABBA), v. 17; III, 3 (e. sciolti), v. 55; IV, 7 ($a_8$sa.bsb...), v. 37; IV, 15 (ABbCAC), v. 30. Le restanti attestazioni si trovano in: I, 2 (PpPpP), v. 28, i, 12 (e. sciolti), v. 15, III, 4 (ABBA), v. 82, IV, 5 (terzine), v. 28.

[24] II, 13 (e. sciolti), v. 44; II, 17 (e. sdruccioli), v. 2; III, 4 (ABBA), v. 35; III, 14 ($a_8$sa.bsb...), v. 17; III, 27 (terzine), v. 1; III, 5 (terzine), v. 15; IV, 6 (ABABCC), v. 16.

registrate in III, 3 (e. sciolti), v. 64. «Colà trarrò invitte forze, ed armi», III, 4 (ABBA), v. 73. «Faccia fede al mio dir colui, che invitto», III, 19 (endecasillabi e sett.), v. 4. «E gli Eacidi invitti»: la prima prosegue *victrices catervas* di *Carm.* III, 3, v. 63, di cui esibisce comunque la stessa radice etimologica, la seconda aggiunge una qualifica al *centimanus Gyas* di *Carm.* III, 4, v. 69 (non menzionato da Pallavicini), mentre l'ultima rappresenta una zeppa esornativa rispetto al *genus Aeaci* di *Carm.* III, 19, v. 3, privo in Orazio di ulteriori attributi.

Più contenuto è l'impiego di *invido*, con appena due attestazioni: I, 11 (lassa di endecasillabi e sett.), v. 12. «Invido il tempo vola»; IV, 8 (e. sciolti), v. 25. «Di silenzio coprisse invido velo?», entrambe ereditate dal latino, rispettivamente dalla nota *invida aetas* sul confine degli ultimi due asclepiadei maggiori dell'ode a Leuconoe e dalla *taciturnitas invida* di *Carm*. IV, 8, vv. 23-24. A questi si accosteranno, per chiudere un'esemplificazione che potrebbe espandersi con grande facilità, l'unico caso di una forma di *iniquo* in III, 11 (PPpPApA), vv. 46-47. «Fuggi, si fuggi il suocero, e l'inique / Sirocchie mie…», che però, traducendo *Carm*. III, 11, vv. 39-40. «*…socerum et scelestas / Falle sorores*», non coincide con una delle odi in cui compare l'aggettivo latino equivalente[25], e quello di *incessabili* in II, 9 (A_rABB), v. 9. «Con incessabili dogliosi accenti», da un lato suggerito dal *semper* che precede il semplice *flebilibus modis* di *Carm*. II, 9, v. 9, dall'altro metricamente richiesto dal rolliano (nonostante la compatibilità teorica di *flebili*, che avrebbe tuttavia richiesto un altro bisillabo prima della preposizione).

In materia di aggettivazione, un altro stilema del *Canzoniere d'Orazio* ridotto in versi toscani consiste nella tendenza di Pallavicini ad avvalersi di aggettivi deonimici di vario tipo e varia diffusione, a proposito dei quali si farà notare anche la forte tendenza della loro disposizione prenominale, sia che il sostantivo modificato presenti un tratto semantico di animatezza, come nei casi di III, 3 (e. sciolti), v. 68. «...Iliache serve», IV, 5 (terzine), v. 2. «...Romulea gente», IV, 15 (ABbCAC), v. 42. «...Dionei nipoti», sia che ne risulti sprovvisto, ad esempio in I, 3 (s. ottastiche di endecasillabi e sett.), v. 44. «...Tartarea Valle», II, 13 (e. sciolti), v. 43. «...Elisia opaca selva» , II, 19 (a_8b_8AB), v. 18. «...Indiche marine»[26].

---

[25] Le attestazioni di *iniquus* compaiono in: *Carm*. I, 2, v. 47; *Carm*. I, 10, v. 15; *Carm*. II, 4, v. 16; *Carm*. II, 6, v. 9; *Carm*. II, 10, v. 4; *Carm*. III, 1, v. 32.

[26] Ciò sembra essere quasi un prodromo della ricchezza onomastica, specie di derivazione greco-latina, propria dello stile neoclassico, a proposito della quale si veda L. Serianni, *Per una caratterizzazione linguistica della poesia neoclassica*, in *Neoclassicismo linguistico*, a cura di R. Cardini-M. Regoliosi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 27-64, ora in L. Serianni, *Profilo lingui-*

Non si tratta certamente degli unici aggettivi aulici di estensione pari o superiore alle tre sillabe: la raccolta è caratterizzata da un vasto insieme di modificatori aggettivali aventi tali proprietà, tra i quali appare immediato isolare un folto comparto epitetico. L'aggettivo del sintagma (*satis*) *dirae grandinis* di *Carm.* I, 2, vv. 1-2 si amplia in *portentose* nella versione di I, 2 (PpPpP), v. 1. «Con portentose grandini abbastanza», modifica che enfatizza diversamente il carattere virulento del fenomeno atmosferico menzionato. *Poderoso* è l'attributo scelto per precisare la furia dei giganti centimani nella quarta ode del terzo libro: III, 4 (ABBA), v. 61-62. «...di Mimante / Il poderoso braccio...», semplice slittamento metonimico dal *validus Mimas* in clausola a *Carm*. III, 4, v. 53. Ricorre spesso *possente*, non soltanto come elemento reggente di sintagmi infinitivi in I, 12 (e. sciolti), v. 8. «Orfeo possente ad arrestar col canto», in I, 34 (ottave), v. 14. «L'alte, le umili è di mutar possente» e in III, 14 ($a_8$sa.bsb...), v. 20. «Dì possente a trar dall'animo», ma anche come semplice elemento epitetico, ad esempio in I, 26 (sonetto), v. 3. «O minaccin dell'Orse i Re possenti» o in II, 17 (e. sdruccioli), v. 16. «...la possente Temide», sintagma che continua il latino *potenti Iustitiae* di *Carm.* II, 17, vv. 15-16. Risponde invece all'iniziativa del traduttore il *possente* dell'invocazione ad Apollo con cui si apre IV, 6 (ABABCC), v. 1. «Possente Dio, le cui mortal saette», che aggiunge una qualifica aggettivale al *Dive* incipitario di *Carm*. IV, 6.

Opzione lessicale contemplata da Pallavicini è anche *formidabile*, forte di una maggiore consistenza sillabica e di una semantica in cui traspare l'originario riferimento alla paura e al terrore. Tre le occorrenze: nel caso di III, 2 (ABACcBDEEdFF), v. 3. la forma apocopata *formidabil*, riferita ad *asta*, prosegue il gerundivo *metuendus* di *Carm.* III, 2, v. 4, mentre Pallavicini recupera non solo il tratto semantico principale ma anche la veste fonetica in III, 6 (e. sciolti), v. 15. «Per navi formidabili, e per arco», la cui matrice è il corradicale *formidatus* di *Carm.* III, 6, v. 15. Diversa è infine la situazione di IV, 14 (e. sciolti), v. 29, in cui (*urto*) *formidabile* sostituisce, per certi aspetti precisandolo, *vasto* (*impetu*) in iperbato in *Carm.* IV, 14, v. 30.

Quadrisillabo con una chiara specializzazione semantica e un'evidente reminiscenza dell'originaria base latina, *strepitoso* assume il significato di 'rumoroso', riferito in entrambe le sue occorrenze a fiumi: I, 7 (ABBA), v. 17. «Strepitoso Aniene, e l'ombre grate», dove si adatta *praeceps Anio* di *Carm.* I, 7, v. 13; quindi in IV, 2 (ABBA), v. 7. «...strepitoso per immensa piena»,

stico della poesia neoclassica, in *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 213-53.

riferito proprio a un fiume incontenibile come Pindaro, in *Carm*. IV, 2, vv. 7-8. «*Fervet, immensusque ruit profundo / Pindarus ore*».

Tra le parole dal notevole peso fonetico vi è anche *adamantina*, che compare in due occasioni: I, 6 (e. sciolti), v. 12. «Cinto ritrar d'adamantina scoglia» e I, 35 (e. sciolti), v. 16. «Con man di chiodo adamantino armata»: mentre quest'ultimo verso adatta liberamente l'immagine dell'ode originale, il primo riprende l'epiteto da *Carm.* I, 6, v. 13. «*Quis Martem tunica tectum adamantina*» e sarà perciò più interessante notare la scelta di *scoglia* che, pur non offrendo vantaggi sotto il rispetto rimico (la versione è in endecasillabi sciolti), aggiunge una sfumatura di ferinità al neutro *tunica* dell'originale.

Sembra essere indicativa di una volontà di nobilitazione del dettato la sostituzione di *intonsum* del sintagma *intonsum Cynthium*, separato da iperbato in *Carm.* I, 21, v. 2, con il più prezioso *oricrinito* di I, 21 (ASA.BSB...), v. 2. «Fanciulli voi, l'oricrinito Apolline»[27]. Entrambe le occorrenze di *triforme* in I, 27 (lassa di endecasillabi e sett.), v. 31. «Ti sottrarrà di quel triforme mostro» e in III, 22 (sssa$_t$.sssa$_t$), v. 5. «Triforme Deità» sono mutuate senza altri interventi particolari dall'originale oraziano, rispettivamente da *Carm*. I, 27, v. 23 e *Carm*. III, 22, v. 4. Un discorso analogo vale per il composto *verdichiome* di III, 28 (ottonari a distici e quartine), v. 18, che si limita ad univerbare *viridis comas*, spostando *Nereïdum*, che in *Carm.* III, 28, v. 10. «*Neptunum et viridis Nereïdum comas*» determina la separazione dei due elementi.

Ancora diverso il caso di I, 27, v. 32. «Che del tuo sangue à [sic] sitibondo il rostro» (in rima con uno dei versi appena commentati), dove sia il composto dotto *sitibondo* sia il vocabolo posto in rima sono assenti dall'originale, il quale si chiude invece con un più preciso *Chimaerae*, e rappresentano piuttosto l'esito dell'ultimo tentativo di caricatura parodica con cui il traduttore chiude la versione di questo mimo simposiale.

Un altro epiteto grave, per struttura morfologica e peso fonetico, è *mortifero* in III, 23 (A$_r$BABC$_t$), v. 6. «Tosco mortifero della tua vigna», che, nel rispondere da un lato all'esigenza della sdrucciola necessaria per l'endecasillabo rolliano previsto dallo schema della versione, conserva al tempo stesso traccia del testo dell'ode latina, seppur in maniera non immediata: nonostante prosegua *pestilentem* di *Carm.* III, 23, v. 5, in esso permane anche la memoria di *pomifero*, distante solo tre versi, al verso ottavo, di cui arriva a rovesciare paradossalmente il senso.

Meritano infine un commento anche le scelte lessicali compiute in IV, 2

[27] Su tale scelta deve comunque aver pesato la memoria di un sintagma ben radicato nella tradizione letteraria, dal momento che l'epiteto è solitamente impiegato proprio in relazione ad Apollo. Cfr. al riguardo GDLI, s.v. *oricrinito*.

(ABBA), vv. 9-11. «Pindaro è tal, di sempiterna degno / Laurea Febea qualor ardite inventa / Ditirambiche voci…». Mentre *ditirambiche* trasforma in aggettivo *dithyrambos* originale (*Carm*. IV, 2, v. 10), il primo attributo, *sempiterna*, è un *hapax* dal forte valore di nobilitazione verbale: nelle traduzioni di Pallavicini neppure referenti importanti come *legge*, *onori*, *virtudi* o addirittura divinità come le Parche o lo stesso Giove ricevono questa forma, arrestandosi alla più semplice variante *eterno*[28].

3. La frequenza di latinismi e tessere lessicali stilisticamente connotate resta alta anche per ciò che concerne l'insieme dei verbi attorno ai quali si costruiscono molti periodi delle versioni di questa raccolta. Volgendo l'analisi a questo settore morfologico, è possibile isolare forme verbali appartenenti ai paradigmi di *paventare*, *arrogere*, *impetrare, imperare, ministrare*, *estollere*.

Pur avendo meno occorrenze delle forme di *temere*, il verbo *paventare* gode di una buona vitalità, che sembra però prerogativa di componimenti in cui il tono diventa più grave: I, 1 (PPPPPP), v. 36. «Non pavento col volgo irne confuso», resa abbastanza libera di *Carm*. I, 1, vv. 30-32. «*me.../ secernunt populo...*»; I, 3 (s. ottastiche di endecasillabi e sett.), v. 17. «Qual peggior paventò morte, o periglio», dove il verbo adatta *timuit* di *Carm*. I, 3, v. 17; I, 6 (e. sciolti), v. 10. «Così l'imbelle mia musa paventa», che parrebbe ereditare almeno in parte la materia fonica dal secondo emistichio di *Carm*. I, 6, v. 10. «*imbellisque lira musa potens vetat*»; I, 14 (sonetto), v. 1. «Nave incauta, che fai, che non paventi», dove il verbo, iniziativa del traduttore, è in rima con *tienti* che adatta l'imperativo *occupa* di *Carm*. I, 14, v. 2; III, 24 (e. sciolti), v. 21. «Che mescolarsi con altr'uom paventa», in cui *paventa* è il corrispettivo di *metuens* di *Carm*. III, 24, v. 22. L'unica eccezione di registro è rappresentata da III, 10 (ottonari rimati a distici e quartine), v. 13. «Degli Dei paventa l'ira», riferito alla superba e inflessibile Lice, verso che reinterpreta l'asclepiadeo minore di *Carm*. III, 10, v. 9. «*Ingratam Veneri pone superbiam*».

Piuttosto marcata è l'unica occorrenza di *arroger* nell'interrogativa di IV, 7 ($a_8$sa.bsb...), vv. 25-27. «E chi sa, gli Dei sovrani / Se vorranno al nostro computo / Il dì arroger di domani?», traduzione di *Carm.* IV, 7, vv. 17-18. «*Quis scit, an adiiciant hodiernae crastina summae / Tempora di superi?*»: se è vero che compare in un ottonario, è altrettanto significativo che questa forma si presenta comunque in un componimento profondamente segnato

[28] Il sintagma *eterna legge* compare in II, 11 (ottonari rimati a distici e quartine), v. 20, mentre le *iuncturae onori eterni* e *eterne... virtudi* sono, rispettivamente, in II, 1 (e. sciolti), v. 4 e IV, 14 (e. sciolti), v. 3. L'attribuzione dell'aggettivo alla Parche coinvolge II, 17 (e. sciolti), v. 16. Nel secondo emistichio di III, 1 (AbabCcDdEE), 10 si trova invece *eterno Giove*.

dalla meditazione esistenziale come l'ode indirizzata a Torquato. Uno scarto tra esilità del verso, ricercatezza lessicale e gravità di registro riguarda, d'altronde, anche l'unico caso di *impetrare*: I, 2 (PpPpP), vv. 31-33. «Or qual de' numi fia che Roma invochi, / Per cui sostegno impetri / Al vacillante impero? e con quai preci», con il sintagma *sostegno impetri* che rende analiticamente *vocet* di *Carm*. I, 2, v. 25 e sul quale forse influisce anche *prece qua* del verso successivo, peraltro, come si vede, esplicitato nella traduzione di Pallavicini.

Si contano poi cinque attestazioni di *imperare*, tre delle quali in punta di verso: I, 2 (PpPpP), v. 59. «Nè soffrir mentre imperi», adattamento dell'ablativo assoluto *te duce* dell'adonio conclusivo di *Carm*. I, 2; III, 1 (AbabCcDdEE), v. 7. «Sul vassallo i monarchi, ad essi impera», in cui è evidente la traccia del corradicale *imperium* di *Carm*. III, 1, v. 6; III, 14 ($a_8$sa.bsb...), v. 24. «Da che Augusto al mondo impera», ulteriore resa di un ablativo assoluto, *Carm*. III, 14, vv. 15-16 «*tenente* / *Caesare terras...*». Anche in questo caso la scelta di una parola orientata verso il modello semantico latino è compiuta in contesti di notevole solennità, ma neppure qui manca un'eccezione, seppur parziale: III, 28 (ottonari rimati a distici e quartine), v. 24. «Sacra a lei, che impera a Gnido», in cui il soggetto del verbo non è più, come nei casi precedenti, Giove o Augusto, ma diventa Venere, da Orazio qualificata come «... *quae Cnidon, / Fulgentesque tenet Cycladas...*» (*Carm*. III, 28, vv. 13-14).

L'unica occorrenza del raro *ministrare*, voce certamente meno diffusa di *porgere*, compare all'inizio della lunghissima comparazione tra la furia di Druso contro i Reti Vindelici e quella di un'aquila e di un leone verso le loro prede: IV,4 (e. sciolti), vv. 2-3. «Le folgori ministra, e del rapito / Fanciullo…», dove il verbo è chiaramente spiegabile come adattamento morfologico del primo nome dell'endecasillabo alcaico di *Carm.* IV, 4, v. 1. «*Qualem ministrum fulminis alitem*».

A proposito delle due occorrenze di *estollere*, si noterà invece come entrambe ricorrano in due componimenti il cui centro tematico è occupato dagli inebrianti effetti del vino: I, 18 (distici di sett.), v. 36. «Che il capo estolle altero», certamente suggerito da *Carm.* I, 18, v. 15. «*Et tollens vacuum plus nimio gloria verticem*», e III, 25 (sonetto caudato), v. 22-25. «Non fia ch'io canti umili versi, e molli: / Che se troppo m'estolli / Dolce rischio è seguir quel Dio, che fronda / Di pampinea corona al crin circonda», dove il verbo è evidentemente sollecitato dall'esigenza di un rimante con *molli*, essendo privo di un chiaro antecedente nell'ode oraziana corrispondente, che si chiude con i versi 17-20: «*Nil parvum aut humili modo, / Nil mortale loquar. Dulce periculum est, / O Lenaee, sequi Deum / Cingentem viridi tempora pampino*».

Vanno inoltre ascritti al novero di latinismi anche le forme dei paradigmi

di *pugnare*, *ascondere*, *deplorare*, *appellare*, *involare*, *involvere*, *abbominare*. La distribuzione di *pugnare* sembra suggerire una specializzazione per componimenti di tono elevato. Tre delle quattro occorrenze appartengono a odi del terzo libro: III, 4 (ABBA), v. 65-66. «Qua l'ingordo Vulcano, e là pugnava / Giuno...», resa di *Carm*. III, 4, vv. 58-59. «*...hinc avidus stetit / Vulcanus, hinc matrona Iuno...*»; III, 5 (terzine), vv. 32-33. «...s'unqua mirossi ardita / Cerva pugnar, che s'è da rete scinta», certamente vicino a *Carm*. III, 4, vv. 31-32. «*Si pugnat extricata densis / Cerva plagis...*»; III, 8 (sett. rimati a distici e quartine), v. 26. «Pugnan fra loro i Parti», libero adattamento di *Carm*. III, 8, vv. 19-20. «*medus infestus sibi luctuosis / Dissidet armis*». L'attestazione restante, dal canto suo, si colloca nel contesto del vaticinio di Nereo: I, 15 (e. sciolti), v. 26. «...Stenelo in pugnar maestro...», traduzione ben aderente a *Carm*. I, 15, vv. 24-25. «...*Sthenelus sciens / pugnae...*».

La forma *ascondere* è preferita a quella iniziante con nasale: al paradigma di *nascondere* si riferiscono solo tre casi, mentre al primo, più versatile per le maggiori opportunità di sinalefe che offre, appartengono ben otto forme verbali, tra indicativi, di cui una forma enclitica richiesta dall'endecasillabo rolliano di II, 9 (A_rABB), v. 16. «O all'Astro ascondasi, che il dì produce», participi passati e il congiuntivo di IV, 5 (terzine), v. 24. «Non è che per accusa il viso asconda»[29]. Se questo verbo sfugge a una precisa attribuzione di registro stilistico, sembra diverso il caso di *deplorare*, le cui due occorrenze si inseriscono in componimenti del terzo libro appartenenti alla serie delle odi gravi, di soggetto civile e gnomico, non diversamente da quanto visto per *pugnare* e *imperare*: III, 4 (ABBA), v. 77. «Spenti la Terra i mostri suoi deplora», traduzione di *Carm*. III, 4, v. 73. «*Iniecta monstris terra dolet suis*», e III, 24 (e. sciolti), vv. 28-31. «... che portar odio / Alla virtù de' vivi, e deplorarla / Poichè tolta è dal mondo, uso fu sempre / Di nostra invidia», derivante da *Carm*. III, 24, vv. 31-32. «*Virtutem incolumen odimus, / Sublatam ex oculis quaerimus invidi*».

Intensificato da una dittologia, vero e proprio stilema di Pallavicini traduttore, l'unico caso di *appellare* si inserisce in uno dei contesti più solenni immaginabili, ossia in una proposizione il cui soggetto è Roma e il complemento oggetto Augusto: IV, 5 (terzine), vv. 16-17. «Roma così con amoroso invito / Te appella, e brama…», derivante da *Carm*. IV, 5, vv. 15-16. «*Sic desideriis icta fidelibus / Quaerit patria Caesarem*».

A commento delle cinque occorrenze di *involare* ed *involarsi* dovrà essere osservato come questa tessera lessicale si apra a una pluralità di referenti e

[29] Le altre sei attestazioni si trovano in: I, 18 (distici di sett.), v. 38; I, 20, (lassa di endecasillabi e sett.), v. 8; II, 16 (ABBA), v. 3; III, 2 (ABACcBDEEdFF), v. 26; III, 21 (sett. a distici e quartine), v. 26; IV, 6 (ABABCC), v. 14.

quindi di contesti stilistici: il verbo si riferisce tanto alla prosopopea della Fede in I, 35 (e. sciolti), v. 20-22. «...nè perchè vela / Mutar ti vegga, e alle possenti case / Volgere il tergo, al fianco tuo s'invola» (resa piuttosto libera di *nec comitem abnegat* di *Carm*. I, 35, v. 22) quanto a Fauno, in I, 17 (e. sdruccioli), vv. 1-2. «Spesso al Liceo s'invola, e 'l mio Lucretile / Gode Fauno abitar...», dove forse si può ipotizzare un suggerimento fonico proveniente dall'aggettivo con cui si apre *Carm*. I, 17, vv. 1-2. *«Velox amoenum saepe Lucretilem / Mutat Lycaeo Faunus...»* o a Mecenate, in III, 29 (e. sciolti), v. 5. «Agl'indugi t'invola...», con imperativo tragico che adatta *eripe te morae* di *Carm*. III, 29, v. 5. Nella variante transitiva di II, 17 (e. sdruccioli), v. 5. «Parte sì grande acerba morte involami», con cui si traduce *Carm*. II, 17, vv. 5-6. «*Ah, te meae si partem animae rapit / Maturior vis...*», il soggetto del predicato (di forma enclitica per la necessità di una sdrucciola finale) è la morte, ma, nell'ambito di un'ironica comparazione, a svolgere tale ruolo sintattico è chi tenta di sottrarre i cuccioli a una tigre, in maniera simile a Pirro che vorrebbe rubare Nearco alla donna di quest'ultimo: III, 20 (sonetto), vv. 2-4. «... ah, vedi / Quanto è 'l tuo rischio; e qual chi a tigre i figli / Invola, appresta a pronta fuga i piedi», libera resa della prima saffica dell'ode corrispondente: «*Non vides quanto moveas periclo, / Pirrhe, Getulae catulos leaenae? / Dura post paulo fugies inaudax / Praelia raptor*».

Nella versione dell'ode IV, 9 (SSaa) sembra poi particolarmente efficace la scelta, favorita dall'esigenza di una parola proparossitona in punta di verso, di *involvere* per riferirsi agli eroi che sono caduti nell'oblio dei secoli, non avendo beneficiato del dono dell'immortalità poetica[30]. Può valer la pena riportare la strofe per intero, a confronto con l'alcaica originale nella lezione seguita da Pallavicini:

25. Molti prima d'Atride in guerra vissero	25. *Vixere fortes ante Agamemnona*
26. Forti di cor; ma lunga notte involveli	26. *Multi, sed omnes illacrymabiles*
27. Perchè non an chi canti	27. *Urgentur: ignotique longa*
28. Lor imprese, e lor vanti.	28. *Nocte, carent quia vate sacro.*

Sempre in questo componimento si registra inoltre l'unica occorrenza di *abbominare*: IV, 9, vv. 53-54. «E a tollerar disagio apprese, e abbomina / Più che morte la colpa…», dove il già menzionato obbligo della sdrucciola

[30] È comunque opportuno sottolineare il tradizionale nesso sintagmatico che lega *involvere* proprio a parole appartenenti al dominio semantico dell'oscurità e delle tenebre. Si veda al riguardo GDLI, s.v. *involvere*, § 3.

suggerisce al traduttore un vocabolo che intensifica notevolmente il senso del verbo latino *timet* di *Carm.* IV, 9, v. 50.

4. Nei versi di Pallavicini si incontra infatti anche una serie di verbi dalla forte carica espressiva, per via della presenza di una geminazione, di un nesso fonetico aspro o, non di rado, per l'effetto congiunto di entrambi questi tratti formali. È il caso, oltre che di *abbomina*, di forme come *traboccare*, *cozzare*, *crollare*.

Nell'occorrenza di I, 2 (PpPpP), v. 25. «Tutto trabocca dalla manca riva», *trabocca* rinforza fonosimbolicamente l'immagine del testo originale, in cui il verbo della proposizione è *labitur* di *Carm.* I, 2, v. 19. Sembra di poter scorgere un effetto simile anche nel caso di II, 3 (distici di ottonari), v. 37. «Scossa è l'urna, e ne trabocca / Quella sorte...» da *Carm.* II, 3, vv. 26-27. «*Versatur urna serius ocius / Sors exitura*» e in quello di II, 9 (A_rABB), vv. 1-2. «Non sempre all'ispide campagne in grembo / Trabocca gravido di pioggia nembo» che sviluppa *Carm.* II, 9, vv. 1-2. «*Non semper imbres nubibus hispidos / Manant in agros*…». Non per forza però il verbo è limitato ad immagini infauste, comparendo anche nel bozzetto lirico con cui si chiude III, 13 (quinari liberamente rimati e sdruccioli), vv. 36-38. «Da cui traboccano / Tue zampillanti / Acque sonanti».

La versione dell'ode alla fonte Bandusia presenta anche un'occorrenza di *cozzar*: III, 13, v. 16. «Cozzar tra poco», in cui sono da riconoscere i continuatori di *proelia destinat* di *Carm.* III, 13, v. 5. Nell'altra delle due attestazioni del verbo, in I, 3 (s. ottastiche di endecasillabi e sett.), v. 15. «Cozzan fra loro, o 'l furiar di Noto», il verbo prosegue, adattandolo al nuovo contesto morfologico, l'accusativo *decertantem* di *Carm.* I, 3, v. 13.

La scelta ricade invece su *crollare* nella versione della seconda ode del primo libro: I, 2 (PpPpP), vv. 18-19. «[Il biondo Tebbro] Correr vedemmo onde crollar la regia / Venerabil di Numa». Non risulta stilisticamente neutra neppure l'acquisizione del tratto di transitività nel caso di I, 4 (ottonari e quadr. liberamente rimati), vv. 29-30. «Se del par crolla la morte / Vil tugurio, e regie porte», con cui Pallavicini traduce con una certa libertà la celeberrima immagine di *Carm.* I, 4, vv. 13-14. «*Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / Regumque turris…*». Al contrario, nel caso del riferimento all'*exemplum* mitico di Achille in IV, 6 (ABABCC), v. 9. «Egli avvezzo a crollar con urto fiero», *crollare* transitivo sembra mantenersi più vicino a *quateret* di *Carm*. IV, 6, vv. 7-8. «*Dardanas turris quateret tremenda / cuspide pugnax*».

Si riferisce a un contesto completamente diverso l'unica occorrenza di

rimbombare in III, 19 (endecasillabi e sett.), v. 31. «Rimbombi la contrada», verso che apporta un'innocua aggiunta descrittiva al *dementem strepitum* della sequenza originale, dove il soggetto sintattico è il vecchio invidioso Lico: *Carm.* III, 19, vv. 22-23. «*audiat invidus / Dementem strepitum Lycus*».

Valore transitivo ha la prima attestazione di *agghiaccia*, in cui il verbo è usato figuratamente per riferirsi alla vecchiezza «Che gli amori in petto agghiaccia», in II, 11 (ottonari rimati a distici e quartine), v. 13. Qui Pallavicini introduce un tradizionale accostamento di immagini assente in Orazio, diversamente dal caso di III, 4 (ABBA), v. 27. «O stanza aver dove Preneste agghiaccia», dove, con i dovuti adattamenti morfosintattici, è immediato riconoscere la prosecuzione del sintagma *frigidum Praeneste* di *Carm.* III, 4, vv. 22-23. Denota un progressivo cambiamento di stato anche il parasintetico *incrudelisce*: IV, 14 (e. sciolti), vv. 25-26. «Incrudelisce, e con diluvio orrendo / Di sommerger minaccia i colti piani», che rende molto fedelmente *Carm.* IV, 14, vv. 27-28. «*Cum saevit horrendamque cultis / Diluviem meditatur agris*».

In questo gruppo di verbi caratterizzati da nessi consonantici aspri si possono infine includere anche *flagellare*, *sbramare* e *spruzzare*. Il gerundio *flagellando*, riferito alla descrizione di Venere, compare in IV, 1 ($a_8$bbacc), v. 17. «Flagellando a' cigni il tergo» e dona rilievo a un'immagine che Orazio lascia soltanto intravedere in *Carm.* IV, 1, v. 10. «*...purpureis ales oloribus*». È un'aggiunta che sembrerebbe chiarirsi ancora meglio alla luce del fatto che l'unica attestazione del sostantivo corradicale *flagello* in III, 26 (sonetto), v. 12. «Alza il flagello, e 'l duro core in seno» continua ad essere riferita al medesimo dominio tematico, in un componimento incentrato sulla costellazione metaforica della milizia d'amore.

Proprio al tema amoroso va riferita anche l'occorrenza di *sbramar* di I, 23 (sonetto), vv. 9-10. «Tigre già non son io, che la ferina / Fame sbramar in te desii…»), il quale compare nel sonetto che traduce l'ode alla ritrosa Cloe, in particolare *Carm.* I, 23, vv. 9-10. «*Atqui non ego te tigris ut aspera / Gaetulusve leo frangere persequor*», mentre proiettata su una scena simposiale è l'unica attestazione del verbo *spruzzare*, resa foneticamente ancora più notevole dalla forma enclitica: I, 18 (distici di sett.), vv. 15-16. «Poichè spruzzolli il core / Bacco fratel d'Amore?».

5. La capacità di Pallavicini di muoversi con disinvoltura lungo piani stilistici eterogenei emerge anche dall'analisi di un altro importante settore del lessico di queste versioni poetiche, ossia quello riferito a domini semantici concreti, meno idealizzati, in cui è più fitta la presenza di vocaboli appartenenti a re-

gistri linguistici diversi da quelli privilegiati nell'analisi svolta fino a questo momento.

Crudamente realistiche sono parole come *peculio* in III, 24 (e. sciolti), v. 59. «Che mancar di peculio egli non creda», su cui convergono sia il corradicale *pecuniam* sia il successivo *divitiae* rispettivamente di *Carm.* III, 24, v. 61 e v. 63; *catapecchie* in II, 19 (a_8b_8AB), v. 2. «In remote catapecchie», resa piuttosto singolare del sintagma *in remotis rupibus* di *Carm.* II, 19, v. 1. «*Bacchum in remotis carmina rupibus*» e associata a un rimante concretissimo come *orecchie*, figlio di una precisa scelta di adattare il tono del discorso alla tematica bacchica dell'ode; *spiantato* di III, 15 ($a_8$babcdcdee), v. 3. «Moglie d'Ibico spiantato», soluzione che, se da un lato appare favorita dal conseguente allargamento dei rimanti, dall'altro risulta capace di aggiungere espressività al più neutro *pauperis* di *Carm.* III, 15, v. 1. «*Uxor pauperis Ibyci*». Proprio questo componimento si chiude con la menzione di *pennecchio* e *rocca* ai vv. 19-20. «E la parte, che a te tocca, / È un pennecchio, ed una rocca», elementi che espandono l'originale *Carm.* III, 15, vv. 13-14. «*Te lanae prope nobilem / Tonsae Luceriam…decent*», di cui si perde la puntualizzazione dell'elemento geografico.

Eccezionale, ma in linea con *porco* del latino di *Carm.* III, 17, v. 15, è l'unica occorrenza di *prosciutto* in III, 17 (sonetto), v. 14. «Scialo farai di vino, e di prosciutto», nel cui segno si chiude il sonetto che traduce l'ode a Elio Lamia[31]. Sempre in una versione del terzo libro compare *rabbuffati*, precisamente nel periodo di III, 29 (e. sciolti), vv. 19-21. «Il pastor su quest'ora, e 'l gregge languido / Cerca l'ombre, e le fonti, e de' Silvani / Rabbuffati le macchie…»: è un participio dall'alone onomatopeico superiore rispetto a *horridi* accostato a *Sylvani* in *Carm.* III, 29, vv. 21-23. «*Iam pastor umbras cum grege languido / Rivumque fessus quaerit, et horridi / Dumeta Sylvani …*».

Al di là della mera attestazione di simili vocaboli, ciò che interessa maggiormente rilevare è la netta tendenza di Pallavicini a collocare tali parole nelle sedi più esterne dei componimenti, quasi a voler intensificare con questa *dispositio* l'effetto di scarto dal dettato solenne delle odi tematicamente e stilisticamente più impegnative.

Un altro gruppo che merita un'attenzione ravvicinata nell'indagine sui *realia* è, in ultimo, quello dei componimenti di area festiva o conviviale, nei quali è esibita una varietà verbale che sembra aver poco da invidiare a quella già osservata a proposito del vasto armamentario epitetico e dell'aggettivazione aulica. Anche il repertorio lessicale riferito al vino e ai suoi strumenti

[31] Cfr. GDLI, s.v. *prosciutto*: l'occorrenza di questo sonetto potrebbe essere la prima attestazione della parola in poesia lirica.

si rivela infatti estremamente vario: leggendo le versioni delle numerose odi contenenti motivi simposiali, ci si ritrova di fronte a un *continuum* lessicale che dalla semplice menzione di *bicchieri* (quattro occorrenze, tutte in rima: I, 7, v. 39; I, 27, v. 1; III, 19, v. 22; IV, 5, v. 33), *vasi* (cinque attestazioni: II, 16, v. 14; III, 11, v. 31, all'inizio della digressione mitica sulle Danaidi; III, 29, v. 3; IV, 11, v. 2; IV, 12, v. 28) e *tazze* (sei occorrenze: I, 1, v. 20; I, 37, v. 1; II, 7, v. 33; III, 8, v. 19; III, 19, v. 14; IV, 8, v. 1) passa per *orcio* (III, 21, v. 1), *fiasco* (III, 8, v. 12; III, 15, v. 17; III, 28, v. 12), *otri* (I, 7, v. 39; II, 7, v. 32) fino ad arrivare a *doglio* (I, 37, v. 5; III, 16, v. 35), *turacciolo* (variante apocopata in III, 8, v. 15) e addirittura *patera* (I, 19, v. 26; I, 31, v. 4, forma in entrambi i casi ripresa dal latino).

6. Lo studio del lessico della raccolta dimostra quanto sia frequente imbattersi in serie sinonimiche indicative di uno stile attento alla *variatio* lessicale, aspetto su cui il traduttore interviene spesso a prescindere dal testo latino, esibendo un notevole eclettismo verbale: da un lato la generale ricettività rispetto a nobili elementi lessicali ereditati dall'originale oraziano (*adamantina*, *atavi*, *nenie, progenie*, *triforme*) e il frequente impiego di forme culte (*invitto*, *oricrinito, vanni*), dall'altro una decisa apertura a tessere riferibili a tradizioni linguistiche diverse (*brandi*, *guiderdon*, *scimitarra*, *schiatta*, *strali*, *stravizzo*, cui si possono aggiungere, tra le parole non commentate, almeno *galee*, *schifo* nel significato di 'piccola barca' e l'aggettivo *stucchevole*), scelte stilisticamente molto significative per versioni poetiche dei *Carmina* oraziani[32]. Si tratta di dati e spie linguistiche che consentono di precisare ulteriormente l'atteggiamento traduttivo del letterato, ben lontano da un adattamento pedissequo del materiale verbale delle odi latine.

Sembra quindi potersi concludere che, a dispetto della destinazione galante e degli intenti divulgativi professati in sede di prefazione, da un'analisi formale più ravvicinata non emerga una lingua leziosa o manierata, appiattita su un singolo registro stilistico. Plasmando una sintassi ardua, irta di salti e di tensioni, puntellando il dettato con latinismi di varia tipologia ed estensione sillabica che lasciano però spesso il posto a soluzioni lessicali profondamente diverse, Pallavicini si avvicina non di rado al suo intento di «aver ben copiato di Orazio […] un certo che di frizzante, e festoso, che senza dare nel basso condisce, e rallegra i più seri argomenti»[33].

---

[32] *Galee* occorre nel verso incipitario di I, 15 (e. sciolti), mentre *schifo* appare in III, 29 (e. sciolti), v. 54. Lo stesso componimento accoglie anche l'unica attestazione di *stucchevole*, precisamente al verso 10.

[33] Pallavicini, *Il canzoniere d'Orazio*, p. 5 della prefazione al lettore.

«con una reminiscenza di alessandrino». Osservazioni sull'origine della quartina savioliana*

Alessandro Pecoraro

Intorno al problema dell'origine del metro caratteristico degli *Amori* di Ludovico Vittorio Savioli Fontana Coltelli, meglio noto come Ludovico Savioli, si è imposta senza riserve la tesi formulata in un importante saggio di Antonio Pinchera[1]. Secondo lo studioso, la strofa impiegata da Savioli utilizzerebbe «la stessa tecnica di "metrica allusiva"» del suo maestro Angelo Michele Rota, che avrebbe già sperimentato la medesima quartina in un carme epitalamico del 1746, modellato a sua volta – sempre secondo Pinchera –

* Sono grato al personale di Casa Carducci e della Biblioteca Universitaria di Bologna, della Comunale Augusta di Perugia, della «F. D. Guerrazzi» di Livorno e della «Donato Bramante» di Fermignano per avermi fornito alcune riproduzioni di documenti utili alla stesura di queste pagine, oltre che per avere risposto con solerzia e gentilezza a varie mie sollecitazioni. A Eleonora Angella e a Filippo Pelacci sono debitore di più di una verifica su volumi che sarebbero stati per me inaccessibili in questo momento, e per questo li ringrazio. Sono inoltre riconoscente a Giovanni Ferroni per avermi concesso di leggere un suo saggio quando era ancora inedito. Un ringraziamento, infine, a mia moglie, che mi ha sempre ascoltato con pazienza via via che questo scritto prendeva forma, contribuendo a migliorarlo con utili suggerimenti. Gli errori presenti nel testo sono da imputare a me.

[1] A. 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 C. Bologna, P. Montefoschi, M. Vetta, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 260-82. Utili riferimenti bibliografici e integrazioni, soprattutto rilevanti per quanto riguarda i rapporti con Angelo Maria Rota – fino a Carducci considerato il primo ideatore del metro –, nella preziosa edizione commentata di L. Savioli, *Amori*, a cura di B. Tanzi Imbri, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2020, pp. XIV-XVI (il volume rielabora Ead., *Gli* Amori *di Ludovico Savioli. Edizione critica, commento e studio*, Tesi di dottorato, Durham University, 2017, che è pure utile consultare). Una rilevante discussione intorno a questo commento si deve ora a G. Ferroni, *Disamori settecenteschi: Ludovico Savioli*, in «Lettere Italiane», lxxvii, 3, 2025, pp. 487-99.

sui *carmina* 61 e 34 di Catullo[2]. L'allusività, in Savioli, riguarderebbe alcune conformazioni ritmiche dell'esametro e del pentametro latini che, tenendo conto della distribuzione degli accenti (non delle quantità) riscontrabile in una lettura condotta secondo criterî affini a quelli della versificazione toscana – per esempio, con il ricorso a sineresi laddove anche l'alternanza di piedi del metro classico imporrebbe di distinguere dal punto di vista sillabico due vocali contigue –, corrispondono effettivamente agli schemi accentuali che si rilevano nelle odi-canzonette del Bolognese. Su altre osservazioni, più solide, dello stesso contributo relative alla struttura del verso nella raccolta, non occorre soffermarsi. È invece il caso di sottoporre a verifica le affermazioni che sono state sommariamente riepilogate.

Innanzitutto, la storia del carme di Rota che avrebbe dato origine ai primi esperimenti da cui scaturirono gli *Amori* merita un breve approfondimento. Si vedrà che, per quanto riguarda questo aspetto del problema, più che di smentire le opinioni correnti, si tratta di accertare le modalità con cui si sono stabilite le nostre conoscenze sulla materia. Ripetendo e variando le notizie pervenuteci attraverso intermediarî, magari anche autorevoli, infatti, si tende comunque a generare crescenti distorsioni.

La più diffusa raccolta di poesie di Rota è l'edizione postuma della stamperia volpiana curata da Ferdinando Bassi, erede testamentario delle sue carte[3]. È dell'indice di questo volume (difficile individuare studî che lo stabiliscano chiaramente) che si apprende che la *Canzonetta* aperta dal verso «Indarno di papaveri», in quartine di settenarî sdruccioli anarimi nelle sedi dispari alternati a settenarî piani rimati in quelle pari, sarebbe stata pubblicata «Per le Nozze del Sig. Co: Albicini di Forlì, e Signora Co: Sanvitali di Parma». D'altra parte, la decima strofa della canzonetta reca questi versi, che nel contesto risultano inequivocabili:

> Qui trafitti convennero
> Da gli amorosi strali
> Il prode Albicin giovane,
> La bella Sanvitali[4].

---

[2] Pinchera, *La quartina settenaria*, pp. 266-67.

[3] A. M. Rota, *Poesie*, in Bologna, Nella Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1759, con dedica *All'altezza serenissima di Giuseppe vescovo di Augusta, principe del S. R. I. landgravio di Hassia Darmestat principe d'Hirschfeld, conte di Catzenelnbogen* ecc., vale a dire a Joseph Ignaz Philipp langravio di Hessen-Darmstadt (1699-1768). Dal frontespizio, oltre che il nome arcade (ma privo di etnico), risulta il ruolo di consigliere e primo medico del langravio. Ad accennare al testamento che lo rendeva erede delle carte del poeta è lo stesso Bassi, nelle prime righe della dedicatoria, priva di numeri di pagina.

[4] Ivi, p. 217.

Sono probabilmente derivati da questa pubblicazione alcuni dettagli del racconto da cui si sono poi propagate le nozioni frequentemente ripetute nelle ricerche sul Savioli, l'autorevole biografia del conte bolognese Antonio Bolognini Amorini. Risalire a questo testo è necessario, poiché tramanda con maggiore ampiezza e, soprattutto, con una certa precisione le notizie sull'origine degli *Amori* e sull'impiego del metro che li contraddistingue, dichiarando per di più il nome dell'informatore, Gregorio Filippo Maria Casali Bentivoglio Paleotti, ben noto a chi si sia occupato di Savioli:

> Il senatore conte Gregorio Casali, della cui famigliare amicizia fui sempre, mentre ei visse, onorato, e di cui incontrò di buon grado l'occasione di far parole, assai dolendomi che sì colto ed erudito uomo e sì elevato e leggiadro poeta, anche ne' più astrusi filosofici argomenti, non sia collocato in quell'alto grado di celebrità che doverosamente gli compete, e si faccia luogo nelle memorie letterarie piuttosto che a lui, a tanti altri rimatori e sonettisti meno valenti: egli adunque mille volte mi ha asserito, in ragionando delle Canzonette del Savioli, e lo ha eziandio ripetuto nell'indice delle sue poesie, che contro ogni ragione si sospetta non essere parto del venustissimo ingegno del Savioli gli Amori. Mentre egli medesimo ne fu uno dei promotori, egli li vide, per così dire, comporre; narrando che giovinetti essendo ambidue, ed in compagnia di altri cultori di Apollo, loro cadde in animo di volgarizzare le Elegie degli Amori di Ovidio, usando dell'applaudito metro, in cui Angelo Michele Rota, facile e vivace poeta bolognese, aveva pubblicato un Epitalamio per le nozze del sig. conte Albicini di Forlì colla signora contessa Sanvitale di Parma, che incomincia: *Indarno di papaveri*, ecc. Erano tra questi giovani il medesimo Rota ed il Savioli ed il Casali che stampò fra le sue poesie la Parafrasi della Elegia XIII del libro primo degli Amori di Ovidio, ch'è quella ad *Auroram ne properet*, ma conoscendo che nella divisata traduzione inoltrar potevansi facilmente in troppo lubrica strada ed in cose laide, non convenienti a costumare i giovani, dopo averne chi una, chi un'altra delle meno pericolose tradotte, desisterono con saggio consiglio dalla impresa. Ed in allora Ludovico Savioli più degli altri animoso, e sentendosi dalla liberale natura favorito de' suoi graziosissimi doni a tale lavoro opportunissimi, si esibì pronto a comporre nel metro stesso, e colle grazie seducenti del Sulmonese, senza però lordarsi nel fango delle indecenti sue lascivie, alcune originali Canzonette, avvisandosi di riportarne onore. E di fatti mantenne egli puntualmente la promessa, e fra non molte settimane lesse alla medesima adunanza de' giovani le sue prime sei Canzonette, che furono ascoltate con istraordinario piacere di tutti, ed a pieni voti animato a proseguire una sì lodevole fatica che tanto onore procacciò all'italiana poesia, e tanto nome ancora tra' poeti al dotto e benemerito scrittore degli Annali bolognesi. Alla fronte di lui

> ingiustamente si vuol togliere il ben meritato alloro per fregiarne chi non ebbe giammai in pensiero di rapirglielo, e di cui ne colse egli sì spesso in Pindo, e verdissimi e adulti e vecchi rami, ben degno di contrastare nell'ultima età sua la palma ai Lamberti ed ai Monti, primarj cigni dell'italica repubblica, che ne solennizzarono a gara la nazional pompa li 16 giugno 1803 con fervide ed energiche Odi, fra le quali per venustà e vivacità di fantasia e purità dello stile non è ultima quella del Savioli. Il quale essendo prima stato fra il numero degl'invitati a Parigi della appena nata che spenta cispadana repubblica, benchè vecchio, incitato ad improvvisare, con vivace rinverdito estro tali strofette cantò, che non ismentiscono punto l'antico cantore degli Amori, per li quali assicuratosi per sempre il possesso dell'immortalità, ridendosi delle appuntature de' maligni, non volle mai vendicarli dalle taccie ed imputazioni loro date, amando meglio di fare arrossire i suoi detrattori colla perfetta non curanza e pago di sentire egli stesso perdersi le deboli voci de' pochi invidiosi fra le acclamazioni e gli applausi di tutte le colte nazioni[5].

Da osservare, benché non pertinente al nostro discorso, è anzitutto la funzione, diciamo, doppiamente apologetica di questo brano, volto tanto a rivendicare la statura di Casali, quanto a smentire le vociferazioni su un Savioli plagiario proprio nell'opera che lo aveva reso più celebre. Un'accusa notevole, per la sua precocità, nei confronti di un uomo che si sarebbe rivelato solo molto più tardi un falsario estremamente insidioso[6]. Anche in questo caso, poi, non si può evitare di risalire ai riferimenti bibliografici chiamati in causa dall'autore. Quell'«indice delle sue poesie» cui accenna Bolognini Amorini va identificato con il sommario di una delle tre edizioni bassanesi di *Alcune poesie di Gregorio Fil. M. Casali Bentivoglio Paleotti*[7]. In questo luogo, relativamente alla canzonetta *All'Aurora perché non s'affretti* (*incipit*: «Già la Fanciulla ombrifuga»), si legge:

> *Parafrasi dell'Elegia XIII del libro I degli Amori di Ovidio, che è quella* Ad Auroram ne properet. *L'Autore la disse più volentieri Parafrasi, che Traduzione, e con ciò gli parve concedersi una versione men rigorosa. Il Metro,*

---

[5] A. Bolognini Amorini, *Conte Ludovico Vittorio Savioli Fontana Coltelli. Nato in Bologna li 22 agosto 1729, morto in Bologna il primo settembre 1814*, in *Serie di vite e ritratti de' famosi personaggi degli ultimi tempi. Opera dedicata a sua eccellenza il signor conte Enrico di Bellegarde* […], III, Milano, presso Batelli e Fanfani, Editori Calcografi Negozianti di Stampe, 1818 (la pubblicazione è priva di numeri di pagina).

[6] Cfr. *infra*, nota 62.

[7] Cfr. G. F. M. Casali Bentivoglio Paleotti, *Alcune poesie già di alquante in altra edizione, ed ora nuovamente di maggior numero in questa accresciute*, Bassano, nella Tipografia Remondiniana, 1802, da cui si cita.

> *in che la scrisse, prese egli dall'Epitalamio del Sig. Dottore Angelo Michele Rota, che incomincia,* Indarno di papaveri*, il quale componimento era poco prima uscito alla pubblica luce con moltissimo plauso. Piacque ad alcuni Amici seguire l'esempio, traducendo altre di coteste Elegie degli Amori, et usando dello stesso Metro. Furono tra questi il medesimo Sig. Rota, ed il Sig. Senatore Conte Ludovico Savioli; il quale trasse quindi 'l primo eccitamento a comporre nel Metro stesso quelle sue eccellenti, ed originali Canzonette, che fanno tant'onore all'Italiana Poesia, e tanto nome ancor tra' Poeti al dotto, e benemerito Scrittore degli Annali Bolognesi*[8].

Anche qui veniva identificato il componimenti di Rota con «Indarno di papaveri», senza tuttavia specificare dove fosse stato stampato. È a questi due testi, oltre che alle citate *Rime* del forlivese edite nella Stamperia Dalla Volpe (in cui, come si è visto, si dava conto dell'occasione alla quale il testo era destinato), che attinsero ampiamente le prime ricerche dell'Ottocento, senza che negli studî successivi sul poeta bolognese, a quanto pare, si faccia più ricorso direttamente a questi lavori[9].

---

[8] Ivi, pp. 214-15 (la nota, con minime varianti di natura grafica e sintattica, ricorre già nelle due precedenti edizioni, entrambe datate da Bassano, rispettivamente del 1787 e 1794).

[9] Manifesta, per quanto attiene l'argomento che ci riguarda, è la dipendenza da Bolognini Amorini della voce sul poeta degli *Amori* curata da L. Carrer, *Savioli, (Lodovico)*, in E. De Tipaldo, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti compilata da letterati italiani di ogni provincia*, v, Venezia, dalla Tipografia di Alvisopoli, 1837, pp. 500-507, a pp. 503-504, con integrazioni dall'indice delle poesie di Casali. È da osservare la maggiore indeterminatezza con cui il letterato veneziano motiva l'abbandono delle progettate versioni dei giovani bolognesi: «ma sopra lavoro si fece palese la lubricità del cammino in cui erano entrati senza sufficiente considerazione» (ivi, p. 504), che non implica necessariamente gli scrupoli morali espressi con tanta chiarezza dal precedente biografo. Piena contezza di queste voci bibliografiche, ma forse non della vita stesa da Bolognini Amorini, ebbe G. Carducci, *Della poesia melica italiana e di alcuni poeti erotici del secolo XVIII*, in *Poeti erotici del secolo XVIII. Rolli, Metastasio, Frugoni, Crudeli, Savioli, Casti, Bertola, De Rossi, Vittorelli*, a cura di G. Carducci, Firenze, G. Barbèra, 1868, pp. VII-XCII (poi in Id., *Lirica e storia nel secoli XVII e XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1939, pp. 85-144, da cui si cita; per Savioli, cfr. segnatamente ivi, pp. 112-24), che si rifece pure al poco che ne aveva scritto – impostando tuttavia per primo il problema del rapporto Savioli-Anacreonte-Ovidio – S. Ticozzi, *Savioli Fontana Lodovico Vittorio*, in Id., *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento. Commentario di Giambattista Corniani continuato fino all'età presente*, II/2, Milano, coi tipi di Vincenzo Ferrario, 1833, pp. 547-48, a p. 548 (la precedenza di Ticozzi nel dare esplicitamente maggiore rilievo all'influenza di Ovidio, piuttosto che di Anacreonte, è già stata segnalata da B. Tanzi Imbri, *Introduzione*, in Ead., *Gli* Amori, pp. 2-3). Ciò nulla toglie all'originalità e all'indipendenza di giudizio del grande studioso; basti ricordare, per esempio, la suggestiva spiegazione del successo dei versi per nozze di Rota: «Piacque in essi il metro […] piacque, e in quel metro agli avvezzi alle lungaggini della canzone parve novità, la imitazione della poesia latina» (Carducci, *Della poesia melica*, p. 144). Le pagine carducciane, insieme al saggio *Dello svolgimento dell'ode in Italia* (in «Nuova Antologia», s. IV, vol.

A motivare questi rilievi, non è una mera esigenza di completezza bibliografica. Riconoscere le fonti importa comprendere con esattezza che cosa ci è noto e stabilire se altro è possibile ricavare dai documenti, se cioè questi possono rispondere a nuove domande. Importa, in altre parole, riconoscere i limiti della nostra informazione. I brani che sono stati riportati sopra danno puntuali indicazioni cronologiche. Apprendiamo che, quando Savioli, Casali e altri amici si erano cimentati in traduzioni ovidiane nelle più tardi famose quartine di settenarî, l'epitalamio di Rota era stato divulgato solo di recente («il quale componimento era poco prima uscito alla pubblica luce […]»). Cruciale è soppesare le parole: «uscito alla *pubblica* luce», non vuol dire affatto 'composto', e non si vede perché fare ricorso a quell'aggettivo se non per evidenziare un aspetto particolare della circolazione del testo, ben distinta dal suo momento puramente produttivo. Questa risultanza, oltre a essere confermata dall'autore della vita savioliana («usando dell'applaudito metro, in cui Angelo Michele Rota […] aveva *pubblicato* un Epitalamio per le nozze del sig. conte Albicini di Forlì colla signora contessa Sanvitale di Parma […]»; corsivo nostro) integra quanto si ricava dalla biografia di Amorini Bolognini, che cioè il lasso di tempo intercorso tra l'elaborazione degli esperimenti di versione ovidiana dei due più giovani poeti e la stesura delle prime sei canzonette di Savioli si restringe nell'arco di «non molte settimane». Ora, parrebbe di dovere datare almeno sei canzonette savioliane al 1746 (l'anno in cui la coppia convolò a nozze) o a pochissimi anni più tardi, dovendo pertanto concludere che il Bolognese tenesse nel cassetto questi testi e ne aggiungesse altri sei entro il 1758, data della prima edizione di quei versi, allora con il titolo di *Rime*[10]. Un'attesa di circa dodici anni non apparirebbe inconcepibile per il recupero di un parto poetico adolescenziale (all'epoca della cerimonia nuziale, come ricordava già Carducci, Savioli era diciassettenne)[11]. Il problema cronologico è tuttavia più complesso, e in questa sede ci si dovrà necessariamente limitare a constatare delle difficoltà che rendono opportuno uno studio esteso della tradizione manoscritta.

In poco più di duecentocinquant'anni, come si è accennato, si è sedimentata nella tradizione la notizia che «Indarno di papaveri» sarebbe confluito in una raccolta epitalamica per nozze Albicini e Sanvitale, stampata cioè in occasione dello sposalizio del marchese forlivese Giuseppe Albicini con la

---

xcvii, della raccolta vol. clxxvi, 1902, pp. 3-21, 213-28, poi in Id., *Lirica e storia*, pp. 3-82), sono quindi diventate la fonte principale sull'origine della quartina savioliana fino a Pinchera.

[10] L. Savioli, *Rime*, in Venezia, nella Stamperia Remondini, 1758.

[11] Carducci, *Della poesia melica*, pp. 114-15.

parmense Paola Sanvitale, celebrato nell'anno che si è più volte ricordato. A chi scrive sono note, al netto di pubblicazioni individuali di altri autori, solo tre miscellanee a stampa per la nobile coppia[12]. In nessuna di queste figurano testi di Rota, neppure sotto il suo nome pastorale, Arcesindo Menalio. Bolognini Amorini confondeva probabilmente nel ricordo – peraltro risalente a non meno di quattordici anni addietro, dato che Casali era morto nel 1802 – elementi distinti nella testimonianza dell'amico, l'occasione della composizione e la pubblicazione del testo[13]. L'eventualità che il componimento in parola fosse stato presentato in forma manoscritta, infatti, non è molto verosimile, dal momento che nessuna fonte ne parla in questi termini (un manoscritto donato agli sposi non sarebbe stato con ciò 'pubblicato', perlomeno non dall'autore: bisognerebbe presupporre un'opera di divulgazione da parte dei coniugi di cui tuttavia non esiste alcuna traccia), e d'altra parte si tratterebbe, intorno alla metà del Settecento, di una tipologia di omaggio alquanto inconsueta in un'occasione nuziale; a maggior ragione, quindi, è difficile che, conservandosi memoria del testo, non si facesse menzione anche di una tale particolarità. Quando Casali dava conto della vicenda delle traduzioni ovidiane da parte del gruppo di giovani amici gravitanti intorno a Bologna, peraltro, erano trascorsi quarant'anni dalla stesura del testo di Rota, e si disponeva di un'edizione, la volpiana, che porgeva informazioni che potevano risultare depistanti – non sulle date, non menzionate da nessuno dei personaggi coinvolti, ma sull'occasione della stampa – per la memoria delle stesse figure coinvolte.

---

[12] Cfr. *Prose e rime pastorali al n. u. il sig. march. Giuseppe Albicini et alla n. d. la sig. contessa d.na Paola Sanvitali in occasione del glorioso maritaggio loro seguito nel gennajo dell'MDCCXLVI reverentemente da d. Bernardino Turchi offerte in contrassegno d'ossequiosissima congratulazione*, Forlì, per Antonio Barbiani Stamp. Vesc., s.d. [ma 1746]; *Poesie italiane di molti nobilissimi uomini, et eccellentissimi ingegni per le gloriosissime nozze del n. u. il sig. marchese Giuseppe Albicini colla n. d. la signora contessa donna Paola Sanvitali seguite l'anno MDCCXLVI*, in Forlì, per Alessandro Fabbri e Lorenzo Figliuolo impressori dell'Illmo Pubblico, s.d. [ma 1746], raccolta che reca un *imprimatur* del 15 gennaio 1745, da considerare con buona probabilità erroneo (è frequente all'inizio di un nuovo anno la confusione con il millesimo precedente; le nozze si svolsero peraltro nel gennaio, come si apprende anche dal frontespizio del primo opuscolo citato); P. Scanelli, F. Canestri, A. Dall'Aste, *Della educazion de' figliuoli libri tre di tre accademici icneutici al nobil uomo Giuseppe Albicini e alla nobil donna Paola Sanvitali in occasione delle acclamatissime loro nozze dal co. Pietro Merlini in attestato di particolar servitù dedicati*, in Forlì, nella Stamperia de' Fratelli Marozzi, 1746 (per quest'ultima stampa, non consultata, ci si è avvalsi della descrizione dell'Opac SBN, ultima consultazione in data 12 gennaio 2026).

[13] L'occasione per cui fu composto per la prima volta il testo è confermata da un'annotazione di mano dello stesso autore nel manoscritto delle rime di Rota citato più sotto (cfr. *infra*, nota 19), consultato in una riproduzione parziale.

Fintantoché non emergerà un'improbabile raccolta nuziale più antica contenente il componimento di Rota, bisogna prendere atto che l'epitalamio sarebbe per la prima volta «uscito alla pubblica luce» – per riprendere ancora la citata espressione di Casali – tra le *Canzoni anacreontiche* dedicate al matrimonio di Francesco Mosti Estense e Barbara Valenti Gonzaga, da datare al 1751[14]. Il testo divulgato in questa raccolta presentava alcune varianti sostanziali, tra le quali conviene segnalare quelle che investono la quartina riportata sopra, finalizzate a eliminare i riferimenti all'originaria destinazione dei versi:

---

[14] Cfr. *Canzoni anacreontiche per le nozze del signor conte Francesco Mosti di Ferrara con la signora Barbara Valenti di Mantova*, in Ferrara, per Giuseppe Barbieri, s.d. Il fondamento della datazione è nelle note a penna apposte su esemplari conservati in differenti biblioteche e che quindi, in assenza di testimonianze in contrario, devono ritenersi indipendenti. Il primo, facente parte del patrimonio della Biblioteca Comunale di Ferrara, è censito da O. Pinto, *Nuptialia. Saggio di bibliografia di scritti italiani pubblicati per nozze dal 1484 al 1799*, Firenze, Olschki, 1971, p. 139 nr. 1066; il secondo, compreso tra gli stampati della Biblioteca Classense di Ravenna, da G. Bosi Maramotti, *Le Muse d'Imeneo*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1995, p. 187. La scheda in Opac SBN si limita a registrare che «La data, 1751, si ricava da fonti esterne» (e si deve forse intendere come riferimento ai due repertorî). Sulle raccolte per Barbara Valenti Gonzaga Mosti Estense cfr. lo studio ben documentato di P. Tosetti Grandi, *I fratelli Carlo, Luigi e Gaetano Valenti Gonzaga, nella Colonia Virgiliana degli Arcadi e nella Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere di Mantova. Itinerario tra sillogi encomiastiche e accademiche*, in *La Reale Accademia di Mantova nell'Europa del Settecento (1768-2018). La Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere. 250° anniversario della fondazione*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Mantova, 2-3 marzo, 2018, a cura di R. Navarrini, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, 2020 pp. 251-82, a pp. 270-75, dove pure si trovano parte di questi rilievi sulla cronologia dell'opuscolo (non sulla presenza di Rota nella raccolta di nostro interesse). Va inoltre notato che nella dedica dell'autore, domenicano, *A sua eccellenza la signora contessa Barbara Valenti Gonzaga d'Este Mosti*, in C. I. Ansaldi, *Della necessità della religione naturale e rivelata. Ragionamento*, Venezia, appresso Pietro Valvasense in Merceria a S. Salvatore all'Insegna del Tempo, 1754, pp. III-XI, a p. VIII, si accenna, tra i pregî della dedicataria, la felicità del suo stato e della sua condizione «derivata e dalla nobiltà dell'illustre vostro sangue, di cui la bella e maestosa Mantova, vostra Patria, va cotanto gloriosa, e da' pregj della Eccellentissima Casa Estense Mosti, in cui con giubbilo di Ferrara tutta, siete poch'anni fa entrata», il che confermerebbe che il matrimonio difficilmente potesse risalire oltre il sesto decennio del secolo; d'altra parte, non pare rintracciabile alcuna testimonianza del nodo coniugale antecedente alla prima metà degli anni Cinquanta. Non sembra che sia stato osservato finora che l'opuscolo per il connubio Mosti Estense-Valenti Gonzaga conteneva (*Canzoni anacreontiche*, pp. XXX-XXII) un'altra canzonetta nelle quartine che saranno poi chiamate 'savioliane', il componimento che esordisce con il verso «Come potrò dischiudere», attribuito a un Lodovico Bianconi che è evidentemente da identificare con il famoso Giovanni Lodovico (1717-1781), come confermano le seguenti strofe: «Ora il Latonio Apolline / Me per diversa via / Conduce, e me dal pristino / Dolce sentier desvia, / E le giovani tempie / M'orna sol di quel lauro, / Che su le rive cogliesi / Dell'argiva Epidauro» (ivi, p. XXXI), seguiti da altri accenni alla sua attività di medico, ormai presso Augusto III di Polonia (dopo essere stato il predecessore di Rota quale medico personale del vescovo di Augusta ricordato alla nota 3).

Qui accesi il sen convennero
D'amorosa facella
Prode Garzone amabile,
Vaga, gentil Donzella[15].

Pare pure opportuno osservare che, per quanto sia notorio che molti verseggiatori settecenteschi fossero piuttosto spregiudicati nel riproporre i proprî parti poetici in più occasioni (il che consiglia di non escludere in via preventiva l'esistenza di una raccolta a stampa per gli sposi Albicini-Sanvitale contenente anche la prima redazione della canzonetta), risulta comunque difficile credere che ciò potesse verificarsi anche per un componimento che aveva già riscosso «moltissimo plauso», come abbiamo visto esprimersi Casali, nella stessa città in cui si svolgevano i nuovi sponsali[16]. È quindi verosimile che, benché la canzonetta fosse stata effettivamente composta nel 1746, soltanto cinque anni più tardi, quando fu per la prima volta diffusa per le stampe, ricevesse l'accoglienza molto favorevole di cui fa memoria l'amico. Stando così le cose, i volgarizzamenti ovidiani dovrebbero collocarsi apparentemente non prima del gennaio 1751 (o della fine di dicembre dell'anno precedente), cioè in prossimità delle nozze Mosto-Valenti, non essendo noto il mese in cui si svolse la cerimonia. Tuttavia, bisogna pure confessare che, a dispetto della testimonianza postuma, non sono ancora state rinvenute tracce coeve del successo di «Indarno di papaveri», né relative alla sua prima stesura né attinenti alla sua divulgazione attraverso la nuova pubblicazione per nozze.

Precisare entro un tempo ben determinato le fasi di produzione e circolazione dei testi ha rilievo anche per stabilire quanto una fonte sia affidabile, un problema questo che si pone in termini particolari quando si attinge a documenti, diciamo pure, memoriali. Nella chiosa alla sua versione di *Amores* I 13, Casali Bentivoglio Paleotti sosteneva che le traduzioni della prima raccolta elegiaca del Sulmonese da parte del gruppo di letterati gravitanti intorno a Bologna sarebbero scaturite dall'impulso di quel suo primo volgarizzamento («Piacque ad alcuni Amici seguire l'esempio, traducendo altre di

---

[15] *Canzoni anacreontiche*, p. LIX.

[16] Il riuso di un testo, perlopiù attraverso lievi interventi di adattamento, in un'occasione diversa da quella che ne aveva determinato la prima pubblicazione, è fenomeno ben documentato nel secolo XVIII. Per un'esemplificazione – con particolare riguardo ai componimenti per monacazioni – basti il rimando a F. Colagrosso, *Un'usanza letteraria in gran voga nel Settecento*, Firenze, Le Monnier, 1908, pp. 20-21 (il caso riguarda Francesco Algarotti e i fratelli Zanotti), 43 (Natale Dalle Laste), 142 (Giuseppe Parini); ivi, pp. 22-23, si ricorda persino un esempio di reimpiego di un testo altrui da parte di Giampietro Zanotti.

coteste Elegie degli Amori, et usando dello stesso Metro»), non della canzonetta rotiana[17]. La prima edizione nota della versione ovidiana che avrebbe avuto la priorità sulle altre, fu impressa effettivamente nell'anno successivo alla stampa della canzonetta «Indarno di papaveri», nel 1752, sicché la ricostruzione delle vicende proposta da Casali parrebbe ineccepibile[18]. Tuttavia, se si compiono verifiche – per ora inevitabilmente molto sommarie – sulla tradizione manoscritta si comprende la necessità di servirsi con cautela delle notizie del nobile bolognese. Pur restando ignota la data di stesura di «Già la Fanciulla ombrifuga», se questa fu davvero la prima versione ovidiana composta nel metro poi adottato negli *Amori* da Savioli, essa doveva già circolare in forma manoscritta entro il settembre 1749, poiché allora Rota – in un noto autografo delle sue rime – datava la prima (XXVII) delle due canzonette tratte dalle elegie ovidiane[19].

---

[17] Il sintagma «seguire l'esempio» non può infatti riferirsi alla canzonetta di Rota, dal momento che non ci sarebbe alcun nesso causale tra l'adozione della strofe di quell'epitalamio e una traduzione ovidiana. Il modello per il gruppo di traduttori a cui si fa riferimento non può quindi essere altro che quello di «Già la Fanciulla ombrifuga». Benché non vi appaia alcun riconoscimento dell'anteriorità delle sue prove ovidiane, è pertanto degno di nota che la dedica con cui Giuseppe Antonio Taruffi presentava L. Savioli, *Rime*, pp. V-VIII (è l'edizione del 1758 già citata), fosse indirizzata proprio *Al chiarissimo signor conte Gregorio Casali professore di Matematiche nella celebre Università di Bologna*.

[18] Cfr. G. [F. M.] Casali [Bentivoglio Paleotti], *Parafrasi della Elegia XIII del Libro I degli Amori di Ovidio. All'Aurora, perché non s'affretti: così fingesi che ragioni lo sposo sul fine della notte nuziale*, in *Rime per le nozze del nobil uomo ed eccelso signor senatore Francesco Guidotti con la nobil donna la signora contessa Dorotea Zambeccari consecrate al nobil uomo ed eccelso signor conte senatore d. Paolo Patrizio Zambeccari gentiluomo di Camera di sua maestà cattolica e colonnello degli eserciti di sua maestà siciliana &c. padre amantissimo della signora contessa sposa*, in Bologna, nella Stamperia del Longhi, 1752, pp. 7-11 (con varianti sostanziali rispetto a Casali Bentivoglio Paleotti, *Alcune poesie*). Su questa raccolta cfr. I. Magnani Campanacci, *La lirica bolognese intorno al 1750: fra Rococò e Classicismo*, in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, II. *Momenti e problemi*, a cura di M. Saccenti, saggi di M. G. Accorsi, M. G. Bergamini, M. Cavazza, A. Cottignoli, E. Graziosi, I. Magnani Campanacci, F. Montefusco Bignozzi, indici a cura di S. Spinelli, con 68 illustrazioni fuori testo, Modena, Mucchi, 1988, pp. 227-66, a pp. 242-44.

[19] Si fa riferimento al manoscritto delle *Rime di Angelo Michele Rota Bolognese Dottore di filosofia e medicina, etc.*, in Bologna, Biblioteca Universitaria, Manoscritti, 1305, che appartenne al già ricordato editore delle poesie del forlivese, Ferdinando Bassi (cfr. A. Sorbelli, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, opera fondata dal Prof. G. Mazzatinti, XXI, Firenze, Olschki, 1914, pp. 55-56). I componimenti contenuti in questo autografo non presenti nell'edizione di Bassi furono stampati in A. M. Rota, *Rime amorose inedite*, trascritte da G. Carducci ed A. Bacchi Della Lega dal codice N.° 1305 della Biblioteca Universitaria di Bologna (Nozze Pugliese Levi-Colorni), s.n.t. [ma Bologna, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, 1920], dove pure si leggono le due versioni ovidiane: XXVII, pp. 27-32, con la didascalia «Ovidii: Elegia II (*Amorum*, Lib. I). *Esse quid hoc dicam* (18 settembre 1749, Bologna)», *incipit* «Deh come puote

Si delinea così una potenziale contraddizione: l'originale canzonetta per nozze di Rota che avrebbe offerto lo spunto a Casali per avviare, lui per primo, i volgarizzamenti ovidiani poi interrotti per via dei temi troppo licenziosi sarebbe «uscita poco prima alla pubblica luce» solo nel 1751, eppure il più giovane poeta avrebbe tradotto il Sulmonese nella nostra strofa di settenarî già a partire dal 1749 (e non si vedono ragioni per dubitare della data apposta all'autografo). Non è chi non veda che la soluzione per superare l'*impasse* consisterebbe nell'intendere in senso lato la notizia casaliana sulla pubblicazione di «Indarno di papaveri», che si riferirebbe dunque a una divulgazione entro una cerchia ristretta di sodali. Ma le parole del letterato più volte citate risulterebbero così a dir poco ambigue, anche perché, se le traduzioni ovidiane si devono collocare nel 1749, l'epitalamio di Rota non avrebbe ottenuto notorietà «poco prima» (sono sempre le parole di Casali), ma più di tre anni addietro. In realtà, considerando i quasi quattro decenni trascorsi dagli eventi quando Casali ne fornì il suo resoconto, converrà prendere atto della necessità di ulteriori scavi ed evitare di riferirsi a un racconto di dubbia veridicità come se fosse fondato su solide basi.

Più ancora che per quanto attiene alla cronologia delle versioni ovidiane in quartine di settenarî con la formula sillabica e lo schema rimico di cui ci occupiamo e al loro rapporto con gli *Amori* savioliani, un supplemento di indagine appare auspicabile anche relativamente al problema dei rapporti con altri antecedenti metrici. Si pone soprattutto l'esigenza di richiamare l'attenzione su uno snodo finora del tutto trascurato, che sembrerebbe integrare utilmente la storia del nostro metro.

Della cosiddetta quartina savioliana è stata talvolta notata un'ovvietà, cioè la manifesta relazione tra il suo schema rimico e la sua formula sillabica con quelli del verso martelliano[20]. L'associazione di questo metro, a partire

---

or essere»; XXVIII, pp. 31-35, con didascalia «Ovidii: Elegia IV (*Amorum*, Lib. i). *Vir tuus est epulas*. (19 Settembre 1749, Bologna)», *incipit* «Nosco a una stessa tavola». Su questi testi si era già soffermata Magnani Campanacci, *La lirica bolognese*, pp. 236-42 (ivi, p. 237, la prima traduzione è datata erroneamente ad agosto, forse per attrazione della data di una canzonetta nello stesso metro che, in Rota, *Rime amorose inedite*, pp. 25-27, precede immediatamente quella versione), che a ragione ha anche insistito (Magnani Campanacci, *La lirica bolognese*, p. 231) sul notevole rilievo del manoscritto nel suo complesso. Da non trascurare il fatto che, come avvertito già in questo contributo, la tradizione manoscritta delle versioni rotiane potrebbe essere lacunosa: «Siano esse [le traduzioni degli *Amores* di Rota] tutte o solo una parte di un più folto gruppo di traduzioni degli *Amores*, risparmiata all'autocensura dell'autore […]» (ivi, p. 237).

[20] Cfr. D. Gnoli, *Questioni pariniane*, in «Nuova Antologia», s. II, vol. xviii, vol. xlviii della raccolta, 1879, pp. 401-39, a p. 433 nota 1: «Ardisco di tenere un nuovo modo nello scrivere queste amabili elegie [degli *Amori* di Savioli], raccogliendo la strofetta di quattro versi in un distico martelliano. Così mi pare che rendano meglio l'elegia latina, presa a modello dal Savio-

dal Settecento, principalmente a generi drammatici ha forse convinto gli specialisti che tale ipotesi dovesse risultare improduttiva, ma un'inchiesta in questa direzione, in realtà, non è oziosa. Uscendo, per così dire, dai terreni più battuti per addentrarsi in province poco frequentate della nostra letteratura si vede facilmente che l'operazione traduttiva del gruppo bolognese ha, con buona probabilità, dei fondamenti storici rimasti finora ignoti.

Fin dalla *princeps* delle *Prose e poesie* di Girolamo Tagliazucchi si stampava, nella terza parte del volume, provvista di numerazione propria e dell'occhiello *Altra accademia intorno l'utilità del tradurre e dell'imitare*, l'*Elegia d'Ovidio* Parve nec invideo &c. *tradotta in versi martelliani*[21]. Un volgarizzamento di un'elegia in un metro affatto inusitato per questo genere letterario (al quale allora, in volgare toscano, era di norma riservata la terzina) e per di più privo di qualsiasi osservazione sulla sua peculiarità, nonostante il testo fosse subito seguito nel libro da una discussione non breve, ha probabilmente una

---

li». Particolarmente penetrante il giudizio di Carducci, *Dello svolgimento*, pp. 77-78: «Il quale [Carlo Innocenzo Frugoni] secondò e indovinò se altri mai il genio del secolo nel trovare de' metri; il tetrastico settenario alternato di sdruccioli e piani lusingò l'orecchie infranciosate con una reminiscenza di alessandrino porgendosi nello stesso tempo maneggevole così al tono della conversazione come al movimento drammatico, e passò dalle odi chiacchierate del Frugoni, ove fece la prima comparsa, alle canzonette mediocremente appassionate degli *Amori* savioliani, che divennero ben presto popolarissime, per acquistare poi nobiltà dal Monti nel *Montgolfier* e ora energia nella *Silvia* dal Parini». Si noti che nel saggio scritto circa trentacinque anni addietro, Carducci aveva cercato di sminuire il ruolo dell'alessandrino francese nella genesi e, soprattutto, nella fortuna della nostra quartina (cfr. Id., *Della poesia melica*, pp. 120-21).

[21] *Elegia d'Ovidio* Parve nec invideo &c. *tradotta in versi martelliani*, in G. Tagliazucchi, *Prose e poesie*..., in Torino, presso Gianfrancesco Mairesse all'Insegna di S. Teresa di Gesù, 1735 (nel colophon: In Torino, presso Pier Joseffo Zappata e figliuolo, 1734), pp. 54-59 della terza parte con numerazione distinta. Ivi, p. 53, si legge: «Un altro volgarizzamento d'un'Elegia d'Ovidio in versi Martelliani vi faranno ora udire il Sign. Vassallo Gioseffo Trotti, il Sig. Steffano Odifredi, e il Sig. Gio. Sclarandi», che – parrebbe di dovere intendere – furono semplicemente gli allievi che recitarono la traduzione nel corso della seduta, almeno a giudicare dal fatto che la lunga nota che segue il testo (ivi, pp. 60-61) parla sempre del «versificatore Italiano» o «traduttore» al singolare; al contrario, sono esplicitamente attribuite ai giovani che li declamarono (ivi, pp. 38, 46) i volgarizzamenti di Verg., *Ecl.*, I (ivi, 39-44), Hor., *Epod.*, II (ivi, pp. 47-52). Il volgarizzamento di Ovidio è attribuito al solo Tagliazucchi nell'unica altra edizione delle sue poesie – postuma e di cui si ignora il grado di autorevolezza – che è stato possibile consultare: Id., *Poesie e orazione*, Bergamo, appresso Pietro Lancellotti, 1757, pp. 80-84. Sulla base dello stesso brano, la traduzione fu ritenuta invece, a torto o a ragione, lavoro degli allievi da F. S. Quadrio, *Indice universale della Storia e ragione d'ogni poesia... con alcune correzioni ed aggiunte premesse da esso autore al medesimo indice*, in Milano, nella Stamperia di Antonio Agnelli e ad instanza de' suoi fratelli Federico e Gianbatista, 1752, p. 148. Della stessa opinione di Quadrio era W. Spaggiari, *Il Baretti e la poesia burlesca*, in Id., *1782. Studi di italianistica*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, p. 63 nota 37; ivi, pp. 51-55 e note, è un'utile inquadramento intorno alle *Prose e poesie* e alla *Raccolta di prose e poesie* di Tagliazucchi).

sola spiegazione, che cioè l'operazione doveva apparire ovvia o almeno facilmente comprensibile al pubblico. E così in effetti sarà stato in un contesto fortemente permeato di cultura francese quale era allora il regno sabaudo[22]. Abbastanza numerose si erano infatti susseguite, tra il XVII e il principio del XVIII secolo, le traduzioni francesi in versi delle elegie del Sulmonese, quasi esclusivamente in alessandrini, il che avrà costituito un presupposto culturale sufficientemente noto in ambienti scolastici e accademici perché ne apparisse legittimata l'opzione del traduttore italiano[23].

I martelliani di Tagliazucchi godettero a lungo di una fortuna, se non proprio considerevole, abbastanza ampia, sia entrando in ristampe delle sue opere, sia attraverso la riproposizione in antologie poetiche e in manuali di retorica e metrica, sia circolando in copie manoscritte[24]. D'altra parte, ci sono

---

[22] Complementarmente e per contrasto, si può vedere quanto scriveva Daniele Florio a Clemente Sibiliato il 10 maggio 1758 a proposito del suo poemetto *La Provvidenza. Alla S. I. R. M. di Maria Teresa regina d'Ungaria e di Boemia per li felici progressi delle di lei armi. Poemetto… presentato nel giorno del gloriosissimo nome della maestà sua* (Vienna, presso Giovan Tomaso Trattner, 1757): «Giacch'ella desidera di vedere qualche cosa uscitami nuovamente dal cervello, le spedirò con la prima occasione che mi si presenterà, il Poemetto intitolato la *Provvidenza*, composto in tempo che gli affari della Regina avevano migliore aspetto. Non si meravigli se l'ho steso in versi Martelliani, nè mi sospetti imitatore o fazionario d'alcuno de' due tanto decantati Comici moderni. Il buon genio della Poesia mi guardi da tal frenesia. Solamente ho prescelto il metro Alessandrino come quello, che più d'ogni altro si uniforma alla Poesia francese, con cui la Corte di Vienna ha stretta alleanza; onde volendo un italiano far colà gradita comparsa, doveva, secondo le leggi della cortigianeria, travestirsi in un abito che fosse accetto alla Sovrana; e veramente l'evento felice ne ha giustificato l'idea» ([T. Michieli], *Lettere inedite del conte Daniele Florio Udinese* (*Per le nozze Zuccheri-De Rocco*), Padova, coi tipi della Minerva, 1838, pp. 13-14). Su questa lettera si richiama già l'attenzione in P. Metastasio, *Carteggio con Daniele Florio*, a cura di R. Rabboni, M. Venier, con la collaborazione di P. Siano, Genova, Genova University Press, 2023, p. 99 nota 4.

[23] Un elenco di traduzioni in versi francesi degli *Amores* e di altri *Carmina amatoria* ovidiani è in Ph. Martinon, *Les Amours d'Ovide*, traduction littérale en vers français avec un texte revu, un commentaire explicatif et archéologique, une notice et un index, Paris, Fontemoing Éditeur, 1897, pp. XXXII-XXXIII.

[24] L'*Elegia d'Ovidio* è ristampata, con esclusiva attribuzione a Tagliazucchi, in tutte le edizioni della famosa e «diffusissima» antologia di Angelo Mazzoleni. Dalla prima, *Rime oneste de' migliori poeti antichi e moderni scelte ad uso delle scuole con annotazioni ed indici utilissimi*, II, in Bergamo, appresso Pietro Lancellotto, 1750, pp. 543-46 (ivi, p. 543, la seguente nota: «*Traduzione dell'Elegia d'Ovidio:* Parve nec invideo &c. *Abbiamo soggiunta a' versi metrici questa nuova, ma nulla seguita maniera di verso, sì per non sapere in qual altra parte allogarla; sì perché in qualche modo si rassomiglia al senario ipermetro de' Latini*»), fino all'*Edizione ottava riveduta in più luoghi corretta e migliorata*, II, Bassano, Remondini tipogr. ed editore, 1821, pp. 484-86. La citazione relativa alla divulgazione dell'opera è tratta da E. Santini, *Della «Crestomazia Italiana» del Leopardi e di altre antologie*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», s. II, IX, 1940, pp. 35-64, a p. 48, ma sulle *Rime oneste* cfr. anche D. Tongiorgi, *Riforme scolastiche e canone antologico nel Settecento*, in Id., *«Solo scampo è nei*

buone ragioni per ritenere che il volume del professore modenese fosse ben noto a Bologna, specialmente nei circoli frequentati dagli amici che si dedicarono alle traduzioni ovidiane nella forma di canzonetta di cui discutiamo. Due bolognesi avevano infatti preso parte alla polemica tra Teobaldo Ceva e Biagio Schiavo scaturita dalla pubblicazione della *Scelta di sonetti*, l'antologia concorrente del volume di Tagliazucchi curata dal carmelitano calzato torinese[25]. L'uno, Girolamo Del Buono, professore di Umanità a Torino, con le *Note compendiose* stampate a Venezia da Domenico Tabacco; e soprattutto l'altro, Giampietro Zanotti – certamente frequentato dai più giovani cultori bolognesi di Ovidio –, quale aspirante mediatore tra le parti contendenti, insieme a Francesco Saverio Quadrio[26]. Quegli alessandrini, peraltro, non

classici». L'antologia di letteratura italiana nella scuola fra Antico Regime e unità nazionale, Modena, Mucchi, 2009, pp. 26-27 (nonché *ad indicem* per varie altre considerazioni utili sparse nel volume); sulla figura dell'antologista bergamasco bisogna tuttavia partire da A. Mazzoleni, *Bibliografia mazzoleniana*, in «Atti dell'Ateneo di scienze, lettere, arti di Bergamo», xix,1903-1906 [ma 1907], pp. 3-26, a pp. 12-15. Ancora nel 1854, in un importante manuale di metrica italiana, il componimento è l'unico prescelto a illustrare il verso martelliano («Il Martelli trovò qualche seguace fra' suoi contemporanei; ma in generale si può dire che tali versi non sopravvissero al loro autore»), ed è quello con cui si conclude il trattato: G. Berengo, *Della versificazione italiana. Trattato*, parte seconda, continuazione, Venezia, nel Priv. Stabilimento Nazionale di G. Antonelli ed., 1854, pp. 1325-26 (la citazione è a p. 1325). Il volgarizzamento di Tagliazucchi circolò anche in copie manoscritte, una delle quali si conserva in Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Raccolta Patetta 575, c. 51*r*, come risulta da F. Carboni, *Incipitario della lirica italiana dei secoli XV-XX*, vii. *Biblioteca Apostolica Vaticana. Fondo Patetta, parte seconda N-Z, e Biblioteca dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1990, p. 803, nr. 16969, dove figura privo di attribuzione.

[25] Ci si riferisce a [T. Ceva], *Scelta di sonetti con varie critiche osservazioni, ed una dissertazione intorno al sonetto in generale a uso delle regie scuole*, in Torino, presso Gio. Francesco Mairesse all'Insegna di S. Teresa di Gesù, 1735. Su questo volume e sulle polemiche a cui diede adito, cfr. C. Viola, *Teobaldo Ceva lettore di poeti e teorico della poesia*, in Id., *Canoni d'Arcadia. Muratori Maffei Lemene Ceva Quadrio*, Pisa, ETS, 2009, pp. 155-96, nonché la bibliografia ivi citata.

[26] Cfr. G. Del Buono, *Note compendiose, che riguardano la sola, e semplice dottrina sopra le cinque prime giornate del Filalete ad utile della gioventù studiosa pubblicate da un dilettante di buone lettere*, i-ii, in Venezia, presso Domenico Tabacco, 1738-39; una ricostruzione della polemica, nella quale Tagliazucchi fu ritenuto agente dietro le quinte, è già in T. Vallauri, *Storia delle Università degli Studi del Piemonte*, iii, Torino, dalla Stamperia Reale, 1846, pp. 95-100 (del ruolo di Zanotti si parla ivi, p. 99). Savioli, con il nome pastorale di Lavisio, cantò la morte di Zanotti nel sonetto anepigrafo «Ombra antica abbia pace: Ancora udirti», annoverandosi tra i suoi «afflitti amici» (*Rime in morte di Giampietro Zanotti fra gli Arcadi Trisalgo Larisseate*, in Bologna, nella Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1766, p. 37); d'altra parte, la casa di uno dei maestri dell'autore degli *Amori*, Domenico Fabri, era frequentata da entrambi i fratelli Zanotti. Cfr. M. G. Bergamini, *Interni d'accademia. Il sodalizio bolognese dei Vari*, Modena, Mucchi, 1996, pp. 61-62. Gregorio Casali intrattenne rapporti abbastanza intimi con entrambi gli Zanotti. Cfr. almeno F. Tognetti, *Casali (Bentivoglio Paleotti, conte Gregorio Filippo Maria)*, in E. De Tipaldo, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de'*

costituiscono affatto un episodio isolato nella storia dei volgarizzamenti di Ovidio né dell'elegia italiana.

È questo un paragrafo indubbiamente minimo dal punto di vista della sua incidenza storica, e per questa ragione del tutto negletto nella discussione sul verso martelliano, la quale fa oggi perno sul fondamentale contributo di Furio Brugnolo[27]. Si è detto 'minimo', e ciò non vuole dire 'futile', come si vedrà soffermandosi su alcune delle «regole» del martelliano che lo stesso studioso, per quanto riguarda la prassi settecentesca, desume dalle sue indagini pressoché esclusive sui generi, diciamo, portanti nell'uso di questo verso, la tragedia e la commedia, in particolare nella prassi dell'autore che ne promosse l'adozione (nella citazione «a.» sta per «alessandrino»; i corsivi sono nel testo):

> Rispetto alla varietà ritmica e prosodica dell'a. medievale, il martelliano – che costituirà d'ora in poi il punto costante di riferimento per la successiva evoluzione del metro – presenta, nella pratica, alcune considerevoli limitazioni (oltre a quella strofica, per cui l'unico raggruppamento ammesso è, di nuovo su modello francese, quello in distici a rima baciata: unico contrassegno *metrico*, secondo l'autore, di una compagine governata esclusivamente dal *ritmo*, cioè, in sostanza, da una successione di accenti e non dall'isocronia sillabica): limitazioni, o restrizioni, legate alla volontà di creare un verso che "nell'effetto" (non nella misura) corrisponda a quello francese. Di queste restrizioni, vere e proprie 'regole', almeno tendenzialmente dell'a. del Martello, la più importante è quella che prescrive – di fatto se non in teoria – l'uscita parossitona (e in finale vocalica) non soltanto per la fine del verso ma anche per la fine del primo emistichio: i due settenari che compongono il martelliano sono sempre rigorosamente piani. Non si dà – se non, ripeto, in teoria […] – né il tronco, né soprattutto, lo sdrucciolo (se non nel tipo 'pseudosdrucciolo', cioè sdrucciolo solo etimologicamente: *superbia*, *genio*, *canizie* ecc.; in cesura *ùmile* diventa invariabilmente *umìle*): il verso del Martello è, nella stragrande maggioranza dei casi, di 14 sillabe. A questo scopo – e qui vi è una seconda, tendenziale restrizione – il Martello evita, per lo più, di iniziare il secondo emistichio con vocale o parola iniziante per vocale: ciò che determinerebbe di norma sinalefe in cesura e quindi un computo sillabico di 13 sillabe. In realtà casi del genere non mancano, si capisce: ma è significativo che allora il secondo emistichio si apra quasi sempre

contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia, I, Venezia, dalla Tipografia di Alvisopoli, 1834, pp. 180-83.

[27] F. Brugnolo, *Breve storia dell'alessandrino italiano*, in Id., *Forme e figure del verso. Prima e dopo Petrarca, Leopardi, Pasolini*, Roma, Carocci, 2016, pp. 109-41 (già in «AnticoModerno», II, 1996, pp. 257-84, con il titolo *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*).

> con un monosillabo atono, quanto a dire con una preposizione (*a*, *in*), un articolo (*il*, *un*), una congiunzione (*e*, *o*) […]. Rarissimi i tipi […] col secondo emistichio in iniziale vocalica tonica (ciò che però forse impedisce la sinalefe). Si noti anche che a inizio del secondo emistichio non si usa mai la forma intera *ove*, ma sempre quella aferetica *'ve*.[28]

Già Brugnolo notava poi come in Goldoni si verificasse – almeno nelle quattro commedie prese in esame – un progressivo aumento nella frequenza di clausole sdrucciole nel primo emistichio, oltre a rilevare che il veneziano sarebbe stato «il primo che usò il distico di alessandrini anche fuori della letteratura teatrale, e precisamente nell'epistola (dove l'impiego dello sdrucciolo in cesura è ancora più frequente)»[29]. Che l'asserzione sulla precedenza di Goldoni nell'uso dell'alessandrino in generi non drammatici sia infondata è palese da quanto si è detto a proposito dell'elegia di Tagliazucchi o dei suoi allievi, dal momento che la più antica epistola in versi martelliani del veneziano, indirizzata *A sua eccellenza il signor Giovanni Falier* in occasione della vestizione della figlia di questi, Chiara, risale al 1752[30]. Se si passa poi a considerare il trattamento dell'alessandrino nella traduzione del modenese, si constata che, su soli 128 versi, due presentano una clausola potenzialmente sdrucciola (54 «Cercai con qualche *studio* aura di chiaro nome»; 109 «Tutti fan le *materie* co' lor titoli conte») e tre senza dubbio proparossitona (18 «Il qual di me *ricordisi*, e quel che fò, ti chieggia»; 67 «Riguarda, digli, il *titolo*, io non insegno amare»; 84 «Sempre dal mar *Euboico* lungi col legno stassi»[31]), queste ultime seguite in due casi da monosillabi vocalici, atono nel

---

[28] Ivi, p. 114.

[29] Ivi, pp. 117.

[30] C. Goldoni, *A sua eccellenza il signor Giovanni Falier. Epistola in versi martelliani*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, XIII, Milano, Mondadori, 1955, pp. 191-93 (e *Note* pp. 967-68). Il testo, come informa Ortolani, fu compreso nella *Raccolta di vari Poetici Componimenti in occasione che la Nobil Donna Chiara Falier veste l'abito dell'Ordine Agostiniano del Monistero di Santa Marta prendendo il nome di Maria Angelica Umiliata a Sua Eccellenza il Signor Giovanni Falier Padre della Candidata dal Dottore Carlo Goldoni*, Venezia, Bettinelli, 1752. Altri versi martelliani non drammatici composti successivamente dal commediografo veneziano, quasi tutti ascrivibili al genere dell'epistola, sono editi nello stesso volume curato da Ortolani alle pagine seguenti (si indica di volta in volta anche la relativa nota del curatore): pp. 198-99, 969; 201-13 (testi di Giorgio Baffo, Goldoni e Gasparo Gozzi), 969-70; 327-28, 986-88; 338-39, 989; 340-48, 989-91; 382-92, 994; 913-22, 1061-62; 950-51, 1068-69.

[31] Il caso di *euboico* è particolarmente delicato. In epoca post-savioliana, sarebbe quasi inconcepibile scandire come sineretico un latinismo che presenta un nesso vocalico tonico discendente in fine di verso in un componimento di registro aulico o mezzano. È tuttavia sconsigliabile applicare meccanicamente a un autore di un'epoca antecedente una scansione diventata ovvia solo più tardi, tanto più non conoscendo l'eventuale rigore prosodico di Tagliazucchi. Conside-

primo caso, tonico nell'altro. È forse già un indice di una diversa modalità di concepire il verso, della disponibilità a un allontanamento dalle norme che lo regolavano nella prassi teatrale coeva.

Come si è accennato, quello di Tagliazucchi (non si ripeterà più, di qui in avanti, che il testo potrebbe essere opera dei suoi scolari) è, a quanto pare, solo il primo esperimento, in ordine di tempo, di una serie di elegie in alessandrini – traduzioni di Ovidio o testi originali –, probabilmente meno esigua di quanto non appaia oggi, ma da ritenere anche nel corso del Settecento non molto cospicua, al netto delle inevitabili dispersioni posteriori di stampe e manoscritti[32]. A contare non sono propriamente rapporti diretti tra un testo e l'altro, peraltro difficilmente verificabili nel caso delle traduzioni, ma la costante relazione tra metro (alessandrino o martelliano, che dir si voglia) e genere letterario (elegiaco), spesso non motivata dagli autori, forse per una tacita consapevolezza dell'esistenza di una tradizione pregressa, come avveniva in Tagliazucchi, per ragioni in parte diverse, contando verosimilmente in quel caso soprattutto il legame con l'esperienza poetica francese.

Tra i varî componimenti da situare su questa linea di sviluppo, andrebbero quindi annoverati martelliani come quelli in morte di Ludovico Antonio Muratori recitati da Francesco Antonio Boselli in occasione di una seduta accademica, evidentemente del 1750 – il grande vignolese morì il 23 gennaio di quell'anno –, ma inediti fino al 1783[33]. Per quanto resti aperta la possibili-

---

rando tuttavia che, in punta di verso (in questo caso di emistichio), la divisione quadrisillabica è di per sé la più raccomandabile – perché più rispettosa della prassi dei maggiori poeti – e che Tagliazucchi era un professionista dell'insegnamento di materie letterarie, quella formulata pare francamente l'ipotesi più verosimile. Se non si falla, dunque, il v. 54 sarebbe addirittura il caso più puro di alessandrino con sdrucciolo interno tra quelli esaminati, in quanto sarebbe pure seguito da consonante. Il v. 67 è significativamente corretto come segue nell'*errata-corrige* priva di numerazione in calce al libro (*Della seconda Accademia. Errori Correzioni, e Mutazioni*): «Digli, il titolo guarda, non insegno d'amare» (la stampa reca «d'amaae»).

[32] È sintomatico, infatti, che la stragrande maggioranza dei trattatisti coevi, o di poco successivi ma normalmente bene informati, ignorino tale tradizione. Cfr., a titolo di esempio, la notevole conclusione della voce dedicata al *Martelliano (verso)* da I. Affò, *Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare*, seconda edizione con una tavola in rame, Milano, per Giovanni Silvestri, 1824, pp. 309-15, a p. 315: «Il Martelli, ed altri dopo lui, l'hanno usato ne' drammi […]. Altri lo fanno servir all'epistole, ed a cose filosofiche e morali, alle quali sembra più atto che ad altro oggetto» (oltre a Goldoni, Affò si riferisce ad autori sparsi in tutto il secolo come Pietro Chiari, Veronica Cantelli Tagliazucchi, anonimi come il verseggiatore di *Li pregiudizj de' paesi piccioli. Trattenimento poetico-filosofico critica in versi martelliani di N.N. accademico intrepido, affidato e P. A.*, s.n.t., ecc.).

[33] F. A. Boselli, *Martelliani recitati nella pubblica Accademia de' Dissonanti di Modena in morte del Proposto Lodovico Antonio Muratori*, in A. Lazzari, *Lettere inedite ed elogi del sig. dott. Lodovico Antonio Muratori proposto della Pomposa, bibliotecario del serenissimo duca di Modena*,

tà di una diffusione attraverso copie manoscritte di questi come di altri versi, non è quindi molto probabile che potesse attingere al testo di Boselli, nonostante l'affinità di genere e di occasione, l'autore della poco posteriore elegia in martelliani dedicata a un uomo di lettere che abbiamo già visto ricorrere all'alessandrino italiano anche in opere non drammatiche, Carlo Goldoni, la cui temuta dipartita fu cantata appunto da Orazio Arrighi Landini, con un componimento intitolato *Nella infermità, e supposta morte del celebre signor dottor Carlo Goldoni avvocato veneto*, intorno alla primavera del 1754[34]. Ma

---

I, in Venezia, presso Leonardo e Giammaria fratelli Bassaglia, 1783, pp. 86-87 (*incipit*: «Sciogli elegia, deh! sciogli i biondi tuoi capei»). L'elegia è priva di emistichî sdruccioli (ma è da segnalare che i vv. 4-5 offrono un caso, eccezionale nell'alessandrino, di *enjambement* tra due distici: «[…] onde per l'empia sorte // Fia che tua Musa mesta»). Il «rettore dottor Francesco Antonio Boselli persona di credito, ed abbastanza illuminata, Accademico già Dissonante, Ipocondriaco, e Fluttuante» sarà da riconoscere nell'«Illmo sig. abbate Francesco Boselli Rettore della Chiesa Parrocchiale de' Santi Apostoli Filippo e Giacomo» che figura tra gli associati modenesi nella lista pubblicata in L. A. Muratori, *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno 1750*, colle prefazioni critiche di G. Catalani, XII. *Dall'anno 1701 dell'era volgare fino all'anno 1750*, Monaco, nella Stamperia di Agostino Olzati, 1764, pp. 459-70, a p. 465, e forse nel traduttore di *La Zaira. Tragedia di Monsieur di Voltaire*, in Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1747, citata da L. Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII° e XVIII°. Saggio bibliografico*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1925, pp. 265, 287 (allora il traduttore risultava «Sacerdote del Collegio di S. Carlo in Modena»).

[34] Gli ultimi versi di questo componimento sono citati da C. Alberti, *Gare e contrasti tra due «poeti comici» negli anni 1753-1756. Per una ricostruzione documentata delle vicende goldoniane: ricerche e annotazioni tratte dalle «carte» di Amedeo Svajer*, in *Tra libro e scena. Carlo Goldoni*, Venezia, il Cardo, 1996, pp. 61-101, a p. 76 (contributo rielaborato, in forma più scorciata e senza aggiunte significative per il nostro discorso, in Id., *«In calore d'invettive». Gare, critiche e contrasti intorno al teatro nella Venezia del Settecento*, in *Conflitti culturali a Venezia dall'età moderna a oggi*, a cura di R. von Kulessa, D. Perocco, S. Meine, Firenze, Franco Cesati, 2014, pp. 101-22), ma il penultimo verso, metricamente incongruo e privo di senso, va emendato. Lo studio riporta, ivi, pp. 92-98, un elenco delle rime contenute nel codice intitolato *Sommario delle Composizioni uscite su i Teatri, Commedie, e Poeti nell'Anno MDCCLIV in Venezia*, Venezia, Museo Civico Correr, Cicogna 2395 (già 1882). Occorre segnalare che un altro manoscritto, con identico titolo, conservato presso lo stesso ente con segnatura Correr 1077 (già 340), tramanda, talvolta con diversa lezione, i testi elencati da Alberti ai numeri 1-14, 16, 21, 23, 66, 68-69, 72 , e forse varî altri sonetti di Giorgio Baffo compresi nella stessa lista. Cfr. la relativa scheda di S. Salis, P. Eleuteri, *Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Correr 1077*, 31 agosto 2011, <https://www.nuovabibliotecamanoscritta.it/StampaManoscritto.html?codice=12355>, consultato il 16 febbraio 2026 (da questa e dal saggio in parola si attingono le notizie sulle schermaglie poetiche tra i seguaci di Goldoni e Pietro Chiari). Si osservi che nello scambio – ancora in versi alessandrini – con Antonio Menessali seguito alla divulgazione dell'elegia di Arrighi Landini, nonostante il primo si approprî della definizione di genere («elegia martelliana») del letterato fiorentino, questi, rispondendo a sua volta, si riferirà al testo etichettandolo come «ode martelliana» (ivi, p. 73). Arrighi Landini era già autore di un'altra «elegia martelliana», sempre indirizzata a Goldoni, per cui cfr. Alberti, p. 93; Salis, Eleuteri, p. 3. Per un breve profilo di Arrighi Landini cfr. ivi, p. 101 nota 40, nonché A. Dolci, *Arrighi Landini, Orazio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, IV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1962, pp. 313-

di particolare rilievo per il nostro discorso è un libro che si pubblica ancora a Venezia. Non più un testo originale, ma una doppia traduzione, da un lato l'*Ero e Leandro* di Museo Grammatico, dall'altro dodici *Heroides* ovidiane[35].

Anche in questo caso, come già Tagliazucchi, per volgere in italiano l'Ovidio elegiaco Marcantonio Soranzo, l'autore dell'opuscolo, ricorre al verso martelliano. A differenza di quanto era avvenuto nella versione realizzata in ambito torinese, tuttavia, l'autore veneziano chiariva le ragioni della sua opzione:

> So che da molti sarà disapprovata la scielta che feci del verso Martelliano, mentre con il suo invariabile monotonismo nauseò troppo l'universale, con tutto ciò riflettendo al metro del mio originale mi sembra non restar fra l'inganno giudicando che al distico dell'Elegia corrispondi [*sic*] l'Italian distico provato dal Martelli[36].

15. La fola del presunto decesso del drammaturgo veneziano fu ricordata dallo stesso protagonista nell'*Introduzione per la prima recita dell'Autunno dell'anno 1754*, in C. Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, v, Milano, Mondadori, 1955, pp. 605, 1372 nota 31 (dove è pure menzionata l'elegia di Arrighi Landini sulla morte del drammaturgo).

[35] [M. Soranzo], *Epistole Eroidi di Ovidio Nasone ed il Canto di Museo sopra Erone, e Leandro trasportati al verso italiano*, in Venezia, per Angelo Pasinello, 1757 (la traduzione di Museo è in ottava rima). L'opera è introdotta da una dedica a Giovanni Mocenigo, da identificare con Alvise (IV) Giovanni Mocenigo (1701-1779), allora savio del Consiglio e riformatore dello Studio di Padova, datata da Venezia, 2 marzo 1757. Non è stato possibile consultare un altro volgarizzamento della stessa opera antecedente a quello di Soranzo, cioè C. Frassoni, *Epistole di Ovidio tradotte... alla preclara e nobile donna la signora contessa Francesca Bellincini Liberati*, in Modena, per Francesco Torri, 1751, pure in martelliani secondo S. Mele, *Il sentimento erotico nei carmi ovidiani*, Torino, Loescher, 1892, p. 25.

[36] Ivi, c. A4*r-v*. Prima delle memorabili ironie di Giuseppe Baretti sull'alessandrino (G. Baretti, *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, Londre-Paris, Chez J. Nourse libraire du roi-Chez Durand neveu, 1777, pp. 23-24; sono quindi posteriori di vent'anni rispetto alle parole di Soranzo), citate forse non molto a proposito negli studî, dato che si riferiscono in realtà all'alessandrino francese, la dichiarata avversione al martelliano motivata dalla sua monotonia ritmica ebbe fin dal 1737 un campione particolarmente celebre e autorevole, per di più in una sede assai influente, in S. Maffei, *Articolo XIII. Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia. Zurigo 1732 in 8*, in «Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al Giornal de' letterati d'Italia», i, 1737, pp. 265-308, a pp. 292-93 (l'intero periodico è in realtà «materialmente» opera del solo Maffei: cfr. G. P. Romagnani, *Maffei, Scipione*, in *Dizionario biografico degli italiani*, lxvii, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2006, pp. 256-63, a p. 260). D'altra parte, non mancano testimonianze di uno scarso apprezzamento del verso martelliano nella città lagunare proprio intorno al decennio in cui Soranzo pubblicava il suo volgarizzamento. Cfr., per esempio, i seguenti alessandrini di Ferdinando Obizzi – tra i fautori del grande commediografo veneziano – che si collocano nell'ambito delle polemiche goldoniane degli anni 1753-56: «Questo solo vuò dire, che il verso alessandrino / Finor nel nostro idioma è stato un abominio, / E del dotto Martelli quel che non fu sofferto / Che ora fosse applaudito n'ebbe Goldoni il merto» (Alberti, *Gare e contrasti*, p. 69; cfr. anche

Con questa traduzione ci si confronta ormai con un verso alessandrino assai differente da quello del drammaturgo bolognese e dei suoi epigoni o seguaci[37]. Tutte le dodici elegie presentano sdruccioli in cesura di emistichio; per di più, i cosiddetti sdruccioli facoltativi (o semisdruccioli o pseudosdruccioli) sono spesso in minoranza rispetto a tipi in cui la natura di sdrucciolo è indubbia[38]. Considerando la non molto rigorosa aderenza del traduttore alle prassi più comuni della versificazione toscana – basti dire che *viaggio* viene computato, se si è ben visto, sistematicamente come bisillabo –, conviene tenere distinti i casi di vero e proprio sdrucciolo, come nel verso di *Penelope ad Ulisse* «Ah perchè quando Paride sulle Spartane sponde» ([Soranzo], p. 13, v. 5), dagli sdruccioli facoltativi rappresentati dal tipo «L'uno delle tue insidie, l'altro dal sonno preso» (ivi, p. 15, v. 40), nello stesso componimento; da notare, poi, che in questi esempî il secondo emistichio dell'alessandrino si apre, come spesso avviene in questo volgarizzamento, con consonante. Nella medesima traduzione di *Epist.* I, 1, per esempio, nessuno dei sette versi sdruccioli ha inizio vocalico. Si veda dunque la seguente tabella, dove bisogna avvertire che – per un'estrema cautela che può trovare giustificazione nelle abitudini prosodiche incerte di un autore che si è prestato alla poesia in modo del tutto occasionale e che si collocano spesso, diciamo, ai margini della tradizione letteraria – si sono computati tra gli sdruccioli facoltativi anche nomi di eroi e divinità che terminano con un nesso bivocalico atono (tipo *Teseo*), per i quali non si può escludere pregiudizialmente, nonostante sia comunque improbabile, che per Soranzo assumano una configurazione bisillabica. Si sono invece computate come sdrucciole forme verbali con dittonghi discendenti (tipo *doveano*). Non si sono mai considerati come

il testo in veneziano ivi, p. 73, per il presunto mutamento di gusto indotto dalle recite delle commedie di Goldoni e Chiari).

[37] Intorno ai quali, per il caso specifico delle traduzioni dal francese, cfr. T. Zanon, *La Musa del traduttore. Traduzioni settecentesche dei tragici classici francesi*, Verona, Fiorini, 2009, con particolare riguardo alle pp. 35-40 (anche sulle caratteristiche dell'alessandrino di Luisa Bergalli Gozzi, in cui «Le stesse regole, che pure già in Martello erano tutt'altro che ferree, sono disattese abbastanza spesso, senza però che lo studio di questi scarti riservi soprese di rilievo», come afferma Zanon, ivi, p. 37).

[38] Per il termine sdrucciolo facoltativo o semisdrucciolo cfr. A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, *ad indicem*. Si preferisce fare riferimento a questa nozione, piuttosto che a quella di «pseudosdrucciolo», perché pare rispondere meglio al carattere di «convenzione letteraria» (ivi, p. 196) storicamente condizionata e motivata, anziché di semplice arbitrarietà, del possibile computo metrico sdrucciolo di alcune parole in contesti metrici particolari. Va osservato che nessuno dei casi di «pseudosdrucciolo» (*palagio*, *orgoglio*, *braccio* e *coraggio*) citati da Zanon, *La Musa del traduttore*, p. 38, dovrebbe considerarsi tale, e che quindi i suoi dati non sono comparabili con quelli che si discuteranno nelle pagine seguenti, le quali tengono conto – pur in modo problematico, come si vedrà – dei criterî discussi in Menichetti, pp. 173-312.

sdruccioli facoltativi i tipi (come quello di *orgoglio*) in cui iato e dieresi sono considerati inammissibili da Menichetti[39]. Le stime qui proposte dovrebbero quindi intendersi come suscettibili di valutazioni al rialzo.

Testo (nr. vv.)	**Sdr. + Semi-sdr. (%)**	**Sdr. (%)**	**Parole sdr. in cesura (>1)**
Penelope ad Ulisse (116)	12 (10,34%)	8 (6,90%)	*Paride*, *Antiloco*, *Patroclo*, *Tlepolemo*, *narrano*,[40] *giacciono*, *Telemaco* (2)
Fille a Demofonte (148)	11 (7,43%)	6 (4,05%)	*spronano*, *Cerere*, *lagrime*, *doveano*, *Tisifone*, *uccidermi*
Enone a Paride (160)	11 (6,88%)[41]	8 (5%)	*Paride*, *s'avrebbero*, *Deifobo*[42], *Antenore*, *credulo*, *Andromaca*, *sterili*, *vendere*
Didone ad Enea (198)	10 (5,05%)	6 (3,03%)	*Venere*, *popoli*, *doveano*, *colpevole*, *inutile*, *ceneri*
Ermione ad Oreste (122)	11 (9,02%)	10 (8,20%)	*Andromache*, *cenere*, *deggiono*, *Tindaro*, *promettermi*, *Paride* (2), *talamo*, *giovane*

[39] Ivi, pp. 189-99. Si badi che lo stesso studioso è perfettamente consapevole che, specialmente a partire dal Settecento, si riscontrano dieresi prive di giustificazione prosodica nella lingua. Per il caso di Soranzo, ai fini del discorso che si sta svolgendo, importa individuare con certezza la presenza di sdruccioli in clausola nel primo dei due settenari di cui si compone ciascun distico. Non si può in alcun modo verificare se, poniamo, *braccio* in punta di emistichio sia interpretato dall'autore come parola piana (come sarebbe normale) o sdrucciola, ma è evidente che se si desse questa seconda possibilità le considerazioni che seguiranno risulterebbero molto rafforzate, non certo smentite.

[40] Il secondo emistichio (v. 28) è in questo caso «li fatti bellicosi», dove l'articolo pare dipendere dall'esigenza di evitare inizio monosillabico in vocale atona preceduto da parola sdrucciola in cesura.

[41] Tra gli sdruccioli facoltativi, per le ragioni enunciate sopra, si è collocato anche il seguente: «Altra fiata Teseo se la rapì, ahi come!» (da scandire con fiata dieretico, come segue: 1 4 6 + 4 6). In clausola il nome dell'eroe è normalmente semisdrucciolo, ma all'interno del verso si verifica qualche oscillazione.

[42] [Soranzo], p. 35, v. 96: «Ad Ettore, a Deifobo chiedi, e a Polidamante». La scansione *Dei-fó-bo*, benché non del tutto assente dalla tradizione, è in essa minoritaria e priva di ragioni etimologiche (Δηΐφοβος, *DEIPHŎBUS*), sicché è parso opportuno includere il lemma tra gli sdruccioli, tanto più avendo a che fare con un volgarizzamento. Bisognerebbe altrimenti supporre che in Ovidio, *Epist.*, v, v. 94, «vel cum Deiphobo Polydamanta roga», Soranzo ritenesse -ei- un dittongo, e da ciò fosse indotto a credere che la vocale successiva fosse lunga. Nel complesso, insomma, ne risulterebbero ipotesi veramente poco plausibili.

Deianira ad Ercole (170)	9 (5,29%)	4 (2,35%)	*debole*, *conveniagli*, *agevole*, *esanime*
Arianna a Teseo (150)	10 (6,67%)[43]	4 (2,67%)	*misera*, *stupido*, *avanzami*, *cenere*
Canace a Macareo (130)	19 (14,62%)[44]	15 (11,54%)	*semplice*, *inutili*, *decimo*, *vietano*, *uccidere*, *credimi*, *misera*, *piangere*, *viscere*, *talamo*, *fiaccole*, *ardere*, *offendere*, *lagrime*, *cenere*
Ipermestra a Lino (132)	7 (5,30%)[45]	3 (2,27%)	*Suocero*, *semplice*, *colpevole*
Aconzio a Cidippe (244)	23 (9,43%)[46]	15 (6,15%)	*leggere*, *essere*, *colpevole*, *restano*, *biasmino*, *cedono*, *Tetide*[47], *lagrime*, *livido*, *movere*, *stringerti*, *talamo* (2), *scriverle*, *immagine*
Cidippe ad Aconzio (260)	23 (8,85%)[48]	19 (7,31%)	*Ippolito*, *vergine* (2), *Persefone*, *solito*, *instabile*, *semplice* (2), *amazone*, *giovane*, *Ippomane*[49], *animo*, *preparano*, *d'essere*, *lagrime*, *titolo*, *desideri*[50], *veridico*, *scrivere*

[43] Cinque delle sei occorrenze di sdrucciolo facoltativo alla fine del primo emistichio sono rappresentate dal nome Teseo (sempre accentato sulla prima sillaba).

[44] Eccezionalmente, si è deciso di includere tra i semisdruccioli, per ragioni che si chiariranno più sotto, anche il verso «Almen dopo il mio scempio fosser venute l'ore» ([Soranzo], p. 83, v. 23). Conviene pure segnalare un altro degli alessandrini con sdrucciolo facoltativo: «De' suoi enormi vizii il Regno è vasto meno» (ibid., v. 18).

[45] Si è escluso, ma merita una menzione, il distico «Ma che ridir le Storie, che mi narraron gli Avi, / Se io stessa sono esempio d'acerbe cure, e gravi?» (ivi, p. 96, vv. 109-10), dal momento che *storia* < *HISTORIA(M)*; *esempio* < *EXEMPLU(M)*.

[46] Per le ragioni esposte nella nota 45, *storia* (ivi, p. 110, v. 107: «Racconta pur la Storia dal dì, che ti mirai») non è stata contata come sdrucciola facoltativa. Neppure si è compreso nel conteggio il nome *Esione* (ivi, p. 103, v. 75: «Telamon rapì Esione, Achille Ippodamia», a parere di chi scrive da interpretare con un profilo ritmico 3 (5) 6 + 2 6, ovviamente con *Ippodamia* pentasillabo piano), da accentare alla greca (Ησιόνη) e con -i- semiconsonantica.

[47] Si noti che Soranzo aveva a disposizione l'allotropo piano *Teti*.

[48] Non è stato compresa tra gli sdruccioli facoltativi la parola *balia* (< *BAIULA*) in cesura del primo emistichio (ivi, p. 118, v. 95: «Accumula; la Balia mia diligente guida»), perché di esito popolare, e neppure *acciajo* (ivi, p. 125, v. 229: «Benchè di duro acciajo più rigido ne sei»), in quanto appartenente al tipo *-ARIUM* ([*FERRUM*] *ACIARIUM*) e quindi normalmente non suscettibile di dieresi. Cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, p. 195.

[49] [Soranzo], p. 120, v. 124: «Sarai novello Ippomane insidiator così».

[50] Ivi, p. 124, v. 203: «Se son qual mi desideri, se n'ài di ciò piacere» (seconda persona dell'indicativo presente del verbo 'desiderare').

Saffo a Faone (212)	20 (9,43%)[51]	18 (8,49%)	*caratteri*, *lirici*, *pampini*, *Andromeda*, *candida*, *prendere*, *Erice*, *cadono*, *ordiscono*, *Cefalo*, *Venere* (2), *misera*, *lacero*, *tepide*, *acquatico*, *Najade*, *riportassero*

I dati schematicamente esposti mostrano bene come, anche a volere limitare nel modo più rigoroso possibile l'individuazione degli sdruccioli in cesura del primo emistichio settenario, se ne rileva una quantità abbastanza elevata, con un'oscillazione compresa tra il 2,27% esclusivamente dei tipi, diciamo, puri di *Ipermestra a Lino* e il 14,62% comprensivo dei facoltativi che si realizza in *Canace a Macareo*. Va tuttavia osservato in primo luogo un procedimento sistematico che prova chiaramente che i semisdruccioli compresi nella tabella devono ritenersi effettivamente tali e che gli eccessi di scrupolo non sono in realtà giustificati. Infatti, nelle traduzioni di Soranzo gli sdruccioli prevalgono perlopiù in modo netto sui semisdruccioli e, quando ciò non avviene, il numero dei semisdruccioli aumenta in proporzione inversa, facendo registrare sempre una media complessiva dei due tipi che non si attesta mai al di sotto del 5% (e si ricordi che nel caso di *Ipermestra a Lino* non si sono contati come sdruccioli facoltativi neppure *storie* ed *esempio*, per quanto non si possa essere certi della funzione loro assegnata dall'autore). A ciò va aggiunto che nell'alessandrino di Soranzo, come in parte si è già accennato, è chiarissima la tendenza a evitare per quanto possibile la successione di un secondo emistichio iniziante per monosillabo atono in vocale, che è l'esatto contrario di quanto avviene in Martello (il quale prevedeva per di più un ricorso quasi esclusivo a semisdruccioli, non a sdruccioli veri e proprî). Su 166 versi con primo emistichio proparossitono o con sdrucciolo facoltativo solo 47 (28,31%) sono seguiti da un emistichio che inizia per vocale, e tra questi soltanto 29 (17,47%) sono monosillabi atoni (ma negli unici due casi in cui si tratta di verbi, questi potrebbero anche ammettere un *ictus*), distribuiti tra sdruccioli e semisdruccioli rispettivamente nel numero di 17 e 12[52].

[51] A rischio di eccedere in cautele, anche *driadi* è stato incluso tra i semisdruccioli: «Non curo più le Driadi, nè di Lesbo le ninfe» (ivi, p. 130, v. 16).

[52] I due versi con verbo monosillabico atono sono «Spesso colomba candida è del Pagon Ancella» (ivi, p. 131, v. 39), che configura un *ordo verborum artificialis*, e soprattutto «Ma or quella (e non l'invidio) à miglior Sposo, e altera / [Alle aggiogate Tigri sul regio cocchio impera]» (ivi, p. 24, v. 79), dove la pausa sintattica determinata dall'inciso che precede il verbo, per di più in corrispondenza di cesura, renderebbe ammissibile un accento metrico sulla prima sillaba del secondo settenario.

Bisogna infine rilevare come, nelle molteplici possibilità consentite dall'alessandrino di Soranzo (che includono anche il ricorso, molto sporadico, a emistichi tronchi, nove dei quali nella prima metà del verso) si riscontri anche un tipo di distico che interessa il nostro discorso:

Anna conforto inutile, Anna Sorella amata,
Tu che delle mie ceneri avrai cura onorata[53],

Minor tormento Andromache provò nel caso strano,
Quando che andava in cenere l'alto Regno Trojano[54].

Voi con le tristi fiaccole fuor del Tartareo luogo
Venite, o Furie, ad ardere il mio infelice rogo[55].

Esci dall'altrui talamo, esci tel dico ancora:
Che fai qui? questo talamo libero non è in ora[56].

E, se si vogliono comprendere gli sdruccioli facoltativi (da quanto sopra esposto risulterà adesso evidente che non c'è ragione di dubitare della loro funzione, equiparabile a quella degli sdruccioli):

Vuol dimostrar Aconzio, che al fine s'è avverrato [*sic*]
Del pomo con l'immagine, quel ch'era su segnato[57].

Lascia, che dica, e al solito non rider del mio detto:
Qual mal faria il tuo odio, se tal ne fa l'affetto[58]?

Nonché, largheggiando con tipi di cui non si è tenuto conto nella tabella:

Almen dopo il mio scempio fosser venute l'ore,
In cui ebbe principio il nostro insano amore[59].

Ma che ridir le Storie, che mi narraron gli Avi,
Se io stessa sono esempio d'acerbe cure, e gravi[60]?

[53] *Didone ad Enea*, ivi, p. 50, vv. 193-94.
[54] *Ermione ad Oreste*, ivi, p. 53, vv. 13-14.
[55] *Canace a Macareo*, ivi, p. 87, vv. 105-106.
[56] *Aconzio a Cidippe*, ivi, p. 108, vv. 159-60.
[57] *Aconzio a Cidippe*, ivi, p. 112, vv. 121-22.
[58] *Cidippe ad Aconzio*, ivi, p. 116, vv. 55-56.
[59] *Canace a Macareo*, ivi, p. 83, vv. 23-24, dove tuttavia *scempio* < *EXEMPLUM* non ammetterebbe dieresi, senza che si possa escludere tuttavia che l'identità di terminazione, in un autore come Soranzo, voglia suggerire un'interpretazione semisdrucciola.
[60] *Ipermestra a Lino*, ivi, p. 96, vv. 109-10, su cui cfr. *supra*, nota 45.

Si è visto che anche limitando l'indagine alle stampe, senza cioè addentrarsi nell'ambito vastissimo delle testimonianze manoscritte di poesia del Settecento, esistono tracce incontrovertibili dell'esistenza di una tradizione, marginale ma non inconsistente, di elegia volgare in alessandrini che precede la prima edizione degli *Amori* di Savioli. Non si saprebbe come spiegare altrimenti, oltre alle testimonianze che si sono illustrate, un caso più tardo che rischierebbe di risultare quantomeno bizzarro. Nel 1774 (nove anni dopo la pubblicazione della nuova edizione – l'unica veramente fortunata – del libretto savioliano), in occasione della professione dei voti a Ferrara da parte di Marianne Cicognara, che avrebbe assunto il nome di Maria Amalia Placida Benedetta, un ventenne già allora promettente poeta, ma non ancora affermato al di fuori dell'ambito provinciale – rispondeva al nome di Vincenzo Monti –, contribuì alla celebrazione dell'evento con un'elegia latina stampata sotto lo pseudonimo di *Aristaeus Cyrenidis*, a sua volta accompagnata dal suo volgarizzamento a firma *del Sig. Abbate G. T. E.* (ma in realtà dello stesso autore)[61]. Il titolo di quest'ultimo testo specificava anche il metro: *Martelliani*. Non ci si stupirà, dopo il 1765, che su 86 versi ben 23 (26,74%) siano ormai sdruccioli del tipo che, per comodità, abbiamo chiamato 'puro', e che due distici abbiano la conformazione, come è ovvio diversamente disposta sulle righe di stampa, della quartina savioliana.

Dunque, o si deve credere che per puro caso sia possibile allineare a partire almeno dal quarto decennio del Settecento una serie di elegie in alessandrini (e, quando si tratti di traduzioni, prevalentemente o esclusivamente versioni ovidiane), oppure bisognerà ritenere che questi e altri testi, senza assurgere al ruolo di esemplari eccellenti – ciò non era consentito dalla modestia dei risultati –, circolassero lungo la Penisola e offrissero un modello per esercizî elegiaci alternativi rispetto alla più logora soluzione della terzina. Valuti il lettore, alla luce di quanto si è esposto, quale delle due ipotesi deve ritenersi meno onerosa.

Se si torna al circolo di amici bolognesi che sperimentò i primi volgarizzamenti nella quartina poi detta savioliana per le traduzioni degli *Amores* resta il fatto che, al di là della traduzione di Tagliazucchi (la quale tuttavia, come si è visto, godette di una non trascurabile fortuna fino all'Ottocento inoltrato), non sono emerse finora altre versioni di elegiaci in alessandrini antecedenti al 1749. Per le ragioni che si sono dette sopra, è assai difficile che i giovani sodali non conoscessero almeno la traduzione della prima elegia dei *Tristia*

[61] Cfr. A. Lentini, *Versi inediti o poco noti di V. Monti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», cxii, 1938, pp. 223-44, a pp. 228-31. L'elegia e la sua versione si leggono rispettivamente ivi, pp. 240-42, 242-44.

del letterato modenese, e questo precedente, insieme all'epitalamio di Rota, avrà contribuito a orientarli nell'adozione della loro quartina. Tutto ciò volendo a tutti i costi dare credito a Casali Paleotti, benché non sia ipotesi del tutto inverosimile che il ricorso alla sua tutt'altro che irreprensibile memoria autobiografica potesse obnubilarsi ulteriormente quando si trattava di stabilire un primato nell'invenzione letteraria. La mancanza di una smentita da parte di Savioli non può fungere da prova della veridicità del racconto, dal momento che, quando ne andava del suo interesse, il personaggio era capace di atti di falsificazione storica ben più gravi[62].

Con queste osservazioni, in ogni caso, non si intende screditare del tutto le fonti bolognesi relative alla storia della quartina savioliana, quanto dimostrare che il problema della genesi di questo metro in relazione a un'allusività elegiaca e specialmente ovidiana è più complesso di quanto appaia dalle ricostruzioni correnti e che si ha torto ad adeguarsi a una vulgata certo comoda per la sua linearità, ma che lascia alquanto incerti quando si voglia tentarne una verifica. Anche in questo caso è dunque auspicabile che future ricerche esaminino la tradizione manoscritta, tanto dell'elegia in alessandrini, quanto della quartina di settenarî del gruppo consolidatosi a Bologna. Per l'una e per l'altra forma potrebbero rivelarsi utili anche le stampe d'occasione, come si evince pure dalla presente ricognizione.

Tenuto conto di quanto si è visto finora, è il momento di tornare alle tesi principale di Pinchera. Anche in questo caso, se si cerca di appurare i fondamenti delle sue asserzioni si deve concludere che un'adesione acritica alla spiegazione della presunta allusività della strofa savioliana al distico elegiaco

---

[62] Sulle ciniche contraffazioni savioliane di documenti d'archivio volte a dimostrare, per tornaconto familiare, l'antichità della stirpe dello storico (scopo questo ulteriormente perfezionato con gli *Annali bolognesi*) cfr. L. Sighinolfi, *Ludovico Vittorio Savioli e la genealogia della famiglia di Alberto d'Orso Caccianemici*, in «Atti e memorie della Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna», s. IV, xxvii, 1934, pp. 211-54, saggio imprescindibile che, per quanto riguarda la famiglia, le relazioni e l'attività soprattutto di storico del letterato bolognese, supplisce alla mancanza di una voce dedicata al bolognese nel *Dizionario biografico degli italiani* (una grave lacuna su cui insiste giustamente Ferroni, *Disamori settecenteschi*); il contributo va integrato, per collocare in un più ampio contesto l'operazione storiografica di Savioli, con G. Fasoli, *Sugli «Annali bolognesi» di Ludovico Savioli*, in Ead., *Scritti di storia medievale*, a cura di F. Bocchi, A. Carile, A. I. Pini, Bologna, la Fotocromio Emiliana, 1974, pp. 733-41. Di «cinismo» da parte dello storiografo aveva già parlato M. Giansante, *I falsi nella storia di Bologna. Dal Privilegio Teodosiano a Lodovico Savioli*, in *Documenti, archivi, storie della città. Quattro digressioni bolognesi fra Medioevo ed Età moderna*, a cura di M. Giansante, Bologna, Il Chiostro dei Celestini – Soprintendenza archivistica dell'Emilia Romagna, Archivio di Stato di Bologna, 2015, pp. 95-112, a p. 112 (ma si veda tutto il condivisibile inquadramento della questione, ivi, pp. 109-12).

nei termini determinati dallo studioso risulta una scelta incauta. Bisogna innanzitutto evitare di confondere l'eventuale funzione imitativa della stessa strofe da parte di Rota, dato che, almeno apparentemente, questa non si lega ai tentativi di allusione volgare all'elegia latina[63]. Premesso ciò, è anche palese che un modello, per valere come tale, deve essere riconoscibile senza eccessive difficoltà, e per questo motivo la comparazione con la tecnica allusiva di Rolli nei confronti di Catullo illustrata dallo studioso non è molto appropriata. Quando Rolli inaugurò il suo libro di endecasillabi falecî volgari con un verso come «Cui dono il lepido novo libretto» non stava imitando solo il ritmo dell'*incipit* di tutto il *liber* del Veronese, ma si preoccupava di rendere il prelievo ancora più marcato traducendo letteralmente il primo endecasillabo della raccolta. Un ritmo, questo, d'altra parte, che si imprime nella memoria dei lettori del poeta latino grazie alla sua ricorrenza in altre posizioni iniziali di testi celeberrimi, ricordati dallo stesso Pinchera[64].

Quanto a Savioli, Pinchera allinea citazioni di varî poeti latini (tra i quali appare un po' pretestuosa l'inclusione di Virgilio, come se nella traduzione del distico elegiaco in un sistema strofico volgare i due versi che lo compongono possano essere trattati separatamente ai fini di un'indagine genetica), senza accennare ai rapporti che intercorrono tra gli esametri, pentametri o emistichî da lui citati e il complesso delle caratteristiche dei versi degli elegiaci maggiori. Nessuno degli esempî ricordati da Pinchera per illustrare l'imitazione metrica di Savioli e dei suoi sodali può essere annoverato tra versi celebri come quelli imitati dall'autore degli *Endecasillabi*. D'altra parte, si è già visto come lo stesso alessandrino, non solo la fortunata quartina di settenarî, potesse apparire a qualche contemporaneo, che vi accennava come se stesse esponendo una verità sufficientemente semplice da non richiedere

---

[63] Lo studioso, si è detto, chiama in causa Catull., *Carm.*, 61 e, in subordine, 34 (Pinchera, p. 266), in strofe composte di gliconei – quattro nel primo caso, tre nel secondo – seguiti da un ferecrateo. L'imitazione, suggerita dall'argomento imenaico che accomuna il testo catulliano a quello di Rota, si fonderebbe, più che sull'identità o affinità ritmica, sulla ricorrenza di sequenze di versi di sette e otto sillabe nel Veronese, riflessi in qualche modo nell'alternanza (che è tuttavia sistematica nella forma italiana) tra settenario sdrucciolo e settenario piano. In casi del genere, tuttavia, bisognerebbe presupporre che nella memoria dei lettori risuonassero, non il ritmo di certi versi catulliani, ma il loro computo sillabico, il che rende troppo sottile la proposta interpretativa. A differenza di quanto avviene per Savioli e per gli alessandrini delle traduzioni ovidiane, inoltre, bisogna considerare che non sono state segnalate tracce di una ricezione della canzonetta quale imitazione di un metro antico. Va poi aggiunto che, quando più tardi le quartine di Rota saranno stampate nella raccolta per nozze Mosti-Valenti, anche Bianconi, come sappiamo, avrebbe composto un testo nello stesso metro, benché diversissimo per *inventio*. Che cosa pensare allora dei versi di Bianconi? Un'altra imitazione metrica di Catullo?

[64] Ivi, pp. 265-66.

chiarimenti, corrispondente all'«Italian distico provato dal Martelli». Come spiegare tale coincidenza?

Il fatto è che, diversamente da quanto si desume dalla ricostruzione ormai canonica, a connotare un'effettiva allusività metrica (dei due metri, alessandrino delle traduzioni ovidiane e delle elegie volgari, da una parte, e quartina 'savioliana', dall'altra) nei confronti del distico elegiaco non sono tanto il primo e il terzo settenario sdruccioli della strofa di Savioli, né il primo e il terzo emistichio del martelliano, con clausola prevalentemente piana non rimata, segmenti che – insieme alla diversa strutturazione strofica – differenziano le due forme metriche, ma è soprattutto l'ultimo settenario. E ciò è particolarmente vero quando si tratti di imitazione del poeta elegiaco che è stato più spesso ricordato, Ovidio.

Si renderebbe indubbiamente necessaria una più ampia campionatura, ma le risultanze di un primo spoglio individuano tendenze talmente nette da rendere improbabili correzioni significative delle caratteristiche finora emerse. Se si esaminano i 367 pentametri del primo libro degli *Amores* – presupposto fin dal titolo della raccolta del bolognese e decisivo nelle prime vicende del metro, secondo le fonti – si accerta che, della seconda metà del verso, cioè tra la materia verbale che segue immediatamente la cesura tritemimere o pentemimere, una percentuale che appare a dir poco eloquente è interpretabile come un settenario piano: il 100%. Tale è il risultato se non si tiene conto delle abitudini di scansione italiana, ma di quelle del latino. Una prospettiva, questa, ben legittima, perché, per quanto sia diffusa la consapevolezza che nella Penisola la fruizione della poesia latina avvenisse – mentalmente o a voce alta – dando rilievo agli accenti linguistici, anziché secondo le procedure della cosiddetta lettura ictata, non c'è ragione di escludere preventivamente che gli incontri vocalici fossero trattati secondo le norme della lingua latina, piuttosto che del volgare[65]. Anche se l'esecuzione, per quanto ne sappiamo, non evidenziava vocalmente la distribuzione delle sillabe lunghe e brevi – come avviene invece oggi perlopiù nell'insegnamento scolastico e universitario – per compensare la loro indistinguibilità fonologica all'orecchio italiano, i frequentatori di poesia latina erano infatti in genere pienamente consapevoli di come si costruissero la maggior parte dei versi latini. È quindi assai verosimile che almeno qualcuno, pur collocando un accento intensivo sulla parola o su un'unità sintagmatica senza dare rilievo fonico alle

[65] Sulla lettura ictata dei versi latini e sulla sua tarda («il sistema nuovo di accentare le arsi cade più o meno fra Carducci e Pascoli») e tutt'altro che rapida diffusione nella penisola italiana basti rimandare a Menichetti, pp. 33-35 (da cui è tratta la citazione che precede), con bibliografia, per cui cfr. anche ivi, p. 39.

arsi, sillabasse alla latina. Ma se anche si volesse immaginare che certi lettori (e, di conseguenza, certi poeti imitatori) assoggettassero il distico elegiaco e gli altri metri dei latini a norme prosodiche valide per l'italiano letterario, l'esame dello stesso libro ovidiano, per il caso in questione, non dà esiti inferiori al 77,93%[66]. Un rapporto che non varia significativamente né nei *Tristia*, I, 1 (equivalgono a settenarî, senza possibili interpretazioni alternative, 51 su 64 emistichî nella seconda parte del pentametro, cioè il 79,69%), né nelle *Eroidi* (293 su 376 pentametri, ancora il 77,93%)[67]. Non si trascuri,

---

[66] Questo risultato, come al solito, è considerato al massimo grado di ribasso conseguibile. Poiché applicare le norme prosodiche tendenzialmente valide per la poesia italiana comporterebbe in molti casi scelte inevitabilmente arbitrarie, la percentuale si è ricavata defalcando tutte le occorrenze di nessi vocalici nel secondo emistichio del pentametro (eccettuati i dittonghi *-ae-*, *-oe-*, *-au-*, *-eu-*, e quelli in cui *-i-* e *-u-* assumono valore semiconsonantico), persino laddove si può escludere con un certo grado di sicurezza che qualsiasi lettore avrebbe computato quel determinato nesso come costituito da due vocali distinte. Si sono trattate come vocali di una stessa sillaba, pertanto, non solo sequenze come *-ie-* in *Am.* I, 1, v. 2 («conveniente modis»), o *-ui-* ivi, v. 4 («surripuisse pedem») o ancora *mihi* in 4, v. 16 («cum mihi tange pedem»), ma anche, per assurdo, casi come *Am.*, I, 2, v. 28 («pompa triumphus erit»); 10, v. 24 («sponte coacta facit»); 15, v. 40 («quemque tuetur honos»). L'unica eccezione, ovvia, ha riguardato i nessi bivocalici nell'ultima parola del verso, tipicamente riguardanti pronomi possessivi o personali (per esempio, ivi, 3, v. 26: «nomina nostra tuis»), valutati come bisillabi, e la forma *est* nella stessa posizione, che è stata sempre – cioè in sei casi – considerata come enclitica (come in 8, v. 100: «Sacra roganda Via est», scandita come *Vi-aest*, se non proprio come *Vi-ast*). Degno di nota il caso di 13, v. 34, «nequitiam esse suam?», l'unico segmento con sinizesi, in un distico già considerato con diffidenza da editori cinquecenteschi. Se un lettore italiano trascurasse di applicarla, potrebbe comunque rilevare un settenario piano computando «nequitiam» come trisillabo: *ne-qui-tia-mes-*, come in un ipotetico verso 'italiano', contro *ne-qui-ti-a(m)es-*, a norma di latino. Si rileggano adesso, per esempio, i primi 14 versi dell'elegia 4, tutti terminanti in emistichî finali di pentametri che suonano invariabilmente come settenarî (di séguito i vv. 2, 4, 6, 8): «sit, precor, illa viro!»; «quem iuvet, alter, erit,», «cum volet, ille manum?», «traxit in arma viros;», e così via.

[67] Soffermandoci per brevità solo sulle *Epistolae*, I-V (375 pentametri; un controllo sui 64 pentametri di *Tristia*, I, 1, è agevole anche per il lettore), si avverte che sono stati considerati come settenarî piani anche sette versi con clausola finale formata da aggettivo o pronome possessivo seguito dalla terza persona singolare del presente indicativo (I, v. 20; II, v. 4; III, vv. 8, 22, 92; IV, v. 102; V, v. 148), così come II, v. 144, «parva futura mora est». Anche se si volesse mettere in discussione questa scelta, si dovrà prendere atto che la percentuale che ci interessa non scende al di sotto del 75,80%. Si noti, peraltro, che – per il solito scrupolo forse eccessivo, ma inevitabile per allinearsi ai termini di Pinchera – non si sono annoverati tra i segmenti settenarî persino sequenze come III, v. 32, «pondere et arte pares», e IV, v. 30, «delegere ungue rosam» (che darebbero otto sillabe se scanditi con improbabili dialefi); IV, vv. 112, «Pirithoumque tibi» (dove, anche se con ipotesi scarsamente verosimile, potrebbe darsi sineresi sul nesso *-thoum-*), 136, «cui Venus ipsa suos» (benché in questo verso *cui* costituisca un'unica sillaba in dittongo, si registrano rarissime attestazioni di *cui* bisillabo nella poesia latina); V, v. 16, «cana pruina casa», 156, «arma cruenta fero»

poi, che nelle parti di opere ovidiane che si sono esaminate, gli emistichî con nessi bivocalici si distribuiscono sempre in netta minoranza all'interno dei singoli testi[68]. Inoltre, da un'analisi del *Liber primus* di Properzio condotta secondo gli stessi presupposti si ricavano esiti ben diversi. L'oscillazione, in questo caso, va dal 64,12% (227 pentametri su 354) con il massimo grado di inclusività, al 51,41% che deriverebbe da una selezione molto più rigida (182 pentametri)[69]. Si spiega, dunque, che Savioli e i suoi sodali per la loro quartina, come Tagliazucchi e altri traduttori, sperimentassero le loro imitazioni a partire da Ovidio, anziché da altri poeti elegiaci.

Ora, se si prova a ricercare in *Amores*, I, versi come quelli di cui parla Pinchera per spiegare l'origine del settenario sdrucciolo della strofa savioliana, si riscontrano soltanto (al massimo rialzo, e quindi con procedimenti assai discutibili) 37 esempî nei pentametri (10,08%) e 25 negli esametri (6,81%)[70].

---

[68] In *Amores*, I, 1-15, si oscilla da un minimo di 2 emistichî con nesso bivocalico non finale (15, che conta complessivamente 24 pentametri) a un massimo di 11 (8, che è il testo più lungo, con 57 pentametri). I due componimenti più brevi – tolto l'epigramma d'apertura, di quattro versi – sono 3 e 5, entrambi di 13 distici, ma l'uno privo di emistichî che si possano scandire come settenarî sdruccioli, l'altro caratterizzato da un solo segmento di questo tipo (citato *infra*, nota 70).

[69] Nel primo libro del cantore di Cinzia il secondo emistichio del pentametro presenta spesso configurazioni come «ante Cupidinibus» o «pressit Amor pedibus» (1, vv. 1, 4), in alcun modo interpretabili come settenarî piani da un lettore italiano (corrispondono, infatti, a dei senarî sdruccioli). Questi tipi sono del tutto assenti, non solo in *Amores* I, ma anche in *Epist.*, I-V, e in *Tristia*, I, 1. Se si è ben visto, in Tibullo, II, gli unici pentametri che si discostano dal tipo prevalente in Ovidio e che si riscontra così frequentemente in Properzio si rilevano in 1, vv. 8, 18, 60, 66; 3, v. 40; 5, vv. 16, 40, 44, 64, 68, 80, 92; 6, vv. 20, 32, 34; cioè in 15 pentametri sui 214 del libro.

[70] Si è detto «al rialzo» perché, anche in questo caso, per verificare le ipotesi di Pinchera è parso opportuno adottare criteri che permettessero di includere il maggior numero di emistichî possibile nella categoria dei settenarî sdruccioli, dato che lo studioso fornisce sì un'esemplificazione, ma non dei veri e proprî principî per la scansione. Questi, d'altra parte, sarebbero risultati comunque opinabili: anche supponendo di studiare la prassi seguita da un determinato autore nella costruzione dei suoi versi volgari, non sarebbe possibile appurare in che misura essa sia sovrapponibile al suo modo di leggere i versi latini. In questo caso potrebbe infatti subire l'influenza delle norme valide per la lingua antica. Oltre a tipi come «ducentur capti iuvenes» (*Amores*, I, 2, v. 27), si sono pertanto considerate sdrucciole anche sequenze come «ut stetit ante oculos» (ivi, 5, v. 17), «certe ego cum posita» ed «ergo Amor et modicum» (ivi, 6, vv. 15, 37), dove sia in latino sia in una divisione secondo le norme del verso italiano si darebbe normalmente una sinalefe – allo stesso modo, infatti, scandiva discutibilmente Pinchera, p. 270, il pentametro di Ovidio, *Ars amandi*, III, v. 310: «óscula férre úmero») –, nonché tipi come «ante tuos ortus melius» (*Amores*, I, 13, v. 11), «non te formosae decuit» (6, v. 63), «in mea vesana habui» (7, v. 25) con l'ultima parola computata come trisillabo. In tutti questi casi, come si vede, i pronomi personali (*mihi* compreso) sono stati computati ora come dieretici, ora come sineretici, sempre in funzione di un'interpretazione dell'emistichio come settenario.

Per quel che riguarda i pentametri, ciononostante, occorre precisare che nel primo libro degli *Amores* non si danno casi in cui un emistichio assimilabile a un settenario sdrucciolo non coincida, nella sua parte terminale, con l'inizio del secondo emistichio sistematicamente settenario nello stesso verso. Per chiarire il punto con qualche esempio, si segnalerà in corsivo nei versi seguenti la parola proparossitona che segna allo stesso tempo il confine finale e iniziale delle due parti:

> attenuat nervos *proximus* ille meos. (1, v. 18)
> qui deceat, currum *vitricus* ipse dabit, (2, v. 24)
> parce tuas in me *perdere*, victor, opes. (2, v. 50)
> qua vicit, victos *protegit* ille manu, (2, v. 52)
> in toto nusquam *corpore* menda fuit. (5, v. 18).

Bisogna dunque chiedersi: posto che nel pentametro ovidiano la presenza di un emistichio assimilabile a un settenario piano nella seconda metà del verso è pressoché costante, ricorre cioè in tutti i distici o in un numero largamente maggioritario, quale delle due sezioni in cui il pentametro risulta divisibile sarà prevalsa nella coscienza dei lettori? È difficile immaginare che l'inerzia ritmica non abbia contribuito a dare maggiore risalto alla seconda metà, piuttosto che alla prima. Conviene tuttavia respingere eccessive generalizzazioni che deriverebbero da una sottovalutazione del ruolo della sintassi. In un pentametro come quello di 5, v. 18, citato qui sopra, per esempio, l'appartenenza di preposizione, aggettivo e sostantivo a uno stesso sintagma («in toto […] corpore») potrebbe favorire la percezione del settenario sdrucciolo. In ogni caso, l'occorrenza di potenziali settenarî proparossitoni in apertura di esametro o di pentametro resta un fenomeno nettamente marginale negli elegiaci maggiori[71].

[71] Nel libro di Properzio già citato, tra gli esametri, non se ne contano più di 33 (massima inclusività: vi si comprende per esempio un segmento come 4, v. 27, «precipue nostro. Maneat» e tutte le parole al confine del 'settenario' che varrebbero come semisdruccioli; non solo un 3, v. 35, «Tandem te nostro referens», quindi, ma anche 1, v. 15, «Ergo velocem potuit»); tra i pentametri 47 (sempre al rialzo), ma con la già vista condivisione della parola proparossitona tra primo e secondo emistichio. Uniche eccezioni di quest'ultimo fenomeno si rilevano in 2, v. 18 («*Eveni patriis filia* litoribus», con *patriis* computato come bisillabo); 3, vv. 18, 28, 36 (tutte con nessi bisillabici interni, rispettivamente in «metuens», «obstipui», «alterius»); 6, v. 14 (che per essere considerato settenario richiede una dialefe in «atque Asiae», oltre che una dieresi nel sostantivo); 8b, vv. 40 («potui» trisillabo interno), 46 («meam» sineretico, «gloria» trisillabo alla fine del 'settenario'); 10, v. 2 («adfueram» sineretico); 14, v. 6; 15, vv. 6, 10, 24 (ancora con dialefe: «quoque uti»); 22, vv. 4, 10. Vanno tuttavia segnalati 9, vv. 8, «atque utinam posito dicar amore rudis!», 28, «nec vigilare alio limine cedat Amor!», unici pentametri del libro che (pur con dialefi: «atque utinam», «vigilare alio») si presentano nella configurazione evidenziata da

A rendere improbabile che nell'allusione metrica avessero particolare peso le clausole proparossitone contribuisce la constatazione che il secondo segmento in ordine di frequenza riconoscibile nel distico, questa volta negli esametri, è senza alcun dubbio un settenario piano finale di verso. Il primo di questi occorre pressoché da subito in *Amores*, I, nell'epigramma introduttivo (v. 3, con corsivo nostro): «ut iam nulla tibi | nos *sit legisse voluptas*» (con il segno | si indica la cesura principale, con il corsivo il segmento settenario)[72]. Inequivocabilmente riconoscibile come settenaria è qui la sequenza terminale, eppure essa manifesta già la differenza sostanziale rispetto al settenario riconoscibile nel pentametro. Quest'ultimo, nel libro ovidiano, coincide sempre e in tutto e per tutto con il secondo emistichio, individuato dalla cesura che precede. Nel terzo verso dell'epigramma, come si vede, si ha cesura pentemimere nella seconda sillaba di *tibi*, di modo che il settenario ravvisabile nella parte finale dell'esametro risulta, diciamo, più instabile, non individuato da un confine metrico organico alla lingua antica. Nella maggior parte dei casi, riaffiora la stessa situazione. Il secondo emistichio di questo tipo a comparire nel *liber* è in 1, v. 7, «Quid si praeripiat | flavae *Venus arma Minerva*», ancora con cesura semiquinaria. E si è parlato di 'instabilità' di questi segmenti anche perché la sezione di esametro in cui si può intravedere un settenario italiano, oltre a non coincidere con l'emistichio delimitato dalla cesura, si ricava spesso separando una preposizione o altro elemento proclitico o comunque strettamente legato alla parola che segue (un fatto che, se si è ben visto, non si verifica mai nel pentametro), come in questi esempî:

nec mora, venit amor: | non *umbras nocte volantes*, (6, v. 13)
at, memini, primo, | cum *te celare volebam*, (6, v. 43)
surda sit oranti | tua *ianua, laxa ferenti*: (8, v. 77)
militis officium | longa est *via: mitte puellam*, (9, v. 9)[73]

Pinchera. Si dovrà tuttavia aggiungere 12, v. 4, «quantum Hypanis Veneto dissidet Eridano», in cui il secondo emistichio potrebbe suggerire, per quanto con minore probabilità, una clausola piana a lettori italiani (nonostante la scansione corretta, «dĭssĭdĕt Ērĭdănō», equivalga in realtà a un senario sdrucciolo). Si conferma anche con osservazioni così sommarie l'evanescenza dei segmenti sdruccioli nella prima metà del distico.

[72] In Ovidio, *Tristia*, I, 1, i primi cinque esametri (vv. 1, 3, 5, 7, 9) presentano tutti un segmento finale assimilabile a un settenario piano, nell'ordine: «liber, ibis, in urbem», «decet exulis esse», «velent vaccinia fuco» (qui si noti tuttavia che *-ni-a-* forma due sillabe brevi distinte nell'esametro), «instrumenta libellos».

[73] Non impossibile, per quanto assimilabili a fenomenologie estranee o nettamente minoritarie alla più nobile poesia italiana (di un Alighieri della *Commedia*, di un Petrarca volgare, di un Ariosto, di un Tasso), anche «*est via mitte puellam*», con *via* sineretico, eventualmente persino con *longa* in sinalefe con il verbo (o in prodelisione: «longast») e *puellam* bisillabo.

nec tu consulto | nec *tu iucunda diserto*: (13, v. 21)
non acus abrupit, | non *vallum pectinis illos* (14, v. 15)

In una modalità di fruizione del testo che non doveva tenere conto dell'alternanza tra sillabe lunghe e brevi nell'esecuzione, ma solo a un livello di consapevolezza tecnica nell'individuazione degli elementi costitutivi del verso, tali discrepanze tra ragioni metriche (del latino) e prosodiche (dell'acclimatamento nella lingua italiana) non avranno influito in modo determinante nella percezione dei settenarî inopinatamente soggiacenti all'esametro, ma senza dubbio avranno reso un po' più opaco il suo riconoscimento rispetto a quanto avveniva per il pentametro. Ciò è quanto induce a credere un'altra differenza sostanziale tra i due versi che compongono il distico elegiaco. I pentametri ovidiani schedati non sono mai assimilabili a settenarî con *ictus* in terza sede, mentre tale configurazione può riscontrarsi nell'esametro[74]. Una ragione in più per ritenere che l'imitazione di Savioli sia stata stimolata dalla ricorrenza di settenarî apparenti alla fine del distico, dato che negli *Amori* del poeta bolognese non si danno versi con schemi di 3ª e 6ª (il primato nell'agnizione di questa norma è di Pinchera)[75].

Per quel che riguarda la prima metà dei due versi che compongono il distico, a fronte della rarità di segmenti sdruccioli, si registra un buon numero di sequenze assimilabili a settenarî piani. Nel primo libro degli *Amores* si oscilla tra un massimo di 102 (27,79%) e un minimo di 54 (14,71%) negli esametri[76]; tra i 67 (18,26%) e i 21 (5,72%) nei pentametri, dove si deve notare ancora che nella maggioranza dei casi – 48 su 67 o 9 su 21, ma in VI, vv.

---

[74] Cfr. p. es. *Amores*, I, 2, v. 37 («hominesque deosque»); 4, vv. 1 («aditurus easdem»), 33 («praegustaverit ipse»), 37 («habilesve papillae»); 5, v. 19 («tetigique lacertos»), ecc. Senza annoverare, oltre ai segmenti con nessi vocalici, diciamo, di interpretazione ancipite (quindi persino i casi come i primi due appena citati), neppure quelli come 2, v. 1, «tam mihi dura videntur», assimilabile a un settenario di schema 1 3 6, ma con un *mihi* – sineretico – che potrebbe rendere non inammissibile una scansione 2 3 6, che è tra quelle accolte negli *Amori* savioliani, sono individuabili al massimo ribasso almeno 93 segmenti del tipo rifiutato da Savioli (compreso 13, v. 21 «tu iucunda diserto», perché in entrambi i sistemi linguistici non possono sussistere dubbî sulla divisione sillabica e la distribuzione degli accenti di parola), cioè non meno del 25,34% di tutti gli esametri che costituiscono il libro I. Ma secondo la sensibilità e la cultura del lettore il risultato potrebbe essere di gran lunga più alto.

[75] Cfr. Pinchera, pp. 276-77.

[76] Sulla base delle osservazioni di Pinchera, si sono compresi tra i 54 segmenti equivalenti a settenarî piani nella prima parte dell'esametro anche Ovidio, *Amores*, I, 4, v. 65 («verum invita dato»); 7, v. 47 («aut tunicam a summa»); 9, v. 37 («summa ducum, Atrides»), ma può darsi che qualche lettore praticasse una sineresi negli incontri di *-m* con vocale, come era normale nella prosodia del latino. In 8, v. 43, «ludunt formosae casta est quam nemo rogavit», si ha un doppio settenario se non si attua la sinalefe tra *casta* ed *est*.

12, 32, 40, 48, 56 il primo emistichio, non sconfinante nel secondo, è sempre «tempora noctis eunt» – la clausola dell'eventuale segmento settenario piano coincide con l'inizio del secondo emistichio segnato da cesura, come si era già visto per i potenziali segmenti sdrucciolo del primo emistichio.

Assunta consapevolezza dei rapporti generali tra i segmenti settenarî che possono essere riconosciuti nel distico elegiaco di Ovidio, si possono elencare tutti i versi che si configurano come doppî settenarî, senza peritarsi a includere anche quelli che presentano caratteristiche metrico-prosodiche normalmente non rappresentate nella poesia degli autori italiani di maggiore prestigio. Negli *Amores* soltanto in 47 dei 734 versi (6,40%) ci si può figurare dei doppî settenarî, tra i quali 24 con clausole piane e 7 con primo emistichio sdrucciolo negli esametri, 16 nei pentametri, che non contemplano la soluzione con primo emistichio sdrucciolo[77]. Se si verificano i medesimi rapporti nei 128 versi di *Tristia*, I, 1, risultano complessivamente 5 configurazioni di questo tipo (il 3,91%), in nessun caso con primo emistichio sdrucciolo[78]. Quanto al carotaggio compiuto su *Epistolae*, I-V (752 versi in totale), si desume un rapporto generale del 7,31% (55 vv.), che si ricava – sempre usando la maggiore apertura possibile nell'individuazione dei settenarî – dalla somma dei 31 'doppî settenarî' con primo emistichio piano negli esametri, 15 tra i pentametri, sei con primo 'settenario' sdrucciolo tra gli esametri, tre fra i pentametri. La presenza (comunque marginalissima: 0,40%), di pentametri accostabili a settenarî doppî non è l'unica caratteristica per cui risulta utile richiamare l'attenzione sulle *Heroides*. Nei testi schedati occorrono anche due 'doppî settenarî' consecutivi in quattro componimenti su cinque (ne è escluso IV, *Phaedra Hyppolito*), alcuni nello stesso distico e quindi in configu-

[77] Esametri assimilabili a doppî settenarî piani: I, v. 7; II, vv. 41, 49 (ma con *triumphi* bisillabo); III, v. 3; V, v. 1; VII, vv. 13, 27; VIII, vv. 20, 25, 107; IX, v. 37; X, vv. 15, 35, 49; XII, v. 1; XIII, vv. 13, 19; XIV, vv. 21, 25, 29, 43; XV, vv. 17, 35. Esametri assimilabili a doppî settenarî, il primo dei quali sdrucciolo: I, v. 19; VI, v. 1 5; VIII, vv. 65, 83; X, v. 57; XII, v. 11; XIII, vv. 11. Pentametri assimilabili a doppî settenarî piani: I, v. 4; III, v. 16; V, v. 8; V, v. 22; VI, vv. 24, 32, 40, 48, 56, 60; VII, v. 2; IX, vv. 2, 22; X, v. 26; XIII, 44; XV, v. 10. Da notare che il distico VII, vv. 1-2 (i versi sono appena stati elencati separatamente), si configura come un alessandrino: «Adde manus in vincla meas – meruere catenas –, / dum furor omnis abit, siquis amicus ades!» (con *meas* e *meruere* sineretici).

[78] Tra gli esametri accostabili a doppî settenarî piani si possono annoverare i vv. 59 e 125; tra i pentametri i vv. 62, 96, 106. Pare da scartare la possibilità che nel v. 99, «namque ea vel nemo, vel qui mihi vulnera feci», un fruitore disposto a riconoscere versi caratteristici della tradizione letteraria a lui più prossima potesse adottare un'accentazione piana del sintagma «vel qui» (*vélqui*), che costituirebbe la clausola del primo di due emistichî settenarî piani.

razione di alessandrino; in III, *Briseis Achilli*, si riscontrano fino a tre gruppi con doppî settenarî consecutivi, uno dei quali con sdrucciolo[79].

Le osservazioni sui rapporti tra i segmenti che possono ricordare dei settenarî, particolarmente tra i distici elegiaci di Ovidio, suggeriscono che la storia della quartina savioliana abbia percorso vie diverse da quelle finora supposte. In primo luogo, si spiega come – favorita dalle traduzioni di elegie in francese – nascesse anche in Italia una tradizione elegiaca in alessandrini, legata in modo non esclusivo alle vicende delle traduzioni dei classici, e soprattutto della poesia elegiaca del Sulmonese. Tale esito era stato agevolato in primo luogo da una peculiarità particolarmente evidente nelle elegie di questo scrittore, vale a dire l'estrema frequenza con cui il secondo emistichio (in senso proprio) del pentametro poteva risultare assimilabile a un settenario piano, mai o quasi mai con ritmo di 3ª e 6ª, e a una frequenza comunque alta di potenziali settenarî piani nel segmento terminale dell'esametro (in questo caso parlare di emistichio sarebbe invece impreciso). Nei numerosi casi in cui ricorreva soltanto il settenario del secondo distico, si poteva comunque riconoscere abbastanza spesso un settenario (il più delle volte piano, più raramente anche sdrucciolo) nel primo segmento dell'esametro o del pentametro, una circostanza, questa, che rendeva facilmente avvertibile un'allusione all'elegia in versi alessandrini con una più varia alternanza di clausole parossitone e proparossitone in uno dei primi due emistichî di quanto non avvenisse nell'alessandrino di Martello, pressoché sistematicamente piano in quelle sedi. A differenza che nell'elegia latina – tralasciando il fatto che i due sistemi sono, da un punto di vista metrico e prosodico, sostanzialmente incomparabili – l'alessandrino, oltre a caratterizzarsi per una minore oscillazione sillabica, con prevalenza netta di misure di 14 sillabe per verso, presentava costantemente due settenarî *rimati* nel secondo emistichio di ciascuna coppia. Certo, non si trattava di una soluzione 'barbara'; a maggior ragione, chi non volesse optare per esperimenti arditi, benché non inediti, doveva

[79] Si offre di séguito un elenco esaustivo dei casi. Settenarî consecutivi, ma appartenenti a distici diversi: III, 84-84 (*Graecia* trisillabo, *tuos* bisillabo in fine di 'emistichio', *tuas* monosillabo all'interno del verso), 116-17 (*Tutius* o *iacuisse* trisillabi, *iacuisse* bisillabo, *puellam* bisillabo). Settenario sdrucciolo nel primo 'emistichio': II, vv. 39-40, «Per Venerem nimiumque mihi facientia tela, / Altera tela arcus, altera tela facies» (sineresi in *-mium-*; varie scansioni possibili nella serie di nessi vocalici della sequenza *mihi facientia*; dialefe tra *tela* e *arcus*). In configurazione di alessandrino (il secondo distico anche con primo emistichio sdrucciolo): I, vv. 89-90, «Inque tua regnant nullis prohibentibus aula; / Viscera nostra, tuae dilacerantur opes»; III, vv. 47-48, «Vidi consortes pariter generisque necisque / Tres cecidisse (tribus, quae mea mater erat)» (con *mea* bisillabo); V, vv. 23-24, «Et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt / Crescite et in titulos surgite recta meos» (*mea* bisillabo, *-te-et* in dialefe).

fare i conti con gli strumenti più familiari alla letteratura italiana. Alla luce di tutto ciò, si può forse meglio intendere il senso del ritrovato bolognese, reso celebre dagli *Amori* savioliani. Pinchera non ha probabilmente torto nel credere che le rarissime attestazioni di segmenti sdruccioli nella prima parte dell'esametro o del pentametro (in questo secondo caso con la restrizione di cui si è detto sopra, cioè l'opacizzazione quasi sistematica del settenario più o meno fisso coincidente con il secondo emistichio) potessero giocare qualche ruolo – molto più marginale di quanto si è creduto a datare dall'intervento del metricologo – nell'adozione delle due clausole sdrucciole della canzonetta, ma il fatto che i versi della quartina si distribuiscano in posizioni fisse suggerisce che questa interpretazione vada molto sfumata e arricchita attraverso altre considerazioni.

Data la rarità, nell'elegia, di clausole sdrucciole pertinenti agli esiti della canzonetta italiana, pare più ragionevole pensare che l'allusività della forma, percepita anche dai contemporanei, contrapponesse elementi marcati per il loro stretto legame con la tradizione volgare, ad altri meno connotati in tal senso. Così, il tratto dell'elegia ovidiana più prossimo a elementi della cultura poetica italiana, il secondo emistichio del pentametro frequentissimamente piano, corrispondeva al quarto verso della quartina, e alla sua 'italianità' veniva data piena evidenza con lo strumento principe della poesia nostrana, la rima. Poco male se in tal modo si implicava costantemente anche un segmento più instabile e assimilabile con minore costanza a un verso romanzo, ossia la parte terminale dell'esametro (che comunque era, in ordine statistico, il secondo segmento in cui si potesse individuare più facilmente un settenario): questi erano i più efficaci strumenti a disposizione dei poeti in Italia. A sezioni del distico latino che risultavano meno rappresentative in senso 'italiano' perché più raramente vi comparivano sequenze accostabili a un settenario, si faceva invece corrispondere dei versi – senza dubbio ormai ben familiari alla lirica nostrana, ma indiscutibilmente meno caratteristici dei piani rimati – con un minore grado di tipicità romanza, innanzitutto per la loro terminazione sdrucciola, e in secondo luogo per l'assenza di rima. Questa strategia complessiva fondata su diversi livelli di marcatezza volgare funzionava naturalmente solo nella misura in cui si stabilisse un rapporto di allusività con l'ascendente latino, perché è ovvio che tanto un settenario piano, quanto un settenario sdrucciolo erano entrambi versi italiani a tutti gli effetti.

Di qui si potrebbe ricavare uno dei tanti esempî del fatto che i fenomeni metrici non si possono trattare in modo astratto: appartengono pienamente al complesso delle dinamiche culturali ed è indispensabile esaminarli con gli

strumenti dello storico. Emerge così la notevole raffinatezza tanto dell'operazione bolognese, quanto di un pubblico – certo, da non identificare con l'insieme dei lettori e delle lettrici contemporanei – che era perfettamente in grado di avvertire i legami (se non di avere piena contezza delle motivazioni più profonde delle strategie adottate) tra un prodotto letterario moderno e originale e un grande autore della tradizione classica. È un episodio, questo della canzonetta 'savioliana', ma basta a mostrare come la civiltà del Settecento, anche nei suoi esponenti che si dicono 'galanti', sia assai meno superficiale di come è stata spesso raffigurata. Laddove non si intravedeva molto più che un omaggio cortese a lettori e lettrici disimpegnati, affiora la rilevanza per questi autori di un fondamentale problema culturale, mantenere vivo, rinnovandolo, il rapporto con la tradizione letteraria, antica e moderna[80].

[80] Al saggio ormai in bozze si aggiunge l'elenco delle edizioni utilizzate per gli spogli di testi elegiaci latini: Ovide, *Heroides*, texte établi par H. Bornecque et traduit par M. Prévost, Paris, Les Belles Lettres, 1961[2]; Albii Tibulli aliorumque *Carminum libri tres*, F. W. Lenz et G. C. Galinsky, Lugduni Batavorum, E. J. Brill, 1971[3]; P. Ovidius Naso, *Carmina amatoria. Amores. Medicamina faciei femineae. Ars Amatoria. Remedia Amoris*, edidit A. Ramírez de Verger, Monachi et Lipsiae, K. G. Saur, 2003; Properzio, *Elegie*, volume I (Libri I-II), a cura di P. Fedeli, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 2021.

Tradizione e forma delle «Odi» di Giuseppe Parini

Simone Albonico

Volendo tener fede alla promessa di parlare della forma dell'ode pariniana, non posso che iniziare con alcune premesse necessarie a circoscrivere intenti e senso del mio intervento.

Preciso intanto che non esaminerò, se non molto marginalmente, la forma metrica delle singole odi, indagine già aggiornata in consuntivo da Rodolfo Zucco: nuovi approfondimenti richiederebbero una lena che non ho[1].

[1] R. Zucco, *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001, pp. 30-37, le cui indicazioni (debitrici, come è ovvio, a Carducci) cerco di riassumere in sintesi. Soluzioni di ascendenza cinquecentesca: *La Tempesta* da B. Tasso; la saffica di *Alla Musa* (con riprese nel Settecento); *La Salubrità dell'Aria* e altre due odi, ababcc: Carducci segnalava nel 1907 il volgarizzamento del Salmo 149 in un ms. Riccardiano anteriore al 1555 (si veda anche la nota 18), con presenze da Rinuccini a Bettinelli; *La Caduta*, origine analoga (giudicata però improbabile da Mario Fubini, e poi in modo argomentato da P.G. Beltrami, *Appunti e ricerche sul metro della «Caduta»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», lxxxviii, 1971, pp. 334-357; vd. anche il contributo Zucco cit. alla nota 11, con altra bibl.). Da Chiabrera: *La Laurea*; *La Impostura*, ababcc in ottonari, con riprese di Frugoni e arcadiche; *La Recita de' Versi*, con poi largo utilizzo nel Testi; *La Gratitudine* (molto simile alla *Laurea*) varia due *Eroiche* chiabreriane; *L'Innesto del Vaiuolo* è simile ad altre *Eroiche*; *La Vita Rustica* è prossima a due *Morali*. Con precedenti da Frugoni: *Il Piacere e la virtù* e *Le Nozze* hanno precedenti in Rolli e Frugoni; *Piramo e Tisbe* e *A Silvia* hanno metro frugoniano ripreso soprattutto da Savioli; *Il Brindisi* da Frugoni; sempre da lui *Il Pericolo*; e le due sorelle *Il Dono* e *Per l'inclita Nice* riprendono ancora un suo metro, ma aumentano a endecasillabo il tronco finale delle due emistrofe (per formule e schemi puntuali si veda qui avanti). Le indicazioni fornite da Carducci – oltre che nei vari studi puntuali – nel passo verso la fine del grande saggio *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, del 1902 (che continua a colpire per l'andamento come rapsodico e il vigore quasi pindarico) indicano tuttora la strada da seguire, e attendono ancora di essere pienamente svolte (tralascio il pur noto brano che le precede, «L'ode svoltasi lentamente con Bernardo Tasso […] si scontrò a mezzo il secolo decimottavo nella musa di Giuseppe Parini»): «Questa, [la musa] cresciuta rigida osservatrice della tradizione letteraria nazionale ma già penetrata dallo spirito d'innovazione, tese le

Cercherò invece di mettere in evidenza attraverso alcuni esempi 'il senso della forma' con riguardo al fatto che i testi si pongono nel solco di una tradizione che è in primo luogo e soprattutto quella plurimillenaria dell'ode classica, greco-pindarica e latino-oraziana. Nel farlo baderò in particolare, attraverso l'esame di alcuni casi, all'impianto generale dei testi, alla loro configurazione puntuale e alla progressione degli argomenti al loro interno, convinto che la riuscita di un testo, così frequente sotto le mani degli autori migliori, risieda soprattutto nel rapporto tra la forma e la materia, ovvero la distribuzione di una certa materia in una data forma; mentre le variazioni della forma, sia quelle metriche che quelle sintattico-retoriche, a cui noi dedichiamo in genere maggiori attenzioni, possono essere significative ma mai decisive. Nel caso specifico di Parini mi sembra provarlo anche il fatto che, lavorando su questo fronte, come su quello linguistico, è difficile arrivare ad acquisizioni o svolte critiche di qualche peso.[2] Si rimane come soffocati dalla lussureggiante vegetazione formale e si stenta a trovare un sentiero per attraversarla e un punto da cui contemplarla: a meno di non provare a installarsi in una posta-

orecchie, e fra i motivi ed i suoni accolse ed elesse discretamente. Sono dedotti [*sic*] dal Frugoni in servizio dell'ode starei per dir ragionativa del secolo le strofe di sei settenari in cui vibrano distintamente *La Salubrità dell'aria*, altamente *L'Educazione*, nervosamente *Il Bisogno*. Sono dedotti con nuova e concisa peregrinità i tetrastici settenari del *Brindisi* e ottonari delle *Nozze*, odi in cui respira il più puro fior dell'Arcadia. Delle altre odi, quelle che già andarono per la maggiore e sono anche oggi notevoli in più parti, *L'Innesto* e *La Laurea*, *La Gratitudine* e *La Magistratura*, risentono del pindareggiare chiabreresco nei metri nell'andamento e nel tono. La *Tempesta* e per la struttura del verso e per la venustà modesta della trattazione allegorica risale a Bernardo Tasso; mentre la *Recita de' versi*, l'epicedio del *Maestro Sacchini* con la fina squisitezza oraziana dello stile e la snella rotondità dei contorni fanno dimenticare la strofa accoppiata di sei endecasillabi e settenari del Testi a cui s'assomigliano e da cui procedono. Fan ripensare al Frugoni il *Pericolo* e il *Dono*, nel congegnamento del metro e nello impasto dello stile: ma sola in disparte torreggia in sua scheggiata rudità la *Caduta*, la veramente originale e caratteristica delle odi pariniane. Le tre ultime, *Il Messaggio*, *Silvia* e la *Musa*, che, essenzialmente originali anch'esse riempiono tutt'i numeri, o quasi, della perfezione, attestano tuttavia nei metri l'influenza della moda e i passi del secolo. Nel *Messaggio* i quattro settenari alternati di sdruccioli e piani con la coppia finale e finiente in endecasillabo tronco sono un'eco un poco rumorosa ancora del vecchio Frugoni. Il quale secondò e indovinò se altri mai il genio del secolo nel trovare de' metri; il tetrastico settenario alternato di sdruccioli e piani […] passò dalle odi chiacchierate del Frugoni […] alle canzonette mediocremente appassionate degli *Amori* savioliani […], per acquistare poi nobiltà dal Monti […] e ora energia nella *Silvia* del Parini. Il saffico […] è consacrato dal Parini nella *Musa*; programma e canone della poesia civile».

[2] Si veda l'attento studio di P.V. Mengaldo, *Sulla lingua delle «Odi»*, in *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, a cura di G. Barbarisi, C. Capra, F. Degrada, F. Mazzocca, I, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 395-411 (poi nel suo *Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento*, Padova, Esedra, 2003, pp. 69-92).

zione più alta da dove sia possibile inquadrarla nel suo insieme individuando margini, radure e percorsi.

1. È inevitabile avviare il discorso sottolineando l'importanza della disposizione delle odi nel libro, e si deve perciò richiamare in breve la problematica situazione storico-testuale. L'edizione critica del 2013 a cura di Mirella D'Ettorre non ha portato nuovi elementi e ha assunto l'ed. Isella (nel suo complesso debitrice allo scavo condotto cinquant'anni prima da Alberto Chiari)[3], che offriva i 22 testi della Marelli-Gambarelli del 1791 seguiti dai tre pezzi composti successivamente: *Per l'inclita Nice*, *A Silvia*, *Alla Musa*. Il fondamento dell'aggiunta per Isella stava nell'ed. Bolzani priva di data, da lui collocata tra 1795 e 1796: edizione di cui non solo non si può individuare con certezza il curatore (insondabile per ora la responsabilità di Giuseppe Bernardoni chiamato in causa dagli studi sulla base di documenti esterni, visto che quando vent'anni più tardi lo stesso si trovò a curare un'edizione non menzionò questo precedente come suo), ma di cui è da rivedere anche la data ipotizzata, che una verifica recente di Giovanni Biancardi propone ragionevolmente di spostare alla primavera del 1799, all'inizio dell'occupazione austro-russa (Parini sarebbe morto il 15 agosto)[4].

Sulla soluzione di Isella permangono dubbi[5], ma d'altra parte la pretesa autorità delle edizioni Reina 1802 e Bernardoni 1814 si fonda su dichiarazioni degli stessi curatori non confermate da alcun documento, e che potrebbero rientrare pacificamente in una normale autopromozione. Dietro la Gambarelli c'è quanto meno l'evidenza della responsabilità dell'alunno di Parini nell'allestimento di moltissimi manoscritti prossimi all'edizione, ciò che rende nel complesso plausibili le pur reticenti dichiarazioni da lui rilasciate ai margini del libro[6]. Una verifica che mi pare nessuno abbia finora condotto, ovvero un'analisi comparata dei tre diversi ordinamenti, Gamba-

[3] Si veda, con cronologia inversa, *Odi*, a cura di M. D'Ettorre, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2013 (Edizione Nazionale delle opere di Giuseppe Parini); *Odi*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975; A. Chiari, *Sulle «Odi» di Giuseppe Parini. Discorso critico*, Milano, Vita e Pensiero, 1943.

[4] G. Biancardi, *«A Silvia» e l'arma della Città. Storia di alcune indagini sulle odi pariniane*, Milano, Led edizioni, 2020.

[5] Si veda S. Carrai, *Breve storia delle «Odi» pariniane*, in G. Parini, *Odi. Edizioni 1791 e 1802*, a cura di S. Carrai, Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, 1999, pp. vii-xviii, specialmente sulla scorta di F. Felcini, *Dell'ordinamento e del canone delle «Odi» pariniane*, in «Studi e problemi di critica testuale», xvi, 1978, pp. 99-127.

[6] Sul ruolo di Gambarelli nell'organizzazione di testi e carte pariniane si veda ora (oltre al dossier delle *Odi*) il volume dell'Edizione nazionale con le *Poesie varie ed extravaganti*, a cura di S. Baragetti e M.C. Tarsi, con la collaborazione di M. Ballarini e P. Bartesaghi, coor-

relli-Reina-Bernardoni, alla luce dei possibili modelli (di cui, su un altro piano, dirò tra poco), sarebbe complessa e non dirimente, ma potrebbe fornire elementi nuovi su cui riflettere. Ancora dall'esterno, si può ad esempio osservare che 20 come nell'edizione Reina sono le odi del secondo libro dei *Carmina* oraziani; ma è ovvio che l'attrazione per quel numero, invece che determinato dall'autore rielaborando la propria raccolta, potrebbe aver guidato il curatore nel definire una selezione dei testi (che punta a un profilo più serioso, in linea con il ritratto ideale del Parini che esce da quella capitale edizione).

Ecco intanto una tavola sintetica dei testi inclusi nell'edizione curata da Agostino Gambarelli[7].

			misure	strofe	(vv.)	
	Avviso dell'editore					
[1]	L'Innesto del Vaiuolo al Dottore Giammaria Bicetti de' Buttinoni	ABbCaddCC	11 7	21	(189)	1765
[2]	La Salubrità dell'Aria	ababcc	7	22	(132)	1759
[3]	La Vita Rustica	z"ay"abc'bc'	7" 7 7'	14	(112)	1757-8
[4]	Il Bisogno. Al sig. Wirtz Pretore per la Repubblica Elvetica	= [2]	7	14	(84)	1766
[5]	Il Brindisi*	z"aab' y"ccb'	7" 7 7'	7/14	(56)	1777-8
[6]	La Impostura	= [2] (ma ottonari)	8	16	(96)	1761 ca.
[7]	Il Piacere e la Virtù*	abbc' addc'	8 8'	6/12	(48)	1771
[8]	La Primavera*	abbc cdde e… …p pqqp	7	8	(32)	1765
[9]	La Educazione	= [2]	7	28	(168)	1764
[10]	La Laurea	AbAbcDDcEE	11 7	18	(180)	1777

dinamento e prefazione di U. Motta, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2020 (in particolare a proposito dell'Ambr. III 4).

[7] *Odi dell'abate Giuseppe Parini Già divolgate*, [insegna con una cetra, o lira, affiancata da due tube (con firma «Frey inc.») e il motto «*Postera crescet laude recens.* | Horat.»], Milano. M.DCC. XCI. Nella stamperia di Giuseppe Marelli *Con Approvazione*. Di seguito ai titoli originali (nell'edizione in tutte maiuscole, tranne parte dei sottotitoli in maiuscoletto: per le maiuscole seguo l'*Indice in succinto*) schema e formula sillabica (con " a indicare le cadenze sdrucciole e ' le ossitone, e i versi sdruccioli anarimi segnati a partire dalla fine di un alfabeto di 23 lettere con *k* e la sola *v*); le misure dei versi impiegati, in ordine di comparsa, nella colonna terza; e nella quarta colonna il numero di strofe (evidenziando i casi con semistrofe) seguito tra parentesi da quello dei versi complessivi. La datazione che compare nell'ultima colonna semplifica dubbi e incertezze senza esporli partitamente.

[11]	La Musica	= [2]	7	16	(96)	1761-4
[12]	La Recita de' Versi	aBaBcC	7 11	9	(54)	1783-4
[13]	La Tempesta	aBbaA	7 11	23	(115)	1786
[14]	Le Nozze	= [7]	8 8'	8/16	(64)	1777
[15]	La Caduta	abaB	7 11	26	(104)	1785
[16]	Il Pericolo	az"ay"b' cx"cv"b'	7 7" 7'	10/20	(100)	1787?
[17]	Piramo e Tisbe.* Ad uno Improvvisatore	z"ay"a	7" 7	9	(36)	
[18]	Alceste.* Al medesimo	z"aab' (b' = *-à* fisso)	7" 7 7'	10	(40)	
[19]	La Magistratura. Per Cammillo Gritti Pretore di Vicenza nel 1787	aBbAcC	7 11	31	(186)	1788
[20]	In Morte del Maestro Sacchini	= [19]	7 11	15	(90)	1786
[21]	Il Dono. Per la Marchesa Paola Castiglioni	z"ay"ax"B' v"ct"cs"B'	7" 7 11	5/10	(50)	1790
[22]	La Gratitudine. Per Angelo Maria Durini Cardinale	AbbAcDDcEE	11 7	32	(320)	1791
	Indice delle Odi [con note]					
	Indice in succinto					

Queste le tre odi aggiunte nella Bolzani, che insieme alle precedenti configurano il *corpus* riproposto nelle edizioni critiche e nelle altre più recenti.[8]

[23]	Per l'inclita Nice	= [21]	7" 7 11	11/22	(132)	inverno 1793
[24]	A Silvia	= [17]	7" 7	30	(120)	«inverno 1795»
[25]	Alla Musa	ABAb	11 5	25	(100)	«1795»

Nadia Ebani, da parte sua, in servizio dell'edizione commentata del 2010, ribadito e assunto il canone di Isella ha ragionato in termini profondamente rinnovati sull'organizzazione della raccolta del 1791, e le sue considerazioni

[8] *Odi di Parini Ultima Edizione Accresciuta Postera crescet laude recens* Horat., Milano, Presso il Bolzani alla Piazza de Mercanti e nella Contrada di S. Margarita all'Insegna dell'arma della Città. [1799 ca.?] (in controfrontespizio ritratto con epigrafe «*mihi*… | *Spiritum Graiae tenuem Camoenae* | *Parca non mendax dedit, et malignum* | *Spernere vulgus*. Horat. Od. XVI Lib. II»). Per la proposta di datazione, Biancardi, *«A Silvia»*.

si sono combinate con una nuova valutazione della forma delle singole odi a cui si deve prestare grande attenzione[9].

2. Ebani ha sottolineato come il disegno complessivo del libro sia sostanzialmente rispettoso della cronologia (il che non confligge affatto con un ordinamento e un disegno d'autore), segnato da uno stacco tra prima (odi 1-11) e seconda metà (12-22), stacco che separa i testi compresi entro la metà degli anni Sessanta – con un testo del 1771 (*Il Piacere e la Virtù*) e due punte del 1777 (*Il Brindisi* e *La Laurea*) – da quelli composti dalla metà degli anni Ottanta in poi, anche in questo caso con un unico testo che risale al 1777 (*Le Nozze*). Ebani ha poi evidenziato gli aspetti significativi della distribuzione metrica, che in parte consegue a quella cronologica ma in parte dovrebbe, potrebbe, discendere da precise scelte costruttive dell'autore: **a**) prevalenza dei testi in settenari nella prima parte, con due testi in ottonari e due soli in endecasillabi e settenari, questi ultimi in posizione però non casuale (in apertura e quasi in chiusura); **b**) nella seconda parte crescita degli endecasillabi (cinque testi in settenari-endecasillabi e uno finale in endecasillabi-settenari), con un solo testo in ottonari (quello del 1777); **c**) apertura e chiusura del libro sui due testi più lunghi (*L'Innesto del Vaiuolo* e *La Gratitudine*), con strofe rispettivamente di ben 9 e 10 versi, per 189 e 320 totali, entrambi con apertura endecasillabica e prevalenza nella strofa della misura più lunga (5 su 9 e 6 su 10), e corrispondenza nei pressi del centro del libro con *La Laurea*, in decima posizione, anch'essa con str. di 10 versi e prevalenza degli endecasillabi (6 su 10), e *La Recita de' Versi*, a inizio della seconda metà (in parità, 3 su 6). Inoltre, **d**) inizio e fine del libro vedono una circolarità tematica centrata sulla figura del poeta e il suo profilo morale, che, già attiva nella Gambarelli (tra *Innesto* e *Gratitudine*), viene diversamente confermata dopo l'aggiunta delle tre odi degli anni Novanta nella Bolzani, che chiude su *La Musa* (senza però dimenticare che la figura del poeta compare nella chiusa di molte odi); mentre l'inizio della seconda metà, con *La Recita de' Versi*, mette al centro un tema metapoetico (e come sempre anche morale) di rilevanza generale per l'intero libro, che svolge la funzione di prologo al mezzo.

3. Ebani non ha soltanto interpretato per la prima volta la struttura del libro in modo circostanziato, quanto meno quella della Gambarelli, ma ha anche riconosciuto in parecchie odi la propensione di Parini a strutturare i propri

[9] Giuseppe Parini, *Le Odi*, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2010, con anticipi in Ebani, *Variis linguis. Studi offerti a Elio Mosele in occasione del suo settantesimo compleanno*, Verona, Fiorini, 2004, pp. 217-29, e *Parini: la proporzione delle parti e il libro delle odi*, in «Strumenti critici», n.s., xxii, 2007, 114, pp. 213-26.

testi attribuendo al loro centro una funzione di bilanciamento e di distribuzione, o di svolta, e più in generale ad assumere la misura del testo in strofe ed emistrofe come riferimento primo ed essenziale per stabilirne struttura, proporzioni interne e funzionamento. Affrontati in questa prospettiva i testi rivelano un'ulteriore maestria del poeta, finora non rilevata dagli studi, quella di saper sviluppare il discorso poetico con attenzione alla disposizione armonica delle parti e dei temi all'interno della misura stabilita. Ebani ha evidenziato come la zona centrale sia rilevata grazie a espedienti di natura tematica o formale in 13 odi su 25, per cui segnala corrispondenze di temi o di figure (così nell'*Innesto*, su cui si veda anche qui avanti), casi di continuità sintattica di contro alla prevalente autonomia delle strofe (*Salubrità dell'Aria*), o di cambio dei tempi verbali con quanto ne consegue sul piano discorsivo (*La Vita Rustica*), mutamenti argomentativi (*Il Bisogno*, a metà dei versi 1-70) e/o allocutivi (il discorso di Chirone ad Achille che inizia alla strofa quattordicesima di 28 ne *La Educazione*; le prime 8 strofe de *L'Impostura* rivolte alla Dea e le seconde 8 sui vari tipi di impostore; il richiamo allocutivo rinnovato nella strofa centrale, tredicesima di 25, e a seguire il discorso della Musa alla sposa di Febo D'Adda in *Alla Musa*)[10]. Da queste acquisizioni discende fra l'altro una spinta a considerare tutti i fatti formali sempre in rapporto stretto con la loro posizione all'interno di un organismo testuale di cui bisogna cogliere le regole di costruzione e funzionamento.

Nel volgerci ora a odi di cui Ebani non ha segnalato una particolare struttura centrale, credo valga la pena di soffermarsi in primo luogo su *Il Brindisi*, uno dei testi non recepiti dalla Reina e anche successivamente considerato quasi indegno dell'ispirazione pariniana, addirittura sconveniente da un punto di vista personale. Sul piano strutturale il suo impianto può essere inquadrato solo se si ragiona sulle strofe e sullo sviluppo argomentativo da una all'altra, dimenticando i rinvii alla numerazione progressiva dei versi, del tutto fuorvianti. Si ha innanzitutto una rispondenza tra la strofa I (il

[10] Vari accenni già nell'introduzione generale, pp. XVIII-XXIV, e altre eventuali osservazioni nei cappelli delle odi. Sono segnalate *L'Innesto del Vaiuolo*, *La Salubrità dell'Aria*, *La Vita Rustica*, *Il Bisogno* (la simmetria è però qui costruita diversamente, sui versi 7-70 di 84 totali), *La Impostura*, *Il Piacere e la Virtù* (nel cappello), *La Educazione*, *La Musica*, *La Caduta*, *In Morte del Maestro Sacchini* (nel cappello), *La Gratitudine* (nel cappello), *Per l'inclita Nice*, *Alla Musa*. A queste, se si considerano le odi con uno sviluppo centrale (più o meno ampio) e avvio e chiusa di misure corrispondenti (sul tipo de *La Caduta*), si possono aggiungere *Il Brindisi* (da spiegare in modo diverso da quello proposto da Ebani: si veda qui di seguito), *Il Pericolo*, *Piramo e Tisbe*, *Alceste*, *La Magistratura*, mentre nella *Recita dei Versi* si ottiene una distribuzione regolarmente simmetrica sottraendo la strofa prima; problematico riconoscerla nelle *Nozze* e nella *Laurea*, mentre pare che si possa escluderla nella *Tempesta* e nel *Dono*.

poeta anziano e le belle) e la VII ultima e di congedo (con le belle e il poeta rovesciati), mentre dopo le strofe II e III – che mostrano, rispettivamente, l'allontanarsi delle belle e la reazione positiva del poeta al venir meno dell'amore –, nella strofa centrale IV compaiono le due nuove occupazioni, o nuovi valori, che nella vecchiaia prendono il posto dell'amore: il vino e l'amicizia, che come mostra la strofa successiva V sono anche nuovi temi della poesia e si intrecciano tra loro (il vino con gli amici). La sostituzione di Venere con Lieo e dell'amore con l'amicizia sono conclusivamente dichiarati nella VI. La VII e ultima assomma una serie di segnali, il principale dei quali, insieme al rovesciamento detto, è il rimante *s'involano* del verso 1 corrispondente all'incipit del testo *Volano i giorni rapidi*, ovvero il verso 1 della prima strofa, e ai vv. 1-2 della strofa centrale IV, *Volgan le spalle candide, Volgan a me le belle*. La ripresa dell'interrogazione *Che far?* v. 17, *Che fai* v. 33 e *Che far* a 54 assume senso una volta che la si riferisca alle strofe, la III e la V, che stanno attorno a quella centrale, e l'ultima. Su un piano generale va tenuto in conto, e andrebbe opportunatamente documentato nei commenti, il fatto che, a partire dalla base anacreontica del testo, amore, vino e amicizia sono temi emblematicamente oraziani[11], di conseguenza pertinenti al canone della lirica alta, nonostante la declinazione per così dire leggera.

Vediamo un'altra possibile aggiunta ai testi con enfasi centrale segnalati da Ebani, che per compenso scelgo allora da quelli di registro più alto, *La Magistratura*. Invitato da Elisabetta Caminer Turra (cui allude con perifrasi), nelle strofe I-III – rivolte come poi l'intera ode alla città di Vicenza – il poeta motiva con ragioni economiche e di salute l'iniziale e in sostanza pretestuosa *recusatio* a una celebrazione *in loco* di Camillo Gritti (in uscita dalla carica di pretore, ovvero podestà, a Vicenza dopo il normale incarico di sedici mesi). Nelle due strofe successive, IV-V, in retorica opposizione alle prime rivendica ruolo e figura del poeta appiedato, e nelle sei successive, VI-XI, loda ampiamente la città di Vicenza cui continua a rivolgersi («Salute a te, salute / Città…», VI.1-2), con finale accenno alla pacifica sottomissione di Vicenza a Venezia. Nelle tre strofe XII-XIV è drammatizzato l'arrivo del decreto che sottrae il Gritti alla città, che sperava di goderne almeno per un quinquennio, se non per sempre, e nelle tre centrali XV-XVII è descritto il sentimento di privazione che Vicenza prova, quasi giovane sposa abbandonata dal marito

[11] R. Zucco, *Note sui metri della «Caduta» e delle «Odi» foscoliane*, in «Lingua e Stile», xxxiv, 1999, 1, pp. 109-32, a pp. 119-21, nota la prossimità della prima strofa del *Brindisi* con la traduzione di Ottavio Dalla Riva (Verona, Vallarsi, 1746) dell'avvio di Orazio, *Carm.*, ii 14 («Heheu fugaces Postume, Postume / labuntur anni nec pietas moram / rugis et intanti senectae / adferet indomitaeque morti»).

che la patria chiama a un destino di gloria; ed esattamente nella strofa centrale (sedicesima di 31), chiudendo l'ampia similitudine, mostra la partenza («Così l'eroe tu miri / Da te partirsi», XVI.1-2), per introdurre poi il tema delle lodi del magistrato, che occuperanno le strofe XVIII-XXV (otto, forse modulabili 2-5-1). Le ultime 5 strofe XXVI-XXX spiegano e giustificano le ragioni per cui Venezia lo vuole presso di sé, mentre l'ultima, XXXI, è di congedo. Più concisamente: nella prima metà, dopo l'introduzione (5 strofe), le lodi della città (6 strofe) e il piccolo dramma dell'improvvisa chiamata del Gritti (3 strofe); nella seconda metà le lodi del magistrato (8 strofe) e la giustificazione della sua chiamata (5 strofe), e il congedo complessivo (1). Al centro del testo sta la similitudine che mostra il Gritti in partenza sottratto alla città (si noti la forte continuità sintattica delle tre strofe, caso unico[12]):

E qual dall'anelante
Suo sen divelto innanzi tempo vede
Lungi volgere il piede
Nova tenera sposa il caro amante,
Che tromba e gloria avita
Per la patria salute altronde invita:

Così l'eroe tu miri
Da te partirsi: e di te stessa in bando,
Vedova afflitta errando
E di querele empiendo e di sospiri
I fori ed i teatri
E le vie già sì belle e i ponti e gli atrj

E i templi a le divine
Cure sagrati, che di te sì degni,
De' tuoi famosi ingegni
Ahimè! l'arte non pose a questo fine,
Altro più ben non godi
Che tra gli affanni tuoi cantar sue lodi.

Anche tra i casi già segnalati ne restano di problematici, in particolare perché, come si è visto, il riconoscimento della struttura interna di un testo è esercizio delicato e non risolvibile in breve. Faccio un esempio di maggiore complessità, utile a conoscere come Parini immagina e dispone lo spazio testuale.

[12] Gli altri casi sono all'inizio dell'ode, tra le str. I-II e IV-V, che stanno a sé, e alla fine prima del congedo tra XXIX e XXX, in perfetta corrispondenza con l'avvio.

L'Innesto del Vaiuolo, ad apertura del libro, è senza dubbio uno dei testi più tesi e in cui più traspare il pindarismo già presente in una parte della tradizione italiana – da Chiabrera a Testi e Filicaia – che lo avrebbe trasmesso al giovane Leopardi, lettore sicuramente attento di questa precoce quanto capitale prova pariniana. Ebani ha riconosciuto una partizione in «due campate similari, quasi perfettamente equivalenti», da 1 a 11 e da 12 a 21, aperte, rispettivamente, dall'apostrofe a Colombo e da quella a Maria Wortley Montagu, la *Montegù*, che pongono naturalmente in parallelo le due figure. Ha inoltre notato «giochi complessi di correlazioni» (tra strofe quarta e quartultima, entrambe rivolte al Bicetti, tra quinta e 19-20°, etc.), che testimonierebbero un procedere «attraverso meccanismi oppositivi». Senza negare la *mise en relief* tramite corrispondenze a contrasto, si deve però riconoscere che l'ode progredisce sviluppando un discorso organico e costruendo un parallelismo ordinato tra prima e seconda parte, organizzate per blocchi di quattro strofe, secondo questo schema di corrispondenze (cercate di immaginare il testo disposto su tre colonne, con i vari blocchi disposti in parallelo):

	str.		*str.*		*str.*	
A	1-4	X	9-12	A	13-16	
B	5-8			B	17-20	
					21	(chiusa esterna)

Si pone cioè una corrispondenza tra blocchi di quattro strofe, il primo (str. 1-4) e il quarto (str. 13-16) – ciascuno dei quali costituisce la prima valva di un blocco di otto strofe complessive –, e il terzo (str. 9-12), centrale, che separa la prima serie di otto dalla seconda[13].

Solo così si riconosce, mi sembra, la *ratio* delle due invocazioni al Bicetti, che risultano allora disposte nelle ultime strofe dei due blocchi A (strofe 4 e 16), sensatamente appaiate all'invocazione alla Montaigù nell'ultima strofa del blocco centrale X (strofa 12), con solidarietà di particolare evidenza con la 4 per il comune motivo gregario della salvaguardia della salute da considerare più preziosa dell'oro. Se la 12 pure continua a esibire una corrispondenza strutturale con l'invocazione a Colombo della strofa 1, si deve però evidenziare la centralità non di quella strofa, ma di tutto il blocco X delle strofe 9-12, centralità in primo luogo argomentativa, visto che è lì che si

[13] Si consideri che la successione rimica ABbC addCC ha un naturale punto di snodo tra quarto e quinto verso, e che l'alternanza di *discontinuità* o *continuità* sintattico-discorsiva (che si stabilisce senza puntuale riguardo alla punteggiatura delle edizioni) in quel passaggio sembra regolata: 1-4: d-c-c-d; 5-8: c-d-d-c; 9-12: c-d-d-c; 13-16: d-d-d-d; 17-20: d-c-c-c; 21: c.

dichiara come alla malattia (i cui effetti sui giovani sono descritti nel blocco precedente B, strofe 5-8) si possa far fronte solo con la prevenzione dell'innesto, come hanno fatto le popolazioni dell'Asia da cui la Montaigù ha appreso il rimedio. La 12, perciò, chiude il blocco centrale X (si risolve così il solo apparente disassamento evidenziato da Ebani), mentre ragionando sulla serie 1-20 (la strofe 21 è di congedo metapoetico) si scopre che centrali sono le strofe 10 e 11, dove per l'appunto è descritto nei dettagli l'innesto che dà il titolo all'ode.

Risulta inoltre chiarissima la corrispondenza tra il blocco A della prima parte (1-4) e l'A della seconda (13-16): l'uno che rappresenta lo scetticismo a fronte dell'impresa tentata da Colombo (cui già si associa, str. 4, quello ancor più strano nei confronti dei rimedi possibili al vaiolo), l'altro lo scetticismo e la resistenza a fronte dei tentativi di affermare l'innesto (mentre dei doni infausti portati da Colombo i popoli europei furono poi prontissimi ad approfittare in eccesso, con danno per la salute, in un caso abusando della natura e nell'altro negando ciò che di buono quella stessa poteva loro recare). Ecco la successione degli argomenti per blocchi:

strr. 1-4 (A)

Il sogno di Colombo, poi avveratosi, fu deriso fino all'ultimo, ancora quando stava per approdare di ritorno dalle nuove Indie, mentre stava per porgere nuovi tesori.

Analoga l'irriconoscenza riservata a chi tramite la cura del vaiolo garantisce lunga vita e bellezza, beni considerati più preziosi dell'oro. (Al Bicetti str. 4.)

strr. 5-8 (B)

La gioventù cresce rigogliosa come biada e insinua nei padri orgoglio e speranza, predisponendo alla patria coltivatori, operai e soldati.

Crescono sostegno alla patria (i giovani) e oggetto di casto desiderio (le giovani). Ma una falce miete le promesse e una grandine le sfregia.

Un seme nascosto uccide o deturpa.

Non risparmia nessuno e conduce a morte moltissime persone, chi sopravvive non è mai sicuro.

strr. 9-12 (X)

Non serve curare la malattia conclamata.

Si deve prevenirla, come in Asia, dove si infetta con una forma lieve del morbo, ottenendo grandi risultati.

La Montegù, con la tecnica di cura, ha recato un tesoro superiore a chi portò ricchezze da regni lontani (ovvero Colombo). (Alla Montaigù, str. 12.)

strr. 13-16 (A)

Scetticismo di quegli stessi così pronti a raccogliere gl'infausti doni delle Americhe.

Abusano della natura contro la ragione e della ragione contro la natura. Gli altri popoli, pur meno dotti, hanno raccolto l'insegnamento della natura.

Il nuovo spaventa, ma il dotto prosegue nella sua missione. (Al Bicetti, str. 16.)

strr. 17-20 (B)

Così in Europa dotti di varie nazioni si opposero al volgo, garantendo il futuro dei giovani.

Così il Bicetti si batte contro la superstizione (Al Bicetti, str. 18.)

Quanti giovani cresceranno e si faranno coltivatori, operai e guerrieri; quante giovani desteranno l'amore coniugale.

Le une coglieranno il mirto e gli altri la quercia, e intrecceranno ghirlande per il Bicetti, già doppiamente coronato d'alloro, cantandogli la loro riconoscenza.

str. 21

(Chiusa metapoetica)

Considerazioni analoghe si potrebbero fare, in altra occasione, per *La Salubrità dell'aria*, di cui si intravvede una *ratio*, nonostante alcuni punti problematici normalmente elusi dai commenti, mentre qualche dubbio in più riguarda *La vita rustica*.

4. Il quadro rinnovato che risulta dagli studi e dall'edizione di Nadia Ebani, che ha mostrato a tutti su quale strada si debba procedere, va però completato con una precisazione non secondaria, ovvero il fatto che una quota rilevante dei *carmina* dello stesso Orazio è costruita privilegiando in modo analogo, e con analoga varietà, il centro del testo[14]. Poiché la capitale acquisizione è rimasta ai margini della riflessione critica anche dei classicisti, e in Italia non ha mancato di suscitare qualche scetticismo[15], per parte mia non solo posso attestare che le osservazioni di Ludwig Alfred Moritz e le più recenti di Stephen Harrison risultano irrefragabili, e che la loro portata potrebbe essere piuttosto ampliata che ridotta, ma – nella prospettiva che a noi qui soprattutto interessa – ho anche potuto recentemente verificare come una puntualissima sensibilità per il centro dei testi sia largamente diffusa presso alcuni dei principali poeti del Settecento e del primo Ottocento, e non solo in organismi di stretta ascendenza oraziana: da Rolli a Savioli (che è in primo luogo elegiaco) a Fantoni, e poi – in particolare in virtù della mediazione pariniana ma probabilmente anche su più ampie basi – fino al primo Foscolo e a quello delle odi, nonché a Manzoni: del *Cinque maggio*, della *Pentecoste*, del coro dell'atto IV di *Adelchi*[16].

Nello stesso Parini, d'altra parte, il principio costruttivo è adottato in testi che si rifanno a linee diverse: si è detto dell'*Innesto* pindarico, de *Il Brindisi*,

---

[14] L.A. Moritz, *Some 'Central' Thoughts on Horace's Odes*, in «The Classical Quarterly», xviii, 1968, pp. 116-31, che sviluppava uno spunto di Fraenkel, e fra i non molti studi successivi, in particolare l'intervento di S. Harrison, *Lyric Middles: The Turn at the Centre in Horace's «Odes»*, in *Middles in Latin Poetry*, Edited by S. Kyriakidis and. F. De Martino, Bari, Levante, 2004, pp. 81-102, con bibl. Harrison, dopo aver collegato la scelta all'impianto della lirica monodica, classifica i centri oraziani distinguendo le diverse funzioni di svolta tematica: passaggio gnomico (i.3, 4, iii.2, 29, iv.7, 9), simpotico (i.7, ii.7, ii.11, iii.14, 28), innodico (iii.4, 11; ma si aggiunga senz'altro il *Carmen saeculare*, con Roma al centro), autoriale (ii.12, iii.16, iv.2, 3; mentre la figura di Parini è quasi sempre posta a fine testo, come su un margine esterno), con falso movimento di chiusura (i.28, ii.5, ii.13); Harrison segnala 20 testi, ma quelli implicati dal fenomeno sono di più: Moritz, che si era concentrato sulla raccolta originaria dei libri i-iii (88 odi), ne rilevava 37 (ho riassunto alcuni dei suoi dati nel contributo citato qui alla nota 14, pp. 148-49). Alcune indicazioni erano già in G. Blangez, *La composition mésodique et l'ode d'Horace*, in «Revue des études latines», xlii 1964, pp. 262-72; e successivamente va registrato almeno il contributo di E. Coleiro, *Il punto focale nella lirica oraziana. Un particolare di struttura tematica*, in «Helmantica», xxxv, 1984, 106-108, pp. 337-67: studioso sempre attento a questi aspetti del testo e poco considerato dalla tradizione critica certo anche per la postura "semplice" (nemmeno un rinvio bibliografico), fornisce dati ricchissimi, e nel finale interessanti affondi sui precedenti reperibili nella poesia alessandrina.

[15] F. Serpa, *struttura*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, ii, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1997, pp. 750-52, a p. 751.

[16] *Manzoni, Parini e Orazio. Sulla struttura dei testi lirici manzoniani*, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento», xviii, 2023, pp. 141-51.

oltre che oraziano fortemente anacreontico, e si può aggiungere ad esempio *La Caduta*, che ha una forte componente satirica (iscrivibile all'ombra dell'*Ibam forte via sacra*), o un testo di celebrazione civile come *La Magistratura*. Senza ovviamente sottostimare la pervasività del modello oraziano nel secolo XVIII (nella scuola, nell'addestramento alla scrittura poetica e nella società), e la sua rilevanza (che è massima) specialmente per Parini, per il momento si potrà tenere aperta l'ipotesi che possa trattarsi, almeno in origine, di una soluzione suggerita anche da altre ascendenze ed esigenze specifiche di strutturazione dei testi[17].

5. Il ruolo del centro o delle zone centrali dei testi e il rapporto con la tradizione nel senso che si è appena detto suggeriscono di mutare i termini entro cui studiare e interpretare gli aspetti retorico-stilistici e metrici delle odi, e ricordano (soprattutto a noi modernisti) che la struttura argomentativa di un testo, in particolare se si serve di strofe tendenzialmente brevi, sovrasta per importanza quella del disegno sillabico, ritmico e rimico del minuto schema che adotta, che resta utile ma non è determinante per la definizione del significato del testo, e il cui valore andrebbe comunque di volta in volta precisato andando oltre il richiamo a possibili precedenti metrici cinque-settecenteschi, e provando a ricostruire quale illusione d'antichità, e secondo quale eventuale declinazione moderna, ciascuno di essi puntasse a riproporre. Su questo piano, nei suoi termini più ampi, si nota ad esempio la distribuzione dello schema sillabico *ababcc*, utilizzato dai testi ai numeri 2, 4, 6 (solo qui di ottonari), 9, 11, seguito al 12 (ad aprire la seconda metà) dal prossimo ma più grave *aBaBcC*: al di là della vicenda che lo porta a Parini[18], va rilevata la sua collocazione cadenzata, che pur limitata evoca l'alternanza regolare di saffica e alcaica nell'avvio del libro II dei *Carmina* di Orazio.

Mengaldo offrì qualche tempo fa un'analisi che considerava le odi su di un piano sincronico, giustificando la propria scelta a fronte del richiamo

---

[17] Si consideri il panorama (ricco ma tutt'altro che completo) offerto dal volume *Middles in Latin Poetry*, cui vanno aggiunti casi rilevantissimi come quello di Virgilio (*Bucoliche* e *Eneide* in particolare), che per il poema attende una piena assunzione da parte della critica moderna. Nella tradizione italiana il caso più eclatante, notato in tempi recenti, è quello dei canti della *Commedia* (vd. S. Albonico, *Il canto*, in *La poesia di Dante. Nuove indagini e prospettive*, a cura di L. Leonardi e V. Brancato, Firenze, 2-4 ottobre 2023, Firenze, Fondazione Ezio Franceschini, 2026, pp. 267-302).

[18] Si veda in generale la nota 1. *La Impostura* (testo 6) in ottonari ha precedenti in Chiabrera, imitato da altri; mentre i settenari, oltre che nella tradizione indicata da Carducci e poi precisata da Beltrami (che si raccomanda, in particolare alle pp. 337-39) e Zucco, furono utilizzati anche da Gabriele Fiamma nella sua *Parafrasi poetica* […] *sopra Salmi libro primo*, s.n.t., post 1570.

di Isella all'ampia distribuzione nel tempo della scrittura (dalla fine degli anni Cinquanta alla metà dell'ultimo decennio) e all'esigenza di un suo inquadramento diacronico. È vero che andrebbero più puntualmente valutate le varianti dei singoli testi per misurare quanto le lezioni ultime abbiano aggiornato dettagli dei testi più antichi allineandoli ai più recenti, ma nell'attesa di tale complessa e impegnativa verifica l'assunzione di Mengaldo risulta economica e ragionevole.

Per quanto riguarda la prosodia e il generale andamento metrico è chiaro che in un caso come questo delle odi la pura statistica (con qualche eccezione) rende ancor meno servigi che in altri, a meno appunto di non combinarla, per le ragioni richiamate qui indietro, con una considerazione del momento strutturale del testo (più che della singola strofa) in cui si manifestano determinate figure. Mi limito a segnalare come la finezza di modulazione ritmica di Parini poeta, che appunto si esplica in rapporto alla struttura e all'insieme del testo, sia tale da poter essere colta anche solo attraverso un'attenta auscultazione. Alla conclusione dei testi, in particolare, si riscontrano soluzioni prosodiche del tutto speciali, che segnalano la chiusura con un rintocco ritmico inedito nell'ode e più in generale raro, che in quanto tale si fa notare (rilievi sistematici offriranno delle conferme, ma con le odi sarebbe prioritario privilegiare altre attenzioni).

Tralasciando ora fatti minori ma pur sempre significativi, si può segnalare il finale de *La Vita Rustica* (14 strofe di otto versi z"ay"abc'bc'): nei versi ossitoni il profilo ricercato con accento ribattuto 5-6, che in un settenario si fa ovviamente notare, compare solo nella prima e nell'ultima strofa, in entrambi i casi al v. 6:

I 6	Sul rémo il nocchiér brún	2 5-6
XIV 6	D'uóm che lasciár puó quí	1 4-(5-)6

e nel finale l'intenzione parrebbe da confermare nonostante, o forse proprio in ragione, dei tre contraccenti. Solo nelle due ultime strofe XIII e XIV, inoltre, si hanno i versi 8 ossitoni con parola sdrucciola interna, con effetto di ampliamento dello spazio atono contrario a quanto realizzato nell'altra figura appena segnalata:

XIII 8	I pósteri venír
XIV 8	Dopo l'último dí

Non diversamente, in *Per l'inclita Nice* (11 strofe di dodici versi z"ay"ax"B' v"ct"cs"B'), nella strofa XI e ultima, l'ultimo famoso verso

Sótto la térra argúte sibilár. 1 4 6 10

è l'unico a non avere ictus tra 6ª e 10ª, ancora una volta perciò puntando a un più ampio spazio atono, mentre il verso corrispondente della prima semistrofe

Moduláto del túo nóme volár. 3 6-7 10

con accento ribattuto di 6-7, è l'unico con questo esatto profilo, forse anche in questo caso per dare miglior risalto a quello conclusivo. Nell'ode si ha un riscontro al ribattimento solo nella strofa VI, quella al centro del testo, sia al v. 6, con anche l'accento di prima (VI 6: 1 3 6-7 10, «Acque lungo il pendìo lene rumor»), che al v. 12, con pure 2-3 ribattute (VI 12: 2-3 6-7 10, «chi ben d'ampia fortuna usa il favor»).

Ma tutta la conclusione assomma in sé una serie di *unica* prosodici. Il settenario sdrucciolo centrale della semistrofe finale

Fermerá il pásso; e attónito 3-4 6

è l'unico a presentare la ribattitura 3-4[19], mentre sul fronte dei settenari di questa stessa strofa ultima si aggiunga che fra i quattro piani ce n'è una quota minima di dattilici 1 4 6 (due soltanto), altrove prevalenti, e in generale si ha una forte concentrazione di anapestici a due soli ictus 3 6: tre casi qui sui sei totali nell'ode, e in due casi su tre in versi sdruccioli, con effetto d'eco, mentre i tre che stanno altrove riguardano sempre versi piani. In ben 5 versi su 12 si hanno due soli ictus, e le due semistrofe si aprono, caso unico, con identica cadenza (2 4 6), mentre altrove la variano sempre.

Osservazioni analoghe si possono fare sulle ultime due strofe XXIV e XXV di *Alla Musa*, che per comodità riporto per intero:

Scenderá in tánto dall'etérea móle 3-4 8 10
Giúno, che i préghi de le incínte ascólta.
E vérgin ío de la Memória próle
Nel vélo avvólta

Usciró co' béi cármi; e andró gentíle
Dóno a fárne al Paríni, Ítalo cígno, 1 3 6-7sdr 10

[19] Cinque casi con ribattuto 2-3, forse distribuiti regolarmente, sempre su settenario proparossitono tranne che in un caso: alle strofe II, IV, VI (unico su endecasillabo, si veda qui sopra), VIII, X.

Che a i buóni amíco, álto disdégna il víle 2 4-5 8 10
Vólgo malígno.

Si riscontra in questo finale una concentrazione di profili rari, che si isolano per la curva di chiusura argomentativa e la continuità sintattica (altrove solo a XVI-XVII). Segnalo soltanto che XXIV.1 è l'unico verso con ribattitura 3-4; XXV.2 è l'unico dei due endecasillabi con quell'esatto profilo ad avere la 7ª posizione su parola sdrucciola (l'altro caso, senza sdrucciola, è IV.3)[20], qui in grande rilievo anche per l'apposizione al nome del poeta; XXV.3 è l'unico di quel profilo con l'avvio giambico, mentre in altri sei casi la partenza è dattilica.

Qui soltanto, inoltre, seguendo il suggerimento della sintassi, la continuità tra le strofe e la forte pausa induce a una sorta di spostamento in avanti della successione endecasillabo+quinario:

Nel velo avvolta 2 4
Uscirò co' bei carmi; e andrò gentile 7 9-10

(nell'altro unico caso di continuità risulta un decasillabo) dove il modulo ritmico 4 7 sarebbe il meno frequente fra quelli attestati in Parini[21]; ma dove soprattutto si viene a creare una sorta di raddoppiamento ritmico che ben si addice alla propensione di Parini per chiusure segnate da una lieve concitazione.

6. Avviandomi a concludere, e anche pensando ad altri esempi più antichi di odi in lingua moderna, mi sentirei di ribadire alcuni aspetti dell'approccio critico a questo genere metrico e letterario. 1) Formula sillabica e schema rimico, ovviamente importanti, per essere pienamente intesi vanno connessi, e in larga misura subordinati, a una attenta considerazione della struttura argomentativa; resta perciò ogni volta necessario ben comprendere e valorizzare la rilevanza ritmica ed eventualmente musicale dei vari assetti metrici, il loro rapporto, magari solo ideale o astratto, con i modelli antichi, anche al di là di quello più minuto con tradizioni recenti: va insomma compreso il senso della loro apparenza formale. 2) Alla luce delle acquisizioni di Ebani e delle caratteristiche della forma oraziana dell'ode, va ribadito che all'interno dei testi una posizione

[20] Si dà 2 4 6-7sdr a V.1, X.2 e XI.1, e 2-3 6-7 a XXII.2

[21] A. Juri, *L'endecasillabo di Parini. il «Giorno» e i sonetti*, in «Stilistica e metrica italiana», xvi, 2016, pp. 193-251, a pp. 248 e 217-18 (ringrazio l'autrice per la consultazione delle sue scansioni complete di quei testi pariniani). In generale le funzioni dell'endecasillabo nelle odi (anche nella saffica della *Musa*) sono radicalmente diverse da quelle rilevabili nei testi di soli endecasillabi.

non vale un'altra, e operando analisi sintattiche, retoriche o prosodiche si dovrà tenere in conto il ruolo diversificato (o viceversa analogo) dei vari luoghi del testo di volta in volta considerati, aggiungendo ai canonicamente rilevati inizio e fine, anche il mezzo, nonché altri luoghi di confine, svolta e corrispondenza. Ne discende fra l'altro la necessità di ragionare sulla disposizione degli elementi del testo riferendosi sempre alle strofe e non ai versi, che rischiano addirittura di portare fuori strada (abbiamo visto esempi in positivo e in negativo). 3) Come sempre quando si ha a che fare con strofe tendenzialmente brevi, la misura interna del testo e il suo procedere argomentativo e poetico hanno a che fare più con il numero delle partizioni e con la distribuzione del discorso al di sopra di esse che con la struttura interna delle singole strofe. Trattandosi di misure per lo più brevi è infatti impossibile considerarne la morfologia come si fa con le stanze di canzone, strutture autonome nelle quali è possibile sviluppare un discorso autosufficiente. 4) Più in generale, si deve prendere coscienza di quanto siamo facilmente indotti a restare all'interno di una prospettiva petrarchesca – la canzone come testo ritmato dalla riproposizione di strutture autosufficienti fortemente paradigmatiche, capaci di contenere al proprio interno il discorso poetico o le campate di significato di cui si compone: mentre nel caso delle odi la morfologia delle strofe viene sempre attraversata dallo sviluppo di tale discorso, anche dove la sintassi non è (o semplicemente non pare) continuata. L'automatismo di questa prospettiva critica (che ha operato in eccesso anche negli studi leopardiani) va contenuto e superato, magari aiutandosi con le acquisizioni della critica oraziana sul funzionamento dei *carmina* in rapporto alla struttura interna e all'interazione delle strofe[22].

7. Un ultimo aspetto che pur considerato nel tempo ora sembra sommerso è il legame dei testi pariniani con i generi della tradizione, che è in primo luogo quella antica. Si pensi per esempio a *L'Educazione*, 'rivolta a Carlo

[22] Di grande utilità, anche per capacità di sintesi e applicazione diretta ai testi, il commento ai libri I e II delle *Odes* a cura di R.G.M. Nisbet e M. Hubbard, Oxford, Clarendon, 1970 e 1978 (ora utili anche quello di Cambridge, 2011-2022, con il secondo libro a cura di S. Harrison, 2017; e quello di Padova, in corso, a cura E. Pianezzola e G. Baldo, Milano, Fondazione Valla, 2024 con i primi due libri). Fra i moltissimi studi, N.E. Collinge, *The structure of Horace's Odes*, London, Oxford University Press, 1961; H.P. Syndikus, *Some Structures in Horace's «Odes»*, in *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, edited by S.J. Harrison, Oxford, Clarendon Pres, 1995, pp. 17-31; R.J. Tarrant, *«Da Capo» Structure in Some «Odes» of Horace*, nello stesso volume, pp. 32-49; Harrison, *Lyric Middles: The Turn at the Centre*. Per la minuta definizione delle forme strofiche settecentesche non va dimenticato il ruolo delle traduzioni di Orazio, messo in evidenza da Zucco, *Note sui metri della «Caduta»* (nello specifico, dello stesso, *Imitazioni metriche oraziane nel Settecento*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», II, 1999, 2, pp. 355-96).

Imbonati per la sua guarigione dal vaiolo', ci dicono i commenti più recenti: ma il testo è un genetliaco, con esplicito riferimento al giorno dell'undicesimo compleanno per il quale l'ode fu evidentemente offerta (strofe VI). La precisazione non è secondaria, perché se pur resta rilevante la circostanza della guarigione (menzionata nella stessa strofa), la linea in cui l'ode intende inserirsi è quella dei testi di anniversario (l'ode è l'unico dono che il poeta, privo di altri beni, può presentare), e in essa si potranno cercare specifiche ascendenze – ovviamente alla luce della dialettica, molto evidente in Orazio, tra occasioni dei testi e loro pertinenza a linee della tradizione, con patrimonio di soluzioni formali (in primo luogo metriche) e di figure-temi, che in Parini andranno indagate anche con riferimento ai generi delle letterature antiche nei loro svolgimenti moderni, in particolare tra Cinque e Settecento.

In questa stessa prospettiva storico-critica si dovrebbe spiegare lo spicco assunto dalla figura di Chirone educatore di Achille, cui è affidato il compito di esprimere i principi cui dovrebbe ispirarsi la formazione di un giovane rampollo della classe nobiliare, che qui è classe dirigente. Anche in questo caso è necessario recuperare un intero ambito – non ancora presente nel commento di Bertoldi, e però sviluppato nella bibliografia successiva – che non è semplice integrare al commento tradizionale: ovvero il legame che il recupero del centauro e quindi l'*inventio* del testo stabiliscono non solo con la tradizione letteraria (in particolare qui parrebbe attivo un poemetto di Gabriello Chiabrera[23]) ma anche con quella figurativa e antiquaria, essenziale nella definizione della cultura pariniana. A dire il vero, l'associazione era così scontata, e il tema così diffuso a ogni livello, che resta per ora difficile arrivare a riscontri puntuali e cogenti[24]. Quello a lungo indicato come calzante (e che pur resta tale su un

[23] *Chirone, versi di Gabriello Chiabrera al serenissimo gran duca di Toscana Ferdinando Secondo*, Roma, Mascardi, 1625, in 134 endecasillabi sciolti.

[24] Al di là dei percorsi colti moderni, che la bibliografia pariniana fa partire da un'impresa di Annibal Caro per Orazio Farnese (la cui conoscenza è probabile in ragione della grande diffusione, soprattutto settecentesca, delle *Lettere familiari* del letterato marchigiano), si deve considerare per un verso la fortuna antica, da alcune odi di Pindaro all'*Achilleide* di Stazio, e per un altro l'irradiazione a livello quasi popolare dell'associazione Chirone-educatore: si veda per esempio un'opera come il *Chiron Achillis, sive navarchus humanae vitae, morali emblemate geminato ad felicitatis portum perducens* di Giovan Francesco Bonomi, edita a Bologna, Dozza, 1661, e subito tradotta, che consiste nell'interpretazione morale di emblemi dedicata alla compagnia del Gesù, i cui «patres» nella lettera iniziale sono appellati «eruditissimi terrarum Chirones, non minus sapientum in Athenaeis quam in penetralibus regum securos ubique immortalitatis ardores in Achilleos animos spirantes…». È da una larga base anche di questo tenore che ci si deve immaginare staccarsi l'ode pariniana; e ancora, alla luce del *Giorno*, si pensi a opere come *Il Chirone itinerante, overo istruzione per un aio destinato ad assistere a' viaggi di giovine Principe*, Consecrato a […] Giovanni Morosini […] da Matteo del Teglia, Venezia, Poletti, 1681. Si ten-

piano generale) – ovvero l'affresco parietale con Chirone che istruisce il giovinetto Achille imbracciando la «*cetera*, o *lira* che dir si voglia» (entrambi i termini compaiono nell'ode), recuperato a Ercolano nel 1739 e presentato a un pubblico largo nel 1757[25], pochi anni prima dell'ode (1764) –, non può esserlo puntualmente per le ragioni ben indicate da Gennaro Savarese[26], ovvero che la rappresentazione antica differisce da quella di Parini, in cui il fanciullo sta sulla schiena del Centauro[27]. Questa sfera della cultura e dell'immaginazione dell'autore, convinto della fondamentale solidarietà delle arti, non può essere tralasciata, e si dovrebbe tentare di integrare in modo efficace anche nei commenti i percorsi tradizionali della ricostruzione storica, esegetica e estetica, nei casi di richiami diretti (si pensi alla rappresentazione di Adone morente ne *Il Dono*) come su un piano più ampio. Tutto il classicismo di Parini (che implica il suo rapporto con la forma dell'ode) andrebbe riconsiderato e indagato *ex novo* a partire da questo punto di vista, proseguendo una tradizione di studi folta e spesso eccellente (in cui spicca il volume di Savarese[28]), disturbata però da varie riserve (spesso curiose e lambiccate) prodottesi nell'incontro della vasta fortuna 'morale' del poeta lirico, precocissima e duratura in particolare in Lombardia, con il clima crociano e post-crociano, renitente a riconoscere alla forma lirica dell'ode la rilevanza estetica (oltre che storica) che senza dubbio le spetta.

---

ga presente (oggi può sfuggirci) che sulla figura di Chirone aveva ancora ragionato in termini storici Gian Rinaldo Carli, a Milano dal 1765 con incarichi di rilievo, nei suoi quattro libri *Della spedizione degli Argonauti in Colco*, Venezia, Recurti, 1745 (riproposti nel vol. X delle opere, Milano, Monastero di Sant'Ambrogio, 1785), e prima di lui ne avevano discusso in termini analoghi Isaac Newton e Edmond Halley, con i quali Carli si confronta.

[25] All'interno nel primo dei tomi dedicati a *Le Antichità di Ercolano esposte*, tavola VIII, illustrata alle pp. 39-42.

[26] G. Savarese, *Iconologia pariniana. Ricerche sulla poetica del figurativo in Parini* [1973], Roma, Bulzoni, 1990², in particolare alle pp. 169-212.

[27] Tra le raffigurazioni con Achille sulla schiena di Chirone segnalo il piccolo schizzo ad olio di Peter Paul Rubens, *Achille educato dal centauro Chirone* (1630-1635), conservato al Boijmans Van Beuningen Museum di Rotterdam, e il quadro di egual titolo di Donato Creti (1744), ai Musei Civici d'Arte Antica, Collezioni Comunali d'Arte, di Bologna. In questi, come nel più tardo *L'éducation d'Achille* di Bénigne Gagneraux (1785), battuto in un'asta Christies's a New York il 26 gennaio 2011 (<https://www.christies.com/en/lot/lot-5403490>) e interessante anche in quanto proveniente dall'ambiente artistico romano, si tratta di scene di caccia o comunque molto animate (così anche nella *Éducation d'Achille par le centaure Chiron* di Jean-Baptiste Regnault, del 1782, oggi al Louvre, con Achille appiedato), lontane dalla situazione dell'ode pariniana.

[28] Altra importante ripartenza recente, *Parini e le Arti nella Milano Neoclassica*, a cura di G. Buccellati e A. Marchi, coord. e dir. scient. G. Barbarisi, testi a cura di G. Barbarisi. e S. Morgana, Milano, Università degli Studi, 2000. Un approccio nel senso indicato quello di Beltrami, *Appunti e ricerche*.

La canzonetta nella lezione pascoliana

Ilaria Cavallin

1. Introduzione

Pascoli, in molti dei componimenti strofici in versi brevi rimati contenuti nelle *Myricae* e nei *Canti di Castelvecchio*[1], recupera e rielabora gli istituti formali dell'ode-canzonetta settecentesca per trasformarli in un prodotto originale, in grado di influenzare la ricezione novecentesca della forma stessa. Il presente contributo mira quindi a mettere in luce le continuità e le discontinuità strofiche, rimiche e prosodiche rispetto alla tradizione della forma, illustrando per sommi capi la fortuna novecentesca di alcune soluzioni formali attivate da Pascoli in seno al dominio canzonettistico.

Prima di entrare nel dettaglio, si rende necessaria una precisazione sul valore da attribuire all'etichetta di ode-canzonetta rispetto ai componimenti strofici pascoliani in versi brevi rimati non primariamente riconducibili ad altre forme chiuse[2]; l'assegnazione può infatti risultare poco precisa sia da un punto di vista strettamente formale, data la tendenza pascoliana a ibridare gli istituti tipici della canzonetta con quelli di altre forme, sia da un punto di vista di 'genere', dato che i suoi tratti tipici – come il tema lieve, la facile cantabilità e la sintassi semplice e piana – cozzano non di rado con il carattere doloroso della materia poetica e con il suo trattamento ritmico-sintattico spesso franto e singhiozzante entro i più esteriori involucri della forma e della scansione a priori del verso. In tale prospettiva, per i componimenti pasco-

[1] D'ora in poi abbreviate rispettivamente con *My* e *CC*. Le poesie riportate si citano da G. Pascoli, *Myricae*, a cura di G. Lavezzi, Milano, Rizzoli, 2015$_2$ e da G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, a cura di G. Nava, Milano, Rizzoli, 1982.

[2] Tra *My* e *CC* i componimenti presi in considerazione sono stati poco meno di ottanta.

liani presi in considerazione, ci si serve qui della categoria di 'canzonetta' in senso generico e latamente formale.

2. Morfologia strofica[3]

Per studiare l'architettura dei componimenti presi in esame è necessario considerare da principio le due tendenze a cui è subordinato il recupero degli istituti strofici tipici dell'ode-canzonetta nelle poesie pascoliane: da una parte l'inclinazione alla contaminazione con tratti appartenenti ad altre forme metriche, dall'altra la propensione a ibridare tra loro i diversi modelli di organizzazione strofica tipici della tradizione settecentesca.

2.1 Contaminazione dell'ode-canzonetta con il metro dell'ode saffica

Per quanto concerne la prima tendenza, colpisce, soprattutto nei *CC*, la sistematizzazione della contaminazione tra la canzonetta di versi brevi con il metro della saffica, nella sua variante rimata[4], dando vita alle caratteristiche strofette chiuse su ultimo verso scorciato, spesso costituito da una sottomisura della lunghezza principale. La strofa tetrastica si configura quale base largamente preferenziale per tale ibridazione: nei *CC*, dei tredici componimenti costituiti da strofe isoversali chiuse su verso più breve, sette presentano base tetrastica (singola o replicata), due pentastica, due esastica, uno eptastica e uno ennastica; nelle *My* la contaminazione tra le due forme si applica invece a due soli componimenti, uno in strofe a base tetrastica, uno a base esastica.

In una poesia come *La guazza* (*CC*) il profilo della saffica – visibile nella sottomisura senaria che segue i tre novenari iniziali ad anfibrachi e nella rima alterna[5] – si applica a strofe indivise, delineando una commistione basica tra forme metriche (vv. 1-8):

---

[3] Nella rappresentazione alfa-numerica degli schemi strofici si adottano le seguenti convenzioni: le emistrofe delle stanze a geminazione doppia sono separate dai due punti; la presenza di posizioni anarime è indicata con la lettera 'x'; eventuali rime ritornellanti o versi-*refrain* sono segnalati in corsivo; versi tronchi e sdruccioli sono individuati da apici rispettivamente semplici (') e doppi ("); l'alternanza di *pattern* rimico-sillabici differenti per le stanze dispari e pari viene segnalata anteponendo rispettivamente agli schemi le sigle 'D' e 'P'.

[4] Cfr. in proposito P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, pp. 87-88.

[5] Quest'ultima viene definita da Beltrami tratto comune del metro a partire dal Cinquecento (cfr. P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991[4], p. 355).

Laggiù, nella notte, tra scosse
d'un lento sonaglio, uno scalpito
è fermo. Non anco son rosse
le cime dell'Alpi.

Nel cielo d'un languido azzurro,
le stelle si sbiancano appena:
si sente un confuso sussurro
nell'aria serena.

La contaminazione tra modelli produce frutti più raffinati laddove le stanze vengono accoppiate o connesse in modo continuo da rime di collegamento o, ancora, quando *pattern* rimici o rimico-sillabici differenti vengono ad alternarsi nelle posizioni dispari e pari, configurando sistemi strofici doppi.

Un esempio di 'canzonetta-saffica' geminata di tipo doppio è rappresentato da *Il viatico* (*CC*), dove la rima piana del terzo verso e la tronca del settenario di chiusura legano a due a due le quartine a base novenaria. In luogo dell'alternanza tipicamente saffica delle corrispondenze in punta di verso, il disegno rimico realizza uno schema a geminazione doppia, /$a_9abc'_7$: $d_9dbc'_7$/, non distante da alcuni *pattern* sette-ottocenteschi[6]. Dal punto di vista della compaginazione versale, le lunghezze sono tutte dispari, quasi a trattenere – seppur in tono minore – il componimento entro la tradizione imparisillaba della saffica; i novenari giambici al terzo verso di ogni strofa, per altro, sembrano tentare un accordo ritmico, sebbene non sempre apprezzabile, con i settenari melici che seguono, alludendo forse a quel rapporto di inclusione della sottomisura nel verso lungo, tipico della saffica in endecasillabi e quinari. Si esemplifica con la prima coppia strofica:

[6] Cfr. R. Zucco, *Istituti metrici del Settecento: l'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001, p. 141, tipo strofico 2.9.2. Si veda inoltre la struttura saffica presente in *Alto levai* di Tommaseo (/$a_5ab'c_3$: $d_5db'c_3$/), cfr. A. Soldani, *Osservazioni sulla metrica di Tommaseo*, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento*, a cura di M. Allegri, F. Bruni, II, *Le dimensioni del sublime nell'area triveneta*, Atti del Convegno di Rovereto (4-5 dicembre 2014), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2016, pp. 547-87, a p. 582.

Là, suonano a doppio. Si sente,	1-2 5 8[7]
qua presso, uno struscio di gente,	2 5 8
e suona suona un campanello	2 4 8
sul dolce mezzodì.	2 6
Si sente una lauda che sale	2 5 8
tra il fremito delle cicale	2 8
per il sentiero, ove il fringuello	4-5 8
cauto via via zittì.	1 4 6

Già in *My*, tuttavia, la contaminazione tra *pattern* saffico e geminazione doppia prevedeva l'impiego dei versi parisillabi, come emerge in *Al fuoco* (/a_8bcc_4 : a_8bdd_4/), in ottonari e quadrisillabi, dove sono i primi due versi di ogni tetrastico a garantire la connessione doppia; si riporta la prima coppia strofica:

Dorme il vecchio avanti i ciocchi.
Sogna un nuvolo di bimbi,
che cinguetta. Il ceppo al foco
russa roco.

Dorme anch'esso. A tutti i nocchi
sogna grappoli e corimbi.
Rosei pendono nell'aria
solitaria.

Geminazione continua interessa invece le strofe saffiche de *La mia sera* (*CC*), dove la base tetrastica risulta duplicata, dando luogo a cinque strofe di otto versi, di cui sette novenari e un senario (/$a_9$babc*dcd*$_6$/); all'alternanza saffica delle rime si somma la continuità rimica, resa possibile dalla fissità delle corrispondenze pari del secondo tetrastico e, in particolare, dalla parola-rima che chiude tutte le stanze. L'accordo di inclusione mensurale tra gli imparisillabi novenari e i parisillabi senari è qui garantito dalla replicazione della cellula ritmica anfibrachica. Si esemplifica con le prime due strofe:

[7] Per la scansione accentuale si sono seguiti quei «criteri fonologici e fonosintattici generali, validi nella lingua prima che nella metrica» (M. Praloran, A. Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di M. Praloran, Roma-Padova, Antenore, pp. 3-123, a p. 5) posti da Praloran e Soldani alla base delle norme computazionali per la versificazione petrarchesca, riconoscendoli validi per la descrizione della prosodia pascoliana (cfr. Ivi, pp. 30-123).

Il giorno fu pieno di lampi;
ma ora verranno le stelle,
le tacite stelle. Nei campi
c'è un breve *gre gre* di ranelle.
Le tremule foglie dei pioppi
trascorre una gioia leggiera.
Nel giorno, che lampi! che scoppi!
Che pace, la sera!

Si devono aprire le stelle
nel cielo sì tenero e vivo.
Là, presso le allegre ranelle,
singhiozza monotono un rivo.
Di tutto quel cupo tumulto,
di tutta quell'aspra bufera,
non resta che un dolce singulto
nell'umida sera.

Con *Il sonnellino* (*CC*) ci si trova invece di fronte a un sistema strofico doppio, dove è la formula sillabica a distinguere le stanze dispari dalle pari: tutte a base novenaria, le prime sono infatti chiuse da un senario, le seconde da un trisillabo, ambedue sottomisure che replicano la cellula anfibrachica dei novenari che precedono. Lo schema rimico è regolarmente alternato (D: /a_9bab_6/; P: /a_9bab_3/). Si riportano le prime due stanze:

Guardai, di tra l'ombra, già nera,
del sonno, smarrendo qualcosa
lì dentro: nell'aria non era
    che un cirro di rosa.

E il cirro dal limpido azzurro
splendeva sui grigi castelli,
levando per tutto un sussurro
    d'uccelli;
[…].

La chiusura strofica su misura scorciata trova alcuni antecedenti in ambito canzonettistico nelle sperimentazioni ottocentesche di Nievo e Tommaseo. Il primo, nella raccolta *Le lucciole* (1858), plasma saffiche 'minori' di settenari e quinari a rime incrociate (/a_7bba_5/)[8]. Tommaseo, invece, nelle

[8] Cfr. ad esempio, *L'allegra morte* o *A Raffaello* in I. Nievo, *Le lucciole*, Milano, coi tipi di Giuseppe Redaelli, 1858, pp. 52 e 175.

sue *Poesie* (1872)[9], dà vita a una più complessa manipolazione formale[10]. Similmente a Pascoli, organizza le strofi saffiche in sistemi strutturali doppi, come accade in *A C. di B. in morte di sua madre* (D:/ABAb$_7$/; D:/A"BA"b$_7$/), e geminati, intervenendo persino sul disegno rimico e sulla lunghezza delle misure, come avviene ad esempio in *Pure memorie degli anni vergini*, dove i versi lunghi, costituiti da doppi quinari, presentano terminazioni sdrucciole anarime, mentre quinari tronchi rimati chiudono le emistrofe (/X$_{5+5}$"X"X"a'$_5$: X"X"X"a'$_5$). Tommaseo, inoltre, plasma strofette saffiche di versi brevi (*Preghiera*, /a$_7$bab$_5$/), anche parisillabi (*Nel pensar che i figli vostri*, /a$_8$bab$_4$/), talora adottando basi strofiche diverse da quella tetrastica (*A un albero che si riflette nella spera della mia stanza*, /a$_6$bbxa$_3$/). In relazione alla sperimentazione pascoliana, in Tommaseo colpiscono specialmente l'adozione del senario e del trisillabo applicate a strofa saffica non tetrastica e la realizzazione di sistemi strofici doppi e geminati a base saffica. Rispetto a questi, tuttavia, Pascoli sistematizza l'uso della chiusa su verso più breve, applicandola copiosamente a stanze a base non tetrastica, impiegandola in associazione anche ad altri tipi di verso (primo fra tutti il novenario) e sottoponendola ai più complessi sistemi di connessione canzonettistica che si vedranno in seguito.

La strofetta di versi brevi chiusa su sottomisura viene recuperata nel Novecento dal Moretti di *Fraternità* (1905), che, seguendo da vicino Pascoli, in *Così* (/x$_9$"ax"a$_6$*b*$_3$'/) e *Davanzale* (/*a*$_6$bb*a*$_3$/) forgia stanze di versi ad anfibrachi, suggellate da senari e trisillabi. Si esemplifica con la prima strofa di ciascun componimento[11]:

Così

«Marino, è difficile scrivere
Così come fai, con le rime?
E forse di là dall'oceano
La gente si esprime
Così?»

Davanzale

O mio davanzale
Fiorito di neve,
Tu fosti un sì lieve
Guanciale.

Similmente, Betocchi in *Silenziosa ansia* (*Realtà vince il sogno*, 1932) plasma tristici geminati di ottonari chiusi su quadrisillabo (vv. 1-6):

---

[9] N. Tommaseo, *Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1872.

[10] Cfr. Soldani, *Osservazioni sulla metrica di Tommaseo*, p. 579 e ss.

[11] M. Moretti, *Tutte le poesie*, a cura di G. Pampaloni, Milano, Mondadori, 1966, pp. 473 e 477.

D'inesplicabil silenzio
sei tu circondata, o ansia
del mio cuore:

potranno dunque parole
esprimer l'ima fragranza
del silenzio?[12]

Infine, anche Giotti suggella le strofette di settenari de *La casa* e di *'N una bela giornada de inverno* (*Colori* 1941) con le sottomisure quinaria e trisillaba; si esemplifica con la prima strofa dei due componimenti[13]:

La casa

La casa che ga i ani
D'i fioi, la casa addesso
La casca; la se disfa.
Prinzìpia e po' ga un fin
Tuto; nassi con tuto
L'istesso.

'N una bela giornada de inverno

Picinina una man
Tien strento el fazzoleto
Col carbon; l'altra man,
Pìcia, ga i spagnoleti
Per el papà.

2.2 Contaminazione con altre forme metriche

Tra i casi di contaminazione, si può poi annoverare l'impiego del settenario che evita l'*ictus* di 3ª in forme non solo diverse rispetto all'ode-canzonetta, ma anche tradizionalmente deputate a generi lontani da quello cantabile, come avviene nelle terzine incatenate della musicale lirica *Alba festiva* (*My*), in cui vengono a rimescolarsi strutture formali e generi. A ben vedere, il settenario giambico, impiegato sistematicamente anche nelle ballate minime presenti in *My*, come nella singola *Il temporale* o nella serie camuffata de *Il passero solitario*[14], compare in serie isosillabiche e isoritmiche solo quando associato a forme primariamente non riconducibili all'ode-canzonetta, quasi a voler svincolare l'istituto melico dal primo e più ovvio dominio di utilizzo. Un caso interessante è costituito da *Nella macchia* (*My*), in due lasse di due

[12] C. Betocchi, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, p. 52.
[13] V. Giotti, *Opere. Colori, altre poesie, prose*, a cura di R. Derossi, E. Guagnini, B. Maier, Trieste, LINT, 1986, pp. 145 e 153.
[14] Cfr. G. Capovilla, *Occasioni arcaizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba*, in «Metrica», I, 1978, pp. 95-145, alle pp. 140-41.

tristici, forgiati sullo schema rimico delle terzine di Cecco d'Ascoli, più una quartina, chiusa su verso breve. Le forme metriche qui ibridate paiono diverse: i novenari dalla decisa cadenza inerziale rimandano all'ambito canzonettistico; le due terzine rimate /aba cbc/, chiuse da una quartina a rima alterna, richiamano invece la forma del madrigale petrarchesco *Rvf* LIV, qui declinato in novenari ma altrove recuperato nella sua forma esatta[15]; la chiusura della quartina sul breve quadrisillabo, infine, recupera ancora una volta il modello della saffica. Anche la commistione di imparisillabi (novenari) e parisillabi (quadrisillabi) richiama la polimetria tipica della canzonetta, anche se qui i quadrisillabi possono essere letti come trisillabi con anacrusi iniziale, riassorbita per anasinalefe nel verso precedente. Si riporta la prima lassa:

> Errai nell'oblio della valle
> tra ciuffi di stipe fiorite,
> tra quercie rigonfie di galle;
>
> errai nella macchia più sola,
> per dove tra foglie marcite
> spuntava l'azzurra vïola;
>
> errai per i botri solinghi:
> la cincia vedeva dai pini:
> sbuffava i suoi piccoli ringhi
> argentini.

Contaminando le strutture tipiche dell'ode-canzonetta con altri metri e superando la specializzazione di genere delle forme metriche e dei loro istituti formali, Pascoli non solo si inserisce nel solco di quell'autunno delle forme di cui parla Bozzola[16] per il XIX secolo, ma si colloca tra quest'ultimo e il successivo, predisponendo il terreno per il reimpiego flessibile del metro canzonetta e dei suoi istituti.

Un esempio novecentesco, tra gli altri possibili, di reimpiego dei dispositivi canzonettistici fuori dal loro contesto primario può essere ricavato dalla narrativa *La via del rifugio* di Gozzano, dall'omonima raccolta (1907), le cui quartine rimate si compongono tutte quasi esclusivamente, appunto, di set-

---

[15] Ad esempio, ne *L'ultima passeggiata* (*My*) e in *The hammerless gun* (*CC*). Nei *CC*, in particolare, il madrigale sarà soggetto a reinvenzione e complicazione strofica; si veda in proposito P. V. Mengaldo, *Un'introduzione a «Myricae»*, in ID. *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 99-100.

[16] Cfr. S. Bozzola, *L'autunno della tradizione*. *La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Cesati, 2016.

tenari melici; la variante con *ictus* di 3ª, infatti, risulta assai rara, ammontando a sei occorrenze su 172 versi (pari a circa il 3,5% del totale). Si esemplifica con i vv. 105-12[17]:

Or la Vanessa aperta	1	4	6
Indugia e abbassa l'ali	2	4	6
Volgendo le sue frali	2		6
Piccole antenne all'erta.	1	4	6
Ma prima la Simona	2		6
Avanza, ed il cappello	2		6
Toglie ed il braccio snello	1	4	6
Protende e la persona.	2		6

2.3 Rimodulazione delle strutture sonore di costruzione e connessione strofica

Il rinnovamento della canzonetta in Pascoli non si realizza solamente mediante la contaminazione dei suoi istituti con quelli di altre forme, ma anche attraverso la rimodulazione delle canoniche strutture sonore di costruzione e connessione strofica. Si possono infatti osservare, da una parte, il potenziamento dei tradizionali sistemi di geminazione e costruzione doppia del sistema delle stanze, dall'altra la differente distribuzione e la diversa valenza assunte dalle terminazioni piane e tronche con funzione connettiva all'interno delle singole raccolte e in rapporto alla tradizione.

2.3.1 Ibridazione dei modelli di connessione strofica

Se talora Pascoli si serve degli istituti costruttivo-connettivi tradizionali riproducendo, più o meno consapevolmente, *pattern* rimici presenti nella tradizione, associando tuttavia ad essi differenti formule sillabiche – come accade nelle quartine geminate di decasillabi de *L'imbrunire* (*CC*), rimanti secondo lo schema /A_{10}BAC' : D_{10}BDC'/ già praticato da Rolli, Frugoni e Pindemonte (vv. 1-8)[18]:

---

[17] G. Gozzano, *Poesie*, a cura di G. Bárberi Squarotti, Milano, Rizzoli, 1977[13], p. 55.

[18] In combinazione, però, con quinari, settenari e ottonari; cfr. in proposito Zucco, *Istituti metrici del Settecento*, p. 139, schemi del tipo 2.5. Associato a geminazione continua, lo schema viene successivamente impiegato da Moretti ne *La romanza della padella* (*Il giardino dei frutti*, 1915), schema /$a_9$ba*c*' : $d_9$bd*c*'/.

Cielo e Terra dicono qualcosa
l'uno all'altra nella dolce sera.
Una stella nell'aria di rosa
un lumino nell'oscurità.

I Terreni parlano ai Celesti
quando, o Terra, ridiventi nera;
quando sembra che l'ora s'arresti,
nell'attesa di ciò che sarà.

– più spesso il poeta innova in maniera più sensibile gli schemi di foggia settecentesca, contaminando tra loro le diverse modalità costruttive e connettive tradizionali. In tal senso si possono individuare almeno quattro diversi tipi di combinazione:
– della struttura a geminazione doppia con quella continua;
– della struttura a geminazione doppia con la modalità di organizzazione doppia del sistema strofico;
– della struttura a geminazione continua con la modalità di organizzazione doppia del sistema strofico;
– della struttura a geminazione doppia con quella continua e con la modalità di organizzazione doppia del sistema strofico.

Geminazione doppia e continua si riscontrano combinate assieme, ad esempio, in *Sera festiva* (*My*, /$a_9$babcc*d*'$_7$: $e_9$fefcc*d*'$_7$/), *Canzone d'aprile* (*My*, /$a_6$babc*d*'$_3$: $e_6$fefc*d*'$_3$/) e nella poesia *In ritardo* (*CC*, /ABAB C*D*' : EFEF C*D*'/). La commistione di queste due tipologie connettive trova alcuni antecedenti nelle sperimentazioni settecentesche; da queste le realizzazioni pascoliane si differenziano, però, per il fatto di assegnare preferibilmente alle posizioni pre-finali di emistrofa, piuttosto che a quelle iniziali[19] e centrali[20], il compito

[19] Cfr. l'anacreontica XXXI, *Sullo stesso argomento*, di Vittorelli (J. Vittorelli, *Poesie*, a cura di A. Simioni, Bari, Laterza, 1911, pp. 143-44), con schema rimico-sillabico /abb*c*' : add*c*'/, dove il collegamento rimico a coppie è garantito dalla corrispondenza piana /a/ all'inizio di ciascuna emistrofa mentre la continuità è data dalla rima tronca costante in chiusura di ogni sub-unità strofica. Cfr. anche lo scherzo V di Parini (G. Parini, *Odi, canzonette, scherzi* in Id., *Poesie*, a cura di E. Bellorini, II, Bari, Laterza, 1929, pp. 345-46), che si comporta allo stesso modo (/ax"x"*b*' : ax"x"*b*'/).

[20] Lamberti nella canzonetta *El sofà* (A. M. Lamberti, *Nuova collezione di poesie scritte in dialetto veneziano da Antonio Lamberti*, I, Treviso, Tipografia di Francesco Andreola, 1835, pp. 177-79) assegna alla seconda rima dei tetrastici geminati il ruolo di connetterli a coppie, mentre la continuità è garantita sia dalla rima tronca costante in chiusura di emistrofa, sia dai due versi-*refrain* in chiusura del secondo tetrastico (schema /$x_5$ax*b*' : xa*cb*'/).

di connettere a coppie le sub-unità strofiche, destinando all'ultima posizione il compito di legare in modo continuo le stanze[21]. Il collegamento a coppie è quindi demandato alle rime piane collocate in penultima sede, mentre la geminazione continua è realizzata mediante la rima tronca finale, che rimane identica in tutto il componimento. In *Sera festiva*, tuttavia, anche la terzultima rima viene coinvolta nel meccanismo connettivo a coppie, legandosi con rima baciata alla penultima, mentre un verso-*refrain* chiude ciascuna strofa. Si riportano le prime due stanze:

> O mamma, o mammina, hai stirato
> la nuova camicia di lino?
> Non c'era laggiù tra il bucato,
> sul bossolo o sul biancospino.
> Su gli occhi tu tieni le mani…
> Perché? non lo sai che domani…?
> *din don dan, din don dan*.
>
> Si parlano i bianchi villaggi
> cantando in un lume di rosa:
> dall'ombra de' monti selvaggi
> si sente una romba festosa:
> Tu tieni a gli orecchi le mani…
> tu piangi; ed è festa domani…
> *din don dan, din don dan.*

In *Foglie morte* (*My*) e *Addio!* (*CC*), invece, le rime tronche che connettono le emistrofe dei gruppi geminati dispari e pari presentano un colore alternativamente costante, configurando così un sistema strofico doppio e stabilendo, per giunta, una sorta di continuità a intermittenza tra le stanze. Nel caso di *Foglie morte*, in cinque doppi pentastici di settenari (/abab*c*': abab*c*'/), la rima ossitona in chiusura di emistrofa è sempre *-u* per i gruppi dispari, *-a* per le coppie pari. In *Addio!*, in quattro doppi pentastici di decasillabi, vale lo stesso principio, per cui la rima tronca in *-u* suggella le emistrofe delle coppie strofiche dispari mentre l'uscita in *-a* collega tra loro le emistrofe delle coppie pari. Lo schema strofico risulta qui inoltre complicato dall'inserzione di un

[21] Un caso particolare nella combinazione dei due tipi di geminazione, doppia e continua, è rappresentata dalla canzonetta di Frugoni *Preghiera di amante mal corrisposto* (C. I. Frugoni, *Canzoni liriche in vario metro*, VI, in Id., *Opere poetiche*, Parma, Stamperia Reale, 1779, p. 200), dove la legatura a coppie si realizza attraverso la consueta rima tronca al termine di ciascuna emistrofa, mentre la continuità è data dalla rima costante in *-ata* al primo verso della seconda emistrofa (/$x_5$aab' : *c*xxb'/) e non da un elemento ritornellante in chiusura di stanza.

verso-ritornello che, separato dai pentastici, li precede variando forma di due strofe in due strofe a seconda della coppia geminata con la quale si combina: per le coppie dispari il *refrain* risulta «Dunque, rondini rondini, addio!», per quelle pari «Oh! se, rondini rondini, anch'io…». Si esemplifica con le prime due coppie strofiche, precedute dai relativi *refrain*:

Dunque rondini rondini, addio!

Dunque andate, dunque ci lasciate
per paesi tanto a noi lontani.
È finita qui la rossa estate.
Appassisce l'orto: i miei gerani
    più non hanno che i becchi di gru.

Dunque, rondini rondini, addio!

Il rosaio qui non fa più rose.
Lungo il Nilo voi le rivedrete.
Volerete sopra le mimose
della Khala, dentro le ulivete
    del solingo Achilleo di Corfù.

Oh! se, rondini rondini, anch'io...

Voi cantate forse morti eroi,
su quest'albe, dalle vostre altane,
quando ascolto voi parlar tra voi
nella vostra lingua di gitane,
    una lingua che più non si sa.

Oh! se, rondini rondini, anch'io...

O son forse gli ultimi consigli
ai piccini per il lungo volo.
Rampicati stanno al muro i figli
che al lor nido con un grido solo
    si rivolgono a dire: Si va?

In *Per sempre* (*CC*), invece, al sistema doppio di organizzazione strofica, visibile nell'alternanza di strofe di otto versi nelle posizioni dispari e di sei versi in quelle pari, si combina un tipo di connessione continua, garantito

dal verso ritornellante «per sempre» posto a suggello di tutte le strofe. Si esemplifica con i vv. 1-16:

> Io t'odio?!... Non t'amo più, vedi
> non t'amo... Ricordi quel giorno?
> Lontano portavano i piedi
> un cuor che pensava al ritorno.
> E dunque tornai... tu non c'eri.
> Per casa era un'eco dell'ieri,
> d'un lungo promettere. E meco
> di te portai sola quell'eco:
> PER SEMPRE!
>
> Non t'odio. Ma l'eco sommessa
> di quella infinita promessa
> vien meco, e mi batte nel cuore
> col palpito trito dell'ore;
> mi strilla nel cuore col grido
> d'implume caduto dal nido:
> PER SEMPRE!

Ancora più composita appare infine la morfologia di *Maria* (*CC*), sistema strofico doppio che alterna, nelle sedi dispari, eptastici suggellati dal versetto-*refrain* «nessuno» (/$a_9$babccd_3/) e, nelle sedi pari, tristici composti, le cui emistrofe sono collegate da rima tronca variabile (/$a_9$ab' : $c_9$cb'$_3$/), giungendo così a coniugare, entro un doppio sistema di organizzazione strofica, continuità – a strofe alterne – per le stanze dispari e composizione doppia per quelle pari. Da notare, qui come anche altrove, la chiusura saffica della strofa:

> Ti splende su l'umile testa
> la sera d'autunno, Maria!
> Ti vedo sorridere mesta
> tra i tocchi d'un'Avemaria:
> sorride il tuo gracile viso;
> né trova, il tuo dolce sorriso,
> nessuno:
>
> così, con quelli occhi che nuovi
> si fissano in ciò che tu trovi
> per via; che nessuno ti sa;

quelli occhi sì puri e sì grandi,
coi quali perdoni, e domandi
pietà:

quelli occhi sì grandi, sì buoni,
sì pii, che da quando li apristi,
ne diedero dolci perdoni!
ne sparsero lagrime tristi!
quelli occhi cui nulla mai diede
nessuno, cui nulla mai chiede
nessuno!

quelli occhi che toccano appena
le cose! due poveri a cena
dal ricco, ignorati dai più;
due umili in fondo alla mensa,
due ospiti a cui non si pensa
già più!

2.3.2 Importanza della rima piana con funzione connettiva

Nel *corpus* considerato, specie nelle *My*, la rima piana con funzione connettiva sembra assumere una rilevanza nuova. Mengaldo sottolinea come nelle *My*, a causa di una «maggiore resistenza della tradizione», l'estensione della tronca – limitata alle sole forme cantabili e impiegata senza «moltiplicazione e orchestrazione del tecnicismo» – sia notevolmente inferiore rispetto ai *CC*, dove invece viene a interessare «quasi il totale delle forme impiegate»[22]. Nei *CC*, dunque, la funzione architettonico-connettiva della tronca, tipica dell'ode-canzonetta, trova applicazione in altri domini formali, mentre nelle *My* la sua estensione non solo rimane circoscritta alle forme cantabili, ma viene addirittura erosa dal ruolo connettivo della rima piana, che sembra porsi talora in termini dialettici rispetto alla prima. Quest'ultimo aspetto emerge nel momento in cui Pascoli riproduce da vicino alcuni *pattern* rimici tipicamente settecenteschi, salvo espungervi le terminazioni ossitone o sostituirle con uscite piane. Ne *La cucitrice* (*My*), ad esempio, lo schema delle rime riproduce quello dei pentastici a geminazione doppia settecenteschi a rima alterna più chiusura tronca, salvo sostituire la corrispondenza finale ossitona con una piana che collega le strofe in modo continuo (vv. 1-10):

[22] P. V. Mengaldo, *Le rime tronche in Pascoli*, in «Stilistica e Metrica italiana», XIV, 2014, pp. 129-43, alle pp. 131-34.

L'alba per la valle nera
sparpagliò le greggi bianche:
tornano ora nella sera
e s'arrampicano stanche;
una stella le conduce.

Torna via dalla maestra
la covata e passa lenta:
c'è del biondo alla finestra
tra un basilico e una menta:
è Maria che cuce e cuce.

Ancora, il *pattern* rimico di *Speranze e memorie* (*My*), sembra forgiarsi parzialmente sul modello della frugoniana *Nelle felicissime nozze dell'eccellentissima signora Caterina da Mula* (/ababcd' : efefcd'/)[23]; di questo schema le emistrofe mantengono l'alternanza rimica dei primi quattro versi e la funzione connettiva della piana in posizione pre-finale, sottolineata dalla parola-rima «sogno», ma la tronca conclusiva viene meno, sostituita dalla replicazione della prima terminazione piana (/$a_8b_4a_8b_4c_8a_4$: $d_8e_4d_8e_4c_8d_4$/):

Paranzelle in alto mare,
bianche bianche
io vedeva palpitare
come stanche:
o speranze, ale di sogni
per il mare!

Volgo gli occhi; e credo in cielo
rivedere
paranzelle sotto un velo,
nere nere:
o memorie, ombre di sogni
per il cielo!

In termini di contrasto rispetto alla tradizionale dislocazione terminale della tronca sembra potersi leggere talora anche il posizionamento all'interno della strofa della piana con funzione connettiva; nel precedente componimento la piana rivestiva una posizione pre-finale, mentre in *Al fuoco* (*My*)

[23] Cfr. Zucco, *Istituti metrici del Settecento*, p. 153, schema n. 4.4.2. Si veda C. I. Frugoni, *Canzoni liriche in vario metro*, V, in Id., *Opere poetiche*, Parma, Stamperia Reale, 1779, pp. 334-40.

sono le prime due corrispondenze piane a garantire la geminazione a coppie (/a_8bcc_4 : a_8bdd_4/). Nel repertorio allestito da Zucco per la morfologia strofica della canzonetta settecentesca, la rima tronca di collegamento non viene mai ospitata entro la stanza se non in qualità di rima 'anticipatrice' delle corrispettive ossitone in chiusura[24] e la rima piana, mancando dell'autonomia connettiva necessaria, viene sempre accostata alla tronca[25] o, in funzione di rima anticipatrice, alla corrispondente coppia di parossitone a suggello delle sub-unità strofiche[26].

La sostituzione della tronca di collegamento con la piana nelle *My* e l'espansione della prima entro diversi contesti formali nei *CC* contribuiscono rispettivamente a ridefinire e a sfumare i contorni dell'ode-canzonetta, dilatandone potenzialmente il perimetro e consegnando al Novecento nuove possibilità costruttive.

In *Preludio e Canzonette* (1922-23), ad esempio, Saba si serve della rima piana finale per connettere pentastici a geminazione doppia (/$a_5a_5b_7Bc_5$: $d_5d_5e_7Ec_5$/), salvo sostituire talora la proparossitona con una tronca, portando così a compimento l'equiparazione funzionale delle due diverse terminazioni avviata da Pascoli nelle *My*. Si esemplifica con le due ultime coppie strofiche della canzonetta *Il dolore* (vv. 21-40)[27]:

> O sia che accanto
> l'abbia in un canto
> di caffeuccio, o vada,
> com' uom che fugge, per vie e piazze io vada
> della città;
>
> senza conforto,
> quando per morto,
> il mio cuor s'abbandona;
> sempre nasce da lui la mia più buona
> felicità.
>
> Io pover'uomo,
> già quasi domo,
> mi rilevo beato;
> e maledire più non so il peccato

[24] Cfr. Zucco, *Istituti metrici del Settecento*, pp. 168-69, tipi strofici 2.4.2, 2.6.1, 2.7.2 e 2.7.6.
[25] Ivi, p. 152, schemi del tipo 4.2; p. 175, tipo 5.2.1; p. 154, tipo 4.4.9.
[26] Ivi, p. 168, tipo strofico 2.6.2.
[27] U. Saba, *Preludio e canzonette*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 1988, pp. 229-30.

d'amor gentile.

Ma se il pensiero,
solo in lui vero,
mi pinge ignoto male;
credere posso non vi sia un mortale
di me più vile.

2.3.3 Semantizzazione delle strutture fonico-costruttive

Se i materiali di costruzione e connessione impiegati da Pascoli – vale a dire rime piane e tronche, parole-rima e versi ritornellanti – si attestano comunemente nella produzione canzonettistica tradizionale, la loro orchestrazione tecnica in organismi strofici complessi e sempre vari è cifra d'autore, così come lo è la stratificazione di strategie accessorie compattanti a rinforzo di queste architetture (trame di richiami fonici, iterazioni timbrico-sillabiche, simmetrie sintattico-lessicali...).

Queste molteplici soluzioni architettonico-retoriche, però, acquistano spesso in Pascoli anche un valore semantico. In tal senso eclatanti – nonché innovativi sul piano stilistico-formale – risultano senz'altro i ritornelli onomatopeici, investiti di valenze atmosferiche e simboliche, o quelli che – verbalizzando e semantizzando l'onomatopea – le attribuiscono nuovi valori e significati.

Ne *L'assiuolo* (/a$_9$babc*d'*c*d'*$_3$/) e in *Notte di vento* (/a$_9$*b'* : aa*b'*/) da *My*, ad esempio, i rispettivi ritornelli onomatopeici posti a suggello strofico, rimando in modo costante con uno dei versi precedenti, determinano tra le stanze una solida continuità fonico-strutturale nonché tematico-simbolica, che vede addensarsi attorno alla rima tronca in *-u* valori semantici legati alla morte e al suo mistero. In questo modo, attraverso la compenetrazione dei piani fonico-strutturale e semantico, la funzione meramente ritmico-architettonica del ritornello viene superata e il nuovo coefficiente semantico acquisito viene a riverberarsi nelle diverse soluzioni fonico-costruttive profuse variamente nel testo. Pascoli, caricando gli strumenti retorici e formali di quella che Riffaterre chiama «obliquità semantica»[28], piega così in senso lirico un istituto primariamente cantabile, investendolo di valore allusivo.

[28] M. Riffaterre, *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 24.

3. Versificazione, prosodia, sintassi[29]

Nei componimenti osservati, il verso breve è sottoposto a diversi tipi di trattamento, volti ora a determinare effetti scansivi inerziali, ora a scardinarne – sia sul piano prosodico che sintattico – la monotonia ritmica. Tra le tendenze della versificazione pascoliana che maggiormente influenzano la ricezione e l'evoluzione dell'ode-canzonetta nel Novecento si individuano:

– l'accostamento di parisillabi e imparisillabi ritmicamente accordati in base a principi di scalarità prosodica o di replicazione di cellule ritmiche ternarie;
– l'affermazione del novenario quale verso almeno potenzialmente cantabile, specie di quello ad anfibrachi;
– la problematizzazione sia prosodica che sintattica del ritmo del verso breve.

Se, con Bozzola, l'accostamento di versi pari e dispari sembra orientarsi, almeno nell'Ottocento, a una resa prosastica anziché cantabile del dettato[30], le soluzioni prosodiche adottate da Pascoli nel combinare le due tipologie paiono a un primo sguardo orientarsi nel senso di una loro armonizzazione. I tipi versali accostati, ad accenti fissi e mensuralmente prossimi, si caratterizzano infatti per una scansione scalare degli *ictus* di modo che, tolta l'anacrusi, il *pattern* ritmico degli uni si possa sovrapporre perfettamente a quello degli altri in quella che Mengaldo ha definito «conformità ritmica [...] discreta» e non continua[31]. Così accade nei componimenti in cui si combinano novenari ad anfibrachi e decasillabi anapestici e in quelli che accostano novenari giambici e ottonari trocaici.

Monotona e regolare potrebbe apparire anche la cadenza anfibrachica del novenario, impiegato in serie isoritmiche o compaginato coi suoi sottomultipli: il parisillabo senario e l'imparisillabo ternario.

Nella prassi realizzativa pascoliana, tuttavia, il ritmo si dà – per semplificare – come esito della combinazione sempre variabile tra scansione ritmica

---

[29] Per lo studio della versificazione pascoliana di *My* e *CC* si è fatto riferimento a E. Bigi, *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte. Convegno Bolognese (28-30 marzo 1958)*, II, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, pp. 29-56; M. Pazzaglia, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*, in Id., *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974, pp. 77- 127; P. V. Mengaldo, *Ancora sui novenari di Castelvecchio*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 91-116.

[30] Bozzola, *L'autunno della tradizione*, pp. 38-44.

[31] Mengaldo, *Ancora sui novenari di Castelvecchio*, p. 95.

a priori, deroghe più o meno significative a quest'ultima e rapporto, spesso terremotato, tra linea versale e sintassi.

L'accordo accentuale scalare tra versi pari e dispari, ad esempio, se pure può risultare fruibile in presenza di inarcatura sintattica in virtù di una reversibilità ritmica delle cellule prosodiche lette in continuità, può perdere però la sua efficacia in presenza di scarti accentuali e *ictus* ribattuti o di forti pause sintattiche interne al verso, che interrompono il flusso inerziale del ritmo. Un esempio in proposito può essere ricavato dalla poesia *Alba* (*My*). Se nelle prime due quartine e mezzo il ritmo anapestico-anfibrachico dei decasillabi e dei novenari scorre tendenzialmente fluido, ai vv. 11-12 viene meno l'articolazione ritmico-sintattica per distici: due contraccenti – uno di 2ª al v. 11 e uno di 1ª al v. 12 – rompono l'inerzia ritmica, di seguito compromessa più pesantemente dal cozzo tra l'*ictus* di 1ª del v. 13, generato dall'inarcatura inter-strofica, e quello finale del verso tronco che precede. La cantilena riprende al v. 13 dopo la pausa sintattica che segue il *rejet*, ripristinando il ritmo ternario (vv. 11-16):

Guizzò un raggio, soffiò su gli ulivi;	2-3 6 9
Virb… disse una rondine e fu	1-2 5 8
Giorno: un giorno di pace e lavoro,	1 3 6 9
Che l'uomo mieteva il suo grano,	2 5 8
E per tutto nel cielo sonoro	3 6 9
Saliva un cantare lontano.	2 5 8

La semplice cantilena ternaria di questi versi viene dunque problematizzata da Pascoli che, mentre consegna al Novecento una strategia per armonizzare diverse lunghezze sillabiche, fornisce anche la duplice chiave – prosodica e sintattica – per scardinare la facile inerzia dei ritmi scalari.

Anche in presenza delle apparentemente monotone catene anfibrachiche di novenari, senari e trisillabi, non mancano, come sottolinea Mengaldo, «scansioni [...] che scartano rispetto a quelle previste dalla serie testuale. Né tanto meno [...] scansioni "arricchite" rispetto alla normalità del modulo»[32]. Rispetto a queste osservazioni si può aggiungere che gli scarti ritmici e/o gli incrementi delle percussioni tendono in certi testi ad addensarsi in brevi sequenze in cui la cadenza perde per un momento la sua periodicità. Così, ad esempio, accade nella terza strofa de *La nonna* (*CC*), dove i versi, per altro sintatticamente ed espressivamente frammentati da pause e sospensioni, si

[32] Ivi, p. 95, n. 9.

infittiscono di *ictus* (vv. 11 e 15) e talvolta trasformano il proprio profilo accentuale, assumendo cadenze differenti da quella anfibrachica, come accade al v. 13 (vv. 11-15):

Sì, solo; *sì*, sempre, dal canto	1-2		4-5	8
del fuoco, dall'umile trono;		2	5	8
sì, per ogni scoppio di pianto,	1	3	5	8
per ogni preghiera: *perdono*,		2	5	8
sì... voglio, *sì... sì*!	1-2		4-5	

Dalla combinazione delle soluzioni armoniche e dei contrappunti prosodico-sintattici deriva dunque un ritmo vario e flessibile, che ora indulge in cadenze più regolari, ora dà corpo a esiti più mossi, se non dissonanti: aprioristicamente monotono, alla prova del testo esso viene quindi ridiscusso, mutando in base alle ragioni espressive.

Di vera e propria «prosasticizzazione»[33] parla invece Bozzola in merito alla giustapposizione architettonicamente regolata di scansioni prosodiche differenti per una medesima misura, sia che questa sia realizzata in serie isosillabiche o contestualmente ad altre lunghezze.

L'effetto prosastico, in particolare, sortisce quando le diverse cadenze si susseguono in stretta alternanza o si mescolano, con più o meno regolarità, entro strofe dai disegni ritmici complessi; gli accorpamenti ritmici per blocchi separati (specie se coerenti rispetto alla morfologia rimico-strofica), da una parte, e un trattamento sintattico lineare privo di inarcature forti, dall'altra, precludono invece la mescolanza dei ritmi, sfavorendo gli esiti dissonanti e contribuendo anzi a rendere facilmente prevedibili gli scarti, come avviene rispettivamente, ad esempio, ne *La servetta di monte* e ne *Il gelsomino notturno* (*CC*).

Giocoforza, le inarcature tra versi favoriscono la percezione della varietà ritmica, tanto più sensibile se a quest'ultima contribuiscono anche la risegmentazione ritmica della linea versale ad opera di una sintassi involuta e frammentata e la variazione accentuale in seno ai singoli modelli prosodici. Effetti particolarmente dissonanti si registrano in componimenti quali *Il primo cantore*, *La figlia maggiore*, *Il viatico* e *Ov'è?* (*CC*), dove novenari di diverso profilo prosodico vengono organizzati in configurazioni regolari ma articolate in modo tanto complesso da rendere ardua la predicibilità della loro collocazione, vanificando così ogni previsione ritmica del testo.

Il primo cantore, in particolare, combina, come sottolinea Bozzola, «addi-

[33] Bozzola, *L'autunno della tradizione*, p. 118.

rittura tre diverse tipologie [di novenario], dattilico, trocaico e giambico»[34]: l'alternanza frequente dei ritmi rende impossibile ogni loro momentanea affermazione e qualsiasi individuabilità a orecchio. A ciò si somma l'azione congiunta di rime interne, soste sintattiche e accenti ridistribuiti che contribuiscono a ridefinire imprevedibilmente pause e pesi entro i versi (vv. 9-16):

Un ramo non c'è, con due frasche,	2 5 8
per te!	2
Brulli sono meli e marasche;	1 3 5 8
forse il mandorlo ha imbottonato:	1 3 8
tu nella vigna sur un palo,	1 4 8
tu sul palancato d'un prato,	1 5 8
d'amore canti, o saltimpalo,	2 4 8
siccecchè... siccecchè...	3 6

Se da una parte Pascoli attiva quindi soluzioni d'accordo scalare tra parisillabi e imparisillabi e sperimenta modalità di continuità ritmica a base anfibrachica, dall'altra, mediante scarti o scontri accentuali e per mezzo della risegmentazione del verso ad opera della sintassi, elude la monotonia delle facili cantilene; l'interazione tra struttura della strofa, prosodia e sintassi ha poi forti ripercussioni sulla fruizione ritmica dei versi isosillabici con scansione accentuale differente, determinando ora la possibilità di una fruizione distinta e prevedibile del ritmo, ora la sua impossibilità, con conseguente esito vario se non, talora, prosastico.

La canzonetta novecentesca guarda proprio a tale prassi versificatoria, sfruttando le potenzialità offerte da una cantabilità ancora possibile ma trattenuta e variamente problematizzata. Il paradigma scalare viene per esempio impiegato da Betocchi, che in una poesia come *Dedica I* (*L'estate di San Martino*, 1961)[35] accosta cadenze anfibrachiche a strutture dattiliche e anapestiche. Il ritmo, come in Pascoli, si increspa in prossimità di *ictus* ribattuti (vv. 1 e 2), elusioni (v. 5) e scarti accentuali (vv. 3 e 6)[36]:

---

[34] «collocati rispettivamente ai vv. 1 e 6, 3-4, 5 e 7 di ciascuna strofa», ivi, p. 120.

[35] Betocchi, *Tutte le poesie*, p. 287.

[36] Al v. 3, oltre all'*incipit* giambico che fa inizialmente vacillare il passo dattilico, anche la mancata realizzazione della misura endecasillabica, che avrebbe invece garantito una perfetta chiusura dattilica, compromette la netta affermazione della cadenza ternaria.

Ne avrai colpa tu; se avrai detto	2-3 5 8
– Non voglio esser vecchio.	2-3 5
Avrai sbagliato di sana pianta.	2 4 7 9
Passa chi è giovane e canta.	1 4 7
E non ti faranno dormire;	5 8
vanno al ballo, balla la luna:	1 3 5 8
e tu resti a sentirti stormire,	3 6 9
tu debole e inquieto, una piuma.	2 5 8
Oh l'oscillante vecchiaia,	1 4 7
la pula che vola nell'aria	2 5 8
se il tempo con mano maestra	2 5 8
ti ventila, e nulla ti resta.	2 5 8

Anche nella gattiana *Senza domani* (*Poesie d'amore*, 1960-72)[37] vengono pascolianamente compaginati, senza però un disegno predefinito, novenari ad anfibrachi e ottonari dattilici; ancora una volta scarti ed elusioni accentuali, in combinazione con una sintassi inarcante che ridefinisce il sistema di scansione e pausazione versale, attenuano in parte la cantilena ternaria; si esemplifica coi vv. 1-10:

Alzavi alla nuca i capelli	2 5 8
del vento, la mano sommersa	2 5 8
dalla tua gioia d'averli.	4 7
E la mia vita era persa	4 7
nella battente allegria	4 7
diritta senza domani,	2 4 7
il volto che affila la via	2 5 8
spiegata ai mari lontani,	2 4 7
le mani strette al veloce	2 4 7
appiglio di corda che scotta.	2 5 8

Di ampia fortuna nel Novecento gode anche il novenario ad anfibrachi, impiegato in serie isosillabiche o compaginato con altri versi, specie con le sue sottomisure. Moretti, che se ne serve in accordo con il senario e il trisillabo nella raccolta *Fraternità*, nella successiva *Il giardino dei frutti* (1915) lo

[37] A. Gatto, *Tutte le poesie*, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori, 2017, pp. 151-52.

sperimenta in serie isosillabiche nelle stanze geminate dell'ironica e teatrale *Romanza della padella*[38], dove risulta tuttavia sporadicamente intervallato da altre varianti ritmiche[39] (vv-1-8):

> Se dico che anch'io qualche volta
> mi sento un po' sentimentale,
> mi sento un pochino sconvolta,
> un po' più di là che di qua;
>
> Se dico che ho anch'io certe pene
> di cuore e il mio dolce ideale,
> qualcuno a cui voglio più bene,
> nel quale il mio lardo si sfa,
> […].

In contesto para-canzonettistico si potrà poi ricordare *La lampana* di Sebastiano Satta (*Canti barbarinici*, 1910), dove il novenario è associato al tetrastico a schema alterno con motivo ritornellante (*«lampana»*) variabile per posizione (vv. 1-4)[40]:

> Nutrito ho per te la mia lampana
> Di rame con olio d'oliva.
> Con zirbo, se manchimi l'olio,
> Per te la terrò sempre viva.

Ancora, il giovane Saba nei tristici continui di *Salendo un viale* (*Canzoniere* 1919)[41] combina due novenari ad anfibrachi con un settenario tronco finale (vv. 1-6):

> Un torbido fiume, con ponti,
> con verdi cascine, una grande
> – nuova e antica – città;
>
> e vie popolose ho lasciato,
> e ameni sobborghi. Coi primi
> lumi, accesi qua e là,
> […].

---

[38] Moretti, *Tutte le poesie*, pp. 308-09.
[39] Si osservi qui, ad esempio, la cadenza giambica del v. 2.
[40] S. Satta, *Canti barbaricini*, Roma, Società Editrice La Vita Letteraria, 1910, p. 35.
[41] Saba, *Tutte le poesie*, p. 893.

Gatto, poi, inizia a introdurre tale verso nella sua produzione a partire da *Morto ai paesi* (1933-37) per impiegarlo con una certa frequenza in serie isosillabiche a partire dagli anni Cinquanta, con le raccolte *La forza degli occhi* (1950-53) e *Osteria flegrea* (1954-61); da quest'ultima si riporta la prima strofa de *La piccola Venezia*[42]:

> Ricami nell'andirivieni
> la grazia che t'affatica,
> altane caduche, baleni
> di cielo, la patina antica
> […].

Quindi se ne serve pure Montale, che ne *La bufera e altro* (1957) impiega, in un contesto di oscillazione sillabica e scalarità ritmica, il novenario ad anfibrachi nelle poesie *Nella Serra* e *Nel parco*[43].

Anche il novenario libero avrà una certa fortuna in ambito canzonettistico. In tal senso spicca, nella raccolta *Scherzo e finale* (1937) di Diego Valeri[44], il titolo rematico *Ariette di febbraio*, il cui terzo componimento compagina novenari dal differente profilo prosodico:

Il cielo è fosco, nero il monte		2	4	6	8
ma la tua guancia che si posa			4		8
Su la linea dell'orizzonte,		3			8
La tua guancia è color di rosa.		3		6	8
Cosa di luce tanto pura	1		4	6	8
Contro la vasta ombra nemica,	1		4-5		8
Che, a staccar gli occhi, si ha paura		3-	4		8
Di rivederla già sfiorita.			4		8

Novenari dalla diversa cadenza si riscontrano anche in Betocchi, che nei pentastici di *Paese d'acque* (*Poesie disperse*) da una parte alterna liberamente novenari e decasillabi variamente accentati, dall'altra cristallizza in quarta posizione un trisillabo sdrucciolo ritornellante e assegna a un novenario giambico la chiusura della strofa, recuperando almeno parzialmente le stu-

---

[42] Gatto, *Tutte le poesie*, p. 391.

[43] Cfr. E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, pp. 249-50.

[44] D. Valeri, *Scherzo e finale*, Milano, Mondadori,1937, p 68.

diate geometrie di distribuzione mensurale e ritmica operate da Pascoli nei *CC*[45]; si riportano le prime due stanze[46]:

Chi non ha più ombra, chi dorme			3		5		8	
Sulle rive agli incantati laghi			3			7		9
Guida le vostre eteree forme,	1			4	6		8	
O nuvole		2						
E i vostri passi ondosi e vaghi.		2		4	6		8	
La liquida perla del cielo		2			5		8	
Irrora l'aria continuamente		2		4				9
E i prati salgono nel sereno,		2		4				9
O nuvole		2						
Cantando con la gola verde.		2					8	

4. Conclusioni

La commistione dei modelli tradizionali di costruzione e connessione strofica, l'ibridazione di questi con gli istituti formali propri di altri metri, il trattamento mosso e talora prosastico del verso breve mediante il duplice contrappunto prosodico e sintattico, la contestualità di molteplici strategie fonico-strutturanti e compattanti, caricate di sfumature atmosferiche e di peso simbolico sono le dinamiche fondamentali che interessano la sperimentazione pascoliana ispirata alla tradizione dell'ode-canzonetta. Guardando a quest'ultima, l'autore forgia organismi compositivi tecnicamente complessi, la cui identità formale viene ridiscussa dall'ibridazione con altri metri, la cui vocazione al canto – testimoniata dalla ripetizione, dalla connessione ritornellistica e dalla costruzione per cellule ritmiche del verso breve – viene contraddetta e finanche compromessa dallo scarto ritmico, dalla discrasia sintattica e, talora, dal rintocco fonicamente e semanticamente lugubre dell'iterazione. In seno alla poesia in strofe rimate di versi brevi di ispirazione cantabile, Pascoli sperimenta soluzioni foniche, sillabiche e ritmico-sintattiche di carattere lirico piuttosto che spiegatamente melico, incrinando la facile cantilena esteriore dei versi brevi e sottomettendola alle esigenze di un dire introflesso, che aderisca alle asperità della vita interiore. L'autore consegna così al Novecento una canzonetta trasfigurata tanto nei suoi connota-

[45] Cfr. Bozzola, *L'autunno della tradizione*, p. 121.
[46] Betocchi, *Tutte le poesie*., p. 513.

ti formali che semantici, facendone uno strumento duttile tanto sul piano metrico che su quello espressivo. Sul piano formale, infatti, mentre si giova della strumentazione tradizionale, si apre anche al dialogo con altre strutture e, accogliendo al suo interno l'armonia e la dissonanza, si presta a un trattamento ritmico flessibile; sul piano espressivo si rende poi capace di stornare le risorse del canto dall'esterno all'interno, per fare di esse i ripetitori, non sempre armonici, delle inquiete vibrazioni dell'io-poetico.

*Canzonette di Carolus L. Cergoly**

Rodolfo Zucco

1. *Canzonette* è termine ricorrente nella bibliografia su Cergoly. Bàrberi Squarotti, recensendo *Ponterosso*[1], lo usa per richiamare un ganglio stilistico-tematico, dicendo di un libro che si svolge su «due versanti di discorso: la rievocazione del mondo di ieri dell'*Austria felix* e della tragica fine di essa con la prima guerra mondiale (e, insieme, anche la fine di un'Europa di civili consuetudini di vita, di sapienti eleganze, di allegri amori), e la canzonetta amorosa»[2]. E Luciana Borsetto, in un suo saggio complessivo sulla poesia del Nostro, parla di una «fuga nella zona melodica della canzonetta settecentesca, con l'uso di versi lunghi e corti variati all'infinito e con l'impiego di sdrucciole in *explicit* di verso con funzione di rime ritmiche ("Morbinoso

* Le poesie triestine di Cergoly sono citate da C.L. Cergoly, *Latitudine Nord. Tutte le poesie mitteleuropee*, Milano, Mondadori, 1980 (a cui si riferisce il numero di pagina che segue i versi trascritti). In assenza (sistematica) di titoli, le richiamerò con il verso incipitario (in corsivo). Considerata la relativa rarità del libro (anche nella recente seconda edizione: Trieste, Circolo della Stampa di Trieste-Hammerle Editori, 2023), la trascrizione di testi oltre le strette necessità espositive si deve al mio desiderio di mettere a disposizione del lettore una piccola antologia (sia pure condizionata, nella scelta, dal tema di questo intervento).

1 C.L. Cergoly, *Ponterosso. Poesie mitteleuropee in lessico triestino*, Milano, Guanda, 1976.

2 G. Barberi Squarotti, *Nella stanza di Cergoly ci sono rose di Vienna*, «Tuttolibri», vi, 24 maggio 1980, 19, p. 10. Più avanti: «L'altra misura di questa poesia è la canzonetta d'amore: e anche qui la necessità della lingua usata da Cergoly è in stretto rapporto con l'impossibilità di dire in lingua la grazia, la malizia, lo scherzo, il riso, la giocondità, l'ironia, anche la malinconia di un discorso amoroso capace di prescindere da ogni complicazione esistenziale o morale o sociologica, per essere soltanto la lieta e fervida espansione di vitalità».

simpatico / Tra onde tenere / La coccola beato / Nettuno l'adriatico")»[3]; e specifica in nota:

> L'uso della canzonetta settecentesca rimanda ancora una volta al primo Saba e a Giotti. In Cergoly la canzonetta viene assunta peraltro come puro e semplice spartito musicale, avulso dalla rimarcatura sintattica della punteggiatura (totalmente assente nella poesia di Cergoly, in tutte le fasi della sua evoluzione), assolutamente libero rispetto a schemi rigidi di rime, sostituite fin da subito da inedite cadenze ritmiche. Si ricordi a questo proposito la nota definizione di Joyce: «La tessitura del suo dialetto è veramente muscolosa»[4].

Si può discutere della parte che Saba e Giotti hanno nell'elezione di una certa strumentazione formale. La mia impressione è che, certo, Cergoly venga ad affiancarsi a certe zone metriche dei due triestini più anziani, ma che la sua discendenza dalla poesia sette-ottocentesca sia diretta, e che anche altre siano le fonti cronologicamente prossime, d'accordo in questo con Zanzotto e Raboni. «Queste poesie – scrive il primo –, come raccordano in un largo arco di tempo il passato al presente, sottintendono un vasto retroterra culturale: da Redi a Carlo Gozzi a Noventa a Saba e, nel nome dell'"Imago Erasmi", a tutto un mondo di stimoli che non si limitano certamente al solo quadro mitteleuropeo»[5]; e Raboni (trattando dei versi italiani; ma l'osservazione vale certamente anche per i triestini) dice di una «sostanziosa varietà-compattezza ritmica dei testi, dove l'aerea filigrana di cavatine e cabalette i cui settenari potrebbero essere, volta a volta, di Metastasio o di Saba e sono sempre, invece, inconfondibilmente di Cergoly, non soltanto non esclude, ma in qualche modo introduce e propizia tratti di sillabazione solennemente prosastica alla Cendrars, alla Apollinaire»[6]. Quanto alle «cadenze ritmiche» sostitutive della rima notate da Borsetto, ebbene, a me pare che non siano

---

[3] L. Borsetto, *«Del sì del da del ja». Poesie mitteleuropee di Carolus L. Cergoly*, in Ead., *Lingua dialetto poesia. Cinque analisi: Marin, Cergoly, Calzavara, Giacomini, Bartolini*, Ravenna, Essegi, 1989, pp. 39-67, a p. 45. I versi citati vengono da *La xe una roba sola* (pp. 32-33). Borsetto avrebbe potuto insistere, perché la serie delle uscite sdrucciole ha un elemento in più, e la strofa citata ha, di melico, anche l'uscita sdrucciola. Continua infatti: «E Lydia come Venere / Nuda ciassando / Se lassa coccolar».

[4] Ivi, pp. 63-64.

[5] A. Zanzotto, *Donne vino e canto*, «Corriere della Sera», 1° settembre 1974.

[6] G. Raboni, [*Introduzione*], in C.L. Cergoly, *Opera 79 in sostantivo Amore. Poesie di Verità di Capricci e di Memorie*, Genova, S. Marco dei Giustiniani, [s.d., ma 1983], pp. 7-11; poi in Id., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano, 1959-2004*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 351-55, a p. 355.

affatto tutte «inedite», come spero di dimostrare nel seguito di questo intervento.

2. Per parlare di *canzonette* nel Novecento occorre risalire a una pagina di un saggio di Antonio Girardi a proposito di quelle di Attilio Bertolucci, laddove vengono fissati dei criteri essenziali perché di canzonette si possa parlare. Scrive Girardi che

> non è giusto limitare il conto delle canzonette solo a quelle rimate con qualche regolarità. In una metrica in sostanza versoliberista, la soglia sarebbe troppo alta. Ce ne vuole una bassa in cui trovino posto le lirichette legate più blandamente alla forma canonica. In altri termini, del *corpus* si può dare una descrizione a cerchi concentrici, con in mezzo quelle che rispettano tutti o quasi i dettami del genere, e via via verso l'esterno le altre che ne salvano solo alcuni.
>
> Dovrebbero bastare, per isolare queste ultime, due condizioni: 1) la prevalenza di versi medi e brevi, diciamo il settenario e i dintorni verso l'alto e verso il basso, con relativa esclusione o almeno bassissima frequenza di misure dall'endecasillabo in su; 2) un intreccio fonico "facile" e leggero, in qualche modo melico appunto. Inutile dire che queste condizioni sono necessarie ma non sufficienti se poi mancano leggerezza e facilità nella lingua, nello stile, nello svolgimento del tema stesso, o meglio nel tono con cui il tema è svolto[7].

Riprenderò i vari luoghi di questo sistema definitorio con riferimento al nostro oggetto, in modo da farne risaltare le caratteristiche peculiari[8]. L'affermazione iniziale, quella per cui «non è giusto limitare il conto delle canzonette solo a quelle rimate con qualche regolarità», è opportuno che la facciamo nostra senz'altro, perché delle poesie in versi brevi nel *corpus* poetico di Cergoly quelle rimate «regolarmente» sono solo due. La prima è in quattro quartine di ottonari rimate ai versi dispari, con versi irrelati rispettivamente piano e tronco in seconda e quarta posizione:

> Mi no so roba più bela
> Che nudar in mar averto
> Bordizar po' con la vela
> Sotto costa a Miramar 4

[7] A. Girardi, *Le canzonette di Bertolucci* [2003], in Id., *Grande Novecento. Pagine sulla poesia*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 163-73, a p. 169.

[8] Ometterò, in questi luoghi, il rinvio bibliografico al saggio appena citato.

Mi no so roba più bela
Quando el mar xe tutto rizzi
A sognar 'na parentela
Col delfin lustro del sol

Mi no so roba più bela
Quando refola la bora
Al caffè parlar con ela
E no dir e dir no dir

Mi no so roba più granda
Del sentir d'esser qua nato
E gustar l'odor che manda
Sta maturla mia città

(p. 30).

L'altra consta di due strofe pentastiche di quinari formate da quattro versi a rima alternata e da un verso tronco irrelato di chiusura:

Me piasi questa
Me piasi st'altra
E lancia in resta
Ingenua o scaltra
Tutto va ben

Ma sopra tutto
Me piasi in fondo
Solo sto frutto
Che me dà un mondo
Fatto de mi

(p. 163).

In Cergoly, infatti, la replicazione di un modulo rimico per più strofe è usuale solo nei (pochi) testi endecasillabici; per esempio in queste tre quartine a rima alternata:

Ne la sua casa tutta grigia piera
Canta Maria Sustercic sotto 'l tiglio
Con una vose tenera leggera
Tignindo in brazzo coccola un coniglio

Coi su oci de tinta celestina
La me varda ridendo tutta piena
De quella pase verde carsolina
Po la disi: la sa che son slovena? 8

E leggio «Ziziban» e po la storia
De «Martin Kerpan» e de l'Imperator
Xe tanto bel che so tutto a memoria
Mi me ciamo Sustercic. E lei signor? 12

(pp. 20-21)[9].

Nelle poesie in versi medî e brevi (che sono la quasi totalità) il legame con la tradizione è dato, in un altro paio di casi, dall'isometria (anche variata) entro strutture strofiche rimicamente libere. La prima delle poesie che si leggeranno qui di seguito è di tutti settenari; nella seconda il verso-*pivot* è il senario, che sale a novenario al v. 16, si presenta nella forma acefala (cioè come quinario) al v. 24, si dimezza in trisillabo ai vv. 31-32 (che restituiscono, letti in continuità, un senario) e 34:

El «Stradun» de Ragusa
Portici e su finestre
Gambe cotte de sol
E pugni de ginestre
Sora i murazzi bianchi 5

Un passeggiar a dondolo
De dalmate scarpette
Ornade de rosette
Fatte per ben ballar

Un vin verde velludo 10
Scancella ogni dolor

E svolo fresco e nudo
Con l'anima in altana
A sconderla tra i nuvoli
Fatti de filigrana 15

(pp. 30-31);

[9] Assetti metrici simili, in *Latitudine Nord*, anche nelle poesie alle pp. 17-18, 22, 163-64.

Nel cuor dell'Europa
Ghe iera una casa
Dal nome d'un zogo
«Spalanca finestre»

Spalanco e me godo
Carinzia e Tirolo
Lontan Bucovina
La bianca Croazia
La verde Slovenia
L'azzurra Dalmazia
La gialla Ungheria
Le piere del Carso
L'urlar de la bora

Avanti per casa
Passeggio e spalanco
Finestra rotonda d'oblò
Profumo de salso
Celeste de mar
Hohò mia Trieste

Vapori Sirene
Sui pastini l'uva
Svolar de gabbiani
Odori d'Emporio
Flusso d'oriente
Riflusso occidente
Tesbieh et Puccinum

Pianeta cometa
Dei venti la rosa
O ponte Trieste
Amante mia sposa
Te coccolo
E baso
Mia spenta Trieste
Col requiem

(pp. 219-20).

3. La prima delle due condizioni poste da Girardi, quella per cui il testo debba presentare «la prevalenza di versi medi e brevi» ecc., è soddisfatta dalla stragrande maggioranza delle poesie di *Latitudine Nord*. Qui l'escursione va dal bisillabo al tredecasillabo; l'endecasillabo (con sue varianti) è usato in pochi testi isometrici (vd. *supra*) e, saltuariamente, entro i testi con prevalenza di versi brevi e medî. Un certo spazio ha il novenario; raro il verso di dieci sillabe e rarissimi quelli di misura superiore all'endecasillabo. Come ha ben visto Raboni, un ruolo centrale è affidato al settenario, che è l'unico verso a essere usato in serie prolungate. Si veda questa poesia di *Opera 79 in sostantivo Amore* (a p. 27):

Il tuo culetto Topsy
In geografia d'amore
È l'universo mondo per me
In allegria di sogno
A sculettar ti vedo
Su code di comete
Tra nuvole barcone
O bossolo di spezie
Color pelle di luna
Ti mordo e poi ti bacio
Mio culetto assonnato
Mio mucchio di grano
Mio gotico amore
Mio canto pagano
Le nostre vite sono sempre in festa.

Su quindici versi, dieci sono, appunto, settenari (i due di apertura e i vv. 4-11); il v. 3 è un doppio quinario, l'ultimo un endecasillabo. Non appartengono dunque al paradigma degli imparisillabi[10] i vv. 12-14, senari il cui "strappo" metrico rispetto al settenario 11 è compensato dall'anafora e dal parallelismo sintattico. Nei versi triestini la situazione è la stessa. Basti come esempio la poesia che segue, dove la misura dominante lascia spazio solo

[10] Per *paradigma degli imparisillabi* intendendo quello formato da quinario, settenario, novenario di 4ª, endecasillabo e tredecasillabo. Il gruppo può estendersi a tre versi brevi che non si negano alla lettura come parti dell'endecasillabo: il bisillabo, il trisillabo (che appartiene anche al paradigma dei versi anfibrachici: senario, novenario di 5ª, dodecasillabo) e il quadrisillabo. Cfr. R. Zucco, *Paradigmi metrici mariniani*, in «Stilistica e metrica italiana», viii, 2008, pp. 253-86 (ora anche in Id., *Studi di metrica italiana contemporanea*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2026, pp. 65-92).

a due novenari che incorniciano un trisillabo (vv. 12-14) e alla coppia di chiusura, bisillabo e quinario. Resta il fatto che i vv. 12-13 sono rimodulabili come due settenari (*«Scriver de parolette / inutili Scavar»), che un settenario si ricostruisce ai vv. 13-14 (*«Scavar Col cuciarin») e che nella coppia in *explicit* si può vedere un settenario distribuito su due linee:

Sotto la pergolada
E musica de mar
Una punta de spada
Se godi a tormentar
L'estro paralizzado

Foglio che resta bianco
Pensieri che no vien
Viso tirado stanco

Un fazzoletto pien
De robe maledette
Tutto un far e disfar
Scriver de parolette inutili
Scavar
Col cuciarin piera del Carso

Disperado guardar
El giorno farse grigio
Po subito vien notte

Ela vizin de mi
Nuda
No me interessa

(pp. 39-40).

Anche quando il settenario non abbia una prevalenza numerica schiacciante, può accadere che esso si ponga come misura versale-cardine. Così in *Verzi la bocca*, dove il verso dominante si ritrova, spezzato, nelle coppie di versi 1-2 (quadrisillabo e trisillabo) e 6-7 (due quadrisillabi) e scalarmente variato nei tre quinari 10, 12, 15; cosicché l'unica escursione dal paradigma degli imparisillabi è nel decasillabo (ma di 3ª e 6ª) 8, verso di cui si può sostenere la sostanziale continuità con gli altri se si valorizza il settenario riconoscibile in uscita («Che guarissi | un tipo come mi»):

Verzi la bocca
E parla
Con quella vose tua
De formigola matta
E dime la parola
Che te sa
Quella sola
Che guarissi un tipo come mi
Rosiga nervi

Vardime fisso
Coi tu oci de mar
Dalmata Lydia
E dime: Te capisso

E sarò consolà
Come un caval
Col zucchero tra i denti

(pp. 110-11).

Ma l'escursione mensurale, giacché comprende, perlopiù, anche misure estranee al paradigma degli imparisillabi, fa sì che l'impiego di versi brevi e medî non costituisca, in Cergoly, un fattore di melicità. Il suo procedere per "scarti", al contrario, produce degli effetti di straniamento che sono alla base, credo, della sottolineatura zanzottiana di un «ritmo rapidissimo eppur marcato», con successiva menzione del ditirambo[11]: forma evocata – ma sulla considerazione di fattori diversi – anche da Borsetto: «un nuovo sistema di non prevedibilità di rime e strofe impone un andamento "ditirambico" del verso, volto soprattutto alla produzione di giochi compositivi di incastro»[12]. Così nella poesia alle pp. 159-60, dove la tavolozza di Cergoly comprende il trisillabo (vv. 2-3), il quinario (vv. 1, 7, 11, 13, 17, 18, 23, 24), il senario (vv. 6, 22, 25), il settenario (vv. 4 – lo leggo con dialefe –, 5, 8, 12, 14-16,19-21, 26) e l'endecasillabo (vv. 9-10):

Respiro e increspo
El mar
Sul mar
Le onde verdoline
E sora rizzi a spiuma

[11] Zanzotto, *Donne vino e canto*.
[12] Borsetto, *«Del sì del da del ja»*, p. 55.

Lustri de stagnola

Sconta Sirena
Col suo cantar me striga
«Io son cantava io son dolce Sirena
Che i marinai in mezzo mar dismago»
Mio controcanto
Che mai intonerò
Orfeo no son
O qualche semidio

Oggi venti settembre
El giorno che son nato
Sangue go antico
Bianchi cavei
E curvo un poco in schiena

Sul molo a Miramar
Con la Sfinge de Max
Ciacolo e ghe conto
El mal de mi
Tutto me verzo
Senza sconderiole
E senza Jung che aiuti.

Che la discontinuità rispetto al paradigma degli imparisillabi sia da Cergoly consapevolmente perseguita lo dimostra un verso di *Verzi la bocca* (vd. *supra*), dove il decasillabo «Che guarissi un tipo come mi» è preferito all'endecasillabo che risulterebbe dalla scelta della forma con pronome soggetto pleonastico: *«Che la guarissi un tipo come mi»[13].

4. Il carattere melico della poesia di Cergoly non si esprime dunque nella versificazione "primaria", quella che si concretizza tipograficamente sulla pagina, bensì in quella secondaria, laddove i versi brevi e medî si allacciano a comporre degli imparisillabi *transversali*[14]. Ne risulta una centralità dell'endecasillabo e delle misure ancillari: settenari e quinari *in primis*, ma anche novenari e tredecasillabi, in particolare quando questi due versi siano funzio-

[13] Il verso compare nella forma senza pronome soggetto pleonastico anche nella redazione della poesia in C.L. Cergoly, *Inter pocula. Poesie segrete triestine*, Trieste, G. e A. Kirchmayer, 1974, p. 31.

[14] Cfr. A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 88, 150, 153.

nali all'"assorbimento" delle misure incompatibili con il paradigma (il senario e l'ottonario) o dei versi brevi paradigmaticamente "ancipiti" (bisillabo, trisillabo, quadrisillabo: vd. *supra*). In *Me son sveià* (pp. 87-88) sono usati tutti i versi di misura compresa tra il bisillabo e il settenario (escluso il solo quadrisillabo):

Me son sveià
Stanotte
Con un tormento
Che no so spiegar
Un vergognarse
Tra sudori freddi
De robe fatte
Quarant'anni fa

Verzo finestre
Umido de stelle
Fumo
Me specio
Viso strigà
Legger no posso

L'antinevrina
Sgocciolo nell'acqua
E dopo un muro
Grosso de fortezza
Tra mi 'l matez
Me libera me calma

Slongo la sdraio
Quieto me distiro
Fresco de ala
Me riporta el sonno;

ma una lettura che si metta alla ricerca di versi transversali che appartengano al paradigma degli imparisillabi è premiata dal reperimento di una maggioranza di endecasillabi (uno, il quarto, richiede una dialefe, che segno con il simbolo «ˇ»)[15], cui si accompagnano un settenario (in apertura) e tre quinari (gli pseudo-versi 6-8). Metto in apice la numerazione dei versi che compon-

[15] Mi piace accogliere qui la nota del revisore anonimo, che scrive: «In questa posizione, al limite tra gli endecasillabi e i quinari transversali, potrebbe non essere casuale la composizione di questo verso, oscillante tra la misura di una sorta di – abnorme – doppio quinario (se si esclude

gono il testo originale, sulla destra del testo, in corsivo, quella riferita agli pseudo-versi risultanti dalla loro composizione in linea:

[1]Me son sveià [2]Stanotte
[3]Con un tormento [4]Che no so spiegar
[5]Un vergognarse [6]Tra sudori freddi
[7]De robe fatte [8]Quarant'anni fa

[9]Verzo finestre ˇ [10]Umido de stelle *5*
[11]Fumo [12]Me specio
[13]Viso strigà
[14]Legger no posso

[15]L'antinevrina [16]Sgocciolo nell'acqua
[17]E dopo un muro [18]Grosso de fortezza *10*
[19]Tra mi 'l matez [20]Me libera me calma

[21]Slongo la sdraio [22]Quieto me distiro
[23]Fresco de ala [24]Me riporta el sonno.

Più spesso resta qualche verso irriducibile al paradigma. In *Me sento* (pp. 47-48), di cui do subito la trascrizione che mostra i versi transversali, residuano il quadrisillabo 13 e l'adiacente senario (a meno che non si legga il primo dei due con un'ardua dialefe: *«Svola ˇ el ritmo Torno dei camini») e l'ottonario 19:

[1]Me sento [2]Un certo ritmo [3]Ne la testa
[4]Fresco [5]Come de mar [6]Verto a Lacroma

[7]Un ritmo ridancian [8]Come de vento
[9]Nato de man [10]Che sventola saludi
[11]In cento lingue [12]Parla le bandiere *5*

[13]Svola el ritmo
[14]Torno dei camini
[15]Po el me se sperdi [16]Sotto de l'androna
[17]Nel ghirigoro disegnà [18]Col gesso

[19]Sul muro caldo de sol *10*

---

la dialefe) e quella dell'endecasilabo che si ricava dall'autore del saggio. D'altra parte, è notevole che un endecasillabo si ricavi pure dalla sequenza "Fumo Me specio Viso strigà Legger"».

[20]Verso el tramonto
[21]Me fa sentir [22]Malinconie barocche.

In *Scogliera bianca* (pp. 191-92) a non farsi riassorbire in pseudo-versi appartenenti al paradigma degli imparisillabi sono il secondo e il terzo dei cinque senari (vv. 2, 9, 10, 12, 17), che evidenzio in corsivo. Il primo («Stupida de sol») e l'ultimo («Del quarantatré»), infatti, entrano in due endecasillabi transversali (gli pseudo-versi 1 e 12) con i quinari che precedono; né risulta troppo problematica la lettura come parte di un endecasillabo transversale (lo pseudo-verso 8) del quarto, posto com'è in continuità con un quinario (v. 11) da cui è separato dalla spaziatura strofica. I due quinari 5-6 formano un novenario di 4ª e 6ª (lo pseudo-verso 4). Il trisillabo tronco 7 e il quinario 8 appartengono al paradigma, ma compongono un settenario che va a far corpo con i settenari 3, 4, 13-15:

[1]Scogliera bianca [2]Stupida de sol
[3]Ronzar de calabron
[4]Bandiera segna rede
[5]Del saltarel [6]D'argento vivo

[7]E mi [8]Dentro de ti *5*
[9]*Nell'umidor biondo*
[10]*De la tua conchiglia*
[11]E dopo niente

[12]Pitturai de sera
[13]Behemot e Leviathan
[14]Dito senza la vera *10*
[15]E ti dispetinada

[16]Questo nel marzo [17]Del quarantatré[16].

5. Si sente il bisogno, per poter avanzare nel discorso, di una tipologia degli imparisillabi transversali. In quella che propongo qui (sperimentalmente) ogni singolo tipo è preceduto da una formula in cui il numero arabo rappresenta la misura dei versi coinvolti. Mi servo anche delle formule alfabetiche e dei caratteri speciali il cui significato è tradotto in questo specchietto:

[16] Anche qui faccio mia l'integrazione del revisore anonimo, che nota come la prima strofa allinei tre endecasillabi transversali in attacco: «Scogliera bianca Stupida de sol / Ronzar de calabron Bandiera segna / rede Del saltarel D'argento vivo».

p, t, s, nv	versi piani, tronchi, sdruccioli, con nesso vocalico (o dittongo discendente) in uscita
/	senza incontro vocalico
∩	con incontro vocalico
^	con sinalefe transversale
*	con coinvolgimento di un senario o di un ottonario
#	con versi brevi paradigmaticamente "ancipiti" (bisillabo, trisillabo, quadrisillabo)
•	con coinvolgimento di un verso tronco come elemento "interno"
=	risultanti dalla lettura transversale di versi della stessa misura

Elencherò dapprima gli endecasillabi e i settenari; a seguire i novenari e i tredecasillabi. Una spaziatura divide gli pseudo-versi formati da due versi da quelli formati da tre. All'interno di ogni sezione l'ordine in cui i tipi sono elencati è dettato dalla misura crescente del primo verso (i versi piani precedono gli sdruccioli e i tronchi).

Endecasillabi

#2p / 9	Nada / Conchiglia ˇ umida d'amor (p. 214)
^#3p ∩ 9	Trieste ∩ Un ponte pitturà de rosso (p. 139)
*#3p / 8	Ghe dava / Sto zogatolo de donna (p. 105)
#•3t / 9	Scavar / Col cuciarin piera del Carso (p. 39)
#3s / 7	In maschera / Vestida de bandiere (p. 74)
^5p ∩ 7	Grazia d'Asburgo ∩ Arrivederci quando (pp. 166-67)
*5p / 6	Vita de bosco / Solo me conforta (p. 84)
•5t / 7	Un souvenir / D'opanche piccolette (p. 166)
5nv / 7	El viver mio / Tra fughe e gran ritorni (p. 88)
^7p ∩ 5	Imbriagarse de sesto ∩ Arte ghe vol (p. 221)
#7p / 4	Zogatola col molo / Spiume verdi (p. 167)
•7t / 5	Tra un sventolar de man / Come bandiere (p. 167)
7nv / 5	Solfeggia el Domovoi / Note de kolo (p. 41)
#7s / 3	O cantico dei cantici / Viennese (p. 68)
^#9p ∩ 3	Pittura nuvoli e camini ∩ E mi (p. 98)
#9p / 3	Nel ghirigoro disegnà / Col gesso (p. 48)
#9nv / 3	Alla goletta de mio zio / Rodolfo (p. 55)
•#2p / 5t / 5	Fresco / Come de mar / Verto a Lacroma (p. 47)
^#3p ∩ 5p / 4	Mi sento ∩ Un certo ritmo / Ne la testa (p. 47)
#•3p / 4t / 5	Un scarto / Buffo al cuor / El primo infarto (p. 45)
#•3t / 2p / 5	Bel sol / Scalda / Contrade de Trieste (p. 150)
#••3t / 5t / 5	Legger / Come un sonar / De minuetto (p. 46)
#4p / 3p / 4	El se scondi / Lo ciamo / No 'l rispondi (p. 88)

#•4p / 5t / 3	La mansarda / Col finestron / Che guarda (p. 192)
#•5p / 2t / 5	Orlo violetto / Pien / D'acqua de piova (p. 99)
^#5p ∩ 3s / 3	Sedici volte ∩ El mandorlo / Per mi (p. 141)
^#5t / 5p ∩ 3	Stelle slusor / De mi che canta ∩ In tiglio (p. 150)
#••5t / 3t / 5	Po inghirlandà / Col Re / Starò a banchetto (p. 50)

Settenari

#2p / 5	Calda / De Nabresina (p. 46)
#2s / 4	Umidi / De rugiada (p. 172)
^#3p ∩ 5	Che ingrossa ∩ Anima e cuor (p. 107)
#•3t / 5	Un mar / Pien de nervoso (pp. 45-46)
#4p / 3	Sui pensieri / Ch'el mondo (p. 40)
#•=4t / 4	Col mio can / Rolf vizin (p. 160)
^#5p ∩ 3	Che me regala ∩ El mar (p. 33)
#5p / 2	In minigonna / Lia (p. 173)
#•5t / 3	Cip cip sì sì / Tesoro (p. 114)
*^#•6t ∩ 3	No la credi più ∩ In Dio (p. 198)
#2••t / 4t / 3	Sto / Ragionar / Contabile (pp. 164-65)

Novenari

#2p / 7	Ela / Col vestitin perlé (p. 172)
^#3p ∩ 7	Zia Resi ∩ A Vienna nel diciotto (p. 74)
*#3p / 6	Tormenta / L'anima infogada (p. 167)
#•3t / 7	Un ciel / Tutto de lacca rosa (p. 215)
#3nv / 7	Mi drio / Vestì de mariner (p. 75)
#3s / 5	Elisabeth / Quel tuo vermiglio (p. 211)
#5p / 4	Piccola sposa / Senza anel (p. 175)
^=5p ∩ 5	Urlo el suo nome ∩ Elsa von Herde (p. 203)
•=5t / 5	Col suo fanal / Lampo nervoso (p. 91)
=5nv / 5	Superi dei / Feme sognar (p. 89)
#7p / 2	In allegria d'autunno / Sconti (p. 42)
#•7t / 3	In balda libertà / Goduda (p. 175)

Tredecasillabi

#4nv / 9	Del suo vario / Goder de mamole e de galli (p. 160)
*5p / 8	Tra pini e olivi / Sempre in fregola d'amor (p. 223)
*7p / 6	Le tettine due nidi / Caldi molisini (p. 203)
•=7t / 7	Cussì Venere vol / E Paracelso mago (p. 207)
=7nv / 7	In biblioteca mia / Rugiada me bagnava (p. 206).

Ma ecco il punto cruciale: una certa misura versale non cessa di essere tale nel momento in cui entra in una relazione transversale. Nel caso in oggetto, il principio va fatto valere soprattutto quando (*a*) uno dei versi coinvolti appartenga a paradigmi metrici diversi (sia cioè un senario o un ottonario: sono i tipi contrassegnati da «*»); (*b*) uno dei versi sia metricamente ancipite (un bisillabo, un trisillabo, un quadrisillabo: «#»); (*c*) sia necessaria la sinalefe transversale (il che richiede una reinterpretazione dei rapporti prosodici tra le due unità coinvolte: «^»); (*d*) il verso superiore chiuda con un nesso vocalico o con un dittongo discendente (altro contesto che richiede una reinterpretazione: il verso viene letto individualmente come piano, transversalmente come tronco: «nv»).

La versificazione di Cergoly ha dunque come sua peculiare caratteristica il rapporto dialettico tra la versificazione primaria e quella secondaria. Questo rapporto, riprendendo una notazione di Menichetti, arricchisce di «importanti armoniche la polifonia del testo»[17]. Insieme, la segmentazione degli imparisillabi maggiori ha una funzione "analitica", finalizzata all'esposizione in punta di verso di parole tronche («•»), e dunque a un «gioco ritmico» di alternanza di uscite piane e tronche «esaltato», come nella melica sei-settecentesca, dalla «generale brevità dei versi»[18]. Quello che in lingua non è più possibile lo è in un dialetto ricco di parole tronche. Viene bene, qui, una citazione da Sapir: «Un artista deve utilizzare le risorse estetiche innate del proprio linguaggio»[19].

Questo «gioco» è condotto, a ben vedere, anche nei testi endecasillabici; ma qui, appunto, rimane sottotraccia. Una poesia come *Nel suo giardin d'amor… –*

Nel suo giardin d'amor son in cadene
Cara Conchiglia a Venere Afrodite
Spiuma de mar me corri per le vene
M'innerva tutto e par che cento vite
Dentro de mi se movi imborezzade
Giovini e fresche come fil de spade

Nel suo verzier d'amor go fatto casa
Mondo lo ciamo canto de Sirene
Me perdo tra l'erbetta verde e rasa
Rido pianzo d'amor godo le pene

(pp. 163-64) –

[17] Menichetti, *Metrica italiana*, pp. 151-52.
[18] Ivi, p. 116.
[19] E. Sapir, *Il linguaggio. Introduzione alla linguistica*, a cura di P. Valesio, Torino, Einaudi, 1969, p. 222.

risulta assai più cergolyana in questa trascrizione (che contiene due trisillabi, due quadrisillabi e due senari):

Nel suo giardin d'amor
Son in cadene
Cara Conchiglia
A Venere Afrodite
Spiuma de mar
Me corri per le vene
M'innerva tutto e par
Che cento vite
Dentro de mi
Se movi imborezzade
Giovini e fresche
Come fil de spade

Nel suo verzier
D'amor
Go fatto casa
Mondo lo ciamo
Canto de Sirene
Me perdo tra l'erbetta
Verde e rasa
Rido pianzo
D'amor
Godo le pene.

Rispetto alla tradizione da cui pure indubbiamente discende, il «gioco» di Cergoly ha di proprio l'imprevedibilità. Si veda, *supra*, *Verzi la bocca* o, qui di seguito, *Bog Dio Gott* (dove tre parole tronche su sei sono convocate dal tedesco e dal francese):

Bog Dio Gott	4t	
El tuo el mio el suo	7p	
Ga solo una scusante	7p	
Per mi per ti per lu	7t	
De no esser	4p (o 3p?)	5
Nel blù	3t	
Del ciel mai esistido	7p	
Anche Stendhal	5t	
Cussì el ga dito	5p	
E mai pentì el se ga	7t	10

Anche d'averlo scrito	7p
El «consolo» di Francia	7p
Sul boulevard	4t (o 5t?)
Colpì d'infarto	5p

(p. 197).

Esso coinvolge spesso (lo ha ben visto Borsetto) i versi medio-brevi sdruccioli. Si veda, *supra*, la terza strofa di *Sotto la pergolada*, e qui di seguito la terza di *E cussì*, la settima di *Tempo scirocco*, l'ultima di *Regina Anaw*:

Meo me son dito	5p
Tornar a Contovel	7t
Tra nuvoli e cocai	7p
Sentà sul pastino	5s
In riga a la Lanterna	7p

(p. 43)[20];

Umidi labbri	5p
Colorai de rosso	6p
Baso el boccal	5t
E brindo a voi	5p
Amici de l'Olimpo	7p
L'estro nel mio giardin	7t
De carta bianca	5p
Zogatola macciandolo	7s
D'inchiostro	3p

(p. 89);

Lagher torture forni	7p
Vista no la go più	7t
Anaw Regina	5p
Bella come sto nuvolo	7s
In marina	4p
Fermo sul Ponterosso	7p

(p. 126)[21].

[20] Quando una poesia non sia trascritta per intero, ometto la numerazione dei versi.

[21] Vd. anche alle pp. 68 (la prima strofa di *Ore notturne*), 96 (l'ultima di *Un giorno go trovà*), 104 (la prima di *Piasso la ghe ga subito*), 105 (la quinta della stessa poesia), 182 (la terza di *A zonzo*), 206 (la seconda di *Cotola al vento*).

Resta il fatto che la segmentazione può discendere dalla volontà di esposizione rimica (nei primi due lacerti che seguono), o che abbia una funzione suppletiva della punteggiatura (negli altri due; rispettivamente, si tratta dell'isolamento del *verbum dicendi* e di un'incidentale):

Ghe voio ben me digo
Per quel suo *far*
De pulisin che becca
Per quel *parlar*
Poche parole sute
Zitto penso
Cussì tra MI
Se proprio no ga senso
Un ben CUSSÌ

(p. 169);

Simpatico mi
Coccola ela
Fia de Calliope
Sirena la ciamavo
E torno ai tavolini
Me ligavo del Caffè Ton Ton
Per non esser *incantà*
Da quel suo VISO
Celtico
Con sora un PARADISO
De nuvoli e de cirri
D'un rosso *pastellà*
Terra bruciata
Came Stanjel
Con fiaccole naziste

(pp. 182-83);

Tempo moderno
No ghe va zo
Tempo d'inferno
El disi

(p. 156);

Tempo vegnerà

Sta pur sicura
Che stanca te sarà
De veder l'urna
De sora del comò

(p. 228).

Sono rilievi che ho già fatto in altra sede[22], e che oggi mi sembrano sì validi, ma comunque secondari rispetto alle ragioni di ordine ritmico che ho esposto sopra.

6. Venendo alla rima, la condizione posta da Girardi è che nella lirica di cui si considera la possibile ascrizione alle canzonette essa si presenti in «un intreccio fonico "facile" e leggero, in qualche modo melico appunto». Sciogliendo la tautologia, si potrà intendere che di *canzonetta* si possa parlare quando (*a*) la rima sia frequente (Girardi parla infatti di «intreccio»); (*b*) i versi legati da relazione rimica siano vicini; (*c*) i segmenti rimici tendano a limitare la componente consonantica. Aggiungerei una condizione ulteriore, e cioè che (*d*) l'«intreccio fonico» preveda la rima del verso finale di strofa. Questa è una "regola" che vale per tutte le forme strofiche italiane, ma soprattutto per le meliche, dove la chiusura è prosodicamente connotata dall'uso dei versi tronchi.

Non ho studiato sistematicamente le rima di Cergoly per quel che riguarda gli intervalli spazio-temporali tra i versi in rima (*b*) e la composizione fonica dei segmenti rimici (*c*), e tuttavia mi sentirei di dire che le due condizioni, a orecchio, sono soddisfatte, per la seconda garantendo lo spesseggiare delle rime tronche (vocaliche o monoconsonantiche). Per quel che riguarda la frequenza, nelle poesie di *Latitudine Nord* il numero di versi irrelati è, sempre giudicando a orecchio, alto. Il testo più tipicamente cergolyano, per questo aspetto, si colloca nella zona intermedia tra gli estremi dati dall'assenza di rima –

Vizin me sento
Del contadin del Carso
Stanco de vanga
Povero de terra
Del dalmata vizin
Che naviga e bestemmia
Del veneto fiaccon

[22] Cfr. R. Zucco, *Approssimazioni a Cergoly*, in «Paragone», LXV, s. III, luglio-agosto 2014, 114-115-116 (774-776-778), pp. 5167-77.

Pien de scirocco

Ma fradel son
Anzi gemel
De sto vin
Su tavola de piera
Con vespa che funambula
Sull'orlo del bicer
Con mezza luna
Lucido sotto el sol
Che a dama zoga
Con foie distirade
In pergolada
Tinte de verde
Che me fa speranza

I nervi tesi
Boni per balestre
Quieti i starà
Senza vardar la paranoia
Che gira in giostra
Dopo mezzanotte
Sotto el cuscin
Coi merli de Burano

(pp. 92-93) –

e la tendenza alla saturazione (si noterà che due dei quattro versi irrelati nella poesia che segue sono fonicamente rilevati dall'ossitonia) –

Inverno *iera*
Co te go INCONTRÀ
E subito sentì go *primavera*
Po xe vegnù L'ESTÀ
E dopo autunno

Ma quando quella *sera*
Te me ga dito
E iera *primavera*
Per mi l'amor xe *ZOGO*
Prima go sentì
Come un gran *FOGO*
E dopo un freddo interno
Qua sotto el cuor

E go sentì l'inverno

(pp. 165-66);

saturazione alla quale, nei testi in versi medî e brevi, Cergoly non arriva mai. Quanto alla rima dei versi finali di strofa (*d*), se può essere significativo un computo condotto sulla sezione *Il catalogo è questo* – quella in cui ci si può aspettare il tasso maggiore di melicità – su 141 unità strofiche solo 23 hanno il verso di chiusa rimicamente relato. Questa mancata marcatezza rimica dei versi in uscita di strofa è forse quello che Zanzotto aveva in mente parlando di «versi che sembrano avere il loro punto di equilibrio sempre spostato in avanti»[23]. Cergoly usa questa tecnica sia nelle quartine con rima ai soli versi dispari –

Ela dentro de *mi*
Come la radise
De le piante *cussì*
Forte dentro la xe

La par un PAGNAROL
Ligada al mio brazzo
Su le striche de SOL
A pian se cammina

In cine po *ANDEMO*
Sentindose in scuro
Tutti due *RIDEMO*
Le man strenzendose

(p. 16) –

sia nei testi con compaginazione strofica libera[24]:

Su coda de *cometa*
Disegnerò el mio nome
Con tecnica *segreta*
Ben fondo l'incaverò

Kronos dio schifo
Con falce lustra
El nome CERCHERÀ

[23] ZANZOTTO, *Donne vino e canto*.
[24] Cfr. ZUCCO, *Approssimazioni a Cergoly*.

De scancellarme 8

Ma niente el PODERÀ
Sgheronado d'un dio
Carolus RESTERÀ
Su coda de *cometa* 12
Ben forte INCAVÀ
Nei loghi *TRIESTINI*
INGHIRLANDÀ de verde
Nei cieli *CRISTALLINI* 16
Senza nuvoli e nebbie

(p. 81).

Molto spesso, tuttavia, l'assenza di marcatezza rimica dell'*explicit* strofico è compensata prosodicamente dal verso tronco irrelato, quasi sempre preceduto da verso piano:

Oggi chissà perché
Vivo me xe tornà
Sto bel ricordo
Inghirlandà che trovo
Come un accordo
Cantabile con brio
Dentro del mio giardin

(p. 59);

Far e disfar
E nasci la poesia
Cerci de fumo
La vesti la mia pipa
Picia curta brusada
Un tipo come quella
In bocca de van Gogh

(pp. 89-90);

Quanto sol quante stelle
Sora de mi
Ga fatto nido
Anche el mio cuor
Se ga vestì de bianco

Grinze e rughe
Disegna el brazzo stanco
Muffa l'inchiostro
Scriccola el pennin

(p. 143).

In qualche caso l'uscita tronca conclude strofe il cui intreccio rimico è configurato secondo *pattern* tipicamente settecenteschi:

Un passeggiar a dondolo
De dalmate scarpette
Ornade de rosette
Fatte per ben ballar

(p. 31);

Guardo i nuvoli freschi
Specciarse e civettar
Con l'onda larga
E dentro me se slarga
Un ben che no so mi

(p. 37);

Ben tornido el tuo brazzo
Un poco el profumava
Come de viole un mazzo
Mettendome in matez

(p. 70).

Quando la figura si ripete in due o più strofe contigue si ha un uso pararimico delle terminazioni tronche (attestato anche nel Settecento)[25]:

Una cavalla bianca
Lipizzana
La riposa stanca
De maneggiar

Una volta su mi

[25] Cfr. il mio *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001, pp. 79 sgg., e I. Cavallin, *Eredità ed evoluzione della canzonetta nel Novecento*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia, 2018-2019, pp. 409 sgg. (la tesi, con titolo *Eredità ed evoluzione della canzonetta nel Novecento e nei primi anni Duemila*, è in c.s. per Padova University Press).

El capitano Obràdovic
Un piccolo sole
In braghe de dragon

(p. 60);

La mia poesia
A intarsio ghe piaseva
Anche Aristotile
La me diseva
Te batteria le man

Noi due a Parigi
Niente «Hachette»
Ma visita au hasard
Non programmate
Rue de Fleurus
Ricordo d'un profumo
La rosa è una rosa
La rosa de la Stein

La Cantina Vollard
Il corpulento
E quadri de Renoir
La «Rosa» de Redon
Qualche Gauguin

(p. 183);

Me son vestì
De porpora e de bisso
Epulone invitava
Al gran banchetto
E Lazzaro guardava
Piatto fumante
E coppa tinta piena
D'ammandorlato vin

Rimorso
No provavo
De carne un morso
Regalavo
De quando in quando

Solo al mio can

(pp. 197-98).

E si dà il caso (non frequente, invero) della rima tra tronche finali di due o più strofe contigue:

Gavemo grande l'anima
Gonfia d'amor
La xe tutta sui copi
Sul mar sui monti in bosco
A tutto quanto ghe volemo ben
Perché amor xe in noi
Angeli se par

Su per riva ogni due passi
Quattro se fermemo
Come per respirar
Per meo volerse ben
Disemo noi caro sto mondo
Grazie de tutto
Per la bora la piera el mar

(p. 23);

Morbinoso simpatico
Tra onde tenere
La coccola beato
Nettuno l'adriatico
E Lydia come Venere
Nuda ciassando
Se lassa coccolar

Bronzo de brazzi e gambe
Slargai nei cerci verdi
I xe stella de mar

(p. 33);

Le sue povere man
Senza ongie pianzeva
Tutto sbregado storto
In cella ributtà

Drio giorno morto
I te lo ga trovà
Col viso sorridente
Viva la Libertà 8

Nudo senza cassa
Cussì el xe sta interrà
E bella ciao
Viva la Libertà 12

(p. 129).

Altra clausola metrica di diretta discendenza settecentesca è la combinazione di settenario tronco (o con nesso vocalico) e quinario piano[26]:

Ebe me servirà
Lòmos m'insegna
A dir salute a voi
Superi dei
Feme sognar
E scorrerà la penna
E l'estro salterà
Dentro la testa

(p. 89);

O malasorte
De no esser barca
Albero tiglio
O corda incatramada
O picia casa
Col camin che sgrafa
Un nuvolo color
Rosa Carriera

(p. 91);

Piero Morin
Intanto navigava
Longo el Canal de Suez
Bevendo gin
Fumando spagnoletti

[26] Cfr. Cavallin, *Eredità ed evoluzione della canzonetta nel Novecento*, pp. 390 sgg.

Con Lola Montez
Del Circo de Madrid
Insempiada de lui
Innamorada

(p. 44).

Né è infrequente la soluzione opposta, l'uscita strofica in quinario tronco e settenario piano:

Carta
La nuova Europa
Confini su confini
Filo spinà
Intorcolà tra case

(p. 77);

Ridi la Fischer
Al mio spiegar
Impolverà d'antico
Po' fermi al Bar
Se bevi tursko kavo

(p. 166);

Ipocrisia de mi
Sola cruda
Voia m'ingalla
Vederte nuda
E farte mi
Subito donna
In quel cason
Là in fondo a Malamocco

(p. 177).

È, questa, una combinazione clausolare "ascendente". Essa si presenta anche nella forma della chiusura con l'endecasillabo –

Zonzolando
Longo l'Acquedotto
E dentro mi
Son strazio e solitudine
Larghi e fondi

Come un mar
Senza sirene vaghe e canterine

(p. 182);

Zora stasera
Su de mi in mansarda
Tutte le tue bugie
Sarà per mi
Le verità più vere
E dopo
Giogheremo a l'amor
Liberamente
O longa cagna piena de ferocia

(p. 187);

Elisabeth
Semplicemente
Interiormente
Ich liebe dich
Solo in tedesco te lo posso dir

(p. 211) –

o con endecasillabi transversali in combinazioni diverse da quelle che prevedono il verso superiore tronco (miei i corsivi):

Galoppo de cavai
Onde de violoncelli
E timpani che rulla
Trombe che ribolissi
Spiume care a Nettuno
Accordi d'arpe
E canto d'Afrodite

(pp. 33-34);

Aide creatura
Gomitolo ingroppà
Tutto nodi e sfilazzi
E niente Arianna
Che dispanni un poco

(p. 182);

Condannà per codardia
Sei anni de fortezza
Zo a Gaeta

(p. 67).

(Se ne potrebbe concludere che, se le clausole strofiche tendono a respingere la rima, esse attraggono invece l'endecasillabo transversale.)

7. «Inutile dire – conclude Girardi – che queste condizioni sono necessarie ma non sufficienti se poi mancano leggerezza e facilità nella lingua, nello stile, nello svolgimento del tema stesso, o meglio nel tono con cui il tema è svolto». Sulla necessaria implicazione di istituti metrici e scelte tematiche si basava – lo abbiamo visto – l'attribuzione del termine *canzonette* alle sole liriche di tema amoroso da parte di Bàrberi Squarotti. In Cergoly, però, alla stabilità metrica si accompagna la massima escursione tematica. Il grado più elevato di *gravitas* è raggiunto nella sezione *Le clandestine*, da cui traggo le due liriche che seguono:

Rachele fia de Simon
Viso de porcellana
Mia Rosa de Saron
Rider no la sa più

Morto lo go lassà
Sto rider mio
Sul fil spinà
Intorcolà su Belsen
Dove el lavor
Ne liberava tutti
Fra doccie a gas
E nuvoli de fumo

Ecco perché
La Rosa de Saron
Xe vedova
Del rider che consola

Poeta ariano
No parlarme più
Fuma la pipa

E ridi imborezzà
Anche per la mia bocca

Vario x'el mondo
E noi erba brusada
Al vento de scirocco

(pp. 122-23);

Patibolo un feral
Partigiano strozzà
Batocio de campana
El par
Strento ligà
Col fil de ferro

Sangue macia
Un stival
Con sciola remengada
Sotto poltiglia
Fioretti de campagna

El suo nome
«Bandito»
E un cartellon sul petto
«Tentò di sabotare
A la Decima M.A.S.
Un fusto di benzina»

Corde e ferai
A le camise in lutto
No manca mai
Sconto matura el frutto
De Libertate

(pp. 131-32).

Ma si legga una poesia che ha per tema la sorte di un alcolista (*Andrea Morin*), o il ritratto di un figlio con madre malata (*Guido quel tuo sonar*):

Andrea Morin
De Lesina
Ma triestin
Quasi de sempre

Bevidor senza sesto
Tutto cirrosi epatica
Enologo modesto
El dichiarava
«La mia vita in bottiglia»
Dottore medico
Morir me piaseria
Sora un linziol de neve
E corri un can caldo
De san Bernardo
Con bottisella piena
El me consola
E trinko a garganella

Medico dottor
Ascolti l'urogallo
Canzonetta d'amor
Me canta
E bevo ancora
Per distudar l'arsura

Delirio ne le man
Niente paura
Poesie no scrivo più
Ancora calice
De vin vinoso

E buonanotte al secchio
Stasera Bettina non ti copro più
Niente paura
Un calice ancora
Per distudar l'arsura
Domani chissà…

(pp. 225-26);

Guido quel tuo sonar
M'inscartozzava tutto
De bombaso celeste
Due ventagli
Sfiorava la tastiera
E mamma su la dondolo
Cantuzzava malada
Quel tuo capriccio
Dai «Piedini d'oro»

Arie da garbo
Un poco mozartiane

A la sera silenzio
Solo el lamento longo
De mamma Gille
Martoriada
Bestia de cancro
Rosiga la vita
Elisir de morfina
Cento goccie
Quiete ghe dà

Guido zitto
Leggio la poesia
Mamma tranquilla
Forsi la riposa
Certo tra poco
Tornerà el lamento

(pp. 86-87).

Girardi, naturalmente, ha ragione; cosicché mi trovo a dover concludere questa analisi non confermando l'assunto – quello per cui è corretto parlare di *canzonette* per le poesie di Cergoly – ma riportandolo in discussione. Al titolo *Canzonette di Carolus L. Cergoly* si dovrebbe, insomma, apporre un punto di domanda; oppure lo si potrebbe mutare in *Cantabilità di Cergoly*, prelevando «cantabilità» dalla quarta di copertina di *Latitudine Nord*, che è di Giovanni Giudici. Il che conduce a riconsiderare le ascendenze di questa poesia, e a riconoscere nella canzonetta settecentesca un modello nella misura in cui esso nutre formalmente l'aria del melodramma, in questa essendo gli istituti metrici impiegati, come appunto in Cergoly, indifferentemente a *levitas* o *gravitas* tematica[27**].

[27] ** Sui temi toccati in questo mio intervento ha lavorato Tiziano Segalina nella sua tesi di dottorato: *La poesia dialettale veneta del secondo Novecento. Uno studio metrico-formale*, Università degli Studi di Padova, 2023-2024. A *Carolus Luigi Cergoly* è dedicato il secondo capitolo (pp. 153-79).

Indice dei manoscritti

Bologna

Biblioteca Universitaria
ms. 1305: 173n, 176n

Cambridge

Trinity College
ms. 0-2-36: 49n

Città del Vaticano

Biblioteca Apostolica Vaticana
Raccolta Patetta 575: 180n
Vat. Lat. 3611: 27n

Firenze

Biblioteca Medicea Laurenziana
Fondo Filicaia 10: 128n
Plut. xxxii, 37: 50, 51

Biblioteca Nazionale Centrale
Magliabechiano vii 1025: 49

Biblioteca Riccardiana
2868: 205n

Los Angeles (CA)

University of California, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library
170/589: 21-22

Milano

Veneranda Biblioteca Ambrosiana
S.P.6/2.III.4: 208n

Modena

Biblioteca Estense Universitaria
ms. α.Q.5.20 (gr. 87): 49n
ms. α.Q.9.27: 93n

Napoli

Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III"
XIII.B.19: 57

Parigi

Bibliothèque Nationale de France
Grec 2403: 50n
Grec 2711: 54, 55
Grec 2712: 54, 55
Latin 2201: 21

Roma

Biblioteca Angelica
ms. 2056: 127n

Arcadia
ms. 1: 116n, 119n, 140n
ms. 2: 117n
ms. 4: 119, 125n, 126n, 137n
ms. 5: 118n, 124n
ms. 6: 125n, 137n
ms. 7: 137n
ms. 8: 125n
ms. 9: 130n
ms. 11: 126n, 131-132, 133n
ms. 12: 134, 135n
ms. 13: 133n, 135, 136n, 137n
ms. 22: 129n
Atti Arcadici 1: 139n
Atti Arcadici 3: 134n

Biblioteca Nazionale Centrale
Gesuitico 246: 124n

Venezia

Biblioteca del Museo Correr
Cicogna 2395 (1882): 184n
Correr 1077 (340): 184n

Indice dei nomi

Accademia degli Infecondi, 126
Accademia degli Ipocondriaci, 184n
Accademia dei Dissonanti, 183n
Accademia dei Fluttuanti, 184n
Accademia della Crusca, 126n
Accademia dell'Arcadia, 14, 206n
Accademia Fiorentina, 126n
Acciarini, Tideo, 41 e n
Accorsi, Maria Grazia, 176n
Acquaro Graziosi, Maria Teresa, 39n, 119n
Affò, Ireneo (al secolo Davide), 183n
Agero Nonacride, *vedi* Maioli d'Avitabile, Biagio
Agesilao II, re di Sparta, 137
Agnelli, Antonio, 178n
Agnelli, Federico, 178n
Agnelli, Giambattista, 178n
Alamanni, Luigi, 65n, 68
Albanese, Gabriella, 24n
Albani, Annibale, 131-132, 134
Albani, Giovan Francesco, *vedi* Clemente XI, papa
Albani, Orazio, 135
Alberti, Carmelo, 184-186n
Albicini, Giuseppe, 168-169, 172, 173n, 175
Albonico, Simone, 9-10, 15, 217-218n
Alceo, 25, 28, 44-45, 57
Alcone Sirio, *vedi* d'Aquino, Carlo
Aldobrandini, Ippolito, 107
Aldobrandini, Pietro, 100
Alessandro III (Alessandro Magno), re di Macedonia, 25
Alessandro Magno, *vedi* Alessandro III, re di Macedonia
Alexandre de Villedieu, 19
Alfano da Salerno, 20
Alfesibeo Cario, *vedi* Crescimbeni, Giovan Mario
Alfonso II d'Aragona, re di Napoli, 41
Alfonso III d'Este, duca di Modena, 92, 93n, 104
Algarotti, Francesco, 143-144n, 175n
Alhaique Pettinelli, Rosanna, 42n
Alighieri, Dante, 19, 75, 150, 152, 198n, 218n
Allegri, Mario, 227n
Alnano Melleo, *vedi* Clemente XI, papa
Ambrogini, Angelo (il Poliziano), 24 e n, 36, 42 e n, 43-45
Anacreonte, 28, 34, 57, 114, 122, 171n, 218
Andrea Avellino, santo, 135
Andreola, Francesco, 234n
Andreose, Alvise, 69n
Andronico Callisto, 11-12, 48, 49-50 e n, 56 e n, 61, 64
Angella, Eleonora, 167n
Anna Stuart, regina di Gran Bretagna, 126-128
Ansaldi, Casto Innocente, 174n
Antonelli, Giuseppe, 180n
Apollinaire, Guillaume, *vedi* Kostrowitsky, Guillaume-Apollinaris-Albertus de
Apollonio Eidografo, 59n
Appetecchi, Elisabetta, 124n
Aprila, 102-103

Aquino, Ladislao d', 104
Aragona (famiglia), 27n
Arcesilao IV, re di Cirene, 100n
Arcesindo Menalio, *vedi* Rota, Angelo Michele
Archita, 145
Arcimboldi, Niccolò, 40
Argeste Melichio, *vedi* Newton, Henry
Arione di Metimna, 25
Ariosto, Ludovico, 20n, 42 e n, 43-44, 198n
Ariosto, Niccolò, 43
Arisi, Francesco, 126n
Aristaeus Cyrenidis, *vedi* Monti, Vincenzo
Aristofane secondo, 59n
Aristotele, 27, 65, 275
Arrighi Landini, Orazio, 184 e n, 185n
Asburgo, Giovanni d'Austria, 132n
Asburgo (famiglia), 124, 264
Asdrubale Barca, 146
Astreo Chelidorio, *vedi* Rota (Ruota), Giovan Francesco
Atamo Antiriano, *vedi* Pistocchi, Domenico
Attilio Regolo, Marco, 150
Augindo Cineteo, *vedi* Ferrari, Fabio
Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano, 118, 144n, 154, 160-161
Augusto III Wettin, re di Polonia, 174n
Aulo Giano Parrasio, *vedi* Parisio, Giovan Paolo
Ausonio, Decimo Magno, 141n
Avalle, D'Arco Silvio, 24n
Avalos, Iñigo d', conte di Monteodorisio, 26
Avanzini, Niccolò, 123
Avezzù, Guido, 57n
Avieno, Rufio Festo, 133n, 141n
Avito, 34
Azio Sincero, *vedi* Sannazaro, Iacopo

Baba, Andrea, 94
Bacchi della Lega, Alberto, 176n
Badoaro, Giacomo, 70 e n
Baffo, Giorgio Alvise, 182n, 184n
Balbi, Giovanni, 20
Balde, Jakob, 132n
Baldi Del Riccio, Pietro (Pietro Crinito), 11, 20n, 24, 33 e n, 36, 42-45
Baldo, Gianluigi, 222n
Balestri, Giovanni (Francesco Maria di San Giuseppe), 132
Baliano, Giovan Battista, 79n
Ballarini, Marco, 207n
Baragetti, Stefania, 207n
Baratella, Antonio, 22, 23n
Baratella, Francesco, 22
Barbarisi, Gennaro, 206n, 224n
Barbato da Sulmona, 21
Barbera, Gasparo, 8n, 24n, 171n
Barberini, Maffeo Virginio Romolo, *vedi* Urbano VIII, papa
Bàrberi Squarotti, Giorgio, 17, 233n, 251 e n, 280
Barbiani, Antonio, 173n
Barbieri, Alvaro, 69n
Barbieri, Giuseppe, 174n
Barbo, Pietro, *vedi* Paolo II, papa
Barcellini, Pietro Girolamo, 128n
Baretti, Giuseppe Marco Antonio, 178n, 185n
Baroni, Eleonora (Leonora, Lionora), 107
Bartesaghi, Paolo, 207n
Bartolini, Elio, 252n
Basinio da Parma (Basinio Basini), 25 e n
Bassaglia, Gianmaria, 184n
Bassaglia, Leonardo, 184n
Bassi, Ferdinando, 168 e n, 176n
Batelli, Vincenzo, 170n
Battisti, Domenico Antonio, 135-136
Bausi, Francesco, 33n, 40n, 95n
Beccadelli, Antonio (il Panormita), 23, 37-38 e n
Becchi, Gentile, 42
Becchi, Guglielmo, 41

Bellincini Liberati, Francesca Liberata, 185n
Bellorini, Egidio, 88n, 234n
Beltrami, Pietro Giovanni, 205n, 218n, 224n, 226n
Benedetti, Iacopo (Iacopone da Todi), 73n
Benedetto di Sant'Antonio da Padova, *vedi* Vinaccesi, Antonio
Benigno, Cornelio, 61 e n, 62n
Bentivoglio, Ferrante, 104
Bentivoglio, Guido, 105-106
Berardo di Santa Sabina, *vedi* Eroli, Berardo
Berengo, Giovanni, 180n
Bergalli Gozzi, Luisa, 186n
Bergamini, Maria Grazia, 176n, 180n
Bernardoni, Giuseppe, 207-208
Bernardy, Paul, 136
Bertola De Giorgi, Aurelio, 171n
Bertoldi, Alfonso, 223
Bertolini, Lucia, 69n
Bertolucci, Attilio, 253 e n
Bertone, Giorgio, 79n
Betocchi, Carlo, 230, 231n, 245 e n, 248, 249n
Bettarini, Luca, 116n
Bettinelli, Giuseppe, 182n
Bettinelli, Saverio, 205n
Bettoni, Nicolò, 82n
Biancardi, Giovanni, 207 e n, 209n
Bianchi, Fulvio, 80n
Bianciardi, Michelangelo Maria, 138-141
Bianconi, Daniele, 54n
Bianconi, Giovanni Lodovico, 174n, 193n
Bianconi, Lorenzo, 82n
Bicetti de' Buttinoni, Giammaria, 208, 214, 216
Bichi, Alessandro, 109
Bielič, Corinna, 18
Bigi, Emilio, 242n
Bione, 114
Blangez, Gérard, 217n
Bocchi, Francesca, 192n
Boezio, Anicio Manlio Torquato Severino, 19, 21-22, 25, 38
Bollani (Bolani), Francesco, 109
Bologna, Corrado, 167n
Bolognini Amorini, Antonio, 169, 170 e n, 171n, 172-173
Bolzani, Francesco, 207, 209 e n, 210
Bonamico, Lazzaro, 62
Bonomi, Giovan Francesco, 223n
Borgianelli, Francesco, 143
Bornecque, Henri, 203n
Borriero, Giovanni, 69n
Borsetto, Luciana, 17, 251, 252 e n, 259 e n, 268
Boselli, Francesco Antonio, 183-184 e n
Bosi Maramotti, Giovanna, 174n
Bozzola, Sergio, 232 e n, 242 e n, 244 e n, 245n, 249n
Braccesi (Braccese, Bracci, Braccio, Braccia), Alessandro, 40 e n, 41-42
Brancato, Vittoria, 218n
Brogi, Giovanni Maria, 139n
Brugnolo, Furio, 181-182 e n
Bruni, Francesco, 227n
Bruto, Marco Giunio, 125
Buccellati, Graziella, 224n
Buijs, Michel, 60n
Busaeus, Johannes, 132n
Businello, Giovan Francesco, 70

Caccianemici, Alberto d'Orso, 192n
Caccini, Giulio, 83 e n, 84
Calcagnini, Mario, 108
Calcaterra, Carlo, 8 e n
Calcondila, Demetrio, 49 e n
Callicrate, *vedi* Vitoria, Fernán
Calliergi, Zaccaria, 11, 48 e n, 50, 52, 61 e n, 62n, 63, 65n, 67 e n
Calzavara, Ernesto, 252n
Caminer Turra, Elisabetta, 212
Campanelli, Maurizio, 9-10, 14, 113n, 116n, 119n, 122-124n, 136n, 139n

Campano, Giovanni Antonio (Giannantonio), 20n
Canepa, Vincenzo, 67n
Canestri, Francesco, 173n
Cantalicio, *vedi* Valentini, Giovanni Battista
Cantelli Tagliazucchi, Veronica, 183n
Canter, Willem, 54 e n
Capcasa, Matteo, 39n
Capovilla, Guido, 231n
Cappellari, Gennaro Antonio, 124-125
Cappellari, Michele, 118
Capponi, Vincenzio, 100
Capra, Carlo, 206n
Caracciolo, Giovanna, 135
Caracciolo Aricò, Angela, 40n
Carafa, Francesco Maria, 125
Carafa, Tiberio, 124
Caramuel Lobkowicz, Juan, 13, 90-91 e n, 99, 101
Carbone, Ludovico, 49
Carboni, Fabio, 180n
Cardini, Roberto, 20n, 37n, 156n
Carducci, Giosue, 8 e n, 99 e n, 167n, 171n, 172, 176n, 178n, 194n, 205n, 218n
Carile, Antonio, 192n
Carli, Gian Rinaldo, 224n
Carli, Paolo Francesco, 138
Carlo Emanuele I, duca di Savoia, 92, 96, 103
Carlo I di Borbone, re delle Due Sicilie, 176n
Carlo II d'Asburgo, re di Spagna, 124
Carlo VII di Valois, re di Francia, 25-26
Carlo VIII di Valois, re di Francia, 42
Carminati, Clizia, 80n, 89n, 113n, 121n
Caro, Annibale, 223n
Carrai, Stefano, 207n
Carrara, Ubertino, 118
Carrer, Luigi, 171n
Casali Bentivoglio Paleotti, Gregorio Filippo Maria, 169, 170 e n, 171n, 172-175, 176 e n, 177, 180n, 192
Casa-saja, Francesc de (Franciscus Cassagia), 32
Cassagia, Franciscus, *vedi* Casa-saja, Francesc de
Cassiani, Giuliano, 88n, 92, 93 e n, 94, 103-104, 110
Castagna, Luigi, 65n
Castelli, Pierfilippo, 64n
Castelvetri, Alessandro, 92 e n, 93
Casti, Giambattista, 171n
Castriota Scanderberg, Giorgio, *vedi* Kastrioti Skënderbeu, Gjergj
Catalani (Catalano), Giuseppe, 184n
Caterina da Bologna, santa, 135
Catullo, Gaio Valerio, 11, 27, 34, 37-39, 41, 43, 138n, 139, 168, 193 e n
Cavallin, Ilaria, 10, 16, 274n, 277n
Cavazza, Marta, 176n
Ca' Zorzi, Giacomo (Giacomo Noventa), 252
Cecco d'Ascoli, 232
Cecconcelli, Pietro, 71n
Cendrars, Blaise, *vedi* Sauser, Frédéric-Louis
Cergoly, Carolus Luigi, 9, 17, 251-252 e n, 253-254, 259, 260 e n, 266-267, 270 e n, 272 e n, 273, 280, 283 e n
Cerisola, Pier Luigi, 69n, 95n
Cesare, Gaio Giulio, 125
Cesarini, Virginio, 67n, 88, 93, 100, 104-105
Česmički, Ivan (Csezmiczei János, Cesinge János, Giano Pannonio), 42 e n
Ceva, Teobaldo, 180 e n
Charlet, Jean-Louis, 20n, 37 e n, 39n
Chiabrera, Gabriello, 7, 12-13, 64, 65n, 67-69 e n, 70-73, 74-76 e n, 77-78, 79-80 e n, 81, 82-83 e n, 84-85, 88, 89 e n, 93, 95 e n, 96-97, 99 e n, 100n, 120-121, 123, 206n, 214, 218n, 223 e n
Chiari, Alberto, 207 e n
Chiari, Pietro, 179n, 183-184n, 186n

Chigi, Agostino, 62n
Chiodo, Domenico, 95n
Chomarat, Jacques, 41n
Ciampoli, Giovanni Battista, 88, 89 e n, 93, 100 e n, 106
Ciantar, Giovanni Antonio, 137
Cibo, Giovanni Battista, *vedi* Innocenzo VIII, papa
Ciccone, Lisa, 21-22n
Cicognara, Marianne (Maria Amalia Placida Benedetta), 191
Cicognini, Iacopo, 67
Cilnio Fenicunteo, *vedi* Micheli, Venanzio
Ciotti, Giovanni Battista, 88n, 92, 102
Ciuffetti, Domenico, 126n
Claudiano, Claudio, 100n, 130n, 141n
Clemente XI (Giovan Francesco Albani), papa, 120n, 131, 134-135
Cleofilo, Francesco Ottavio, *vedi* Ottavio, Francesco di
Cleopatra, 136
Clerc, Sandra, 18
Coccapani, Ercole, 107
Coccapani, Sigismondo Regolo, 131
Colagrosso, Francesco, 175n
Coleiro, Edoardo (Edward), 217n
Collinge, Neville Edgar, 222n
Colombo, Cristoforo, 95, 214-216
Colonia Cluentina dell'Arcadia, 136
Colonia fiorentina dell'Arcadia, 133
Colonia Mariana dell'Arcadia, 131-132
Colonia Renia dell'Arcadia, 176n
Colonia Sebezia dell'Arcadia, 135
Colonna, Oddone, *vedi* Martino V, papa
Colorni, 176n
Combi, Sebastiano, 79n
Comiati, Giacomo, 40n, 93n, 95n
Comino, Giuseppe, 64n
Coppini, Donatella, 9-11, 18, 20-21n, 24n, 37-38n, 41-44n
Coppo, Mattia, 75n
Coppola, Giovanni Carlo, 71n
Corbelletti, Francesco, 80n
Corbelletti (famiglia), 100n
Coridone Marachio, *vedi* Carli, Paolo Francesco
Corniani, Giambattista, 171n
Coroneo, Tommaso, 25
Correr, Gregorio, 39 e n
Corte, Girolama (Gieronima), 100n
Cortellessa, Andrea, 252n
Cosimo II de' Medici, granduca di Toscana, 79
Cosimo III de' Medici, granduca di Toscana, 126-128
Cottignoli, Alfredo, 176n
Crateo Ericinio, *vedi* Ottoboni, Pietro
Cremona, Giuseppe (Giovanni Giuseppe di San Francesco), 131-132
Crescenzi, Stefano, 117-118n
Crescimbeni, Giovan Mario, 113-114n, 115-117, 118-119n, 121-123, 125-126n, 129, 134, 135-136n, 138-139, 140n
Creti, Donato, 224n
Crinito, Pietro, *vedi* Baldi Del Riccio, Pietro
Criseno Elissoneo, *vedi* Salvini, Salvino
Cristina di Svezia, 113n, 118, 120, 124, 126
Crudeli, Tommaso, 171n
Csezmiczei János, *vedi* Česmički, Ivan

D'Adda, Febo III, 211
D'Angelo, Vincenzo, 136n
d'Aquino, Carlo, 122
D'Ettorre, Mirella, 207 e n
D'India, Sigismondo, 93n
Dadà, Veronica, 24n
Dal Cengio, Martina, 95n
Dall'Aste, Antonio, 173n
Dalla Riva, Ottavio, 212n
Dalla Volpe, Lelio Antonio Gaetano, 168 e n, 171, 173, 180n, 184n
Dalle Laste, Natale, 175n
Daneloni, Alessandro, 42n
Dauvois, Nathalie, 20n, 42n

de Groot, Huig-Jan, 60-61
de l'Hospital, Michel, 61
De' Libri, Bartolomeo, 73n
De Lisio, Pasquale Alberto, 22n
De Martino, Francesco, 217n
De Miro, Giovan Battista, 116
De Nichilo, Mauro, 40n, 42
de Nolhac, Pierre, 67 e n
de Nostredame, Michel (Nostradamus), 127
de Ranconnet, Aymar, 54
De Rocco, Adelina, 179n
de' Rossi, Antonio, 117n, 119n, 121-122n, 124n, 126n, 137n
De Rossi, Giovanni Gherardo, 171n
de' Rossi, Filippo, 121n
de' Rossi, Giuseppe, 121n
De Tipaldo Pretenderi, Emilio Amedeo, 171n, 180n
De Van, Gilles, 85 e n
Degrada, Francesco 206n
dei Vitali, Bernardino 61n
Del Buono, Girolamo, 180 e n
Del Lungo, Isidoro, 24 e n, 42 e n, 43-44
Del Negro, Paolo Antonio, 139
Del Teglia, Matteo, 223n
Della Casa, Giovanni, 113
Della Corte, Federico, 69n
Derossi, Rinaldo, 231n
Di Bari, Cristina, 124n
Di Costanzo, Angelo, 113, 114n
Dinkova-Bruun, Greti, 61n
Dolci, Antonella, 184n
Donnini, Andrea, 100n
Dorat, Jean, 61
Doria, Agostino, 79n
Doria, Iacopo, 79n
Dossi, Carlo, *vedi* Pisani Dossi, Alberto Carlo
Dovizi, Angelo, 62
Dozza (famiglia), 223n
Drachmann, Anders Bjørn, 57 e n
Druso, Nerone Claudio, 146, 160
Durand, Pierre-Étienne-Germain, 185n
Durazzo, Iacopo Filippo, 79n
Durini, Angelo Maria, 209

Ebani, Nadia, 15, 209-211 e n, 212, 214-215, 217, 221
Eleuteri, Paolo, 184n
Elio Lamia, Lucio, 165
Empedocle, 25
Epicuro, 43
Epito Cranionio, *vedi* Filicaia, Vincenzo
Erasmo da Rotterdam (Desiderius Erasmus Roterodamus), 252
Erilo Cleoneo, *vedi* Guidi, Alessandro
Eroli, Berardo, 30
Eschilo, 54
Essoristo Paliscio, *vedi* Rospigliosi, Giovan Battista
Este, Alessandro d', 103
Este, d' (famiglia), 42, 88n, 111
Este, Giulia d', 110
Este, Isabella d', 64n
Este, Luigi d', 105, 110
Este, Nicolò d', 105
Este, Rinaldo d' (cardinale), 109
Eufemo Batio, *vedi* Arisi, Francesco
Euripide, 54

Fabbri, Alessandro, 173n
Fabbri, Lorenzo, 173n
Fabbri, Paolo, 71n, 74n, 83n
Fabri, Domenico, 180n
Fabri, Lorenzo, 76, 78
Fagindo Ionide, *vedi* Ciantar, Giovanni Antonio
Falconieri, Paolo, 138
Falier del ramo di San Vidal, Chiara (Maria Angelica), 182 e n
Falier del ramo di San Vidal, Giovanni, 182 e n
Fanfani, Ranieri, 170n
Fantoni, Giovanni (Labindo), 217
Farnese, Orazio, 223n
Farnese (famiglia), 119n
Fasoli, Gina, 192n

Fasolo, Giovanni Battista, 82 e n
Fedeli, Paolo, 203n
Felcini, Furio, 207n
Felice da Cantalice, santo, 135
Feo, Michele, 20-21n
Fera, Vincenzo, 21n, 47, 49 e n, 50n, 119n
Ferdinando I d'Aragona, re di Napoli, 42
Ferdinando II de' Medici, granduca di Toscana, 71n
Ferdinando VI di Borbone, re di Spagna, 176n
Fernández de Córdoba y Aguilar, Gonzalo, 35
Ferrante, Consalvo, *vedi* Fernández de Córdoba y Aguilar, Gonzalo
Ferrari, Fabio, 136
Ferrari, Luigi, 184n
Ferrari, Severino, 84n
Ferrario, Vincenzo, 171n
Ferraù, Giacomo, 49n
Ferri, Ferruccio, 25n
Ferroni, Giovanni, 10n, 167n, 192n
Fiamma, Gabriele, 218n
Ficino, Marsilio, 29
Filelfo, Francesco, 10 e n, 20n, 24 e n, 25-27, 31-32, 36, 40-42, 44
Filerio Nissoetico, *vedi* Pedrocchi, Niccolò
Filicaia, Vincenzo, 122-128, 129n, 214
Filippo IV d'Asburgo, re di Spagna, 106
Flora, Francesco, 82 e n
Florian, Anton, 117-118
Florio, Daniele, 179n
Fogelmark, Staffan, 61-62n
Fontana, Francesco, 109
Fontanelli, Giuseppe, 104
Fontemoing, Albert, 179n
Fonzio, Bartolomeo, 49, 56
Forteguerri, Scipione, 61n
Foscolo, Ugo (Nicolò), 212n, 217
Fraenkel, Eduard David Mortier, 217n
Francesco I d'Este, duca di Modena e Reggio, 106, 108-109
Francesco Maria di San Giuseppe, *vedi* Balestri, Giovanni
Francesco Maria I Della Rovere, duca di Urbino, 95
Franchi, Santi, 113n, 119n, 12
Franchi Pozzobonelli, Cecilia, 100
Frassoni, Cesare, 185n
Freind, John, 127n
Frison, Chiara, 40n
Fronimo Epirio, *vedi* Falconieri, Paolo
Frugoni, Carlo Innocenzo, 171n, 178n, 205-206n, 233, 235n, 239n
Früh, Martin, 27n
Fubini, Mario, 205n

Gagneraux, Bénigne, 224n
Gaisford, Thomas, 59n
Galinsky, Gotthard Karl, 203n
Gallo, Gaio Cornelio, 32n
Gallo, Valentina, 114n
Gambarelli, Agostino, 207-208 e n, 210
Garavaglia, Andrea, 93n
Gargan, Luciano, 49n
Gatto, Alfonso, 246n, 248 e n
Gauguin, Paul, 275
Gaza, Teodoro, 48, 49n
Gentile, Piergirolamo, 79n
Geraldini, Antonio (Gerardini, Giraldini), 10-11, 24, 26, 27 e n, 29-31, 36, 40-44
Geraldini, Belisario, 27n, 29
Geremia (profeta), 43
Germano, Giuseppe, 40n
Gerone di Siracusa, 25
Gesualdo, Isabella (principessa di Venosa), 105
Gesù di Nazareth, 38, 40, 58, 73, 80, 103
Getto, Giovanni, 98n, 101
Ghislieri, Antonio, *vedi* Pio V, papa
Giacomini, Amedeo, 252n
Giacopini, Achille, 124n
Giansante, Massimo, 192n
Gieben, Johann Cornelis S., 60n

Gilbert, Eliza Rosanna (Lola Montez), 278
Giotti, Virgilio, *vedi* Schönbeck, Virgilio
Giovanna d'Aragona, regina di Napoli, 27 e n, 32, 41
Giovannetti, Paolo, 226n
Giovanni, patrizio, 116
Giovanni Battista, santo, 108
Giovanni di Garlandia, 21
Giovanni Giuseppe di San Francesco, *vedi* Cremona, Giuseppe
Giraldo Anfigonio, *vedi* Balestri, Giovanni
Girardi, Antonio, 17, 253 e n, 257, 270, 280, 283
Girotto, Carlo Alberto, 113n
Giudici, Giovanni, 283
Giuliani, Alfredo, 167n
Giuliano di Sant'Agata, *vedi* Sabbatini, Giuliano
Giunti (famiglia), 94
Giuseppe Ignazio Filippo d'Assia Darmstadt, 168n, 174n
Gnoli, Domenico, 177n
Goldoni, Carlo, 179n, 182 e n, 183n, 184 e n, 185-186n
Gonzaga, Camilla, 102
Gonzaga, Carlo, 26, 40
Gonzaga, Francesco, 42
Gorni, Guglielmo, 87 e n
Gozzano, Guido Gustavo, 232, 233 e n
Gozzi, Carlo, 252
Gozzi, Gasparo, 182n
Gravina, Gianvincenzo, 14, 113n, 114-115, 121, 124, 129
Graziani, Girolamo, 108
Graziosi, Elisabetta, 176n
Grimaldi, Silvestro, 108
Gritti, Camillo Bernardino, 209, 212-213
Grotius, Hugo, *vedi* de Groot, Huig-Jan
G. T. E. (abate), *vedi* Monti, Vincenzo
Guaccimanni, Giuseppe Giusto, 124n
Guagnini, Elvio, 231n
Gualdo, Riccardo, 136n
Guarini, Battista, 120n
Guidarelli, Giovanni Angelo, 122, 125, 126n
Guidi, Alessandro, 114-115, 117-121, 133
Guidotti, Francesco, 176n

Halley, Edmond, 224n
Hamerani, Colomano, 135
Hankins, James, 61n
Harrison, Stephen, 217 e n, 222n
Highet, Gilbert, 64-68
Hubbard, Margaret, 222n
Hunyadi, János, 132n

Iacopone da Todi, *vedi* Benedetti, Iacopo
Ila Orestasio, *vedi* Somai, Angelo Antonio
Imbonati, Giovanni Carlo, 222-223
Imperiale, Giovanni Vincenzo, 79n
Inglese, Giorgio, 75n
Innocenzo VIII (Giovanni Battista Cibo), papa, 42
Innocenzo X (Giovanni Battista Pamphili), papa, 111
Innocenzo XII (Antonio Pignatelli), papa, 122, 139n
Irigoin, Jean, 48n, 50n
Isella, Dante, 87n, 207 e n, 209, 219
Isidoro di Siviglia, 20
Iulo, *vedi* Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano
Iurilli, Antonio, 143n

Jourde, Michel, 42n
Joyce, James, 252
Jung, Carl Gustav, 260
Juri, Amelia, 167n, 221n

Kaster, Robert Andrew, 61n
Kastrioti Skënderbeu, Gjergj (Giorgio Castriota Scanderberg), 132n

Komárek, Jan Jakub (Giovanni Giacomo Komarek), 119n
Koster, Willem Johann Wolff, 62n
Kostrowitsky, Guillaume-Apollinaris-Albertus de (Guillaume Apollinaire), 252
Kuiper, Gijsbert, 126n
Kyriakidis, Stratis, 217n
Laderchi Foschera, Carlo, 107

Ladislao IV Vasa, re di Polonia, 110
Lamberti, Anton Maria, 234n
Lamberti, Luigi, 170
Lamers, Han, 60n
Lamindo Cratidio, *vedi* Bernardy, Paul
Lampridio (Bellintendi), Giovanni Benedetto, 12, 61, 62 e n, 63-64, 67
Lancellotti, Pietro, 178-179n
Landi, Lorenzo, 71n
Landino (Landini), Cristoforo, 20 e n, 37 e n, 40 e n, 42-44
Laudeno, *vedi* Battisti, Domenico Antonio
Laureys, Marc, 20n
Lavezzi, Gianfranca, 225-226n
Lavisio, *vedi* Savioli Fontana Coltelli, Ludovico Vittorio
Lazzari, Andrea, 183n
Leers, Filippo, 116, 138
Lemene, Francesco de, 180n
Le Monnier, Felice, 230n
Lentini, Anselmo, 191n
Lenz (Levy), Friedrich Walter, 203n
Leonardi, Lino, 218n
Leone X (Giovanni di Lorenzo de' Medici), papa, 118
Leonio, Vincenzo, 113, 115-116, 137n
Leopardi, Giacomo, 87, 88 e n, 179n, 181n, 214, 222
Leopoldo I d'Asburgo, imperatore, 117, 126
Lercari Calcagnini, Vittoria, 105
Leri, Clara, 73n
Leuker, Tobias, 62 e n
Liberio, papa, 116
Licaste Maleo, *vedi* Hamerani, Colomano
Licori Tersilia, *vedi* Nicolai Volpi, Teresa
Lindoro Elateo, *vedi* Magalotti, Lorenzo
Livizzani, Giovanni Battista, 105
Loescher, Friedrich Hermann (Ermanno), 185n
Lo Monaco, Francesco, 24n
Longhi (famiglia), 176n
Longobardi, Concetta, 21n
Looney, Dennis, 42n
Lo Parco, Francesco, 41n
Lorenzini, Francesco Maria, 139
Lucrezio Caro, Tito, 127n
Ludovico III Gonzaga, marchese di Mantova, 26
Ludovisi, Nicolò (duca di Fiano), 105
Lurcari Calcagnina, Vittoria, *vedi* Lercari Calcagnini, Vittoria

Macera, Ilaria, 7n
Maddison, Carol, 9 e n, 20n
Maffei, Scipione, 113n, 121, 180n, 185n
Magalotti, Lorenzo, 127, 128n
Magnani, Niccolò, 95n
Magnani Campanacci, Ilaria, 176-177n
Maier, Bruno, 231n
Maioli d'Avitabile, Biagio, 124n, 135
Mairesse, Gianfrancesco, 178n, 180n
Malatesta, Domenico (Malatesta Novello), 26
Malatesta, Sigismondo Pandolfo, 26
Malatesta Novello, *vedi* Malatesta, Domenico
Malavasi, Massimiliano, 113n, 119n
Malvezzi, Virgilio, 108
Mancini, Massimiliano, 83n
Manetti, Latino Giovenale, 62
Manilio, Marco, 130n
Manning, Francis, 127n
Mantovani, Francesco, 107
Manuzio, Aldo (il Vecchio), 11, 48, 50, 52, 54, 56, 61, 64, 67n

Manzoni, Alessandro, 70, 73 e n, 217 e n
Maometto, 40
Marchi, Anna, 224n
Marconato, Ruggiero, 23n
Marelli, Giuseppe, 207 e n, 208n
Marescotti (famiglia), 83n
Maria Luigia Gonzaga-Nevers, regina di Polonia, 110
Maria Maddalena, 103
Maria (madre di Gesù), 29-30, 40, 136
Maria Teresa d'Asburgo, imperatrice, 179n
Marin, Biagio, 252n
Marino, Elena Rosanna, 59n
Marino, Giovanni Battista, 76, 257n
Marozzi (famiglia), 173n
Marrasio, Giovanni, 23, 38 e n
Marsuppini, Carlo, 40n
Martelli, Francesco, 123, 133-134
Martelli, Mario, 95n
Martello (Martelli), Pier Iacopo, 120n, 180n, 181, 183n, 185-186 e n, 189, 194, 201
Martin, Henriette, 119n
Martinon, Philippe, 179n
Martino V (Oddone Colonna), papa, 39
Marullo Tarcaniota, Michele, 20n, 24, 34, 36-37, 41 e n, 42-43
Marziale, Marco Valerio, 127n
Mascardi, Giacomo, 79n, 223n
Massi, Amadore, 71n
Massimiano, 140n
Massimiliano I d'Asburgo, imperatore, 42
Mastrogianni, Anna, 33n
Matini, Piero, 113n
Mayer, Gyula, 42 e n
Mazzatinti, Giuseppe, 176n
Mazzocca, Fernando, 206n
Mazzoleni, Achille, 180n
Mazzoleni, Angelo, 179n
Mecenate, Gaio Cilnio, 22, 144n, 147, 150 e n, 154, 162
Medici, Giovanni di Lorenzo de', *vedi* Leone X, papa
Medici, Giovanni di Pierfrancesco de' (il Popolano), 42
Medici, Giuliano de', 42-43
Medici, Lorenzo de' (il Magnifico), 30, 36, 42-43
Medici, Piero de' (il Gottoso), 26, 29, 41, 44
Medici, Virginia de', *vedi* Virginia de' Medici
Medici (famiglia), 27, 43
Medri, Gualtiero, 92 e n, 94n
Meine, Sabine, 184n
Mele, Salvatore, 185n
Melisseo Trochio, *vedi* Martelli, Francesco
Mellini, Celso, 62
Menessali, Antonio, 184n
Mengaldo, Pier Vincenzo, 206n, 218-219, 232n, 238 e n, 242-243 e n
Menichetti, Aldo, 186n, 187 e n, 188n, 194n, 260n, 266 e n
Meninni, Federico, 13, 88, 89 e n, 90, 91 e n, 98, 99 e n, 101
Menzini, Benedetto, 14, 113-114, 118-119
Meone Lasionio, *vedi* De Miro, Giovan Battista
Merlini, Pietro, 173n
Meschini, Anna, 48
Metastasio, Pietro, *vedi* Trapassi, Pietro Antonio Domenico Bonaventura
Metello Celere, Quinto Cecilio, 148
Metello di Tegernsee, 21
Metlica, Alessandro, 75n
Micheli, Venanzio, 136
Michiel, Lodovico, 57n
Michieli, Tommaso, 179n
Minturno, *vedi* Sebastiani, Antonio
Miscomini, Antonio (Antonio di Bartolommeo da Bologna), 20, 44
Mocenigo, Alvise IV Giovanni, 185n
Molini, Domenico, 104

Molo, Giovan Battista, 117n, 119n
Molza, Camillo, 104
Molza, Ercole, 104
Monferran, Jean-Charles, 42n
Montale, Eugenio, 248 e n
Montecuccoli, Massimiliano, 108
Montecuccoli, Raimondo, 109
Montefoschi, Paola, 167n
Montefusco Bignozzi, Francesca, 176n
Monteverdi, Claudio, 70 e n, 71, 85
Montez, Lola, *vedi* Gilbert, Eliza Rosanna
Monti, Vincenzo, 170, 178n, 191 e n, 206n
Monti Sabia, Liliana, 37n, 40n
Morando (Morandi), Bernardo, 106
Morei, Michele Giuseppe, 136n, 139n
Moretti, Marino, 230 e n, 233n, 246, 247n
Morgana, Silvia, 224n
Moritz, Ludwig Alfred, 217 e n
Mosco, 114
Mosele, Elio, 210n
Mosto (Mosti) Estense, Francesco, 174 e n, 175, 193n
Motta, Uberto, 208n
Mozart, Wolfgang Amadeus, 283
Muratori, Ludovico Antonio, 14, 113n, 114, 115n, 180n, 183 e n, 184n
Museo Grammatico, 185 e n
Mussini Sacchi, Maria Pia, 49n

Natale, Cesare, 126n
Nava, Giuseppe, 225n
Navagero, Andrea, 20n
Navarrini, Roberto, 174n
Negri, Luigi, 74n
Nencioni, Franco, 18
Newton, Henry, 126-128
Newton, Isaac, 224n
Nicandro Tueboate, *vedi* Carafa, Francesco Maria
Niccolò del Nome di Maria, *vedi* Pedrocchi, Niccolò
Niccolò Maria di San Domenico, *vedi* Avanzini, Niccolò
Niccolò V (Tommaso Parentucelli), papa, 39, 44
Nicola, santo, 129-131
Nicolai Volpi, Teresa, 129-130, 131n
Nievo, Ippolito, 229 e n
Nijland, Judith M., 60n
Nisbet, Robin George Murdoch, 222n
Nitilo Geresteo, *vedi* Strozzi, Leone
Nostradamus, *vedi* de Nostredame, Michel
Nourse, Jean, 185n
Noventa, Giacomo, *vedi* Ca' Zorzi, Giacomo
Numa Pompilio, 163

Obizzi (degli Obizzi), Ferdinando, 185
Odifredi, Stefano, 178n, 182-183
Odo (Oddo, Odi), Pietro, 39 e n, 44
Olzati (Olzato), Agostino, 184n
Omero, 27-28, 30
Onder de Linden, Gerard, 40n
Onorato, Aldo, 39n, 62n
Orange-Nassau, Federico Enrico, principe d'Orange, 60 e n
Orange-Nassau, Guglielmo I, principe d'Orange, 60 e n
Orazio Flacco, Quinto, 10-11, 14-16, 19, 20-21 e n, 22-23, 24 e n, 25-26, 27n, 28-29, 31-32, 33n, 34-36, 37-42 e n, 43-45, 62 e n, 80n, 88, 89 e n, 93 e n, 95, 101, 120n, 122, 125-129, 130n, 133, 136, 141n, 143-144, 147, 149, 152, 154, 156, 158, 160, 164, 166, 178n, 206 e n, 208 e n, 209n, 212 e n, 217 e n, 218, 221-222 e n, 223
Orlandi, Luigi, 49-50n, 56n
Orsilo Felluntino, *vedi* Coccapani, Sigismondo Regolo
Orsini, Filippo Bernualdo, 135
Orsini, Latino, 30-31, 100n
Orsini, Ugo, 22

Ortolani, Giuseppe, 182n, 185n
Orzalesi, Giuseppe, 12, 67, 74, 76, 82-83
Ottavio, Francesco di (Cleofilo), 40 e n, 42-43
Ottinio Corineo, *vedi* Sabbatini, Giuliano
Ottoboni, Pietro, 115, 117 e n
Ovidio Nasone, Publio, 15, 32, 97, 130n, 140-141n, 169-170, 171n, 172-173, 175, 176-179 e n, 180-181, 183, 185 e n, 187n, 192, 193n, 194-195, 196 e n, 197, 198 e n, 199n, 200-201, 203n

Päll, Anika, 47, 58, 59n
Pallante Artemisio, *vedi* Florian, Anton
Pallavicino, Francesco Maria Sforza, 100n
Pallavicino Lupi (Pallavicina Luppi), Isabella, 92
Pallavicino (Pallavicini), Stefano Benedetto, 14-15, 143-144, 148, 150-152, 154-166
Paltrinieri, Giovanni Battista, 110
Pamphili, Giovanni Battista, *vedi* Innocenzo X, papa
Pandone (Pandoni), Porcelio (Porcellio), 25 e n
Pannonio, Giano, *vedi* Česmički, Ivan
Panormita, *vedi* Beccadelli, Antonio
Pansa, Giovanni, 22n
Paolo di Tarso, santo, 136
Paolo II (Pietro Barbo), papa, 27, 30-31, 41
Paolucci, Giuseppe, 139
Paracelso, 265
Parentucelli, Tommaso, *vedi* Niccolò V, papa
Parini, Giuseppe, 8, 15-16, 88n, 175n, 177-178n, 205-214, 217-224, 234n
Parisio, Giovan Paolo (Aulo Giano Parrasio), 57 e n, 64, 65n
Pascoli, Giovanni, 10, 16-17, 194n, 225-226, 228n, 230, 232-234, 238, 240-243, 245-246, 249
Pasinello, Angelo, 185n
Pasolini, Pier Paolo, 181n
Passerini, Gaetana, 121n
Pastres, Paolo, 144n
Patetta, Federico, 180n
Patierno, Carolina, 69n
Pausania, 136n
Pavoni, Giuseppe, 79n
Pazzaglia, Mario, 242n
Pazzi (famiglia), 43
Pecoraro, Alessandro, 7n, 15
Pedrocchi, Niccolò (Niccolò del Nome di Maria), 131
Pelacci, Filippo, 167n
Perocco, Daria, 184n
Peron, Gianfelice, 69n
Perosa, Alessandro, 40-41n
Perotti, Diego, 65n
Perotti, Niccolò, 19, 20n, 38
Persio Flacco, Aulo, 130n
Petrarca, Francesco, 10, 13, 16, 19-20, 21 e n, 22-23, 24n, 32, 37, 44, 74, 75n, 88, 90, 99n, 113-114, 120n, 121, 181n, 198n, 222, 228n, 232
Petrignani, Achille, 27n
Petrocchi, Giorgio, 75
Petteruti Pellegrino, Pietro, 113-114n, 139n
Pfeijffer, Ilja Leonard, 60n
Pianezzola, Emilio, 222n
Piccolomini, Enea Silvio, *vedi* Pio II, papa
Pico, Giovanni, conte della Mirandola e Concordia, 36, 43
Pierini, Ilaria, 40n
Pietro, apostolo, 80
Pietrobon, Ester, 10n
Pietro II di Braganza, re del Portogallo, 128
Pignatelli, Antonio, *vedi* Innocenzo XII, papa
Pignatelli, Francesco, 132

Pignoni, Zanobi, 82n
Pinchera, Antonio, 15, 167 e n, 168n, 172n, 192, 193 e n, 195n, 196 e n, 198n, 199 e n, 202
Pindaro, 9n, 11-12, 28-29, 31, 47-50 e n, 52-54, 56, 57-58 e n, 59n, 60-63 e n, 64, 65-66 e n, 67, 68 e n, 79 e n, 88, 89 e n, 93 e n, 99, 100 e n, 113-115, 117-121, 133, 158-159, 205n, 206 e n, 214, 217, 223n
Pindemonte, Ippolito, 233
Pinelli, Francesco, 107
Pini, Antonio, 192n
Pinto, Olga, 174n
Pio, Alberto, 42
Pio II (Enea Silvio Piccolomini), papa, 23, 38 e n
Pio V (Antonio Ghislieri), papa, 135
Pisani Dossi, Alberto Carlo, 13, 87-88 e n, 91
Pistocchi, Domenico, 136
Pitagora, 25
Plasone Ecatombeo, *vedi* Cremona, Giuseppe
Platone, 34
Plutarco, 25, 35
Poggi, Geminiano, 108
Poletti, Andrea, 223n
Poli, Umberto (Umberto Saba), 240 e n, 247 e n, 252
Polibo Emonio, *vedi* Filicaia, Vincenzo
Poliziano, *vedi* Ambrogini, Angelo
Pollione, Publio Vedio, 137
Pompilio, Angelo, 82n
Pontani, Filippomaria, 60n
Pontano, Giovanni, 20n, 24, 36, 37 e n, 41, 43
Poppea Sabina, 70
Porfirione, Pomponio, 38
Possanza, D. Mark, 42n
Powell, John Enoch, 49n
Pozzobonelli, Antonio, 29, 44
Pralde, Jacobus, *vedi* Balde, Jakob
Praloran, Marco, 228n
Prévost, Marcel, 203n
Procaccioli, Paolo, 113n, 139n
Properzio, Sesto, 32 e n, 33, 97, 196 e n, 197n, 203n
Prudenzio Clemente, Aurelio, 11, 21, 38-39, 141n
pseudo-Acrone, 22
pseudo-Falaride, 49n
Pugliese Levi, 176n

Quadrio, Francesco Saverio, 178n, 180 e n
Quatrario, Giovanni, 21 e n, 22, 43
Quintilio Varo, 32, 36, 42
Quirino di Tegernsee, 21
Quondam, Amedeo, 114n

Rabboni, Renzo, 179n
Raboni, Giovanni, 252 e n, 257
Raboni, Giulia, 76 e n
Radici, Giovanni, 65n
Rama, Giulia, 124n, 128n
Ramírez de Verger, Antonio, 203n
Rangoni, Taddeo, 105
Raphelengius, Franciscus, *vedi* Ravelingen, Frans
Ravelingen, Frans, 60n
Rea, Roberto, 139n
Recurti, Giambattista, 224n
Redaelli, Giuseppe, 229n
Redi, Francesco, 252
Redon, Bertrand-Jean (Odilon), 275
Reginaldo di Canterbury, 20
Regnault, Jean-Baptiste, 224n
Regoliosi, Mariangela, 156n
Reina, Francesco, 207-208 e n, 211
Remondini (famiglia), 170n, 172n, 179n
Renoir, Pierre-Auguste, 275
Resta, Gianvito, 38n, 49n
Revard, Stella Purce, 9 e n
Richards, John Francis Chatterton, 27
Riffaterre, Michael, 241 e n
Rinuccini, Ottavio, 70, 205n
Robletti, Giovan Battista, 82n

Robortello, Francesco, 47n, 48, 50, 53, 61
Rolli, Paolo Antonio, 156, 158, 161, 171n, 193, 205n, 217, 233
Romagnani, Gian Paolo, 185n
Romanelli, Martina, 144n
Roncagliolo, Secondino, 94n
Ronchi, Giovanni Battista, 104, 106
Ronsard, Pierre de, 67n
Roskam, Hendrika Nicoline, 60n
Rospigliosi, Giovan Battista, 116, 119n
Rossi, Luca Carlo, 24n
Rota, Angelo Michele, 167-168 e n, 169, 171 e n, 172, 173-174 e n, 176-177 e n, 192, 193 e n
Rota (Ruota), Giovan Francesco, 126
Rovere, Vittoria, 71n
Royal Society, 126n
Rubens, Peter Paul, 224n
Rucellai, Giovanni, 64n
Ruschioni, Ada, 114n
Ruspoli, Francesco Maria, 135
Russo, Emilio, 113n, 139n
Russo, Paolo, 80n

Saalbach, Georg, 143n
Saba, Umberto, *vedi* Poli, Umberto
Sabbatini, Giuliano (Giuliano di Sant'Agata), 132
Saccenti, Mario, 176n
Sacchetti, Matteo, 108
Sacchini, Antonio Maria Gasparo Gioacchino, 206n, 209, 211n
Sacrati, Scipione, 108
Saffo, 25, 28-29, 44, 57, 189
Salis, Sabrina, 184n
Salvadori, Andrea, 71n
Salvini, Anton Maria, 115n
Salvini, Salvino, 134, 137 e n
Salvioni, Giovanni Maria, 116n
Salzilli (Salzillo), Alessandro, 107, 111
Sandonio Pirgense, *vedi* Zamboni, Giuseppe
Sannazaro, Iacopo (Azio Sincero, Actius Sincerus), 20n, 39, 40 e n, 42, 129n, 139-141
Santini, Emilio, 179n
Sanvitale (Sanvitali), Paola, 168-169, 172, 173 e n, 175
Sanzotta, Valerio, 124n, 128n
Sapir, Edward, 266 e n
Sassi, Mario, 124n
Satta, Sebastiano, 247 e n
Sauser, Frédéric-Louis (Cendrars, Blaise), 252
Savarese, Gennaro, 224 e n
Savioli Fontana Coltelli, Ludovico Vittorio, 15, 167 e n, 168-169, 170-171 e n, 172, 176-177 e n, 178n, 180n, 191, 192-193 e n, 194, 196, 199, 205-206n, 217
Savoia, Ascanio Pio di, 108
Savoia, Eugenio di, 125
Savoia, Isabella di, 93n, 105
Scaffai, Niccolò, 24n
Scaioli, Alessandro, 92 e n, 95n
Scala, Bartolomeo, 29, 41
Scanelli, Pietro, 173n
Schedoni (Schidoni), Bartolomeo, 103
Schiavo, Biagio, 180
Schönbeck, Virgilio (Virgilio Giotti), 231 e n, 252
Schweyer, Amadeus (Amadeo Svajer), 184n
Sclarandi, Giovanni, 178n, 182-183
Scotti, Fabio, 102
Sebastiani, Antonio (Minturno), 63
Segalina, Tiziano, 283n
Selmi, Elisabetta, 69n
Seneca, Lucio Anneo, 127n, 129n, 133n
Seneca, Tommaso, 25 e n
Serianni, Luca, 156n
Séris, Émilie, 24n
Serpa, Franco, 217n
Sforza, Alessandro, 41
Sforza, Bianca Maria, 26
Sforza, Francesco, duca di Milano, 26
Shafer, Robert, 64, 65-66 e n, 67

Siano, Paola, 179n
Sibiliato, Clemente, 179n
Sighinolfi, Lino, 192n
Sigismondo di San Silverio, *vedi* Coccapani, Sigismondo Regolo
Silio Italico, Tiberio Catio Asconio, 130n, 133n
Silvestri, Giovanni, 183n
Silvilla, *vedi* Passerini, Gaetana
Simioni, Attilio, 234n
Simonide, 28
Sincero Partenio, *vedi* Bianciardi, Michelangelo Maria
Sindalio Fenicunteo, *vedi* Vinaccesi, Antonio
Siragusa, Danilo, 57 e n
Siralgo Ninfasio, *vedi* Leers, Filippo
Siringo Reteo, *vedi* Del Negro, Paolo Antonio
Socrate, 25
Soderini, Giano, 35
Sofocle, 27, 49n, 50 e n, 54-56, 64-65, 68
Soldani, Arnaldo, 227-228n, 230n
Soldati, Benedetto, 37n
Soliani, Bartolomeo, 88n, 94, 111
Somai, Angelo Antonio, 116, 122-123
Sommer, John, 128
Soranzo, Marcantonio, 185 e n, 186, 187-188n, 189, 190 e n
Sorbelli, Albano, 176n
Spaggiari, William, 178n
Spinelli, Serafina, 176n
Spinola, Andrea, 79n
Spinola, Leonardo, 79n
Spinola, Mario, 134n
Stara, Arrigo, 240n
Stazio, Publio Papinio, 37-38, 43, 129n, 133n, 223n
Stefani, Michele, 18
Stein, Gertrude, 275
Stella, Antonio Fortunato, 88n
Stella, Francesco, 27n
Stella (famiglia), 88n
Striggio, Alessandro, 85
Strozzi, Ercole, 40 e n
Strozzi, Leone, 137n, 139n
Strozzi, Tito Vespasiano, 40n
Syndikus, Hans Peter, 222n

Tabacco, Domenico, 180 e n
Tagliazucchi, Girolamo, 178-180 e n, 182-183 e n, 185, 191-192, 196
Tanzi Imbri, Barbara, 167n, 171n
Tarallo, Claudia, 113n
Tarrant, Richard John, 222n
Tarsi, Maria Chiara, 207n
Tartini, Giovanni Gaetano, 113n, 119n, 128n
Taruffi, Giuseppe Antonio, 176n
Tasso, Bernardo, 95 e n, 96, 101, 205-206n
Tasso, Torquato, 120n, 138, 198n
Tassoni, Alessandro, 106
Tateo, Francesco, 37n
Telefo Alissio, *vedi* Natale, Cesare
Temistocle di Atene, 25
Teocrito, 114
Tessier, Andrea, 9, 11-12, 54n, 57n, 59
Testi, Costantino, 88, 90, 104, 110
Testi, Fulvio, 10n, 13-14, 82n, 87, 88-90 e n, 91, 92-95 e n, 96-97, 98n, 99 e n, 100-104, 107-108, 110-111, 132n, 205-206n, 214
Testi, Giulio, 105
Tibullo, Albio, 97, 196n, 203n
Ticozzi, Stefano, 171n
Tipografia del Vocabolario, 84n
Tiraboschi, Girolamo, 93n
Tirreno Lecheatico, *vedi* Cappellari, Gennaro Antonio
Tirsi Leucasio, *vedi* Zappi, Giovanni Battista Felice
Tissoni, Francesco, 48-49n, 61-62n, 63 e n, 65n
Tognetti, Francesco, 180n
Tolomeo, Claudio, 57, 61n
Tomasi, Franco, 75n

Tommaseo, Niccolò, 227n, 229, 230 e n, 231n
Tonello, Elisabetta, 69n
Tongiorgi, Duccio, 179n
Török, László, 42n
Torrentinus, Laurentius, *vedi* van den Bleeck, Laurens
Torri, Francesco, 185n
Tosetti Grandi, Paola, 174n
Totti, Pompilio, 93
Tournebus, Adrien, 54 e n, 56, 64-65, 68
Trapassi, Pietro Antonio Domenico Bonaventura (Metastasio), 171n, 179n, 252
Triclinio, Demetrio, 50 e n, 54 e n, 64
Trisalgo Larisseate, *vedi* Zanotti Cavazzoni, Giampietro
Trissino, Gian Giorgio, 64-68 e n
Troiano, Rosa, 22n
Trotti, Vassallo Gioseffo, 178n, 182-183
Turchi, Bernardino, 173n
Turchi, Marcello, 67-68n
Tzetzes, Isacco, 48n

Uranio Tegeo, *vedi* Leonio, Vincenzo
Urbano VIII (Maffeo Virginio Romolo Barberini), papa, 80 e n, 93, 100

Vagni, Giacomo, 115n
Vaini, Enea, 105
Valenti Gonzaga, Barbara, 174 e n, 175, 193n
Valenti Gonzaga, Carlo, 174n
Valenti Gonzaga, Gaetano, 174n
Valenti Gonzaga, Luigi, 174n
Valentini, Giovanni Battista (Cantalicio), 39 e n, 40n, 42
Valeri, Diego, 248 e n
Valerio, Leonardo, 9, 14
Valerio Flacco Balbo Setino, Gaio, 133n, 138n, 140n
Valese, Francesco, 10, 13
Valesio, Paolo, 266n
Valla, Giorgio, 50, 56, 64
Vallarsi, Iacopo, 212n
Vallauri, Tommaso, 180n
Valvasense, Pietro, 174n
van Broekhuizen, Johann, 40
van Daakenburgh, Adriana (vedova Onder de Linden), 40n
van den Berg, Bert R.M., 60n
van den Bleeck, Laurens (Lorenzo Torrentino, Laurentius Torrentinus), 53
van den Hoorn, Robert-Jan, 60n
van Gogh, Vincent Willem, 273
van Groningen, Bernhard Abraham, 60n
van Heck, Adrian, 38n
van Ravelingen, Frans, *vedi* Ravelingen, Frans
Van Rooy, Raf, 60n
Vassalli, Antonio, 82-83n
Vecce, Carlo, 40n
Vega y Carpio, Lope Félix de, 107
Venier, Matteo, 179n
Verino, Ugolino, *vedi* Vieri, Ugolino de'
Vetta, Massimo, 167n
Vieri, Ugolino de' (Ugolino Verino), 40n
Vimercati (da Vimercati), Gaspare, 26
Vinaccesi, Antonio (Benedetto di Sant'Antonio da Padova), 134
Viola, Corrado, 113n, 117n, 139n, 180n
Viotti (famiglia), 92n
Virgilio Marone, Publio, 21, 27, 30, 36, 127n, 130n, 138, 141n, 178n, 193, 218n
Virginia de' Medici, duchessa di Modena e Reggio, 103
Viti, Paolo, 24n
Vitoria, Fernán, 136
Vittorelli, Iacopo, 171n, 234n
Vlaming, Pieter, 40
Vogelmann, Heinrich, 47n, 58-59
Vollard, Ambroise, 275
Volpi, Giuseppe, 129
Voltaire (François-Marie Arouet), 184-185n
von Bellegarde, Heinrich Joseph Johannes, 170n

von Kulessa, Rotraud, 184n
von Trattner, Johann Thomas, 179n

Weinberg, Bernard, 66n
Weise, Stefan, 48n, 60n
Williamson, Edward, 66
Wirz, Pier Antonio, 208
Wortley Montagu, Mary, 214-216

Zambeccari, Dorotea, 176n
Zambeccari, Paolo, 176n
Zamboni, Giuseppe, 137
Zanichelli, Nicola, 171n
Zanon, Tobia, 69n, 186n
Zanotti Cavazzoni, Francesco Maria, 175n, 180n
Zanotti Cavazzoni, Giampietro, 175n, 180 e n
Zanzotto, Andrea, 252 e n, 259 e n, 272 e n
Zappata, Pier Joseffo, 178n
Zappi, Giovanni Battista Felice, 138
Zenero, Carlo, 94 e n
Ziliotto, Baccio, 23n
Zoccarato, Giovanna, 95n
Zuccheri, Paolo Giunio, 179n
Zucchi, Enrico, 115n
Zucco, Rodolfo, 8 e n, 9, 17-18, 80n, 88n, 94n, 100-101n, 144n, 205 e n, 212n, 218n, 222n, 227n, 233n, 239n, 240 e n, 257n, 262n, 270n, 272n, 274n
Zuccolo, Ludovico, 83 e n
Zuliani, Luca, 10, 12, 69-70n, 72-74n, 84-85n



Biblioteca di studi e testi italiani

a cura del Dipartimento di Italiano dell'Università di Friburgo

I volumi della collana sono disponibili in versoione digitale OA al seguente link

https://folia.unifr.ch/unifr/collections/331829

1. *Tra grido e sogno. Forme espressive e modelli esperienziali nell'*Allegria *di Giuseppe Ungaretti.* Atti del convegno (Friburgo, 20-21 marzo 2014), a cura di Uberto Motta, I Libri di Emil, Bologna, 2015.
2. *Marino 2014.* Atti della giornata di studi (Friburgo, 4 settembre 2014), a cura di Sandra Clerc e Andrea Grassi, I Libri di Emil, Bologna, 2016.
3. *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici.* Atti del convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di Uberto Motta e Giacomo Vagni, I Libri di Emil, Bologna, 2017.
4. Maria Chiara Tarsi, *Studi sulla poesia femminile del Cinquecento*, I Libri di Emil, Bologna, 2018.
5. *Eroine tragiche nel Rinascimento.* Atti del convegno (Friburgo, 29-30 novembre 2017), a cura di Sandra Clerc e Uberto Motta, I Libri di Emil, Bologna, 2019.
6. Giovan Battista Marino, *Lagrime*, a cura di Alessandro Regosa, I Libri di Emil, Città di Castello, 2020.
7. *Giuseppe Parini. Nuove prospettive dopo il centenario.* Atti del Convegno internazionale di studi (Friburgo, 17-18 ottobre 2018), a cura di Uberto Motta, Stefania Baragetti, Maria Chiara Tarsi, I Libri di Emil, Città di Castello, 2021.
8. Maiko Favaro, *Le virtù del nobile. Precetti, modelli e problemi nella letteratura del secondo Cinquecento*, I Libri di Emil, Città di Castello, 2021.
9. *Sintassi e rinnovamento della poesia tra Ottocento e Novecento*. Atti del convegno (29 novembre 2019), a cura di Sara Pacaccio, I Libri di Emil, Città di Castello, 2022.
10. Gabriello Chiabrera, *Ruggiero*, Edizione critica e commento a cura di Alessandro Corrieri, I Libri di Emil, Città di Castello, 2022.

11. *Leggere, commentare, postillare nel Rinascimento. I classici in versi della modernità*, a cura di Elisabetta Olivadese e Nicole Volta, I Libri di Emil, Città di Castello, 2022.

12. Sandra Clerc, «Di principio sì reo, qual peggior fine io doveva sperar?» Le tragedie italiane di metà Cinquecento (1545-1565), I Libri di Emil, Città di Castello, 2022.

13. Francesco Rossini, *Giovan Battista Marino, Michelangelo Torcigliani e l'inedito* Adone ridotto in otto canti, I Libri di Emil, Città di Castello, 2024.

14. *Tra apologia e inchiesta. Studi sulle prose di Torquato Tasso*, a cura di Federica Alziati, Maiko Favaro e Giacomo Vagni, I Libri di Emil, Città di Castello, 2024.

15. Alessandro Pilosu, *La poesia politica del Trecento. Storia e testi*, I Libri di Emil, Città di Castello, 2025.

N.S.

16. *L'ode e la canzonetta dalle origini al Novecento (e oltre)*, a cura di Ilaria Macera e Alessandro Pecoraro, DAUB, Bologna, 2026.

DI PROSSIMA USCITA.

17. *Essays on Petrarch* | *Saggi su Petrarca* di Ugo Foscolo, traduzione e commento a cura di Ilaria Mangiavacchi, DAUB, Bologna, 2026.